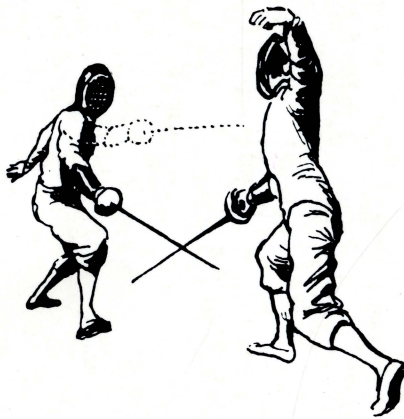


Silling

1



Delftse Universitaire Pers

Silling

1



Silling

1

Studenteneditie

Delftse Universitaire Pers / 1982

Silling

tijdschrift in boekvorm
verschijnt twee maal per jaar

Redactie:

Maurice Nio
Lars Spuijbroek
Gertjan Vlot
Chris Zaal

Redactieadres:

Le Fèvre de Montignylaan 56, 3055 NE Rotterdam

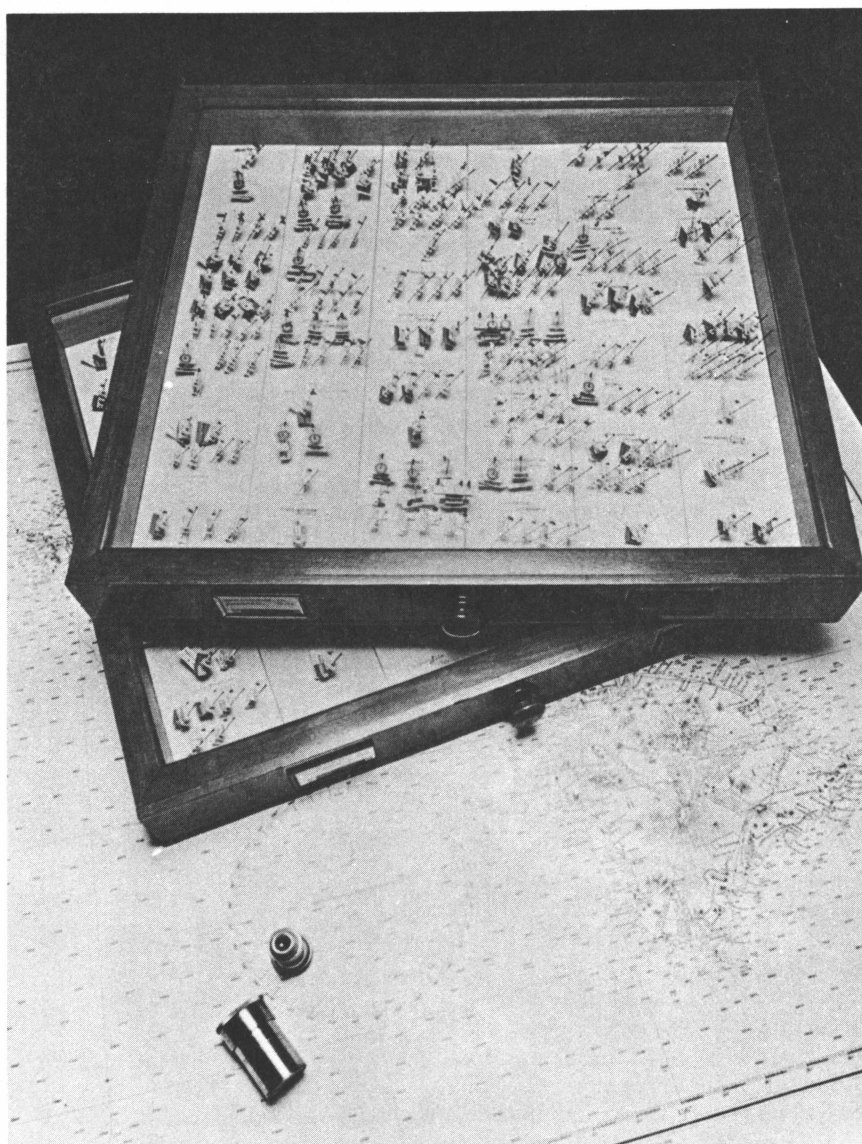
Druk: Princo B.V., Culemborg
Zetwerk: Bestenzet, Zoetermeer

Copyright © 1982 by Delft University Press, Delft, The Netherlands.
No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying and recording, or by an information storage or retrieval system without written permission from the publisher Delft University Press, Mijnbouwplein 11, 2828 RT Delft.

Met dank aan Editions Galilée en Editions de Minuit

INHOUD

<i>Kees Vollemans</i>	
De gemasseerde Koning	1
<i>Dr. von Kerschensteiner</i>	
Sektierapport over het lijk van de Koning	6
<i>Agnes Schreiner, Kees Vollemans</i>	
Ontstoken Majesteit	10
Ogen heeft het beeld van de mens, daarentegen licht de maan	13
Koning op stelten	21
<i>von Gudden</i>	
Gutachtenrapport	25
<i>Jan de Heer</i>	
Een voorgeschiedenis	45
Zo'n monstrueuze vergroting II	50
<i>Jean Baudrillard</i>	
De trompe l'oeil of de betoverde simulatie	54
I'll be your mirror	59
De dood in Samarkand	65
Het geheim en de uitdaging	68
De beeltenis van de verleidster	73
De ironiese strategie van de verleider	82
De angst verleid te zijn	97
<i>Gijs Wallis de Vries</i>	
voor Hölderlin	105
<i>Jan de Graaf, Wim Nijenhuis</i>	
Het verzet verzet	116
<i>Eric Bolle</i>	
Waren, woorden, lichamen	123
Gesteld dat de waarheid een vrouw is...	129
Hoe is het kind überhaupt mogelijk?	135
Het einde van de identiteit	143
<i>Arie Graafland</i>	
Versailles of de onderwerping van Circe	151
<i>Jean Baudrillard</i>	
Desert for ever	162



Agnes Schreiner - Kees Vollemans
DE GEMASSEERDE KONING

Precies honderd jaar geleden, de 12de november 1880, vond Wagners laatste privé-auditie voor koning Ludwig II van Beieren plaats. Lang had de sprookjeskoning op de zwanezang van de Lohengrin-komponist moeten wachten. Aangespoord door zijn mecenas, had Wagner in 1865 (het jaar na hun verrukkelijke ontmoeting) het prozaontwerp voor de *Parcival* uitgeschreven. Ludwigs verzaliging had geen grenzen gekend: "O *Parcival*, heer, wanneer zult ge geboren worden? – Ik aanbid haar, deze hoogste liefde, het verzinken, het opgaan in het smartelijk lijden van de medemens! – Hoe heeft deze materie mij geroerd – ja deze kunst is heilig, is zuiverste, verhevenste religie."

De encensering van de 12de november gold het voorspel van de *Parsifal*. Plaats van handeling: de Residentie te München. Kronikleur: de schilder Franz von Lenbach.

"De uitvoering was op een namiddaguur gepland, en slechts Cosima Wagner en enkele getrouwen, waaronder Lenbach, mochten – onzichtbaar voor de koning – de muzikale gebeurtenis bijwonen. Klokslag het moment waarop Ludwig II had toegezegd te verschijnen, stond de meester aan de dirigentenlessenaar; minuut op minuut vergleed, de koningsloge bleef leeg. Bij herhaling kon men Wagner naar zijn horloge zien grijpen; dan onderhield hij zich met de eerste violist, en daarbij wendde hij zich voortdurend naar de grote loge in het midden. De koning scheen vandaag vergeten te zijn, dat stiptheid de hoffelijkheid van zijn kant was. De meester mocht toch aannemen dat zijn grote mecenas nauwelijks het ogenblik kon afwachten waarop hij hem zijn laatste woord zou openbaren – en nu liet hij meer dan een kwartier op zich wachten, zodat de onrust van de dirigent zich van het hele orkest meester maakte. Eindelijk kwam er leven in de hofloge, lakeien kwamen in de weer, en toen Ludwig II verschenen was en plaats had genomen, tikte Wagner op de lessenaar en het voorspel begon. De koning was door het in zijn soort unieke muziekstuk overweldigd, en net als iemand die lang op de eerste teug heeft moeten wachten, werd ook hij aangegrepen door het verlangen naar nog zo'n genieting. Een minder fijngevoelig komponist dan Wagner zou zich over de wens van de koning om een da capo-uitvoering te krijgen, hebben verheugd;

hem echter kwam de herhaling als een profanatie voor, en niet dan met innerlijke tegenzin nam hij voor de tweede keer de dirigeerstok op, om aan het hoge bevel tegemoet te komen. De begeestering van de koning was na de tweede uitvoering nog hoger opgelaaide; ze vond echter een Wagner nog meer bevreemdende uitdrukking in het verlangen om – ter vergelijking met Parsifal – nu ook nog de Lohengrin-ouverture voorgespeeld te krijgen. Dat werd Wagner, aan wiens zenuwstelsel die dag al hoge eisen waren gesteld, nu toch te veel. Hij gaf de dirigeerstok aan de kapelmeester af en verliet het orkest.”

De in het Bayreuthproject met sukses bekroonde muziekdramatiese onderneming verenigt emotionele opwindende en politieke *realiseringswil*. De laatste werd door Ludwigs dwingende prolongeringswens geprofaneerd. Heilig was voor Wagner het *eenheid* stichtende evenement van de toekomstmuzikale elektrisering, de binding van het publiek; wat hij bij de koning aantrof was daarentegen de lust die niets wil dan Ewigkeit. De lust die niets dan, nou ja... tiefe, tiefe Ewigkeit. De lust om massa te worden, zonder ophouden prikkels op te nemen – zonder ze ooit in een waardevol en toekomst scheppend antwoord terug te zenden. Ludwig randde het politieke streven van de komponist aan, door deze onmiddellijk en schaamteloos te konfronterende met het eindprodukt van zijn plan: logge massa, eeuwig smekend om het da capo.

Geen ergere bedreiging voor Richard Wagner dan de liefde van Ludwig II. Niet omdat de schijnwereld van het gevoel, waarin de koning zich ophield, simpelweg “ireëel” zou zijn – maar omdat ze een *overdosis* aan realisering in het geweer bracht: dat álles gevoel moest worden, álles betasting en impuls, behoorde toch tot de geniale intuïties van de toondichter? Dat de diep in de klanken huizende masserende geste zulk een skandaleus-omvattend effect zou hebben – daarop had het genie geen weerwoord. De toekomst bleek met het verval samen te zweren, dát was het ondraaglijke aan Ludwigs zware genieten-de lichaam.

Reeds als twaalfjarige las Ludwig Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* en *Zukunftsmusik*. In een brief van 5 mei 1864 schrijft hij aan Wagner: “Onbewust was u vanaf mijn prille jongelingsjaren de enige bron van mijn vreugde, mijn vriend, die mij als geen ander tot het hart sprak, mijn beste leraar en opvoeder.” In een brief aan de zanger Ludwig Schnorr von Carolsfeld (20 mei '64) wordt dit door de komponist bevestigd: “Hij kent mijn werken en geschriften zoals misschien geen ander het doet, hij is mijn leerling.”

Ludwig is een *modern* koning, juist als eksakte antipode van de demokratiese burgerkoning. Hij is de Vorst die zijn waarheid in het Imaginaire zoekt, die zijn kastelen als sprookjes ensceneert, en als leraar – als beste en enige opvoeder – een musikus kiest. *De muziek zelf*, de “wonnige” klank, is zijn (op)voedster – ook als koning en komponist tegenstanders worden; zij is de vrouw waaraan hij trouw blijft en die alle sprookjes als koningskinderen in zich meedraagt.

Een modern koning is Ludwig ook hierin, dat hij zijn dichterkomponist geen moment als onderdaan wenst te behandelen. Wagner schrijft aan Schnorr: “Ik heb geen titel, geen funktie, geen verplichting: ik ben niets dan

Richard Wagner.” Geen nomenklatuur, geen hiërarchiese positie, geen rituele regel: de muziek onttrekt zich aan iedere *orde* (verdelgt de Revolutie – en dus ook de muziek – volgens Wagners eigen zeggen niet de orde der dingen?), want zij is wat Gorters Balder – alsof hij Schopenhauer had gelezen – erover zegt:

“die heeft met alle dingen
Niets meer gemeen, en alle vreemde zinnen
Zijn blind voor haar, geen vormen en geen kleur
Heeft zij, zij is de lucht gelijk in heur
Afwezigheid voor ’t oog en schijnarmoede.
Zij is de liefste, allerliefste, moeden
Die zich moe leefden aan het zien en smaken
Der volle wereld, drinken haar en raken
Haar soms met lippen, willen haar altijd –
Zij geeft van alles hun vergetelheid.”

Aan het zoeken van die vergetelheid – het Vergessen dat in de Tristan “Grund Thema” is – is Ludwigs liefde voor Wagner gewijd. De massage die hij in het gezelschap van de toondichter zoekt, wordt door Wagner prachtig beschreven: “Zijn wondermooie fysionomie wordt diepste smart en hoogste vreugde, al naar gelang ik zijn gemoed stem.” (Brief aan Mathilde Maier, 18 mei 1864). De koning laat zich door Wagner *stemmen* zoals deze als dirigent zijn instrument het orkest tempert, als regisseur de teatrale omgeving, en als akoesties designer zijn gehoor.

Ludwigs politiek is er een van de verbeelding: de enscenering van het sprookje, Beieren als één grote Efteling – waarbij banale, triviale, massale kwaliteiten van de ene kant, en voorname en nobele van de andere, niet te scheiden zijn. Want zowel het massale als de noblesse zijn weerbarstig tegenover de sociale waarheid van de politiek, haar realiteitsprincipe: de vorming van klassen en rassen, gewoonte en stijl. Was de met de muziek verbonden figuur van het heroïese genie voor Ludwig ondenkbaar als onderdaan (ook al zag hij zich genoopt tot maatregelen tegen Wagner, die de diplomatieke verhoudingen hem opdrongen), in zijn simulacrum van het onderdanige volk school zijn afkeer van het sociale als betekende van de politiek – en daarmee zijn intimiteit met de politiek als een koninklijk en absolutistisch spel: simulatie van een al lang gestorven machiavellisme, een duik in het definitieve verleden dat nu voor het eerst “geschiedenis” was – Ludwigs waan, zijn waanzin.

In tegenstelling tot de Koning, stond Wagner ondubbelzinnig aan de kant van een Realpolitik. Voor hem was de smakeloze noblesse van Ludwig een schandaal. Bayreuth betekende ten opzichte van het Beierse hof een definitieve politieke zelfstandigheid van de Wagner-onderneming. Maar dan zijn er twaalf jaar verstreken sinds de eerste ontmoeting, en acht jaar sinds de laatste.

Feesten waren voor Ludwig de “Erlebnisse” van Wagners werken, en het feest verbond zijn verlangen met de opzet van de komponist. Géén ordinare opera-uitvoeringen maar Koninklijke Feesten, door de Koning aangeboden aan de “waarlijk gevormde en voorbereide delen van zijn en het Duitse volk”

(Wagner). Maar alleen voor Wagner betekende het feest de redding van de democratie – wánt de uitbanning van gewinzucht en geld, die wortel van alle kwaad, dat attribueert van het “Jodendom”.

(Ludwig personifieert de structurele oppositie van Wagners bedrijf, dat kort kan worden aangeduid met de vestiging van een Algemene of Katholieke Kultuurpolitiek. Een Massage/Massavorming die triomfeert in de media. Zo bestaat er vanaf Wagners Parsifal maar één Jezus: de ariese – de Jezus die nu op de TV wordt beleden, door katholieken, door protestanten en door socialisten. De *elektrische* Jezus. De huidige paus doet niets anders dan het katholicisme van de media in werking zetten, dat is zijn succes. De televisie is katholiek – vandaar dat Johannes Paulus II, de supermasseur, in Auschwitz moest staan: om de schuld te veralgemenen, daarmee te neutraliseren. Toen hij daar in Polen optrad en de Kerk TV werd, was de kollektieve schuld geproduceerd en meteen gedelgd: Algemeen Menselijk geworden, een kwestie van eksistentieel engagement. Niemand – geen kritikus – die iets verandert aan het feit dat er maar één katholicisme is: de media; want iedere verandering is een “proces” dat door de TV zelf wordt gestuurd en gereproduceerd. En de TV is wagneriaans: het enige Gesamtkunstwerk, waarin over de Geschiedenis en haar agenten of helden wordt verhaald, over niets dan de geschiedenis en haar helden. En waarin geschiedenis wordt gemáákt, haar interne regels worden vastgelegd – slechts om gerevolutioneerd te worden. Algemeen is het Program. Wagners revolutie was het Program: door de impuls naar het neutrale, door de differentiatie naar het Ene.)

Mein herrlicher, innig geliebter König! Mein angebeteter, engelgleicher Freund! Hohes, herrliches Wesen! Mein treuer Engel! Schöner Stern meines Lebens!, Uw verheven, goddelijke vriend, inbegrip van Uw zaligheid, maakte U zo massaal als tenslotte Uw omvang was! Het was niet Uw fantasie die zijn realities geïntreger “ondermijnde” of in het verborgene aan kritiek onderwierp – het was Uw inerte verrukking die zijn Dionysiese chantage deed imploderen! “Wat ik ook aan groots en schoons nog presteren zal, niets groters en schoners toch dan Uw geloof aan mij!”: ware woorden van de komponist tot zijn koning.

Noch Ludwig, noch zelfs de mahleriaanse muziek had de keuze “pro” of “kontra” Wagner. Wagner wás de muziek, de revolutie in de muziek, norm en afwijking tegelijk.

Monstrueuze vergrotingen minuskule miniaturisering vallen in het sprookjesontwerp samen, reus- en dwergachtigheid, megalomanie en peuterformaat. Bij Wagner al in de muzikale vorm: het fresco van de oneindige melodie en het miniatuur van het grondtema. Leven- en geschiedenisverklarende myte en op verfijnde pedagogiese werking toegesneden sprookje (de eerste opera draagt de titel “Die Feen”). Bij Ludwig: Herrenchiemsee, imitatie van Versailles, en Neuschwanstein, “anticipatie” op de kastelen van Anton Pieck. De mikroskopiese vergroting realiseert het beeld en diept het in zijn essentie op, de verkleining geeft het een menselijke maat: herkenbaarheid en ontplooibare identiteit. Reus en dwerg bestaan slechts bij de gratie van de maat – de postkaarten van het begin van onze eeuw beelden ze bij voorkeur in kombina-

tie en vergelijking af. En de maat verwijst naar het normale, dat geen vaststaande Wet is maar een fluktuierend gemiddelde van *relaties*. Wordt het kind in de Efteling, gekonfronteerd met de kabouters en hun lilliputterachtige optrekjes, geen reus? En verandert een reus tegenover het moderne Monument niet in een dwerg? Maksimum- én minimummonsters regelen de normalisatie. De monstrositeit van het zichtbaar gemaakte (arbeid van de genialiteit) funktioneert in een geïmplodeerde ruimte: hoe kolossaal een Wagnerdrama ook is, het omvat in het klein en in uiterst gekonsentreerde vorm *het hele Leven*. Het model is de cel; de beweging de repetitie, het klonen. (De repetitie garandeert de variatie.)

Neuschwanstein *lokaliseert* de droom van een echt koningschap. Het creëert een zone waarin de absolutistische *verbeelding* (want het absolutisme is van nu af naar de verbeelding verhuisd) haar toevluchtsoord vindt. Toevluchtsoord, wijkplaats, vluchtlijn: want het koningschap is gedemocratiseerd en genormaliseerd, en moet – wil het zich in een *dualiteits* verhouding tot het *territorium* bevinden – de beweging van de *verdringing* volgen: verschuiven naar een oord waar het Imaginaire woekert. (Neuschwanstein: 's konings alternatief voor het door zijn nuchtere moeder beheerste Hohenschwangau.) Deze zone, waarin de fantasie is *geparkeerd* en *afgeperkt*, is ook oord van de verdringing in de zin dat dáár de paniese wensen dicht opeen staan *gedrongen* en een ware *verdichting* vormen: een poëtische dichtheid, een *gedicht* van aan de historie ontleende motieven (Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Rheingold enz.), dieptepsychologische samenballing/simbooliek van het Leven en zijn Drama, geïmplodeerde vertelling van de Mens als soort en als individu: al Zijn lotgevallen demonstratief geakkumuleerd door het krachtige konsentratiebeleid van het Verlangen.

Dr. von Kerschensteiner

SEKTIERAPPORT OVER HET LIJK VAN DE KONING

Over de samenhang tussen wat aan het licht kwam bij de sekte van het lijk van Zijne Majesteit Koning Ludwig II van Beieren, en de gedurende Diens leven waargenomen ziekteverschijnselen.

De eerste vraag die zich opdringt is deze: welke duiding staat het sektierapport, en in het bijzonder waar het gaat over de hersenen en wat deze omhult, toe in samenhang met de ziekteverschijnselen die bij de nog levende werden waargenomen? En hierbij vraagt men zich vóór alles af, of het ziektebeeld van de krankzinnigheid misschien ook korrespondeert met een heel bepaalde pathologische gesteldheid van het centrale zenuwstelsel, die bij andere geestes- of lichamelijke ziekten niet voorkomt. Bij krankzinnigheid nu is dit niet het geval, zo min als bij de meeste stoornissen van de geest, waarbij in het lijk immers herhaaldelijk geen enkele positieve pathologies anatomiese verandering kan worden aangetoond, zelfs al waren de ziekteverschijnselen tijdens het leven nog zo aanmerkelijk, ja zelfs heel verschrikkelijk.

Dekken de ziekteverschijnselen bij geesteszieken over het algemeen genomen niet noodzakelijk de uitkomst van de hersensekte, bij ieder afzonderlijk geval is het niet alleen gerechtvaardigd maar wetenschappelijk alsmede voor de doeleinden van de geneeskunde noodzakelijk te overwegen, of aan de hand van het menselijk weten en mediese ervaring niet toch een zekere of waarschijnlijke oorzakelijke samenhang moet worden aangenomen tussen de diagnose van de levende en die van het lijk.

Deze vraag kan volgens het huidige standpunt van de mediese kennis zonder twijfel bevestigend worden beantwoord.

Buigt men zich nu zonder vooringenomenheid (zoals de eerbiedigst onderdanigste ondergetekende, die nooit bij de antecedenten betrokken was, dat van zichzelf mag zeggen) over het protokol, dan vallen onmiddellijk de vele verschillende ziekelijke veranderingen aan de schedel en de inhoud ervan op, een indruk die allen die bij de opening van de schedelholte aanwezig waren bij zal blijven. Deze ziekelijke veranderingen moeten voor het begrip van het geheel in twee groepen worden onderverdeeld.

I. De aangeboren schedel- en hersenafwijkingen, die zich al tijdens het embryonale leven ontwikkelden. Hiertoe moeten gerekend worden:

1. de kleine omvang van de schedel, tegenover de kolossale dimensies van

de beide andere lichaamsholten en de zeer opvallende lichaamsgrootte (borst-omvang 103 cm, buikomvang 120 cm, lengte van het lichaam 191 cm),

2. de ongelijke omvang van de beide schedelhelften, die tot uitdrukking komt in de ongelijkmatige scheve middellijn van de schedel (zie protocol), en de daardoor teweeggebrachte asymmetrie van de schedel, vooral zichtbaar aan de schedelbasis, waarmee de ligging van de hersenen overeenkomt,

3. de buitengewone dunheid en lichtheid van het schedeldak,

4. de poreusheid van de botten van de schedelbasis, de papierdunne aard van de botten onderin de voorste schedelholte en het turkenzadel,

5. de deels spitsere, deels vlakkere, ongewone botverheffingen,

6. het hersengewicht van 1349 gr bij een lichaamslengte van 191 cm en een in elk geval zeer hoog lichaamsgewicht.

Volgens Bischoff – das Hirngewicht des Menschen, Bonn 1880, p. 39 – bedroeg bij een man van eveneens 191 cm lengte het gewicht van de hersenen 1502 gr, en bedraagt het gemiddelde gewicht bij een lichaamslengte van 180-191 cm 1385 gr; in dit geval ligt het dus 36 gr onder het gemiddelde gewicht.

De zojuist genoemde aangeboren veranderingen, of liever afwijkingen van de normale toestand moeten worden opgevat als een aangeboren *aanleg* (dispositie) voor psychische stoornissen. Op grond van deze aanleg konden de overige, hier verder te omschrijven ziekelijke toestanden gemakkelijker tot stand komen dan in een volledig normale schedel.

II. Bij deze aangeboren vormen – en door hun aanwezigheid bevorderd – kwam nu een reeks van opgelopen ziekelijke toestanden van de hersenen en hun omhulsels.

De gedurende het leven opgetreden, hetzij door geleidelijk voortsluipende hetzij door schoksgewijs optredende prikkels langzaamaan tot stand komende ontstekingen van het harde hersenvlies, voorzover dit de voorhoofdshersenen en het voorste gedeelte van de slaaphersenen bedekt, vormen een belangrijk bestanddeel van de hulpmiddelen ter verklaring van de ziekteverschijnselen.

Het gevolg van de toenemende verdikking van het harde hersenvlies en de vergroeiingen daarvan was in de eerste plaats een verheviging van de prikkelingsverschijnselen, de prikkelbaarheid van het hele zenuwstelsel, en plaatst men het zichtbare begin van de ziekte in het midden van de jaren zestig (waarvoor de nu bekend geworden vermeldingen van biografiese aard aanknopingspunten bieden), dan ontbreekt het niet aan feiten die in een dergelijke steeds verergerde opwinding hun verklaring kunnen vinden. (De eerste ontmoeting met Richard Wagner dateert van '64. vert.)

Deze ontstekings/ontvlammingsontaarding (entzündliche Entartung) van het harde hersenvlies deed konsekwent haar werking gelden door een geleidelijk toenemende *druk* op de eronder liggende hersenpartij. *Dit is een zeer belangrijk punt in de ontwikkeling van de ziekte.* Want van nu af begint de tijdruimte te ontstaan, waarin naast de tekenen van opwinding en buitensporig opgevoerd machtsbewustzijn, reeds onmiskenbaar tekenen van psychische zwakte, van intellectuele en zedelijke defekten optreden. Anatomies en fysiologies valt dit als volgt te verklaren:

Onder de variërende maar niettemin gestaag toenemende druk van de verdikte en vergroeide hersenhardheid begonnen enkele voor het zieleleven proefondervindelijk belangrijke windingen van de voorhoofds- en slaaphersenen te *verschrompelen*.

De massa, het volume van de betreffende hersenwindingen moest afne-

men, en daarmee het substraat van een reeks psychische verrichtingen – want de halfvonden van de grote hersenen vormen de zetel van alle psychische activiteiten. Slechts als deze ongedeerd zijn kan het denken, voelen en willen plaatsvinden.

Bij Zijne Majesteit was deze degeneratie van de betreffende hersenge-
deelten om twee redenen bijzonder noodlottig.

1. De hersenverkwijning betrof *beide* helften van de grote hersenen, met andere woorden: hiermee viel de mogelijkheid weg dat een korresponderende, gezond gebleven hersenpartij van het ene halfvond plaatsvervangend de dienst overnam van de aangestoken en in haar functioneren belemmerde hersenpartij van het andere, zoals dit bij eenzijdige ziekte van een voorhoofdshersen vaak pleegt te gebeuren.

De *gelijktijdigheid* en beiderzijdsheid van de hersenkwijn was dus uiterst betekenisvol, gezien het belang van de ziek geworden windingen voor de hogere werkzaamheden van de geest.

2. De *grauwe hersenschors* was – zoals het sektieprotokol met nadruk naar voren brengt – van geringe middellijn, iets onder de normale dikte. Deze anatomische verhouding kon ertoe leiden dat de gevolgen van de hersenverkwijning werden verergerd, aangezien in het nog resterende gebied van de hersenschors voor het gemis van die geestelijke verrichtingen die met het verdwijnen van de hersenwindingen in verval waren geraakt, geen vervanging kon worden geboden. In hoeverre de bewegingsstoornissen, en in het bijzonder de impulsieve driftige bewegingen, de onweerstaanbare neiging om voor de spiegel mimische karikaturen op te voeren, samenhangen met het aangetoonde geringe vermogen van de grauwe hersenschors die de gevoels- en bewegingscentra bevat, kan niet met volle zekerheid worden aangegeven; waarschijnlijk is echter, dat de hier genoemde bewegingsstoornissen daarmee in verband staan.

Voorts stemt de staat van de hersenen nauwkeurig overeen met het tijdsverloop van de psychische ziekte, dat zich over een reeks van ongeveer twintig jaren uitstrekte. Waargenomen kon worden dat de ziekte zonder aanzienlijke onderbreking voortschreed, waarbij steeds een deel van de psychische verrichtingen ongemoeid kon blijven, met als gevolg dat de geestesziekte in al zijn ernst bij de betrokkenen pas laat onderkend werd; want Zijne Majesteit verstond het, met het resterende aan inzicht en geestelijk vermogen, en niet in de laatste plaats door te ontveinzen (durch Dissimulation), zijn omgeving te misleiden, zoals met name zijn gedrag de beide laatste dagen van zijn leven bewees, een tijd waarin de geestelijke activiteiten al lang diep waren gezonken.

Ten behoeve van een korrekte waardering van het hier gerapporteerde dient tenslotte nogmaals te worden beklemtoond, dat zo min als bij andere geestesziekten een met krankzinnigheid overeenkomend beeld van anatomische hersenveranderingen bestaat – dat in het lijk van Zijne Majesteit dus een volstrekt negatieve staat van de hersenen gekonstateerd had kunnen worden, zonder dat daardoor de bij Zijn leven gestelde diagnose in twijfel had moeten worden getrokken.

Vanuit het standpunt van de medische wetenschap is er echter niets op tegen, ter verklaring van de tijdens het leven waargenomen ziekteverschijnselen een positieve hersendiagnose te stellen, en daarom is het in alle opzichten te rechtvaardigen dat eerbiedigst onderdanigst ondergetekende met betrek-

king hiertoe zijn verklaring afgeeft:

“De uitslag van het anatomies onderzoek naar de schedel en de schedelinhoud van Zijne Majesteit Koning Ludwig II van Beieren draagt bij tot opheldering van de bij Zijne Majesteit gedurende het leven waargenomen ziekteverschijnselen.”

München, de 20ste juni 1886.

Eerbiedigst onderdanigst,

Dr. von Kerschensteiner.

(vertaald door Agnes Schreiner en Kees Vollemans uit “Tagebuchaufzeichnungen von Ludwig II, König von Bayern”, p. 157-164, uitg. E. Grein, Schaan/Liechtenstein 1925)

Agnes Schreiner – Kees Vollemans

ONTSTOKEN MAJESTEIT

Nawoord bij het “Sektierapport over het lijk van de koning” Ludwig II en de estetika van de pathologie

“Ik wil geen Schaduwkoning zijn, zonder werkelijke macht. O Duitsland!” Ludwig II aan Wagner, 18 juli 1866

“...Mij niet te laten meesleuren in de maalstroom van de wereld van alledag, die mij weezin inboezemt zelfs al moet ik voor haar zorgdragen – maar in mijn ideaal – monarchaal – poëtische hoogte en eenzaamheid te volharden.” Ludwig II aan Wagner, 3 januari 1872

“LETATCESTMOI.” Ooit was het lichaam van de koning transparant als de klassieke perspectiviese ruimte: verdwijnpunt van al die virtuoos uitgemeten veduten die met elkaar het politieke theater omgrensden, allegories centrum van de grote Staatsopera – kroon, scepter, hermelijnen mantel, absolute geste, middenloge, respekt, ritueel, decorum, etikette, representatieve immertegenwoordigheid, lichamelijke presentie van de wereldlijke macht door de heldere coördinaten van het wereldtoneel *logies* verbonden met de Hemelse Heerser. Door zijn *plaats* en zijn *titel* was de Koning een even dominant als aan de oppervlakte zichtbaar *teken* van de hiërarchiese Voorstelling waarin de dingen konden worden gevat.

“MEICOSTETTAL.” Het soevereiniteitsscenario van Ludwig II van Beieren verhoudt zich *ironies* tot de Voorstelling. Zijn absolutisme parodieert dat van de barok, het spreekt de travestietentaal van het *alsof*. Als het al iets “verhult” is het niet de *realiteit* van de macht, maar dat deze niét bestaat: simulatie, géén dissimulatie. Het beweegt zich in een panoptikum van steeds wisselende *historiese* tonelen, regies, dekors en symbolen – alsof het zijn samenhang ontleende aan de eenheid van plaats en handeling. Ludwig zet de *echte* koning in scène, omdat de *allegoriese* zijn hoofd heeft verloren. Zijn lichaam laat zich vol gemoed in het geparfumeerde behang van kunstsotsen, meertjes en snuisterijen opnemen, het neemt er de kleuren en geuren van over (als een organisme van zijn milieu). Het is niet het representatieve maar het *estetiese* lichaam, het *alles verterende* estetiese lichaam dat een indifferent geworden genot uitwasemt bij de klanken van Wagners vibraties en de roerloze pracht van zwanen en pauwen: sensitieve verdichting van het middeleeuws-germaanse, klassiek-franse of eksoties-oriëntaalse sprookje. Lichaam plotseling van een *individu*, al is het Koning – juist als Koning misschien *hyperindividu*, begenadigd met méér gevoel, opgevoerde psyche – tot ze ontsteekt, ontvlamt, verzinkt in duizelingwekkende genieting en onverdraaglijke pijn.

Geen zichtbare presentie van teatrale macht maar verzonken *obskuriteit*

waaruit, bij de juiste elektrische verlichting, de diepten van het Onbewuste opglanzen, als het goud in de Rijn.

Eстетies koningschap – het enige structurele alternatief voor het *konstitutionele* koningschap: deze droom verbond Ludwig tot het einde met Wagner. Het is de droom van de grote Eenheid, die in de moderne tijd zowel het *kunstwerk* als de *staat* betreft. Onzinnig te beweren dat Ludwig Beiers was, Wagner Pruisies: het Duits-Europese genie van de STAATSESTETIKA deed *beiden* opwieken naar de Toekomst. Het Ideale, de Cultuur.

Zodra de Staat van Machiavelli los is, is hij in de estetik van Kant/Schopenhauer: belangeloos welgevallen.

In estetiese termen beschrijft het rapport van de anatoom patholoog het lichaam van de Koning, zoals het omgekeerd de overprikkelde estetiese gevoeligheid in pathologische termen vat. Het lijk van Ludwig II is een *afwijkend objekt*, en wat afwijkt zijn in de eerste plaats de *proporties* (bv. schedelomvang tegenover lichaamsgrootte) en de *symmetrie* (scheve middellijn van de schedel, enz.). Anatomies-esteties *diepte*-objekt is het lichaam ook hierin, dat het – net als een inferieur kunstwerk – onderhevig was aan toenemende vergroeiingen, mede te verklaren uit verkeerde premissen: de biografie (vergelijk het maakproces) verliep des te “krommer” aangezien reeds de embryoanale kondities (vergelijk het konsept) te wensen overlieten.

Het rapport krijgt zijn hoogste kritiese luister in de beschrijving van de katastrofale werking uitgaand van de prikkeling van het hersenvlies – van wat “entzündliche Entartung” wordt genoemd. De ontstekingen waaraan de Koning leed, zijn abnormale “prikkelbaarheid” die varieert van allerlei vormen van opwinding tot aan machtswaan en ergere vormen van gekte, vinden hun direkte basis in zijn gewaarwording van de wereld. *Met verkwijnende hersenen raakte hij in een steeds hogere staat van vervoering*. Verschrompeling en intensiteit veronderstellen elkaar: de morbiditeit van de pathologie!

De obsceniteit van de analyse triomfeert in de interpretatie van 's Konings mimiek voor de spiegel, zijn als “bewegingsstoornissen” opgevoerde motorische eigenaardigheden (de “Koningspas”: een gewoonte die een gepastheid wilde zijn? een gepastheid die een gewoonte werd?) – en bovenal in de presentatie van de *misleiding* waaraan Ludwig zijn omgeving blootstelde: volgens het rapport produkt van wat hem “aan inzicht en geestelijke vermogens” *RESTeerde!*

Het estetiese lichaam is het substraat van de pathologie, omdat de anatomiese pathologie zich – net als de (wagneriaanse of gorteriaanse) revolutie – op estetiese categorieën en verhoudingen baseert. Pathologische anatomie en estetika zijn alleen oppositioneel in zoverre ze structureel verbonden zijn; vandaar de mogelijkheid om Ludwig II, de maagdelijke koning, in de categorieën van hetzelfde grammatikale universum tot Held te verheffen.

De biologie of Levensleer van de medicijnen is een *universele* wetenschap, want ze huldigt als norm de eenheid van het individuele lichaam. Ze is een *Staatswetenschap*, want ze prijst en looft de estetika van het organisme en de

harmonie met zijn milieu. Ze is een Entropologie, want ze bevat de radikale belofte van iedere Antropologie: de zege van de ortopediese mens in het *verdwijnen* van het Menselijk Gelaat (zoals het gegrift staat op het strand van de Geschiedenis) door de spoelzucht van de Oceaan met de naam Verlangen.

Diep ligt het Onbewuste van de muzikale vervoering, diep de afwijkingen van de anatomie. Individueel lichaam, Kunstwerk, Staat: de drie organiese scheppingen van de moderne estetiek.

Agnes Schreiner – Kees Vollemans

OGEN HEEFT HET BEELD VAN DE MENS, DAARENTEGEN LICHT DE MAAN

(Hölderlin/Gijs Wallis de Vries)

*“Ik wil niet weten hoe het wordt gedaan, ik
wil alleen de werking zien.”*

Ludwig II van Beieren

De sprookjeskoning arrangeerde zich een masjinaal aangedreven milieu. De masjienees waarop hij zijn esteties organisme aansloot waren de modernst denkbare; ze varieerden van de technische en artistieke modellen die de Parijse wereldtentoonstellingen hem aanboden, tot aan de centrale verwarmingsmasjiene van Neuschwanstein, de watervalmasjiene van Linderhof en de golfslagmasjiene van de Venusgrot, de lichtklankmasjiene van Herrenchiemsee, en niet te vergeten de sublieme geluidsgolfmasjiene uitgevonden door de meester-dirigent en toondichter Richard Wagner, door hem zijn Heiland genoemd en zonder twijfel 's Konings origineelste creatuur.

“Voor de toenmalige tijd uiterst vooruitstrevend, was de keuken (van het slot Neuschwanstein, 1869-86) uitgerust met installaties voor heet en koud stromend water, alsmede met volautomatische braadspitten voor wild en gevogelte.” Zo deelt de gids ons mee. “Door de opstijgende hete lucht van het vuur werd in een dikke buis boven het spit een turbine in beweging gebracht; via een raderwerk werd deze draaibeweging overgebracht op het spit (een uitvinding van Leonardo da Vinci). De rook van de grote oven in het midden van de ruimte werd onder de grond door de vloer afgeleid. De naar de schoorsteen trekkende ovenhitte verwarmde tegelijk het vaatwerk in de bordenverwarmer die naast de bakoven in de wand is ingebouwd.

Al in 1884 werd Neuschwanstein centraal verwarmd door warme lucht uit de kelder, respectievelijk de begane grond. Via luchtschachten stroomde hete lucht de ruimten van de bovenverdiepingen binnen.”

Komt de rijzige verschijning van Neuschwanstein overeen met de weldadigheid van de opstijgende hete luchtstromen, het slot Linderhof glinstert op in de stroom van een kaskade en door zwanen bevolkte vijvers.

De strenge symmetrische montuur van Linderhof lost zich, via de ruimere kring van een Engelse tuin, op in de Alpenglans, waarop de gehele aanleg zich heeft neergevlijd. De as wordt gevormd door het water dat van de helling stroomt, over dalende terrassen, en dat zich in bassins verzamelt, aan weerszijden van het kleine slot en in de grote vijver op de zuidelijke parterre.

In de hoger op dezelfde glooiing gelegen Venusgrot wordt de waterval met een lichtbad gekombineerd.

De grot is het milieu dat in die tijd veelvuldig voor de bouw van grote akwaria en de aanleg van dierentuinen werd toegepast: de "Landschaftsplastiker" Dirigl was er expert in, en de Koning voerde de inventie tot grote volmaaktheid op. Hij liet er de nieuwste technische middelen in onderbrengen:

"(-) een wijdvertakte waterleiding ter verzorging van het meer en de waterval, een golfslagmasjiene, een verwarmingsinstallatie die een permanente temperatuur van 16° Reaumur moest garanderen, en één van de eerste elektriciteitswerken van Beieren met een reeks van de zojuist uitgevonden dynamoos die – naast de ten dele met 1877 blauwzijden ballons beklede booglampen – een regenboogmasjiene aandreven. Het regenboogprojectie-apparaat voor elektrisch licht en de drie lichtmasjienes volgens het systeem Sadelier-Parijs voor elk 5500 frs. behoorden tot de eerste uitrusting van de door Dr. Edelmann ingerichte aanleg." (M. Petzet, W. Neumeister, *Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs. Ludwig II. und seine Schlösser, München* 1980).

Tweemaal werd stalmeester Hornig naar de grot van Capri gezonden, om er zich het juiste blauw voor het interieur in te prenten. Maar het zou nog jaren duren voordat de Koning over de kleur tevreden was: keer op keer moest de Venusgrot worden overgeschilderd, omdat het blauw niet de vereiste graad van intensiteit en helderheid bezat. Iets dergelijks herhaalde zich met de nachtbelichting voor de koninklijke slaapkamer van Herrenchiemsee. Want net als bij de genoemde akwaria en dierentuinen bestond er maar één vereiste: de perfecte wederzijdse afstemming van milieu en organisme. Zo geacheveerd als 's Konings synestetisch vermogen was, zo verfijnd moest Zijn omgeving zijn.

De Venusgrot van Linderhof is een totaaltheater dat in overtuigingskracht niet onderdoet voor dat van de Gesamtkünstler: voegen we er de klanken van Tannhäuser en de geuren van de uitgelezen koninklijke parfums aan toe, dan is de vervloeiing volmaakt: niet alleen die van alle gewaarwordingen – want deze grot voor de Koning alleen vormt werkelijk het eerste theater waarin toneel en toeschouwersruimte één zijn. Waarin de acteur tegelijk publiek is. De beschouwer midden op het toneel, de acteur midden in de "zaal".

Het slot Herrenchiemsee (1878-86) is gesitueerd op een eiland. In het boek van Petzet en Neumeister lezen we:

"In september 1884 was het werk zo ver gevorderd, dat de Koning bij Karl Lautenschläger, de masjinist van het hoftheater in München, en bij Alois Zettler, een pionier in de elektrotechniek, een algehele "illuminatie" van het eiland kon bestellen – waarschijnlijk het eerste met elektrische belichting gecelebreerde "son et lumière" ter wereld – waarmee in wezen, net als bij de grot van Linderhof, opnieuw toneeldecor-effecten op de "vrije natuur" werden overgebracht. Aangezien de aanplantingen van de hofuinier, wiens taak het ook was om de in eigen goederenwagens uit Holland geïmporteerde reusachtige bloemenarrangementen aan te leggen, nog niet genoeg waren

opgekomen, werden eenvoudigweg koelissen opgesteld, die we nog op een illustratie uit die tijd kunnen zien, aan de rand van het grote kanaal. Zo werd op wens van de Koning ook de grote oprijlaan een halve kilometer verlengd, zodat ze tot in de zee reikte – en wel door middel van een vlotkonstructie. Ondanks aanzienlijke technische moeilijkheden, gelukte het Lautenschläger en Zettler om op het eiland een door drie stoommasjiens aangedreven elektrisch leidingennet aan te leggen, dat de aan stangen en stellages gemonteerde batterijen kleurenschijnwerpers aandreef; deze waren onderling zelfs door een telefoonnet verbonden, opdat de mensen van de belichting elkaar gemakkelijker zouden kunnen bereiken.”

Ook in Herrenchiemsee worden aan de kleur de hoogste eisen gesteld: als de Spiegelzaal is voltooid (1881), uit de Koning zijn ontevredenheid:

“Aangezien hij meestal van de nacht een dag maakte, beleefde hij zijn ruimten over het algemeen in nachtelijke belichting en hield hij van verrassende belichtingseffekten, net als in het teater. Vooral bij zijn lievelingskleur blauw, die hem als kind al door zijn moeder was toegewezen (rood was de kleur van zijn broer Otto), maar ook bij het rood en het groen stelde hij de eis van krachtige, lichtende tonen, terwijl hij geel over het algemeen volstrekt afwees.”

Maar het behagen van de Koning beperkte zich niet tot het dichterbij en teatraal wonen. Zijn maagdelijke masjiens verhieven zich ook van de aarde, waar droefenis heerst:

“Aan de toneeltechnicus en de regisseur Friedrich Brandt, die door een nauwe persoonlijke vriendschap met de Koning was verbonden, gaf hij de opdracht om een vliegmasjiene in de vorm van een “pauwenwagen” (waarschijnlijk bedoelde hij de pauwenwagen uit Oberon) te konstrueren, waarin men over het Alpenmeer zou kunnen vliegen.”

IK KAN NIET MEER

“Ik kan niet meer, ik kan het niet. Het is verschrikkelijk, maar ik kan het niet meer verdragen me door duizenden mensen te laten aanstaren, vragen te richten tot mensen die me niet interesseren, en antwoorden te horen die me niets aangaan. Nee, nee, ik kan niet meer weg uit mijn eenzaamheid.

Menigmaal, als ik moe gelezen heb en alles stil is, dan heb ik behoefte aan een menselijke stem. Dan laat ik een lakei of een koetsier komen, die moet mij vertellen over zijn familie, over zijn thuis. Ik zou anders zelfs het spreken verleren.

Vaak stuur ik ze in de weekends heimelijk naar huis, om me nadien te laten vertellen: over het andere leven, buiten.”

Ludwig in de film van Syberberg (1972).

Voor Ludwig II van Beieren is de wereld geschiedenis, in de letterlijke zin dat ze *geschied* is. Wat ze ooit – vóór het verval – was, viel te bezichtigen in de eindeloze reeks stalen die de katalogi hem offereerden. En niet alleen de tentoostellingsgidsen of kunsthistorische plaatwerken die hem bijvoorbeeld de

geheimen van de Byzantijnse, de Moorse en Chinese culturen onthulden. Want ook Versailles was, in geschonden luister en vergane glorie, een stalenboek – dat van de door de democratische debatclub vermoorde Bourbons.

Een gekatalogiseerde wereld – die van de culturen en stijlen – is wat blijft als de Orde is verdeld, het Verraad heerst. En een krities-proevende blik, als het met het grote hofceremonieel gedáán is. Ludwigs mecenaat bestaat uit een serie uiterst nauwkeurige opdrachten aan zijn “reizigers” – dienstpersoneel dat de wereldsteden moest aftasten op de enig juiste ornamentiek voor dát meubel, het preciese kleurengamma voor dát vertrek.

De veel gemaakte kunstzinnigheid van Ludwig II volgt de logica van de *selectie* – en hoe zou het ook anders kunnen bij een monarchaal organisme dat zich de meest opwindende én behaaglijke omgeving zoekt?

In dit masjinale en koloristische totaal-environment nu voert de Koning een streng *geprogrammeerd* ervaringsritueel op. Van het regelmatige koninklijke bezoek aan de Venusgrot bestaat een registratie uit 1881:

“Het begon ermee dat de Monarch twee uit hun dagverblijf, de slotvijver, gehaalde zwanen voederde; daarna nam hij samen met een lakei plaats in een vergulde en verzilverde schelpvormige boot, om zich rond te laten roeien op het meer, dat door een apparaat onder water in beweging was gebracht. Ondertussen moesten één voor één de vijf kleuren belichting elkaar aflossen; elk kreeg tien minuten, opdat de Koning voldoende van de aanblik zou kunnen genieten. Fantasties glinsterden golven, rotsriffen, zwanen, rozen, het schelpvaartuig en de voortglidende Sprookjeskoning.” (Petzet/Neumeister)

Van de audiënties van de Zonnekoning (het “lever” en “coucher”) onderscheidt een dergelijk program zich door de volstreckte *eenzaamheid* van hem die het celebreert. Een eenzaamheid die zich even schril aftekent door het ontbreken van toeschouwers, als door de *ervarings*-activiteit van de hoofdpersoon: ’s Konings ceremonieel is uitsluitend betrokken op de eigen genieting (één van de belangrijke redenen voor zijn val: in het psychiatrische “Gutachten” werd Ludwigs ongebreidelde en ongefundeerde bouwlust als bewijs gezien voor zijn pathologische gesteldheid: steeds maar weer nieuwe kastelen, die door de Koning niet eens te bewonen zijn: “keinerlei Verwendung” – *geen gebruiks-waarde*...).

De massage/massifikatie van de Koning en zijn eenzaamheid communiceren met elkaar, zoals ze het doen in de massaliteit van het publiek dat zich vervolgens op de Beierse attracties zal storten.

Al genietend – in de konsumptie van de “Mertz”, de ongezuiverde shit van zijn arrangementen – *leefde Ludwig het publiek de eenzaamheid voor*. In zijn eenzame verzaliging transsubstandieerde zijn individuele lichaam in verzadigde massa.

Sprookjesvoorwerp bij uitstek is het tafeltje-dek-je: bij de Koning is het – zowel in Linderhof als in Herrenchiemsee – een wapen tegen degradatie tot

“Schauobjekt”. De tafel waaraan de Koning eet daalt door middel van een mechaniek naar de onder de Speisezimmer gelegen keuken, om daar te worden opgediend. Zo kan Hij de maaltijd nuttigen zonder door bedienden te worden waargenomen.

Ludwig volhardt in zijn “ideaal-monarchaal-poëtische hoogte en eenzaamheid”. Omgeven door de ruimten van zijn kastelen wordt hij alsmaar eenzamer, inniger verenigd met zichzelf. In die eenheid *geneest* hij van de weerzinwekkende “wereld van alledag” (waaraan de politiek van *regeren* is verlaagd tot *dirigeren*: agogiek) en haar vele pijnen. Wagner is zijn Heiland/Heelmeester – degeen die hem heelt (zodat hij zélf, als Graalkoningen en Parsifal, genezing kan uitstralen?) en tot een geheel bindt: de estetiese overprikkeling die de verlichte apothekers van het sektierapport krankzinnigheid dunkt. En met zichzelf al-één zijn, wil werkelijk zeggen dat men de eigen gek tot gezelschap kiest: de eigen gek, zieke en pervers.

En crimineel, delinkwent? In elk geval zo goed als verrader. Ludwigs schaamte als de Duitsers in Parijs staan en de stad van de grote koningen ontheiligen. Zijn afkeer van het Beierse volk dat hij één hoofd gunt, opdat het in één slag wordt afgehouden.

Bestond Wagners morbiditeit in zijn faustiese gespletenheid in een goddelijke en een duivelse ziel (engel en giftige verleider, hermafrodit en dwerg), de Koning leeft het morbide in de pathologische verstrengeling van verlangen en dood/nacht, waaraan zijn kwijnend brein, geperforeerd en verzengd, de biologiese basis scheen te verschaffen. Ludwigs *Liebestod*.

En zoals Wagner nooit (zoals de Faust van Marlowe dat, grensoverschrijdend, kon doen) naar Satan “overliep” – immers hij koesterde het geheim van de *diaboliese sereenheid* als een diep en innerlijk vermogen! –, zo “verviel” Ludwig nooit tot waanzin; want deze dreef slechts zijn vervoering op.

Zo ontvingen beiden tenslotte de beloning waarop de morbiditeit in het tijdperk van de geschiedenis recht heeft: Wagner als Genie, publiek gemaakt – geproduceerd ja – door Ludwig de Maagdelijke, de Heilige.

Maar in zijn intieme en precieuze perversie beoefende de Koning de subtiële kunst van de *reversie*. Niet eens dat hij door zijn perversie *genas* is het schandaal (want dat is nog een letterlijke en al te sentimenteel-politiek in te zetten inversie van de schamele bevindingen der artsen) – wél dat de hoogten waarop hij in zijn aanbiddelijke koppigheid verbleef, zo gemakkelijk te beklimmen blijken. Mits dit *massaal* gebeurt!

Reversie van het koningschap in kunstenaarschap, van het kunstenaarschap in genieting, van genieting in de roem van de slechte smaak: Koning der Jodelaars, van eigenzinnige voorkeur in kollektieve apatie, van uitbuiters van het volk in heerser over een waar dromenkontinent, maar vooral van absolutisties simulant in toeristische trekpleister.

KONING PARSIFAL? OF: NICHTS IST WIDERLICHER

“’s Avonds de 21ste november 1865, vond een prachtig vuurwerk plaats, voortreffelijk gearrangeerd door de teatermasjiniest de heer Penkmayr. Na het vuurwerk werd de scène van de aankomst van de zwaanridder uit Wagners “Lohengrin” op het Alpenmeer opgevoerd. Een grote zwaan, kunstig naar de natuur vervaardigd, trok een boot met Lohengrin (vleugeladjutant vorst Paul von Thun und Taxis) over het Alpenmeer; de zwaanridder met de boot en de zwaan was door middel van elektrisch licht prachtig belicht. Gedurende dit gebeuren speelde de muziek de betreffende stukken uit Lohengrin. De eerstvolgende avond werd deze scène op het hoogste bevel van Zijne Majesteit herhaald.”

Uit de slotkroniek van Hohenschwangau

Van zo’n tafereel gruwet de ware wagneriaan: het mist ten enenmale de zuiverheid waarnaar de Meester streefde. Muziekdrama door een verwerpelijk, romanties en infantiel sprookjesinstinkt vernederd tot het ergst denkbare: goedkope teatraliteit, *opera*. Hoogstens vergeeflijk als jeugdzonde van een getroebleerde koning of eenmalig kuriosum. Maar ver beneden het nivo van Wagners revolutionaire onderneming.

Inderdaad lééd op den duur de liefde tussen de Koning en zijn Magiër onder dit soort kitschige konsumpties van Sakrale. Ludwig was nu eenmaal niet bevattelijk voor de zuiveringsboodschap.

We tekenen 1881. Dirigent Herman Levi zal de “Parsifal” (naar niets heeft de Koning ooit zo intens verlangend uitgekeken) leiden. Maar Wagner is weinig geestdriftig over deze installering van Israel in de Bayreuther orkestbak. Hij probeert van Levi af te komen, maar... deze is de *Koninklijke* Kapellmeister – en Ludwig besluit (aangezien er geen *artistieke* reden voor ontslag is) hem te handhaven: geen Levi, dan ook géén koninklijk orkest, géén koninklijk koor, en dus géén Parsifal!

Wagner is woedend: hij wordt zich plotseling bewust, dat Ludwig “de racistiese boodschap van het Parsifal-gedicht had verworpen” – beter: nooit had aanvaard. “Dat Ludwig de afkeer der Hohenzollerns van het antisemitisme déélde was om furieus over te worden.”

(R.W. Gutman, Richard Wagner. The man, his mind, and his music, New York/Londen 1968).

We volgen het betoog van Gutman.

Wagner wijt een en ander aan Ludwigs “naïviteit”: de Koning beschikt niet over *ervaringen* met joden, daarom idealiseerde hij ze...

Maar Ludwig houdt voet bij stuk: geen Levi, geen Parsifal. Wagners geïntrigeer achter de schermen kan niet verhinderen dat hij tenslotte bakzeil haalt. Op 19 september 1881 schrijft hij de Koning, dat hij Levi als dirigent aksepteert.

Op 11 oktober antwoordt Ludwig en geeft te kennen dat naar zijn mening ieder racisme weerzinwekkend is:

“nichts ist widerlicher”.

Gutman: “Dit was meer dan Wagner kon verdragen. Hij realiseerde zich, hoe volslagen hij met Ludwig had gefaald. Niet langer in staat zijn woede te bedwingen, gaf hij in een brief van 22 november 1881 de Koning zijn beruchte lezing van de joden als geboren vijanden van de mensheid en alles wat in haar edel is (“daß ich die jüdische Race für den geborenen Feind der reinen Menschheit und alles Edlen in ihr halte”). En deze vullis ventileerde hij aan de Koning, die al vroeg tijdens zijn regering (in 1866) de synagoge in Fürth had bezocht en de plechtige belofte had gedaan om het voorbeeld van zijn vader te volgen en aan de emancipatie van de joden te werken. Bovendien had Ludwig de zomer van 1881 een romantiese vriendschap genoten met een 23 jaar oude joodse acteur uit Hongarije, Jozef Kainz. Op Wagners uitbarsting gaf Ludwig pas meer dan twee maanden later antwoord, door subtiel te verwijzen naar de trouwe joden waarmee de komponist zich had omgeven.”

Dit alles vond dus plaats tijdens de voltooiing en voorbereiding van de Parsifal.

Ludwig ontving van Wagner de bijnaam “Parsifal”, hetgeen onder meer betrekking had op 's Konings onverschilligheid voor vrouwen. Parsifals weerstaan van Kundry duidt, zoals bekend, op zijn vermogen om verontreinigende parasieten af te stoten. Van de racicaal zuiver Koning Parsifal kon Wagner dus de begeleidende Gurnemanz zijn – in het land van de politiek, wel te verstaan, waarin de expansieve Tondichter zijn maagdelijke vorst een belangrijke rol toedichtte (Wagners opvoeding van Ludwig dateert van 1865: Was ist Deutsch?; het bijbehorende muziekdrama heet Meistersinger). Ludwig is er goed van op de hoogte geweest, dat Hij de partij van de Drakendoder en Verlosser moest spelen.

Maar Parsifal betekende voor Ludwig iets totaal anders dan voor Wagner. De raciale doktrine liet hem koud, hij genoot het werk louter en alleen als *romantiese opera*:

“Zijn korrespondentie met Wagner toont hoe hij weloverwogen de raciale kommunikaties negeert, en zich er – op het moment dat hij onder druk wordt gezet – tegen verweert. De atmosfeer in Bayreuth was er niet één waarin hij gemakkelijk ademhaalde.” (Gutman)

Parsifal was voor Ludwig eenvoudig een “glorieus muzikaal en dramaties kontrapunt” van de scènes in zijn droomkasteel Neuschwanstein.

DE PSYCHIATRIESE MASJIENE

Een uiteenzetting over de masjienes van Ludwig II van Beieren moet besluiten met de laatste masjiene waaraan hij werd onderworpen. Géén

inventie van hemzelf. Als hij in 1886 uit zijn droomkasteel naar het gehate Schloß Berg wordt vervoerd, treft hij daar de ambiance aan, waarin gekken, misdadigers en tenslotte doden worden geproduceerd. De gedemonteerde deurklinken, in de deuren aangebrachte kijkgaten en holten in de vensteromlijsting voor het traliewerk, duiden op het oord van de laatste zuivering. Vrijwel onmiddellijk nadat de Koning is uitgeroeid, worden de kastelen voor het publiek geopend.

Agnes Schreiner – Kees Vollemans

KONING OP STELTEN

“Le jour chasse la nuit”.

*“Einsam wachend in der Nacht,
wem der Traum der Liebe lacht,
hab’ der Einen Ruf in acht,
die den Schläfern Schlimmes ahnt,
bange zum Erwachen mahnt.
Habet acht! Habet acht!
Bald entweicht die Nacht.”
Brangäne in Tristan und Isolde*

In Syberbergs ‘Requiem’, film over Ludwig II van Beieren, wordt de Koning door Keizerin Elisabeth (“Sissi”) van Oostenrijk gewaarschuwd voor het naderend eind van het Sprookje.

Zij doet het in de woorden, die Brangäne in de ‘Tristan’ het liefdespaar toeroept:

“Habet acht! Habet acht!
Bald entweicht die Nacht.”

(“O lente, lente currite, noctis equi”: “O draaft langzaam, langzaam, gij paarden van de nacht”, smeekte de renaissance-minnaar, voor wie de nacht niet eindigen mag – woorden door Marlowe’s Dr. Faustus tot angstkreet omgebogen: geef me tijd om alsnog mijn ziel te redden, *geef me de dag*).

De dag die Sissi voorspelde, brak onverbiddelek aan – met een psychiatries ‘Gutachten’ en tenslotte een sektierapport. De zon die opging vormde het centrum van een onberispelijk ingericht universum: dat van de kliniese wetenschap en de pathologie.

De Koning maakt van de dag een nacht, want nachtelijk zijn de poëzie en de muziek waaruit hij leeft. De stilte en eenzaamheid van het duister vormen de *stroom* waarin hoge gedachten opgloeien. Net als voor het liefdespaar uit het muziekdrama, is de dag voor Ludwig de sfeer van de onttovering en ontluistering: schennis van een geveinsde, daarom niet minder nobele Majesteit.

Echter, alleen tijdelijk kan de nacht het oord van de terugtocht uit het dagelijks leven zijn: de beelden die hij voortbrengt, worden door het licht van het weten niet geschuwd, integendeel: ze worden begerig opgespoord, nagejaagd en ingezet. En ook voor de produktieve dromer zelf is de duisternis de fiedelende Dood aan het eigen oor: de dissonant van het sterven maakt de verrukking van het leven uit.

Daarom is de moderne Sprookjeskoning zo anders dan de melancholieke

Monarch van de barok. De dissonante muziek die, in Shakespeare's drama, de ingekerkerde Richard II treft in zijn eenzaamheid, verergert slechts de leegte. In Ludwigs nachtleven is muziek een massage, in dat van Richard verstarring.

Want voor de barokke Koning behoort de muziek tot het hoofse ritueel van de *dag*, ze is een etikette en decorum. Geheel volgens het recept van een oude geneeskunde, vormt de muziek – als konsonante samenklank – een medicijn tegen zwartgalligheid en waanzin. Maar in Richards onttroonde afzondering breekt ze binnen als een gif dat de ziekte versnelt:

“Hoor ik muziek?

Hé, houd maat! Hoe bitter is de muziek-zo-zoet
Als de maat stuk is, en geen proportie is behouden!
Zo staat het met de muziek van het mensenleven.
En hier beschik ik over de kieskeurigheid van gehoor
Om de tijd gebroken in een wanordelijke snaar tot staan te brengen;
Maar toen er harmonie was tussen mijn staat en de tijd,
Had ik voor gebroken tijd geen oor.
Ik verspilde tijd, nu verspilt tijd mij;
Want nu heeft tijd mij tot zijn tellende klok gemaakt:
Mijn gedachten zijn minuten, en zuchtend krassen ze
Hun uren op het wijzerblad van mijn ogen:
Mijn vinger een wijzer die ze de tranen droogt.
Het luiden dat vertelt hoe laat het is
Is een luid gesteun, dat treft mijn hart mijn klok:
Zo wijzen zuchten, tranen en gesteun
Minuten, tijden en uren aan; maar mijn tijd
Snelt voort tot Bolingbroke's trotse vreugde,
Terwijl ik hier te bazelen sta, zijn Klokkenknecht.
Deze muziek maakt me gek: laat haar zwijgen;
Want gekken mag ze aan hun verstand geholpen hebben,
In mij, lijkt het, maakt ze wijzen gek.”

Muziek en tijd zijn niet één met de ruimte, zoals ze het voor de Koning uit de romantiek zullen zijn. Dáár eerst zal de tijd tot ruimte worden, in een ambiance van de *zelfverleiding* – zelfverleiding, omdat de Dood en Duivel vermogens van het *Individu* zijn geworden, en de uitdaging ervan een kwestie van de splijting van het eigen Ik. (Wie is niet zijn eigen Thanatos, zijn eigen Mefisto?)

In de melancholiese “ruimte” zijn de versnellingen en de vertragingen van Tijd, Muziek en Dood gebeurtenissen aan géne zijde van het teater, en het geweld van hun binnen breken in (inbreuk op) de wereld bezit heel de angstwekkendheid van een Dood die *niet* al ergens “van binnen” voortwoerkert, maar pas op het állerlaatste ogenblik ópspringt en zich toont. De Dood als *grenswachter*. En de grens tussen leven en dood is in de melancholie analoog aan die tussen ruimte en tijd. Het vocht van de zwarte gal is niet, als de romantiese ekstase, in staat om de grenzen te verleggen en de Dood te mobiliseren, in dienst van het leven te stellen. Daarom is de dissonant voor de melancholikus niet te genieten – hij heeft Orde en Harmonie nodig om in

evenwicht te blijven. Wánorde slaat hem met onmacht.

Ludwig daarentegen haalt uit de wanorde van zijn machtsverlies het genot van de machtsdroom: zijn nachtelijke konversaties met ge Guillotineerde vorsten. Dood en dissonant worden *beleving* – middelen om met gemoed te stemmen – factoren van de tempering. En dat heeft de Koning gemeen met zijn toondichter. Wagner laat de klankregulering van zijn 'Ring des Nibelungen' aanvangen in de chaos van het Rijnwater, een chaos die onder *kontrole* wordt gebracht in de eerste "minimal music" ooit geschreven.

Zo is de verzonken orkestbak niet alleen de masjienekamer van een stoomschip of een smidse vol arbeidersdweren, maar evengoed een baaierd – weliswaar niet klaar voor de scheppingsdaden van de Demiurg, maar dan toch voor de sinjaal-manipuleringen van de Semiurg. Want alleen die weet, dat dammen de stroom versnellen. Of zoals de dichter Leopold schreef:

"Wie duwt de golven van de zee terug?
Het pogen zelf doet weer een golf ontstaan."

"Wat de *motoriese* opgewondenheid van Zijne Majesteit betreft, beschikken wij over de volgende mededelingen. Niet zelden kwam het voor dat Zijne Majesteit zeer gespannen was, dan maakte hij zonderlinge dansende en huppelende bewegingen, stiet of trok hij de handen door hoofd- en baardhaar, posteerde Zijne Allerhoogste zich niet zelden voor de spiegel, alwaar hij de armen kruiste en grimassen maakte."

Von Gudden (k. Obermedizinalrath)

Dr. Hagen (k. Hofrath)

Dr. Grashey (k. Universitätsprofessor)

Dr. Hubrich (k. Direktor), opstellers van: *Ärztliches Gutachten über den Geisteszustand Seiner Majestät des Königs Ludwig II. von Bayern* (1886)

"Ludwig, vol voedsel en vrede, verwijderde zich niet ver van de verlichte tafel, zo'n twintig passen heen en dan weer terug, maar het werden wel vreemde passen. Door de stilte en mensenleegte van het park, het licht van de maan en wat hij voelde en dacht werden zijn passen steeds wonderlijker: de voeten tilde hij veel hoger op dan normaal, waarna hij het been met een ruk zijwaarts en omlaag liet vallen, zodanig dat de punt van de schoen het eerst de grond raakte met een even draaiende beweging alsof tegelijk een insect werd vermorzeld. Het onnatuurlijke van deze bewegingen gaf de pas iets marionetachtigs maar, door de omvang en grootte van de zware gestalte, ook iets griezeligs, te meer daar Ludwig ook met het hoofd wonderlijk draaiende bewegingen begon uit te voeren op weer een ander ritme, waarbij hij het eerst achterover liet kantelen zodat zijn gezicht bleek oplichtte in het maanlicht en het daarna sterk opzij en vervolgens naar voren liet rollen. Het was de koningspas, veel befluisterd en besproken, slechts door weinigen gezien maar nu in het volle maanlicht uitgevoerd en bekeken door een in de struiken verborgen Richard Wagner."

W. Brakman, *De blauw-zilveren koning* (roman), Amsterdam 1977, p.69

Tijdens Ludwigs bezoek aan Versailles moesten straatjongens worden

weggejaagd, die achter de rug van de Koning diens eigenaardige steltgang na-aapten. Steltlopen was de Koningspas: als het ritueel als regel en spreekwoord op het schavot is omgebracht, kan het slechts in de *gewoonte* worden opgewekt. Alleen in de *hér*-beleving wordt het lichaam van de Koning weer tot *teken*. Teken nu in *estetiese* zin – een estetica die oorden, eens door grenzen gescheiden, als tegengestelde categorieën in zich opneemt; en die de Dood, voor Richard II een blikseminslag of meteor, tot vriend kiest om de stilte te verheven en tot klinken te brengen.

Voor de oude Koning was de eenzaamheid van de gevangenschap gebroken tijd, wanklank en leegte – voor Ludwig is het alleen-zijn vervulling: de weg naar bevrediging en verzadigdheid. Richard verdiept zich treurend in zijn lot, Ludwig diept uit een Onbewuste vol geschiedenis schatten op: voor hem is ook de Dood een leven. Bespiegeling kan voor de melancholikus een lafheid zijn, een onridderlijkheid die de frisse bloes der vastberadenheid verziekt – maar ook de enige wijsheid die de dienst aan God verzaakt en de laatste rust begrijpt als “niets zijn”:

“Zo speel ik in één persoon vele mensen,
En géén is tevreden: somtijds ben ik Koning;
Dan doet verraad mij wensen, ik was een bedelaar,
En ik bén het: dan overtuigt
Verpletterend gebrek me, dat ik beter nog een Koning kan zijn:
Dan ben ik Koning opnieuw; maar weldra
Bedenk ik dat ik ben onttroond door Bolingbroke,
En plotseling ben ik niets: maar wat ik dan ook ben,
Noch ik noch enig mens die méns slechts is
Zal ergens plezier in vinden, totdat hij komt tot rust
Door niets te zijn.”

Niets zijn: het diepste punt van de overpeinzing, het uiterste besef van de leegte waaraan de wereld is uitgeleverd als de tekens niet meer van de goddelijkheid der schepping spreken – maar *nóóit* het Nirwana en het opgaan in het Ene en het Al, dat het voor de romantiek zal zijn. De barok lijdt aan de leegte, de romantiek aan het vele.

Net als de vlammenzee die Marlowe's Faust verzengt, is de dood die Richard II wacht (de aanslag op hem in zijn kerker) in zijn strenge direktheid en snelheid vele malen genadiger, dan de langzame dood waartoe politici en heelmeesters Ludwig veroordeelden. Het duister van Richards geribde krocht betekende de voorbereiding op een vinnig toeslaan van de Dood: de volstrékte duisternis; voor Ludwig echter was Moord de aanbreekende dag, het licht dat het weten op zijn psyche en organisme wierp. Daarmee werd het donker opgeheven waarin hij zich eens ophield, en dat van fantasieën had gewemeld.

MEDIES EKSPERTISE RAPPORT OVER DE GEESTELIJKE GESTELDHEID VAN ZIJNE MAJESTEIT KONING LUDWIG II VAN BEIEREN

Hoe pijnlijk het opstellen van een beoordeling der geestelijke gesteldheid Zijner Majesteit, hun eigen Koning, voor de ondertekende artsen ook moge zijn, zij moeten de hun gestelde opdracht uitvoeren en met een nadrukkelijk beroep op de door hen afgelegde eed en zich volledig bewust van hun zware verantwoordelijkheid, doen zij naar plicht en geweten verslag van de geëiste expertise, waarbij zij opmerken dat een persoonlijk onderzoek van Zijne Majesteit niet alleen ondoenlijk was – nadere verklaring hiervan zal overbodig zijn – maar met het beschikbare feitenmateriaal echter ook niet noodzakelijk.

Op de eerste plaats moge herinnerd worden aan het notoire feit dat een tante van Zijne Majesteit, Hare Koninklijke Hoogheid Prinses Alexandra een lange reeks van jaren (tot de dood er op volgde) aan een ongeneeslijke krankzinnigheid leed. Kan hier niet al te veel waarde aan worden toegekend, des te belangrijker is het er op te wijzen dat ook de jongere broer van Zijne Majesteit, Zijne Koninklijke Hoogheid Prins Otto van Beieren, ongeneeslijk krankzinnig is, dat de wortels van Zijne Hoogheid's ziekte tot aan zijn jeugd voeren en deze ziekte kenmerken vertoont waarvan de verwantschap met bepaalde verschijnselen bij Zijne Majesteit zich onwillekeurig en onafwijsbaar opdringt.

Zijne Koninklijke Hoogheid klaagde in een nog relatief vroeg stadium bij de medeondertekende von Gudden, lid van de Hoge Mediese Raad, over smartelijke toestanden van angst en innerlijke onrust, die zich reeds in Zijne Hoogheid's vroege jeugd kortstondig kenbaar maakten, zo werd het Zijne Koninklijke Hoogheid bijvoorbeeld te machtig toen hij op 17-jarige leeftijd als luitenant zijn eerste residentiële wacht afnam, waaraan de inwoners van München vol vreugde deelnamen en er zodoende een enorme toeschouwers-massa op de been was, Zijne Hoogheid voelde zich toen als aan de "schand-paal" genageld: daarbij leed Zijne Koninklijke Hoogheid aan de meest akelige gevoelens in borst en onderlijf, ook leed Zijne Hoogheid aan hallucinaties van de vijf zintuigen en aan motoriese opgewondenheid, die zich uitte in de meest vreemde slingerende en springende bewegingen van armen en benen en niet zelden leidde tot een hoge staat van vervoering waarbij Zijne Hoogheid neigde tot gewelddadigheden, daar komt bij dat in tegenstelling tot en in zekere mate als tegenwicht aan de vele neerslachtige ervaringen en voorstellingen Zijne

Hoogheid niet zelden blijk gaf van een buiten alle proporties verhoogd bewustzijn aangaande Zijne Hoogheid's positie: uitlatingen als "Niemand heeft mij te bevelen, zelfs de Koning niet", werden vaak gehoord en alle pogingen van de Mediese Raad om op Zijne Koninklijke Hoogheid invloed uit te oefenen, zo mogelijk door zachte maatregelen van buitenaf, waren bijvoorbeeld nutteloos.

Het schijnt dat ook Zijne Majesteit al op jonge leeftijd last had van vergelijkbare lichte aanvallen van innerlijke angst en opwindning. Zijne Koninklijke Hoogheid Prins Otto deelde de mede-ondertekenende van Gudden, lid van de Hoge Mediese Raad, bij een gelegenheid waar Zijne Hoogheid's eigen klachten ter sprake kwamen, mede dat Zijne Majesteit aan dezelfde kwalen leed. Zijne Majesteit zou altijd al erg vreesachtig zijn geweest en had wanneer hij ging wandelen in de engelse tuin van Zijne Koninklijke Hoogheid vaak de opdracht gegeven, er toch vooral op te letten dat er geen ontmoeting met anderen kon plaatsvinden. Ook de overleden staatsadviseur von Neumayr deelde bovengenoemde arts mede, hoe moeilijk het wel niet was, al relatief korte tijd na de troonbestijging, bij een bezoek van het frankies distrikt, Zijne Majesteit er toe te bewegen zich in het openbaar te vertonen. In het jaar 1872 werd Heer von Ziegler, administrateur van het ministerie, tot kabinetssekretaris benoemd. Deze hoorde (vergelijk zijn uitlatingen in akte 1) van staatsadviseur Eisenhart en van personen aan het hof, hoe moeilijk het Zijne Majesteit geviel, audiënties te verlenen en wel in het bijzonder die van staatszakelijke aard. De vrees voor ontmoetingen met mensen trad gestadig vaker aan den dag, (1c) de bezoeken aan de kerk in Berg werden alsmaar zeldzamer, tenslotte liet Zijne Majesteit in het voor publiek niet toegankelijke park in Berg een romanties kerkje bouwen en zich de mis lezen zonder dat deze door iemand anders mocht worden bijgewoond. (akte 2) Om maar geen mensen in het teater te hoeven zien, kwam het tot de bekende separaatvoorstellingen (vergelijk de opmerkingen van de koninklijke stalmeester Hornig bladzijde 5, ook die van von Ziegler, koninklijk administrateur van het ministerie akte 2). De omgang met mensen boezemde Zijne Majesteit steeds meer weerzin in. (v. Ziegler akte 6). De terugkeer naar München na afloop van het winterverblijf in Hohenschwangau duurde steeds langer en werd van 1876 tot 1883 geleidelijk aan met een maand verlengd. Het sein tot vertrek uit Hohenschwangau werd pas op het allerlaatste ogenblik gegeven. (v. Ziegler akte 4). Zijn Majesteit wond zich er al weken van te voren over op, als de hofhouding naar München moest worden overgebracht. In Seeshaupt of Peißenberg kon Hoogstdezelve urenlang besluiteloos en talmend rond dralen, om tenslotte de trein in te stappen, liever echter zou Hoogstdezelve zijn teruggekeerd, München was voor Hoogstdezelve "een kwelling, een gevangenis", om met Zijne Majesteit's eigen woorden te spreken. Aan het hofdinee ging doorgaans dezelfde opwindning vooraf, het werd derhalve ook vaak uitgesteld. Het was, om weer met Zijne Majesteit's eigen woorden te spreken, Hoogstdezelve te veel, "alsof het naar het schavot leidt". Vooraf dronk Hoogstdezelve altijd acht tot tien glazen champagne om het gemoed te verlichten. (vergelijk de nummers 15 en 16 in de opmerkingen van de koninklijke opperstalmeester Heßelschwerdt en de koninklijke kamerdienaar Welker.) Bij het gereedkomen van de spoorwegverbinding met de stad namen de gramstorigheid en woedeuitbarstingen van Zijne Majesteit steeds meer toe, aldus de koninklijke stalmeester Hornig en von Ziegler, administrateur van

het ministerie, laat zich op de volgende wijze uit over het hofdinee (akte 6): Wekenlang voor een dinee was er sprake van deze "ramp" en elk onderwerp van de redevoering moest voor dit thema ver naar de achtergrond wijken. De redevoeringen werden tot 3 à 4 uur verlengd. Zijne Majesteit kon er geen genoeg van krijgen en richtte zich met de meest opgewonden en ongelooflijke uitdrukkingen tot de genodigden en bestelde verschillende keren het voor de volgende dag vastgestelde dinee nog in de nacht ervoor af, hoewel alle voorbereidingen waren getroffen. Was de dag van zulk een dinee echter werkelijk aangebroken, dan was de stemming bij de redevoering, die dan altijd nog enkele uren voor het dinee plaatsvond, de meest geëxalteerde die men zich kan denken. Haastige inlichtingen over de een of andere genodigde, ijsberen in de kamer, verwensingen in elke toonaard – dit was het immer terugkerende beeld. Ingewijden zagen deze dinees altijd met angst tegemoet, omdat ze moesten vrezen dat de zelfbeheersings-kracht van Zijne Majesteit zou bezwijken. Zijne Majesteit gaf ook opdracht om de Hoogste plaats aan tafel zodanig met pieces de milieu en bloemen te kamoufleren, dat men Hoogstdezelve nog maar nauwelijks kon zien, ook werd met opzet enorm lawaaierige muziek gelast. Eenmaal aan tafel gezeten schoot Zijne Majesteit vaak met wilde bliksemende blikken om zich heen en stootte af en toe vol van woede met de sabel op de grond. (vergelijk ook de mededelingen van Herr von Ziegler, administrateur van het ministerie, over het gedrag van Zijne Majesteit toen hij de uitvoeringen van Wagner in Bayreuth in het jaar 1876 bezocht (akte 11), – de mededelingen van dezelfde rapporteur over de reis naar Zwitserland met de toneelspeler Kainz (akte 12), alsmede die over het gedrag van Zijne Majesteit ten opzichte van verschillende hooggeplaatste en zeer hooggeplaatste personen.)

De niet zelden voorkomende opgewondenheid van Zijne Majesteit voor ontvangsten, voor en na bezoeken, voor hofdinees, wordt ook door von Müller, referendaris van het ministerie, bevestigd onder nummer 4 van zijn verklaring. Op zeer bijzondere wijze werd dit kenbaar bij de eerste rapporteringen van alleronderdanigste inzake het jubileum van Wittelsbach, deze rapporteringen vonden hoofdzakelijk in de maand december van het jaar 1879 plaats; de allereerbiedigste voorstellen die deelname van Zijne Majesteit aan het feest beoogden, bewerkstelligden een voortdurende groter wordende opwinding; het werd met de dag duidelijker, dat een definitief positieve beslissing moest uitblijven en dat het openhouden van de vraag betreffende de voorgestelde maand tot grotere verontrusting van Zijne Majesteit zou leiden, zonder het geringste sprankje hoop te kunnen koesteren dat Zijne Majesteit het feest tenslotte zou bijwonen.

De gevolgen van deze ziekelijke ontstemmingen en innerlijke remmingen werden voortdurende droefgeestiger en noodlottiger. De koninklijke stalmeester Hornig, die zich vanaf het jaar 1867 in de nabijheid van Zijne Majesteit bevindt, bericht in zijn aantekeningen (bladzijde 1) dat Zijne Majesteit in het begin nog een vrij grote behoefte voelde aan omgang met mensen. Tijdens de nachtelijke ritten, wanneer maneschijn de bossen beglinsterde, werden er feesten georganiseerd in het woud, waarvoor Hoogstdezelve de jongere bedienden van het vorstelijk stalpersoneel en ook lakeien ontbood. In tenten werd dan tot vroeg in de morgen gepimpeld en vermaakte men zich met spelletjes, zoals ringverstoppertje en 'kleermaker leen me je schaar'. Later stopte dit spelletje spelen, maar het kwam daarna nog wel voor dat tijdens een

rustpoos van Zijne Majesteit ergens in het bos, Hoogstdezelve sorbets dronk met het stalpersoneel in een daar terplekke volgens turkse stijl ingerichte kamer, iedereen moest dan de oosterse zitswijze aannemen en uit turkse pijpen roken. Ook deden zich soortgelijke taferelen voor in het bij Linderhof gelegen, zogenaamde 'Hundingshause': op huden gezeten slempte het personeel uit grote drinkhoornen houtgeest. Daarentegen is het algemeen bekend dat Zijne Majesteit al sinds enkele jaren geen persoonlijke kontakten meer onderhoudt met bewoners van de hoogste hofverblijven en met het koninklijk staatsministerie, dat (opmerkingen van Heßelschwerdt en Welker d.d. 18 mei 1) Hoogstdezelve gedurende de laatste jaren zelfs de kabinetssekreteraris hooguit tweemaal ontmoette, de hofsekreteraris echter helemaal niet meer heeft gezien. De weinige persoonlijke kontakten die Zijne Majesteit tegenwoordig nog onderhoudt, beperken zich tot een aantal lieden van het lager dienstpersoneel en vormt een beeld van de haast kinderlijke en hulpeloze toestand waarin Hoogstdezelve door deze isolering is verzeild geraakt, (lakeien en coiffeurs op zoek naar nieuwe ministers en een nieuwe kabinetssekreteraris) een waarlijk tragisch contrast met Zijne Majesteit's huidige, tot een bijna onnatuurlijk nivo opgeschroefd, bewustzijn, vervuld van absoluut machtsgevoel en zelfverheerlijking.

Of Zijne Majesteit aan *hallucinaties* in de eigenlijke zin van het woord lijdt, is niet met volle zekerheid te zeggen. Argumenten daarvoor leveren de waarnemingen van Heßelschwerdt (verhoor van 18 mei, nummer 14.); het geringste geluid doet Zijne Majesteit opschrikken. Tijdens de wandelingen (bij dag en bij nacht) meende Hoogstdezelve vaak iets te hebben gehoord, voetstappen, woorden en zei dan tot hem die niets gehoord had, jij hebt nu eenmaal geen goeie oren Heßelschwerdt. Zijne Majesteit heeft zich er echter nooit over uitgelaten welke woorden nu precies gehoord werden. Ook in de woonvertrekken (hetgeen ook door kamerdienaar Welker wordt bevestigd) kwam het regelmatig voor dat Zijne Majesteit in de verblijven erboven voetstappen meende te horen en er moest dan worden nagegaan of er niet iemand was, hetgeen echter nooit het geval was. Wanneer Zijne Majesteit *alleen* in een kamer verbleef (verhoor van Heßelschwerdt van 3 juni 1886 VI evenals dat van Welker), sprak en lachte Hoogstdezelve vaak zo luid, dat men ging geloven, dat zich in dezelfde kamer een groot en vrolijk gezelschap had verzameld.

Een analyse van het gedrag van Zijne Majesteit, waarover von Ziegler, administrateur van het ministerie, bericht (akte 6 van zijn aantekeningen) gedooft in elk geval de opvatting, dat het wordt beheerst door waanvoorstellingen: "Zijne Majesteit koesterde niet eenmaal, maar iedere keer weer de argwaan, dat ik bij het uitbrengen van een rapport Hoogstdezelve met een onwelvoeglijke, zonderlinge blik had aangekeken. Onmiddellijk na de rapportage kreeg ik dan de opdracht mij te rechtvaardigen en ik heb aan deze verantwoordingen enorm veel tijd moeten besteden." Herr von Ziegler is de mening toegedaan, dat deze 'argwaan' moet worden teruggevoerd op het gevoel van Zijne Majesteit een zonderlinge indruk uit te stralen en op een bewustzijn met anomale karakteristieken, wat hoogstwaarschijnlijk juist is en in overeenstemming met het wezen van de waanvoorstelling. De mededelingen van stalmeester Hornis (vergelijk zijn bevindingen bladzijde 4) kunnen echter alleen maar begrepen worden als buitensporigheden van de fantasie en wel in een hoogst ongewone mate, die de grenzen van de norm ver overschrijdt; toen Zijne Majesteit onder de blote hemel tijdens een sneeuwstorm bij enkele

graden vorst piknickte, waande hij zich aan een zeeoever, genietend van de warme zonnestralen; ook hetgeen op bladzijde 15 wordt beschreven vergunt ons stellig een blik in een diepe afgrond, die ons zou doen huiveren als niet het diepste medelijden met de *ziekte* van Hoogstdezelve verzachtend tussenbeide kwam: "Zojiust heb ik in gedachten – aldus de woorden van Zijner Majesteit – een grote waterkruik op het hoofd van de Koningin aan stukken geslagen, ik heb haar aan de vlechten over de grond gesleurd en haar boezem met mijn hakken vermorzeld", (vergelijk ook soortgelijke mededelingen van Heer von Ziegler, administrateur van het ministerie, akte 14) of: "zojiust was ik in gedachten in de grafkelder van de Theatinerkerk en heb Koning Max uit de sarkofaag gerukt en hem een draai om de oren gegeven." – Ook de onbedwingbare manies van Zijne Majesteit (Hornig 4), om in een door pauwen voortgetrokken wagen door de lucht te vliegen, de opdracht die machinist Brand ontving van Hoogstdezelve om een vliegmasjiene te vervaardigen voor vluchten over het Alpmeer bij Hohenschwangau, de imitatie van de blauwe grot op Capri, waarvoor stalmeester Hornig tweemaal naar Capri moest afreizen om aldaar het blauw te bestuderen, de maan in de slaapkamer van Zijne Majesteit (vergelijk von Ziegler akte 3), zou men kunnen verwijzen, evenals nog vele andere zaken die elders besproken zullen worden, naar het domein van de op hol geslagen fantasie, waar de beperkingen door werkelijkheid en mogelijkheid opgelegd, aan de wind worden prijsgegeven en we kunnen dit hoofdstuk besluiten door nog slechts in het kort te wijzen op de zo nu en dan gedane liefdesverklaringen, vriendschaps- en dankbetuigingen van Zijne Majesteit, die reeds door hun vorm overdreven aandoen (vergelijk de brieven van Zijne Majesteit die gericht zijn aan Herr von Müller, referendaris van het ministerie en von Ziegler, administrateur van het ministerie en hun wezenlijk fantasmagorische oorsprong verraden door de korte duur en het plotselinge ongemotiveerde einde ervan).

Overigens is achteraf nog een melding van kamerlakei Mayr aan de akte toegevoegd, die er nauwelijks enige twijfel over laat bestaan dat Zijne Majesteit werkelijk aan hallucinaties lijdt. "Weliswaar verdraag ik alles, maar als de Koning zich iets heeft ingebeeld en zich daar absoluut niet meer van af laat brengen, is het om wanhopig van te worden. Hij begon dan bijvoorbeeld als volgt, doe dat mes weg (of een ander voorwerp) en als ik dan zeg Majesteit er is helemaal geen mes, dan blijft hij urenlang ononderbroken doorvragen, maar er moet een mes zijn, waar kan het anders zijn gebleven, jij hebt het verstopt, waar heb je het verborgen, waarom heb je het verstopt, leg het onmiddellijk weer op zijn plaats." (vergelijk het schrijven van Klug, koninklijke raadsman.) Het is, voegt Mayr nog toe, om krankzinnig van te worden.

In ieder geval onbegrijpelijk blijven de volgende gebeurtenissen: Tussen Berg en Ammerland staat een boom die Zijne Majesteit de 'heilige boom' noemt, Heßelschwerdt weet niet waarom – elke keer als Hoogstdezelve voorbij deze boom komt, hetzij te voet, hetzij te paard of met de koets, maakt Hij een diepe buiging. Zo werd ook een afrastering in de buurt van Ammerland, bij elk voorbijgaan – te voet, te paard of met de koets – door Zijne Majesteit op een bijna zegenende wijze gegroet. Wanneer Zijne Majesteit de Koning slot Linderhof voor langere tijd verliet, omarmde Hoogstdezelve telkens een zuil aan de ingang; hetzelfde geschiedde bij terugkeer. Werd het slot maar voor korte tijd verlaten, dan werd de zuil slechts even betast. (Verhoor van

Heßelschwerdt van 3 juni 1886 V en Hornig bladzijde 5.) Opheldering hierover kan alleen Zijne Majesteit Hoogstzelve geven. Waarschijnlijk liggen ook hier ziekelijke storingen van de zintuiglijke werking of van het denkvermogen aan ten grondslag.

Wat de *motoriese* opgewondenheid van Zijne Majesteit betreft, beschikken wij over de volgende mededelingen. Niet zelden kwam het voor dat Zijne Majesteit zeer gespannen was, dan voerde Hoogstdezelve zonderlinge dansende en huppelende bewegingen uit, stiet of trok de handen door hoofd- en baardhaar, en posteerde Hoogstdezelfde zich vaak voor de spiegel, alwaar hij de armen kruiste en grimassen trok. (Heßelschwerdt en Welker, verhoor van 18 mei 13.) Vanaf deze tijd kwamen urenlang durende woedeuitbarstingen voor, Zijne Majesteit ijsbeerde dan door de kamer met dansende, wiegende bewegingen en maakte vanuit de polsen heftige handgebaren, ook kon Zijne Majesteit rustig peinzend en onbeweeglijk voor zich uit starend, urenlang een haarlok rond de vingers draaien of het haar in de war kammen. (Hornig bladzijde 4). Om zich duidelijker uit te drukken, bootsten opperstalmeester Heßelschwerdt en kamerdienaar Welker deze hoogst ongewone bewegingen van Zijne Majesteit na, hetgeen met geen pen te beschrijven valt. Voor de medeondertekende v. Gudden, lid van de Hoge Mediese Raad, was het onmiddellijk duidelijk dat het hier om ziekelijke bewegingen ging.

Van de opwinding, de gespannenheid van Zijne Majesteit, de driftbuien en woedeuitbarstingen van Hoogstdezelve, was in het voorgaande reeds regelmatig sprake. Op het gebruik van geweld tegen de bedienden komen ondertekenden later terug. – Nergens stuit men in de akten op normale gemoedstoestanden of uitingen daarvan. Het schijnt dat deze geheel ten gronde zijn gegaan, waarvoor haat en onnatuurlijke afschuw in de plaats is getreden. Er mag hier herinnerd worden aan de ronduit ontstellende uitlatingen over Hare Majesteit de Koningin Moeder en over Zijne Majesteit Max II. Op deze plaats hoort ook een mededeling thuis van Herr von Ziegler, administrateur van het ministerie, over een uitlating van Zijne Majesteit, die de ondertekenende artsen fatsoenshalve niet kunnen weergeven. (v. Ziegler akte 15). Het borstbeeld van Zijne Majesteit de Keizer in Hohenschwangau werd door Zijne Majesteit in het voorbijgaan bespuugd. (Hornig bladzijde 6). Opperstalmeester Heßelschwerdt (vergelijk ook diens verhoor van 3 juni I) ontving het bevel om in Italië een bende op de been te brengen, om de duitse kroonprins tijdens zijn verblijf in Montone te ontvoeren en hem geketend in een grot, op water en brood gevangen te houden. Zijne Majesteit maakte in gedachten uitvoerige schetsen van de aan de kroonprins toebedachte martelingen, waarvoor ook speciaal de order werd uitgevaardigd, toch vooral zijn leven te ontzien, opdat zijn lijden niet al te snel zou worden beëindigd. Door honger en dorst moest hij gekweld worden en heimwee naar de zijnen moest zijn ziel verscheuren. De zegetijdningen in de veldslagen van 1870-'71 stemden Zijne Majesteit treurig, "het arme Frankrijk" is zeer te beklagen, – Versailles ontèerd door de intocht van de Duitsers. Vaak moest von Ziegler, administrateur van het ministerie aanhoren hoe mooi het zou zijn wanneer men dit vervloekte nest (notabene de eigen hoofdstad en residentie!) tot in elke hoek in brand kon steken en stalmeester Hornis bericht van een door Zijne Majesteit vaak uitgesproken wens aan Hornig (bladzijde 7), dat het gehele Beierse volk slechts één kop zou hebben om het met één slag te kunnen afhouden. Opperstalmeester Heßelschwerdt kreeg van Hoogstdezelve het bevel om

Excellentie von Maillinger, de vroegere minister van oorlog, die weigerde om de vleugeladjutant van Zijne Majesteit, Graaf von Durkheim, tot kapitein te benoemen, in de burchtkerker op te sluiten. (verhoor van 18 mei 8). Zo verging het ook Herr von Ziegler, die vroeger hoog in de gratie stond, maar die wegens een rapportage, waarbij het om een kleinigheid ging, gevangen genomen moest worden. (v. Ziegler akte 2.5). Nog een groot aantal andere personages, waaronder zelfs koninklijke Prinsen, moesten gevangen genomen worden. Om zelf geen straf op te lopen, meldden de bedienden dat de bevelen van Hoogstdezelve waren uitgevoerd. De beschrijving van de in opdracht van Zijne Majesteit ingerichte burchtkerker in Hohenschwangau staat in het verhoor van Heßelschwerdt van 18 mei onder nummer 6. In het jaar 1884 ontving Heßelschwerdt van Zijne Majesteit de opdracht om Zijne Excellentie, Herr von Riedel, minister van financiën op te pakken en naar Amerika te transporteren, na het bezwaar van de onuitvoerbaarheid van deze taak te hebben ingebracht, moest hij worden opgesloten en toen ook dit voor onmogelijk werd gehouden, moest hij 's nachts worden opgewacht en afgeranseld. De vroegere vleugeladjutant Baron Hertling, die er geen genoegen mee nam om bevelen van Hoogstdezelve via dienstbrieven van lakeien te ontvangen en zijn ontslag aanbood, diende onmiddellijk te worden omgebracht, (verhoor Heßelschwerdt van 3 juni, pagina 4) evenzo diende dit te geschieden met Herr von Ziegler, administrateur van het ministerie (zie zijn mededelingen akte 17). Nog recentelijk gaf Zijne Majesteit de opdracht om twee dienaren naar Amerika te transporteren en daar onder voortdurende bewaking te stellen, opdat zij niets konden doorvertellen, het ging hier om kamerdienaar Welker en voorrijder Bieller, die zich de ontevredenheid van Hoogstdezelve op de hals hadden gehaald; de één omdat hij een beoogde lening van maar liefst 25 miljoen mark niet had kunnen afsluiten, de ander omdat hij een vogeltje dat uit de volière was ontsnapt, niet onmiddellijk weer had kunnen vangen. Bij deze gelegenheid werd voorrijder Bieller door Zijne Majesteit de keel dichtgeknepen. Vaak kon Zijne Majesteit urenlang zitten te broeden op nieuwe straffen, die Hoogstdezelve dan in petto had voor hen die op de een of andere manier, hetzij werkelijk hetzij slechts vermeend, in de ogen van Zijne Majesteit gezondigd hadden. Kamerlakei Mayr werd ongeveer 4 jaar geleden de volgende straf opgelegd: gedurende één jaar mocht hij alleen met het gelaat verborgen achter een zwart masker voor Zijne Majesteit verschijnen. (vergelijk ook v. Ziegler 18). Kamerlakei Sauer moest in een door Zijne Majesteit speciaal daarvoor ontworpen narrenpak, op een ezel worden rondgereden over de landweggetjes in de omgeving van Hohenschwangau. (verhoor van Heßelschwerdt en Welker van 3 juni blz. 1). Kamerlakei Buchner aan wiens domheid Zijne Majesteit zich ergerde moest "een lakzegel op het voorhoofd dragen" ten teken dat zijn hersens waren verzegeld. (v. Ziegler akte 19). Na de verklaring van het koninklijk kabinet van 5 mei dit jaar, ontving Heßelschwerdt de opdracht om mee te denken over een toepasselijke straf voor de heren ministers. (verhoor van 18 mei, nummers 8, 9, 10 en 11, bevestigd door de betreffende uitspraken van Welker). Marker ontving van Zijne Majesteit de order, eventueel lieden in dienst te nemen om Herrenwörth op te blazen. (verhoor van Welker blz. 14). Opperstalmeester Heßelschwerdt kenschetste het, evenals kamerdienaar Welker en stalmeester Hornig, als een typische karaktertrek van Zijne Majesteit om plotseling en zonder enige aanleiding genegenheid voor iemand op te vatten, die vaak na korte tijd in het absolute

tegendeel omsloeg. Deze vreemde eigenschap zou iedere deskundige als een ziekelijk verschijnsel mogen imponeren. Deze afkeer ontaardde maar al te vaak in een alles verzengende haat, zelfs zodanig dat b.v. alleen al het noemen van de naam van de in ongenade vervallen persoon Zijne Majesteit in woede deed ontsteken en Hoogstdezelve het bevel uitvaardigde, dat ingeval deze naam bij mededelingen vermeld moest worden, alleen de initialen mochten worden uitgesproken of opgeschreven. (verhoor van Heßelschwerdt en Welker van 7 juni pagina 11 en 21). Stalmeester Hornig (blz. 5) noemt in dezen de voormalige vleugeladjutant, Heer von Sauer, Baron von Hertling, Hirschberg, Graaf von Dürkheim, staatsadviseur Heer von Eisenhart, Heer von Siegler, administrateur van het ministerie, etc.

Bekend is de voorliefde van Zijne Majesteit voor de franse koningen Lodewijk de XIV, XV en XVI, hun absolute heerschappij, hun bouwwerken, etc. (vergelijk de mededelingen van Herr von Ziegler en stalmeester Hornig). Een voormalig tweede luitenant van het beierse leger werd de opdracht toevertrouwd een 'koalitie' te vormen, dat wil zeggen een legertje mannen op de been te brengen met wiens hulp het moest lukken het absolutisties regeringssysteem opnieuw in te voeren; de grondwet moest worden opgeheven, de volksvertegenwoordiging worden afgeschaft. (Hornig bladzijde 2). Weliswaar schetst referendaris Herr von Müller, die door Zijne Majesteit het leiderschap van de koalitie in het vooruitzicht was gesteld, in zijn berichtgeving een enigszins ander beeld van deze koalitieplannen, maar dit strookte niet met de bedoelingen van Zijne Majesteit.

Zijne Majesteit was van plan (Hornig blz. 3) het land, tegen vergoeding van een grote som gelds, aan Zijne Koninklijke Hoogheid Prins Luitpold af te staan of aan Pruisen te verkopen. Geheimraad von Löher werd de opdracht toevertrouwd, om te kijken naar een ander koninkrijk, waar het absolutisties systeem nog wel mogelijk was, deze maakte op kosten van de staatskas verre zeereizen, maar berichtte echter dat deze opdracht onmogelijk was uit te voeren. (vergelijk ook v. Ziegler akte 10). Stalmeester Hornig (bladzijde 2) deelt mede dat Zijne Majesteit zich heimelijk in de gewaden van de franse koningen kleepte. Getooid met kroon en scepter, welke kostbare voorwerpen speciaal daarvoor uit de schatkamer moesten komen, werden nachtelijke wandelingen ondernomen, ook ontwikkelde zich het idee om in Graswangthale een tweede Versailles te bouwen. Herr von Ziegler, administrateur van het ministerie vermeldt, dat Zijne Majesteit voor een borstbeeld van Koningin Marie Antoinette, op het terras van Linderhof, altijd het hoofd ontblootte en haar wangen streekte en opperstalmeester Heßelschwerdt wijst erop, dat zich in Linderhof een beeld bevond, (waarvan Welker meent dat het een histories onderwerp uit de tijd van Lodewijk de XIV uitbeelde) waar Zijne Majesteit als bij vastgestelde orde voor knielde en waarvoor ook Heßelschwerdt met de hand naar het beeld uitgestrekt, moest knielen, als zwoer hij een eed, zonder er echter naar te mogen kijken, (verhoor van 3 juni blz. 13) ook Welker (pagina 20) verhaalt over de beeldencultus van Zijne Majesteit en beschrijft vooral hoe de Koning voor een beeld, dat een episode uit het leven van Koningin Marie Antoinette voorstelt, vererende tekens maakte en vervolgens met opgeheven hoofd en starende blik achterwaarts schreed, eerst langzaam dan sneller en eenmaal ver genoeg van het beeld verwijderd, zicht afwendde, als nam Hij marktelijk afscheid.

Vanaf de tijd dat Herr von Ziegler, administrateur van het ministerie,

toendertijd kabinetssekretaris – de laatste man van beschaving (vergelijk von Ziegler 20) met wie Zijne Majesteit regelmatig contact onderhield en persoonlijke zaken van grote importantie besprak – werd ontslagen, stopte Zijne Majesteit met het inwinnen van persoonlijke adviezen aangaande staatszaken. Het is ongelooflijk hoe deze behandeld werden. Maar het is wenselijk eerst nog enkele korte opmerkingen over de persoonlijke kontakten van Zijne Majesteit met het dienstpersoneel in te lassen.

Zowel de binnenkomende tijdingen als de orders van Hoogstdezelve worden in de regel door gesloten deuren uitgewisseld. Door op de deur te krassen wordt het teken gegeven dat men Zijne Majesteit heeft begrepen. Personeel dat mag of moet binnentreden wordt geacht met een diepe buiging te verschijnen, mag Zijne Majesteit niet aankijken, geen woord spreken en moet zich met behulp van tekens duidelijk maken en slaagt men daar niet in dan moet men de bewegingen van het schrijven imiteren, zodat het op deze wijze doorgeseinde bericht in de voorkamer kan worden genoteerd en aan Zijne Majesteit mag worden overhandigd. Tijdens het opdienen van de maaltijden worden de bedienden geacht op dezelfde wijze aan te treden, zij mogen Zijne Majesteit niet aankijken, noch de gerechten met hun blikken beroeren en zij dienen zich evenzo te verwijderen. Ook de lakei die Zijne Majesteit hielp bij het aankleden mag Hoogstdezelve niet aankijken. Heeft iemand van het personeel straf opgelopen dan moet hij tevens knielen of languit op de buik gaan liggen. Voornoemde is ingevoerd nadat Zijne Majesteit vorig jaar over de ceremoniële gebruiken aan het Chinese hof heeft gelezen. Voor het geringste vergrijp (bijvoorbeeld het verkeerd uitspreken van franse namen) of een onaangename tijding gelast Zijne Majesteit vaak opsluiting in de burchtkerker of een andere straf; een order die men voorgeeft uit te voeren, hetgeen echter in werkelijkheid nooit gebeurd. Het komt echter zeer vaak voor dat Zijne Majesteit bruit geweld gebruikt en de bedienden soms tot bloedens toe slaat en stompt. Zo zijn minstens tegen de 30 personen mishandeld. Nadat de gewone lakeien en ook de lieden van de vorstelijke stallen zich door simulatie van de meest uiteenlopende ziekten aan de persoonlijke diensten bij Zijne Majesteit hadden onttrokken (sinds een jaar), werden deze aan rijknechten opgedragen. Maar ook onder hen was het verloop groot. (vergelijk de beide verhoren van Heßelschwerdt en Welker). De mishandelingen van het dienstpersoneel bevestigt ook Herr von Ziegler, administrateur van het ministerie (vergelijk zijn mededelingen in de akten 18 en 19). Kamerdienaar Welker beschrijft zelfs het volgende voorval: voorrijder Rothenanger, een jonge knaap, klein en tenger van postuur, werd vanwege een onbeduidend vergrijp door Zijne Majesteit geschopt en geslagen en met zulk een enorme kracht tegen de muur gegooid, dat de lijfjagers in de voorkamer dachten dat de jongeman werd doodgeslagen, zo groot was hun verontrusting dat ze op het punt hebben gestaan de kamer binnen te dringen om Rothenanger te hulp te komen. Er bestaat zelfs een vermoeden, dat de oorzaak van de dood van Rothenanger, het jaar daarop, verband houdt met de mishandelingen welke hij heeft moeten doorstaan. Een rijknecht, van beroep oorspronkelijk slager, kreeg eenmaal van Zijne Majesteit een flinke dreun op het gezicht verkocht en vertelde later tegen de bedienden: “een ander had ik de ingewanden uit zijn lijf gereten”. De reden waarom het personeel Zijne Majesteit niet mocht aankijken, is waarschijnlijk dezelfde als die waarom Hoogstdezelve strenge orders uitvaardigde, nooit de kastelen, de koninklijke koets en slede aan onderdanen te tonen, omdat hun

blikken deze heiligdommen zouden ontwijden. (Hornig 7).

Staatszaken betitelde Zijne Majesteit met de term "staatsgeleuter" en als de binnengekomen stukken van het kabinet werden voorgelegd zei Hoogstdezelve herhaaldelijk: "ik zou deze papierhandel het liefst zo weer het raam uit smijten". De binnengekomen stukken, die het kabinet verzegeld aan Zijne Majesteit bezorgde en waaronder zich de meest belangrijke staatszaken bevonden, bleven, eenmaal door Zijne Majesteit geopend, tamelijk lang, vaak dagen achtereen, open en bloot liggen, zo maar toegankelijk voor de bedienden en in recentere tijden ook voor de als bedienden werkzame rijknechten. Alle aangelegenheden die ruggespraak vereisten en vooral ook de ministeriële voorstellen van zeer principiële of anderzins belangrijke aard, die niet zoals de gewone lopende zaken reeds door iedereen ondertekend waren en alleen nog de signatuur van Hoogstdezelve behoeften, werden met mondelinge of op een kladje geschreven instructies van Zijne Majesteit door de *kamerbediende* naar de kabinetssekretaris van dat ogenblik teruggestuurd, nadat deze bedienden eerst zelf de instructies van Hoogstdezelve in briefvorm hadden overgeschreven. (verhoor Heßelschwerdt en Welker van 3 juni pagina 12, 22 en 23). De belangrijkste orders van Zijne Majesteit verliepen via het dienstpersoneel. Een werkelijk schrikbarend bewijs hiervoor leveren de geschriften in de bundel "brieven van lakei Mayr uit de beginperiode", die voor een deel door Zijne Majesteit zelf zijn geschreven of gekorrigeerd. *Heßelschwerdt* ontving ter fine van advies ook het *rapport van het koninklijk kabinet* van 5 mei 1886, om ook de onderhandelingen over de vorming van een nieuw ministerie met Herr von Ziegler en over de plaats van coiffeur Hoppe als nieuwe kabinetssekretaris, aan hem over te dragen!! (vergelijk de mededelingen van de sekretaris van de Geheimraad Thelemann).

Reeds Herr von Ziegler, administrateur van het ministerie, bericht (akte 18 van zijn verhoor): Er was geen sprake meer van respect voor de hoogste ambtenaren, voor de bovenste regionen van het Hof en de ministers. Bij rapportages werden ze met de meest verachtelijke woorden vermeld en helaas niet alleen bij rapportages, – ook ten overstaan van bedienden, coiffeur Müller en de tandarts; zelfs vorsten werden niet gespaard. Het dienstpersoneel wist bij monde van Zijne Majesteit, dat de majoor-hofmaarschalk of de majoor-hofmeester "het niet in het hoofd moesten halen" ook maar één keer de hofhouding in Berg of Hohenschwangau te inspekteren. Voor Zijne Majesteit (vergelijk het geciteerde fascikel) zijn de koninklijke ministers, janhagel, gepeupel en gespuis, ook de volksvertegenwoordiging wordt bepaald niet met eerbetoon behandeld en het volk verdient op geen enkele wijze dat Zijne Majesteit zich aan hen toont. –

Het stuit de ondertekende artsen tegen de borst, langere excerpten en montages van deze strekking samen te stellen en het zal voldoende zijn een enkel citaat uit een in opdracht van Hoogstdezelve geschreven brief van lakei Mayr aan te halen: "Schrijf aan Heßelschwerdt: dat hij iets volkomen onjuists en foutiefs heeft geschreven, toen hij het zich aanmatigde te schrijven, dat die schurk van een minister wel genoodzaakt was dat voorstel in overweging te nemen. Ik heb dat voorstel verworpen, want die schurk *heeft absoluut geen recht* zijn neus in zaken te steken die hem helemaal niet aangaan en die voor hem *eenvoudigweg niet bestaan*. Die hij dan ook maar snel dient te vergeten". – en dit citaat te laten volgen door een ook nog in ander opzicht belangrijk afschrift; een brief van Zijne Majesteit aan Heßelschwerdt, door Hoogstdezel-

ve eigenhandig met potlood en in kennelijk grote haast geschreven:

“Let goed op en zorg dat het in orde komt. Spreek uitvoerig met Ziegler. Zeg hem dat de zittende ministers weg moeten, zij hebben zich bij mij onmogelijk gemaakt. Hij wordt het, wanneer hij tenminste alles in orde brengt zoals ik het wil. Hij moet dan zelf nieuwe kollegaas voordragen. – Schneider er ook uit en vervangen door iemand met meer kapasiteiten. Is de volksvertegenwoordiging inkompetent, dan ontbinden, een nieuwe installeren en het volks zeer gedegen bewerken. Maar wel snel. – Beloof hem behalve de achterstallige schulden nog een paar miljoen ekstra, (maar zonder dat de volksvertegenwoordiging weet waarvoor, maak het geloofwaardig dat deze bij de achterstallige schulden behoren) voor de rest moet jij zorgen. Zeg hem dat het bouwen mijn *grootste levensvreugde* is, dat ik, sinds alles op schandelijke wijze stagneert, vreselijke ongelukkig ben, ik denk er voortdurend aan afstand te doen van mijn troon, aan zelfmoord, dat deze toestand *moet* ophouden, dat het bouwen niet meer mag *stagneren*, dat wanneer hij alles klaart, hij Mij letterlijk weer reden geeft te leven. Zorg ervoor dat hij zich *dit in het bijzonder erg* aantrekt. Het wordt geregeld volgens directe fondsen (geen lening, dat is mij onwaardig), dan is het kultuurbezit weer geheel mijn eigendom (van mij zelf). Vanzelfsprekend daaraan verbonden is de snelle voortgang van de slaapkamer in Linderhof, St. Hubertuspaviljoen en de uitbouw van de burcht van Herrenwörth en Falkenstein. Daarvan is mijn levensgeluk afhankelijk. Deze Herr von Ziegler *zal meewerken*. Hij moet er alles voor opzij zetten, alle knelpunten rigoreus doorhakken, alle moeilijkheden overwinnen, alle hinderissen neerhalen en zo vlug mogelijk, dat is de hoofdzaak. Dat jij nog niet helemaal in orde bent is al te erg, raadpleeg nog eens een dokter, beterschap. Berg 11 mei 1886. Ludwig.”

De houding die Zijne Majesteit op dit moment tegenover het land inneemt behoeft geen commentaar. De psychiese krachten van Zijne Majesteit zijn reeds dermate ontwricht, dat werkelijk elk inzicht ontbreekt en het denken volledig in tegenspraak is met de werkelijkheid en Hoogstdezelve niet meer vrij kan handelen en door zich af te zonderen vereenzaamt, in de waan van een absolute macht zonder grenzen, – zoals een blinde zonder geleide aan de rand van een afgrond staat.

Bouwen als enige levensvreugde van Zijne Majesteit; maar juist de bouwwerken betekenden het bankroet van de koninklijke financiën en waren de oorzaak van het versneld aanbreken van de katastrofe. Alle voorstellen, alle bemoeienissen, de zaak weer op poten te zetten waren vergeefse moeite. Zijne Majesteit *moest en zou* bouwen en de manier waarop werd geprobeerd – koste wat het koste – de benodigde gelden bij elkaar te brengen, toont wederom het verval van de geestelijke krachten op maar al te duidelijke wijze. Heßelschwerdt werd door Zijne Majesteit naar de thans gestorven vorst Maximiliaan von Thurn und Taxis naar Regensburg gestuurd om een lening van 20 miljoen op te nemen en moest via bemiddeling van Zijne Koninklijke Hoogheid Hertog Ludwig de hulp van de Keizer van Oostenrijk inroepen. Ook moest Heßelschwerdt op reis naar Stockholm, naar Zijne Majesteit de Koning van Zweden en Noorwegen en toen hij zich aan deze opdracht onttrok, werd een vleugeladjutant van Zijne Majesteit er heen gezonden, natuurlijk zonder resultaat. Een vleugeladjutant ontving via Heßelschwerdt de opdracht van Hoogstdezelve om in Brazilië een lening tot stand te brengen, andere personen moesten naar Brussel, naar de Sultan in Konstantinopel en naar de Sjah in

Teheran. Was er door middel van lenen niet aan geld te komen (het ging inmiddels al om een bedrag van 25 miljoen) dan moest op bevel van Hoogstdezelve worden ingebroken bij banken in Stuttgart, Frankfurt, Berlijn en Parijs, voor dit doel moesten dan lieden worden ingehuurd. (verhoren van Heßelschwerdt en Welker.) Door meerdere van deze opdrachten tegelijkertijd uit te vaardigen, zonder dat de uitvoerenden van elkaars orders op de hoogte mochten zijn, hoopte Zijne Majesteit zelfs in het bezit te komen van 80 miljoen. (mededeling van Hornig bladzijde 3.) Als er niets te lenen viel en ook van roof en inbraak moest worden afgezien, dan zou het volk en haar vertegenwoordigers de tekorten moeten aanvullen, hetgeen niet meer was dan hun plicht als onderdanen en waardoor zij opnieuw de gunst van Hoogstdezelve konden verdienen en Zijne Majesteit er misschien toe konden bewegen, om stap voor stap de band met hen te herstellen. Wanneer men zich niet betert, valt aan een gebaar van de kant van Zijne Majesteit *vanzelfsprekend* helemaal niet te denken. Goeie onderdanen hadden de zaken anders aan moeten pakken, als zij hun liefde voor hun Koning en meesters geloofwaardig wilden maken etc. – Daar komt bij dat de opdrachten van Hoogstdezelve tot aan vandaag de dag onveranderd voortduren, alsof de middelen in onbeperkte mate voorhanden zijn. (bundel “Brieven” etc.)

Het hier aangeboden materiaal is ronduit verpletterend.

Rest nog slechts een korte blik te werpen op de lichamelijke toestand van Zijne Majesteit. Al sinds lange tijd klaagt Zijne Majesteit over een drukkend gevoel en pijn in het achterhoofd, Hoogstdezelve laat zich dan behandelen met ijskompresen, af en toe zelfs onder het eten; verder heeft Zijne Majesteit vaak last van slapeloosheid, heeft gedurende 6 jaar, 2 tot 3 maal in de week chloral ingenomen en gebruikt sinds 4 jaar andere slaapmiddelen, waarvan de rapporteur de samenstelling niet kent. (vergelijk de verhoren van Heßelschwerdt en Welker van 3 juni 1886, pagina 15 en 19, de uitspraken van lakei Mayr en de mededelingen van referendaris Herr von Müller pagina 6.) Dit is de juiste plaats om verslag te doen van de slordige, onappetijtelijke en walgingwekkende wijze waarop Zijne Majesteit de maaltijd gebruikte, hoe Hoogstdezelve de sauzen en groenten door elkaar hutselde zodat de spetters in het rond vlogen en zijn kleren besmeurde, hetgeen lakei Mayr verhaalt. Volgens Heer von Ziegler heeft Zijne Majesteit ook spijsverteringsmoeilijkheden omdat Hoogstdezelve geen tand meer in de mond heeft die voor kauwen geschikt is. (zie aantekeningen akte 16). De sexuele betrekkingen worden aangestipt door Heer von Ziegler, administrateur van het ministerie, in zijn aantekeningen akte 16.

Hiermee sluiten de ondertekende artsen hun beschrijving af en met verwijzing naar de reeds op verschillende plaatsen in de tekst opgenomen konklusies, verklaren zij heden, dit schrijven samenvattend en zonder uitzondering *met algemene stemmen*:

1. Zijne Majesteit lijdt aan een zeer ver gevorderd stadium van krankzinnigheid en wel aan die vorm van krankzinnigheid die de psychiaters uit ervaring goed kennen en die zij Paranoia (idiotie) noemen;
2. De staat van deze ziekte en de manier waarop deze zich gedurende een lange reeks van jaren geleidelijk aan ontwikkeld heeft, in overweging nemende, verklaren wij, dat Zijne Majesteit ongeneeslijk ziek is en stellen wij met zekerheid een verdere aftakeling van de geestelijke krachten in het vooruitzicht;

3. Door deze ziekte is de vrije wilsbeschikking van Zijne Majesteit volledig uitgeschakeld, welbeschouwd is Hoogstdezelve niet meer in staat het Koninklijk ambt uit te oefenen, en niet alleen zal dit ongeschikt bevinden na ruim een jaar nog steeds geldig blijven, maar, zo kunnen wij stellen, deze zal het gehele verdere leven van Hoogstdezelve voortduren.

München, 8 juni 1886,

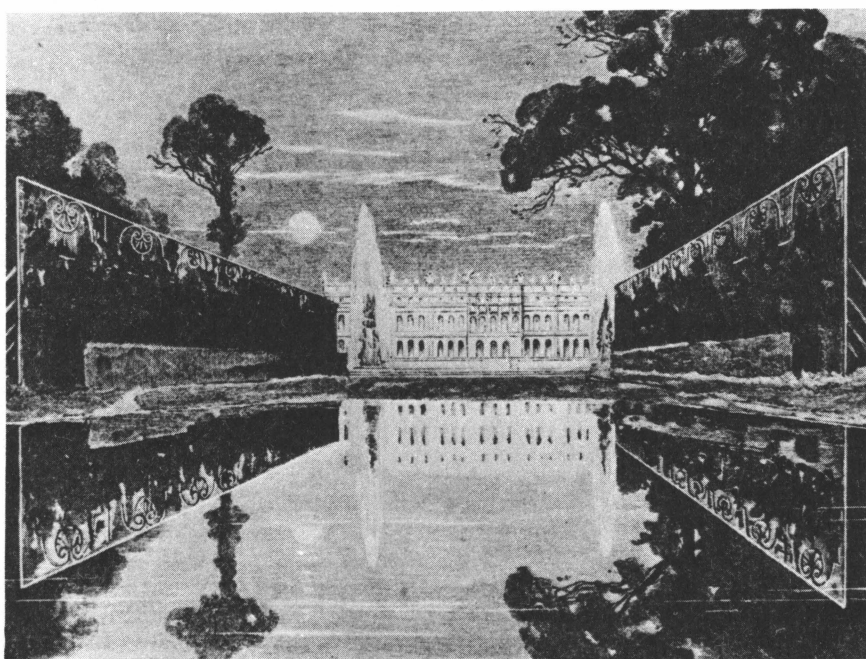
von Gudden, lid van de koninklijke Hoge Mediese Raad.

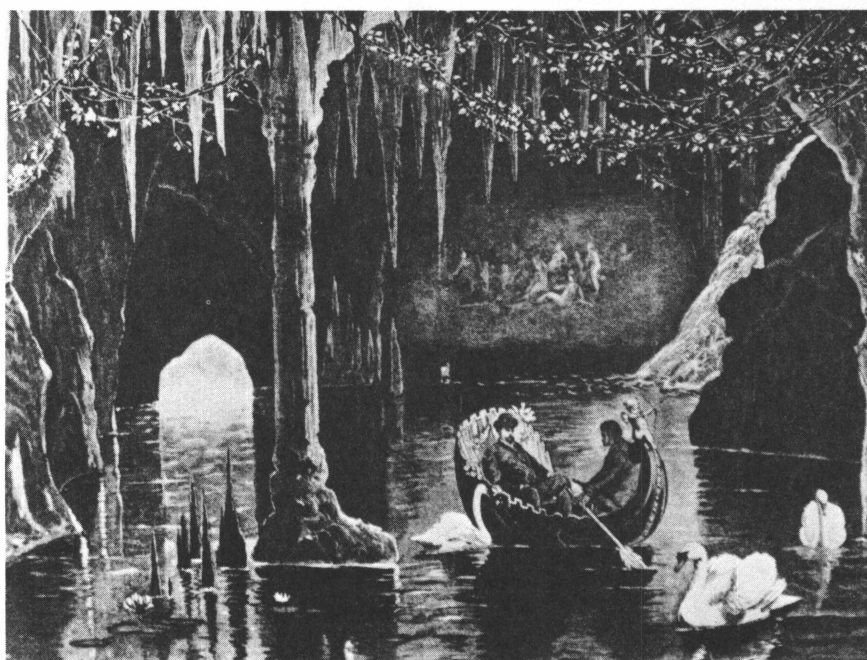
Dr. Hagen, lid van het koninklijk Hof.

Dr. Grashey, koninklijk professor aan de universiteit.

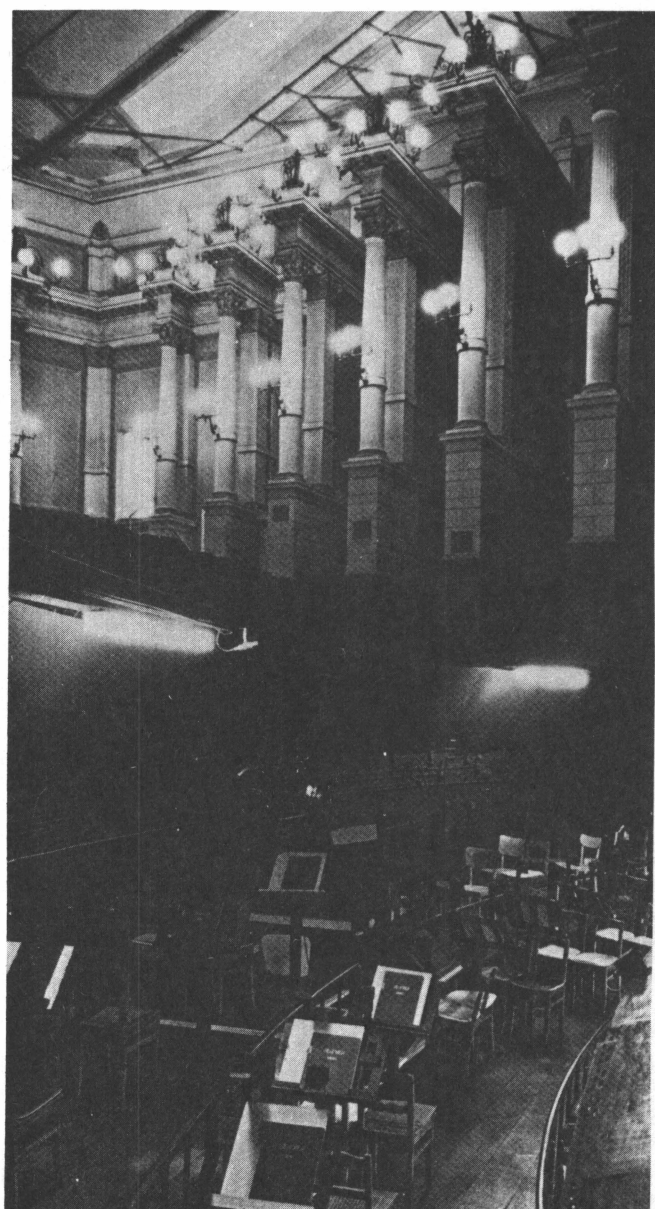
Dr. Hubrich, koninklijk directeur.

(vertaald door René de Man uit "Tagebuchaufzeichnungen von Ludwig II, König von Bayern", p. 137-155, uitg. E. Grein, Schaan/Liechtenstein 1925)

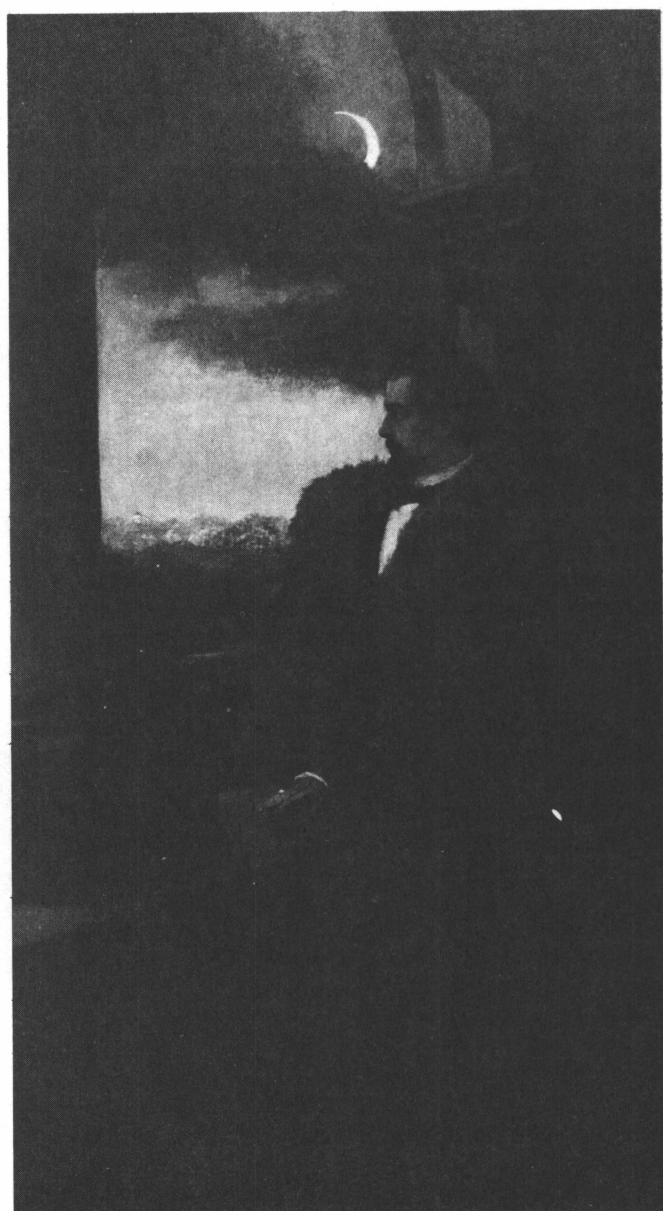


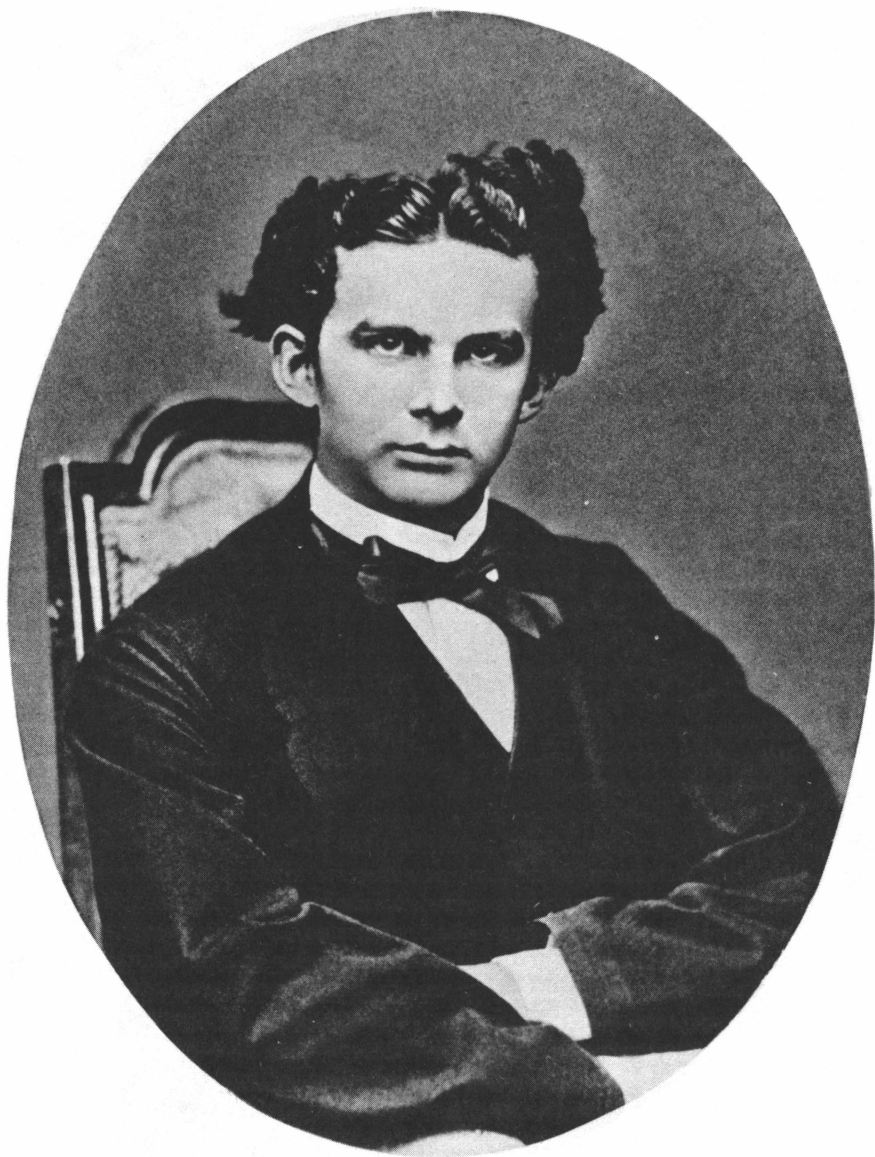












EEN VOORGESCHIEDENIS

Evenmin als Wagners Ring-project vreemd gebleven is aan Gorter, zo min is het voorbijgegaan aan Berlage of aan welke grote sociale kunstenaar dan ook aan het einde van de vorige eeuw. Het einde van de Götterdämmerung gaat in vlammen op. In een apocalyptiese vuurzee tekent zich het einde van het lijden af. Een katastrofale brand bezegelt de ondergang van de macht. Berlages Mausoleum project ensceneert een variant van deze vuurgloed.

Berlage situeert het mausoleum, dat hij ontworpen heeft ten behoeve van de wereldtentoonstelling van 1889 te Parijs, die van de Eiffeltoren, op de heuvelrij die de reuzenstad, het middelpunt der grote europese republiek, omringt. Het middelpunt van het pan-europese ideaal van het 'Duitse of ware socialisme' – een ideaal dat Semper overdroeg op zijn leerling Berlage – krijgt een monument van strijd, een tempel des doods. Het kan geen kwaad het bijschrift bij het mausoleum, ondanks het 'germaniserende' nederlands, hier in zijn geheel weer te geven.

"De laatste worsteling was honderd jaar geleden.

Geen der levenden meer, die het zich herinnerde. Voor weinige jaren waren de laatsten gestorven. Geen ooggetuige meer kon verhalen van dien ontzettende kamp der volkeren; hoe zij, in dichte drommen zonder tal ten strijde waren getrokken; hoe de gedunde rijen telkens werden aangevuld door de achtergeblevenen, tot op het einde de jongsten en de zwakken zelf te velde waren geroepen; hoe geen gezin zonder rouw, maar ook geen zonder lauwer; hoe de strijd onbeslist bleef, tot de verbittering was gesmoord in stroomen bloeds, en de volkeren neder lagen, hijgend, gewond, onmachtig, elkander aanstarende, voor goed den strijde moede.

Honderd jaren was het geleden; de menscheijkheid had haar rechten hernomen; het levend geslacht zich verbazende over zooveel dwaasheid, luisterde naar de beschrijving van dien heldenstrijd, die nooit zou worden herhaald.

En nu togen van alle zijden de arbeiders aan; de bouwkunstenaars, de schilders, de beeldhouwers, de handwerkslieden; en in één grootsch monument zou het aanbreken van de wereldvrede worden vereeuwigd.

Reeds worden op de heuvelrij die de reuzenstad, het middenpunt der groote Europese republiek omringt, de steenen aangevoerd. Een mausoleum zal verrijzen, herinnering aan al het grootsche dat de menschheid in dagen van strijd heeft gewrocht, herinnering tevens, als tempel des doods, aan de eeuwigdurende tragedie van den mensch.

Een piramidale tempel als middelbouw, in zich vereenigende gebouwen uit alle stijlperioden, vanaf het egyptische tot de renaissance, eindigende in de koepel van de St. Pieterskerk, het grootste godshuis der christenheid; de atlas heeft als bekrooning de plaats van het kruis ingenomen. De torens van Rheims, Straatsburg, van Antwerpen en Weenen verheffen zich aan de vier zijden van den middenbouw, als vertegenwoordigers van de edelste uitingen der gothiek in de verschillende landen. De galerijen strekken zich in een wijden cirkelboog uit; hier is, evenals in het pantheon der groote mannen van het land, van staatslieden, geleerden, artisten en technici, de renaissance, het symbool der wedergeboorte van het menschelijk geslacht, in zijne opvolgende tijdperken van bloei.

Door een triomfpoort betreedt men dit paleis des doods; in den dood toch triomfeert de onsterfelijkheid der menschelijke gedachte. Boven den ingang verrijst een beeldengroep, een man en een vrouw bij het kruis, symbool van het eeuwige lijden der menschheid; nog hoger een tympanon, met de verbroedering der rassen en volkeren; nog hooger de ster van het menschelijk genie.

Dan treedt men in den Grooten Dom; de lijkdienst zal er plaats hebben in een afzonderlijke kapel, getrouw evenbeeld van de St. Chapelle te Parijs. Daarachter verrijst de reusachtige schoorsteen van het Crematorium, zich verheffende tot in de wolken, evenals de geest van het menschelijk geslacht zich verliest in de oneindige ruimte.

Nu stroomen zij van alle zijden samen, de wereldburgers; plechtig verkonden de klokken het eeuwfeest der eendracht; en in één grooten golvenden juichtoon opruicht het in de lucht: 'Vrede op aarde tot aan het einde der dagen'."

De laatste worsteling kan nog slechts geschiedenis zijn nu zelfs de levende herinnering eraan vervlogen is. Maar meer nog is de strijd-zelf definitief geschiedenis geworden of anders gezegd de geschiedenis verleden tijd geworden – omdat de geschiedenis een geschiedenis van strijd en lijden is – wanneer de wereldvrede aangebroken is. De geschiedenis wordt in het mausoleum vereeuwigd, gemonumentaliseerd, geëstetiseerd. Bezijden de metropool bouwt de wereldburger en arbeider 'de samenvatting van het architektonies verleden tevens summa van de geschiedenis der mensheid', tempel des doods.

Het branden van de doden verlost de metropool uit haar lijden. Verval zegt men ook wel i.p.v. lijden. Sinds de goden uit de wereld weggetrokken zijn, sinds de 'atlas' – de reus die veroordeeld is het hemelgewelf te torsen – de bekroning van het monument is i.p.v. het kruis, hebben de goden ons de geschiedenis geschonken: de strijd en het lijden. De wereld van het lijden is een vervallen wereld. De wereld is in stukken gebroken. Hij is de wereld van het vele. Het verval is dat wat we vooruitgang noemen, de speurtocht naar de eenheid van het vele.

De macht is produktief, maar ontplooit deze produktiviteit slechts boven de afgrond van zijn gespleten subjekt. Deze roekeloze daad maakt dat subjekt

tegelijk een heroïes subjezt. Het wil mens worden, zich als mens verwezenlijken uit een steeds verder gedifferentieerde imaginaire veelheid, uit het verval. Het lijdt aan deze duistere veelheid, maar vindt er tevens de grondstof voor zijn realisatiedrang.

Het geheel is niet te denken, doch slechts te zien. Daarom is onze geniale held geen analitikus die zich baseert op de positiviteit van het begrip maar visionair, die zich van de verbeelding bedient. De geniale heroiek is eigenschap geworden van de nieuwe mensheid. De visionaire verbeeldingskracht van de nieuwe mens bewijst de laatste eer aan de geschiedenis.

In het branden van de doden wordt een nieuw menselijk geslacht geboren. In de dood triomfeert het menselijk genie. Het mens geworden subjezt, de mensgeworden mensheid, het gerealiseerde bewustzijn, de gerealiseerde geschiedenis etc. vielen ons toe toen de wereldvrede aanbrak. Het tragies subjezt verdween en na loutering werd een nieuw menselijk geslacht geboren. Het word een menselijk geslacht, dat boven de geschiedenis uit zou torenen. Boven alles uit het menselijk genie, dat de rassen en volkeren verbroederd weet. Het lijden der mensheid is verspreid over de volkeren in een eindeloos medelijden.

Zeker, de zuivering door de dood, de voltooiing en het bijzetten van de geschiedenis zal het herboren mensengeslacht nieuw leven inblazen. Het zijn motieven die bij Wagner rijkelijk voorhanden zijn en niet minder geldt dat voor het verassingsritueel. De term 'Feuerkur' gebruikt hij ervoor. "Zoals we om onze lichamen gezond te maken een behandeling met water (wasserkur) nodig hebben, zo hebben we een behandeling met vuur (feuerkur) nodig om de oorzaken van onze ziekte, die ons omringen, te genezen d.w.z. te vernietigen." Zelinsky laat er geen gras over groeien: Wagners Feurekur heeft geen betrekking op het kapitalisme, maar op zijn beeld van de jood: door het vuur wordt de wereld van het geld d.w.z. de jodenwereld vernietigd. Het wordt ons duidelijk dat de Prometheus der mensheid, het menselijk genie een Ariër is. Om te reinigen kan de ariese kultuur niets anders doen dan verbranden om zich te ontdoen van en definitief te heersen over alles wat zich buiten de geschiedenis en haar mytische oorsprong plaatst.

Het vuur verteert en reinigt het nieuwe geslacht van de afgestorven, vergiftigde resten. Vuur loutert. Daarom kan het lichtende vuur ook symbool zijn van de eeuwigheid van de menselijke geest. De verassingsbrand verbindt de dood van de sterfelijken lijnrecht met het Al. Dat is toch waarom de reusachtige schoorsteen van het crematorium oprijst tot in de wolken om symbool te zijn van de geest van het menselijk geslacht die zich in de oneindige ruimte verliest.

Er gelden natuurlijk hygiëniese motieven voor de lijkverbranding. Volgens de modernste technieken worden de doden van de reuzenstad 'ruimtelijk geordend'. Buiten de metropool, in een afzonderlijke zone wordt het doodsfeest gevierd. Het nieuwe mensengeslacht zal m.a.w. worden gehuisvest in de stad waar de strijd gestreden is en de dood is uitgebannen. Dit herboren mensengeslacht is één met zijn wezen. De gevallen helden zijn plechtig uitgesteld. Is daarom deze tempel des doods, herinnering aan de grote wereldbrand niet een projekt voor het Walhalla?

Waarvan verhaalt het piramidale bouwsel met de lange armen? Kan men eigenlijk wel narratieve aspecten van een gebouw onderscheiden, of worden die altijd verzorgd in de verbale toelichting op het plan en de toegevoegde perspectiefschetsen? Voor zover het plan zekere handelingen organiseert is bij de architectuurtekening een toelichting noodzakelijk. Anders is het volstrekt ondoorzichtig op welke manier b.v. het ritueel met de doden in het 'monument crématoire' architektonies wordt geartikuleerd of hoe in het 'projet d'une mausolée' de architectuur het kader vormt voor de uitstalling der urnen. Maar het ontwerp blijkt vooral een verteller te zijn als 'monument historique'. Er kan in dit geval geen sprake zijn van terloopse receptie, die wellicht de belangrijkste inzet zou kunnen zijn van het z.g. functionalisme, maar van gekonsentreerde. De monumentale kompositie heeft de vorm van een roman, waarvan de hoofdpersoon de architectuur is. De hoofdpersoon is de architectuur, die ondanks alle onderscheiden historische culturen dezelfde gebleven is. Hij is het wezen van de architectuur. Alle grote culturen zijn in de middenbouw van het monument vertegenwoordigd door een karakteristiek bouwwerk. Maar de kroon van het bouwwerk, de atlas, teken van de nieuwe cultuur wordt niet op een andere wijze gerepresenteerd dan in alle voorgaande stijlen; de ziel van de architectuur.

De architektoniese brokstukken zijn de helden uit de geschiedenis van de architectuur. Voor de kompositie geldt nog maar één probleem en dat is de samenvoeging van de heroïese Leitmotiven tot een eenheid, een afzonderlijk beeld. Dat gold al voor Semper als het probleem van de 'naad'. Op welke manier kan in de motievenkompositie 'die unendliche Melodie' doorklinken. En dat is weer vrijwel hetzelfde als de narratieve organisatie van het werk: artikulatie door isolering van het afzonderlijke fragment gaat gepaard aan de organisatie van de contigüiteit van de beelden, de aaneenschakeling. Het is een kwestie van repetitie en variatie. Het lijkt erop dat het verschil in de behandeling van de tekeningen van de opstanden en aanzichten aan de ene kant en de plattegronden aan de andere kant deze dubbele kompositoriese bewerking laten zien. De eerste tekeningen tonen duidelijk de afzonderlijke architektoniese motieven en de montage ervan in een complex motievenspel, terwijl in de plattegronden de afzonderlijke motieven nauwelijks herkenbaar zijn en de nadruk ligt op de gang door het bouwwerk.

Een tegenwerping: men zal zeggen het is niet het bouwwerk dat het verhaal doet maar de architectuurgeschiedenis. Echter, de gehele negentiende eeuwse architectuur is uit op 'de stijl', nl. dat regulerend vermogen dat de kohesie van de tekens tot stand brengt. Met recht zijn de negentiende eeuwse stijlen imitaties genoemd. Want een lange rij van simulaties van de ideale moduul van de architectuur, opgediept uit duistere regionen van het verleden, hebben de architectuurgeschiedenis gemaakt. De architectuurgeschiedenis komt voort uit de naartoe produktie van de architectuur van haar eigen oorsprong en doel. Sinds de negentiende eeuw vertelt de architectuur haar geschiedenis. De architectuurgeschiedenis opereert met slechts dat doel voor ogen.

Waarin bestaat de doorgaande melodie van het hele project? Hierin, dat alles in essentie architektonies is. Ook het landschap onttrekt zich daar niet

aan. De tekeningen evenals de toelichting geven slechts een eenvoudige verwijzing naar een heuvellandschap. Piktureske opvattingen dichtten het onaangedane landschap het sublieme toe. En vanaf de romantiek is ieder landschap pikturesk in deze zin. Maar vooral is het pikturesk in zijn letterlijke betekenis nl. gedacht als een picture. Het negentiende eeuwse landschap is een citatenlandschap, een museumlandschap, opgebouwd uit afgegrensde motieven. Wat de zonering tot stand brengt is niet zomaar het inkaderen van het crematorium, de metropool en het landschap, maar ze maakt op basis van deze isolering elk onderdeel fragment van de motievenkompositie. Stak niet de reusachtige schoorsteen van het crematorium tot in de wolken om daarmee ook het firmament tot motief van de kompositie te maken?

ZO'N MONSTRUEUZE VERGROTING II

In de tekst bij Berlages mausoleumproject duikt opvallend vaak de verwijzing naar het reusachtige op via termen als de reuzenstad, de volkeren, de rassen, de atlas, Europa enz. Even opvallend is dat de bijgevoegde perspektieftekeningen geen van alle getekend zijn vanuit een 'reeël' standpunt, maar vanuit een blikpunt dat veel hoger ligt dan het normale. Het is de blik van een reus, die het geheel overziet – het genie.

De staffage van poppetjes met lijkkasten in een rouwstoet is hoofdzakelijk een verwijzing naar de functie van het gebouw. Tevens verraden ze iets van de afmetingen van het complex. De maximale hoogte ervan is ongeveer 280 m. en kon dus aardig wedijveren met de waarlijk gebouwde Eiffeltoren. Zijn lengte bedraagt ongeveer 1750 m.; een gebouw met de maat van een startbaan voor straalvliegtuigen. De middenbouw heeft een grondvlak van 200 bij 200 meter en kan met gemak twee Feyenoordstadions herbergen. Alleen om deze redenen al zou het project 'summa van de architectuur' genoemd kunnen worden.

Moet deze stijlproduktie gekarakteriseerd worden als 'regressieve utopie'? Als dat zo zou zijn, dan zou deze monstrueuze vergroting gepaard gaan met een oneindige verkleining van het subjezt. Megalomaan is iets pas als het subjezt compleet afwezig is en de objekten uit het beeld groeien. Als zodanig krijgt het beeld dan de kwaliteit van een regressieve voorstelling. De enige reden in dit geval waarom het beeld nog ingekaderd kan worden is omdat het subjezt zelf een reuzengestalte aangenomen heeft. Veeleer is deze monstrueuze vergroting een konsentrat, een uiterste miniaturisering van een hele eeuw, van een totale geschiedenis, nog juist bevattelijk voor die blik die tot het diepste innerlijk ervan reikt en het doorgrondt.

Om de onbevredigde spanning tussen zichzelf en de wereld van krachten en wonderen teniet te doen bouwt de mens zich een wereld in het klein (Semper). Deze imaginaire verkleining maakt het mogelijk om van het verstandelijk begrijpen, dat vast zit aan de verschijnselen, over te gaan op het 'Verstehen', dat het wezen vat. In het mausoleumproject gaat de imaginaire verkleining gepaard met een fantastiese vergroting t.o.v. de reële architecturen. Evenals in het sprookje wordt in dit project het definitieve verleden in

scène gezet. Van een voorbije tijd rept het waarin nog echte koningen leefden of waarin een werkelijke strijd gestreden werd. In het geval van het sprookje is het imaginaire subjezt het kind, in Berlages projekt is dat het volk dat het lijden overwonnen heeft. Het is een schijngehalte zonder het probleem van de adekwate representatie. Het representeert überhaupt niet. Het is geen architectuur, die overeenstemt met de goddelijke orde van de wereld, maar met zijn eigen wordingsgeschiedenis en opbloeit uit de volkskracht. Het is een imaginaire normaliseringsfiguur, die de verspreide bevolking samenbindt tot het volk.

De la séduction

Jean
Baudrillard

les abîmes superficiels

DE TROMPE-L'OEIL of de betoverde simulatie

Onttoverde simulatie: de porno – waarder dan het ware – dat is de overmaat van het simulakrum.

Betoverde simulatie: de trompe-l'oeil – bedrieglijker dan het bedrog – dat is het geheim van de verschijning.

Geen fabel, geen verhaal, geen kompositie. Geen scene, geen teater, geen aktie. De trompe-l'oeil vergeet dat alles en vervangt het door de inferieure voorstelling van alledaagse voorwerpen. Deze spelen ook een rol in de grote komposities uit die periode, maar hier figureren zij alleen, ze hebben als het ware het diskours van het schilderij geëlimineerd – onmiddellijk “figureren” ze niet meer, zijn het geen objekten meer en zijn ze niet meer alledaags. Het zijn witte tekens, lege tekens, die de sociale, religieuze of artistieke anti-representatie en de anti-plechtigheid benadrukken. Uit het sociale leven gestoten keren deze voorwerpen zich daartegen en parodiëren zijn teatraliteit: daarom zijn ze verstrooid, naast elkaar gezet al naar gelang hun aanwezigheid. Maar dit heeft zelfs een zin: *ze nemen er niet deel aan*. Ze beschrijven geen vertrouwelijke realiteit zoals het stillevens doet, ze beschrijven een leegte, een afwezigheid van elke figuratieve hiërarchie, die, zoals voor de politieke orde, de elementen van een tableau ordent.

Het zijn geen banale figuranten die uit de hoofdsceen verwijderd zijn, het zijn geesten die het lege van de scene bespoken. Hun verleiding is dus niet die, esteties, van het schilderij en de gelijkenis, maar die, schel en metafysies, van de opheffing van het reële. Bespookte voorwerpen, metafysische voorwerpen, die zich in hun irreële versie tegen de hele representatieve ruimte van de Renaissance verzetten.

Hun onbetekenendheid is offensief. Alleen objekten zonder referentie, ontdaan van hun decor – deze oude kranten, deze oude boeken, deze oude spijkers, deze oude planken, deze voedselresten – alleen geïsoleerde, in onbruik geraakte objekten, die elk verhaal op een fantomatiese wijze schrappen, konden een fantasma van de verloren realiteit weergeven, zoiets als een leven dat een persoon en zijn bewustwording voorafgaat. “De trompe-l'oeil heeft de neiging het transparante, zinspelende beeld, dat verwacht wordt door de kunstliefhebber, te vervangen door de onhandelbare ondoorzichtigheid van een Aanwezigheid” (Pierre Charpentrat). De beelden van de trompe-l'oeil –

simulakra zonder perspectief – verschijnen plotseling in een konstellaire nauwkeurigheid, ontdaan van de aura van de zin en badend in een lege ether. Pure verschijningen, die de ironie van een teveel aan realiteit bezitten.

Geen natuur in de trompe-l'oeil, geen landschap, geen hemel, geen vluchtlijn, noch natuurlijk licht. Evenmin een gezicht, een psychologie, een geschiedenis. Hier is alles kunstmatig, de vertikale achtergrond verheft de van hun referentiële kontekst geïsoleerde objecten tot pure tekens.

Doorschijnendheid, suspens, breekbaarheid, in onbruik geraakt – vandaar de aandrang van het papier (aan de randen afgescheurd), van de spiegel en van het horloge, uitgewiste en inaktuele tekens met een transcendentie die in het alledaagse verdwijnt – spiegel van gebruikte planken waar de knoesten en de konsentrische lijnen van het spint de tijd aangeven, zoals een horloge zonder wijzers dat naar de tijd laat gissen: het zijn dingen die reeds geduurd hebben, het is een tijd die al plaatsgevonden heeft. Het enige reliëf is dat van de anachronie, ineengerold beeld van tijd en ruimte.

Geen vruchten, vlees of bloemen, geen manden of boeketten, niets van al die dingen die de genoegens van de nature (morte) vormen. Het stillevens is vleselijk, plaatst zich “vleselijkerwijze” op het horizontale vlak van de grond of de tafel – soms speelt het met het onevenwichtige, met de verknippte kontoeren van de dingen en met de breekbaarheid van hun gebruik, maar het kent altijd het gewicht van reële dingen, onderstreept door de horizontaliteit, terwijl de trompe-l'oeil in de gewichtloosheid speelt, wat door de vertikale achtergrond gemarkeerd wordt. Alles staat er onder verdenking, zowel de voorwerpen als de tijd, en zelfs het licht en het perspectief, want als het stillevens met de volumes en de klassieke schaduwen speelt, dan hebben de slagschaduwen van de trompe-l'oeil niet de diepte van een *reële* lichtgevende oorsprong: ze zijn, net zoals de in onbruik geraakte voorwerpen, het teken van een lichte duizeling, die van een leven, van een verschijning voorafgaand aan de realiteit.

Dit mysterieuze licht zonder herkomst, waarvan de slinkse inval niets reëls meer bezit, is als een water zonder diepte, een stilstaand water, zacht aanvoelend als een natuurlijke dood. Hier hebben de dingen sinds lang hun schaduw (hun substantie) verloren. Iets anders dan de zon verlicht hen, een sterker stralende ster, zonder atmosfeer, een ether zonder refraktie – misschien verlicht de dood hen wel direkt en heeft hun schaduw alleen deze betekenis. Deze schaduw draait niet mee met de zon, ze neemt niet toe met de avond, ze verplaatst zich niet, ze is een onverbiddelijke franje. Ze is niet afhankelijk van een clair-obscur, noch van een geleerde dialectiek van schaduw en licht, die nog aan het spel van het schilderen deelneemt – deze schaduw is niets anders dan de transparantie van de voorwerpen onder een zwarte zon.

Men merkt dat deze voorwerpen het zwarte gat naderen, van waaruit de realiteit, de reële wereld, de gewone tijd tot ons komt. Dit effect van gedecentreerdheid-vooraf, dit vooruitsteken van een spiegel van voorwerpen naar de ontmoeting met een persoon, dit is, in de gedaante van verdoofde voorwerpen, de verschijning van de dubbelganger die dit effect van verleiding, dit effect van karakteristieke bevanging van de trompe-l'oeil instelt: taktiele duizeling die de dwaze wens van de persoon, zijn eigen beeld te omarmen en daardoor zelf te verdwijnen, beschrijft. Want de realiteit is niet aangrijpend tenzij onze identi-

teit zich erin verliest, of tenzij deze weer te voorschijn komt als onze eigen hallucinerende dood.

Fysieke neiging om de dingen aan te raken, maar deze wordt onderbroken en wordt daardoor metafysisch – de voorwerpen van de trompe-l'oeil bewaren een zelfde fantastische dwingende structuur, zoiets als de ontdekking van het eigen beeld door het kind, zoiets als een hallucinatie die de perceptieve orde onmiddellijk voorafgaat.

Zou er dus een wonder van de trompe-l'oeil bestaan, dan nooit in de realistische uitvoering – de druiven van Zeuxis, zo echt dat de vogels ervan komen pikken. Absurd. Nooit in de overmaat aan realiteit kan er een wonder bestaan, maar juist in het omgekeerde, in de plotselingen bezwijming van de realiteit en in de duizeling van het zich in deze afgrond storten. Het verdwijnen van de scene van het reële wordt weergegeven door de *surreële* vertrouwelijkheid van de voorwerpen. Wanneer de hiërarchische organisatie van de ruimte, als privilege van het oog en de blik, wanneer deze perspectiviese simulatie – want het is slechts een simulakrum – in de war raakt, duikt iets anders op, wat wij bij gebrek aan beter uitdrukken met de verschillende vormen van het *aanraken*: “alsof men ze zou kunnen vastpakken”. Maar dit tactiele fantasma heeft niets te maken met onze betekenis van het aanraken: het is een metafoor van de bevanging, van de opheffing van de scene en de representatieve ruimte. Onmiddellijk spat deze bevanging op de omliggende, zogenaamde *reële* wereld neer, door ons te onthullen dat de *realiteit* slechts een geënceneerde wereld is, welke volgens de regels van de diepte geobjectiveerd is, dat ze een *principe* is, wiens naleving het voorbeeld wordt voor de schilderskunst, de beeldhouwkunst en de architectuur uit die periode, maar alléén een principe, een simulakrum, waaraan de eksperimentele hypersimulatie van de trompe-l'oeil een eind maakt.

In de trompe-l'oeil gaat het niet om een vermenging met het reële, maar om een produktie van een simulakrum in vol bewustzijn van het spel en het kunstmatige – door de derde dimensie na te bootsen, de realiteit van die dimensie te betwifelen – door het effect van het reële na te bootsen en te overschrijden, het realiteitsprincipe radikaal te betwifelen.

Voorbij aan het ekses zelf van de verschijningen van het reële wordt het reële ongeldig verklaard. De objekten lijken teveel op wat ze zijn, deze gelijkenis is als een tweede staat, en hun werkelijk reliëf, voorbij aan deze allegorische gelijkenis, voorbij aan de diagonale lichtinval, is de ironie van een teveel aan realiteit.

De diepte is omgekeerd: terwijl heel de ruimte van de Renaissance zich volgens een vluchtlijn naar de diepte ordent, is in de trompe-l'oeil in zekere zin het perspectief effect ervoor geprojecteerd. In plaats van dat de objekten panoramies voor het oog vluchten (privilege van een panopties oog, dat de dingen wegveegt), bedriegen zij hier het oog door een soort innerlijk reliëf – waardoor ze niet aanzetten tot een geloof in een reële wereld, die niet bestaat, maar waardoor ze de geprivilegerde positie van een blik verijdelen. Het oog, in plaats van voortbrenger van een ontvouwde ruimte te zijn, is slechts het innerlijke vluchtpunt van het konvergeren van objekten. Een ander universum opent zich naar voren – *geen horizon*, geen horizontaliteit, een ondoorzichtige spiegel die voor het oog opgeworpen is, en daarachter is niets. Dit is de

eigenlijke sfeer van de verschijning – niets te zien, het zijn de dingen die u aankijken, ze vluchten niet voor u uit, ze treden u tegemoet met een licht dat ergens anders vandaan komt, en met die slagschaduw die hen nooit een echte derde dimensie geeft. Want deze, die van het perspectief, is ook altijd die van het slechte geweten van het teken jegens de realiteit, en dit slechte geweten heeft de hele schilderskunst sinds de Renaissance verziekt.

De verontrustende vreemdheid van de trompe-l'oeil is niet afkomstig van het estetiese genot, maar van het vreemde schijnsel dat hij vooruitwerpt op deze totaal nieuwe en westerse realiteit, die zich triomfantelijk losmaakt van de Renaissance; hij is er het *ironies simulakrum* van. Hij is wat het surrealisme in de funktionalistische revoluties aan het begin van deze eeuw was – want ook het surrealisme is slechts het ironies delirium van het funktionaliteitsprincipe. Evenals de trompe-l'oeil maakt het surrealisme juist geen deel van de kunst of van de kunstgeschiedenis uit: hun dimensie is metafysisch. De stijlvormen zijn hun zaak niet. Het punt waarop zij ons aanvallen is het realiteits- of funktionaliteitseffect zelf, dus ook het bewustzijnseffect. Zij beogen het averechtse en het omgekeerde, ze doen de evidentie van de wereld teniet. Daarom is hun genot, hun verleiding radikaal, zelfs wanneer deze heel klein is, want deze komt voort uit een radikale *verrassing* van de verschijning, uit een leven voorafgaand aan de produktiewijze van de reële wereld.

Op dit punt behoort de trompe-l'oeil niet meer tot de schilderkunst. Evenals het stuc, dat uit dezelfde periode stamt, kan hij alles maken, alles nabootsen, alles parodiëren. Hij wordt het prototype van een kwaadaardig gebruik van beelden. Een spel dat in de 16e eeuw fantastische dimensies aanneemt en dat uiteindelijk de grenzen tussen schilderij, beeldhouw en architectuur uitwist. In de muur- of plafondschilderingen van de Renaissance en de Barok vermengen het schilderij en de beeldhouw zich. In de muurschilderingen of de trompe-l'oeil straten van Los Angeles wordt de architectuur bedrogen en vernietigd door de bedrieglijke schijn. Verleiding van de ruimte door de tekens van de ruimte. Men heeft zoveel over haar produktie gesproken, wordt het geen tijd dat we spreken over de verleiding van de ruimte?

Ook die van de politieke ruimte. De studiolo's van de Hertog van Urbino, Federigo van Montefeltre, in de hertogelijke paleizen van Urbino en Gubbio: miniskule heiligdommen à trompe-l'oeil, in het hart van de immense ruimte van de paleizen. Het paleis is de triomf van een kundig architecturaal perspectief, van een ruimte die volgens de regels ontvouwd is. De studiolo is een inversieve mikrokosmos: afgesneden van de rest van het gebouw, zonder ramen, zonder noemenswaardige ruimte – *de ruimte wordt hier op slinkse wijze door simulatie opgeroepen*. Als het hele paleis de architecturale daad bij uitstek, het manifeste diskours van de kunst (en van de macht) bewerkstelligt, wat is dan het diskours van die kleinste cel, de studiolo; die, als een andere heilige plaats, vlakbij de kapel ligt, maar die toch naar hekserij riekt. Wat hier met de ruimte sjachert, en dus met heel het representatiesysteem dat het paleis en de republiek ordent, is niet erg duidelijk.

Deze *besloten* ruimte is het alleenrecht van de Vorst, zoals de incest en de overtreding het monopolie van de koningen was. Inderdaad vindt hier een

totale omkering van de regels van het spel plaats, zodat men ironies zou kunnen veronderstellen dat, door de allegorie van de trompe-l'oeil, de ruimte erbuiten, die van het paleis en nog verder die van de stad, dat de ruimte zelf van de macht, de politieke ruimte, *misschien niets anders is dan een perspectief effect*. Een gevaarlijk geheim en radikale hypothese die door de Vorst rigoreus geheim moet worden gehouden, voor zichzelf en onder zijn eigen beheer, *want dat is juist het geheim van zijn macht*.

Sinds Macchiavelli heeft de politiek misschien altijd geweten dat de heerschappij van een *gesimuleerde* ruimte de oorsprong van de macht is, dat de politiek geen *reële* functie of ruimte is, maar een simulatiemodel, waarvan de manifeste daden slechts een gerealiseerd effect zijn. Dit blinde punt van het paleis, deze verschansing van de architectuur en van het publieke leven bestuurt op de een of andere manier het geheel, niet volgens een directe bepaling, maar door een soort interne omkering, een soort revolutie van de regel die heimelijk tot stand wordt gebracht, zoals in de primitieve rituelen, een gat in de realiteit, een ironiese transfiguratie – eksakt simulakrum dat in het hart van de realiteit verborgen is, en waar deze in elk van haar operaties van afhankelijk is: *dat is het geheim van de verschijning*.

Zo wisten ook de Paus of de Groot-Inquisiteur, of de grote Jezuïten of de theologen dat God niet bestond – daarin lag hun geheim en hun kracht. Zo is de trompe-l'oeil studiolo van Montefeltre het inversieve geheim van het niet-bestaan in het diepst van de realiteit, geheim van de altijd mogelijke omkeerbaarheid van de reële ruimte als diepte, met inbegrip van de politieke ruimte – geheim dat de politiek beveelt en dat sindsdien verloren gegaan is in de illusie van de “realiteit” van de massaas.

I'LL BE YOUR MIRROR

Bij de trompe-l'oeil, spiegel of schilderij, is het de charme van een *dimensie minder* die ons betovert. Deze dimensie minder schept de ruimte van de verleiding en wordt bron van duizeling. Want als de goddelijke roeping van de dingen het vinden van een zin is, of van een structuur waar zij hun zin op baseren, dan is hun duivelse nostalgie zonder twijfel het zich verliezen in de verschijningen, in de verleiding van hun beeld, ofwel het verenigen van dat wat gescheiden moet zijn in een enkel effect van dood en verleiding. Narcissus.

De verleiding is datgene waar geen representatie mogelijk is, omdat hier de afstand tussen het reële en zijn dubbelganger, de verwringing tussen het Zelfde en het Andere opgeheven is. Voorovergebogen over zijn bron lest Narcissus zijn dorst: zijn beeld is niet meer "anders", het is zijn eigen oppervlak dat hem absorbeert en verleidt, op zo'n manier dat hij alleen maar het oppervlak kan naderen zonder ooit de andere zijde te bereiken, want er bestaat geen andere zijde meer, net zo min als dat er tussen hem en het oppervlak een refleksieve afstand bestaat. De waterspiegel is geen refleksief oppervlak, maar een absorberend oppervlak.

Want onder alle grote gedaanten van de verleiding: het lied, de afwezigheid, de blik of de schmink, de schoonheid of de monstrositeit, de glans, maar ook de mislukking en de dood, het masker of de waanzin, die de mythologie en de kunst bespoken, tekent de gedaante van Narcissus zich met een bijzondere kracht af.

Geen spiegel-weerschijn, alsof het subjeet er in zichzelf veranderd zou zijn – geen stadium van de spiegel, waar het subjeet zich baseert op het imaginaire. Dit valt onder de psychologische orde van de afwijking en de identiteit, en niet onder de orde van de verleiding.

Armzalig is elke theorie van de weerschijn, en met name het denkbeeld dat de verleiding zich baseert op de aantrekkingskracht van het zelfde, op een mimetische eksaltatie van zijn eigen beeld, of op de ideale luchtspiegeling van de gelijkenis. Zo ook Vincent Descombes, in *L'Inconscient malgré lui*:

"Dat wat verleidt is niet één of andere vrouwelijke manier van handelen, maar juist dat wat het *voor u* betekent. Het is verleidelijk om verleid te zijn, bijgevolg is het verleid-zijn verleidelijk. Met andere

woorden, de verleidelijke persoon is die waar het verleid-zijn zich hervindt. De verleide persoon vindt in de ander dat wat hem verleidt, het unieke object van zijn fascinatie, wetend dat zijn eigen wezen helemaal uit charme en verleiding bestaat, het beminnelijke beeld van zichzelf..."

Altijd de zelfverleiding en zijn psychologische verwickelingen. Welnu, in de narcistische *myte* gaat het niet om een spiegel die Narcissus wordt voorgehouden opdat hij er zich ideaal levend in terug kan vinden, het gaat om de spiegel als afwezigheid van diepte, als afgrond aan het oppervlak, die voor de anderen slechts verleidelijk en duizelingwekkend is omdat ieder zich als eerste erin stort.

Elke verleiding is in die zin narcistisch, en het geheim ervan ligt in die dodelijke absorptie. Dat is de reden waarom de vrouwen, aangezien zij veel dichterbij die andere verborgen spiegel staan waarin zij hun lichaam en hun beeld begraven, ook dichterbij de effecten van de verleiding zouden staan. De mannen bezitten diepte, maar zij zijn zonder geheim: vandaar hun kracht en breekbaarheid.

Als de verleiding niet afkomstig is van de ideale luchtspiegeling van het subjeet, is ze evenmin afkomstig van de ideale luchtspiegeling van de dood. In de lezing van Pausanias,

"Narcissus had een tweelingzus, waar hij bijzonder veel op leek. De twee jonge mensen bezaten een buitengewone schoonheid. Het jonge meisje stierf. Narcissus, die erg veel van haar hield, leed onder een grote smart, en op een dag dat hij zich in een bron zag geloofde hij aanvankelijk zijn zus te zien, en dat troostte zijn droefheid. Goed wetend dat het zijn zus niet was die hij aanschouwde, nam hij de gewoonte aan in bronnen te kijken om daarmee zijn verlies te troosten."

Volgens H.-P. Jeudy die deze lezing overneemt, verleidt Narcissus zich, verkrijgt hij zijn vermogen om te verleiden slechts door het verloren beeld van zijn overleden tweelingzus, hersteld door zijn eigen gelaat, op mimetische wijze aan te nemen.

Maar is deze mimetische verhouding met het overleden beeld echt noodzakelijk om de narcistische duizeling te begrijpen? Deze behoefte geen tweelingbreking – ze heeft genoeg aan haar eigen bedrieglijke schijn, die waarschijnlijk die van zijn eigen dood is – en de dood is waarschijnlijk altijd incestueus – wat haar bekoring alleen maar laat toenemen. De "zielzuster" is er de vergeestelijkte lezing van. De grote vertellingen van verleiding, die van Phaedra, van Isolde, zijn incestueuze vertellingen, en zij zijn altijd fataal. Wat moet men hieruit afleiden, behalve dat het de dood zelf is, die ons dwars door de incest en zijn onheugelijke bekoring bespiedt, evengoed *in de incestueuze verhouding die wij met ons eigen beeld onderhouden*. Deze verleidt ons omdat zij ons met de nabijheid van de dood troost over de heiligschennis van ons bestaan. Wij wikkelen ons in ons beeld tot de dood ons troost over de onomkeerbaarheid geboren te zijn en zich te moeten voortplanten. Door deze sensuele, incestueuze verstandhouding met hem, met onze dubbelganger, met onze dood, verkrijgen wij onze verleidingskracht.

"I'll be your mirror." "Ik zal je spiegel zijn" betekent niet "Ik zal je weerschijn zijn", maar "Ik zal je lokvogel zijn".

*Verleiden betekent sterven als realiteit en zich voordoen als lokvogel.*¹ Zich vastklampen aan zijn eigen lokvogel en zich bewegen in een betoverde wereld. Dat is de kracht van de verleidende vrouw, die zich aan haar verlangen vastklampt en zichzelf betovert door bedrieglijke schijn te zijn, waar de anderen zich op hun beurt aan zullen vastklampen. Narcissus verliest zichzelf ook in de bedrieglijke schijn van zijn beeld: zo wordt hij van zijn waarheid afgebracht en wordt, door zijn voorbeeld, liefdesmodel en brengt de anderen van hun waarheid af.

De strategie van de verleiding is die van de lokvogel. Zij bespiedt op deze wijze alle dingen die de neiging hebben op te gaan in hun eigen realiteit. Daar bevindt zich een bron van ongelooflijke kracht. Want als de produktie alleen objekten, reële tekens weet te produceren, en hiermee enige kracht verkrijgt, dan produceert de verleiding alleen lokvogels en zij verkrijgt hiermee alle kracht, waaronder die die de produktie en de realiteit naar hun eigen fundamentele bedrieglijke schijn terugwijst.

Ze bespiedt zelfs het onbewuste en het verlangen, door van hen opnieuw een spiegel van het onbewuste en het verlangen te maken. Want het verlangen brengt slechts drift en genot met zich mee, maar de betovering begint aan gene zijde – in het zich vastklampen aan zijn eigen verlangen. Deze bedrieglijke schijn redt ons gelukkig van de "psychiese realiteit". Oók de bedrieglijke schijn van de psychoanalyse klampt zich aan haar eigen psychoanalyties verlangen vast: zo treedt ze in verleiding, in zelf-verleiding, en refrakteert de kracht ervan in haar eigen doelen.

Zo doet elke wetenschap, elke realiteit, elke produktie niets anders dan de dag uitstellen waarop de schuld aan de verleiding betaald moet worden, en deze schittert als onzin, als sensuele en begrijpelijke vorm van onzin, aan de hemel van hun eigen verlangen.

"Bestaansreden voor de lokvogel. Zoals de valk elke keer weer terugkeert naar het roodleren aas in de vorm van een vogel, is dat niet dezelfde illusie die, in de repetitie, een absolute realiteit verleent aan het lokkende objekt? Aan gene zijde van geloof en illusie, is de lokvogel in zeker zin de *erkenning van de eindeloze macht van de verleiding*. Narcissus, die zijn tweelingzus verloren heeft, berust in zijn verlies in en door de samenstelling van de bekoorlijke lokvogel van zijn eigen gelaat. Geen bewuste of onbewuste, het bedrog speelt onuitputtelijk en volbrengt zichzelf." (H.-P. Jeudy.)

De lokvogel kan zich ook aan de hemel aftekenen, hij verliest daar niets van zijn kracht. Zo kent elk teken van de dierenriem zijn verleidelijke gedaante. Want ieder van ons zoekt de bekoring van een onzinnig lot, iedereen vestigt zijn hoop op de charme en de kracht die hem door een absoluut irrationeel toeval toegekend wordt – dat is de kracht van de dierenriem, en van de horoskoop. Niemand zal erom moeten lachen, want degene die er van

1. in het frans "leurre", dit betekent loer, lokaas en lokvogel, maar ook valstrik en bedrieglijke schijn. "Iemand een loer draaien." Noot v/d vert.

afgezien heeft de sterren te verleiden is er nog veel beroerder aan toe. Het onheil voor velen komt immers voort uit de afwezigheid van de mensen in het veld van de hemel, of in het veld van de tekens dat hen toekomt, ofwel uit het niet verleid zijn door hun geboorte en het sterrebeeld van hun geboorte. Ze zullen dit lot heel hun leven met zich mee dragen, en zelfs hun dood zal ongelegen komen. Niet verleid te zijn door zijn teken is veel ernstiger dan niet beloond te worden voor zijn verdiensten of niet begiftigd te zijn met gevoelens. Het symboliese diskrediet weegt altijd zwaarder dan het reële tekort of onheil.

Vandaar het barmhartige idee om een Instituut voor de Semiurgie van de Dierenriem te stichten, waar, als in de estetiese chirurgie aan het uiterlijk van het lichaam, de ongerechtigheden van het Teken zich kunnen herstellen, uiteindelijk zal aan de weeskinderen van de horoskoop het door hun gekozen Teken geschonken worden, teneinde hen met zichzelf te verzoenen. Het succes ervan zal verpletterend zijn, minstens even groot als dat van de zelfmoord-motels, waar de mensen kunnen sterven zoals zij dat willen.

DE DOOD IN SAMARKAND

Ellips van het teken, eklips van de zin – lokvogel. Dodelijke verwarring die een enkel teken in één ogenblik teweegbrengt.

Zoals het verhaal van de soldaat die de Dood tegenkomt in een steegje van de markt en die meent te zien dat deze een bedreigend gebaar naar hem maakt. Hij rent naar het paleis van de Koning om hem zijn beste paard te vragen om gedurende de nacht de Dood te ontvluchten, ver weg, heel ver weg, tot aan Samarkand. Hierop ontbiedt de Koning de Dood naar het paleis om hem te verwijten dat hij een van zijn beste dienaren heeft laten schrikken. Maar deze antwoordt hem verbijsterd: "Ik heb hem niet willen laten schrikken, het was enkel een gebaar van verrassing deze soldaat hier te zien, omdat we morgen al een afspraak hadden in Samarkand."

Natuurlijk: in de poging zijn eigen lot te ontkomen rent men er des te zekerder op af. Natuurlijk: iedereen zoekt zijn eigen dood en de mislukte handelingen zijn de meest gelukte. Natuurlijk: de tekens volgen een onbewuste voortgang. Dit alles is zonder twijfel de *waarheid* van de afspraak in Samarkand, maar doet geen recht aan de *verleiding* van deze vertelling, die juist geen fabel van de waarheid is.

Dat deze onvermijdelijke afspraak niet plaats zou vinden is een schrikbarende gedachte, niets veroorlooft te denken dat de soldaat daar zou zijn zonder het toeval van deze ontmoeting, waar het naïeve gebaar van de dood, *dat ondanks de dood zelf als gebaar van verleiding werkt*, aan toegevoegd wordt. Als de dood genoeg zou nemen met het tot orde roepen van de soldaat, dan zou het verhaal geen charme bezitten, terwijl hier alles omeen enkel onvrijwillig teken draait. De dood verschijnt zonder strategie, zelfs zonder onbewuste list, hij neemt ogenblikkelijk de onverwachte diepte van de verleiding aan, dat wil zeggen van dat wat voorbij schiet, van het teken dat als dodelijk gebod voortschrijdt zonder medeweten van de personages (zelfs zonder medeweten van de dood, niet alleen van de soldaat), van een wisselvallig teken, waarachter een andere wonderlijke of noodlottige vereniging plaatsvindt. Vereniging die aan de baan van dit teken alle kenmerken van een *grap* geeft.

Niemand hoeft zich in dit verhaal iets te verwijten – anders zou de koning, die zijn paard uitgeleend heeft, evengoed schuldig zijn. Nee: achter de schijnbare vrijheid van de personages (de dood is vrij om een gebaar te maken, de

soldaat is vrij om te vluchten) heeft ieder een regel gevolgd die geen van beide kennen. De regel van dit spel, die zoals elke fundamentele regel geheim moet blijven, is dat de dood geen bruut gebeuren is en dat deze, *wil hij tot stand komen, via de verleiding moet lopen*, dat wil zeggen via een ogenblikkelijke en onontcijferbare medeplichtigheid, via een teken, misschien een enkel, dat niet ontcijferd mag zijn geweest.

De dood is geen objektief lot maar een rendez-vous. Hij kan niet er niet heen gaan omdat *hij die ontmoeting is*, dat wil zeggen de dubbelzinnige vereniging van tekens en regels die het spel vormen. De dood is slechts een onschuldig element, en dit vormt de geheime ironie van de vertelling, waardoor deze zich onderscheidt van een morele gelijkenis of een vulgair verhaal van de doodsdrijf, ze lost in ons op als een grap, in het sublieme van het plezier. Het spirituele trekje van deze vertelling verdubbelt het grappige gebaar van de dood, en de twee verleidingen, die van de dood en die van het verhaal, vermengen zich.

De verbijstering van de dood, de verbijstering voor een zo frivole groepering is bekoorlijk, alsof de dingen op zo'n manier het toeval als doel hebben: "Deze soldaat zou ondanks alles geweten moeten hebben dat hij morgen in Samarkand moest zijn, en had tijd moeten uittrekken om er heen te gaan..." Niettemin beschikt de dood slechts over een gebaar van verrassing, alsof zijn bestaan net zo weinig als dat van de soldaat afhankelijk is van het feit dat ze elkaar in Samarkand zullen ontmoeten. Hij laat begaan, en deze ongedwongenheid jegens zichzelf vormt zijn charme – daarom haast de soldaat zich om zich bij hem te voegen.

Geen onbewuste, geen metafysika, geen psychologie in dit alles. Zelfs geen strategie. De dood heeft geen plan. Hij herstelt het toeval via het toeval van een gebaar, zo werkt hij, en toch zal alles tot stand komen. Alles zal tot stand kunnen komen, en toch bewaart alles de lichtzinnigheid van het toeval, van het heimelijke gebaar, van de toevallige ontmoeting, van het onleesbare teken. Zo verloopt de verleiding...

Trouwens, de soldaat is naar de dood gegaan om een zin gelegd te krijgen in een gebaar dat er geen had en dat zich daar niet om bekommerde. Hij heeft iets aangenomen wat niet aan hem gericht was, zoals men een glimlach aanneemt die rakelings voorbijgaat en naar iemand anders snelt. Daarin ligt het toppunt van de verleiding: er geen deel aan te hebben. De verleide man is ondanks zichzelf gestrikt in het netwerk van zich vernietigende tekens.

Omdat het teken van zijn zin afgebracht is, omdat het "verleid" is, is het verhaal zelf verleidelijk. Wanneer de tekens verleid worden, worden zij verleidelijk.

Alleen wij absorberen de lege, onzinnige, absurde, elliptiese en referentieloze tekens.

Een kleine jongen vraagt aan de fee hem van alles te voorzien wat hij wenst. De fee stemt toe op één enkele voorwaarde; dat hij nooit aan de rode kleur van de vossestaart mag denken. "O, als dat alles is!" antwoordt hij losjes. En hij vertrekt in de verwachting dat hij gelukkig zal zijn. Maar wat gebeurt er? Het lukt hem niet om zich los te maken van die vossestaart, terwijl hij gedacht had die meteen vergeten te zijn. Hij ziet hem overal oplichten, in zijn gedachten en in zijn dromen, met zijn rode kleur. Ondanks al zijn inspanningen is het

voor hem onmogelijk het van zich af te gooien. Hij is onophoudelijk geobserveerd door dit absurde en betekenisloze beeld, dat echter aanhoudt en versterkt wordt door zijn wrevel over het feit dat hij geen macht heeft zich er van los te maken. Niet alleen de beloften van de fee ontglippen hem, maar hij verliest ook zijn levenslust. Ergens is hij misschien dood, zonder er zich ooit van te hebben kunnen losmaken.

Absurd verhaal, maar van een absolute waarschijnlijkheid, want het toont *de macht van het betekenisloze teken*, de macht van de onzinnige betekenaar.

De fee was kwaadaardig (het was geen goede fee). Ze wist dat de geest onweerstaanbaar betoverd wordt door de plaats die door zin leeggelaten wordt. De leegte wordt hier uitgedaagd door het betekenisloze van de rode kleur van de vossestaart (daarom is het kind totaal niet achterdochtig). Ergens anders zullen de woorden en gebaren van hun zin ontdaan worden door de repetitie en de onophoudelijke skandering: de zin vermoeien, verbruiken en verzwakken om de pure verleiding van de lege betekenaar en de loze term te bevrijden – dit is de kracht van de rituele magie en de bezwering.

Maar ook de direkte fascinatie van de leegte kan dit, zoals in de fysieke duizeling van de afgrond, of in de metaforiese duizeling van een deur die naar de leegte opent. “Deze deur opent naar de leegte.” Wanneer u dit leest, kunt u dan de aandrang weerstaan om de deur te openen?

Men heeft alle redenen dat wat nergens heen leidt te openen. Men heeft alle redenen dat wat niets wil zeggen nooit te vergeten. Het arbitraire is tegelijkertijd begiftigd met een absolute noodzakelijkheid. Predestinatie van een leeg teken, precessie van de leegte, duizeling van de van zin ontdane verplichting, passie van de noodzakelijkheid.

Dit heeft wat weg van het geheim van de toverkunst (de fee was tovenares). De kracht van een woord, zijn “symboliese effectiviteit” is het grootst wanneer het in de leegte uitgesproken wordt, wanneer het zonder kontekst en zonder referentie is, dan krijgt het de kracht van de self-fulfilling prophecy (of van de self-defeating prophecy). De rode kleur van de vossestaart behoort tot deze orde. Irreëel en onbestendig doet deze zich gelden, omdat ze niets is. Had de fee hem iets ernstigs of iets van betekenis verboden, dan kon het kind zich eruit redden, dan was het niet tegen zijn zin in verleid geweest – want niet het verbod, maar *de onzin van het verbod verleidt hem*. Zo verwezenlijken de onwaarschijnlijke voorspellingen zich helemaal alleen, tegen elke logika in, het is voldoende dat ze niet via de zin lopen. Want anders zouden het geen voorspellingen zijn. Dit is de hekserij van het magiese woord, dit is de betovering van de verleiding.

Daarom behoren noch de toverkunst noch de verleiding tot de orde van het geloven of het doen-geloven, want ze gebruiken de tekens zonder geloofwaardigheid, de gebaren zonder referentie, en hun logika is niet die van de bemiddeling, maar die van de onmiddellijkheid van welk teken dan ook.

Geen behoefte aan bewijzen: iedereen weet dat de charme in de onmiddellijke terugkaatsing van de tekens ligt – geen interval, geen legale tijd van het teken en zijn ontcijfering. Geen geloven, doen, willen of weten: de voorwaarden van het diskours zijn hem vreemd, evenals de bijzondere logika van uiting en uiteenzetting. De charme behoort altijd tot de orde van de aankondiging en de voorspelling, tot een diskours waarvan de symboliese effectiviteit noch via de ontcijfering noch via het geloof loopt.

De onmiddellijker aantrekkingskracht van het lied, van de stem en van de geur. Die van de geparfumeerde panter (Détienne: "Dionysos mis à mort"). Volgens de Antieken is de panter het enige dier dat een geparfumeerde geur afscheidt. Hij gebruikt dit parfum om zijn slachtoffers te vangen. Voor hem is het voldoende om zich te verbergen (want zijn aanblik jaagt ze schrik aan), en zijn parfum betovert ze – onzichtbare val waarin ze gestrikt zullen worden. Maar men kan dit vermogen om te verleiden tegen hem keren: men bejaagt de panter door hem te lokken met geuren en aroma's.

Maar wat betekent het als de panter verleidt door zijn parfum? Wat verleidt er in zijn parfum? (en trouwens, hoe komt het dat deze legende zelf verleidelijk is? Wat is het parfum van deze legende?) Wat is er verleidelijk in de zang van de Sirenen, in de schoonheid van een gezicht, in de diepte van een afgrond, in de onmiddellijkheid van een catastrofe, evenals in het parfum van de panter of in de deur die naar de leegte opent? Een verborgen aantrekkingskracht, de kracht van een verlangen? Lege termen. Nee: de nietigverklaring van de tekens, de nietigverklaring van hun zin, de pure verschijning. De ogen die verleiden hebben geen zin, ze verteren in de blik. Het opgemaakte gezicht wordt in zijn verschijning uitgewist, in de absolute gestrengheid van een onzinnige arbeid. *Vooraf niet de betekenis van een verlangen, maar de schoonheid van een kunstmatigheid.*

Het parfum van de panter is ook voor hem een onzinnige boodschap – en daarachter is de panter onzichtbaar, zoals de vrouw achter de make-up. Men zag ook geen Sirenen. De betovering wordt door dat wat verborgen is gevormd.

De verleiding van de ogen. Het onmiddellijkst, het puurst. Deze heeft geen woorden nodig, alleen de blikken verwarren zich in een duel, in een onmiddellijke omarming zonder medeweten van de anderen en hun diskours: geheime charme van een onbeweeglijk en stil orgasme. Deze intensiteit valt weg wanneer de verrukkelijke spanning van de blikken zich in woorden of in verliefde gebaren ontwarren zou. Taktiliteit van blikken waarin elke virtuele substantie van de lichamen (van hun verlangen?) in één subtiel moment, zoals in een grap, samengevat wordt – wellustig en sensueel duel, dat zich direkt buiten het lichaam afspeelt – perfect ontwerp van de duizeling van de verleiding, dat door geen enkele meer zinnelijke wellust geëvenaard zal kunnen worden. Die ogen zijn daar toevallig, maar het lijkt alsof ze altijd al voor u geplaatst waren. De van zin ontdane blikken wisselen zich niet uit. Hier geen enkel verlangen. Want het verlangen bezit geen charme, maar de ogen, evenals de toevallige verschijningen, hebben charme, en deze charme is opgebouwd uit pure, tijdloze, duele en diepteloze tekens.

Elk systeem dat in een totale medeplichtigheid opgenomen wordt, op zo'n manier dat de tekens er geen zin meer hebben, oefent hierdoor een bijzondere fascinatiëkracht uit. De systemen fascineren door hun esoterisme, dat beschermt ze tegen logika van buitenaf. De resorptie van elke realiteit door middel van iets wat zichzelf in stand houdt en zichzelf vernietigt is fascinerend. Dit kan een systeem van denken of een automatisches mechanisme zijn, een vrouw of een perfect en nutteloos objekt, een stenen woestijn of een strip-tease

danseres (die zich liefkozen en betoveren moet om haar macht uit te oefenen) – of God natuurlijk, de allermooiste van de esoterische machines.

Of de afwezigheid van de vrouw in de make-up, afwezigheid van de blik, afwezigheid van het gezicht – hoe er zich niet in te storten? De schoonheid is datgene wat door zichzelf opgeheven wordt, en wat daardoor een uitdaging instelt die we alleen maar kunnen aannemen door de verblindende ondergang van... wat? van dat wat ze niet is. De schoonheid, die geabsorbeerd is door de pure verzorging die ze uit zichzelf heeft, is onmiddellijk besmettelijk omdat ze, in haar eigen buitensporigheid, in zichzelf is teruggetrokken, en omdat elk in zichzelf teruggetrokken ding zich in het geheim dompelt en alles wat het omgeeft absorbeert.

De aantrekkingskracht van de leegte is eigenlijk die van de verleiding, nooit de accumulatie van de tekens, noch de boodschappen van het verlangen, maar de esoterische medeplichtigheid in de absorptie van de tekens. De verleiding organiseert zich in het geheim, in deze langzame of brutale uitputting van de zin die een onderlinge medeplichtigheid van tekens instelt, en daar, meer dan in een fysiek wezen of in de kwaliteit van het verlangen, vindt ze zichzelf uit. Dat vormt eveneens de betovering van de regel van het spel.

HET GEHEIM EN DE UITDAGING

Het geheim.

Verleidende, initiërende kwaliteit van datgene wat niet gezegd kan worden, omdat het geen zin heeft, van datgene wat niet gezegd wordt, terwijl het toch sirkuleert. Zo ken ik het geheim van de ander maar zeg ik het niet, en hij weet dat ik het weet maar licht de sluier niet op: de intensiteit tussen hun tweeën is niets anders dan het geheim van het geheim. Deze medeplichtigheid heeft niets met een verborgen informatie te maken. Trouwens, wanneer de deelhebbenden het geheim zouden willen onthullen dan zal het ze niet lukken, want er valt niets te zeggen... Alles wat onthuld kan worden schiet langs het geheim. Want het is geen verborgen inhoud, het is geen sleutel tot iets, het sirkuleert en gaat voorbij aan alles wat gezegd kan worden, zoals de verleiding onder de obsceniteit van het spreken kruist – het is het omgekeerde van de communicatie en toch wordt het gedeeld. Alleen wanneer het niet gezegd wordt kan het zijn macht uitoefenen, alleen wanneer het nooit gewild of gezegd wordt werkt de verleiding.

Het verborgene of het verdrongene heeft de neiging zich te manifesteren, terwijl het geheim dit helemaal niet heeft. Het is een initiërende, implosieve vorm: men wordt erin opgenomen, maar men zal er dan niet aan kunnen ontsnappen. Nooit onthulling, nooit communicatie, zelfs nooit de “verheimelijking” van het geheim (Zemplyn, *Nouvelle revue de la psychanalyse* nr. 14): hierdoor behoudt het zijn kracht, de kracht van de rituele en zinspelende uitwisseling.

Zo heeft, in het *Dagboek van de Verleider*, de verleiding de vorm van een raadsel dat opgelost moet worden – het jonge meisje is een raadsel, en om haar te verleiden moet men voor haar ook een raadsel worden: het is een *raadselachtig duel*, en de verleiding is de oplossing ervan, *zonder dat het geheim ontsluiterd wordt*. Zou het geheim ontsluiterd worden, dan zou de seksualiteit de openbaring ervan zijn. Het laatste woord van dit verhaal, als het er een zou hebben, zou de seks zijn, maar het heeft er juist geen. Waar de zin plaats zou moeten vinden, waar de seks plaats zou moeten vinden, waar de woorden ze ontwerpen, waar de anderen ze denken, is niets. En dit niets van het geheim, deze leegte van de verleiding sirkuleert, het kruist onder de woorden, het kruist onder de zin en sneller dan de zin: dit raakt u het eerst, voordat de frasen u

bereiken en weer verdwijnen. Verleiding onder het diskours, onzichtbaar, van teken naar teken, heimelijke sirkulatie.

Precies het tegenovergestelde van een psychologische relatie: een geheim met de ander delen betekent niet zijn fantasma's of zijn verlangens delen, betekent niet iets ongezegds waaruit het geheim zou kunnen bestaan delen: wanneer "het" spreekt is dat juist niet verleidelijk. Dit behoort tot de orde van de expressieve energie, van de verdringing, van het onbewuste, van datgene wat spreken wil en waar het ik ontstaan moet, dit alles behoort tot een *exoteriese* orde en is in tegenspraak met de *esoteriese* vorm van het geheim en de verleiding.

Desondanks kan het onbewuste, het "avontuur" van het onbewuste zich voordoen als de laatste omvangrijke poging om het geheim te herstellen in een samenleving zonder geheim. Het onbewuste zal ons geheim zijn, ons mysterie in een samenleving van bekentenis en transparantie. Maar het is er niet echt één, want dit geheim is slechts psychologies en heeft geen eigen bestaan, daar het onbewuste tegelijk met de psychoanalyse geboren wordt, dat wil zeggen met de procedures om het te resorberen en met de ontkenningstechnieken van het geheim in zijn ondoordringbare vormen.

Maar misschien wreekt er zich iets op alle interpretaties en verstoort er subtiel het verloop? Iets dat beslist niet gezegd wil worden en dat, terwijl het een raadsel is, op raadselachtige wijze zijn eigen oplossing bezit, en dus slechts ernaar streeft om in het geheim en in de *vreugde* van het geheim te blijven.

En ondanks alle pogingen om het bloot te leggen, het te verloochenen, het te laten betekenen, keert de taal naar zijn geheime verleiding terug, keren wij altijd terug naar onze eigen onoplosbare genoegens.

Er bestaat geen tijd van de verleiding, er bestaat geen tijd *voor* de verleiding, maar ze heeft haar ritme, zonder deze vindt ze niet plaats. Ze deelt zich niet in zoals een instrumentele strategie, die via intermediaire fases voortgaat. Ze werkt in één moment, in een enkele beweging, en ze is altijd voor haarzelf haar eigen einde.

Geen oponthoud in de syklus van de verleiding. Men kan deze verleiden om de ander te verleiden. Maar men kan ook de ander verleiden om zichzelf te behagen. De bedrieglijke schijn is subtiel, en leidt de één naar de ander. Wat is er nu verleidelijk, verleiden of verleid-zijn? Maar wellicht is verleid-zijn nog steeds de beste wijze om te verleiden. Het is een strofe zonder einde. Zoals er geen aktiviteit of passiviteit meer in de verleiding is, zo is er geen objekt of subjekt, geen binnen of buiten meer: de verleiding speelt met beide polen, en geen enkele grens scheidt ze. Als men niet verleid is, kan men geen anderen verleiden.

Aangezien de verleiding nooit de waarheid van de tekens, maar de bedrieglijke schijn en het geheim in acht neemt, stelt ze een soort geheime en rituele sirkulatie in, een soort onmiddellijke inwijding, die slechts haar eigen regel van het spel gehoorzaamt.

Verleid zijn, dat is van zijn waarheid afgebracht worden. Verleiden, dat is de ander van zijn waarheid afbrengen. Deze waarheid vormt voortaan een geheim dat haar ontgaat (Vincent Descombes).

De verleiding is onmiddellijk omkeerbaar, en haar omkeerbaarheid is gevormd uit de uitdaging die ze impliceert en uit het geheim waar ze in verzinkt.

Haar macht ligt in de aantrekking en verwarring, in de absorptie en de fascinatie, in een ineenstorting van niet alleen de seks, maar van het reële in zijn geheel, in de uitdaging – nooit een ekonomie van seks en woord, maar een opbod van gratie en geweld, een onmiddellijke passie waarin de seks kan verschijnen, maar die net zo goed uitgewist kan worden in dit verloop van uitdaging en dood, in de radikale niet-definitie waardoor deze passie zich van de drift onderscheidt, die ongedefinieerd is wat betreft zijn objekt, maar die gedefinieerd is als kracht en als oorsprong, terwijl de passie van de verleiding zonder substantie en zonder oorsprong is: zij verkrijgt haar intensiteit niet in een soort libidinale investering, in een of andere energie van het verlangen, maar in de pure vorm van het spel en in de puur formele overbieding.

Zo ook de uitdaging. Ook zij is een duele vorm die ogenblikkelijk uitgewist wordt en waar de intensiteit afkomstig is van deze onmiddellijke omkering. Ook zij is betoverend, zoals een van zin ontdaan diskours, en *om deze absurde reden* is de mogelijkheid om niet te antwoorden uitgesloten. Wat zorgt ervoor dat men op een uitdaging antwoordt? Zelfde mysterieuze onder-vraging als: wat is het dat verleidt?

Wat is er verleidelijker dan de uitdaging? Verleiding of uitdaging, altijd betekend het de ander gek te maken, maar door een respectieve duizeling, door een duizelingwekkende afwezigheid die de gekken herenigt, en door een respectieve verzwelging. Dit is onontkoombaarheid van de uitdaging, en daarom is de mogelijkheid om niet te antwoorden uitgesloten: want ze stelt namelijk een soort dwaze relatie in die sterk verschilt van de kommunikatie en de ruil: duele relatie die via onzinnige tekens loopt, maar deze worden verbonden door een fundamentele regel en een geheime verplichting. De uitdaging maakt een eind aan elk kontrakt, aan elke door de wet geregelde ruil (natuurwet of waardewet), en vervangt deze door een uitdrukkelijk konventioneel en uitdrukkelijk geritualiseerd *pakt*: de onophoudelijke verplichting te antwoorden en te overbieden, die gedomineerd wordt door een regel van het fundamentele spel en die geskandeerd wordt volgens een eigen ritme. In tegenstelling tot de wet, die altijd in de tafelen, in het hart of in de hemel ingeschreven is, heeft deze fundamentele regel nooit de behoefte om zich uit te drukken, *deze mag zich nooit uitdrukken*. De regel is onmiddellijk, immanent, onontkoombaar (de wet is transcendent en eksplisiet).

Er kan geen verleidingskontrakt, geen uitdagingskontrakt bestaan. Wil er sprake zijn van uitdaging of verleiding dan moet elke kontraktuele relatie verdwijnen voor een duele relatie, die uit geheime tekens bestaat, deze tekens zijn uit de ruil teruggetrokken en verkrijgen heel hun intensiteit in hun formele verdeling, in hun onmiddellijke weerkaatsing. Dat is de betovering van de verleiding, zij maakt een eind aan elke ekonomie van het verlangen, aan elke seksueel of psychologies kontrakt, en vervangt dit door de duizeling van het antwoord – nooit een investering: een inzet – nooit een kontrakt: een pakt – nooit individueel: dueel – nooit psychologies: ritueel – nooit natuurlijk: kunstmatig. Niemands strategie: een lot.

Uitdaging en verleiding staan oneindig dicht bij elkaar. Maar zou er toch niet een verschil zijn, namelijk dat de uitdaging de ander naar het terrein van uw kracht voert, waar hij dezelfde kracht zal bezitten – met het oog op een onbepaalde overbieding – terwijl de strategie (?) van de verleiding de ander

naar het terrein van uw krachteloosheid voert, waar hij dezelfde krachteloosheid bezitten zal. Berekende krachteloosheid, onberekenbare krachteloosheid: uitdaging aan de ander zich te laten vangen. Zwakke plek of krachteloosheid, is het parfum van de panter zelf niet een zwakke plek, een afgrond, waar de dieren als gevolg van de duizeling naar toe gaan? In feite is het mytische parfum van de panter niets anders dan het epicentrum van de dood en van deze zwakke plek zijn de subtiele geuren afkomstig.

Verleiden, dat is breekbaar maken. Verleiden, dat is breekbaar worden. We verleiden door onze breekbaarheid, nooit door macht of sterke tekens. Het is deze breekbaarheid die we in de verleiding op het spel zetten, en zij geeft de verleiding haar kracht.

We verleiden door onze dood, door onze kwetsbaarheid, door de leegte die ons bespookt. Met deze dood om weten te gaan is het geheim ervan, bij gebrek aan de blik, bij gebrek aan het gebaar, bij gebrek aan het weten, bij gebrek aan de zin.

De psychoanalyse zegt: aanvaard je passiviteit, aanvaard je fragiliteit, maar in feite is ze een vorm van inschikking, van akseptatie in bijna nog religieuze termen, naar een goed getemperd psychies evenwicht. De verleiding gaat triomfantelijk met deze breekbaarheid om, ze maakt er een spel van, met haar eigen regels.

Alles is verleiding, alles is niet dan verleiding.

Men heeft ons willen laten geloven dat alles produktie zou zijn. Leitmotiv van de transformatie van de wereld: het spel van produktieve krachten dat de loop der dingen regelt. De verleiding is niets anders dan een immoreel, frivol, oppervlakkig en overbodig verloop, dat tot de orde van de tekens en de verschijningen behoort en aan de genoegens en het vruchtgebruik van onbruikbare lichamen gewijd is. En als alles, tegen alle schijn in – in feite volgens de geheime regel van de verschijningen – als alles via de verleiding zou lopen?

het moment van de verleiding
de suspens van de verleiding
de onzekerheid van de verleiding
het toeval van de verleiding
het delirium van de verleiding
de rust van de verleiding

De produktie akkumuleert slechts en wijkt niet van haar doel af. Ze vervangt alle lokvogels door één: de hare, die tot realiteitsprincipe verheven wordt. Evenals de revolutie maakt de produktie een eind aan de epidemie van verschijningen. Maar de verleiding is onontkoombaar. Geen enkel levend wezen ontsnapt eraan – ook de doden niet, in de werking van hun naam en hun herinnering. Zij zijn alleen dan dood wanneer geen enkele echo meer uit de wereld naar ze toe komt om ze te verleiden, wanneer geen enkele echo ze meer uitdaagt te bestaan.

Voor ons is alleen diegene dood die slechts nog produceren kan. Eigenlijk is alleen diegene dood die helemaal niet verleiden wil, noch verleid wil zijn.

Maar de verleiding maakt zich ondanks alles van hem meester, zoals zij zich van elke produktie meester maakt en deze uiteindelijk vernietigt.

Want de leegte, de afwezigheid die, in welk punt dan ook, uitgehold wordt door het opnieuw opvlammen van welk teken dan ook, het onzinnige dat de plotselinge charme van de verleiding vormt, deze leegte wacht de produktie aan het eind van haar inspanningen op, maar dit is een onttoverde leegte. Alles keert terug naar de leegte, met inbegrip van onze woorden en gebaren, maar voordat ze verdwijnen hebben sommige ervan de tijd gehad om, in de anticipatie op hun eind, een verleiding uit te oefenen die de andere nooit zullen kennen. Het geheim van de verleiding ligt in de oproeping en de herroeping van de ander, via gebaren waarvan de traagheid, waarvan de suspens poëties is, zoals bij de vertraagde opname van een val of een explosie, omdat dan iets, voordat het voltooid is, de tijd heeft u mis te lopen, en dit konstitueert, als het deze zou bezitten, de perfectie van het "verlangen".

DE BEELTENIS VAN DE VERLEIDSTER

Prismaties effect van de verleiding. Andere ruimte van refraktie. De verleiding bestaat niet uit een simpele verschijning, niet uit een pure afwezigheid, maar uit de eklips van een aanwezigheid. Zij kent maar één strategie: er-zijn/er-niet-zijn, en verzekert op die manier een soort knippen met de ogen, een hypnoties dispositief, dat buiten elk zinseffekt om de aandacht kristalliseert. De afwezigheid verleidt er de aanwezigheid.

Soevereine macht van de verleidster: zij "eklipseert" ongeacht welke kontekst, ongeacht welke wilskracht. Zij kan niet toestaan dat andere relaties zich instellen, zelfs niet de meest nabije, affektieve, verliefde, seksuele – zeker niet de laatste – zonder ze te breken, zonder ze om te keren in een vreemde fascinatie. Zij vermijdt zonder ophouden alle relaties waarbij op een gegeven moment zeker de vraag naar de *waarheid* gesteld zou gaan worden. Moeiteloos breekt ze ze af. Ze ontkent ze niet, ze vernietigt ze niet: ze laat ze flonkeren. Heel haar geheim ligt in het flikkeren van een aanwezigheid. Nooit is ze waar men haar denkt, nooit waar men haar begeert. Zij is weldegelijk, zou Virilio zeggen, een "estetiek van de verdwijning".

De verleidster laat het verlangen zelf als lokvogel functioneren. Voor haar bestaat er geen waarheid van het verlangen of van het lichaam, noch van iets anders. De liefde zelf en de seksuele daad kunnen weer deel uitmaken van de verleiding wanneer zij ook maar enigszins in de ekliptiese vorm van het verschijnen/verdwijnen opgenomen worden, dat wil zeggen in de diskontinuiteit van een enkel teken die elke affektie, elk plezier en elke relatie plotseling afbreekt, om opnieuw de superieure eis van de verleiding, de transcendente estetiek van de verleiding te affirmeren tegenover de immanente etiek van het plezier en het verlangen. De liefde zelf en de daad van het vlees zijn een verleidelijk tooi, het meest geraffineerd, het meest subtiel onder wat de vrouw uitvindt om de man te verleiden. Maar de kuisheid en de weigering kunnen dezelfde rol spelen. Alles is deze zin tooi, dat wil zeggen genie van de verschijningen.

"Wat ik wil is niet van je houden, je beminnen noch je behagen: wat ik wil is je *verleiden* – en het gaat er niet om dat je van me houdt of me behaagt, maar dat je *verleid* bent." Het spel van de verleidster draagt een zekere mentale wreedheid in zich, evengoed ten opzichte van haarzelf. Elke affektieve psycho-

logie is een zwakheid gezien deze rituele eis. Geen genade in deze uitdaging waar het verlangen en de liefde vervluchtigen. Evenmin respijt: deze fascinatie kan niet stoppen op straffe van niets meer te zijn. De ware verleidster kan slechts in staat van verleiding zijn, daarbuiten is zij geen vrouw meer, noch objekt, noch subjezt van verlangen, is zij zonder gezicht, zonder aantrekkelijkheid – hierin ligt haar enige passie. De verleiding is soeverein, ze is het enige ritueel dat alle andere eklipseert, maar deze soevereiniteit is wreed, en wreed betaald.

Zo is in de verleiding de vrouw zonder eigen lichaam en zonder eigen verlangen. Maar wat is het lichaam, en wat is het verlangen? Zij gelooft er niet in, zij speelt ermee. Daar ze geen eigen lichaam heeft, wordt zij pure verschijning, kunstmatige konstruktie waaraan het verlangen van de ander zich zal vastklampen. Elke verleiding laat de ander geloven dat hij het onderwerp van verlangen is en blijft, zonder zelf in deze val verstrikt te raken. Evengoed kan zij zich voordoen als “verleidelijk” seksueel objekt, wanneer dat het “verlangen” van de man is: de verleiding gaat net zo goed dwars door de “verleidelijkheid” heen – de charme van de verleiding gaat dwars door de aantrekking van de seks heen. Maar hij gaat er juist doorheen en transcendeert deze. “Ik heb slechts aantrekkelijkheden, en u heeft charmes” – “Het leven heeft zijn aantrekkelijke kanten, maar de dood heeft zijn charmes.”

Voor de verleiding is het verlangen geen doel, het is een hypotetische inzet. Nauwkeuriger, de inzet is uitlokking en teleurstelling van het verlangen, en kent als enige waarheid het flonkeren en het bedrogen worden, – het verlangen zelf vergist zich in zijn macht, die het slechts gegeven is om ’t deze macht te ontnemen. Het zal zelfs niet doorhebben wat het overkomt. Want iemand die verleidt kan werkelijk liefhebben of verlangen, wat blijft is dat dieper (of oppervlakkiger, zo men wil, in de afgrond aan het oppervlak van de verschijningen) een ander spel wordt gespeeld, waarvan geen van beide weet heeft, en waarin de protagonisten van het verlangen slechts figuranten zijn.

Voor de verleiding is het verlangen een myte. Als het verlangen wil tot macht en bezit is, dan houdt de verleiding hem door het simulakrum eenzelfde wil tot macht voor, en door het net van de verschijningen verwekt zij deze hypotetische macht van het verlangen en drijft deze uit. Evenals voor de verleider van Kierkegaard de naïeve gratie van het jonge meisje, haar spontane erotische kracht slechts een myte is en geen andere realiteit bezit dan verwekt te worden om vernietigd te worden (misschien houdt hij van haar en begeert hij haar, maar elders, in de suprasensuele ruimte van de verleiding is het jonge meisjes slechts de mytische voorstelling van een offer), zo is de macht van het verlangen van de man slechts een myte die door de verleidster bewerkt wordt, om deze op te roepen en op te heffen. En het kunstmatige van de verleider, die de mytische gratie van het jonge meisje op het oog heeft, verschilt niets van de kunstmatige konstruktie van het lichaam bij de verleidster, want zij mikt op het verlangen van de man – in beide gevallen gaat het om de vernietiging van deze mytische kracht, zij het die van de gratie of van het verlangen. De verleiding beoogt altijd de omkeerbaarheid en de uitdrijving van een kracht. Wanneer de verleiding artistiek is, is zij ook sakrifisieel. De dood is er een spel, altijd moet het verlangen van de ander gestrikt of geofferd worden.

De verleiding is daarentegen onsterfelijk. De verleidster *wil* onsterfelijk zijn, evenals de hysterika, eeuwig jong en zonder volgende dag, tot ontsteltenis van iedereen, gezien de wanhoop en de teleurstelling die het veld van haar

bewegingen vormen, gezien de wreedheid van haar spel. Maar zij overleeft juist omdat zij buiten elke psychologie, buiten elke zin, buiten elk verlangen is. Wat de mensen doodt en vermoet is de zin die zij aan hun handelingen geven – de verleidster verleent geen zin aan wat ze doet, ze draagt niet de last van het verlangen. Zelfs wanneer zij zich cyniese of misdadige redenen en motivaties probeert te verschaffen is het nog een valstrik – en haar laatste valstrik is naar de interpretatie te vragen door te zeggen: “zeg me wie ik ben”, terwijl zij niets is, en het haar onverschillig is wat ze is, immanent, onheugelijk en zonder geschiedenis, terwijl haar aanwezigheid juist haar kracht is, ironies en ongrijpbaar, zij is blind voor haar wezen, maar kent perfect alle dispositieven van de rede en de waarheid waaraan de anderen behoefte hebben om zich tegen de verleiding te beschermen, en in dit toevluchtsoord, wanneer men ze ontziet, zullen ze ophouden met zich te laten verleiden.

“Ik ben onsterfelijk”, dat wil zeggen zonder respijt. Ook het spel mag nooit stoppen, dat is zelfs de fundamentele regel. Want zoals geen enkele speler groter kan zijn dan het spel zelf, zo kan geen enkele verleidster groter zijn dan de verleiding. Geen enkel voorval van de liefde of van het verlangen kan haar schenden. Men moet liefhebben om te verleiden, en niet andersom. De verleiding is een tooi, zij maakt en breekt de verschijningen zoals Penelope haar rouwkleed weeft en uitrafelt en het verlangen wordt onder haar hand gemaakt en vernietigd. Want het is de verschijning, en de heerschappij van de verschijningen die beveelt.

Deze fundamentele vorm, deze kracht die zich aan de verleiding en haar regels hecht is nooit iemand ontnomen. Hun lichamen, ja, hun plezier, hun verlangens en hun rechten waren de vrouwen ontnomen. Maar over deze mogelijkheid van eklips, van verdwijning en van verleidelijke transparantie, en over de mogelijkheid hierdoor de macht van hun “heren” te eklipsen waren zij altijd heersersessen.

Maar trouwens, bestaat er een vrouwelijk beeld, bestaat er een mannelijk beeld van de verleiding? Of eerder één en dezelfde vorm, waarvan deze of gene variant op de ene of op de andere seks gekristalliseerd zou zijn?

De verleiding oskilleert tussen twee polen: die van de strategie, die van de dierlijkheid – van het meest subtiele kalkuul naar de meest brutale fysieke suggestie – waarvan de gedaanten voor ons de verleider en de verleidster zouden zijn. Maar houdt deze deling niet een unieke konfiguratie in, die van een verleiding zonder verdeling?

De dierlijke verleiding.

Bij de dieren neemt de verleiding haar puurste vorm aan, in die zin dat bij hun de verleidelijke parade in het instinkt ingegraveerd lijkt, direct meegegeven in de reflexieve gedragingen en de natuurlijke tooi. Maar dit betekent niet dat deze geen ritueel meer kent. Wat inderdaad het dier als het minst natuurlijke wezen ter wereld karakteriseert, is dat bij hem het kunstmatige, het effect van maskerade en tooi het meest naïef is. In het hart van deze paradox, waar het onderscheid tussen natuur en cultuur verdwijnt in het concept van de *tooi*, treedt de analogie tussen de vrouwelijkheid en de dierlijkheid naar voren.

Wanneer het dier verleidelijk is, is het dan niet een levende krijgslist, een

levende strategie die de spot drijft met onze aanspraak op het menselijke? Wanneer de vrouwelijkheid verleidelijk is, verijdelst zij dan ook niet elke aanspraak op de diepte? De verleidingskracht van het frivole voegt zich bij de verleidingskracht van het beestachtige.

Wat ons verleidt in het dier is niet zijn "natuurlijke" wildheid. Karakteriseert de dierlijkheid zich trouwens werkelijk door de wildheid, door een hoge graad van toevalligheid, van onvoorzienigheid, van onoverdachte driften, of daarentegen door een hoge graad van ritualisering van de gedragingen? Deze vraag is ook gesteld met betrekking tot de primitieve samenlevingen, waarvan men dacht dat zij aan het dierenrijk verwant waren, en dat inderdaad ook zijn en wel vanwege hun gemeenschappelijke miskenning van de wet verbonden aan een hoge graad van naleving van geregelde vormen, zij het in hun betrekking tot de andere dieren, tot de mensen of tot hun territorium.

Tot in de ornamentering van hun lichaam en van hun dansen volgt de gratie van de dieren een heel netwerk van verplichtingen, regels en analogieën, welke het tegendeel van een natuurlijk toeval zijn. Alle vormen van vertoon waarmee de dieren zich omgeven zijn rituele eigenschappen. Hun "natuurlijke" tooi voegt zich opnieuw bij de kunstmatige tooi van de mensen, die trouwens altijd geprobeerd hebben deze in hun riten op te nemen. Wanneer het masker eerst en vooral dierlijk is, dan komt het omdat de dieren, ook in de menselijke rituelen, onmiddellijk rituele maskers, onmiddellijk spel van tekens en strategie van de tooi zijn. Hun morfologie, hun vacht en hun veren, evenals hun gebaren en hun dansen zijn het prototype van de rituele doelmatigheid, en deze is nooit een functioneel systeem (reproductie, seksualiteit, ecologie, mimikry: buitengewone armzaligheid van deze etologie die door het functionalisme herzien en gecorrigeerd is), maar onmiddellijk een ceremonieel van prestige en een heerschappij van tekens, een syklus van verleiding, waar de tekens onweerstaanbaar om elkaar heen bewegen, zich zoals in een magnetiese terugkerende baan reproduceren, de duizeling en het verlies van de zin meevoeren en een onfeilbaar *pakt* tussen de participanten bezegelen.

In het algemeen is de ritualiteit een vorm die superieur is aan de socialiteit. Deze is slechts een recente en weinig verleidelijke vorm van organisatie en uitwisseling, die de mensen onderling bedacht hebben. De ritualiteit is een veel omvangrijker systeem, dat de levenden en de doden, en de dieren omvat, en dat zelfs de "natuur", waarvan het periodieke verloop, de terugkerende bewegingen en de katastrofes spontaan dienen als rituele tekens, niet uitsluit. Hiertegenover lijkt de socialiteit erg armoedig, het lukt haar slechts om, onder het teken van de Wet, één enkele gedaante solidair te maken (en wat dan nog!). De ritualiteit slaagt erin, niet volgens de wet, maar volgens de regel en zijn spel van oneindige analogieën, een vorm van sykliese organisatie en universele uitwisseling te handhaven, waartoe de Wet en het sociale niet in staat zijn.

Wanneer de dieren ons behagen en ons verleiden, komt dat omdat zij voor ons de echo van deze rituele organisatie zijn. Niet de nostalgie van de wildheid roepen zij in ons op, maar de lenige en teatrale nostalgie van de tooi, een strategie en een verleiding van rituele vormen, die elke socialiteit overtreft en ons nog steeds betovert.

In deze zin kan men spreken van een "dier worden" van de verleiding en kan men van de vrouwelijke verleiding zeggen dat zij dierlijk is, zonder haar toe te schrijven aan een soort instinctieve natuur. Want dat betekent dat zij doorlopend verwijst naar een ritueel van het lichaam, en deze, zoals elk ritueel,

vereist niet het funderen van een natuur en het vinden van haar wet, maar het regelen van de verschijningen en het organiseren van de syklus. Dit betekent niet dat ze in haar etiek inferieur is, dit betekent dat ze in haar estetik superieur is. Ze is een strategie van de tooi.

Het is ook niet de natuurlijke schoonheid die bij de mens verleidt, maar de rituele schoonheid. Omdat deze esoterieën en initiërend is, terwijl de ander slechts expressief is. Omdat de verleiding in het geheim ligt, dat zijn macht ontleent aan de lichtgeworden tekens van het kunstmatige, en nooit in een natuurlijke ekonomie van de zin, van de schoonheid of van het verlangen.

De afwijzing van de anatomie en het lichaam als lot is geen jong verschijnsel. Deze was nog heviger in alle samenlevingen die de onze vooraf gegaan zijn. Ritualiseren, ceremonialiseren, toetakelen, maskeren, verminken, inkerven, martelen – om te verleiden: de goden verleiden, de geesten verleiden, de doden verleiden. Het lichaam is de eerste grote pilaar van deze gigantische onderneming van verleiding. Slechts voor ons krijgt deze een esteties en decoratief elan (en wordt op hetzelfde moment grondig ontkend: de morele ontkenning van elke magie van het lichaam begint pas echt met het idee van de decoratie. Voor de wilden evenmin als voor de dieren is het een decoratie: het is een tooi. En dat is de universele regel. Wie niet geschilderd is, is stom, zeggen de Caduveo's).

De vormen ervan kunnen voor ons afstotend zijn: het bedekken van het lichaam met modder, wat de meest elementaire vorm is, het vervormen van de hersenpan of het vijlen van de tanden in Mexico, het vervormen van de voeten in China, het uitrekken van de nek, het insnijden van het gezicht, om maar niet te spreken van de tatoeages, de kleding, de rituele schilderijen, de sieraden, de maskers, tot aan de van konserveblikjes gemaakte armbanden van de hedendaagse Polynesiërs.

Het lichaam dwingen te betekenen, maar met tekens die eigenlijk geen betekenis hebben. Elke gelijkenis is verdwenen. Elke representatie is afwezig. Het lichaam bedekken met verschijningen, met lokvogels, met valstrikken, met dierlijke parodieën, met sakrificiële simulaties, niet om dissimuleren – ook niet om een mogelijke inhoud te onthullen (verlangen, drift), zelfs niet omwille van het speelse of het plezier (spontane expressiviteit van het kinderlijke en de primitieven) – maar omwille van een onderneming die Artaud metafysisch zou noemen: sakrificiële uitdaging aan de wereld om te bestaan. Want niets bestaat bij de gratie van de natuur, *alles bestaat alleen maar via de uitdaging die het gesteld wordt en waardoor het verplicht is erop te antwoorden*. Via de uitdaging verwekt men de krachten van de wereld en wekt men deze, samen met de goden, weer opnieuw op, via de uitdaging bezweert men ze, verleidt men ze, strikt men ze, wekt men het spel en de regel van het spel weer op. Dit vereist een kunstmatig opbod, dat wil zeggen een systematische simulatie die noch met een geanticipeerde staat van de wereld noch met een anatomie van het lichaam of een fysika rekening houdt. Zelfs met de “natuurlijke” harmonie zal geen rekening worden gehouden – in de gelaatschilderingen van de Caduveo worden de gelaatstreken niet gerespecteerd: het ontwerp legt zijn schema en zijn kunstmatige symmetrieën van begin tot eind op (voor ons plooit onze make-up zich naar het referentieschema van het lichaam, om de gelaatstreken en de openingen ervan te onderstrepen: staat dit daarom juist dicht bij de natuur of het verlangen? Niets is minder zeker).

Iets van deze radikale metafysika van de verschijningen, van deze uitdaging door middel van simulatie leeft nog steeds in de kosmetiese kunst en in de moderne praal van de make-up en de mode. De Kerkvaders hebben dit goed doorzien en hebben het als een duivelse vorm gekastijd: "Zich met het lichaam bezighouden, het verzorgen, het schminken, dat betekent zich opwerpen als rivaal van God en de schepping loochenen." Deze stigmatisatie is sindsdien blijven bestaan, maar nu wordt deze afgespiegeld in een andere religie van de vrijheid van het subjeet en de essentie van zijn verlangen. Zo verwerpt heel onze moraal de konstitutie van de vrouw als seksueel objekt, vanwege de kunstmatigheid van het gezicht en het lichaam. Het is niet meer het oordeel van God, maar het dekreet van de moderne ideologie die de prostitutie van vrouw verkondigt in de volbrachte vrouwelijkheid en die met haar lichaam onderworpen is aan de reproductie van het kapitaal. "De Vrouwelijkheid is het vervreemde wezen van de vrouw." "De Vrouwelijkheid verschijnt als een abstrakte totaliteit, ontdaan van elke realiteit die haar eigenlijk toekomt, totaliteit van de diskursieve orde en de publicitaire retoriek." "De van schoonheidsmaskers en onveranderlijke frisse lippen bezeten vrouw is niet meer producent van haar reële leven", enz., enz.

Tegen heel dit magere diskours in moet men een lofzang op het seksuele objekt herstellen, waardoor het, in de gekunsteldheid van de verschijningen, iets van de uitdaging aan de naïeve orde van de wereld en van de seks terugvindt, waardoor het als enige ontsnapt aan deze orde van de produktie, waaraan het onderworpen zou zijn, om terug te keren in de orde van de verleiding. In de irrealiteit, in de irreële prostituerende uitdaging door de tekens passeert het seksuele objekt de seks en bereikt de verleiding. Opnieuw wordt het een ceremonieel. Het vrouwelijke was altijd de beeltenis van dit ritueel en er ontstaat een verschikkelijke verwarring wanneer men het als kultusobjekt wil ontheiligen om er een *subjeet* van produktie van te maken, of wanneer men het wil ontdoen van het kunstmatige om het terug te geven aan het natuurlijke van een eigen verlangen.

"De vrouw staat volledig in haar recht, sterker nog, zij vervult zelfs een soort plicht wanneer zij zich erop toelegt magies en bovennatuurlijk te lijken; zij moet schokken, zij moet charmeren; idool, zij moet zich vergulden om aanbeden te worden. Aan iedere kunst moeten dus de middelen ontleend worden die haar boven de natuur verheffen, om de harten te kunnen onderwerpen en de zinnen te verwarren. Het maakt echt niet veel uit of iedereen van deze list en kunstmatigheid afweet, zolang het sukses maar zeker en het effect altijd onweerstaanbaar is. Met deze overwegingen zal het de kunstenaar-filosoof niet moeilijk vallen de legitimatie te vinden voor al de praktijken die de vrouwen altijd uitgeoefend hebben om hun breekbare schoonheid als het ware te vereeuwigen en te vergoddelen. Zo'n opsomming zou eindeloos zijn; maar om ons te beperken tot wat onze tijd op een vulgaire wijze *maquillage* noemt, welke slechts het gebruik van de poudre-de-riz kent, en welke zo onnozel door de naïeve filosofen in de ban gedaan wordt, deze heeft als doel en als resultaat de door de natuur zo schandalig rondgestrooide sproeten uit de gelaatskleur te laten verdwijnen en een abstrakte eenheid te maken van het puistje en de huidskleur, maar brengt deze eenheid, zoals het tricot die voortbrengt, het menselijke wezen ook meteen dichter bij het stand-

beeld, dat wil zeggen bij een goddelijk en superieur wezen? Wat betreft het kunstmatig zwart dat het oog omringt, en het rood dat het bovenste gedeelte van de wang markeert, hoewel hun gebruik van eenzelfde principe afgeleid is, namelijk van de behoefte de natuur te overtreffen, dient hun beider resultaat een totaal tegengestelde behoefte te bevredigen. Het rood en het zwart representeren het leven, een bovennatuurlijk en buitensporig leven; dit zwarte kader maakt het oog dieper en opvallender, geeft het oog een beslister uiterlijk van een raam dat naar het oneindige geopend is; het rood dat het jukbeen in vlam zet, verhoogt nogmaals de helderheid van de pupil en voegt aan een mooi vrouwelijk gelaat de mysterieuze passie van een priesteres toe."

(Baudelaire, *Eloge du Maquillage.*)

Als er een verlangen bestaat – dat is de hypotese van de moderniteit – dan zou niets de natuurlijke harmonie mogen verbreken en is de make-up een hypokrisie. Als het verlangen een myte is – dat is de hypotese van de verleiding – dan verbiedt niets dat alle tekens zonder grenzen van natuurlijkheid ermee spotten. De kracht van de tekens ligt dan in hun verschijning en hun verdwijning, op die manier wissen zij de wereld uit. Ook de make-up is een manier om het gezicht op te heffen, de ogen op te heffen door mooiere ogen, de lippen uit te wissen door rijkere lippen. Deze "abstrakte eenheid die het menselijk wezen dichter bij het goddelijk wezen brengt", dit "bovennatuurlijk en buitensporig" leven, waarover Baudelaire spreekt, is het effect van dit simpele kunstmatige trekje dat elke expressie opheft. Het kunstmatige vervreemdt het subjeet niet van zijn wezen, het verwisselt het op mysterieuze wijze. Het bewerkt deze transfiguratie die de vrouwen van voor hun spiegel kennen, waar zij zich slechts kunnen opmaken wanneer zij vernietigd worden, waar zij tijdens het opmaken de pure verschijning verkrijgen van een wezen dat van zin ontdaan is. Door welke afdwaling kan men deze "buitensporige" werking verwarren met een vulgaire kamoeflage van de waarheid. Alleen de schijn kan de waarheid vervreemden, maar de make-up is geen schijn, hij is bedriegelijker dan het bedrog (zoals het spel van de travestieten) en verkrijgt hierdoor een onschuld, of een superieure transparantie – absorptie door zijn eigen oppervlak, resorptie van elke expressie zonder een spoor van bloed, zonder een spoor van zin – wreedheid, zéker, en uitdaging – maar wie is vervreemd? Alleen zij die deze wrede perfectie niet kunnen verdragen en zich er slechts door een morele afkeer tegen kunnen verdedigen. Maar iedereen is verward. Mobiel of hiërarchies, hoe te antwoorden op de pure verschijning zonder zijn soevereiniteit te erkennen? Afschminken, dit masker afrukken, de verschijning bevelen te verdwijnen? Absurd: dat is de utopie van de beeldenstormers. Er is geen God achter de beelden, en juist het niets wat zij verbergen moet geheim blijven. De verleiding, de fascinatie, de estetiese uitstraling van alle grote imaginaire dispositieven ligt in het uitwissen van elke instantie, ook die van het gezicht, in het uitwissen van elke substantie, ook die van het verlangen – in de perfectie van het kunstmatige teken.

Het mooiste voorbeeld hiervan is zonder twijfel het enige grote kollek-

tieve sterrebeeld van de verleiding dat het moderne tijdperk geproduceerd heeft: de filmsterren en de idolen van de cinema. Welnu, de filmster is vrouwelijk, of deze nu man of vrouw is, want als God mannelijk is, is het idool altijd vrouwelijk. Daar waren de vrouwen het grootst. De uitspatting van nonsens en het strenge ritueel, dat zich op hen, geen wezens van verlangen of van levend vlees, maar transseksuele en suprasensuele wezens, heeft kunnen kristalliseren, maakt van hen een generatie van heilige monsters, begiftigd met een absorptiekracht die de produktiekrachten van de reële wereld kon bekinkteren en evenaren. Onze enige myte in een tijdperk dat niet in staat is om grote verleidelijke mytes en figuren voort te brengen, welke te vergelijken zouden zijn met die van de mytologie of de kunst.

De cinema is slechts sterk door zijn myte. Zijn verhalen, zijn realisme of zijn verbeelding, zijn psychologie, zijn zinseffekten, dit alles is sekundair. Alleen de myte is sterk, en in het hart van de cinematografiese myte ligt de verleiding – die van een groot verleidend beeld, van een vrouw of van een man (vooral van een vrouw), dat zich verbindt met de bedrieglijke en bekoorlijke kracht van het cinematografies beeld zelf. Wonderlijke vereniging.

De filmster heeft niets van een ideaal of subliem wezen: zij is kunstmatig. Zij hoeft slechts een aktrice te zijn in de psychologische zin van het woord: haar gezicht is niet de reflectie van haar ziel noch van haar gevoeligheid: zij heeft hier niets mee te maken. Ze verijdt daarentegen elke gevoeligheid door de enige rituele fascinatie van de leegte, door haar ekstatische blik en de onbeduidendheid van haar glimlach. Daar gaat ze deel uitmaken van de myte, en van de kollektieve rite van een sakrificiële vleierij.

De hemelvaart van cinematografiese idolen, van massa-godheden was en blijft onze grote moderne gebeurtenis – ook tegenwoordig weegt deze nog tegen alle politieke of sociale gebeurtenissen op. Onnodig deze terug te voeren op het imaginaire van de gemystificeerde massa's. Het is een voorval van de verleiding dat tegen elk voorval van de produktie opweegt.

Zeker, de verleiding in het tijdperk van de massa's is niet meer die van *La Princesse de Clèves*, noch van *Liaisons dangereuses* of van *Le Journal du Séducteur*, zelfs niet die van de voorstellingen van de antieke mytologie, die zonder twijfel onder alle bekende verhalen het rijkst aan verleiding waren – maar dit was een *warne* verleiding, terwijl die van onze moderne idolen een *koude* verleiding is, zij bevindt zich op het snijvlak van het koude medium van de massa's en het koude medium van het beeld.

Deze verleiding bezit de spektrale witheid van de sterren, zoals zij zo treffend benoemd zijn. Beurtelings zijn de massa's in het moderne tijdperk slechts door twee grote fenomenen “verleid”: het witte licht van de filmsterren en het zwarte licht van het terrorisme. Deze twee fenomenen hebben veel met elkaar gemeen. Niet alleen de sterren, maar ook de filmsterren of de terroristiese akties “knippen met de ogen”: ze lichten niet op, ze stralen geen wit en kontinuu, maar een koud en tijdelijk licht uit, ze misleiden en bekoren tegelijkertijd, ze fascineren door het plotselinge van hun verschijning en de dreigende nabijheid van hun verdwijning. Zij eklipseren zichzelf in een voortdurende overbieding.

De grote verleidsters en de grote filmsterren schitteren nooit door hun talent of door hun intelligentie, ze schitteren door hun afwezigheid. Ze schitteren door hun onbeduidendheid en door hun kilte, de kilte van de make-up en het rituele priesterschap (volgens MacLuhan is het ritueel cool). Zij

metamorfoseren het immense ijzige verloop dat zich meester gemaakt heeft van ons universum van de zin, dat in de opflikkerende netwerken van tekens en beelden gevangen is – maar tegelijkertijd, op een bepaald moment van deze geschiedenis, en in een conjunctuur die zich niet meer zal voordoen, transfigureren zij het in een verleidingseffekt.

De cinema heeft alleen maar door deze pure verleiding, door deze pure trilling van onzin geschitterd – warme trilling, die vooral zo mooi is daar deze uit het koude afkomstig is.

Kunstmatigheid en onzin: dat is het esoteriese gezicht van het idool, haar initiërend masker. Verleiding van een gezicht dat, met uitzondering van de rituele glimlach en de niet minder konventionele schoonheid, van elke expressie ontdaan is. Wit gezicht, in deze witheid zijn de tekens gewijd aan hun geritualiseerde verschijning, en niet onderworpen aan één of andere diepe wet van de betekenis. De steriliteit van de idolen is welbekend: zij reproduceren zich niet, zij herrijzen elke keer uit hun as, zoals de phoenix, of uit hun spiegel, zoals de verleidende vrouw.

Deze grote verleidende beeltenissen zijn voor ons onze maskers, het zijn onze standbeelden van het Paaseiland. Maar hier is geen misverstand mogelijk: wanneer, in historische zin, de warme menigtes van de aanbidding, van de religieuze passie, van het offer en de oproer bestaan hebben, dan hebben we nu te maken met de koude massaas van de verleiding en de fascinatie. Hun beeltenis is cinematografies, en ze is die van een ander offer.

De dood van de filmsterren is slechts de sanktie van hun rituele verafgoding. Zij moeten sterven, zij moeten al dood zijn. Dit moet om volmaakt en oppervlakkig te kunnen zijn – evengoed bij de make-up. Maar daar, achter de enige onsterfelijkheid, die van de kunstmatigheid, het idee dat door de filmsterren geïnkarnéerd is, *schittert de dood zelf door zijn afwezigheid*, kan hij zichzelf oplossen in een schitterende en oppervlakkige verschijning, is hij een verleidelijk oppervlak...

DE IRONIESE STRATEGIE VAN DE VERLEIDER

Als de verleidende vrouw zich karakteriseert door verschijning te worden om verwarring te zaaien in de verschijningen, wat is dan het karakteristieke van de andere figuur, die van de verleider?

Ook hij wordt lokvogel om verwarring te zaaien, maar vreemd genoeg neemt deze lokvogel de gedaante van het kalkuul aan, en wijkt de tooi hier voor de strategie. Maar als de tooi bij de vrouw klaarblijkelijk strategies is, is de strategie van de verleider dan niet omgekeerd een parade van het kalkuul waarmee hij zich verdedigt tegen een of andere tegengestelde kracht? Strategie van de tooi, tooi van de strategie...

De te zelfverzekerde diskours – waaronder die van de verliefde strategie – moeten op een andere manier gelezen worden: in het hart van hun “rationele” strategie zijn ze nog slechts de instrumenten van een *lot* van de verleiding, waarvan ze zowel de slachtoffers als de ensceneurs zijn. Verliest de verleider zich tenslotte niet in zijn strategie als in een hartstochtelijk labyrint? Vindt hij het niet uit om zich erin te verliezen? En is diegene die zich als meester van het spel beschouwt niet het eerste slachtoffer van de tragiese myte van de strategie?

De obsessie voor het jonge meisje bij de verleider van Kierkegaard. De obsessie voor dit ongeschonden, nog ineksuele stadium is die voor de gratie en de charme – omdat zij een gratieus wezen is moet men bij haar in de gratie komen, evenals God bezit zij een weergaloos privilege – zij wordt dus de meedogenloze inzet van een uitdaging: zij moet verleid worden, zij moet vernietigd worden omdat zij *door de natuur begiftigd is met alle verleiding*.

De verleider heeft als roeping deze natuurlijke kracht van de vrouw of van het jonge meisje uit te roeien door een weloverwogen onderneming, die de andere zal evenaren of overtreffen, die door een gelijke of superieure kunstmatige kracht tegen de natuurlijke kracht zal opwegen, en waaraan hij, hoewel hij de verleider is, vanaf het begin bezwaken is. De *bestemming* van de verleider, zijn wil, zijn strategie, zorgen ervoor dat deze wordt uitgebannen ten gunste van de gratieuze en verleidende *voorbesteding* van het jonge meisje, die des te sterker is omdat ze onbewust is.

Het laatste woord kan niet aan de natuur gelaten worden: dat is de

fundamentele inzet. Deze buitengewone, aangeboren gratie, immoreel als een vloek, moet geofferd en opgeofferd worden door de onderneming van de verleider, die haar door een kundige taktiek tot de erotische overgave zal aanzetten, waar zij geen kracht van verleiding meer zal zijn, dat wil zeggen een gevaarlijke kracht.

Aldus is de verleider niets, heel de oorsprong van de verleiding ligt in het jonge meisje. Daarom kan Johannes beweren niets te verzinnen en alles van Cordelia te leren. Daarin ligt geen enkele hypokrisie. De gekalkuleerde verleiding is de spiegel van de natuurlijke verleiding, zij voedt zich ermee als aan haar bron, maar om deze nog beter uit te roeien.

Daarom krijgt hij geen enkele kans bij het jonge meisje en geen enkel initiatief in het spel van de verleiding, waarvan zij het weerloze objekt lijkt. Heel zijn rol ten opzichte van haar is al gespeeld *voordat* het spel van de verleiding begint. Alles heeft al plaats gehad, en de verleidingsonderneming verlaagt slechts een natuurlijk tekort, of stelt een reeds aanwezige uitdaging in, die door de schoonheid en de natuurlijke gratie van het jonge meisje gevormd wordt.

De verleiding verandert dan van betekenis. Geen immorele libertijnse onderneming meer die zich ten koste van een deugd uitoefent, geen cyniese bedriegerij met seksuele bedoelingen (die onbelangrijk is), maar een verleiding die myties wordt en de dimensie van een offer krijgt. Hierdoor kan het "slachtoffer" zich zo gemakkelijk aan de verleiding ter beschikking stellen, en in zekere zin gehoorzaamt zij, door haar verlatenheid, aan de geboden van een godheid die eist dat *elke kracht omkeerbaar is en geofferd wordt*, of dit nu de natuurlijke kracht van de verleiding, of die van de macht is, want elke kracht, en bovenal die van de schoonheid, is heiligschennis. Cordelia is soeverein, en zij wordt aan haar eigen soevereiniteit geofferd. Moorddadige vorm van symboliese ruil die door de omkeerbaarheid van het offer bepaald wordt, deze spaart geen enkele vorm, noch het leven zelf, noch de schoonheid of de verleiding, welke de gevaarlijkste vorm ervan is. In die zin kan de verleider zich niet inbeelden held te zijn van een erotische strategie, hij is slechts de sakrificiële operateur van een verloop dat hem veruit overtreft. En het slachtoffer kan op haar beurt zich niet inbeelden onschuldig te zijn, aangezien zij – maagd, mooi en verleidelijk – een uitdaging op zich vormt, die slechts door haar dood geëvenaard kan worden (of door haar verleiding die gelijk staat met een moord).

Het *Dagboek van een Verleider* is het scenario van een volmaakte misdaad. Niets in het kalkuul van de verleider, geen van zijn manoeuvres loopt vast. Alles ontwikkelt zich met een onfeilbaarheid die niet reëel of psychologies, maar alleen myties kan zijn. Deze perfectie van het kunstmatige, deze voorbestemming die de gebaren van de verleider stuurt, reflekteert, zoals een spiegel, slechts de perfectie van de aangeboren gratie van het jonge meisje en de onontkoombare noodzakelijkheid van het offer. Deze strategie behoort niemand toe, het is een lot, waarvan Johannes slechts de instrumentele, dus onfeilbare uitvoerder is.

In elk verloop van verleiding, zoals in elke misdaad, is er iets onpersoonlijks, iets ritueels, suprasubjektiefs en suprasensueels, waarvan de beleefde ervaringen, van de verleider evenals van zijn slachtoffer, slechts de onbewuste reflekties zijn. Dramaturgie zonder subjekt. Rituele uitvoering van een vorm waarbij de personen oplossen. Daarom doet het geheel tegelijk aan de estetiese

vorm van een oeuvre en aan de rituele vorm van een misdaad denken.

Cordelia verleid, overgeleverd aan de erotische genoegens van één nacht, vervolgens in de steek gelaten – dit hoeft geen verbazing te wekken, noch hoeft men volgens een burgelijke psychologie Johannes als een verfoeilijk persoon af te schilderen: de verleiding, een sacrificiële verloop, wordt met de moord (de ontmaagding) volbracht. Deze laatste episode hoeft zelfs niet plaats te vinden: zodra Johannes zeker van zijn overwinning is, is Cordelia voor hem dood. De onzuivere verleiding wordt in de liefde en de genoegens volbracht, maar deze is geen offer meer. De seksualiteit kan in deze zin worden herzien als *ekonomies residu* van het sacrificiële verloop van de verleiding, dat te vergelijken is met de archaïese offers, waar een resterend, niet geofferd deel de economische sirkulatie voedt. Evenzo is de seks slechts het saldo of het diskonto van een fundamenteeler verloop – misdaad of offer –, dat niet de totale omkeerbaarheid bereikt heeft. De goden nemen hun deel: de mensen verdelen de resten.

De onzuivere verleider, Don Juan of Casanova, wijdt zich aan de accumulatie van deze rest, hij snelt van de ene seksuele verovering naar de andere, hij probeert te verleiden om zijn lusten te bevredigen, zonder de "spirituele" dimensie van de verleiding van Kierkegaard te bereiken, welke eruit bestaat de krachten en de verleidende middelen van de vrouw naar hun toppunt te drijven om ze door een minitieuze omkeringsstrategie uit te dagen.

Cordelia, die door een langzame bezwering van haar kracht beroofd is, doet denken aan de ontelbare uitdrijvingsrites van de vrouwelijke kracht, die overal in de primitieve gebruiken terug te vinden zijn (Bettelheim). De vrouwelijke vruchtbaarheidskracht bezweren, deze omsingelen, deze omgrenzen, deze eventueel nabootsen en toeëigenen, dit is de onderneming van de couvade, van de kunstmatige invaginatie, van ontvellingen en littekens, van deze talloze symboliese verwondingen tot en met die van de initiatie en de instelling van een nieuwe macht: de politiek, die het weergalozes privilege van het vrouwelijke in de "natuur" uitwist. Men hoeft ook maar naar die Chinese seksuele filosofie te kijken, waar het mannelijke, door de suspens van het bezit en de ejakulatie, de kracht van het vrouwelijke yang van zichzelf afleidt.

Hoe dan ook heeft de vrouw iets ontvangen wat door een kunstmatige onderneming uitgebannen moet worden, met als gevolg dat haar kracht haar ontnomen wordt. Vanuit dit sacrificiële gezichtspunt bestaat er geen verschil tussen de vrouwelijke verleiding en de strategie van de verleider: het gaat altijd om de dood en de mentale roof van de ander, om hem zijn kracht en haar haar kracht te ontroven. Het komt altijd neer op een moord, of veelmeer op een esthetische en sacrificiële offering want, zoals Kierkegaard zegt, dit gebeurt altijd op het niveau van de esprit.

Het "spirituele" plezier van de verleiding.

Volgens Kierkegaard is het scenario van de verleiding spiritueel: altijd is *esprit*¹ nodig, dat wil zeggen het kalkuul, de charme en het raffinement van een konventionele taal, in de zin van de XVIIIe eeuw, maar ook de Witz en de grap

1. esprit: in het Nederlands betekent dit geest, ziel, etc. De muziek, het kalkuul, het labyrint met als centrum de afwezigheid van het jonge meisje (noot v/d vert.).

in de moderne zin.

De verleiding speelt nooit in op het verlangen of de verliefde neiging – dit alles is vulgair mechanies en fysiek vleselijk: oninteressant. Alles moet door een subtiële zinspelende met elkaar overeenstemmen en *alle tekens moeten gestrikt worden*. De kunstgrepen van de verleider zijn zo de reflectie van de verleidende essentie van het jonge meisje, en zij lijkt verward in een ironische inscenering, een eksakte lokvogel van haar eigen natuur, waaraan zij zich moeiteloos zal vastklampen.

Het gaat dus niet om een frontale aanval, maar om een diagonale verleiding die als een *trait*² passeert (bestaat er iets verleidelijkers dan de *trait d'esprit*³?), die voor de levendigheid en de ekonomie ervan zorgt, en volgens de formule van Freud van hetzelfde verdubbelde materieel gebruik maakt: de wapens van de verleider zijn die van het jonge meisje, die hij weer tegen haar keert, en deze omkeerbaarheid van de strategie bepaalt de spirituele charme ervan.

Terecht zegt men van spiegels dat ze spiritueel zijn: dat is omdat de reflectie op zichzelf al een *trait d'esprit* is. De charme van de spiegel ligt niet in het zich herkennen, wat een nogal wanhopige samenloop van omstandigheden is, maar juist in het mysterieuze en ironische trekje van de verdubbeling. Welnu, de strategie van de verleider is die van de spiegel, daarmee bedriegt hij eigenlijk niemand – en daarom vergist hij zich ook nooit, want de spiegel is onfeilbaar (als hij van buitenaf beraamde manoeuvres en valstrikken zou toepassen, dan zou hij onvermijdelijk een fout begaan).

Men kan denken aan een bepaalde vorm in dit genre, waardig voor te komen in de annalen van de verleiding: dezelfde brief geschreven aan twee verschillende vrouwen. En dit zonder de minste perversiteit, in de transparantie van hart en ziel. De verliefde onrust die iedereen bezit, is hetzelfde, het bestaat, het heeft zijn eigen kwaliteit. Maar iets anders is het “spirituele” plezier dat van het spiegeleffect tussen de twee brieven uitgaat, en dat als spiegeleffect tussen de twee vrouwen werkt: dat is het eigenlijke plezier van de verleiding. Vluggere, subtielere vervoering, totaal verschillend van de verliefdheid. De onrust van het verlangen evenaart nooit dit overvloedig en geheim plezier dat er is om met het verlangen zelf te spelen. Het verlangen is gewoon een referent zoals zo vele, de verleiding transcendeert het onmiddellijk en verheft het juist door middel van *esprit*. De verleiding is een *trait*, ze sluit hier de twee aangeschreven vrouwen kort in een imaginaire sur-impression, waar waarschijnlijk het verlangen hen verenigt, wat het ook zij, dit trekje lokt de verwarring van het verlangen uit, wijst het terug naar een onbepaaldheid en een lichte duizeling die het gevolg is van de subtiële uitstraling van een superieure onverschilligheid, van een lach die zijn nog te serieuze betrokkenheid uitwist.

Verleiden betekent op zo'n manier de beelden onderling te laten spelen, de

2. *trait*: in het nederlands kan pijl, lijn, baan, streek, trekje, teken, etc. betekenen. Onontcijferbaar teken en meestal onvertaalbaar; de ironische spiegeling van de *esprit*, “een enkel teken, of miljoenen tekens die het verloop van de regel volgen” (noot v/d vert.).

3. *trait d'esprit*: in het nederlands betekent het vervluchtigde gedachte, geestigheid, grap, Witz, etc. “Een soort trompe-sens” (H.-P. Jeudy). (noot v/d vert.).

in hun eigen val gestrikte tekens onderling te laten spelen. Nooit is de verleiding het gevolg van een lichamelijke aantrekkingskracht, van gemeenschappelijke gevoelens, van een ekonomie van het verlangen, een lokvogel moet tussen beide komen en de beelden vermengen, een *trait* moet, als in een droom, de gescheiden dingen plotseling herenigen of plotseling de onverdeelde dingen scheiden: zo draagt de eerste brief de onweersaanbare verleiding in zich om voor de andere vrouw herschreven te worden, in een soort autonome ironiese werking, en waarvan het *idee* zelf verleidelijk is. Spel zonder einde, waar de tekens zich spontaan naar schikken door een altijd beschikbare ironie. Misschien *willen* zij verleid worden, misschien bezitten zij, sterker als de mensen, het verlangen om te verleiden en verleid te zijn.

De tekens hebben misschien niet als roeping binnen te treden in de gereguleerde opposities met betekenende doeleinden: dát is hun *aktuele bestemming*. Maar hun *lot* is misschien heel anders: dat is misschien dat zij zich onderling verleiden, en ons door hetzelfde verleiden. Het is een heel andere logika die zo hun geheime sirkulatie zou regelen.

Kan men zich een theorie voorstellen die de tekens in hun verleidende aantrekkingskracht zou behandelen en niet in hun contrast en oppositie? Die voorgoed de spekulairiteit van het teken en de hypoteek van de referent zou vernietigen? En waar alles zich tussen de termen zou afspelen in een raadselachtig duel en een onverbidelijke omkeerbaarheid?

Laten we veronderstellen dat alle grote onderscheiden opposities die onze relatie tot de wereld ordenen, doorkruist worden door de verleiding, in plaats van gefundeerd te zijn op de oppositie en het verschil. Dat niet alleen het vrouwelijke het mannelijke verleidt, maar dat ook de afwezigheid de aanwezigheid verleidt, dat het koude de warmte verleidt, dat het subjeet het objekt verleidt, en omgekeerd net zo goed: want de verleiding veronderstelt dit minimum aan omkeerbaarheid dat een eind maakt aan elke gereguleerde oppositie en dus aan elke konventionele semiologie. Naar een omgekeerde semiologie?

Men kan zich voorstellen (maar waarom voorstellen? het is zo) dat de goden en de mensen, in plaats van gescheiden te zijn door de morele afgrond van de religie, elkaar verleiden en alleen betrekkingen van verleiding onderhouden – dat is gebeurd in Griekenland. Maar misschien ook het goed en het kwaad, het ware en het valse, en al deze grote onderscheidingen die ons dienen om de wereld te ontcijferen en haar binnen het verstand te houden, al deze termen zorgvuldig opgedeeld ten koste van een dwaze energie – dat is niet altijd gelukt, en de ware katastrofes, de ware revoluties bestonden altijd uit de implosie van één van deze tweetermige systemen: een universum, of een fragment van een universum gaat zo ten onder – niettemin gaat deze implosie het grootste gedeelte van de tijd langzaam en voltrekt zich via de slijtage van de termen. Hiermee behelpen we ons tegenwoordig: met de langzame erosie van alle polaire strukturen tegelijk, naar een universum dat bezig is zelfs het reliëf van de zin te verliezen. Opgeheven beleg, onttoverd, buiten dienst gesteld: einde van de wereld als wil en voorstelling.

Maar deze neutralisatie is niet verleidelijk. De verleiding daarentegen stort de termen van de één in de ander, zij herenigt hen in hun maksimum aan energie en charme, zij verwacht hen niet in hun minimum aan intensiteit.

Laten we veronderstellen dat zo alles in betrekkingen van verleiding begint te spelen, waar tegenwoordig betrekkingen van oppositie spelen. Laten we ons deze vonk van de verleiding indenken die de getransistoriseerde, polaire of differentiële circuits van de zin doet smelten. Er zijn voorbeelden van deze niet-distinktieve semiologie (dat wil zeggen één die het niet meer is): de elementen van de antieke kosmogonie boeiden helemaal niet door een structurele klassifikatie (water/vuur, lucht/aarde, enz.), het waren geen distinktieve, maar attractieve elementen die elkaar onderling verleidden: het water verleidt het vuur, het water verleid door het vuur.

Deze verleiding bestaat nog sterk in de duele, hiërarchiese, niet-geïndividualiseerde relaties, en in de analogiese systemen die overal onze logiese differentiatiesystemen vooraf zijn gegaan. En zonder twijfel worden de logiese aaneenschakelingen van de zin overal nog gekweld door de analogiese aaneenschakelingen van de verleiding – zoals een immense trait d'esprit die in een enkel teken de tegenover elkaar geplaatste termen herenigt. Geheime sirkulatie, onder de zin door, van verleidende analogieën.

Maar het gaat niet om een nieuwe versie van de zwaartekracht. De diagonalen, of de transversalen van de verleiding kunnen de opposities van termen vernietigen, toch leiden zij niet tot een versmeltende of verwarrende relatie (dat doet de mystiek), maar tot een duele relatie, niet een *mystieke* fusie van het subjeet en het objekt, of van betekende en betekenaar, of van het mannelijke en het vrouwelijke, enz., maar een verleiding dat wil zeggen een *dule en agonistiese* relatie.

Een spiegel hangt aan de tegenoverliggende muur
zij denkt er niet aan
maar de spiegel wel

*Dagboek van een Verleider*⁴, p. 28

De list van de verleider zal eruit bestaan de gedaante van de spiegel aan de tegenoverliggende muur aan te nemen, waarin het jonge meisje teruggekaatst zal worden zonder eraan te denken, terwijl de spiegel haar denkt.

Men moet op de hoede zijn voor de nederigheid van spiegels. Nederige dienaren van de verschijningen, die alleen maar de voorwerpen die naar hun gekeerd zijn kunnen reflektieren, zonder de mogelijkheid eraan te ontkomen, en iedereen is hun er dankbaar voor (behalve bij een sterfgeval, waar men ze om deze reden bedekt). Het zijn de honden van de verleiding. Maar hun trouw is misleidend, en het enige wat ze doen is wachten op het moment dat men zich aan hun reflectie vastklampt. Men vergeet hun slinkse blik niet zo gauw: ze herkennen u, en wanneer zij u bij verrassing terugvinden daar waar u uzelf niet verwacht, is uw beurt voorbij.

Dit is de strategie van de verleider: hij neemt de nederigheid van de spiegel aan, maar van een manoeuvrerende spiegel, zoals het schild van Perseus, waarmee Medusa zichzelf versteent. Het jong meisje zal gevangene worden van deze spiegel, die buiten haar medeweten om haar denkt en analyseert.

4. Das Tagebuch des Verführers, Søren Kierkegaard, uitg. Hegner-Bücherei, Verlag Jakob Hegner, Köln 1967. De door de vertalers gebruikte uitgave. Inmiddels is "Het dagboek van de verleider" in het nederlands vertaald bij de Arbeiderspers, Amsterdam, 1981 (noot v/d vert.).

“Degene die een jong meisje niet zodanig weet te verleiden dat ze elke zicht verliest, degene die, al naar gelang zijn wil, niet een jong meisje kan laten geloven dat zij het is die alle initiatieven neemt... ik zal zijn genot niet benijden. Zo’n man is en blijft een lomperik, een verleider, termen die men zeker niet op mij kan toepassen. Ik ben een estetikos, een erotikus die de natuur van de liefde, haar essentie begrepen heeft, die in de liefde gelooft en haar door en door kent... Ik weet bovendien dat het hoogst voorstelbare genot boven alles bemind te zijn is... de geest van een jong meisje als een droom binnenkomen is een kunst, hem verlaten is een meesterwerk.” (p. 110-111)

De verleiding is nooit lineair, evenmin draagt ze een masker (dat is de vulgaire verleiding) – ze is *slinks*.

“Welk wapen is net zo scherp, net zo doordringend, net zo blinkend in zijn beweging en dankzij dit net zo bedriegelijk als een blik? Men geeft een quarte aan, zoals bij de schermkunst, en men valt aan met seconde... dit moment is onbeschrijfelijk. De tegenstander voelt als het ware de steek, hij is geraakt, ja, maar op een heel andere plaats dan hij dacht.” (p. 33)

“Ik ontmoet haar niet, ik raak slechts de randen van haar bestaan... Wanneer zij de trap betreedt passeer ik haar achteloos. Dit zijn de eerste mazen van het net waarin zij ingesponnen moet worden. Ik wacht haar niet op in de straat, of ik groet haar zonder haar ooit te naderen, ik blijf altijd op afstand... Zij merkt dat aan haar horizon een nieuwe ster verschenen is, die in zijn merkwaardige regelmatige baan op de hare een verwarrende invloed uitoefent; maar zij heeft niet het minste idee van de wet die deze beweging stuurt... Ze is veelmeer geneigd links en rechts te zoeken welk punt het doel ervan is: ze weet niets van wat haar antipode weet, namelijk dat zijzelf dat punt is.” (p. 69)

Andere manier van afgewende nagalm: de hypnose, een soort psychiese spiegel waar ook het jonge meisje zich buiten haar weten om in spiegelt onder de blik van de ander.

“Vandaag hebben mijn ogen voor de eerste keer op haar gerust. Men zegt dat de slaap een ooglid zo kan verzwaren dat het zich sluit: de blik zou een soortgelijke macht kunnen hebben. De ogen sluiten zich en toch woelen duistere krachten in haar. Ze ziet niet dat ik haar aankijk, maar ze voelt het, heel haar lichaam voelt het. De ogen sluiten zich, en het is nacht; maar in haar is het klaarlichte dag.” (p. 105-106)

Deze slinksheid van de verleiding is geen bedrog. Daar waar de lineaire poging op de muur van het bewustzijn stuit en slechts op een magere winst rekt, heeft de verleiding eerder de slinksheid van het droombeeld of van de grap, die met een enkele diagonaal het psychies universum en zijn verschillende nivo's doorkruist om, in de antipodes, een blind en onbekend punt te raken, het verzegelde punt van het geheim, van het raadsel dat het jonge meisje, ook voor haarzelf, vormt.

Er zijn dus twee gelijktijdige momenten van de verleiding, of twee

ogenblikken binnen een enkel moment: elke eis van het jonge meisje, al haar gemobiliseerde, vrouwelijke, maar zwevende middelen zijn vereist – er is geen sprake van om haar, in haar passieve onschuld, met traagheid te verrassen, haar vrijheid moet op het spel staan omdat deze vrijheid in zijn eigen beweging, via zijn oorspronkelijke kromming of via de onmiddellijke draaiing die de verleiding hem oplegt, spontaan samen moet komen met het voor haar onbekende punt waar zij zich verliest. De verleiding is een lot: wil het zich volbrengen, dan moet heel haar vrijheid daar zijn, maar als in een slaapwandeling op haar ondergang aflopend. Het jonge meisje moet in deze tweede staat gedompeld zijn, die de eerste staat, die van de gratie en de soevereiniteit, verdubbelt. Opwekking van deze slaapwandellende staat waar de heldere en van zichzelf dronken passie zich in de valstrik van het lot stort. “De ogen sluiten zich en het is nacht; maar in haar is het klaarlichte dag.”

Nalatigheden, ontkenningen, uitwissingen, afwendingen, teleurstellingen, afleidingen – dit alles beoogt het oproepen van deze tweede staat, geheim van de ware verleiding. Terwijl de vulgaire verleiding via de aandrang werkt, werkt deze via de afwezigheid, of eigenlijk vindt zij een soort krommem ruimte uit, waar de tekens van hun baan afbuigen en naar hun bron terugkeren. Deze onbegrijpelijke staat van suspens is essentieel, het moment van ontreddering van het jonge meisje voor wat haar wacht, terwijl zij weet dat iets, wat nieuw en reeds fataal is, haar opwacht. Moment van hoge intensiteit, “spiritueel” moment (in de zin van Kierkegaard), lijkend op dat van het spel, tussen het bod en het moment waarop de dobbelstenen stoppen met rollen.

Aldus, de eerste keer dat hij haar adres hoort opgeven, wil hij het niet aanhoren:

“Ik wil het niet horen, ik wil mij de verrassing niet ontnemen; ik denk haar stellig opnieuw in het leven tegen te komen, en ik zal haar zeker herkennen, misschien zal zij mij ook herkennen. En als zij mij niet zou herkennen, dan zou ik de gelegenheid hebben haar van de zijkant te bekijken, en ik beloof u dat zij het zich zal herinneren. Geen ongeduld, geen gretigheid. Men moet met kleine teugjes genieten: zij is voorbestemd.” (p. 30)

Spel van de verleider *met zichzelf*: in dit stadium is het zelfs geen list, de verleider betovert zichzelf met het uitstel van de verleiding. Hierin ligt geen banaal plezier, geen plezier van toenadering; want in deze geringe uitspreiding begint de afgrond waarin zij zal vallen zich te openen. Het is als in de schermkunst: er is ruimte nodig voor de schijnbeweging. Verre van proberen te naderen, begint de verleider te werken aan het verstevigen van deze afstand, met middelen zo verschillend als: het woord niet aan haar richten en alleen maar met haar tante spreken over onbetekende en stompzinnige voorwerpen, alles neutraliseren door de ironie en de geveinzde intellektualiteit, op geen enkele vrouwelijke of erotische beweging antwoorden, zelfs voor haar een komedieliefhebber vinden die haar in de liefde moet teleurstellen. Onttoveren, afkoelen, bedriegen, de afstand bewaren, totdat zijzelf het initiatief tot de verbreking van de verloving neemt, zo heel het werk van verleiding voltooiend en de ideale situatie van haar totale verlatenheid kreërend.

De verleider is degene die de tekens weet te laten dobberen, wetend dat alleen hun suspens van belang is en in de richting van het lot beweegt. Niet de

tekens onmiddellijk uitputten, maar het moment afwachten waar ze allemaal op elkaar antwoorden, en zo een heel bijzondere samenloop van duizeling en instorting kreërend.

“Wanneer zij bij haar drie vriendinnen is, zegt ze heel weinig, het is duidelijk dat hun gebabbel haar verveelt, een glimlach rond haar lippen lijkt daarop te wijzen. *Ik reken op die glimlach.*”

“Vandaag ben ik naar Mevr. Jansen gegaan, ik heb de deur half geopend zonder te kloppen... zij zat daar helemaal alleen aan de piano... Ik had toen tevoorschijn kunnen komen, ik had dit ogenblik kunnen aangrijpen – dat zou een dwaasheid geweest zijn. Zij verborg klaarblijkelijk dat ze piano speelde... Wanneer ik een dezer dagen de gelegenheid zal hebben intiemer met haar te praten, zal ik haar in alle onschuld op dit onderwerp brengen, en zal ik haar in de val laten lopen.” (p. 71-73)

Het gaat niet om episodes van vulgaire afleiding, van libertijns bravour of van erotische bevliegingen (deze vinden meer en meer plaats in de vertelling – Cordelia verschijnt bijna alleen nog maar in filigraan of in een pointillé van libertijnse en dartele verbeelding: “Houden van één iemand is te weinig; van allen houden is een lichtzinnigheid van oppervlakkig karakter; maar van een zo groot mogelijk aantal houden ... ziedaar het genot, ziedaar het leven!”), het gaat niet om deze episodes van frivole verleiding, die volgens dezelfde filosofie van de slinksheid en de afleiding terugkeren in het “grote spel” van de verleiding: de “grote” verleiding schrijdt heimelijk voort via de wegen van de lage verleiding die als suspens en als parodie speelt. Nooit is verwarring mogelijk: het ene is een verliefd spel, het andere is een spiritueel duel. Alle intermezzo's verhogen slechts het trage, gekalkuleerde, onontkoombare ritme van de “hoge” verleiding. De spiegel is altijd daar aan de tegenoverliggende muur, wanneer wij er niet aan denken, denkt hij eraan, en de tijd tikt in het hart van Cordelia.

Het verloop lijkt zijn laagste punt te bereiken op het moment van de verloving. Daar heeft men de indruk een dood punt te bereiken, de verleider drijft de list van de onttovering, van het afraden op tot een bijna perverse graad van vernedering; en men heeft de indruk dat de veerkracht door de subtiliteit gebroken is, elke vrouwelijkheid bij Cordelia is vermoeid, geneutraliseerd door de lokvogels die haar omgeven. Dit moment van de verloving, dat “zo belangrijk is voor een jong meisje dat heel haar ziel zich erop kan fikseren als die van de stervende op zijn laatste wil”, dit moment zal Cordelia beleven zonder het zelfs te begrijpen, beroofd van elke reactie, getemd, misleid.

“Eén woord, en ze zou om mij hebben gelachen; één woord, en ze zou ontroerd geweest zijn; één woord, en ze zou mij ontglippen; maar geen woord ontsnapte aan mijn lippen, ik bleef statig stom en volgde strikt het ritueel.” “Ik zal de poëzie van mijn verloving niet prijzen, die het in alle opzichten belachelijk pretentius en burgerlijk.” (p. 119-121) “Zie mij hier dus verloofd, Cordelia ook” (Cordelia ook!) “en dat is ongeveer alles wat zij van deze affaire afweet.”

Dit alles is een soort proef van neerslachtigheid, zoals die voorkomt in de

initiatie. De ingewijde moet een fase van dood, zelfs van patetische smart doormaken: een niets, een leegte – laatste moment voor de illuminatie van de passie en de erotische overgave. De verleider sluit in zekere zin dit *asketies* moment in de *estetische* beweging die hij aan het geheel oplegt.

“Alle jonge meisjes die in mij vertrouwen willen stellen, kunnen verzekerd zijn van een esteties perfecte behandeling; alleen aan het eind, wel te verstaan, zullen ze bedrogen worden.” (p. 129)

Er is een soort humor in het samenvallen van de verlovings en de verdwijning van elke zichtbare inzet van verleiding. Wat, in de burgerlijke visie van de XIXe eeuw, een vrolijk voorspel op het huwelijk inhield, wordt hier, via de slaapwandellende tocht door de woestijn van de verlovings, een sobere episode van initiatie in het sublieme doel van de passie (dat tegelijk het gekalkuleerde doel van de verleiding is). (Laten we niet vergeten dat de verlovings de krusiale episode in het leven van vele romantici was, juist in dat van Kierkegaard, maar ook, en nog dramatiser, in dat van von Kleist, Hölderlin, Novalis, Kafka. Smartelijk moment, eeuwige nederlaag, deze kwasi mystieke passie van de verlovings was misschien die (laten we de impotentie rusten!) van een suspens, van een hangende betovering, en bespookt door de angst voor de onttovering van de seks of het huwelijk.)

Ondanks dat zijn doelwit en zijn aanwezigheid uitgewist lijken te worden, blijft Johannes de onzichtbare dans van de verleiding beleven, hij zal deze zelfs nooit meer zo intensief beleven, want daar, in de onbeduidendheid, in de afwezigheid, in de omgekeerde spiegel is hij verzekerd van zijn triomf: zij zal alleen maar haar verlovings kunnen verbreken en zich in zijn armen werpen. Heel het vuur van de passie ligt daar in transparantie, in filigraan, hij zal het nooit zo mooi terugvinden als in deze eerste aankondiging, want het jonge meisje is op dit ogenblik nog voorbestemd, wat ze niet meer zal zijn op het volbrachte moment. Welnu, de duizeling van de verleiding, zoals van elke passie, ligt boven alles in de voorbestemming. Alleen zij geeft het die fatale kwaliteit die in het diepst van het plezier ligt – deze *trait d'esprit* die *van te voren* elke beweging van de ziel verbindt met haar lot en met haar dood: daar triomfeert de verleider, en daar is zijn verstandhouding met de ware verleiding te begrijpen als een spirituele ekonomie – in de onzichtbare dans van de verlovings.

“Een dans die door twee gedanst zou moeten worden, maar die slechts door één gedanst wordt, zo ziet mijn verhouding tot haar eruit. Want ik ben de tweede danser, maar ik ben onzichtbaar. Zij gedraagt zich alsof ze droomt en toch danst ze met die ander, ik, zowel onzichtbaar als zichtbaar aanwezig, en zowel zichtbaar als onzichtbaar.

De bewegingen vereisen een tweede danser; ze buigt zich naar hem, ze reikt hem de hand, ze vlucht, ze nadert opnieuw. Ik neem haar hand, ik vul haar gedachte aan die toch al in haar volbracht is... Haar bewegingen volgen de melodie van haar eigen ziel, ik ben slechts het voorwendsel van haar bewegingen. *Ik ben niet eroties*, dat zou haar slechts wekken, ik ben soepel, buigzaam, onpersoonlijk, *ik ben bijna alleen nog maar een ziels-toestand*”. (p. 129-130)

Zo presenteert de verleiding zich in een enkele beweging, als:

- de bezwering van een kracht: sakrificiële vorm.
- het begaan van een moord, eventueel van een volmaakte misdaad.
- de volbrenging van een kunstwerk: "De la séduction beschouwd als een van de Schone kunsten" (net zoals de sluipmoord natuurlijk).
- de werking van een trait d'esprit: de "spirituele" ekonomie. Met dezelfde duele medeplichtigheid als in de grap, waar alles zich dubbelzinnig, met een half woord, als met een dopje afgeschermd floret, uitwisselt - het ekwivalent van de zinspelende ruil en ceremoniële van een geheim.
- een asketische vorm van spirituele, maar ook pedagogische proef, een soort school van de passie, van een zowel erotische als ironische sokratiese leerwijze.

"Ik zal altijd erkennen dat een jong meisje een geboren lerares is en dat men van haar altijd, zonet andere dingen, op z'n minst de kunst van het bedriegen leren kan - want dat leert men het beste van de meisjes zelf." (p. 140)

"Elk jong meisje is met betrekking tot het labirint van haar hart een Ariadne die de draad bezit waarmee men de weg terug kan vinden, maar zij weet niet hoe zij deze zelf gebruiken kan." (p. 161)

- een vorm van duel en oorlog, agonistische vorm die nooit die van een geweld of van een krachtsverhouding is, maar die van een oorlogzuchtig spel. Men vindt er de twee gelijktijdige bewegingen van de verleiding terug, die van elke strategie:

"Een dubbele manoeuvre zal in mijn betrekking tot Cordelia noodzakelijk zijn... Het is een oorlog waarin ik de vlucht neem, en haar zo leer te overwinnen door mij te vervolgen. Ik zal blijven terugwijken en, in deze terugtrekkende beweging, leer ik haar in mij alle krachten van de liefde, haar onrustige gedachten, haar passie te herkennen, en wat het verlangen, de hoop en het afwachten is... Ze zal de moed krijgen om in de liefde te geloven... Ze hoeft niet te vermoeden dat ze dit aan mij te danken heeft... Dus, wanneer zij zich vrij zal voelen, zo vrij dat ze bijna geneigd zal zijn met mij te breken, zal de tweede oorlog beginnen. Op dat moment zal zij de kracht en de passie bezitten, en zal de strijd van belang worden.

Zelfs als zij mij verlaat, zal de tweede oorlog plaats vinden. De eerste is de bevrijdingsoorlog en deze is een spel; de tweede is de veroveringsoorlog en deze wordt beslist op leven en dood." (p. 135-136)

Al deze inzetten organiseren zich rondom het jonge meisje als een mytische figuur. Zij, als deelneemster en inzet van dit veelvoudig duel, is dus noch seksueel object, noch een figuur van het Eeuwig Vrouwelijke: deze twee grote westerse referenties van de vrouw zijn beide vreemd aan de verleiding. Er bestaat ook geen ideaal slachtoffer meer dat het jonge meisje zou zijn, of een ideaal persoon die de verleider zou zijn, er bestaat in een offer zelfs geen beul of slachtoffer. De fascinatie die zij uitoefent is die van een mytisch wezen, van een raadselachtige deelnemer, net zo goed hoofdpersoon als de verleider in deze bijna liturgische orde van de uitdaging en het duel.

Wat een verschil met *Liaisons Dangereuses*! Bij Laclos bevindt de te verleiden vrouw zich in de situatie van een moeilijk in te nemen plaats, naar het beeld van de militaire strategie uit die tijd, minder statiese strategie dan tevoren, maar waarvan het doel hetzelfde blijft: de overgave. De presidentsvrouw is een te omsingelen vesting die moet vallen. Hierin geen verleiding – het is de belegering van een stad.

De verleiding ligt ergens anders: niet tussen de verleider en het slachtoffer, maar tussen verleiders, tussen Valmont en Merteuil, zij verdeelt zich als kriminele medeplichtigheid over tussengevoegde slachtoffers. Hetzelfde bij de Sade: alleen de geheime gemeenschap van beulen funktioneert en raakt opgewonden door haar misdaden, de slachtoffers zijn niets.

Bij Laclos niets van de subtiële wetenschap van de omkering die reeds bij Sun-Tseu in de oorlogskunst verschijnt, of in de zen filosofie en de oosterse krijgskunten, of hier in de verleiding waar het jonge meisje met haar passie, haar vrijheid, helemaal deelneemt aan de beweging van de strategie. “Zij was een raadsel dat, op raadselachtige wijze, in haarzelf haar eigen oplossing bezat.”

In dit duel wordt alles beheerst door de overgang van de etiek naar de estetiek, van de *naïeve passie* naar de *ge-reflek-teerde passie*:

“Ik zou haar aanwezige passie een naïeve passie willen noemen. Maar als ik zal beginnen mij voorgoed terug te trekken, zal zij alles in het werk stellen om mij werkelijk te bekoren. Als middel zal alleen de erotiek voor haar overblijven, maar dit toont zich op geheel andere wijze. Het zal een wapen zijn waarmee zij mij zal bedreigen. En ziedaar mijn ge-reflek-teerde passie. Zij zal terwille van haarzelf strijden omdat ze weet dat ik de erotiek bezit; zij zal terwille van haarzelf strijden om mij te overwinnen. Zij zal zelfs een superieure vorm van erotiek nodig hebben. Wat ik haar door mijn prikkels heb leren vermoeden, zal mijn koelheid haar dan laten begrijpen, maar op een manier dat zij zal denken dat ze het zelf heeft ontdekt. Ze zal mij onverwachts willen overvallen, ze zal geloven mij in moed te overtreffen en mij daardoor te hebben gevangen. Haar passie zal dan vastberaden worden, energiek, overtuigend, dialekties; haar totale kussen, haar omhelzing zonder enig hiaat.” (p. 176-177)

De etiek, dat is de domheid (ook die van het verlangen), dat is de natuurlijkheid waarvan de naïeve gratie van het jonge meisje en haar spontane elan deel uitmaakt. De estetiek, dat is het spel van de tekens, dat is het kunstmatige – dat is de verleiding. Voor de verleider van Kierkegaard, evenals voor Schiller, Hölderlin, en zelfs Marcuse, is de overgang naar de estetiek de hoogste beweging die zich aan het menselijk geslacht kan voordoen. Maar de estetiek van de verleider is heel iets anders: ze is niet goddelijk en transcendent, maar ironies en duivels – haar gedaante is niet die van het ideaal, maar die van de grap – ze is niet de overschrijding van de etiek, maar een omkering, buiging, verleiding, transfiguratie, zeker, maar via de spiegel van de teleurstelling. De spiegelstrategie van de verleider is echter ook geen perverse beweging, ze maakt deel uit van deze estetiek van de ironie die de vulgaire erotiek van het lichaam in hartstocht en *trait d'esprit* probeert te veranderen:

“Ze durft me niet aan te spreken met “mijn” (Johannes). Vandaag verzocht ik haar er zelf om, zo insinuerend en eroties vurig als maar mogelijk. Ze weifelde, maar een ironiese blik, korter en sneller dan het woord, was voldoende om het haar te beletten, ondanks dat mijn lippen haar er met heel hun kracht toe aanspoorden. *Zo'n situatie is iets heel normaals.*” (p. 197)

“Eroties is ze met elk wapen uitgerust voor de strijd; ze gebruikt de pijlen van de ogen, het fronsen van de wenkbrauwen, het voorhoofd vol geheimen, de welsprekendheid van de keel, de fatale verleiding van de boezem, de smeebedes van de lippen, de glimlach van haar wangen, de zachte ademhaling van heel haar wezen. Er is in haar de kracht, de energie van een Walküre, maar deze overvloed van erotiese kracht tempert zich weer in een bepaalde zachte loomheid die over haar is heengevallen. – *Ze mag niet al te lang op zulke hoogtepunten worden gehouden...*” (p. 198)

De ironie voorkomt altijd een dodelijke uitstorting, die anticipeert op het einde van het spel en met de ongehoorde mogelijkheden van iedere speler, die alleen de verleiding kan ontvouwen, korte metten maakt ten koste van een suspens, van een ironiese knipoog, van de teleurstelling die het estetiese veld openlaat.

Soms heeft de verleider zwakheden. Zo overkomt het hem dat hij in een vlaag van emotie zich in een lange lofrede op de oneindig deelbare vrouwelijke schoonheid stort, gedetailleerd in haar nietige erotiese nuances (p. 204, 205, 206), vervolgens verzameld in een enkele figuur, in de warme verbeelding van een totaal verlangen – het is het visioen van God – maar onmiddellijk opgenomen en omgekeerd in de verbeelding van de Duivel, de koude verbeelding van de verschijning: de vrouw is de droom van de man – God heeft haar trouwens uit de man getrokken tijdens zijn slaap. Zij heeft dus alle trekken van de droom, en de dagelijkse resten van het reële, zou men kunnen zeggen, vermengen zich als in de droom.

“Zij ontwaakt alleen door contact van de liefde, daarvoor is ze droom. Maar in dit droombestaan kan men twee fasen onderscheiden: eerst droomt de liefde van haar, daarna droomt zij van de liefde.” (p. 207)

Wanneer zij zich volledig heeft gegeven is het afgelopen, ze is dood, ze heeft deze gratie van de verschijning verloren, ze is sekse geworden, ze is vrouw geworden. In een enkel en laatste moment, “wanneer zij er in haar bruidskleding staat, en heel deze pracht toch voor haar schoonheid verbleekt en zij zelf op haar beurt bleek wordt...” (p. 216), heeft zij opnieuw de pracht van de verschijning – weldra zal het te laat zijn.

Dit is de metafysische verdeling van de verleider: de schoonheid, de zin, de substantie, God boven alles, zijn *eties jaloers op zichzelf*. De meeste dingen zijn eties jaloers op zichzelf, zij bewaken hun geheim, zij waken voor hun zin. De verleiding, die zich aan de zijde van de verschijning en van de Duivel schaart, is *esteties jaloers op zichzelf*.

De vraag die Johannes zich stelt, na de verwikkelingen van de uiteinde-

lijke verlatenheid (Cordelia geeft zich eraan over, en onmiddellijk wordt ze verlaten), is: "Ben ik met Cordelia voortdurend trouw geweest aan mijn pakt met de estetik? Heb ik altijd het idee aan mijn zijde gehad? Heb ik altijd gewaarborgd wat interessant is? (p. 218). Want zo maar te verleiden is slechts interessant bij de eerste kracht – het gaat hier om wat interessant is bij de tweede kracht. Dit vermogen is het geheim van de estetik. Alleen het interessante van het interessante heeft de estetiese kracht van de verleiding.

Het werk van de verleider bestaat in zekere zin eruit de natuurlijk charmes van het jonge meisje toe te laten treden tot de pure verschijning, haar in de pure verschijning te laten schitteren, dat wil zeggen in de sfeer van de verleiding, en haar daar te vernietigen. Want de meeste dingen hebben, helaas, een zin en een diepte, *alleen enkele bereiken de verschijning* en deze zijn absoluut verleidelijk. De verleiding ligt in de transfiguratie van de dingen naar de pure verschijning.

In de duizeling van de verschijningen volbrengt de verleiding zich zo als myte, juist voordat het zich in het reële voltooit. "Alles is beeld, en ik ben mijn eigen myte, want haast ik me niet als een myte naar deze ontmoeting? ... Toe, snel, op leven en dood, de paarden zullen bezwijken, maar pas een seconde voor de aankomst." (p. 228-229)

Een enkele nacht – alles is afgelopen: "Ik wens haar nooit meer te zien." Ze heeft alles gegeven, ze is verloren, zoals de ontelbare maagdelijke heldinnen van de griekse mytologie, die door een tweede lot waar ze een vegetatieve en treurige gratie hervinden, in bloemen veranderd waren, echo van de verleidende gratie van het eerste lot. Maar, voegt de verleider van Kierkegaard er met wreedheid aan toe, "we bevinden ons niet meer in die tijd waar het verdriet van een jong verlaten meisje haar in een heliotroop veranderde." (p. 229-230) En, op nog wredere en onverwachte wijze: "Als ik een god was, deed ik wat Neptunus met een nimf deed, ik zou haar in een man veranderen." Dit betekent dat de vrouw niet bestaat. Alleen het jonge meisje bestaat door het sublieme van haar staat, en de man door zijn kracht om haar te vernietigen.

Maar de mytische passie van de verleiding blijft ironies. Ze krijgt een laatste melancholiese bekroning in de uiteindelijke enscenering van het huis dat het decor van de verlaten liefde is. Moment van suspens waar de verleider alle verstrooide pijlen van zijn strategie verzamelt en ze voor de laatste keer bekijkt alsof hij zou gaan sterven. Wat een triomfantelijk decor zou moeten zijn is nu alleen nog maar het melancholiese oord van een overleden verhaal. Alles is er gerekonstrueerd met het doel om met een enkele beweging de gedachten van Cordelia te vangen op het laatste moment waarin haar lot omslaat; de kamer waar zij elkaar ontmoetten, met dezelfde sofa, dezelfde lamp, dezelfde theetafel, zodat dit alles bijna op vroeger zou kunnen "lijken" en zodat dit alles het hier inderdaad *is*, in een definitieve gelijkenis. Op de geopende piano, op de muziekstandaard, hetzelfde korte zweedse lied – Cordelia zal door de achterdeur binnenkomen, alles is voorzien, ze zal de samenvatting van alle samen beleefde scènes onthullen. De illusie is perfect. In feite is het spel afgelopen, maar in een ironies hoogtepunt verzamelt de verleider alle draadjes waarmee hij vanaf het begin het komplot geweven heeft in een vuur van kunstmatigheden, in een vuurwerk dat ook de parodie en de lijkrede van de gekroonde liefde is.

Cordelia zal niet meer verschijnen, behalve in de enkele wanhopige

brieven die het verhaal openen, en deze wanhoop zelf is eigenaardig. Ze is niet echt bedrogen, noch van haar verlangen onteigend, maar *spiritueel afgewend* door een spel waarvan zij de regels niet heeft gekend. Bespeeld door hekserij – de indruk zonder het te weten inzet geweest te zijn van een zeer intieme samenzwering, van een nog vernietigender complot, van een geestelijke de indruk zonder het te weten inzet geweest te zijn van een zeer intieme samenzwering, van een nog vernietigender complot, van een geestelijke ontvoering: inderdaad heeft haar eigen verleiding haar bestolen en zich tegen haar gekeerd. Lot zonder naam, waarvan de verdoving die eruit resulteert verschilt van een eenvoudige wanhoop.

“Deze slachtoffers waren van een zeer bijzonder soort... Geen enkele zichtbare verandering had zich bij hun voltrokken; hun leven leek op dat wat men elke dag ziet, en toch waren ze veranderd, wat voor hun zelf bijna onverklaarbaar leek... Hun leven was niet vernield noch gebroken zoals dat van de andere (slachtoffers), het lag binnen henzelf opgevouwen. Verloren voor de anderen probeerden zij tevergeefs zich terug te vinden.” (p. 16)

DE ANGST VERLEID TE ZIJN

Als de verleiding een passie of een lot is, dan voert vaker de omgekeerde passie de boventoon: die van niet verleid te zijn. We strijden om ons te versterken in onze waarheid, we strijden tegen datgene wat ons verleiden wil. We weigeren te verleiden uit angst verleid te zijn.

Alle middelen om eraan te ontsnappen voldoen. Ze lopen uiteen van het onophoudelijke verleiden om niet door de ander verleid te worden, tot en met het veinzen verleid te zijn om aan elke verleiding een eind te maken.

De histerie combineert de passie van de verleiding en die van de simulatie. Ze beschermt zich tegen de verleiding door het aanbod van gestrikte tekens, want op het moment dat zij zich op een verbitterde manier laten lezen is elke mogelijkheid om erin te geloven aan ons ontnomen. De skrupules, het overdreven berouw, de patetische avances, de onophoudelijke sollicitatie, deze draaiende manier om de gebeurtenissen op te lossen en zich ontastbaar te maken, deze aan de anderen opgelegde duizeling en deze teleurstelling, dit is allemaal seduktieve afrading, en de duistere opzet ervan is niet zozeer te verleiden, maar meer zich nooit te laten verleiden.

De hysterika is zonder intimiteit, zonder geheim, zonder affekt, geheel gewijd aan de uitwendige chantage, aan de kortstondige, maar totale geloofwaardigheid van haar "symptomen", aan de absolute eis van het laten geloven (zoals de mytomaan met zijn verhalen) en aan de gelijktijdige teleurstelling van elk geloof – en dit zonder zelfs een beroep te doen op een gedeelde illusie. Absolute vraag, maar totale ongevoeligheid voor het antwoord. Vraag die in de effecten van tekens en enscenering vervluchtigd is. De verleiding spot ook met de waarheid van de tekens, maar ze maakt er een omkeerbare verschijning van, terwijl de histerie ermee speelt zonder verdeling. Het lijkt alsof zij het hele verloop van de verleiding toeëigent, alsof zij zelf voor haar overbieding zorgt en aan de ander slechts het ultimatum van zijn hysterische *bekering* overlaat, zonder een mogelijke *omkering*. De hysterika slaagt erin om van haar eigen lichaam een obstakel voor de verleiding te maken: verleiding die door haar eigen lichaam is versteend, die door haar eigen symptomen is gefascineerd. Slechts met het doel de ander op zijn beurt te verstenen, in een aanhankelijk-

heid die je op een dwaalspoor zet en slechts de patetische psychodrama ervan is – als de verleiding een uitdaging is, is de hysterie een chantage.

Het merendeel van de tekens en de boodschappen prikkelen ons tegenwoordig op deze hysterische manier, op de manier van het doen-spreken, het doen-geloven, het doen-genieten door afrading, op de manier van de chantage tot een blinde psychodramatische transactie met van zin ontdane tekens, die zich juist vermenigvuldigen, zich juist hypertrofiëren omdat ze geen geheim en geen geloof meer bezitten. Tekens zonder geloof, zonder affekt, zonder geschiedenis, tekens die schrikken bij het idee te betekenen – net zoals de hystrika verschrikt is bij het idee verleid te zijn.

In werkelijkheid wordt de hystrika afgeschrikt door de afwezigheid die we in het hart van onszelf dragen. Ze moet zich door haar onophoudelijk spel van deze afwezigheid ontdoen, in dit geheim zou men haar kunnen liefhebben, zou ze zichzelf lief kunnen hebben. Spiegel achter dit spel, dichtbij de zelfmoord, maar die van de zelfmoord, zoals van alle dingen, een verloop van teatrale en geblokkeerde verleiding maakt – de hystrika blijft onsterfelijk in haar spektakulaire afpersing.

Zelfde verloop, maar van omgekeerde hysterie, in de anorexie, de frigiditeit of de impotentie: van zijn lichaam een omgedraaide spiegel maken, er elk teken van verleiding uitwissen, het onttoveren of deseksualiseren, nog altijd betekent dit een beroep te doen op de chantage en het ultimatum: “U verleidt me niet, ik daag u uit me te verleiden.” Zelfs hier schemert de verleiding in haar ontkenning door, want de uitdaging is een van de fundamentele modaliteiten. De uitdaging moet plaats vrij laten voor een antwoord, men moet ervoor zorgen (zonder het te willen) zich te laten verleiden, terwijl hier het spel gesloten is. En dat is het des te meer door het lichaam, door de encensering van de weigering van verleiding – terwijl de hystrika zich aan het spel onttrekt door de encensering van de vraag van de verleiding. In elk geval betekent het een weigering te verleiden en verleid te zijn.

Het probleem is dus nooit dat van de onmacht ten opzichte van de seks of de voeding, met zijn gevolg van psychoanalytische redenen en onredenen, maar van *de onmacht ten opzichte van de verleiding*. Gevoelloosheid, neuroses, angst, frustratie, alles wat de psychoanalyse tegenkomt kan zonder twijfel afgeleid worden van het niet kunnen beminnen of het niet bemind zijn, het niet kunnen genieten of genot kunnen geven, maar de radicale onttovering is afkomstig van de verleiding en haar mislukking. Ziek zijn slechts diegenen die werkelijk buiten de verleiding staan, zelfs wanneer ze nog volkomen in staat zijn lief te hebben en te genieten. En de psychoanalyse, die de ziektes van het verlangen en de seks denkt te behandelen, behandelt in werkelijkheid de ziektes van de verleiding (waaraan zij zelf veel heeft bijgedragen om ze buiten de verleiding te plaatsen en ze in het dilemma van de seks in te sluiten). Het ernstigste tekort ligt altijd aan de zijde van de charme, niet aan die van het genot, aan de zijde van de betovering, niet aan die van de seksuele of levensbevrediging, aan de zijde van de regel (van het spel) en niet aan die van de (simbolische) Wet. De enige kastratie is de deprivatie van verleiding.

Deze strandt gelukkig keer op keer, de verleiding herrijst als de phoenix uit zijn as en het subjeet kan niet verhinderen dat dit, bij de impotentie en de anorexie bijvoorbeeld, weer een laatste en vertwijfelde verleidingspoging wordt, dat de ontkenning weer een uitdaging wordt. Misschien drukt de verleiding juist in deze uiterste aspecten van seksuele zelf-ontkenning zich in

haar puurste vorm uit, daar het immers weer gaat om aan de ander te zeggen: "Bewijs me dat het niet hierom gaat."

Andere passies verzetten zich tegen de verleiding, die gelukkig meestal in het uiterste van hun onderneming stranden: de verzameling bijvoorbeeld, het verzamel-fetisjisme. Hun antagonistiese affiniteit met de verleiding is misschien slechts zo groot omdat het ook daar om een spel, met zijn regel, gaat, waarvan de intensiteit zich door elke andere laat vervangen: passie van een abstraktie zoals deze elke morele wet uitdaagt, om slechts het absolute ceremonieel van een gesloten universum, waarin het subjeet zichzelf opsluit, te behouden.

De verzamelaar is een jaloers iemand die de eksklusiviteit van zijn dode objekt zoekt waarop hij zijn fetisjistiese passie koelt. Afzondering, opsluiting. Zelf is hij altijd de eerste in zijn verzameling. En hij kan zich niet aan deze waanzin onttrekken, daar zijn liefde voor het objekt, de verliefde strategie waarmee hij het omgeeft vooral voortvloeit uit de haat tegen en de angst voor de verleiding. Trouwens ook voor hem geldt: afkeer van elke verleiding die van hem uit zou kunnen gaan.

The Collector, film en roman, illustreert dit delirium. Een man ontvoert een jonge vrouw, hoewel hij haar nog niet heeft kunnen verleiden, noch de moeite heeft genomen om van haar te houden (maar wil hij een verleiding, wil hij een verliefde spontaniteit? Zeker niet, hij wil de liefde forceren, hij wil de verleiding forceren). Hij sluit haar op in het souterrain van een landhuis, dat van te voren al voor dit soort verblijf is ingericht. Hij installeert haar, verzorgt haar, omringt haar met veel aandacht, maar hij kapt al haar ontsnappingspogingen af, verijdt al haar listen, hij schenkt haar geen vergeving tenzij zij zich gewonnen en verleid geeft, tenzij zij spontaan van hem houdt. Na verloop van tijd smeedt zich tussen hun, in de gedwongen promiskuïteit, een troebele en onduidelijke vorm van medeplichtigheid – op een avond nodigt hij haar uit "boven" te komen dineren, met alle voorzorgsmaatregelen van dien. En wonder boven wonder probeert ze hem te verleiden en biedt zich aan. Misschien houdt ze op dat moment echt van hem, misschien wil ze hem slechts ontwapenen. Beide zonder twijfel. In ieder geval roept deze beweging bij hem een paniese angst op, hij slaat haar, bedreigt haar en sluit haar op in de kelder. Hij respecteert haar niet meer, hij kleedt haar uit en pakt pornografiese plaatjes die hij in een album verzamelt (hij verzamelt bovendien ook vlinders, waarvan hij haar met trots zijn kollektie heeft laten zien). Ze wordt ziek, raakt vervolgens in een soort coma, hij houdt zich niet meer met haar bezig, ze sterft en hij begraaft haar op de binnenplaats. En de laatste beelden tonen hem op zoek naar een andere vrouw om op te sluiten en tot elke prijs te verleiden.

De eis bemind te worden, de onmacht verleid te zijn. Zelfs wanneer de vrouw op het laatst verleid is (genoeg om hem te verleiden), kan hij zijn overwinning niet accepteren: hij geeft er de voorkeur aan het als een seksuele hekserij op te vatten en haar te straffen. Er is geen sprake van impotentie (er is *nooit* sprake van impotentie), hij verkiest de jaloerse charme van de verzameling van dode objekten – het dode seksuele objekt is even mooi als een vlinder met fluoriserende vleugels – boven de verleiding van een levend wezen dat hem aan zou sporen zelf ook lief te hebben. Liever de monotone fascinatie van de verzameling, die van het dode verschil – liever de obsessie van het zelfde dan de

verleiding van de ander. Daarom voelt men vanaf het begin dat ze zal sterven, niet omdat hij een gevaarlijke gek is, maar omdat hij een logies wezen is, met een onomkeerbare logika: verleiden zonder verleid te zijn – geen omkeerbaarheid.

In dit geval moet één van de twee sterven en het is altijd dezelfde, omdat de ander al dood is. De ander is onsterfelijk en onverwoestbaar, zoals elke perverse, wat de onontkoombare herhaling aan het eind van de film aantoon (niet zonder humor trouwens: jaloerse mensen zijn, net zoals perverse, in de nauwkeurigheid van hun procedures, uiterst komies buiten hun afgesloten ruimte). Hoe dan ook, hij heeft zichzelf opgesloten in een onoplosbare logika: alle tekens van liefde die ze hem zal kunnen geven, worden andersom geïnterpreteerd. En de tederste zijn de verdachtste. Misschien zou hij zich met gangbare tekens tevreden stellen, maar een werkelijk verliefd aanzoek kan hij niet verdragen: in zijn logika heeft ze haar doodvonnis getekend.

Het verhaal is niet dat van een marteling: het is ontroerend. Wie heeft gezegd dat het beste bewijs van liefde in het respect van de ander zijn verlangen lag? De prijs die door de schoonheid en de verleiding betaald wordt is misschien opgesloten en gedood te worden, omdat ze te gevaarlijk zijn en omdat men ze nooit terug kan geven wat ze u geven. Men kan ze dan slechts de dood schenken. Het jonge meisje herkent dit in zekere zin, omdat ze zich aan deze hogere verleiding geeft, die haar in de metafoor van de opsluiting aangeboden wordt. Ze kan alleen nog maar antwoorden door een seksueel aanbod, dat inderdaad triviaal lijkt tegenover de uitdaging van haar schoonheid. Nooit heeft het seksuele plezier de eis van de verleiding opgeheven. Vroeger was iedere sterveling verplicht zijn levende lichaam af te kopen door het offer, tegenwoordig is elke verleidende vorm en misschien zelfs elke levende vorm nog steeds verplicht genade te vinden in de dood. Dit is de symboliese wet – die trouwens geen wet, maar een onontkoombare regel is, dat wil zeggen dat wij zonder grondslag eraan vast zitten, als door een arbitraire vanzelfsprekendheid, en zeker niet volgens een of andere principe dat ons te boven gaat.

Moet men konkluderen dat elke verleidingspoging eindigt met de moord op het object, of is dit, wat bijna op hetzelfde neerkomt, slechts een poging om de ander gek te maken? Is de charme die men op een ander kan uitoefenen altijd noodlottig? Kan hij u slechts een wrekend antwoord op uw charme terugzenden? Is het spel dat zich daar afspeelt een doodsspel, staat het hoe dan ook dicht bij de dood dan de klare uitwisseling van seksueel plezier? Verleiden impliceert dat men betaalt voor het feit verleid te zijn, dat wil zeggen van zichzelf te worden losgerukt en de inzet van een hekserij te worden: hier gehoorzaamt alles aan de symboliese regel van de onmiddellijke verdeling, die eveneens de sakrificiële betrekking van de mensen tot de goden in de kulturen van de wreedheid vaststelt, dat wil zeggen kulturen van een erkenning en van een verdeling zonder grenzen van het geweld. Welnu, de verleiding maakt deel uit van een kultuur van de wreedheid, ze is er de enige ceremoniële vorm die ons rest, ze is in ieder geval datgene wat onze dood bepaalt onder niet een toevallige en organiese, maar een noodzakelijke en rigoreuze vorm, ze is de onontkoombare konsekwentie van een regel van het spel: de dood blijft de inzet van elk symbolies pakt, zij het dat van de uitdaging, van het geheim, van de verleiding of van de perverse.

Verleiding en perversie onderhouden subtiele betrekkingen. Is de verleiding niet al een vorm van verdraaiing van de orde van de wereld? Toch is de perversie, onder alle passies, onder alle bewegingen van de ziel, misschien datgene wat zich het meest tegen de verleiding verzet.

Beide zijn wreed en onverschillig tegenover de seks.

De verleiding is iets dat zich meester maakt van alle genoegens, van alle affekties en representaties, dat zich van de droom meester maakt om deze om te keren in iets anders dan zijn eerste afwikkeling, in een scherper en subtieler spel, waarvan de inzet doel noch oorsprong, noch die van een drift, noch die van een verlangen, meer kent.

Zou er een *natuurlijke wet* van de seks, een lustprincipe bestaan, dan bestaat de verleiding eruit om het principe te verloochenen en te vervangen door een regel van het spel, een *arbitraire* regel, en in deze zin is ze *pervers*. De immoraliteit van de perversie, net zoals die van de verleiding, vloeit niet voort uit een overgave aan de seksuele genoegens tegen elke moraal in, ze vloeit voort uit een ernstiger en subtieler verlaten van de seks zelf als referentie en als moraal, met inbegrip van zijn genoegens.

Spelen, niet genieten. De pervers is onverschillig ten opzichte van de seks. Hij herleidt de seksualiteit en de seks tot een rituele vektor, tot een rituele en ceremoniële abstraktie, tot een inzet die naar tekens hunkert in plaats van een uitwisseling van verlangen. Hij laat de intensiteit ervan naar het nivo van de tekens en hun afwikkeling verschuiven, zoals Artaud deze naar het nivo van de teatrale afwikkeling verschoof (woeste inval van de tekens in de realiteit), deze intensiteit is ook een ceremoniële geweld, en is totaal geen drift – alleen de rite is gewelddadig, alleen de regel van het spel is gewelddadig, omdat deze een eind maakt aan het systeem van het reële: dit is de werkelijke wreedheid, welke niets met het bloed te maken heeft. En de perversie in deze zin is wreed.

De kracht van de fascinatie bij de perverse orde is afkomstig van een rituele kultus die op de regel gebaseerd is. Pervers is niet dat wat de wet overschrijdt, maar wat aan de wet ontsnapt om zich aan de regel te wijden, wat niet alleen aan de reproductieve eindigheid ontsnapt, maar aan de seksuele orde zelf en zijn symbolische wet, om zich opnieuw in een rituele, geregelde, ceremoniële vorm in te voegen.

Het perverse kontrakt is juist geen kontrakt, geen onderhandeling tussen twee vrije jongens, maar een *pakt* dat de verplichting van de regel beoogt, en dat een duele relatie instelt (zoals de uitdaging), dat wil zeggen dat het derden uitsluit (in tegenstelling tot het kontrakt) en onoplosbaar is in individuele termen. Dit pakt en deze duele relatie, dit netwerk van verplichtingen die *de wet niet kennen*, maken de perversie aan de ene kant onkwetsbaar voor de buitenwereld, aan de andere kant onanalyseerbaar in termen van een individuele onbewuste, en dus ontoegankelijk voor de psychoanalyse. Want de orde van de regel valt niet onder de jurisdictie van de psychoanalyse, welke tot de orde van de wet behoort. De perversie maakt deel uit van dit andere universum.

De duele relatie heft de wet van de ruil op. De perverse regel heft de natuurlijke wet van de seks op. Hij is, evenals die van het spel, arbitrair, zijn inhoud is van weinig belang, het gaat hier juist om het opleggen van een regel, van een teken of een tekensysteem dat het seksuele abstraheert (dit kan het numeraire van Klossowski zijn, dat tot rituele vektor van de perversie geworden is en totaal van de natuurlijke wet van de ruil is afgekeerd).

Vandaar de affiniteit tussen de kloosters, de geheime gemeenschappen, de kastelen van de Sade en het perverse universum. De geloften, de ritën, de ontelbare sadiëse protokollen. Het is de kultus van de regel die hun samenvoegt – het is de regel, niet de regelloosheid, die gedeeld wordt. En, binnen deze regel kan de pervers heel goed de sociale en sentimentele verstuikingen en verwingingen toestaan, want dit raakt slechts de wet (zoals bij Goblot de burgerlijke klasse: men kan zich alles veroorloven, mits de regel van de klasse, het systeem van arbitraire tekens dat haar als kaste definiëert, behouden blijft). Alle overtredingen zijn mogelijk, maar het verzaken van de Regel niet.

Zo worden verleiding en perversie in hun gemeenschappelijke uitdaging aan de natuurlijke orde tot elkaar aangetrokken. Niettemin verzetten ze zich vaak gewelddadig tegen elkaar, zoals in het verhaal van de *Collector*, waar men de jalouse en perverse passie ziet triomferen over de verleiding. Of ook in het verhaal van de *Danseres* dat door Leo Scheer vermeld is (la Danseuse, Traverses 9): een SSer van een concentratiekamp dwingt een jong joods meisje voor hem te dansen voordat ze zal sterven. Ze doet het en terwijl ze danst en de SSer boeit, nadert ze hem, rolt zijn wapen en doodt hem. Van de twee aanwezige universums, die van de SSer, model van een perverse en beangstigende kracht, die van de fascinatie (welke toevalt aan de soevereiniteit van de diene die uw dood gevangen houdt) en die van het jonge meisje, verleidingsmodel door de dans, triomfeert de laatste: de verleiding valt de orde van de fascinatie binnen en keert deze om (het grootste deel van de tijd krijgt ze zelfs geen kans om er binnen te komen). Het is hier duidelijk dat de twee logika's elkaar uitsluiten en dodelijk voor elkaar zijn.

Maar bestaat er niet eerder een syklus van continue omkering tussen de twee? De verzamelwoede oefent uiteindelijk toch een soort verleiding op het jonge meisje uit (of is het slechts fascinatie? Maar opnieuw, waar ligt het verschil?), een soort duizeling die afkomstig is van datgene wat wanhopig een vervallen universum probeert te omschrijven, de verzamelwoede ontwerpt tegelijkertijd een plaats van instorting, een leegte die, door veel anti-verleiding, een nieuwe vorm van aantrekking uitoefent.

Een zekere verleiding is pervers: de hysterika, want deze gebruikt de verleiding om zich ertegen te verdedigen. Maar een zekere perversie is verleidelijk, want deze gebruikt de omweg van de perversie om te verleiden.

Bij de hysterie wordt de verleiding obsceen. Maar in zekere vormen van pornografie wordt de obsceniteit weer verleidelijk. Het geweld kan verleiden. De verkrachting ook? Het schandelijke en het lage kunnen verleiden. Waar stopt de omweg van de perversie? Waar wordt de syklus van de reversie volbracht en waar moet men deze een halt toe roepen?

Toch blijft er een diepgaand verschil over: de pervers wantrouwt de verleiding radikaal en probeert haar te kodificeren. Hij probeert er de regels te fixeren, ze in een tekst te formaliseren, ze in een pakt te formuleren. Zodoende breekt hij de fundamentele regel, die van het geheim. In plaats van het soepele ceremoniël, het soepele duel van de verleiding te gehoorzamen, wil de pervers een gefixeerd ceremoniël, een gefixeerd duel instellen. Door van de regel iets heiligs en obsceens te maken, door haar als einde, *dat wil zeggen als wet* te onderschrijven, beschrijft hij een absoluut verbod: zoals het teater van het lichaam bij de hysterie, geeft hier het teater van de regel de toon aan. Meer in het algemeen hebben alle perverse vormen van de verleiding dat gemeen dat ze het geheim en de fundamentele regel, die nooit uitgesproken mag worden,

verraden.

In deze zin is de verleider zelf pervers. Want ook hij brengt de verleiding van haar geheime regel af en verlegt haar naar een beraamde onderneming. Hij is voor de verleiding wat de valsspeler voor het spel is. Als de finaliteit van het spel het winnen is, dan is de valsspeler de enige ware speler. Als de verleiding een doel zou hebben, dan zou de verleider er de ideale figuur zijn. Maar juist noch het spel noch de verleiding kennen zoiets, en het is zo goed als zeker dat de haat tegen het spel en de weigering van de verleiding die aan het spel eigen is, de praktijk van de verleider bepalen en hem op de cyniese strategie om tot elke prijs te winnen laten terugvallen, zoals het zo goed als zeker is dat de angst voor de verleiding, de angst verleid te zijn en een avontuurlijke uitdaging aan zijn eigen waarheid te stellen, het gedrag van de verleider bepalen, dit brengt hem tot de seksuele verovering en weldra tot de ontelbare veroveringen waar hij zijn strategie kan fetisjeren.

Altijd begeeft de pervers zich in een maniakaal universum van de heerschappij van de wet. Heerschappij van de gefetisjeerde regel, absolute rituele omschrijving: dat speelt niet meer. Dat beweegt niet meer. Dat is dood en kan alleen maar zijn eigen dood op het spel zetten. Het fetisjisme is de verleiding van de dood, met inbegrip van de regel van de perversie.

De perversie is een bevroren uitdaging, de verleiding een levende uitdaging. De verleiding is levend en kortstondig, de perversie monotoon en eindeloos. De perversie is teatraal en medeplichtig, de verleiding geheim en omkeerbaar.

De systemen die door hun systematiek bespoekt worden zijn fascinerend: zij geleiden de dood als energie van fascinatie. Zo probeert de verzamelwoede de verleiding te omsingelen en haar te veranderen in een energie van de dood. *Hun machteloosheid wordt dan weer verleidelijk.* De terreur verslagen door de ironie. De verleiding bespiedt de systemen op hun punt van traagheid, waar ze stoppen, waar geen gene zijde, noch een mogelijke representatie meer is – punt waar geen terugkeer mogelijk is, waar de banen vertragen en waar het object door zijn eigen weerstand en zijn eigen traagheid geabsorbeerd wordt. Wat gebeurt er rondom dit punt van traagheid? Het object wordt er verdraaid, zoals de zon door de differentiële lagen aan de horizon gerefrakteerd wordt – verpletterd door zijn eigen massa gehoorzaamt het niet meer aan zijn eigen wetten. Van zulke ontwikkelingen van traagheid weten wij niets af, behalve van dat wat ze aan de rand van dit zwarte gat bespiedt: het punt waar geen terugkeer mogelijk is wordt weer dat van een totale omkeerbaarheid, dat van een catastrofe waar de boog van de dood zich ontwart in een nieuw effect van verleiding.

(vertaald uit: *De la séduction*, Editions Galilée, Parijs 1979)

Toujours la séduction veille à détruire l'ordre de Dieu, fût-il devenu celui de la production ou du désir. Pour toutes les orthodoxies elle continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique. Tout discours est menacé par cette soudaine réversibilité ou absorption dans ses propres signes sans trace de sens. C'est pourquoi toutes les disciplines, qui ont pour axiome la cohérence et la finalité de leur discours, ne peuvent que l'exorciser.

C'est là où séduction et féminité se confondent, se sont toujours confondues. Toute masculinité a toujours été hantée par cette soudaine réversibilité dans le féminin. Séduction et féminité sont inéluctables comme le revers même du sexe, du sens, du pouvoir.

Aujourd'hui l'exorcisme se fait plus violent et systématique. Nous entrons dans l'ère des solutions finales, celle de la révolution sexuelle par exemple, de la production et de la gestion de toutes les jouissances, dont la femme productrice d'elle-même comme femme et comme sexe est le dernier avatar. Fin de la séduction.

Ou bien triomphe de la séduction molle, féminisation et érotisation blanche et diffuse de tous les rapports dans un univers social énervé.

Ou bien encore rien de tout cela. Car nul ne saurait être plus grand que la séduction elle-même, pas même l'ordre qui la détruit.

Gijs Wallis de Vries
VOOR HÖLDERLIN

*"...opdat er zon
En maan wordt gedragen in het gemoed,
onafscheidelijk."*

DE ISTER¹

Kom nu, vuur!
Begerig zijn wij
De dag te aanschouwen,
En wanner de proef
Is door de knie gegaan,
Mag iemand bespeuren de kreten uit het bos.
Wij zingen echter van de Indus vandaan
Van ver gekomen en
Van de Alpheus, lang hebben
Het beschikte wij gezocht.
Niet zonder wieken mag iemand
Naar het naaste grijpen
Rechtstreeks
En komen aan de andere kant.
Hier echter willen wij bouwen
Want stromen maken ontginbaar
Het land. Wanneer namelijk kruiden groeien
En naar hem gaan
In de zomer om te drinken de dieren,
Gaan ook mensen daarheen.

Men noemt echter deze de Ister,
Mooi woont hij. Het loof van de zuilen brandt
En beweegt. Wild staan
Zij opgericht, onder elkaar; daarop
Een tweede maat, springt naar voren
Van rotsen het dak. Het verbaast
Me niet, dat hij

1. Ister, Istros: Donau in het Grieks.

Herkules heeft uitgenodigd,
Van verre schitterend, onder aan de Olympus,
Toen hij om schaduw te zoeken

Van de hete Isthmus kwam,
Want vol moed waren
Daar zij, nodig is echter, wegens de geesten,
Verkoeling ook. Daarom trok die liever
Naar de waterbronnen hierheen en gele oevers,
Hoog geurend boven, en zwart
Van het naaldwoud, waar in de diepten
Een jager graag wandelt
's Middags, en groei hoorbaar is
Aan harsige bomen van de Ister,

Die schijnt echter bijna
Terugwaarts te gaan en
Ik meen, hij moest komen
Van het Oosten.
Veel zou zijn
Te zeggen daarvan. En waarom hangt hij
Aan de bergen loodrecht? De andere
De Rijn, is zijwaarts
Weggegaan. Vergeefs niet gaan
Naar de droogte de stromen. Maar hoe? Een teken behoeft het,
Niets anders, eenvoudigweg, opdat er zon
En maan wordt gedragen in het gemoed, onafscheidelijk,
En voortgaat, dag en nacht ook, en
De hemelingen warm zich voelen aan elkaar.
Daarom zijn diegenen ook
De vreugde van de hoogste. Want hoe zou hij komen
Naar beneden? En zoals Hertha groen,
Zijn zij de kinderen van de hemel. Maar al te geduldig
Schijnt die mij, niet
Vrijer, en bijna te bespotten. Namelijk wanneer

Aankomen moet de dag
In de jeugd, waar hij moet groeien
Aanvangt, er drijft een ander daar
Hoog reeds de pracht, en gelijk veulens,
Op de toom knarsetandt hij, en rondom horen
Het drijven de luchten,
Is hij tevreden;
Er behoeft echter slagen de rots
En voren de aarde,
Ongastvrij zou het zijn, zonder poos;
Wat echter diegene doet, de stroom,
Weet niemand.

Allen noemen de rivier, de dichter wijdt deze naam een lied. Zo ontvangt

wat genoemd werd stem, maar wat een vreemde volgorde van woorden, een manier die leidt tot stokken en stilstaan. Maar bij welluidendheid. En des te sneller schiet opeens voorbij, het vers, de keer; zo gaan deze wendingen. Zo woont en bouwt deze rivier in dat aandenken dat niet wegdroomt maar dichtend de grens van de namen, die als geuren verwaaïen, benadert. Ik span me zo in te luisteren naar het Duits, weet hoezeer Hölderlin een Duits schreef dat Grieks wilde lezen en pas als buit van een tocht in den vreemde Duits weer wilde zingen. Mocht ik meer mijn eigen gang gaan dan nog kwam ik terecht tussen beide talen. Of vond bij de woorden van de eigen taal tussenposen (alsof daarin iets algemeen, een aan allebei gemene noemer schuilde). Zo is er het stagneren van een vers, een vijver, bijvoorbeeld: "Veel zou zijn". Maar de stroom is een val over de versdrempel. De drempel, het punt, is ondergeschikt aan de lijn, de voortgang. Of er is het vlieten van een vers, bijvoorbeeld: "De vreugde van de hoogste. Want hoe zou hij komen". De lijn onderschikt het punt, in de stroom is even een terugkolken. In beide voorbeelden gaat het om de golfbeweging waarin we, vooraleer onder en boven te onderscheiden, een wijde en enge, een filigraan vlak (geen weefsel), lengte en breedte bevaren.

"Mooi woont hij. Het loof van de zuilen brandt"

Luisteren naar Hölderlin, zijn gedichten vertalen, spreken, niet verspreken – het is wel of ik een onbewoond, verlaten huis vind en het heerlijk in bezit neem, bekoord door de afwezigheid van de mens die deze wanden ontvingen, dit dak verborg, dit hele beeld hoedde, deze schoorsteen een bloeiende pluim tot levensteken was, dit venster tot drift en breking van een filosofisch licht, en de architectoniek van de wolken, de sterrenbaan was op dit vlak uitgespannen, de maat van een heelal in dit fragment, en in dit diafragma de tijdperken geopend die metterwoon vergrendeld werden, en ondergingen in een kantelend ruim. Mooi woont hij. Hölderlins aanwezigheid juist als aankomst in wenkende schoonheid waar de kennis van waarheid en goed en kwaad moet aanvangen en nog op terugkeert. Want weten we wat schoonheid is? Allen weten het en niemand. Het is terugwijkende nabijheid, verglijdend verblijf, verpozing in het vergáán. Het afzien van de tover en aura van de verte is een verraad aan de esthetiek, betaald met de schoonheid alom in het verval, in de aankomende afkomst van het aanwezig worden. Maar dit verraad is een wending tot echter schoonheid. De nabijheid is er in herfsttooi, de verte in winterkleed. En weer is een jaar voorbij en verlaten het huis. Hemel en aarde een ijle en kale streek. Leven is dood en dood is ook leven.

"Want stromen maken ontginbaar"

Een rivierhymne van Hölderlin vertalen – nauwelijks bekomen van de schrik voor eigen taal, bedacht dat Hölderlin in zijn taal steeds luisterde naar Homerus, Pindarus, Sophokles, en zo in staat was opnieuw Duits te zingen, te stotteren, te neuriën, bij vlagen groots, dan stroef, of dissonant, maar altijd tussen duidingsloze innigheid en duidelijke expressie. Zo is de rivier in een landschap dat hem het bestaan te danken heeft en dank zegt in nastarende oevers en welvende bruggen, beelden die de rivier meegolft, niet als de bronnen die hij vergeet meegedragen, snellend naar beloofde onbekendheid, ook in de bedding gewiegd, wanneer trager, een wijle.

De punten die in diverse riviergedichten Hölderlin aandraagt zijn

- de stroom is een halfgod, door hemelse wolkbreuk verwekt bij een aarde berg;
- de stroom ontworstelt zich, wil weg, doet de oevers beven en bij zijn loop zinken de bergen ineen;
- de stroom is onbezorgd, onverstandig, ongeduldig;
- de stroom wil naar de oceaan, na lange dwaling weer ten hemel;
- de stroom bouwt intussen het land, wiegt zich in de reflecterende bruggen en steden;
- de stroom brengt de gedeelde aarde, berg en dal, in één gestalte.

De laatste twee vormen het probleem van kunst en ontwerp: reflectie, zorg, verstand en geduld. Maar dit probleem laat zich alleen dichterlijk en elegant oplossen dankzij de voorgaande punten. Deze punten zijn gevaarlijk en gaan alleen niet roemloos ten onder door dapperheid en blijheid, de verte lokkend, de nabijheid bekranst. Tesamen "hulde", gratie of, met een technisch woord, of met natuurgeweld: *ritme*. Van de waanzinnig geworden dichter bericht zijn vriend Isaak von Sinclair

"... naar hem te luisteren is alsof men het razen van de wind hoort, want hij bruist steeds in hymnen voort, die afbreken, alsof de wind draait, en dan grijpt hem een soort dieper weten, waarbij je het idee dat hij waanzinnig is helemaal verdwijnt, en dat wat hij over de verzen en over de taal zegt klinkt alsof hij zo meteen het goddelijk geheim van de taal ontsluit, en dan verdwijnt hem weer alles en mat hij zich af in verwarring en meent dat het hem nooit zal lukken zich te verduidelijken; en de taal vormt al het denken, zegt hij, want zij is groter dan de menselijke geest, die is maar een slaaf van de taal, en zolang is de geest in de mens nog niet volkomen als de taal hem niet tot uitverkorene roept. De wetten van de geest echter zijn metrisch, dat laat zich voelen in de taal, zij werpt het net uit over de geest, waarin gevangen hij het goddelijke met uitspreken; en zolang de dichter nog de versvoet zoekt en niet door het ritme voortgesleurd wordt, zolang heeft zijn poëzie nog geen waarheid, want poëzie is niet het onbeholpen, zinloze rijmen waaraan geen diepe geest bekoring kan vinden, maar dát is poëzie: dat nu juist de geest alleen zich ritmisch kan uitdrukken, dat alleen in het ritme zijn spraak ligt, terwijl het poëzieloze ook geestloos, dus onritmisch is... Eens zei Hölderlin: alles is ritme, het hele lot van de mens is een hemels ritme, zoals ook elk kunstwerk één enkel ritme is, en alles wiekt voor de dichterlijke lippen van god, en waar een menselijke geest welvoegelijk meezwaait, dat is een omstraald lot waarin genie zich toont..."

Maar luister hoe de Rijn stroomt, bezong:

"Nu echter, binnen in het gebergte,
Diep onder de zilveren toppen
En onder vrolijk groen,
Waar de wouden huiverend op hem,
En de koppen van rotsen boven elkaar
Neerzien, de hele dag, daar
In de koudste afgrond hoorde
Ik om verlossing jammeren

De jongeling, er hoorden hem, hoe hij raasde,
En moeder aarde aanklaagde,
En de donderaar die hem verwekt heeft,
Die zich over hem buigen de ouders, doch
De stervelingen vluchtten van de plek,
Want vreselijk was, toen lichtloos hij
In de ketens zich wentelde,
Het razen van de halfgod.

De stem was het van de edelste der stromen,
De vrijgeboren Rijn,
En iets anders hoopte hij, toen boven van de broers,
De Ticino en de Rhône
Hij scheidde en reizen wilde, en ongeduldig hem
Naar Azië dreef de koninklijke ziel.
Doch onverstandig is
Het wensen voor het lot.
De blindsten echter
Zijn koningszonen. Want de mens kent
Zijn huis en het dier werd waar
Het moet bouwen, doch hen is
Dat zij volkomen niet weten waarheen
In de onervaren ziel gegeven.”
(2de en 3de strofe van “De Rijn. aan Isaak von Sinclair”).

“Van ver gekomen en”

“Wat is god? onbekend, niettemin
Vol eigenschappen is het aangezicht
Van de hemel van hem. De bliksem namelijk”
(Wat is god...)

“Wanneer uit de hemel helderder gelukzaligheid zich
Uitstort, een vreugde de mensen komt,
Dat ze zich verwonderen over veel
Zichtbaars, hogers, aangenaams

(...)

Water echter kabbelt naar beneden en zacht
Is hoorbaar daar een ruisen de hele dag;
De plekken echter in de streek
Rusten en zwijgen de hele namiddag.”
(Wanneer uit de hemel...)

Het is thans, 138 jaar na zijn dood, niet mogelijk met Hölderlin een gesprek aan te gaan. Maar eigenlijk spreekt de taal. Of liever: niet altijd spreken wij de taal, maar spreekt de taal ons, spreekt ons de taal. Ons spreekt de taal in verschuivingen, breuken en zwenkingen waarin de plaats van de spreker, net als in de architectoniek van hemel en aarde de plaats van de god en

van de mens, leeg en stil kan blijven.

“Wanneer echter de hemelingen hebben
Gebouwd, stil is het
Op aarde, en welgevormd staan
De getroffen bergen. Getekend”
(Wanneer echter de hemelingen...)

“..... doch dichtertlijk woont
De mens op deze aarde.....”
(In lieflijke blauwte...)

Wat in de taal mag worden uitgedrukt, wat in taal mag worden gewild –
een gesprek – is bijna de openheid van wat in het azuur of het nachtszwart
ontroert, ons lief.

“O jullie stemmen van het lot, jullie wegen van de reiziger!
Want aan de blauwe school,
Ver weg, aan het razen van de hemel
Klinks als het gezang van de merel
Der wolken vrolijke stemming, goed
Gestemd door het bestaan van god, het onweer.”
(Griekenland. 3de opzet)

Motieven, ik zou een heel systeem moeten opzetten van verdubbeldende
schema's en intermitterende procédés. Het wonen & reizen alleen al brengen
een beweeglijk verblijf in het vierkant en nemen een blijvend stromen in acht.
Hölderlin zelf is in diverse essays een helder theoretikus. Men leze: “Das
Werden im Vergehen” (essayistisch fragment bij de compositie van de Empe-
dokles tragedie), “Reflexion” (over begeestering en ontnuchtering, stijgen en
dalen) en vooral ‘Ueber die Verfahrungsweise des poetischen Geistes’. Men
leze tenslotte over de wende van het transcendente naar het Duitse, om plaats
voor een tussen in te ruimen, de aantekeningen bij de vertalingen van
Oedipous Rex en Antigone. Brieven zijn ook belangrijk, onder meer die aan C.
Böhlendorff (1802). Hölderlin is te voet naar Bordeaux gereisd en zo weer uit
het land van de revolutie teruggekeerd. Maar de afschaffing van koningschap
en adeldom en priesterschap waarop hij met vele modernen had gehoopt, had
hij anders, heel anders, koninklijker, nobeler en geloviger gehoopt.

(Hiervan twee getuigenissen: “Dit is de tijd der koningen niet meer.”
(Empedokles. 4de scène uit Der Tod des Empedokles Iste opzet) “Koestert/ In
het nest dan de jongen steeds/ De adelaar? Voor de blinden zorgt hij wel,/ En
onder zijn vleugels sluimeren zoet/ De ongevederden hun schemerend leven./
Doch hebben zij het zonlicht gezien,/ En zijn de vlerken hen rijp geworden./
Dan werpt hij uit de wieg hen, opdat/ Zij een eigen vlucht beginnen. Schaamt
U,/ Dat U nog een koning wilt; U bent/ Te oud; (...).” En uit het “Ontwerp”:
“Alleen wat voorwerp is van de *vrijheid* heet *idee*. Wij moeten dus ook de staat
te boven komen!”)

"Ik heb je lang niet geschreven, ben intussen in Frankrijk geweest en heb de droevige eenzame aarde gezien, de herders van het zuidelijke Frankrijk en aparte schoonheden, mannen en vrouwen, die in de angst van de patriottische twijfel en de honger zijn opgegroeid.

Het geweldige element, het vuur van de hemel, en de stilte van de mensen, hun leven in de natuur en hun beperktheid en tevredenheid, heeft me steeds aangegrepen en zoals men helden nasprekt kan ik wel zeggen dat Apollo me heeft geslagen.

(...)

De natuur hier thuis grijpt me des te machtiger aan hoe meer ik haar bestudeer. Het onweer, niet alleen in zijn hoogste verschijning, maar ook juist in dit opzicht, als macht en gestalte, in de overige vormen van de hemel, het licht in zijn werking, lokaal en universeel en als lotsbeeld, dat ons iets heilig is, zijn drang is het komen en gaan, het kenmerkende van de bossen en het bijéénkomen in een streek van verscheidene kenmerken van de natuur, dat alle heilige plekken van de aarde tesamen zijn om een plek, en het filosofische licht om mijn venster; dat ik behouden mag zoals ik ben gekomen, tot hier!

(...)."

"Een teken zijn wij, zonder duiding"
(Mnemosyne)

Het stormt, het is donker, stromen zoeken hun weg, die niet is gebaand. Hölderlin's dichtkunst situeert zich tussen twee onderzoekingen en onderzoekt ook zichzelf.

1. Wat is de afkomst van de krachten die aan het werk een eenheid, hoogheid en eeuwigheid verlenen? Het "echter" van deze waarden traverseert een onechtheid, en moet vermenigvuldigen, dalen en vergankelijk worden om één en al, hoogte en laagte, eeuwigheid en moment te beheersen.

2. Wat doen deze krachten in het kunstwerk zelf? Het "bezinnen" op zijn psychologie en semiologie traverseert onwaarheid, machteloosheid en verveling om een ontologie van het worden te bereiken die zich uitdrukt in een wilskrachtige liefde en rechtspraak, en die wordt uitgedrukt door een verbeeldingskrachtige charme en een contemplatief mysterie. Zo spelen waarheid, goedheid en vooral schoonheid van het kunstwerk met de kosmische krachten, onzin trotserend.

3. Wat is de geschiedenis van dit kunstwerk (of ontwerp)? Het traverseert een wraakoefening aan het wonen en bouwen, aan ruimte en tijd, en oefent tenslotte zijn gratie hier uit en wekt vrijheid in de noodzaken en beschikkingen, en in de werkelijkheid wekt het mogelijkheid.

Men vergelijkte deze experimenten in het Duitse idealisme, uit het Duitse idealisme, met andere eigenzinnigen als Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Marx, en veel meer zouden nog te noemen zijn – veel kleingeestigheid ook die blijft bij wraak, onzin en onechtheid. In elk geval gaat het om een doorbraak uit de synthetiserende dialectiek, Hölderlin-Blanchot-Deleuze. Het gaat om vóórbijschrijdende tegenstellingen, en asymmetrische, ritmische syntheses, een disjunctief spreken, in het procédé van de gratie, de blijheid, de dapperheid. Hold, froh und schicklich, in een volmaakt positief veld dat de affirmatie van de affirmatie voltrekt en de negatie "omwaardeert". Alles is seizoen, alles is rivier.

“Wanneer op velden nieuwe verrukking kiemt,
En zich beeldschoon opendoet, en zich
Aan bergen waar de bomen groenen,
Helderder luchten, wolken tonen,

O! welke blijdschap hebben de mensen! vrolijk
Gaan aan oevers eenzamen, rust en zin
En 't wonder der gezondheid bloeit,
Vriendelijk lachen is ook niet ver.”
(De lente)

“(…)
Waakt dan, als tevoren, nooit het licht van de ether?
En bloeit de oude moeder, de aarde niet?
En oefent de geest niet her en der, niet
Glimlachend de liefde het recht nog uit?
(…)

En onze dagen weer als bloesem zijn
Waar zij, de zon van de hemel, zich uitgedeeld
In de stille wisseling ziet en weer
Vrolijk in de vrolijken het licht zich vindt,

En hij die sprakeloos heerst en onbekend
Toekomstig voorbereidt, de god, de geest
In mensenwoord, op de mooie dag
Komende jaren, als eens, zich uitspreekt.”
(Opvrolijking. 2de opzet)

Hölderlin omzoemen en zoals bijen de blaadjes lezen die dan vallen en
dwarrelen, en in de kelk doordringen die dan nectar geeft, en dan wegvliegen in
de wind die nu stuifmeel heeft.

“Kom nu vuur!”

Lucebert heeft in zijn bundel “Van de afgrond en de luchtmens” Hölderlin hulde betoond die hem het motto schonk:

“Nah ist
Und scher zu fassen der Gott.”

Ook Luceberts poëtië buigt zich bescheiden en neigt ter aarde maar draagt trotse krans en brengt geesten in vervoering.

“Van de afgrond namelijk zijn
We aangevangen en gegaan
Gelijk de leeuw, in twijfel en ergenis,
Want zinnelijker zijn mensen
In de brand
Van de woestijn.

Lichtdronken en de diergeest rust
Met hen. (...)

Een wilde heuvel echter staat boven de helling
Van mijn tuin. Kersenbomen. Scherpe adem echter waait
Om de gaten van de rots. Daar ben ik
Alles bij elkaar. Wonderlijk
Echter boven bronnen buigt slank
Een notenboom en... zich. Bessen, als koraal,
Hangen aan de struik over een hekwerk
Waaruit...

... en leest, o
Jullie bloesem van Duitsland, o mijn hart wordt
Onfeilbaar kristal, waaraan
Het licht zich beproeft, wanneer... Duitsland"
(Van de afgrond namelijk...)

O jullie stemmen van het lot, jullie wegen van de reiziger!
Want aan de blauwe school,
Van verre, aan het razen van de hemel
Klinkt als het gezang van de merel
Der wolken vrolijke stemming, goed
Gestemd door het bestaan van god, het onweer.
En roepen, en blikken, naar de
Onsterfelijkheid en helden;
Veel zijn herinneringen. Waar daarop
Klinkend, als de kalfshuid,
De aarde, vanuit verwoestingen, verzoeken van de heiligen,
Want beginnend vormt zich het werk,
Gaat grote wetten na, de wetenschap
En tederheid en tegen de hemel louter sluier daarna
Verschijnend zingen wolken van zang.
Want vast is der aarde
Navel. Gevangen namelijk in oevers van gras zijn
De vlammen en de algemene
Elementen. Louter bezinning echter boven leeft de Ether. Maar zilver
Op zuivere dagen
Is het licht. Als teken van de liefde
Blauw van viooltjes de aarde
Tot gerings ook kan komen
Een groot begin.
Elke dag echter wonderlijk de mensen een liefdesbetoon
Heeft God aan een gewaad.
En inzichten verbergt zich zijn aangezicht
En dekt de luchten met kunst.
En lucht en tijd dekt
De schrikachtige toe dat te zeer niet iemand
Hem lief heeft met gebeden of
De ziel. Want lang reeds staat open

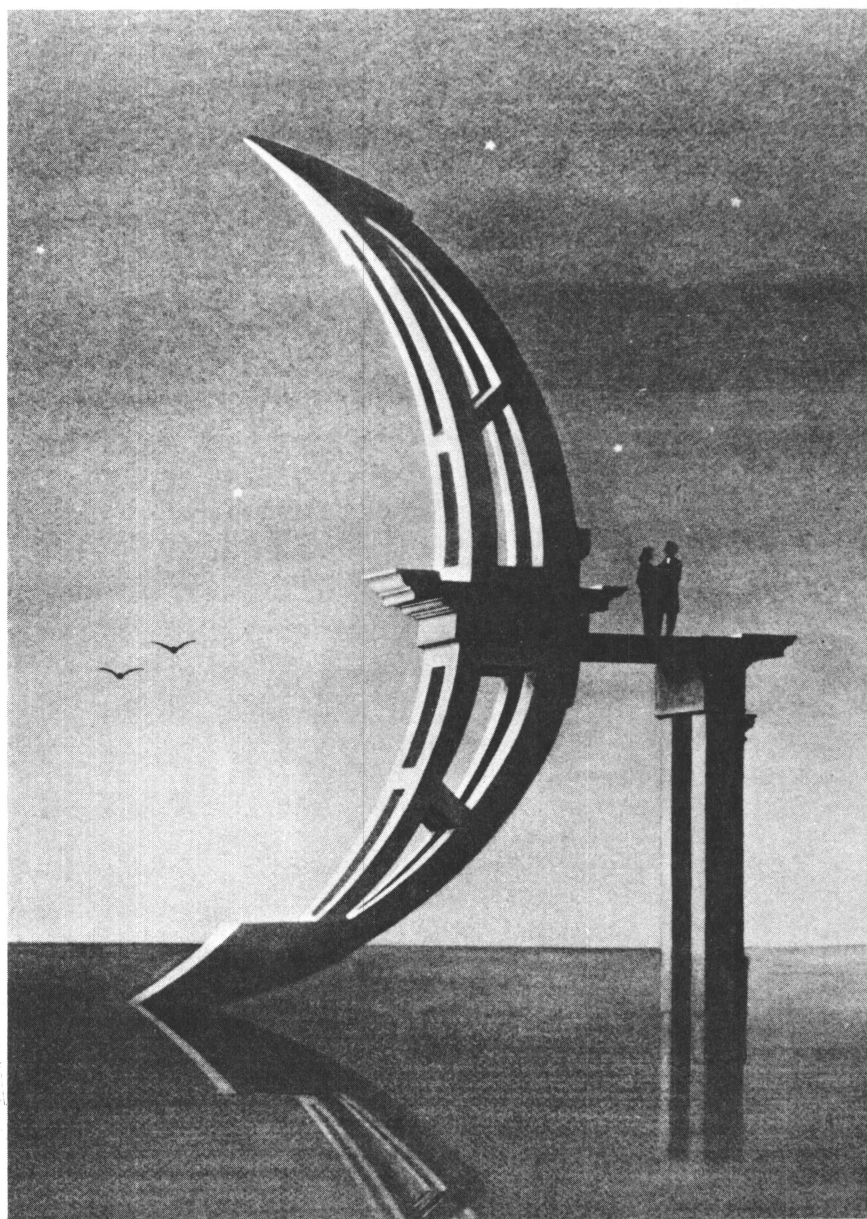
Als bladeren, te leren, of lijnen en hoeken
 De natuur
 En geel de zonnen en de manen.
 Van trijd tot tijd echter,
 Wanneer ten einde wil de oude vorming
 De aarde, bij geschiedenissen namelijk,
 Geworden, moedig vechtende, als op hoogten voert
 De aarde god. Ongemeten schreden
 Begrenst hij echter, maar als bloesems gouden doen
 De krachten van de ziel dan, de verwantschappen van de ziel zich samen,
 Dat liever op aarde
 De schoonheid woont en ergens een geest
 Gemeenschappelijk zich bij mensen voegt.
 Zoet is het, dan onder hoge schaduwen van bomen
 En heuvels te wonen, zonnig, waar de weg is
 Gepleisterd naar de kerk. Een reiziger echter, wie
 Uit levensliefde, en ook metend,
 De voeten gehoorzamen, bloeien
 Schoner de wegen, waar het land
 (Griekenland. 3de opzet)

Fragmenten, monaden, vensters – ik zou willen sluiten met “In lieflijke blauwte...”, beperk me echter tot enkele verzen waarvan de tover nu enige verte bereiken wil juist waar het spreken bijna hoorbaar wordt:

“Is er op aarde een maat? Er is er
 Geen. Namelijk er remmen de donder in zijn loop nooit de werelden
 Van de schepper. Ook een bloem is mooi, omdat
 (...)

Mag, wanneer louter moeite het leven, een mens
 Opzien, en zeggen: zo
 Wil ik ook zijn? Ja. Zolang de vriendelijkheid nog
 Aan het hart, de zuivere, duurt, meet
 Niet ongelukkig de mens zich
 Met de godheid. Is onbekend god?
 Is hij openbaar als de hemel? Dit
 Geloof ik eerder. Der mensen maat is 't.
 Vol verdienste, doch dichterlijk woont
 De mens op deze aarde. Doch zuiverder
 Is niet de schaduw van de nacht met de sterren,
 Als ik zou kunnen zeggen, dan
 De mens, die heet een beeld van de godheid”

“... ogen heeft het beeld van de mens, daarentegen
 licht de maan...”



Jan de Graaf – Wim Nijenhuis

HET VERZET VERZET

“Een quantum kracht is een even groot quantum aandrift, wil, aktiviteit – of liever, het is niets anders dan juist dit aandrijven, willen, aktief-zijn zelf, en alleen door de verleiding van de taal... die onder alle aktiviteit een aktief iets, een ‘subjekt’, afhankelijke aktiviteit verstaat en misverstaat, kan het anders lijken... Maar zo’n substraat is er niet; er is geen ‘Zijn’ achter het doen, de aktiviteit, het worden; ‘de dader’ is er alleen maar bij gefabriceerd – het doen is alles.”
F. Nietzsche, *Genealogie der Moraal*, Synopsis 1980 (pag. 41)

“De structuur van de organisatie is de voorwaarde voor de discussie over de doelen en niet omgekeerd.”
Nota Rümke, reorganisatie dienst stadsontwikkeling Rotterdam 1973.

“Tevens blijkt, dat waar de verantwoordelijkheid dieper in de organisatie wordt geplaatst, met een vernieuwde motivatie aan het probleem wordt gewerkt. De lijn van: eigen problemen zelf oplossen, zo min mogelijk hulpstructuur, niet alles tegelijk, door samenwerking nieuwe krachten vrijmaken, ondersteunende functies ontwikkelen, lijkt kans van slagen te hebben.”
Storm, directeur van de D.R.O.S., aan B&W van Rotterdam in Voortgangsrapport nr. 4 (1977).

“In het feit, dat het ascetische ideaal zo veel betekend heeft, drukt zich echter de diepe werkelijkheid van de menselijke wil uit, de horror vacui ervan: hij heeft een doel nodig – en hij wil nog eerder het niets willen, dan niet te willen.”
F. Nietzsche, *Genealogie der Moraal*, Synopsis 1980 (pag. 103).

“Vandaag maken we de overgang mee van de maatschappij van het kontrakt en de plicht, waarin mogelijk gemaakt werd, te doen wat

men moest, naar een maatschappij van de verleiding, waarin men moet willen, wat men moet."

Clarence Speedwell, Mastering the future turbulencies, Liverpool, 1980.

Vaak wordt de reorganisatie van de Rotterdamse stedenbouwkundige diensten – in operatie sinds 1974 – beschouwt als capitulatie aan een wilsinhoud die zich in de 60er en 70er jaren op de universiteiten heeft gevormd. Deze visie is de dominante interpretatie in kringen van planners, stedenbouwkundigen en architecten. Reorganisaties worden gezien als een afgedwongen fenomeen, dat het de voorstanders van democratische planning mogelijk maakt, hun alternatieven in de praktijk te bewijzen.

Daarmee wordt in Rotterdam een ernstig gewetensconflict geneutraliseerd. Niet omdat er sprake is van een volledige overname van de planning, in de zin van een beheer over de output, maar meer, omdat er vaste uitvalbases zijn geschapen, waardoor eventuele blokkades voor de wil tot strijd zijn geslecht.

Is er sprake van een samenwerking of een stilzwijgende coöperatie tussen een progressief politiek bestuur en een progressieve vakuitoefening, de onderlinge confrontaties zijn even veelvuldig. Confrontaties die het vertoog het denotatum bieden om de illusie van het oorlogsprincipe van het bastion en de fortificatie, de illusie van het gemeentelijk planapparaat als veroverbaar territorium en bestuurbare machine door te zetten.

Zowel in de vakpers voor architecten en stedenbouwkundigen, als in de officiële circuits van vakgenoten circuleert het beeld van Rotterdam als de plaats waar sprake is van een daadwerkelijke revolutionerende aanpak van de stadsvernieuwing. Het schetst ons een plek, waar de dromen van de studentenbeweging over een 'alternatieve beroepspraktijk' en de 'uitbuiting van de institutionele marges' zijn gerealiseerd.

En dat niet alleen door een onbemiddelde relatie tussen de 'politiek' en het architectenvak, maar ook door transformaties binnen het architectenvak zelf. De politieke – dat wil zeggen maatschappijhervormende – rol van de architect zou uitgespeeld zijn¹ – veel gehoord en nog verkondigd item. Tegelijkertijd wordt een groei van de beroepsmogelijkheden voor bouwkundig ingenieurs geconstateerd in de zogenoemde procesfuncties².

Er is blijkbaar een onderscheid te maken tussen de *architekt*, die zich bezighoudt met het 'vormgeven' van het bouwprodukt, als een van de

1. Vgl. van het Erve en Rikhof, Maatschappelijke beroepspositie van de bouwkundige – Plan 6–1980
2. Vgl. onderzoeken van de sectie Beroepspraktijk van de afdeling Bouwkunde, van de Technische Hogeschool te Delft.
 - Onderzoek naar de beroepspraktijk van b.i.'s – 1976
 - B.i.'s gevraagd; advertentieonderzoek, 1977
 - Taak en functie van de architect, T.H.D. 1977

aktiviteiten, die een bouwkundige kan vervullen in het bouwproces, en de *bouwkundige*, naam voor diegene, die rechtstreeks als bouwdeskundige bij de realisering van de bouwopgave, of in ruimere zin, bij de stadsplanning betrokken is. Er wordt dus een onderscheid gemaakt tussen de ontwerp- en vormgevingsactiviteiten en de coördinatie- en procesbegeleidingsactiviteiten.

In de tweede functie wordt de redding van de zin van de stedenbouwkundige discipline geprojecteerd: redding/rekking van de 'stad' en redding/continuering van het cultureel authentieke subjeet. De mens van de vrije wil met politieke invloed.

Men spreekt dan over de partijdige planner, die als agent van de community-action, de bewoners in 't geweer brengt tegen 'technokratie' en 'burokratie'. Deze figuur wordt bejubeld als strateeg van het bewustzijn en de politieke aktie, die de dicerplinerende werkingen van de 'verzorgingsstaat' en haar burokratiseerde planapparaten aan banden zou leggen.³

In Rotterdam is deze aspiratie van het anti-buokraties verzet gehonoreerd. Men heeft er zelfs het planapparaat voor omgebouwd. Veel voorkomende nieuwe functies voor bouwkundige ingenieurs zijn:

- projektleider (vooral in de stadsvernieuwingsgebieden; maar ook in de nieuwbouw) in gemeentelijke dienst.

- bewonersconsulent in dienst (of ten dienste) van bewonersorganisaties.

Deze bouwkundige, betaald door de gemeente of door C.R.M., met de projektgroep, respektievelijk buurtgroep als opdrachtgever is de volledige gerealiseerde community-actionplanner, personifikatie van de tegenmacht.

Voor de stedenbouwkundig ontwerper geldt ongeveer hetzelfde, omdat aan hem zwaardere eisen worden gesteld op het nivo van de coördinatie, het overleg en de planning.⁴

"De taak van de stedenbouwer is te splitsen in het ontwerpen en het dingen voor elkaar krijgen; projektmanagement dus. (...) Wij zeggen nu, dat de distrikschef bij stadsontwikkeling niet persé een vakman hoeft te zijn. Niet persé een bouwkundig ingenieur, maar in eerste instantie een manager."⁵

Daarnaast wordt de stedenbouwkundig ontwerper gezien als een integrator, die vele wensen en verlangens aaneensmeedt tot een werkbaar optimum. Zowel de positie van de bouwkundige, als die van de stedenbouwkundig ontwerper wordt daarmee een intermediaire. Geeft de stedenbouwkundige discipline hiermee haar objekt prijs, de stedelijke ruimte, de stad, om mediair te worden, de ontwikkeling van de architectuur is hiermee omgekeerd evenredig. In toenemende mate betreft zij zich op gehele wijken en stadsdelen.

3. Vgl. van het Erve en Rikhof, Maatschappelijke beroepspositie van de bouwkundige - Plan 6 - 1980

4. Vgl. beroepspraktijkonderzoek: Case Spijkenisse, afdeling Bouwkunde, T.H. Delft, 1980.

5. Interview met drs. T. Schiphorst - organisatie-medewerker van de afdeling Personeel en Organisatie van de Dienstenstructuur Ruimtelijke Ordening en Stadsvernieuwing te Rotterdam. 19-3-1980.

Wat is nu de positie en functie van het kompleks van de 'alternatieve beroepspraktijk', de 'uitbuiting van de institutionele marges' en de 'community-action planning' binnen het dispositief van de planning in zijn geheel? Wat zijn de implicaties van het feit, dat de traditionele bureaucraten in zóverre gaande mate in zee zijn gegaan met voor hen 'vijandelijke' elementen, dat ze er hun scheppingen voor omvormen?

Militaire strategen zouden zeggen: omdat de dagelijkse strijd om macht en territorium zich niet op het essentiële richt, mikro-strategiën omvat, die zich in de marge van het grote strategiese spel afspelen. Met andere woorden, omdat géén ruimte geven aan het verzet gevaarlijker is voor de macht dan de huidige strategie van publiekelijke ontruiming. Of, omdat de aktuele strategiën van de macht zich afhankelijk hebben gemaakt van een zichtbare oppositie.

De reaktie van de burokratie op haar bedreiging, is die van een radikale akt van zelfverloochening. Zij offert haar identiteit door een weergaloos proces van schizofrenisering en zelf-differentie, direkt gevolgd door de machinalisering van de omgeving (alles en iedereen dat aan haar raakt) op haar oppervlak door middel van dwang tot aggregatie, de plaatsing van kontaktdozen en regelmechanismen, zodat het uiteindelijk des te triomfantelijker weer op het toneel kan verschijnen. Het apparaat geeft zijn substantialiteit prijs en loochent zijn inhoud, teneinde de maatschappelijke groepen tot inhoud en identiteit te dwingen.

Het burokraties lichaam van de stadsplanning en meer specifiek dat van de stadsvernieuwing verschijnt voortaan als een gigantiese machine, die velerlei al dan niet spontane groepen op elkaar betreft door ze op zichzelf te betrekken. Het apparaat wordt geonthiërarchiseerd, multisectoraal en intermediair, de D.R.O.S. is daar de gestalte van.⁶

Het laat zich niet meer tegemoet treden als een veroverbare eenheid. Het is een gemachinaliseerde veelheid die de 'bezettingswil' omwerkt tot produktieve arbeid. Het is geen apparaat meer dat macht uitoefent, door als monolithies concentraat zijn wil op te leggen, maar een transparante topologische konstruktie, die leeft van de machtswerkingen, die het in de op haar aangesloten lichamen opwekt.

Zoals de stad een konstellatie is geworden van mikro-maatschappijen, zo is het gereorganiseerde planapparaat haar schaduw: ambtelijke konstellatie van ambtelijke mikro-maatschappijen. En zoals de stad niet meer het objekt is van planning, maar van totaliserende organisatie, zo is het planapparaat niet meer verzadigd met planningtheorie, maar met organisatietheorie.

Het georganiseerde ensemble dient niet meer een planningsdoel, maar is zelf temporeel geworden, vloeiend, permanent in wording; een toestand waarin het doel, ja vele doelen kunnen worden ingelaten. Het principe van de 'permanente reorganisaties niet voorkomen uit een permanente reorganisatie' vormt een adekwate typering van haar nieuwe karakter.

Om voor eens en altijd een verrassingsaanval, zoals die van de 60er jaren

6. D.R.O.S.: Dienstenstructuur Ruimtelijke Ordening en Stadsvernieuwing.

uit te sluiten heeft het planapparaat zich omgebouwd tot een gevoelig, flexibel zichzelf regulerend mechaniek, dat is geprogrammeerd op continuïteit. Daarom vallen het model van de planning en dat van de organisatie voortaan met elkaar samen. Dit houdt in, dat de permanente inadekwaatheid tegenover planningsdoelen, maar de functie vervullen van energetiese injecties, om het apparaat een zekere snelheid te geven. De reorganisatie is een dynamiserings-infuus, pure speed.

Het probleem waar het staatsapparaat zich mee uiteen te zetten heeft, is niet de ruimte, maar de snelheid, de acceleratie van de waardenflux, de versnelling van de cyclus van de trend/evenement; trend/evenement... Het is haar opgave te anticiperen op het evenement, op straffe van haar einde. Zij moet erop gebouwd zijn, om nieuwe groepen, nieuwe waarden en nieuwe kodes in haar lichaam op te nemen. Zij kwijt zich van deze taak door de agressieve energie van het evenement te compartimenteren, te absorberen en te funktionaliseren. Kortom, door de verrassing dwars door zich heen te laten gaan.

Deze 'werking' heeft een aantal effecten. Mag dan de stormaanval van de democratiseringsbeweging de planningsinstituties niet hebben bezet, zeker heeft ze deze wel verzet. Maar omdat het een machinale konstellatie betreft, van beïnvloeden en beïnvloed worden, zonder dat een van de termen de machine als geheel determineert, is de evenementiële waardenbreuk van de 60er jaren ten opzichte van zichzelf verplaatst. De planning heeft de *zijn* van de democratiseringsbeweging in haar eigen dynamiek opgenomen en daarmee feitelijk haar energie geneutraliseerd.

Door de compartimentele opbouw wordt het territorium van het nieuwe gedwongen om als uitdaging te functioneren ten opzichte van het eveneens gecompartmenteerde oude en vice versa. De interne geleiding, de autonomisering en de binairisering/oppositionering van de groepen drukken in de zelfde mate sociale prothesen uit die de lichamen vasthouden en stutten in hun direkte sociale omgeving, als dat ze de konstante totaliserende werking duiden van een machinegenererende instantie. Door de uitdaging en het konflikt worden de groepen permanent op elkaar betrokken en intern versterkt.

Organisatie was: het systematies samenstellen van verschillende onderdelen tot een werkzaam geheel ten gunste van een bepaald doel. Als we dit betrekken op het maatschappelijke, dan wordt het: konstrueren in mensen. Maar wat moet de organisatiekonstrukteur sinds Taylor en de mens-machienpsychologie van de behavioristen aanvangen met de mens, als de functionele syntheses van de menselijke delen afdoende zijn?

Momenteel is het een evidentie, dat organisaties, die probleemstellend of probleemoplossend werken en dus niet terug kunnen vallen op de starre socialisering en de routinematige produktieprocessen van de lopende band, alleen nog maar kunnen bestaan indien hun eenheden zichzelf controleren en zichzelf versnellen door middel van een stelsel van hechte affiniteiten.

De bottleneck voor het ontwikkelen en instandhouden van welke organisatie dan ook, schuilt tegenwoordig eerder in de mensen dan in de technische middelen. 'De mens is voortdurend in staat de organisatie en zijn functioneren

te ondermijnen, door zich te onttrekken aan de vereenzelviging met grotere gehelen en belangenstructuren', zegt het collegediktaat organisatiekunde. Deze dekodering moet worden gekeerd, of op zijn minst ten nutte worden gemaakt. Daarom werpt de organisatiekunde zich in het licht van bovenstaande op als de kunst van het konstrueren met en in menselijke belangen.⁷ Door zijn specifieke topologie zal het organisatiebouwwerk, de mensenmachine, in staat moeten zijn om heterogene reeksen van belangen en identifikaties aaneen te rijgen en om te vormen tot energiën, die enerzijds ter reparatie van de konstruktie zelf worden aangewend en anderzijds worden ingezet om koderingen van doelmatigheden en nuttigheden te produceren.

Een dergelijke machine heeft als totaliteit het rijk van de zin te verlaten. Zij is een mobiele continuïteit van betrekkingen geworden. En precies daaraan ontleent zij de mogelijkheid om iedere geabsorbeerde micro-maatschappij in zijn waarde te laten. Het enige wat de machine doet, is de groepen uitdagen op hun zin, hun wil en hun waarheid. Wat daarmee gered wordt is de motivatie, les mobiles interieures, de wil zelf en daarmee het subjezt:

De perspektiviese, panoptiese machine, de machine van de waarheid, de rationaliteit en de produktiviteit is zonder objektief einddoel en zonder verstand; in eerste instantie is ze geweld en oefent ze dit geweld dóór een gedifferentieerd sociale op het sociale uit.

De diachroniese maatschappijmachine is gericht op haar eigen overleven en laat zich niet door een totaliserend weten revolutioneren, in tegenstelling tot wat de politieken van de community-actionplanners suggereren. Iedere praktijk op basis van een door het weten aangeduide noodzaak blijft steken in de praktijken van het reformisme, omdat iedere krachtsverhouding, ieder overwinningskompromis van welke georganiseerde instantie dan ook, blijft steken in een polaire, binaire, hetzij structurele verhouding, die per definitie een nieuwe ruimte van de macht en de zin schept.

De maatschappij laat op geen enkele manier aan zijn wetenschappers een autonomie die in vroegere systemen mogelijk was. Het is de maatschappijmachine zelf, in al haar geledingen – waarvan het Rotterdamse lokale apparaat er één is – die op de plaats van de oude koderingen en ten gunste van zijn doelen, de wetenschappelijke en technische en ethiese kodestromen structuraliseert.

Het technies sociaal weten, de informatie en de gekwalificeerde opleiding, zijn uiteindelijk niet minder deel van het kapitaal, dan de elementairste produktieve bezigheid van arbeiders. En dat niet alleen, omdat ze als technische innovaties gebonden zijn aan de logica van de produktie en de markt, maar ook omdat het weten, als arbeidsdelig weten, als geïntegreerd onderdeel in de planningapparaten funktioneert, die op hun beurt de snelheid voor hun overlevingsvlucht ontlenden aan de versnelling van hun gefunktionaliseerde onderdelen. De planningsensembles accellereren de flow van het wetens- en

7. Prof. ir. P.Ch.A. Malotau, *Subjektiveren en Objektiveren. Inaugurale rede*, Universiteitspers Rotterdam, 1968.

informatiekapitaal en absorberen tenslotte het grootste deel van de opgewekte kinetische energie.

De planner en het planapparaat veronderstellen elkaar volledig. De meester van de stromen aan weten, informatie en opleiding is zo in de machine geabsorbeerd, dat de technische en micro-strategische problematiek zijn zicht op de zaken domineert. De machine verhoudt zich tot de wil van de wetenschapper, als het negatieve verzet van een fiets. Er komt nooit uit wat men wil. Daarentegen worden de wil en het weten van de functie-agent eerst in het apparaat productief, terwijl het apparaat slechts funktioneert door de wil van de functie-agent.

Zo is de wil het levenselixir van de ambtelijke konstellatie van micro-maatschappijen. Deze draagt op haar beurt zorg voor de sociale prothesen. Het geheel produceert een geïnternaliseerde controle, die zich uitdrukt in een hechting aan de eigen rol, de eigen zin en de eigen arbeid van haar medewerkers.

De democratische burocratiën laten hun medewerkers zichzelf programmeren. De hiërarchische uitwendige macht van het kontrakt en de plicht wordt vervangen door een cirkulaire macht, die in de lichamen wordt opgewekt en funktioneert door het subjeet verantwoordelijk te stellen voor zichzelf en door het te dwingen tot kohesie.

De D.R.O.S. produceert wat men zegt: optimale inzet, optimale betrokkenheid én optimale stress. Het verzet verzet.⁸

8. Zie verder: J. de Graaf en W. Nijenhuis; *Machinaties, vivisektie op een planapparaat*, SUN Nijmegen, 1981.

Eric Bolle

WAREN, WOORDEN, LICHAMEN

WAREN

Het eerste deel van Marx' 'Das Kapital', de warenanalyse, is een metafysisch traktaat: het gaat over de zienswijze van de dingen. Tegelijkertijd is het een antimetafysisch traktaat: het ontsluit hun fetischkarakter. Daar deze ontsluiting eerst mogelijk is op grond van volledig ontwikkelde warenproductie in een bepaalde maatschappijformatie, is het tevens een historisch traktaat dat zijn historische vooronderstellingen zelf reflecteert.

Aristoteles kende reeds de differentie van gebruiks- en ruilwaarde, hij was er echter niet toe in staat de kommensurabiliteit van de ruilwaarden te bepalen, dat is echter de menselijke arbeid. Aristoteles had dit ook niet kunnen ontdekken:

Dat echter in de vorm van de warenwaarden alle vormen van arbeid als gelijk menselijke arbeid en daarom als equivalent zijn uitgedrukt, kon Aristoteles niet uit de warenvorm zelf aflezen, omdat de griekse maatschappij op slavenarbeid berustte en daarom de ongelijkheid van de mensen en hun arbeidskracht tot natuurlijk fundament had. Het geheim van de waarde-uitdrukking, de gelijkheid en de equivalentie van alle vormen van arbeid, omdat en in zover zij menselijke arbeid als zodanig zijn, kan slechts worden ontcijferd zodra het begrip van de menselijke gelijkheid reeds de onomstotelijkheid van een volksvooordeel bezit. Dat is echter eerst mogelijk in een maatschappij waarin de warenvorm de algemene vorm van het arbeidsprodukt, dus van de onderlinge verhouding van de mensen tot elkaar als warenbezitters, de heersende maatschappelijke verhouding is geworden.¹

Daarbij is het arbeidsbegrip door dezelfde differentie getekend als dat van

1. Karl Marx: Das Kapital, MEW, deel 23, pag. 74

de waar. Arbeid is veruiterlijking van menselijke arbeidskracht, als zodanig produceert zij ruilwaarde, een kwantitatieve bepaling. Als konkreet nuttige arbeid, een kwalitatieve bepaling, produceert zij gebruikswaarden.

Maatschappijen waarin ruil van goederen plaatsvindt konstitueren de zijnswijze van het ding als waar. Bij volledig ontwikkelde warenproduktie zijn alle dingen waren geworden. Alles wat is kan men kopen. Dat lijkt op het eerste gezicht vanzelfsprekend, is het echter niet, want zodra een ding als waar optreedt verandert het in een 'sinnlich, übersinnliches Ding'. Men ruilt immers dingen onder elkaar, of hetzelfde maar ingewikkelder: men ruilt dingen voor geld. Het geld lijkt de dingen zonder meer te representeren, het stelt ze daardoor aan elkaar gelijk, zij vormen een indifferente stroom. Ondervraagt men echter het geld, dan representeert het een arbeidskristal en kan dat omdat het zelf een waar is, althans door een waar gedekt wordt die door arbeid is gewonnen: goud. De representatie berust dus op arbeid. Wie dit niet weet, en gehele periodes hebben dit niet kunnen weten, blijft gevangen in het fetisch-karakter van de waar en ziet haar geheim, dat haar waarde op menselijke arbeid berust, niet in: "Doordat zij hun verschillende produkten in de ruil als waarden met elkaar gelijkstellen, stellen zij hun verschillende vormen van arbeid als menselijke arbeid gelijk. Zij weten het niet, maar zij doen het."²

WOORDEN

Het cirkulatieproces heeft aldus de neiging het produktieproces te doen vergeten. Zoals dat voor de waren geldt, zo geldt dat ook voor de woorden. De westerse geschiedenis stelt zich de taal als een systeem van ruiltekens voor, het teken wordt beschouwd als element van handelsverkeer. Daartegenover waagt een materialistische taalbeschouwing de these dat het teken ook een gebruikswaarde is. Jean-Joseph Goux, een van de leden van de Tel Quelgroep, heeft in een artikel, 'Marx et l'inscription du travail' geprobeerd de implicaties hiervan aan te tonen.

Het gaat hier om de analogie van teken en produkt. Evenals het produkt een middel tot produktie van andere produkten vormt, zo is ook het teken een middel tot produktie van andere tekens. Daarbij geldt voor het teken eenzelfde fetischkarakter als voor de waar: "De operationele waarde, de specifieke werkzaamheid der tekens bij de produktie van de zin (betekenis) (-) wordt verdelgd (of eerder vergeten/verdrongen) door het transparante warenkarakter van de zin."⁴ Daarbij correspondeert de oppositie tussen signifikant en signifikaat met die tussen gebruiks- en ruilwaarde. De hegemonie van het geld bij het warenverkeer correspondeert in het gebied der tekens met de gestalte van het woord: "Zoals 'de geldvorm slechts de aan een waar verkleijde reflex van de relaties met andere waren is' (Marx), zo is het woord slechts te beschouwen als de aan één tekentype verkleijde weerspiegeling van de relaties

2. Karl Marx: op. cit. pag. 88

3. Jean-Joseph Goux: Marx et l'inscription du travail, in: Tel Quel 33 Ik citeer en vertaal hier naar de duitse vertaling in: Tel Quel, Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie, München 1971

4. Jean-Joseph Goux: op. cit. pag. 87

met alle andere tekens.”⁵ Zoals het geld de illusie produceert de waarde van de waren zonder meer voor te stellen (de versluiering van de arbeid als producent ook van de representatie), zo produceert het woord de illusie van de zin, van de verwijzing, zonder de arbeid in de tekstproductie te beschouwen.

De versluiering van de schrijfarbeid is kenmerkend voor een gehele traditie die Derrida onder de naam ‘logocentrisme’ heeft samengevat. Wij beschouwen het schrift slechts als een representant van het gesproken woord. Zoals bij de overgang van gemunt goud naar papiergeld de vraag naar de dekking ontstaat, zo beschouwt men het schrijven als Ersatz van een spreken. Het schrijven heeft slechts waarde voor zover de geschreven woorden door gesproken woorden gedekt zijn. Deze theologische konstruktie leeft nog steeds, b.v. in de hermeneutiek (in de ruimste zin van dat woord):

De moraliserende en psychologiserende lektuur van het geschrevene (van de literatuur), die vraagt naar de oprechtheid van een auteur, verwijst eenduidig naar het probleem van krediet en inflatie. Altijd staat ter discussie of het goudomslag van de schrijver (zijn woord) met zijn schrijfwijze overeenstemt, of hij het gehalte (het fonds) bezit, dat zijn vorm dekt. De relaties tussen inhoud en vorm, die door de moraliserende lektuur worden opgeroepen, laten zich in de grond van de zaak tot de angst voor een ongedekte cheque, voor valsemunterij reduceren.⁶

Derridas analyse van het logocentrisme blijkt echter nog veel meer overeenkomsten met Marx’ warenanalyse te vertonen en Goux baseert zijn gehele artikel op deze analogiën. Zoals de arbeid de verzwegen grond van de waarde is, zo noemt Derrida dat wat aan het taalsysteem ten grondslag ligt archispoor of archischrift: “Het archispoor of archischrift maakt een signifikantensysteem mogelijk, dat ten opzichte van de uitdrukkingssubstantie indifferent is, en blijft als de invariante van alle ruilverhoudingen tussen de verscheidene tekentypes behouden.”⁷ Zo vormt het archischrift de abstracte arbeid die door het geldschrift wordt verdelgd. Hier treedt Derridas differentiebegrif op. Derrida definieert het als “een economisch begrip dat de produktie van het différé in de dubbele zin van het woord, als omweg en als opschorting betekent.” De arbeid zelf maakt een omweg, produktie is tevens konsumptie, zoals konsumptie tevens produktie is. Deze omweg en deze opschorting van het genot, de onmogelijkheid het verlangen direkt te bevredigen, de onontkoombaarheid van de arbeid dus, zijn noodzakelijk voor de instandhouding van het menselijk leven:

De *différance* is de voorwaarde voor het overleven. Haar beweging bedoelt niet het uitstel van een mogelijk (nu reeds aanwezig) genoegen, maar het vermijden van een wisse dood door de list van de produktie. *Différance* is omleiding, die met een langdurig genot spekuileert, waar zonder geen genot in het hier en nu (zonder uitstel) mogelijk zou zijn

5. Jean-Joseph Goux: op. cit. pag. 90

6. Jean-Joseph Goux: op. cit. pag. 92f.

7. Jean-Joseph Goux: op. cit. pag. 94f.

geweest. De tegenstelling tussen de omweg (van het leed en van de produktie) en de (genotrijke) afkorting, is dus noch inhoud van de sexualiteit noch van de arbeid, veeleer de grond voor hun institutionalisering en scheiding.⁸

Deze differentie ontkracht elk oorsprongsdenken zoals de arbeid waarde schept zonder zelf waarde te zijn. De verkoopbaarheid van het onverkoopbare is dan ook alleen door het geweld mogelijk: de transformatie van de arbeid tot waar. Arbeid is geen waarde maar heeft waarde juist omdat zij waarden schept. Het kapitalisme maakt het onmogelijke mogelijk, vertaalt het onvertaalbare:

Wat aan de verkoop van arbeidskracht (d.w.z. aan haar uitbuiting) ten grondslag ligt, is de institutionalisering van een vertalingskodex. Een vertalingskodex wordt door de cirkulatiesfeer opgedrongen. Zij vertaalt het onvertaalbare. Zij maakt uit de arbeid een betaalde arbeid. Onder het taalkundige aspekt "kan slechts sprake zijn van een vertaling, van een vertaalsysteem, wanneer met behulp van ingeslepen normen de signifikanten vervangen of veranderd kunnen worden zonder dat men het signifikaat veranderd, het signifikaat dat ondanks de afwezigheid van een bepaalde signifikant steeds aanwezig zou moeten zijn. De fundamentele mogelijkheid van de vertaling zou dus door de oppositie signifikant/signifikaat, d.w.z. door het begrip teken zelf moeten zijn gegeven." (Derrida)⁹

Zo korrespondeert de oppositie tussen ruil- en gebruikswaarde met die tussen signifikaat en signifikant en blijft de gebruikswaarde van het teken, de produktiviteit van het schrijven, onbewust: "Het signifikaat is de winst van de signifikant, de door de arbeid van het teken geschapen meerwaarde."¹⁰ Daarom probeert het diskursieve schrijven zoveel mogelijk zin te produceren, maar door zijn versluiering van de produktiesfeer door de cirkulatiesfeer kan dat slechts om de prijs van het verlies van elk plezier aan de tekst.

LICHAMEN

Maar niet alleen de woorden vergaat het als de waren, het geldt ook voor de mensen: "In zekere zin vergaat het de mens als de waar. (-) Eerst door de betrekking op mensen (-) als zijns gelijken betreft de mens (-) zich op zichzelf als mens."¹¹

Kent U het verhaal van Adolfo Bioy Casares, "Morels uitvinding"¹²? De

8. Jean-Joseph Goux: op. cit. pag. 97
9. Jean-Joseph Goux: op. cit. pag. 100
10. Jena-Joseph Goux: op. cit. pag. 103
11. Karl Marx: op. cit. pag. 67
12. Adolfo Bioy Casares: *La invencion de Morel* (1940), nederlandse vertaling: *Morels uitvinding*, Amsterdam 1972

burgerlijke periode is met een robinsonade begonnen, wie weet of ze met deze zal eindigen. De ik-verteller van dit verhaal is namelijk een eenzame eilandbewoner. Achtervolgd vanwege politieke activiteiten heeft hij zich op een onbewoond eiland verschanst. Althans hij meent dat het een onbewoond eiland is. Tot hij op een dag mensen ziet en op één ervan, een jonge vrouw: Faustine, verliefd wordt. Aan deze vrouw zal zich hem het raadsel van dit eiland ontfouwen.

In de kelder van het museum vindt hij een merkwaardige machine waarvan de betekenis hem aanvankelijk onbekend blijft tot hij ontdekt dat het een soort kamera is, die ooit door een zekere Morel daar is opgesteld en die het leven van hem en zijn vrienden gedurende een week nauwkeurig gekopieerd heeft, een driedimensionale opname- en weergavemachine dus. Telkens als door de gunst van het getij de machine van energie wordt voorzien begint zij te werken en reproduceert de *beelden* van toen. De mensen zijn echter onder hun beeld vandaan gestorven. De reproductie heeft hen vernietigd om slechts hun geprojecteerde beelden achter te laten. De ik-figuur van dit verhaal, de laatste Robinson, komt dit te weten als de machine het einde van de week begint te projékteren en Morel het gebeurde aan zijn vrienden vertelt.

Maar eerder al vermoedt hij iets, wanneer de machine draait en hij op een tafeltje hetzelfde boek ziet liggen dat hij eerder daar had weggenomen en op hetzelfde moment in zijn zak heeft zitten, en wanneer hij ziet dat de dode vissen die tevoren het aquarium onder de vloer van een zaal in het museum bevolkten nu weer springlevend rondzwemmen. Zo is hij verliefd geworden op een vrouw die tastbaar en warm, maar slechts als beeld aanwezig is. Hij kan haar wel beminnen, maar zij zal dat nimmer weten: zijn liefde is gedoemd onbeantwoord te blijven. Dit kan hij niet verdragen en hij besluit nauwkeurig het bestaande spel te bestuderen en er letterlijk op in te spelen. Zo wordt hij gedwongen zijn liefde voor haar te akteren *alsof* zij hem kent en bemint. Dan laat hij de machine de week nogmaals opnemen, maar met hem als nieuwe persoon erbij. In een spiegel ziet hij hoe onder zijn nieuw geprojecteerde beeld zijn lichaam afsterft en zijn ziel hem verlaat.

Wanneer de eeuwige terugkeer die van het beeld (en het daarbij behorende bewustzijn) is, maar niet die van de realiteit, of liever die realiteit vervangt, dan wordt het leven het depot van de dood. De laatste Robinson kan niet anders dan aan degene die ooit een antimachine tegen deze machine mocht vinden, vragen: "Zoek Faustine en mij alstublieft op en laat mij de hemel van Faustines bewustzijn betreden."¹³

Indien Marx' these waar is, dat niet het bewustzijn het zijn van de mens bepaalt, maar het maatschappelijk zijn zijn bewustzijn, dan is Bioy Casares erin geslaagd een verhaal te scheppen dat de menselijke situatie adekwaat beschrijft. Jean Clair heeft dit in een indrukwekkend artikel duidelijk gemaakt: "Dit museum is voor het menselijk kapitaal – de gasten van Morel –

13 Adolfo Bioy Casares: op. cit. pag. 148

wat de bank voor het geldkapitaal is: het systeem dat tegelijkertijd op grond van dat wat hem is toevertrouwd, leningen uitschrijft (de verschillende door de gasten tijdens hun verblijf op het eiland beleefde ogenblikken), echter ook voor altijd in beslag neemt wat geïnvesteerd werd: het leven van de gasten.”¹⁴ In onze Robinson ziet hij, en ik geloof terecht, de figuur van het proletariaat: “In zijn al spoedig niet meer te beteugelen begeerte, zich met de scènes die zich onophoudelijk voor zijn ogen afspelen te verbinden, en zelfs met inzet van zijn eigen leven deel van de opname worden, zou men de hysterische houding van de aan zijn machine geketende arbeider kunnen herkennen, overeenkomstig een dispositief waarin Faustine de rol van een anonyme prostitutie van het kapitaal zou toevallen, dit zeer bijzondere beeld van een voortdurend opgeschortte lust die het kapitaal voorspiegelt in de vorm van een eeuwige *coitus reservatus*.”¹⁵

Deze machine is inderdaad een perpetuum mobile: uit consumptie wordt produktie, uit produktie konsumptie enz. Zij reproduceert haar eigen grenzen, met het steeds weer opnemen van energie uit het getij doet zij de hitte steeds toenemen, zo dat elk leven op het eiland steeds moeilijker, steeds meer bedreigd wordt. Tegelijkertijd met de beweging waarin alle dingen waren en alle gebruikswaarden ruilwaarden zijn geworden, lost ook de mens zich in zijn verwisselbaarheid met zijn beelden op: “Zoals de gebruikswaarde zich aan het slot van het kapitaliseringsproces volledig in een ruilwaarde zou hebben opgelost, d.w.z. in een zuivere cirkulatie, in abstrakte transmissies, in een lichtstroom. Deze geesten, deze spoken van wat eens werkelijke en beminnde lichamen waren, zijn inderdaad van hun lichaam beroofde inkomens van een voor eeuwig verdwenen kapitaal.”¹⁶

14. Jean Clair: *L'ultime machine*, Notes sur l' "Invention de Morel"/ Die letzte Machine, Anmerkungen zu "Die Erfindung von Morel", in: *Les machines célibataires/Junggesellenmaschinen*, (tentoonstellingskatalogus), Venetie-Martellago 1975, pag. 183

15. Jean Clair: op. cit. pag. 183

16. Jean Clair: op. cit. pag. 187

Eric Bolle

GESTELD DAT DE WAARHEID EEN VROUW IS...

Over Jacques Derrida: Eperons, les styles de Nietzsche

Michel Foucault heeft in het eerste deel van zijn 'Histoire de la sexualité' erop gewezen dat de westerse mens geen sexualiteit kent dan in het bijzijn van de waarheid. In tegenstelling tot diegenen die menen dat in onze cultuur de sexualiteit onderdrukt wordt door erover te zwijgen, meent hij dat onze cultuur de enige is die voortdurend over de sexualiteit spreekt en dat het idee dat de sexualiteit ten slachtoffer zou zijn gevallen aan repressie een bijproduct is van de dwang telkens over de eigen sexualiteit een waar vertoog (vooral d.m.v. bekentenissen) te produceren. Onze sexualiteit is meer dan verwetenschappelijkt: zij staat onder het metafysische verdikt van de waarheid.

Stelt Foucault de vraag naar de relatie van macht en waarheid in de sexualiteit en staat achter deze conceptie Nietzsches analytiek van de macht, Derrida onderzoekt de verklonkenheid van waarheid en sexualiteit op een soortgelijke manier in een studie over Nietzsche. Daarin stelt hij zich ten doel de ondergeschiktheid van de ontologische differentie t.o.v. de differentie van de geslachten aan te tonen.

De ontologische differentie is een term die door Heidegger is ontwikkeld. Wanneer wij om ons heen kijken dan zien wij allerlei dingen en mensen. Daarvan kunnen wij ondanks hun onderlinge verschillen telkens zeggen: het is, het zijn zijnden die er als zijnden zijn. De vraag die de metafysika zich altijd gesteld heeft is: wat is dat zijn dat al deze zijnden verenigt, zo dat men telkens kan zeggen: het is; en zij heeft deze vraag beantwoord door de zijnden af te leiden van een hoogste zijnde dat hun *oorsprong* zou zijn. De vraag naar het zijn van de zijnden wordt dus telkens bemiddeld door de vraag naar het hoogste zijnde, naar hun oorsprong. De oorsprong als laatste grond gedacht, wordt benoemd als god en alle metafysika is dus onto-theologie. Tegen deze eeuwenoude konstruktie brengt Heidegger in dat het beantwoorden van de vraag naar het zijn van de zijnden vanuit een hoogste zijnde geen antwoord is op de zijnsvraag, maar deze juist uitsluit. Men heeft het zijn naar analogie van de zijnden als oorsprong gedacht, het zijn echter dat de onto-theologische konstruktie van de metafysika mogelijk heeft gemaakt, blijft als zodanig *ongedacht*. Daarom spelt Heidegger soms dit ongedachte zijn als Seyn, en het

zijn van de onto-theologische geaardheid (Verfassung) van de metafysika als Sein. Het onderscheid tussen Sein (het zijn van de zijnden'gedacht vanuit een hoogste zijnde) en Seyn (het zijn dat ongedacht blijft, maar de metafysika als onto-theologie heeft mogelijk gemaakt) benoemt Heidegger met de term ontologische differentie.¹

De mogelijkheid om in het Duits bij gelijkblijvende uitspraak Sein en Seyn van elkaar te onderscheiden, korrespondeert in het Frans met de mogelijkheid différence van différence te onderscheiden. "La différence" is de titel van een rede die Derrida in 1968 heeft gehouden voor de Société française de philosophie. In deze rede wordt vooral gesproken over de differentie tussen spreken en schrijven. Deze thematiek verwijst naar wat Derrida elders als logocentrisme aanklaagt. Onze cultuur beschouwt het geschreven woord slechts als afbeelding van het gesproken woord. Het gesproken woord dekt het geschrevene. De waarheid van het geschrevene wordt geproduceerd door een verwijzing naar diens oorsprong: het gesproken woord. De relatie tussen het geschreven en het gesprokene is dus onto-theologisch. Différance staat voor het spel van differenties dat het taalsysteem, de woordvelden en de syntaxis, konstitueert en het subjeet in staat stelt te spreken. Maar dit spel van differenties wordt eerst mogelijk gemaakt door een différence, die (als Heideggers Seyn) is verdwenen, echter niet zonder een spoor achter te laten. Het is niet het subjeet, niet het bewustzijn dat de taal laat ontstaan, maar de différence die ongeweten, onbewust blijft. Als één van de belangrijkste momenten in de dekonstruktie van het logocentrisme noemt Derrida Nietzsche, die de belangrijkste activiteit van de filosofie als onbewust heeft beschouwd. Onbewust is het verschil waarvan de filosofie leeft zonder het te reflecteren: "Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen"², zo schrijft hij. Veel meer dan Heidegger probeert Derrida het oeuvre van Nietzsche op zijn waarde te schatten, in het vervolg zal hij Heidegger daarvanuit kritiseren. Voorlopig lezen wij in "La différence":

Is niet heel het denken van Nietzsche een kritiek op de filosofie als actieve indifferentie ten aanzien van de differentie, als een systeem van adiaforistische reductie of repressie? Dat sluit niet uit dat volgens dezelfde logika, volgens de logika zelf, de filosofie *in* en *van* de différence leeft en blind is ten opzichte van het *gelijke* dat niet hetzelfde is. Het gelijke is juist de différence (met een *a*) als uitgestelde en dubbelzinnige overgang van het ene differente naar het andere, van de ene term van de oppositie naar de andere. Men zou op deze wijze alle paren van tegenstellingen weer op kunnen nemen waarop de filosofie is opgebouwd en waarvan ons vertoog leeft, om aan hen niet het verdwijnen van de tegenstelling te zien, maar een noodzakelijkheid die zich zo aankondigt, dat één van de termen als différence van de andere verschijnt, als de andere in de ekonomie van het gelijke verschillend/opgeschort (het intelligibele als van het sensibele verschillend, als het opgeschorte sensibele; het begrip als verschillende/

1. Vgl. Martin Heidegger: Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik, in M.H.: Identität und Differenz, Pfullingen 1976
2. Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, Werke, ed. Schlechta, deel III, pag. 313

opgeschorte – verschil scheppende/opschortende intuïtie; de cultuur als verschillende/opgeschorte – verschil scheppende/opschortende natuur; elk andere van de *physis* – *techne*, *nomos*, *thesis*, maatschappij, vrijheid, geschiedenis, geest enz. – als verschillende/opgeschorte *physis* of als verschil scheppende/opschortende *physis*. *Physis in différance*.) (–) Vanuit de ontvouwing van dit gelijke als *différance* kondigt zich de gelijkheid aan van het verschil en van de herhaling in de eeuwige terugkeer.³

Tot nu toe hebben wij drie manieren de differentie te denken beschouwd. Bij Heidegger die tussen zijn en zijnden, bij Derrida die tussen spreken en schrijven en bij Nietzsche die tussen gelijkheid en verschil *als zodanig*. Altijd legt de metafysika de oorsprong bij de eerste term, altijd overheerst het eerste het tweede. Maar hun gemeenschappelijkheid heeft geen oorsprong, alleen een verdwijnpunt. In de vertaling van *différance* benadrukte ik tot nu toe het verschil. Maar *différer* betekent ook uitstellen, opschorten. De metafysika maakt een omweg, zij stelt de zijnden gelijk als zijn, het gesproken woord wordt gedacht als afbeelding van de 'werkelijkheid', zoals het geschreven woord het gesproken woord zou afbeelden, de gelijkheid identificeert wat niet gelijk is, subsumeert het andere onder het gelijke. Deze omweg is ook kenmerkend voor de differentie van de geslachten. Man en vrouw worden als verschillend gedacht, maar het verschil legitimeert de superioriteit van de man, de differentie wordt niet als zodanig gedacht. Welke andere wraak blijft de vrouw over dan de waarheid?

Men weet dat Nietzsche veel over de vrouw heeft geschreven. En gewoonlijk, en niet zonder reden, beschouwt men hem als antifeminist. Aan de andere kant heeft men altijd moeite gehad de positieve functie van de vrouw in zijn werk te verklaren. Een van de redenen daarvan is dat men niet heeft ingezien hoezeer haar figuur met die van de *waarheid* is verklonken. En dat terwijl dat toch zo voor de hand lag:

Gesteld dat de waarheid een vrouw is –, welnu, is de verdenking dan niet gerechtvaardigd dat alle filosofen, voorzover zij dogmatici waren, weinig verstand van vrouwen hadden? Dat de afschuwelijke ernst, de kritische opdringerigheid waarmee zij tot nu toe de waarheid plachten te benaderen, onhandig en ongeschikte middelen waren, om juist een vrouw voor zich in te nemen?⁴

Derrida is niet de enige die de verwantschap tussen waarheid en vrouw in Nietzsches oeuvre heeft onderzocht (Deleuze en Klossowski hebben dat ook gedaan), maar wel degene die zijn onderzoek expliciet in het licht van het feminisme heeft gesteld. Men zou haast kunnen spreken van een rehabilitatie van Nietzsche voor de feministische kritiek. Ik wil proberen de kerngedachte van Derridas rede die hij in 1972 op het Nietzschecolloquium te Cerisy-la-Salle

3. Jacques Derrida: *La différance*, in J.D.: *Marges de la philosophie*, Parijs 1972, pag. 18f.

4. Friedrich Nietzsche: *Vorrede zu Jenseits von Gut und Böse*, Werke, ed. Schlenchta, deel II, pag. 313

hield⁵, kort samen te vatten.

De metafysische traditie leeft vervreemd van de waarheid. Sinds Plato heeft de mens zijn waarheid verloren. Zij is niet van deze wereld, maar daarin slechts als idee aanwezig. Voor het christendom is de waarheid God, ook hij verblijft niet hier maar elders. De tijd van het geschapene is niet zijn eigen tijd, maar de tijd van de heilsverwachting. Geschiedenis is wachten op de komst van God, een wederkomst. De theoretische concepties van het platonisme en van het christendom leven voort in onze conceptie van de geschiedenis. De mens is zijn waarheid verloren op het moment dat de geschiedenis, de geschiedenissen, begonnen en heel de geschiedenis, al de geschiedenissen, zijn geen andere poging dan deze oorsprong terug te vinden. De voltooiing van de geschiedenis wordt door ons gedacht als een herstel van de oorsprong. Daarom is de waarheid een spel dat wij met haar spelen, maar zij ook met ons. Want juist het verlies van de waarheid postuleert haar transcendente aanwezigheid, zij is tegelijkertijd aan- en afwezig, – ja zij is aanwezig als afwezige. Precies ditzelfde mechanisme herkennen wij in de psychoanalyse als het mechanisme van de *kastratie*. De angst voor het verlies van het geslacht is tevens de invoeging in een orde, – voor de man; voor de vrouw is het de erkenning van de afwezigheid van haar geslacht. Daarom gaat voor de man tegelijkertijd een verlokking en een dreiging van de vrouw uit: zij is de gekastreerd/kastrende. Maar netzoals de waarheid met ons speelt door tegelijkertijd aan- en afwezig te zijn, zo speelt de vrouw met de kastratie:

De 'vrouw' – het woord maakt epoche – gelooft netzomin aan de kastratie als aan de keerzijde daarvan, de antikastratie. Zij is te listig om daaraan te geloven en zij weet – daarvan moeten wij, maar wie, wij?, het leren – dat een dergelijke omkering haar elke mogelijkheid tot het simulacrum zou ontnemen en tegelijkertijd in waarheid op hetzelfde zou uitlopen en haar meer dan ooit in de oude tredmolen zou opnemen (–). Weliswaar heeft de 'vrouw' het kastratie-effekt nodig omdat ze zonder noch zou kunnen verleiden, noch begeerte zou kunnen opwekken, maar klaarblijkelijk gelooft zij daar niet aan. 'Vrouw' is, wat daar niet aan gelooft en ermee speelt. Ermee speelt, overeenkomstig een nieuw begrip en een nieuwe structuur van het geloof dat er op uit is te lachen. Van de man, over de man weet zij, met een weten waaraan geen dogmatische of lichtgelovige filosofie zich ooit zou kunnen meten, dat de kastratie *niet plaats vindt (geen oord heeft)*.⁶

De waarheid funktioneert in het wijsgerig vertoog op dezelfde wijze als het kastratiemechanisme in de relaties tussen mannen en vrouwen. Daarmee neemt de vrouw de positie van de waarheid in, ja zij is als het ongedachte van

5. De tekst van deze rede ken ik in drie versies:

Jacques Derrida: *La question du style*, in: *Nietzsche aujourd'hui?*, deel I, *Intensités*, Parijs 1973

Jacques Derrida: *Éperons, Les styles de Nietzsche*, Parijs 1978

Jacques Derrida: *Éperons, Les styles de Nietzsche*, Venetië 1976, een viertalig (frans, italiaans, engels en Duits) editie, waarnaar ik hier citeer en vertaal

6. Jacques Derrida: *Éperons, Les styles de Nietzsche*, Venetië, 1976, pag. 48f.

de traditie 'de waarheid van de waarheid' (men zou een ironieteken moeten uitvinden om deze aanhalingstekens te vervangen) zelf. Op een geheel andere wijze dan Foucault vraagt Derrida naar de gelijksoortigheid van seksualiteit en de waarheid en daarmee van seksualiteit en filosofie. Want op het moment dat de vrouw spreekt, wordt de filosofie als zodanig onmogelijk, zoals filosofie slechts mogelijk is bij de gratie van het zwijgen van de vrouw: "(-) wanneer de vrouw waarheid *is*, dan weet *zij* dat er geen waarheid is, dat de waarheid niet plaats vindt (geen oord heeft) en dat men de waarheid niet bezit."⁷

Op grond van de konkatenering van vrouw en waarheid, van kastratie en vervreemding, is Nietzsches houding ten opzichte van de vrouw volgens Derrida tot drie posities te herleiden: de vrouw wordt veroordeeld als macht van de leugen, de vrouw wordt veroordeeld als macht van de waarheid, de vrouw wordt geacht en bemind als positieve verschijning aan gene zijde van deze dubbele negatie; alleen, deze derde positie is haar slechts zelden gegund. De metafysica als vraag naar het zijn heeft haar antwoorden gesteld in termen van de waarheid omtrent dat zijn, de waarheid blijkt echter te bestaan bij de gratie van de opsluiting van de vrouw in het mechanisme van leugen en waarheid, schijn en zijn, d.w.z. in een uitsluiting van de vrouw uit het wijsgerig verloop, een uitsluiting d.m.v. een opsluiting. Als ongedachte van de traditie neemt zij tevens de positie van het centrum van die traditie in. Geen wonder dat de differentie van de geslachten nog vooraf blijkt te gaan aan de ontologische differentie: "Er bestaat (-) geen waarheid als zodanig van de differentie van de geslachten, van de man of van de vrouw als zodanig; in het tegendeel, elke ontologie vooronderstelt, verbergt deze onbeslisbaarheid wier gevolg zij is (-)."⁸

Vanuit dit inzicht kritiseert Derrida Heidegger. Heidegger heeft in zijn Nietzschecommentaar gepoogd diens filosofie op te nemen in de metafysische traditie. Dat is alleen al daarom niet mogelijk, omdat Nietzsche heeft gezien dat de ontologische differentie ondergeschikt is aan de differentie van de geslachten, d.w.z. beter nog dan Heidegger het oord heeft opgespoord waar metafysica als zodanig eerst kan ontstaan.

Ik geloof dat wij aan de lektuur van Derrida de volgende konklusie kunnen ontleen. Wanneer er geen waarheid omtrent de differentie van de geslachten bestaat, ja wanneer de waarheid deze differentie tot vooronderstelling heeft, dan wordt het duidelijk dat een filosofie *van* of *over* de seksualiteit onmogelijk is. Nochtans spreekt de filosofie over de seksualiteit en ervaren wij de seksualiteit altijd in het bijzijn van de waarheid. Wij willen de waarheid vertellen over iets dat waarheid als zodanig eerst mogelijk maakt, en dat ten koste gaat van de vrouw. Daarom presenteert de seksualiteit zich aan ons als een geheim, juist omdat wij er waarheid over willen formuleren. Laten wij de waarheid afschaffen en daarmee de leugen, de schijn en het geheim, zodat wij

7. Jacques Derrida: op. cit. pag. 42f.

8. Jacques Derrida: op. cit. pag. 80f.

niet langer hoeven te leren "gleichsam auf den Rücken eines Tigers in Träumen hängend."⁹

Opmerking: het onderscheid dat Derrida tussen *différence* en *différance* (met een *a*) maakt zou men in nederlandse vertaling misschien kunnen uitdrukken door in het eerste geval verschil, in het tweede geval versgil (met een *g*) te spellen; de konnotatie van de opschorting laat zich moeilijk in het nederlandse overbrengen, tenzij men beseft dat verschil altijd ook tijdigheid impliceert.

Opmerking: Dit artikel verscheen eerder in: *Cimedart*, Faculteitsblad van de Centrale Interfaculteit van Amsterdam, mei 1979, pag 20-23.

9. Friedrich Nietzsche: über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, Werke, ed. Schlechta, deel III, pag. 311

Eric Bolle

HOE IS HET KIND ÜBERHAUPT MOGELIJK? Over Jacques Derrida: 'De la grammatologie'

Gesteld tegenover de binaire machines die de macht van de seksualiteit in onze maatschappij konstitueren: ben je man of vrouw, ouder of kind, homo of hetero – kan de filosofie er niet om heen de metafysische grondslagen: de identiteit en de oppositie, die deze binariteit funderen, te onderzoeken. Wat betreft de genealogie van de vraag: ben je ouder of kind – heeft Derrida dat onder meer in "De la grammatologie" gedaan.

Derrida beschouwt de westerse metafysika van Plato tot Hegel als logocentrisch en als fonocentrisch. Het *gesproken* woord wordt beschouwd als datgene, wat het zijn het meest nabij is, de stem wordt als het enige orgaan beschouwd, dat het zijn als aanwezigheid, als presentie, kan aanroepen. Alleen de spraak wordt ertoe in staat geacht de volheid van het zijn als *aanwezigheid* te benoemen. De waarheid wordt binnen deze traditie dan ook gedacht als onverborgenheid (*alètheia*) of als adekwatie, als overeenstemming van *wat is* met *wat gezegd* wordt.

Ook Rousseaus denken dat zich binnen deze traditie beweegt en waaraan "De la grammatologie" is gewijd, is logocentrisch en fonocentrisch. Zo schrijft Rousseau: "De talen zijn gemaakt om gesproken te worden, het schrift dient slechts als supplement van de spraak. Het schrift is slechts de representatie van de spraak en het is bizar dat men meer aandacht besteedt aan het bepalen van het beeld dan aan het bepalen van het objekt." (Rousseau, geciteerd naar de flaptekst van *De la grammatologie*)

De onderschikking van het schrift aan de spraak is één van de voornaamste kenmerken van het logocentrisme. Het gaat ervan uit dat de spraak dichter bij de *oorsprong*, dichter bij het zijn van de zijnden staat. De eerste mensen spraken, zij schreven niet, zij kenden wel het gebruik van de stem, maar niet van het schrift. Het schrift is uitgevonden toen de mensen niet meer op hoor-afstand van elkaar leefden, en met de bedoeling elkaar te overheersen. Rousseau beschouwt de uitvinding van het schrift als een instrument voor de uitoefening van de heerschappij en als een bedreiging van de volkssoevereiniteit. Telkens weer wordt hij nostalgisch bij de gedachte aan de gelukkige dagen

toen de mensen het schrift, en daarmee de onderdrukking, nog niet kenden; want eerst met het schrift begint de geschiedenis.

Rousseau beschouwt het schrift als supplement van de spraak, d.w.z. dat het schrift het mogelijk maakt het *afwezige* te representeren en de oorsprong, het *aanwezige*, te suspenderen. Deze mogelijkheid van het schrift de oorsprong te (doen) vergeten, beschouwt hij als gevaarlijk. De afwezigheid van de oorsprong, van het transcendentale signifikaat, maakt immers een spel mogelijk dat zich aan geen regels behoeft te storen. Het schrift, wanneer het zich aan geen verwijzing naar de oorsprong houdt, zich niet aan de stem oriënteert, is een spel binnen de taal, een spel *in* de wereld. Reeds Plato had geschreven dat de spraak de vader, het schrift het kind in de taal zijn en dat het kind zich naar zijn vader, het schrift zich naar de spraak moet richten. Door het schrift te ontwaarden, door hem geen enkele autonomie toe te kennen, door de filosofie tegen de literatuur in te zetten, zorgt men ervoor dat het spel *van* de wereld, het spel dat de wereld zelf is, wordt gereduceerd tot een spel *in* de wereld. Deze voor de metafysische traditie van Plato tot Hegel kenmerkende operatie bestaat erin elke betekenaar naar een betekenis te laten verwijzen, bij elk woord de oorsprong op te roepen en vooral blind te blijven voor het feit dat elke betekenaar een betekenis is, en elke betekenis een betekenaar, en dat er dus geen oorsprong, geen transcendentaal signifikaat bestaat. Dat de wereld een spel van de tekens is en een gevecht van de interpretaties, dat is een inzicht dat eerst bij Nietzsche doordringt en, zo niet een nieuwe periode, dan wel de grens van het westerse denken markeert. Tegenover de metafysische traditie stelt Derrida de grammatologie, die het spel, de *différance* als oorsprongloze omweg en opschorting van de tekens reflekteert en praktizeert: "Dat het signifikaat oorspronkelijk en wezenlijk (-) spoor is, dat het altijd al in de positie van signifikant verkeert, dat is de schijnbaar onschuldige gedachte waarin de metafysika van de logos, van de aanwezigheid en van het bewustzijn, het schrift moet reflekteren als haar dood en als haar bron." (De la grammatologie, pag. 108) Een grammatologische periode, die de verhouding tussen spraak en schrift, tussen ouder en kind, weigert als een oppositie te beschouwen, zou wel eens het einde van het kind, het einde van de ouder kunnen inluiden. In elk geval geeft Derrida met zijn onderzoek naar de supplement-verhouding tussen spraak en schrift, tussen ouder en kind, de mogelijkheid het einde van de pedagogie te denken.

Wat verstaat Rousseau nu precies onder het supplement en waarom beschouwt hij het als gevaarlijk? Rousseau veroordeelt het schrift omdat het het aanwezige afwezig en het afwezige aanwezig stelt. Het vervreemdt ons van de oorsprong en maakt het mogelijk dat men het teken voor een ding houdt, het maakt het vrije spel van de representaties mogelijk. Voorzover het schrift enerzijds de spraak verrijkt, verrijkt het de aanwezigheid; anderzijds – voorzover het in de plaats van de spraak komt te staan, verarmt het de aanwezigheid, is het de vijand van de oorsprong. Omdat het schrift niet natuurlijk is, maar eerder de natuur overkomt en haar overheerst, is het de vervreemding van de oorsprong, zolang het zich echter naar de spraak richt blijft het de oorsprong trouw. Het schrift, het supplement, is dus de mogelijkheid tot het goede *en* tot het kwade tegelijk. Daarom is het supplement gevaarlijk. Het supplement bemiddelt tussen de natuur en de maatschappij, het is tegelijk het

gemis en de mogelijkheid het gemis te overwinnen. De kindheid is nu de eerste manifestatie van het gemis in en van de natuur, die het supplement nodig heeft. Hoe is het mogelijk dat de mens van nature zwak is? Hoe kan het zijn dat de natuur krachten van ons vergt die zij zelf niet levert? Hoe is het kind überhaupt mogelijk? Zonder de kindheid zou het supplement nooit in de natuur kunnen verschijnen, hier is het *de* kans van de mensheid en de mogelijkheid tot haar perversie. Het supplement bemiddelt dus niet alleen tussen spraak en schrift, maar ook tussen natuur en maatschappij, en zijn meest in het oog springende manifestatie is de kindheid.

Rousseau schrijft dat als Emile, zijn opvoeding, dit gevaarlijke supplement zou kennen, hij verloren zou zijn. Het gevaarlijke supplement breekt immers met de natuur doordat het haar, in het beste geval, representeert, maar meer nog, in het slechtste geval, de natuur, de oorsprong vergeet. In dit tweede geval produceert het supplement nog slechts beelden die met geen enkele waarheid korresponderen. Het supplement gaat dan verleiden, vooral tot onanie. Het supplement weet het verlangen van de juiste weg af te brengen, het weet een valse presentie in de vorm van zelfbevrediging op te roepen, het weet perverse beelden, – beelden die tezeldertijd Sade oproept, te koppelen aan valse realiteiten. Daarom staat Rousseau Emile nog liever aan de vrouwen af dan aan zichzelf. Voor Rousseau is de onanie het paradigma bij uitstek van de perversie. Maar het gevaar is tevens de redding. Het supplement kan tegen zichzelf worden ingezet. Het kan zowel het verbod overschrijden als het respekteren. Als het schrift zich naar het woord, als het verlangen zich naar de oorsprong richt, dan kan de auto-erotiek vermeden worden en het verlangen naar aanwezigheid, het gemis, door de vrouw worden opgeheven. Allemaal taken voor de pedagoog: ja, de mogelijkheid van de pedagogie is het bestaan van dit gevaarlijke supplement:

Voor Rousseau staat het begrip van de kindheid altijd in een verhouding tot het teken. Preciezer uitgedrukt: de kindheid is de niet-verhouding tot het teken als zodanig. Wat is echter een teken als zodanig? Er bestaat geen teken als zodanig. Ofwel het teken wordt als een ding beschouwd, dan is het geen teken. Ofwel het is een verwijzing, maar dan is het niet zichzelf. Volgens Rousseau staat de naam kind voor een toestand waarin een verhouding tot een onafhankelijke, in zekere zin terwille van zichzelf beminde signifikant, een fetisch dus, niet zou mogen voorkomen. Nu is het echter zo dat de structuur van de imitatie een dergelijke pervers gebruik in zekere zin verbiedt en tegelijk toestaat. Zodra een signifikant ophoudt te imiteren, wordt het gevaar van de perversie zonder meer akueel. Maar reeds binnen de imitatie kan de verschuiving tussen het ding zelf en zijn verdubbeling, nauwkeuriger: tussen de zin (le sens) en zijn beeld, de innesteling van de leugen, de vervalsing en de ondeugd mogelijk maken. Vandaar de aarzeling in "Emile". Enerzijds begint alles met de imitatie, het kind leert slechts aan de hand van het voorbeeld. Hier is de imitatie goed (-). (-) Maar de imitatie draagt reeds de vooronderstellingen voor haar vervalsing in zich. Daar ligt, kort gezegd, het gehele opvoedingsprobleem in "Emile". (De la grammatologie, pag. 291 v.)

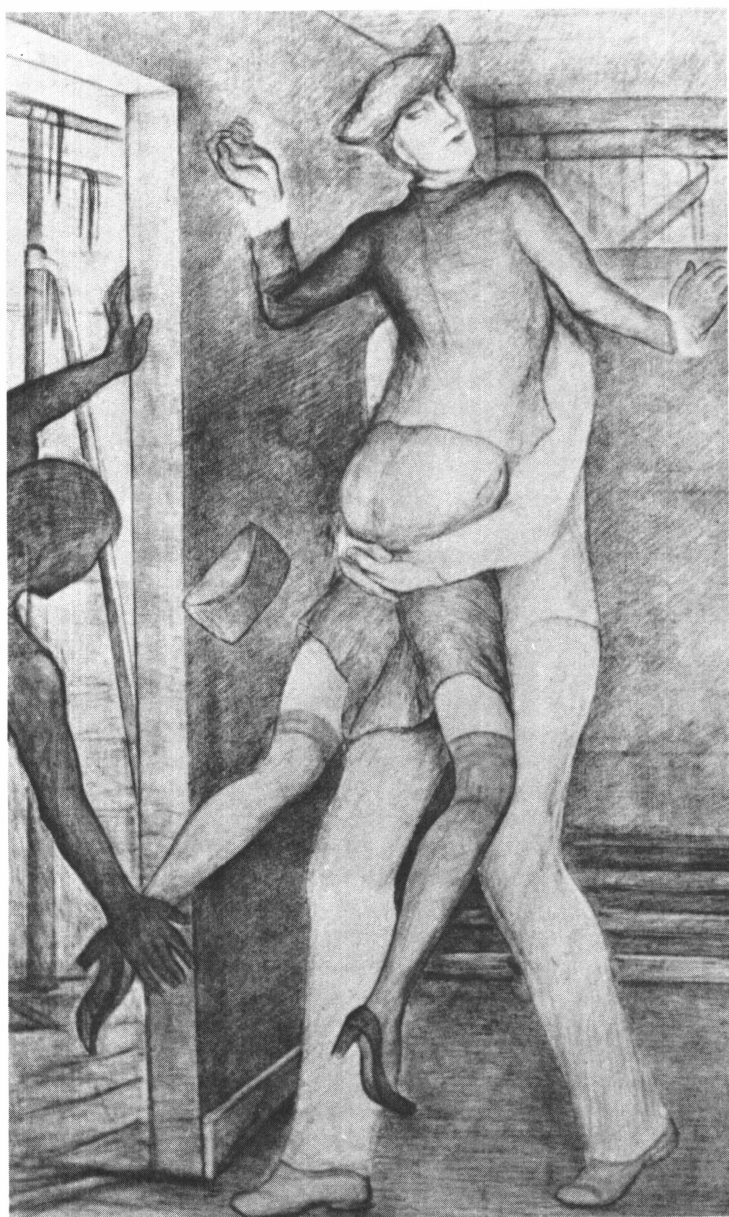
Het supplement als mogelijkheid tot representatie, imitatie en verbeelding van de werkelijkheid, is tegelijk de mogelijkheid tot het goede en tot het kwade. Daar de mens in het gemis is geplaatst, deze grote paradox van de natuur, is hij altijd een oud(er-) mens(en) kind. Juist het gemis, de afval van de oorsprong, maakt de geschiedenis als herstel van de oorsprong mogelijk, vandaar ook de mogelijkheid van de pedagogie, die mét de gedachte van de vervolmaakbaarheid, ons leven, – maar hoe lang nog? – bedwingt en beheerst. Tot slot een citaat dat deze thematiek samenvat:

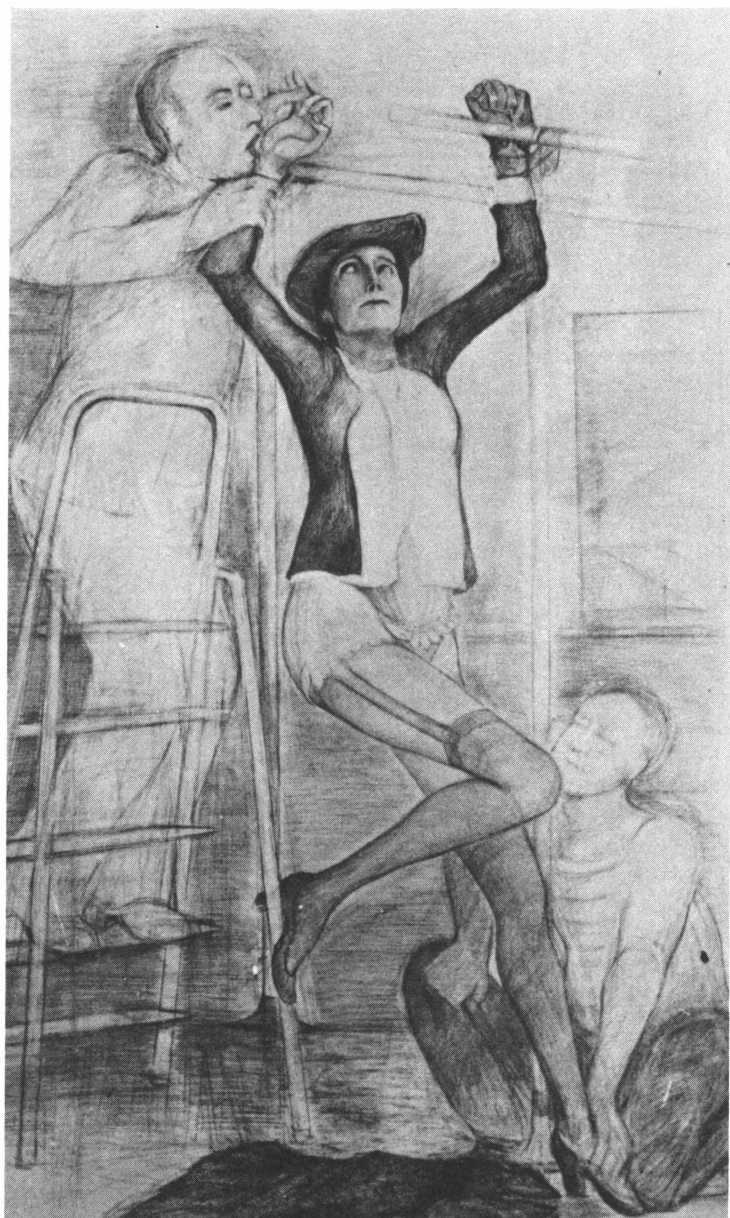
Zo maakt de supplementariteit dus al dat mogelijk, wat het eigenlijke van de mens uitmaakt: het gesproken woord, de maatschappij, de hartstocht enz. Maar: wat is dit eigenlijke van de mens? Het is enerzijds iets waarvan de mogelijksvoorwaarde vóór en buiten de mens moet worden gedacht. De zelfverkundiging van de mens is sinds (en door) de supplementariteit mogelijk, die daarom noch een accidenteel, noch een essentieel attribuut van de mens is. Want anderzijds, omdat de supplementariteit *niets*, noch presentie, noch absentie *is*, kan zij ook noch een substantie, noch een essentie van de mens zijn. Zij is precies het spel van presentatie en absentie, de opening tot dit spel dat geen enkel concept van de metafysika of van de ontologie kan begrijpen. En zo komt het dat dat eigenlijke van de mens niet het eigenlijke van de mens is: maar integendeel de dislokatie van het eigenlijke als zodanig, de onmogelijkheid – en dus het verlangen – van het bij-zich-zijn (*la proximité à soi*); de onmogelijkheid en daarmee het verlangen van de zuivere presentie. Dat de supplementariteit niet het eigenlijke van de mens is, betekent niet alleen – en net zo radikaal – dat zij niet iets eigenlijks is, maar ook dat haar spel dat, wat men de mens noemt, voorafgaat en hem overstijgt. De mens kan *zich* slechts mens *noemen* doordat hij grenzen trekt, die zijn andere: de zuiverheid van de natuur, van de animaliteit, van de oorspronkelijkheid, van de kindheid, van de waanzin, van de goddelijkheid – uit het spel van de supplementariteit uitsluiten. Het naderen van deze grenzen wordt als zonder omweg en opschorting (*sans différence*) verlangd. De geschiedenis van de *zich* mens *noemende* mens is de artikulatie van *al* deze grezen onderling. Alle begrippen die bepalingen van een niet-supplementariteit zijn (natuur, animaliteit, oorspronkelijkheid, kindheid, waanzin, goddelijkheid enz.) bezitten klaarblijkelijk geen enkele waarheidswaarde. Zij behoren – overigens tezamen met de idee van de waarheid zelf – aan een epoche (*époque*) van de supplementariteit toe. Zij hebben slechts betekenis binnen de geslotenheid van het spel. (De la grammatologie, pag. 347 v.)

In dit citaat concentreert zich Derrida's aanval op het humanisme, de antropologie, en naar mijn mening ook de pedagogie. Het supplement zou dus het wezenlijke en het eigenlijke van de mens zijn. Het supplement bevindt zich echter voortdurend voor en buiten de mens, het verhoudt zich tot de mens als zijn mogelijksvoorwaarde, als een transcendente grootheid. Enerzijds is de mens eerst door het supplement mogelijk (vandaar het transcendente), anderzijds kan het hem niet als zijn eigen, zijn eigen eigenschap worden toegeschreven. In die zin is het supplement niets en toch alles: de opening van het spel waaraan de mens toebehoort. Hierin wortelt zijn verlangen, zijn

gemis. Enerzijds wil de mens absoluut eigenlijk zijn, anderzijds kan hij eerst mens zijn door iets wat hem oneigenlijk is: het supplement. Om aan deze afschuwelijke transcendentale ont/verworteling van zichzelf te ontkomen kan de mens zich slechts het supplement als norm voorstellen, als een norm die de natuur, de animaliteit, de oorspronkelijkheid, de kindheid, de waanzin en de goddelijkheid uitsluit omdat deze de dreiging van de vernietiging van juist deze norm belichamen. Op dezelfde wijze waarop het leven van deze grootheden de *différance* (die Rousseau als oppositie denkt) eerst mogelijk maken én bedreigen maakt het supplement de mens eerst mogelijk én bedreigt hem met zijn dislokatie. Evenzo als deze dislokatie de mens bedreigt, bedreigt zij ook de oppositie ouder – kind. Met het humanisme valt Derrida dus hier ook de pedagogie aan, en toont het ontbreken van hun fundament.







Eric Bolle

HET EINDE VAN DE IDENTITEIT Sexualiteit en differentie bij Pierre Klossowski

Een breed spektrum van de dialektiek, van Goethe tot Marx, heeft het zelfbewustzijn gedefiniëerd als functie van het andere, als vervreemding en de opheffing daarvan. Goethe bekent dat de opgave die de mens zichzelf sinds de oudheid heeft gesteld: ken u zelf!, hem al vroeg als een verdachte list van in het geheim verbonden priesters voorkwam. Tegenover een dergelijke valse beschouwelijkheid stelt hij een actieve, faustische levenshouding: "De mens kent slechts zichzelf in zover hij de wereld kent, die hij slechts in zich en zich slechts in haar gewaar wordt. Elk nieuw objekt, wel beschouwd, ontsluit een nieuw orgaan in onszelf."¹ Ook Marx breekt met de klassieke voorstelling van het zichzelf representerende ik: "De vervreemding van de mens, in het algemeen elke verhouding waarin de mens tot zichzelf staat, wordt eerst verwerkelijkt in de verhouding waarin de mens tot de ander staat."² Het ik leeft dus in de vervreemding van zichzelf maar gewint zijn eigen zijn in een bemiddeling die het niet alleen konstitueert maar ook de glans verleent van het eigene, van het historische avontuur. Breken Goethe en Marx met een valse voorstelling van vrijheid en noodzakelijkheid, anderzijds stellen zij het ik de verzoening met de wereld eerder als een belofte dan als een realiteit in het vooruitzicht. Tegenover deze belofte van de dialektiek het Zelfde met het Andere te verzoenen, lijkt Klossowskis werk op het eerste gezicht een vreemde, haast vulgaire pornotheologie.

Dat ze een teken zijn, dat is het wat de mensen in de kodes opneemt. Elkaar beminnen zonder iets voor elkaar te betekenen, dat is hen niet gegeven. Stel u voor het huis van Octave en Roberte met in het gastenvertrek een blad met instructies: De gast wordt welkom geheten als een bevrijder en uitgenodigd het hoogste genoegen van de gastheer, de aktualisering in de vrouw des huizes van haar inaktuele essentie van gastvrouw, te bevredigen. Kent Octave als heer des huizes de existentie van Roberte als vrouw des huizes, d.w.z. kent hij haar volkomen voorzover zij samen zijn, zodra een derde verschijnt kent hij

1. Deze opmerking staat in Goethes opstel: *Bedeutende Föderung durch ein einziges geistreiches Wort*.
2. Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (1844), MEW Erg. Bd. 1, pag. 518

haar in één opzicht niet. Hij kent haar niet, en dat is in de gastvrijheid haar essentie – als gastvrouw en kan haar dus niet volkomen beminnen, daar hij niet al haar betekenissen kent. Wel, en dat is voor Octave het hoogste genoeg – kan hij haar in die hoedanigheid kennen door getuige te zijn van haar overspel met de gast. Tot dit overspel wordt de vreemdeling dan ook uitgenodigd.³

Het probleem dat deze 'Wetten van de gastvrijheid' stellen is precies het probleem dat de filosofie zich altijd heeft gesteld: dat van de identiteit. De veronderstelde (metafysische) of opgeschorte (dialektische) identiteit van essentie en existentie, van wezen en verschijning, markeert precies die plaats waar het denken zichzelf moet bekennen ondergeschikt te zijn aan toe-eigeningsprocedures. De gastheer of gastvrouw schenkt, de heer of vrouw des huizes neemt en regeert. Octave bemint slechts voorzover hij kent, maar bemint totaal, vandaar zijn voyeurisme dat de rollen van geven en nemen tussen gastheer en gast omkeert en zo alsnog Octave in de gelegenheid stelt zijn vrouw te beminnen, zij het in een andere hoedanigheid, als iemand anders.

Nu heeft het overspel altijd al de functie gehad het huwelijk eerder te redden dan het prijs te geven, d.w.z. de institutionele identiteit van de partners te handhaven. Dat is echter met Roberte niet het geval. Octave wil haar in al haar gestalten kennen en beminnen, kan dit echter alleen door haar absoluut prijs te geven aan al die situaties waarin zij onafhankelijk is van hem, maar wel door hem gezien wordt. Robertes gestalte lost zich aldus op in de beelden die hij van haar heeft en die anderen van haar scheppen. Roberte betekent niet langer dat éne lichaam dat die éne naam draagt. In de beelden lost zich de éénheid van haar lichaam op om geboorte te geven aan al die schijn- en drogbeelden, al de fantasma's en simulacra die het verloop van de romancyclus zullen bepalen.

Ik wil hier echter niet zo zeer over de romans praten maar eerder over de theoretische positie die Klossowskis werk inneemt. In een latere tekst⁴ commentarieert hij de betekenis van de Robertefiguur. Hij noemt daar de naam Roberte als een uniek teken, een naam die zichzelf genoeg is en die staat voor alles wat er in de wereld gebeurt. Daarom stelt deze naam ons onder de dwang van een denken dat "plotseling op het ogenblik van zijn hoogste intensiteit zichzelf door een teken betekent: meer nog, een moment waarop de intensiteit, op een niveau waarop zij zichzelf reflekteert, zich door die naam betekent. De koïncidentie van dit teken met de intensiteit vormt zo de coherentie van het denken dat langs deze weg zijn dwang uitoefent." Deze dwang korrespondeert enerzijds met de onmededeelbare samenhang van het denken met de wereld en anderzijds met het ontbreken van juist die samenhang. Hier herkennen wij het belangrijkste antidialektische moment van Klossowskis denken: de differentie, het gelijktijdig voorkomen van parallel verschijnende verschillen. Deze filosofie is met opzet scheel: "op dezelfde wijze waarop de kode van het alledaagse leven ons dwingt ons uit te drukken d.m.v. een teken dat de hoogste intensiteit belichaamt: 'ik' (d.w.z. door de grammatikale fictie van een per-

3. Vgl. Pierre Klossowski: *Roberte ce soir*, Parijs (Minuit) 1953, pag. 11-19

4. Pierre Klossowski: *Protase et apodose*, in het aan hem gewijde nummer van *L'Arc* (nr. 43, 1970)

soonlijk voornaamwoord) gebeurt het meer dan eens dat wij daarin volkomen afwezig blijven." Vandaar stelt zich het dilemma "te weten dat het verblijf in de coherentie van een uniek teken betekent ervan af te zien te leven in een wereld die wordt gekonstitueerd door een onsamenhangendheid die de kode van de alledaagse tekens regeert. Zo betekent het aanvaarden van de dwang die het denken uitoefent op de coherentie van een uniek teken het aanvaarden van de waanzin. Maar af te zien van dit unieke teken om in de wereld te kunnen leven betekent niet minder de voortdurende dwang van het unieke teken te ondergaan voorzover het denken van dat teken ons in het geheim gadeslaat: ook hier aanvaardt men de waanzin."

Dit betekent voor de konstruktie van de romans dat de onbemiddelde identiteit van Roberte (een fictie) moet wijken voor een door het getal van haar toevallige minnaars bemiddelde pluraliteit van verschillende geaardheden. Nochtans is dit slechts mogelijk voorzover Roberte onvervreemdbaar eigendom blijft van Octave. Wat namelijk de relatie tussen intensiteit (het lichaam van Roberte) en representatie (de blik van Octave) bepaald is het concept van de waarde. Roberte wordt object van een ruil, wordt handelswaar. Octave speelt daarbij een eenvoudige rol: hij beveelt zijn vrouw hem overspelig te worden, Roberte wordt hem echter ontrouw om hem trouw te blijven. In deze absurditeit herkent men het principe van de tegenspraak en van de uitgesloten derde dat niet alleen de logika zelf, maar ook de logika van het monogame huwelijk én van het overspel regeert. Octave gehoorzaamt aan deze logika van de ruil voorzover hij beseft dat hij slechts in de ontvreemding van zijn eigendom het als onvervreemdbaar kan bezitten.

Ook hier herkent men een ondialektische beweging in Klossowskis denken: wat voor de hand ligt is deze logika te bestrijden door Roberte haar 'oorspronkelijke' identiteit terug te geven en zo Octave van zijn vervreemding te bevrijden. Hij slaat echter een geheel andere weg in. Op deze weg begeleidt ons de afwerend-aanlokkende hand van Roberte die voortdurend lust ervaart waar Octave slechts onvermogen is. Robertes hand is daarbij de zelfaffirmerende (alleen wie is dat zelf?) gestalte van de differentie. Weliswaar staat zij voortdurend voor het dilemma dat bij haar gasten/minnaars haar zwijgen (haar trouw aan Octave) onzuiver is terwijl haar woorden (haar verlangen naar de minnaar) zuiver zijn, en bij Octave haar woorden (haar trouw aan Octave) zuiver zijn terwijl haar zwijgen (het verlangen naar haar gasten/minnaars) onzuiver is, – dat neemt niet weg dat zij uit deze figuur (Deleuze noemt haar de disjunctieve synthese) een lust put die haar leven kan vervullen. Wat Klossowski zegt over Nietzsche geldt ook voor Roberte: de garantie van haar identiteit verdwijnt aan de horizon van haar bewustzijn die zich van haar kant met dit verdwijnen identificeert. "Het buitengewone van Klossowskis poging is het opgeloste ik van zijn pathologische grond te bevrijden om daaruit het hoogste kosmische en poëtische doel te maken, meer nog een toestand van gezondheid en heil, een toestand van hoogste affirmatie."⁵ Deze affirmatie zal in "La monnaie vivante" de gestalte aannemen van het voorstel nu maar definitief het geld af te schaffen en het door vrouwen als betalingsmiddel te

5. Gilles Deleuze: Klossowski ou les corps-langage, eerst in: Critique (1965), later in G.D.: Logique du sens, Parijs (Minuit) 1969

vervangen (en omgekeerd vrouwen met mannen te betalen). Daar dit boek het grote onderzoek naar de perversie reflektiert dat de moderne filosofie wel noodzakelijk moet zijn, wil ik het hier in zijn voornaamste momenten samenvatten.

Stel u voor, een boek op groot formaat (25 bij 38 cm.) met zo'n 100 ongenummerde pagina's. Het stofomslag, in stemmig paars, toont één van Robertes amoreuze posities, dezelfde foto staat ook achter in het boek, men ziet het liefdespaar daar omringd door talloze bankbiljetten. Het boek is verlucht met foto's van de hand van Pierre Zucca die geheel in de stijl van Klossowskis klassieke syntaxis zijn gehouden en allemaal het karakter van tableaux vivants dragen. Ook een klein aantal van Klossowskis tekeningen is gereproduceerd. Zonder enige inleiding ontvouwt de aanhef de probleemstelling, de scheidslijn tussen kunstvoorwerp (een beeld) en een industrieel produkt (een ding) en de gevolgen van die scheidslijn voor de relatie tussen moraal en leven:

Sinds het midden van de vorige eeuw heeft men uit naam van het gevoelsleven allerlei veroordelingen uitgesproken over de verwoestende werking van de industriële beschaving. Wanneer men de produktiemiddelen van de industrie verantwoordelijk stelt voor een hardnekkige invloed op het gevoelsleven dan erkent men, onder het mom haar demoraliserende invloed af te keuren, haar grote morele macht. Waaraan ontleent zij die?

Zij ontleent haar macht uitsluitend aan het feit dat de akt zelf van het produceren van objekten haar eigen eindigheid in de vraag stelt: waarin verschilt dus het gebruik van gebruiksvoorwerpen van het gebruik van die objekten die de kunst produceert, die niet 'nuttig' zijn voor het levensonderhoud?

Niemand zou er aan denken een gebruiksvoorwerp met een simulakrum te verwarren. Tenminste voorzover slechts als simulakrum een objekt een noodzakelijk gebruik kan dienen.

Klossowski registreert een merkwaardige kontradiktie tussen de ruil van goederen enerzijds en die van lichamen (en de fantasmatische voorstellingen van het verlangen, de plaats van de kunst) anderzijds. Ruil van goederen vindt plaats op grond van hun gebruik, hun produktie wordt als noodzaak verstaan. Erotiek is echter een verkwisting, een overproduktie die als zodanig de produktie van goederen, opgevat als kompensatie van een gemis, in de vraag stelt. Daarbij staan arbeid en seksualiteit dus in een tegenstelling. Seks bedreigt de instituties, die op hun beurt de angst wegnemen door haar ondergeschikt maken aan de voortplanting, seks wordt tot genitale seks gereduceerd. Zo woekert de strijd tussen massa en enkeling, tussen genitale en perverse seksualiteit, tussen leven en dood. Deze strijd laat zich economisch niet verklaren, maar wel beschrijven:

Vormen de economische normen niet op hun beurt een bovenbouw van de gevoelens en niet omgekeerd hun basis, hun laatste instantie, en als er een basis, een laatste instantie, is, wordt zij dan niet gekonstitueerd door het gedrag van de gevoelens en impulsen? Deze vraag affirmerend

beantwoorden, betekent dat de economische normen op dezelfde wijze als de kunsten en de morele of religieuze instituties, op dezelfde wijze als de manieren kennis te vergaren, een manier van uitdrukking en voorstelling zijn van de impulsieve krachten. De manier waarop zij zich uitdrukken in de economie en tenslotte in onze industriële wereld correspondeert met de manier waarop zij worden behandeld door de economie en de heersende instituties. Dat deze basis, deze eerste en laatste instantie, telkens bepaald wordt door zijn eigen reacties op de eerder dan haar bestaande bovenbouw is onmiskenbaar; maar de aanwezige krachten streven hetzelfde gevecht van basis en bovenbouw na. Welnu, als deze krachten zich specifiek aanvankelijk volgens economische normen uitdrukken, dan scheppen zij zelf hun eigen repressie; en ook de middelen die repressie te niet te doen, die zij op verschillende niveaus ervaren.

Het eerste institutionele wapen tegen de impulsen is de identiteit. Het individu wordt ondergeschikt gemaakt aan zichzelf door zijn eigen energie als een reservoir te beschouwen dat geen vorm heeft en zelf die vorm moet scheppen om zich met zichzelf te kunnen identificeren. De gedifferentieerdheid van de menselijke energie krijgt niet de kans het ik op te lossen, maar dient omgekeerd te worden ingezet om dit ik te konstitueren tegen het eigen verlangen, tegen de eigen verlangens in. Hier ligt de grens tussen de genitale seks van de mens die zich met de massa wel moet identificeren en haar moraal aanneemt versus de perversiteit die weigert produktief te zijn voor de soort en het ik vernietigt: "een impuls die wij pervers noemen uitsluitend omdat hij weigert de kudde-achtige voltooiing van de individuele eenheid na te voltrekken, omdat hij weigert zich bij de voortplantingsfunctie van het individu neer te leggen, omdat hij zich in zijn intensiteit aanbiedt als iets dat onverwisselbaar, onruilbaar is, en dus geen prijs kent." Niet alleen de perversie, de liefde zelf eist dat haar objekt onuitwisselbaar is, d.w.z. dat haar objekt wordt onttrokken aan het universele cirkulatieproces van de ruil.

Tegelijkertijd met het ontstaan van het kapitalisme en de universele uitwisselbaarheid van goederen worden ook de erotische verhoudingen aan willekeur en onverschilligheid overgeleverd. Alleen een moraal die slechts indirect door dit economische systeem wordt gegenereerd maar er eigenlijk vreemd aan blijft, is ertoe in staat dit proces nog enigszins te besturen en te vertragen. Want tegelijkertijd doemen hier de gestalten van Sade en Fourier op, die twee verwante, maar tegengestelde voorstellen doen voor een niet-morele organisatie van de sexualiteit, die niet in tegenstelling staat tot de kapitalistische produktiewijze. Beide worden geobsedeerd door de mogelijkheden van de merkantilisering van erotische verlangens. Sade doet in zijn beroemde pamflet, "Fransen! Een verdere inspanning is nodig indien gij republikeinen wilt zijn!", de revolutionaire regering het voorstel van een integraal atheïsme dat de absolute garant van de individuele identiteit, God, ontbindt en zo de basis schept voor een wet van universele prostitutie. Dat het lichaam van een ander mijn verlangen oproept, wordt beschouwd als een verwonding, een kwetsuur, waarvoor hij of zij mij schadeloos moet stellen, – en omgekeerd. Bij Sade wordt, in een latere fase, dit principe echter ondergeschikt gemaakt aan iets dat in zijn oeuvre de signifikant van een zwart gat genoemd mag worden: de sodomie. De

fascinatie voor de mogelijkheden van een universele prostitutie wordt dan steeds weer ondergeschikt gemaakt aan een voortdurende reproductie van dit enige simulakrum. De herhaling doet zich steeds aan deze éne akt, aan dit éne lichaamsdeel voor. Sade valt achter zijn eigen voorstel terug en zijn oeuvre krijgt het karakter van een machine die eerder dan een voorstel aan een kapitalistische organisatie te doen, haar machinale en industriële produktiewijze imiteert. Zo krijgt zijn werk het karakter van "een reusachtig expositie-terrein in het hart van de stad, ééngeworden met de stad, waar men zonder het te merken van de tentoongestelde objekten naar de objekten wandelt die men toevallig tegenkomt, zonder dat deze geëxposeerd zouden kunnen worden; en pas op het laatste moment beseft men, dat het juist deze zijn waarnaartoe de gangen van de tentoonstelling leiden."⁶

Tegelijk met het achter zijn eigen voorstel terug vallen, is Sades werk historisch daar geplaatst, waar het aan de geschiedenis meende te ontkomen. Moraal en kritiek zijn elkaars voorwaarden en weerspiegelen elkaar in het spel van norm en transgressie, de overtreding reproduceert de wet i.p.v. haar te vernietigen. Anders evalueert Klossowski het werk van Fourier. Waar Sade het geweld als een onherleidbaar gegeven beschouwde en meende agressiviteit en lust radikaal met elkaar te moeten verbinden, – en dat waar hij zelf had ontdekt dat normen en waarden onfundeerbaar zijn, daar beschouwde Fourier het als energie van een spel dat zich van zichzelf kan distancieren zonder het te sublimeren:

Welnu, het is niet alleen de fundamentele agressie of de manier waarop hij haar in het spel wil opnemen, maar de niet langer geveinsde werkelijkheid van de perversiteit, dat, wat aan haar niet miskend kan worden, wat Fouriers onderneming in de waagschaal stelt: opdat een simulakrum kan bestaan, moet ook zijn onherleidbare realiteit worden erkend, die realiteit die onafscheidenlijk is van het fantasma dat de realiteit van een gedrag dikteert: wanneer iemand wil doden, martelen of andere minder ernstige gewelddaden wil plegen, is het zo dat het fantasma dat in het organisme aan het werk is, en zijn reflexen, onwrikbaar blijven: dat is precies wat Sade affirmeert en wat Fourier weigert te erkennen: op het moment dat er een fantasma is, moet het zich als simulakrum reproduceren; in die zin is het simulakrum toch geen katharsis, – een katharsis zou slechts een omkering van de krachten betekenen; het simulakrum konstitueert en reproduceert opnieuw de realiteit van het fantasma op het niveau van het spel.

Fourier legt niet zozeer het accent op de vrijheid als op de bevrijdende creatieve aktiviteit; Sade begrijpt juist niet hoe een objekt kan worden gekreëerd dat verenigbaar is met de perversie (dat haar de gestalte van het spel zou kunnen doen aannemen): de perversie zelf is een spel met betrekking tot de onherleidbaarheid van de normen.⁷

De reproductie van het fantasma in het simulakrum (haar geënceneerde

6. Pierre Klossowski: *Le philosophe scélérat*, in: P.K.: *Sade mon prochain*, Parijs (Seuil) 1967, pag. 54

7. Pierre Klossowski: *Sade et Fourier*, Montpellier (Fata morgana) 1974, pag. 54

realiteit) is hier een spel juist omdat de normen onherleidbaar zijn. Hieraan dankt Fourier de bevrijdende kracht van zijn oeuvre, zij het dat het niet als adressaat de akute situatie van een kapitalistisch erotische, d.w.z. op de produktie van seksuele meerwaarde, op voortplanting, beluste maatschappij heeft, maar een utopie.

Hier is de cyklus afgesloten en verlaat Klossowski de utopische avant-gardes van de eeuwwisseling (tussen de 18e en de 19e eeuw) om zijn eigen oeuvre in te laten zetten. Het gaat om de gemiste kansen van het industriële tijdperk en de paradoxen die zijn morele positie impliceert. Zij worden in "Roberte ce soir" beschreven. Het proces is stilgelegd en veroordeeld een onmetafysische maatschappij tot een metafysische positie: de ruil van het beeld, de cirkulatie van de verlangens, worden vastgehouden in een moreel signifikantensysteem. De fetisch van de waar is ontsluitend, die van het lichaam blijft bestaan, de stad blijft een sadistisch expositie terrein en de minnaar blijft in jaloezie gevangen. De representatie van het verlangen blijft zijn produktie beheersen. Vandaar laat zich Klossowskis schrijfwijze, zijn voorkeur voor tableaux vivants, zijn klassieke syntaxis verklaren:

Dat ik geen schrijfwijze heb uitgevonden overeenkomstig de methodes en de smaak van de adepten van de nieuwe School, – die die School heeft ontwikkeld overeenkomstig inzichten die thans niemand zou kunnen miskennen, en dat ik, alleen al vanwege het feit dat ik behagen schep in de klassieke, 'burgerlijke' syntaxis, vaak allerlei fouten maak, – men kan niet de knecht van twee meesters zijn, dat is iets dat niet zonder betrekkingen staat tot mijn 'realistische' visie op de lichamen die ik teken. Ook deze visie blijft ondergeschikt aan de 'syntaxis' van de ruimte waarin deze lichamen zich bewegen, evenals de woorden die hen oproepen in de tekst een functie blijven van de anatomische zwijgzaamheid van die figuren.⁸

8. Pierre Klossowski: *Protase et apodose*, pag. 20

AANHANGSEL: DE DISJUNKTIEVE SYNTHESE, DELEUZE OVER KLOSSOWSKI

Het lichaam is taal, maar het kan het woord dat het is verzwijgen; het kan het toedekken. Het lichaam kent verlangens en gewoonlijk verlangt het dat over dat, wat het doet wordt gezwegen. Zo wordt het woord dat door het lichaam is verdrongen, dat echter ook door hem is ontworpen, overgedragen, doorgegeven, tot het spreken van een schone ziel die het over wetten en deugden heeft, maar over het lichaam niets zegt. Het is duidelijk dat het woord in een dergelijk geval zo te zeggen zuiver, dat echter het zwijgen waarop het berust onzuiver is. Het lichaam levert ons, doordat het zwijgt en daarbij het gesproken woord toedekt en tegelijk overdraagt, aan de zwijgende voorstellingen uit. (-) Ofwel Roberte zwijgt en dan provoceert zij de aanval van de geesten; haar zwijgen is dan des te onzuiverder naarmate haar woorden zuiver zijn... Ofwel men zoekt naar een onzuivere, obscene, ontuchtige taal, opdat het zwijgen zuiver is en de taal een zuivere taal die in dit zwijgen rust. (-) Het dilemma "zuivere taal – onzuiver zwijgen" betekent een onjuiste relatie, waarin de taal de identiteit van een persoon en de integriteit van een lichaam in een verantwoordelijk ik verenigt, maar over alle krachten die dit ik ontbinden of verscheuren, zwijgt. (-) Klossowski insisteert erop dat God de enige is die de identiteit van het ik garandeert evenals zijn materiële grondslag – de integriteit van het lichaam. De dood van God is tegelijk ook het graf van het ik. In een kommentaar op Nietzsche schrijft Klossowski: "Wanneer Nietzsche verkondigt dat God dood is, dan betekent dat dat Nietzsche noodzakelijk zijn eigen identiteit moet verliezen... De verantwoordelijke absolute garantie van de identiteit van het ik verdwijnt aan de horizon van Nietzsches bewustzijn, die zich van zijn kant met dit verdwijnen identificeert." Het buitengewone van Klossowskis poging is het opgeloste ik van zijn pathologische grond te bevrijden om daaruit het hoogste kosmische en poëtische doel te maken, meer nog een toestand van gezondheid en heil, een toestand van hoogste affirmatie.⁹

9. Zie noot 5

Arie Graafland
VERSAILLES
of de onderwerping van Circe

“Circe wordt de dochter van de zon en Perse genoemd omdat ze uit het verlangen en de zinnelijke lust van de dieren, uit hitte en vochtigheid is voortgekomen. Wanneer deze streling en natuurlijke prikkel, die ons tot de wellust drijft, de overhand krijgt, dan drijft hij ons tot ondeugd die ons met de dieren gelijkstelt: ontucht, vloeken, barbaarsheid en andere slechte eigenschappen. Maar wie zich door het verstand laat leiden is gevrijwaard voor dergelijk vergif. Odysseus staat voor het deel van de ziel dat met verstand begiftigd is. Circe is de natuur van de mens. De metgezellen van Odysseus staan voor die krachten en mogelijkheden van de ziel die samenspannen en een verbond sluiten met de neigingen van de zinnen die het verstand niet meer gehoorzamen.”

*Balthasar de Beaujoyeulx,
Le Ballet comique de la Royne,
Faict aux nopces de Monsieur
Le Duc de Joyeuse et
Mademoiselle de Vaudemont,
sa soeur (1581)*

Eilanden spelen in de oermythes van Azië en Europa een belangrijke rol. Het eiland als het uit de oneindige zee opduikend vasteland staat model voor de schepping van de wereld en wordt tot plaats van al datgene wat nieuw moet worden. Niet alleen het nieuwe leven werd hiermee gerepresenteerd, ook de dood als overgang en geboorte naar een ander bestaan was verbonden met het eiland. Het binnendringend Christendom vervangt deze beelden van het naïeve en verlangende hedonisme. De geestelijkheid benut de traditionele droomeilanden om ze afschrikwekkend te maken. Droomeilanden worden tot modellen van positieve en negatieve volmaaktheid, tot richtinggevende modellen van het christelijke leven.

Het eiland als oord van vernieuwing en verlangen krijgt eerst in de 15e eeuw in Italië en in de 16e eeuw in het noorden een geografische voorstelling. De ontsluiting van nieuwe continenten, nieuwe zeewegen die nieuwe erva-

ringen blootleggen, maken dit geografisch gezien mogelijk. De ruimtelijke uitbreidings- en ervaringsdrang bepaalt de voorstellingen. In Francesco Colonna's 'Hypnerotomachia Poliphili' staat het 'Isola di Citera' voor de plaats waar alles zich voltrekt in een streng geometrisch geheel. Het cirkelvormig eiland met 20 radiaalstraten, die gekruist worden door concentrische wegen, heeft haar vermoedelijke oorsprong in Plato's beschrijving van Atlantis. In het centrum van het eiland ligt een rond amfitheater met een bron die de verschijningsplaats van Venus aangeeft. Het plan van het eiland vertoont hiermee het beeld van de ideaalstad van het 15e eeuwse Italië. Frankrijk is het enige land in Europa dat dit schoonheidsideaal tot in de 17e eeuw levend houdt. Dit idee van het eiland realiseert men in de tuin, het 'Île enchantée'.

In de tweede helft van de 16e eeuw was de Italiaanse tuinarchitectuur bij machte om met behulp van grote waterpartijen een uitdrukking te geven aan het ruimtelijk aktievere denken en op die manier het eilandmotief in de tuinkunst te introduceren. Vijverpartij en park bij Villa Lante bij Viterbo zijn hier uitdrukking van. De Italiaanse invloeden vielen in Frankrijk in een vruchtbare bodem, op een bepaalde manier vormt ieder slot omgeven door water zijn eigen eiland. Het water had zijn fortifikatiewerking verloren, en kreeg sinds 1350 een esthetische werking. Het 'Palais d'Apolidon' is in het 17e eeuwse Frankrijk de gebruikelijke formule geworden om een residentie als sprookjesachtig en betoverend aan te duiden. Deze ontgrenzingen hebben in het 17e eeuwse Frankrijk hun specifieke plaats gekregen, een plaats waar de bedreiging veresthetiseerd is. Op een wandapijt staat een feest van Hendrik III afgebeeld, waarop een met bomen beplant eiland voorkomt midden in een langgerekt waterbekken, waar aan de korte zijde een Renaissance slot staat tegen de achtergrond van een fantastisch berglandschap. Het geheel wordt gekomplementeerd door schepen in antieke uitvoering. De toeschouwers volgen dicht opeengepakt vanaf de oever de zeeslag die zich voltrekt bij verovering van het eiland. Maar, te zien aan een voorstudie van Antoine Caron, gaat het bij dit feestelijk spel om de karpervijver van Fontainebleau.

De voortgaande geometrisering van het totaalplan, dat steeds meer alle delen beheerst, kon met het droomeiland weinig aanvangen. Steeds vaker werd het kunstig aangelegde 'île enchantée' verlegd naar de begeleidingsstroken van het park, waar deze intimiteit nog tot zijn recht kon komen. Het door Le Nôtre aangelegde eiland île d'amour met paviljoen van 1743 in het park van Dampierre is een voorbeeld. Zo ook het Île du bois vert en Île d'amour in de kanalen van Chantilly.

Ook de Europese literatuur kent het eilandmotief. Tot dan toe onbekende morele en sociale ordeningen worden gerepresenteerd in verre eilanden. In Thomas Morus (1516) 'De rei publicae statu deque nova insula Utopia' is de staat gefundeerd in het natuurrecht. Ook Campanella's 'civitas solis' kent het eiland Taprobane. De streng harmonische staatsopbouw spiegelt zich in de vorming van een ronde, terrasvormige stad, die bekroond wordt door een centrale tempel. Erotische liefde en dood zijn beide verbonden met het eilandmotief. Thevet is de eerste die het eiland een erotische dimensie geeft door er een liefdespaar te laten stranden. In de 17e eeuw is het de secretaris van la Grande Mademoiselle Jean Regnaud de Segrais, die zijn meesteres zijn

arkadische 'Relation de l'île imaginaire' opdraagt. Het thema van de dood vinden we in Philippe Habert's 'Temple de la Mort.' Hierin drukt zich ook het verschil uit tussen de franse adel en het Italië van Tasso, die zijn gedicht schrijft tot vermaak van het volk, de franse navolger houdt zich verre van het gepeupel. Hier staat beheersing van de natuur centraal. In 'Alaric' representeert de titelheldin de ziel van de mens, de betovering is het moment van zwakte, wanneer de genade een moment van haar zijde wijkt, Amalasonte is hier de wellust.

Het eilandmotief vraagt om een scène, ze vindt deze in het ballet. Rousset geeft een tabel van 'Ballets à magiciens et métamorphoses' die tussen 1581 en 1664 in Italië, Frankrijk, Nederland en Engeland werden opgevoerd. Van de 27 balletten zijn er 12 waar de scène een eiland bevat. In deze balletten staan vier namen centraal: Circe, Calypso, Alcine en Armida. Het Circe-ballet is het meest voorkomend.

In zijn 'Naturbeherrschung am Menschen' (bd. II) geeft Zur Lippe een uitvoerige analyse van het Circe-ballet dat tegen het einde van de 16e eeuw aan het Franse hof gedanst werd. Hij maakt daarbij gebruik van de choreograaf van dit ballet, Beaujoyeulx. Kernthema is de onderwerping van de zinnelijke tovenares Circe onder de principes van de nieuwe absolutistische staatsmacht. In het ballet werd de onderwerping gesymboliseerd van degenen die zich verzetten tegen de moderne centralistische staatsmacht, tegelijkertijd werd de koning als bevrijder en overwinnaar afgebeeld. Het ritueel diende er niet alleen toe om de koning te vermaken, Circe was het 'verlangen' (le désir en général), een menging van goddelijkheid en zinnelijkheid (mesté de la divinité et du sensible). Het ging er niet om het in de gedaante van Circe optredende verlangen te verbannen, maar om haar produktiekracht te ontrafelen en te transformeren.

Het ballet wordt opgevoerd in een rechthoekige ruimte. Alles heeft hier zijn symbolische plaats. De korte zijden hadden een bijzondere betekenis, de ene was de plaats waar de koning (in het midden) zat, aan de andere kant was een soort toneel opgebouwd. De toeschouwers zaten aan de lange zijden en achter de koning. Onder de galerijen, ongeveer in het midden had men, gezien vanaf de koning een 'Hain de Pan' opgebouwd en daartegenover een met wolken gecamoufleerde plaats voor musici en zangers. Door de entourage worden twee polen manifest gemaakt, twee antagonistische richtingen van de handelingen tekenen zich af. Het geheel moet perspectivisch gezien worden en is berekend op een bepaalde positie van de toeschouwer. De toeschouwer weet zich achter de koning en identificeert hem met zijn frontale blik op de scènes. De toeschouwers worden geselecteerd door de wachten bij de ingangen; slechts personen van 'marque et cogneuses' worden doorgelaten, waardoor deze massa zelf tot belangwekkend object wordt. Erbij horen geldt ook hier. Naast de koning zit de koningin-moeder, Catharina de Medici, die hiermee met haar bijzondere invloed op de koning een spanningsverhouding tot de koning vestigt. Op het toneeltje tegenover de koning zijn alle rijkdommen van de zintuiglijke waarneming aanwezig. De tuin voor het nagebouwde slot verenigt alles in zich, zeldzame planten (met geneeskrachtige werking), fonkelende edelstenen en exotische dieren. Hier resideert de godin Circe...

Circe, haar naam is natuur. Als dochter van de zonnegod en de godin van de zee Perse staat ze voor de vermenging van de elementen vuur en water, waardoor alle dingen zijn geschapen (ze is *causa formalis* en *causa materialis*). De opvoering diende twee doelen, de disciplineren van die groepen die trachtten de moderne centralistische macht te weerstaan, het offer van Circe, en aan de andere kant de koning als bevrijder en overwinnaar weer te geven.

De recitator werpt zich voor de voeten van de koning en smeekt om hulp. De recitator, kamerheer van de koningin-moeder, treedt op als ridder die gevlucht is uit de tuin van Circe. De bedoeling is duidelijk: Hendrik III is de centrale acteur in het geheel. Hij neemt de plaats in van Odysseus. Slechts de soeverein is bestand tegen de toverkracht van Circe. Want Circe is het chaotische natuurstadium van de wereld waarin de mensen dreigen terug te zakken als ze naar hun natuur luisteren.

Drie sirenes en een triton (half mens, half vis) komen op en verkondigen de lof van Hendrik III. Jupiter heeft de wereld verdeeld tussen hemzelf en le Grand Roy. Dan wordt een fontein binnengebracht met een heuveltje waarop 12 najades zitten. Het geheel staat model voor een tuin. Symbool voor het vloeiende rijk van le Grand Roy. De vrouw van de vorst zit niet naast hem, maar is één van de voornaamste spelers. De dans die nu volgt bestaat eruit dat de twaalf personen twaalf verschillende *geometrische* modellen dansen. Aan het einde neemt iedereen weer dezelfde positie in als in het begin, gevormd door twee driehoeken met aan de spits de koningin, de driehoek wijst naar de koning. De najades staan voor de krachten die voorgesteld worden met de tuin en de bron. Hun maatschappelijke functie bevestigt dat zij aan de kant van de koning staan. Maar niet alleen dit. De Franse hertoginnen en de koningin zelf dansen als witgeklede najades een dans voor de koning. De openlijke enscenering van de onderwerping van de vrouwelijke produktiekracht, zoals het hof zich deze voorstelt (hoe zou het Theweleit ooit ontgaan kunnen zijn, wat Zur Lippe als 'Frankfurter' ontgaat, is juist zijn thema). 'De nieuwbouw van de burgerlijk absolutistische staat richt zich op op het fundament van een nieuwe formering van de seksualiteit van de 'hoge vrouw', die model staat voor alle andere. Het vloeien van de stromen is gevangen in een fontein die spuit tot lustbeleving in de tuin van de man, ontzinnelijkt 'wit' water, goed voor de bevloeiing van de nieuwe ordenende staat' (Theweleit). De natuur is er om uitgebuit te worden, wat een lustbeleving inhoudt wordt bestreden, tegelijk wordt de zinnelijke vrouw bestreden, zelden is de konsolidering van de macht in het patriarchaat zo goed grijpbaar als hier.

Circe wacht tot de najades in een halve cirkel hun geometrische vormen opgegeven hebben om tezamen met de musici te *verstarren in onbeweeglijke gestalten*. Nu verschijnt Mercurius die het sap brengt dat Odysseus nodig heeft als afweer tegen de toverkrachten.

'Waar ga je heen, onzalige, alleen over de heuvel
En dat terwijl je de omgeving niet kent; je metgezellen zijn bij Circe
Opgesloten als varkens in een kot
Kom je hierheen, om ze te bevrijden? Ik zeg je, dat je zelf niet terug zult
komen, je zult er achter blijven, net als de anderen.'

Maar ik wil je van het kwaad verlossen en wil je beschermen
Hier, neem dan dit kruid aan en ga naar Circe's
Huizen; het zal je op de kwade dag bescherming geven'
(Homerus, *Odyssee*, 10, 281-288)

In de nieuwe gedante mythologie betekent het wat anders, ook Mercurius is niet opgewassen tegen de tovenares. Ook hij verstijft en valt op zijn vlucht in haar tuin. Haar dieren komen en nemen hem op in hun midden. Deze dieren zijn mannen die Circe heeft doen veranderen. Het lijkt erop alsof ook de angst van de man voor de zinnelijke vrouw wordt gesymboliseerd. De vrouw als 'instrumentum diaboli', die overigens tegelijk de geprostitueerde kan zijn, de vrouw als 'femme fatale'. Een vrouw als konsumeerbaar vlees, als mannen-vreetster, engel en demon, fee en heks. Zoals in het schilderij van André Masson, '*Le métamorphose des amants*' waarin de vagina alles geabsorbeerd heeft en tot natuur teruggebracht.

Mercurius zelf zegt in zijn openingszang welke historische krachten hij personifieert: 'Ik heb de mensen geleerd te gehoorzamen aan de wet, de wetenschappen, de kunsten, en ook de steden behoren mij toe, en met de schatten geef ik de kunst van het spreken weg. Om de ontwapenende geest van de vrede te genezen die, door de deugd verlaten, de lusten betovert, breng ik 'moly', de edele uit wortels getrokken drank'. Mercurius' middel wekt de najades weer tot goedgeordende beweging. Het geometrisch ballet en de muziek leven weer op. Maar Mercurius is toch niet opgewassen tegen de toverkunsten van Circe, nog één keer brengt zij alles tot stilstand. In een lang gezang schildert zij de natuurstoestand, die volgde op het paradijs. De god Pan, tegennatuur van Circe, en de vier koninklijke deugden komen nu op. Prudence, Temperence moderée, Sage mépris de la crainte en Justice, ze versterken de strijdkrachten tegen Circe. Bij iedere opkomst wordt een groet aan de koning gebracht. Uiteindelijk komt Minerva op in een wagen. Haar woorden tot de koning, tot Pan en haar aanroep tot Jupiter de dondergod nemen een grote plaats in. Als de wagen voor de koning is aangeland, staat Pallas Athene op en spreekt de koning toe waarom zij degene is die een sleutelfiguur is in de strijd tegen Circe. Ze is niet 'uit vrouwen geboren', niet uit een lichaam maar voortgekomen uit het hoofd van Jupiter. Daarmee symboliseert zij de theoretische intelligentie van de mens. 'Zeer zeldzame gaven ontving ik uit zijn hand, de rede die de zachte en menselijke geest regeert, hij gaf me de teugels in handen waarmee ik over het verstand van de mensen kan heersen'. Geschiedenis, rede en prestatieprincipe vloeien ineen. Ook zij wendt zich tot de koning om te zeggen dat ze gekomen is om mee te helpen Circe te verslaan.

Als Jupiter opkomt klinkt een nieuwe muziek op, die meer stemmen en instrumenten bevat dan hiervoor. Jupiter spreekt Hendrik III aan als zijn zoon. Met deze verwijzing naar de moderator mundi over de strijd van de elementen wordt de politiek gekonkretiseerd. In de souvereiniteit van Jupiter wordt die van de kroon verdubbeld, niet gespiegeld.

De veldtocht tegen Circe begint. Een imposante machinerie komt in werking. De wonderen der techniek dienen het hofballet en ook mythologisch, de koninklijke staatsordening als politieke techniek. Het slot van Circe wordt

bestormd. Circe's leger van omgetoverde mannen stort zich woedend op de aanvallers. Jupiter werpt zijn bliksem. Pallas dringt door tot het voorportaal van het slot. Dan wil Jupiter Circe genade schenken. Zij weigert en haar vesting wordt vernietigd. Brand breekt uit. Circe wordt gevangen genomen en in triomf door de zaal gesleept om dan vervolgens als geschenk aan de koning te worden overhandigd. De strijd tegen de chaos is nagenoeg ten einde. Minerva en Mercurius werpen zich voor de voeten van de koning, Circe is overwonnen. *Le Roy en la Géometrie zijn identiek.*

De najades met in hun midden koningin Louise wenden aan het einde van iedere passage de blik naar de koning. Ze dansen geometrische figuren, als carré, rond, als driehoek. (Uiteindelijk ging de opvoering over in het 'grand bal'. Het hof danste in de gehele ruimte, ook het toneel, tegelijk arena en balzaal).

Kan het Circe-ballet nog gezien worden als voorspel voor Versailles, de drie feesten van Lodewijk XIV waarvan het hoogtepunt lag op de derde dag, verdubbelen de geometrie van Versailles. Het eerste feest vond plaats in mei 1964 en stond in het teken van het 'Ile enchantée'. De derde dag stond evenals het Circe-ballet in het teken van de vernietiging van het eiland, hier is het de godin Alcine die er haar residentie heeft. Versailles is de plaats waar de griekse mythologie haar typisch franse bewerking ondergaat. Een grote rechthoekige vijver met afgeronde hoeken bevat een kunstmatig eiland dat excentrisch in de vijver ligt. Op het eiland staat het slot van Alcine. Het bouwwerk bestaat uit een middengedeelte met open vestibule en aan beide zijden een grote halfronde boog, de zijvleugels. Het trapeziumvormig grondvlak is de plaats waar het ballet zich afspeelt. Ervoor ligt een waterpartij die bewoond wordt door zeemonsters. De uitbeelding is niet realistisch, maar moet de verbeelding prikkelen. Het geheel vertoont overeenkomst met het Alcina eiland van Alfonso Parigis dat voor opvoering in Florence bestemd was.

Het hof was actief bij de handeling betrokken. De koning zelf stelt Rugiere voor, die naar het eiland gebracht wordt om daar zijn vriend Astolf te redden, en daarmee zijn eigen deugd. De hofhouding nam de overige heldenrollen over en verscheen in 'griekse' kostuums. De betovering, het enchantement, is het attribuut dat de feesten van Versailles uitstraalden. Het beeld van het arkadische leven van de 17e eeuw dat tot uitdrukking komt in *het 'île enchantée' laat de zintuiglijkheid zelf tot eiland worden*. De plaats van de gelukzaligheid, deze 'lieu enchantée et de plaisir' wordt tot plaats van inkeer, oefening en beheersing. Een ware, 'école de vertu'. De hang naar het imaginaire wordt door Erich Köhler in zijn analyse van de Artusroman verklaard als vlucht uit de harde werkelijkheid. Hij laat de droomwereld ontstaan uit de spanning tussen de hooggestemde levens-idealen van de lage adel en de wanhopige materiële positie die er heerste bij deze tot ondergang gedoemde klasse. Maar ook hier waren er diepere lagen werkzaam, die het sociale in een bepaalde richting hebben gestuurd. Dit drukt zich uit in zowel de balletten als de absolutistische steden.

De geometrisering van de lichamen die Beaujoyeux met zijn ballet voorhad, deze 'landaanwinsten aan de kust van de vrouwelijkheid' (Theweleit)

zijn tevens de modellen, kanaliseringen van de 'geordende' absolutistische steden. De geometrische stedenbouw van het Frankrijk van Lodewijk XIV. De 'rond point' opzet is in Versailles het eerst voor een stadsplatteland gebruikt en mogelijk later door Bernini naar Italië gebracht. Vitruvius werd opnieuw bestudeerd door Filarete en Alberti, ze vormden de stedenbouwkundige achtergrond vanwaaruit de renaissance zich zou ontwikkelen. Filarete nam de Vetruviaanse cirkel als uitgangspunt en ontwierp een alzijdig symmetrische stad met een toren in het centrum en de kerken op sekundaire plaatsen, Sforzinda, ontworpen voor de Sforza's, een machtige koopliedenfamilie. Alberti beschrijft in zijn boek de nieuwe ordeningsinstituties, gevangenissen, ziekenhuizen en woonkazernes voor de soldaten. De adel, die in de brede straten moest wonen, werd gescheiden van het vulgus. Maar nergens kwam de nieuwe onderwerping van Circe beter tot uitdrukking dan in de residentie van de absolutistische staatsmacht: Versailles.

Het gebied waar het latere Versailles gesticht werd ligt in de heerlijkheid Villepreux op ongeveer 20 km ten zuidwesten van Parijs en was in de 16e eeuw in handen van een Italiaanse naar Frankrijk geëmigreerde familie, de Gondi. Het gebied bestond uit een hoogvlakte met een drietal heuvels, met op één ervan het kasteeltje van de Gondi's. Vlakbij lag het gehucht Versailles 'au val de Galie'. In 1624 bezet Lodewijk XIII het gebied en zet er een jachtslot neer. In 1632 koopt hij het terrein van de Gondi's. Lodewijk XIII gebruikt het gebied als jachtterrein en als toevluchtoord buiten het roerige Parijs. Als hij in 1641 sterft wordt de regering waargenomen door Mazarin en Richelieu, voor de toekomstige vorst Lodewijk XIV. Als in 1661 Mazarin sterft gaat Lodewijk regeren. Na een bezoek aan Vaux le Vicomte, het luxueuze slot van Fouquet, de korrupte minister van financiën, besluit hij Versailles te gaan verbouwen en tot zijn residentie te maken. Uiteraard moest Versailles mooier worden dan de kastelen aan de Loire, en mooier dan Vaux. Daarom wordt Versailles wel een 'kollektieve conceptie' genoemd, de dubbele verbinding – Richelieu en Vaux le Vicomte – leverde een kruising op van twee modellen, 'il ne fait aucun doute que, comme Vaux et la différence de Richelieu, Versailles sera le fruit d'une *conception collective*' (Versailles, *Lecture d'une ville*).

Lodewijk wilde weg uit Parijs waar tijdens Lodewijk XIII het Louvre voorbestemd was om koninklijk paleis te worden. Het Louvre dat met zijn 'pure geometrie' (Le Corbusier) weliswaar de arbeiderswijken, sloppen en stegen doorsneed, maar er nog altijd dichtbij was. Hij wilde weg omdat hij de Parijzenaars met hun spotzucht, zoals hij ze in zijn jeugd had leren kennen, verafschuwde. In Versailles wilde hij zijn (en die van Richelieu) ideeën verwezenlijken: een slot waarin hij de adel om zich heen kon verzamelen. Colbert liet zelfs het Louvre verfraaien door Bernini om Lodewijk van zijn plannen af te brengen. Bernini's plannen werden afgekeurd. De verbouwingen van Versailles vonden voornamelijk in de breedte plaats, met het oude jachtslot als kern en met de armen naar het dorp gericht, symmetrisch ten opzichte van de as die richting Parijs loopt en daar overgaat in de Champs Elysées en beëindigd wordt door het Louvre. Het paleis werd onderverdeeld in appartementen voor de koning, de koningin en 'les enfants de France', de kinderen van Lodewijk. Wat in het Circe-ballet reeds gestalte kreeg had honderd jaar later vaste vorm aangenomen. Aan de spits van de driehoek die de najades vormen in het ballet

en die uitkomt voor de koning, staat de koningin zelf. Ook de onderwerping van één vrouw als echtgenote onder de man wordt geënceneerd. Het heersende paar propageert in het ritueel het burgerlijke gezin. De 'driehoek' neemt toe in belangrijkheid. Het inwendige van het paleis vertegenwoordigt haar. In Marly-le-Roy aan de Seine liet de koning raderwerken aanleggen om, zoals in Vaux, fonteinen op de hoogvlakte te kunnen aanleggen. De fonteinen die, zoals Theweleit zegt, de stromen gevangen houden. De fonteinen die spuiten tot lust in de tuinen van de man, ontzinnelijkt 'wit' water, goed voor bevoeding van de nieuwe ordenende staat. De tuinen die aangelegd worden door Le Notre in dezelfde symmetrische as en schijnbaar tot voorbij de horizon liepen. De macht van de koning was onbegrensd. De vele vijvers werden op de as en loodrecht op de as gegraven. Op de vijvers lag een miniatuurvloot, een vloot die kon uitvaren en slag leveren. Gekanaliseerde 'ontgrenzing' in de geometrie van tuinen en vijvers.

Versailles was gebouwd om de macht van de koning uit te drukken. Het parijse volk mocht er vrij rondwandelen, het gold als publieke vermakelijkheid om de koning te zien eten. 'Funktionele' wooneisen waren achterwege gebleven, in het paleis waren geen sanitaire voorzieningen en lichaamsfuncties waren zover ontkend dat ze niet langer bestonden. De haarden waren zo slecht gekonstrueerd dat 's winters de wijn in de karaffen bevroor. Als Lodewijk XV in 1772 zijn intrek neemt in het slot laat hij het verbouwen omdat hij er geen woonruimte kon vinden. Versailles bestond niet alleen uit een paleis met tuinen, ook de lustbeleving buiten de driehoek moest gehuisvest worden. Clagny was de woonplaats van 'Madame de Montespan', maîtresse van Lodewijk XIV. Gebouwd in een U-vorm, evenals Versailles t.o.v. de centrale as doorlopend in de tuinen tot aan de horizon. Trianon de Porcelaine, drie eenvoudige gebouwtjes voor 'la belle Madame', eveneens maîtresse, met tuinen die overgaan in die van het paleis. In 1687 afgebroken en vervangen door Le Grand Trianon met wederom een U-vormige plattegrond. De lange lanen en grote vijvers konden aangelegd worden door het vlakke landschap waarin Versailles ligt. Van de drie aanwezige heuvels werden er twee afgegraven, op de derde staat het huidige paleis. De natuur staat nog ten dienste van de architectuur. Natuur en architectuur vertegenwoordigen dezelfde kanalisering, natuur is er om uitgebuit te worden, niet voor zinnelijke beleving. De stadsontwikkeling van Versailles vertoont hetzelfde beeld, alle wegen en tuinpaden leiden naar hetzelfde monumentale gebouw. Het ideaal is met behulp van de 'rondpoint' verwezenlijkt, drie straten die onderling een kleine hoek maken komen op een ovaal of rond plein uit. De huizen liggen aan de voet van het kasteel, gedomineerd door het kasteel. Over de daken van de huizen heen is vanuit het paleis het vrije veld te zien, de burger moest zichtbaar blijven, het volk is immers corrupt en nooit te vertrouwen, zo stelde Macchiavelli, maar mocht de koninklijke blik niet in de weg staan. Het is als in het Circe-ballet, aan het einde van iedere passage wendt iedereen de blik naar de koning, men formeert zich in carré-vorm, in het rond, in de driehoek, de symbolen van de nieuwe natuurbeheersing.

Literatuur

Montmorency, Der Landsitz Charles Le Brun's, *Hans Junecke*.

Naturbeherrschung am Menschen II, Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus. *Rudolf zur Lippe*.

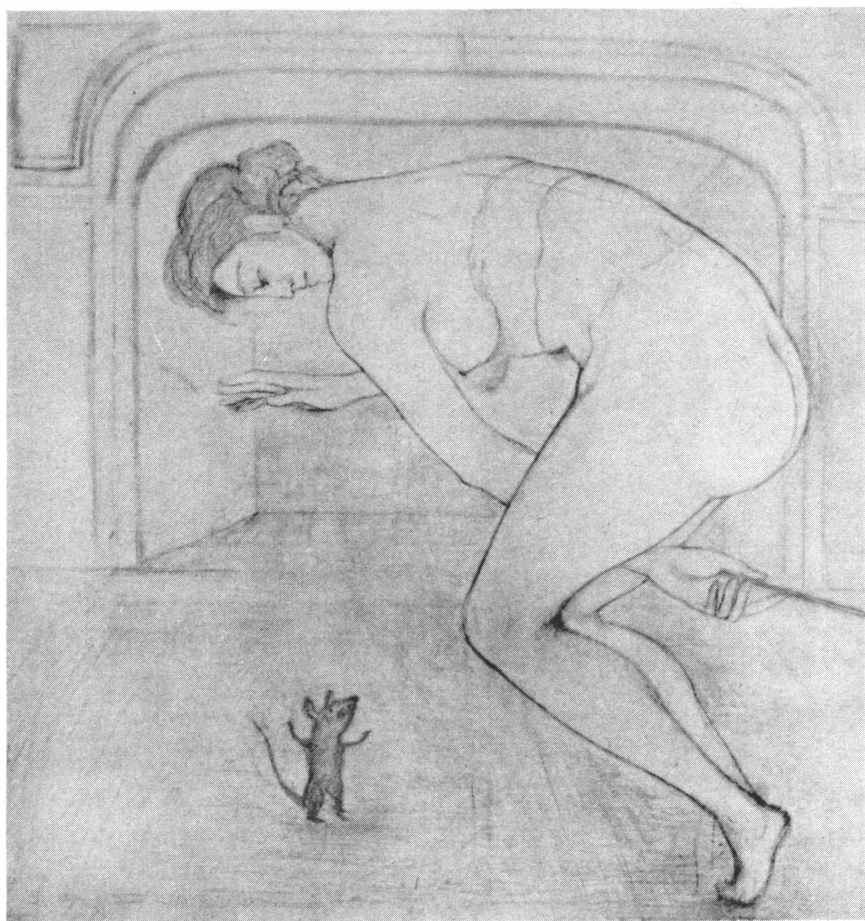
Männerphantasien I, *Klaus Theweleit*.

Surrealismus und Sexualität, Inszenierung der Weiblichkeit, *Xaviere Gauthier*.

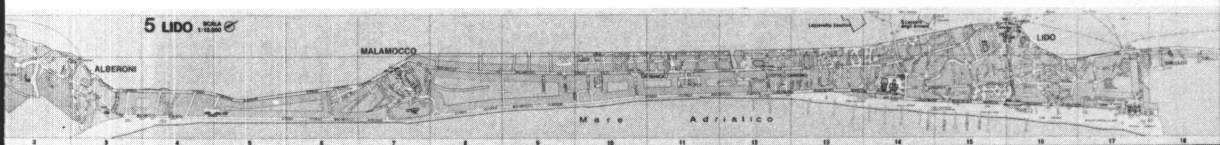
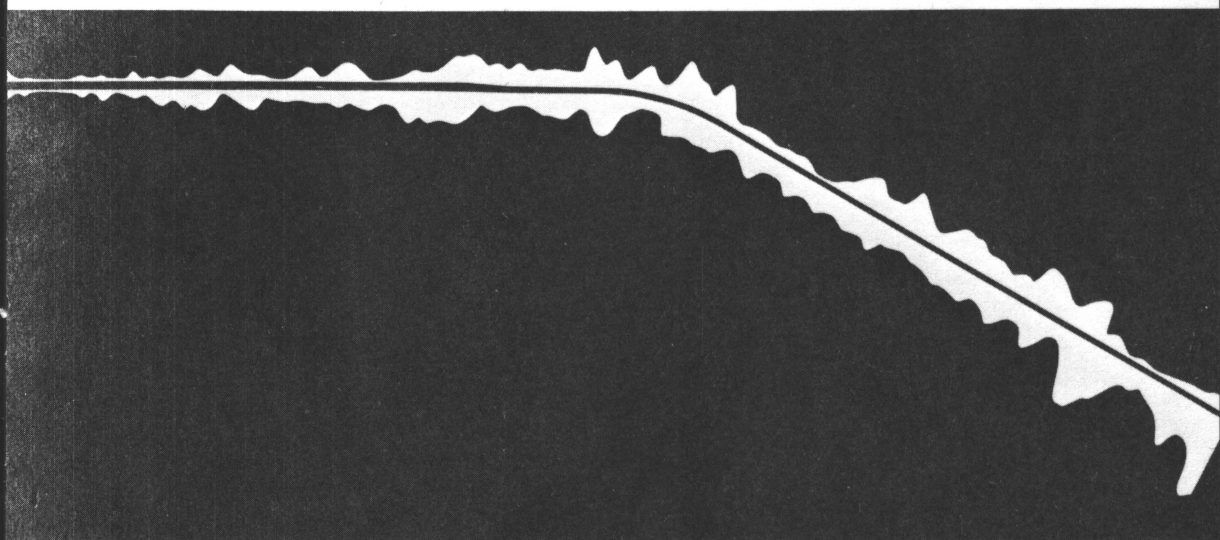
Versailles, Lecture d'une Ville, *Katherine Burlen, Jean Castex, Patrick Geleste, Catherine Furet, Philippe Panerai*.

Versailles Inconnu, *Pierre de Nolhac*.

Materiaal werkkollege Geschiedenis van de stedenbouwkundige theorieën, *Oostveen en v.d. Marel*.
Odyssee, *Homerus*.



Circe



Jean Baudrillard

DESERT FOR EVER

De zonsondergangen zijn gigantiese regenbogen die een uur duren. De seizoenen hebben er geen zin meer: de ochtend, dat is de lente, de middag is de zomer, en de nachten van de woestijn zijn koud zonder dat het ooit winter wordt. Het is een soort uitgestelde eeuwigheid waar het jaar zich elke dag vernieuwt. Met de zekerheid dat het er elke dag zo zal zijn, dat elke dag deze regenboog met alle kleuren van het spektrum zal kennen, waar het licht – nadat het de hele dag in zijn ondeelbare gedaante geheerst heeft – zich 's avonds ontleedt volgens de nuances waaruit het samengesteld is, voordat het verdwijnt. En het zijn reeds de nuances van de kortstondige regenboog, welke in de wind aan de koppen van de golven van de Pacific ontbrandt.

Het is de onkwetsbare gratie van het klimaat, privilege van een natuur die de onzinnige rijkdom van de mensen vervolmaakt.

Dit land is zonder hoop. Zelfs het vuil is er schoon, het verkeer gesmeerd, de sirkulatie vreedzaam. Le latent, le laiteux, le léthal – zo'n vloeibaarheid van het leven, vloeibaarheid van tekens en boodschappen, zo'n vloeibaarheid van lichamen en auto's, zo'n blondheid van haren en zo'n weelderigheid van zachte technologieën dat het de Europeaan doet dromen van dood en moord, van motels for suicide, orgy and cannibalism, en van blauwzuur, om de perfectie van de oceaan, van het licht, om die onzinnige losheid van het leven, om de hyperrealiteit van alle dingen hier te verhinderen.

Vandaar het fantasma van een seismologische breuk en een instorting in de Stille Oceaan, die een eind zou maken aan Californië en haar misdadige en schandalige schoonheid. Want het is ondraaglijk levend aan gene zijde van de moeilijkheid van het bestaan te geraken, in de enige vloeibaarheid van de hemel, van de klippen, het surfen, de woestijnen, in de enige hypotese van het geluk.

Maar dit land is zonder hoop, want zelfs de seismografiese uitdaging is slecht nog een flirt met de dood, en maakt deel uit van de natuurlijke schoonheden, precies zoals de geschiedenis of de revolutionaire theorie, waarvan de hyperrealistische echo hier zal sterven met de stille charme van een vroeger leven. Wat van een gewelddadige en historische eis overblijft: die graffiti op het strand, voor de open zee, die niet meer de revolutionaire massaas, maar de hemel en de zee en de godheden van de Pacific oproept: PLEASE,

REVOLUTION!

Is deze onverschillig, terwijl toch de grootste marinebasis, de 7e vloot van de Pacific, de vleeswording van de Amerikaanse wereldbeheersing en de "grootste vuurkracht" ter wereld, deel uitmaakt van deze onbeschaamde schoonheid? Zelfs waar de prachtige magie van Santa Ana fluistert, de woestijnwind die de bergen doorkruist om er vier of vijf dagen te blijven, om vervolgens de mist te verwoesten, de grond te verbranden, de zee te doen tintelen en de aan de mist gewende mensen te verpletteren – het allermooiste van Santa Ana is de nacht op het strand, waar men zoals overdag zonnebaadt, en, als de vampieren, bruin wordt in het maanlicht.

Dit land is zonder hoop.

Voor ons, fanatiekelingen van de estetik en de zin, van de cultuur, van de smaak en van de verleiding, voor ons, waar alleen dat wat werkelijk moreel is mooi is, en alleen de heroïese afstand tussen natuur en cultuur hartstochtelijk is, voor ons is het een mentale shock en een ongehoorde losheid de fascinatie van de onzin te ontdekken, van zo'n duizelingwekkende loskoppeling, die in de steden even soeverein is als in de woestijn. Ontdekken dat men van de likwidatie van elke cultuur genieten kan en geil wordt van de heilige onverschilligheid.

Ik heb het over de Amerikaanse woestijnen en steden die daar niet bij horen. Geen oases, geen monumenten, oneindige travelling van de mineralen en de autowegen. Overal: Los Angeles of Twenty Nine Palms, Las Vegas of Borrego Springs...

Pas de désir: le désert. Het verlangen is nog een drukkende natuurlijkheid, we leven in Europa in zijn sporen, en in die van een stervende kritiese cultuur. Hier zijn de steden mobiele woestijnen. Geen monumenten, geen geschiedenis: exaltatie van de mobiele woestijnen en de simulatie. Zelfde woestheid in de onophoudelijke en onverschillige steden als in de ongerepte stilte van de Badlands. Waarom is L.A., waarom zijn de woestijnen zo fascinerend – omdat elke diepte er opgelost is, u bent er aan overgeleverd – schitterende, bewegende en oppervlakkige neutraliteit, uitdaging aan de zin en aan de diepte, uitdaging aan de natuur en aan de cultuur, hyperruimte die zich aan gene zijde bevindt, voortaan zonder oorsprong, zonder referenties.

Geen charme, geen verleiding in dit alles. De verleiding is in Italië, in bepaalde schilderij geworden streken, die in hun tekening even verfijnd en gekultiveerd zijn als de steden en de musea die hen bevatten. Omschreven, ontworpen ruimtes van hoge verleiding, waar de zin, op dat punt luxieus, uiteindelijk tooi is geworden.

Hier precies het tegenovergestelde: geen verleiding, maar een absolute fascinatie, zelfs die van de verdwijning van elke estetiese en kritiese vorm van het leven, in de uitstraling van een neutraliteit zonder objekt. Immanent en solair. Die van de woestijn: onbeweeglijkheid zonder verlangen. Die van Los Angeles: onzinnige sirkulatie, zonder verlangen. Einde van de estetik.

Wat vervluchtigd is is niet alleen de estetik van het *dekor* (dat van de natuur of van de architectuur), maar ook die van het lichaam en van de taal, van alles wat de mentale en sociale habitus van de (latijnse) Europeaan vormt, die voortdurende commedia dell'arte, pathos en retoriek van de sociale relatie, dramatisering van de spraak, schijnbeweging van de taal, aura van de make-up en de kunstmatige gebaren. Heel het esteties en retories systeem van de verleiding, van de smaak, van de charme, van het teater, maar ook van de

tegenstrijdigheid en het geweld, dat altijd weer bemachtigd wordt door het diskours, door het spel, door de afstand, door het kunstmatige. Ons universum is nooit desertiek, altijd teatraal. Altijd dubbelzinnig. Altijd kultureel, en nogal belachelijk in z'n erfelijke kulturaliteit.

Wat hier duizelingwekkend is is de afwezigheid van dit alles, ook van de architectuur in de steden, die niets meer zijn dan long travellings van tekens, dan de duizelingwekkende afwezigheid van gevoel en karakter in de gezichten en de lichamen. Mooi, vloeibaar, soepel en cool, of met een vreemde zwaarlijvigheid, die zonder twijfel minder aan een dwingende of nerveuze geeuwhonger, dan aan een algemene onsamenhangendheid van lichamen en morfologieën gebonden is, ongelooflijk genetisch mengsel dat op een ongedwongenheid van het lichaam en de taal, van het voedsel of van de stad uitloopt: slap net van punktuele en opeenvolgende functies, gehypertrofiëerd cellulair weefsel dat in elke richting voortwoekert.

Het enige weefsel van de stad is dat van de freeways, onophoudelijk vervoers-, of eerder transurbanisties weefsel, ongehoord spektakel van duizenden auto's die met dezelfde snelheid rijden, alle koplampen brandend in het volle zonlicht, op de Ventura Freeway, nergens vandaan komend, nergens heengaand: immense kollektieve handeling, voortrollen, onophoudelijk ontrollen, zonder aggressiviteit, zonder doel – transferentiële socialiteit, zonder twijfel de enige in een hyperreël, technologies, soft-mobile tijdperk, dat zich in de oppervlakken, de netwerken en de zachte technologieën uitput. Geen lift of metro in Los Angeles. Geen vertikaliteit of underground, geen promiscuïteit of kollektiviteit, geen straten of façades, geen centrum of monumenten: een fantastiese ruimte, een fantomatiese en diskontinue opeenvolging van alle verstrooide functies, van alle tekens zonder hiërarchie – feërie van de onverschilligheid, feërie van de onverschillige oppervlakken – kracht van de pure uitgestrektheid, zoals die men in de woestijnen terugvindt. Kracht van de gedaante van de woestijn: het uitwissen van de sporen in de woestijn, van de betekenis van de tekens in de steden, van elke psychologie in het lichaam. Geen teatrale of sociale verleiding: dierlijke en metafysische fascinatie, die, rechtstreeks, van de brutale uitgestrektheid, die, immanent, van de dorheid en de steriliteit. *Le désert, pas le désir.*

De mytische kracht van Californië ligt in dit mengsel van ekstreme loskoppeling en duizelingwekkende mobiliteit die in het landschap gevangen ligt, het hyperreële scenario van de woestijnen, de freeways, de oceaan en de zon. Nergens anders bestaat deze razendsnelle vereniging van een radicale nonkultuur en zo'n natuurlijke schoonheid, van een natuurlijk wonder en een absoluut simulakrum: just in this mixture of extreme irreferentiality and deconnection overall, but embedded in most primeval and greatfeatured natural scenario of deserts and ocean and sun – nowhere else is this antagonistic climax to be found. Elders zijn de natuurlijke schoonheden veelbetekenend en zwaar nostalgies, is de cultuur zelf onverdraaglijk door de zwaarte. De sterke culturen (Mexico, Japan, Islam) zenden ons de spiegel van onze gedegradeerde cultuur en het beeld van onze diepe schuld terug: De overmaat aan zin in een sterke, rituele, territoriale cultuur maakt ons gringos, zombies, toeristen, die gedwongen zijn in de natuurlijke schoonheid van het land te verblijven.

Niets hiervan in Californië, waar de gestrengheid totaal is, want de cultuur zelf is er een woestijn, en de cultuur moet een woestijn zijn opdat alle

dingen gelijk en schitterend zijn in dezelfde bovennatuurlijke gedaante.

Daarom maakt de vlucht van Londen naar Los Angeles via de pool, in zijn stratosferiese abstraktie en ook in zijn hyperrealiteit, reeds deel uit van Californië en haar woestijnen. De deterritorialisatie begint bij de loskoppeling van de dag en de nacht. Wanneer hun verdeling geen vraag van tijd, maar van ruimte, hoogte en snelheid is, en duidelijk gemaakt wordt, zoals in het vertikale – wanneer men de nacht als een wolk doorkruist, zo snel dat men de gewaarwording krijgt een plaatselijk voorwerp te zijn dat rond de aarde cirkelt, of integendeel, wanneer de nacht verdwijnt, terwijl de zon gedurende de twaalf uren van de vlucht op hetzelfde punt aan de hemel blijft staan, dan is dat het einde van onze tijd-ruimte, en dat is ook de toekomstige feërie van het Westen.

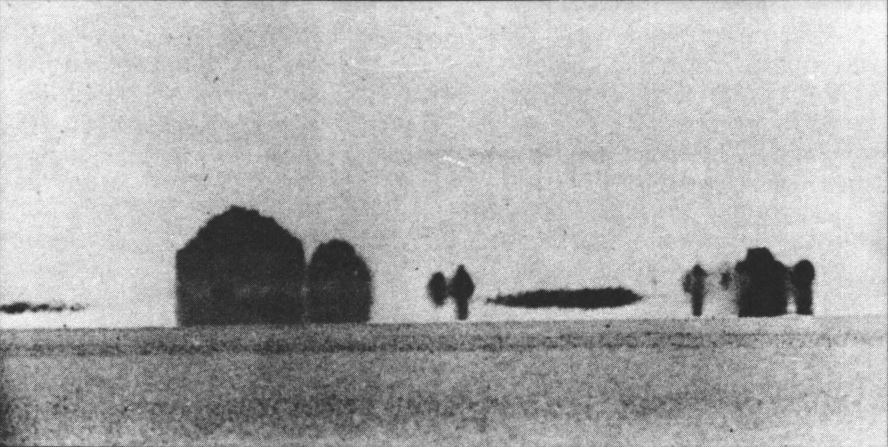
De verrukking over de hitte is er metafysies. De kleuren zelf, pastelblauwen, mauves, lila's, vloeien voort uit de trage, geologiese, tijdloze verbranding. De mineraliteit van de ondergrond raakt de oppervlakte in de kristallijne vegetatie. Alle natuurlijke elementen hebben er de vuurproef doorstaan. De woestijn is geen landschap, het is de pure vorm die uit de abstraktie van alle andere voortvloeit.

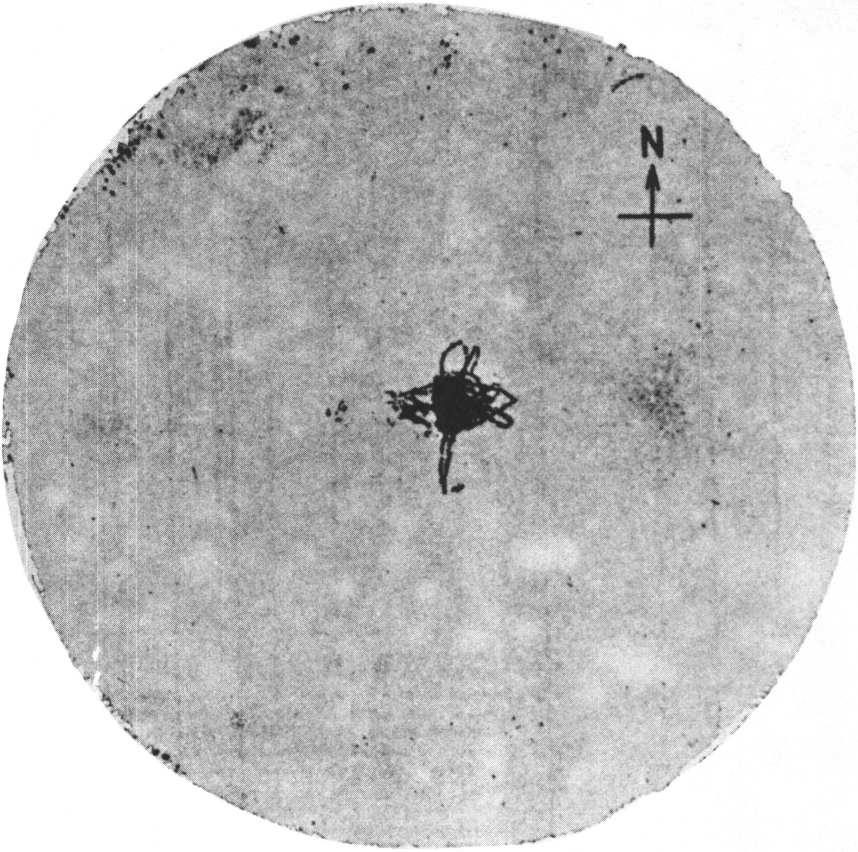
Haar definitie is absoluut, haar grens initiërend, de bergkammen levendig en de kontoeren wreed. Het is de plaats van de tekens met een gebiedende noodzaak, een onvermijdelijke noodzaak, maar zonder zin, arbitrair en onmenselijk, welke men doorkruist zonder ze te ontcijferen. Transparantie zonder appél. Ook de steden van de woestijn houden duidelijk op, ze hebben geen omgeving. En ze hebben veel weg van een luchtspiegeling die elk moment kan verdwijnen. Het is het beste om naar Las Vegas te kijken, subliem Las Vegas, dat in één keer uit de woestijn oprijst in het fosforiserende licht bij het vallen van de avond, en dat, na de hele nacht zijn intense oppervlakkige energie, die bij de ochtendschemer nog intenser is, te hebben uitgezonden, weer tot de woestijn terugvalt wanneer de dag aanbreekt, om het geheim van de woestijn en datgene wat daarop duidt, te begrijpen: een betoverende diskontinuiteit, een totale en intermitterende straling.

Geheime affiniteit tussen het spel en de woestijn: de intensiteit van het spelen door de aanwezigheid van de woestijn aan de stadsgrenzen verdubbeld. De koelte van de air-conditioning in de speelzalen naast de stralende hitte buiten. De uitdaging van al het kunstmatige licht aan het geweld van het zonlicht. Nacht van het spel, die door de zon omringd wordt, de fonkelende duisternis van de zalen midden in de woestijn. Het spel zelf is een desertieke vorm, onmenselijk, onbeschaafd, initiërend, uitdaging aan de natuurlijke economie van de waarde, een waanzin aan de grenzen van de ruil. Maar ook dit heeft een rigoreuze limiet en stopt brutaal, zijn grenzen zijn eksakt, en het zijn die van de regel. Noch het spel, noch de woestijn zijn vrije ruimtes: het zijn eindige, konsentriese ruimtes, die naar het midden toe, naar een centraal punt in intensiteit toenemen: de ziel van het spel of het hart van de woestijn – ruimte bij voorkeur, onheuglijke ruimte, waar het geld zijn schaduw verliest, waar de dingen hun schaduw verliezen en waar de ekstreme schaarste van de sporen en dat waarnaar ze verwijzen de mensen aanzet tot het onderzoeken van de kortstondigheid van de rijkdom.

(vertaald uit: *Traverses 19*, Editions de Minuit 1980)

Alle vertalingen van de teksten van Baudrillard door Maurice Nio, Lars Spuijbroek, Chris Zaal.







FOTO'S

- 38 Harry Baer in de film *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* van Hans-Jürgen Syberberg. Gemasseerd door lakei Mayr, gemasseerd door Wagners muziek: "Tussen de eerste Es-Dur-oerklanken van Rheingold aan het begin van de film en het slot van Götterdämmerung is mijn Ludwig-Requiem ingespannen."
- 38 Herrenheimsee (1878-86), het geillumineerde eiland, "waarschijnlijk het eerste met elektrische belichting gecelebreerde "son et lumière" ter wereld".
- 39 Ludwig II hield van lange nachtelijke sledetochten. Boven de slee straalt de door puttoos gedragen kroon. De puttooslede werd in 1885 uitgerust met een elektrische installatie.
- 39 De Venusgrot van Linderhof, totaalteater voor de Koning alleen: "Fantasties glinsterden golven, rotsriffen, zwanen rozen, het schelpvaartuig en de voortglidende Sprookjeskoning."
- 40 De akoestiese masjiene van het Festspielhaus te Bayreuth, met het verzonken orkest dat de kritikus Hanslick aan de masjienekamer van een stoomschip deed denken – een ware Nibelungen-smidse, of in de woorden van Wagner: de mistieke afgrond waaruit spookachtig de muziek opklinkt.
- 42 De Rijndochters met Alberich, scène uit Wagners "Rheingold" (houtgravure).
- 43 Ludwig II op het balkon van de troonzaal in het slot Neuschwanstein, bij maannacht – schilderij door Ferdinand Leeke.
- 44 Ogen heeft het beeld van de mens, daarentegen licht de maan.
- 140 Roberte face au maniaque dans l'autobus I, Klossowski – 145×101, kleurpotlood op papier, 1978.
- 141 Descante au Sous-sol, Klossowski – 208×125, kleurpotlood op papier, 1978.
- 142 Maniaque commence, Klossowski – 216×136, kleurpotlood op papier, 1978.
- 160 Nu au rat, Klossowski – 124×124, potlood op papier, 1969.
- 161 Lichtintensiteit strip Las Vegas.
- 161 Ile enchantée.
- 166 R. Venturi, uit "Learning from Las Vegas".
- 167 Seismografiese registratie van een aardbeving.

Silling

2

EKLIPTIEK VAN DE SEKS
SEDUKTIE / PRODUKTIE
DE EEUWIGE IRONIE VAN DE GEMEENSCHAP
PORNO STEREO
DE HEILIGE HORIZON VAN DE VERSCHIJNINGEN
L'EFFET BAYREUTH
MA PETITE SENSATION
EEN GOLF VAN BLOED
NEUTRUM
MONTAGE VAN DE RUIS
SPLEEN
SOLANGE DU DA BIST
ACTIONES IN DISTANS
PASSIE VAN DE REGEL
CEREMONIE VAN DE WERELD
HET LUDIEKE EN DE KOUDE VERLEIDING
DE VERLEIDING, DAT IS HET LOT