

Oorspronkelijk verschenen als: Jos de Mul. Bevroren metaforen. In: *Krisis. Tijdschrift voor filosofie*, nr. 22 (1986), 70-95. Een uitgebreide versie van dit artikel werd in 1990 onder dezelfde titel opgenomen in *Het romantische verlangen in (Post)moderne kunst en filosofie* (Rotterdamse filosofische Studies, deel XI). Onderstaande versie is afkomstig uit de vierde herziene en vermeerderde druk, die in 2007 verscheen bij Uitgeverij Klement in Kampen, blz. 40-78.

## 1 BEVROREN METAFOREN

I asked for ice, but this is ridiculous.

*(Titanic 1913, anoniem)*

In de traditie van de westerse wijsbegeerte neemt de vraag naar de meest elementaire kenmerken van al wat is een vooraanstaande plaats in. Daarmee onderscheidt de filosofie zich van oudsher principieel van de wetenschap; zij vraagt niet naar deze of gene zijnden, maar naar datgene wat de zijnden tot zijnden maakt. Deze metafysische of ontologische vraagstelling wordt sinds de dertiende eeuw meestal aangeduid als transcendentiaal (zie Duintjer 1966, 20, 399). In de scholastieke traditie werden de transcendentale kenmerken of transcendentalia (zoals zijnde, ding, het ware, het goede, het schone) opgevat als zelfstandige kenmerken van de dingen zelf. Sinds Kants copernicaanse wending in de wijsbegeerte worden de algemene begrippen, die in de scholastiek transcendentiaal werden genoemd, veeleer begrepen in relatie tot het menselijke kensubject.<sup>1</sup> De term ‘transcendentiaal’ behoudt hier evenwel een ontologisch gehalte, aangezien de transcendentale begrippen betrokken blijven op de zijnden, zij het slechts voor zoverre deze zijnden object zijn voor het menselijk subject.<sup>2</sup>

Ook al betekent de kantiaanse wending naar de transcendentale subjectiviteit een belangrijke breuk in de ontwikkeling van het transcendentale filosoferen, met betrekking tot een ander fundamenteel kenmerk blijft Kant toch trouw aan deze traditie. Zo worden ook door Kant de transcendentalia beschouwd als universele en tijdloze kenmerken van de werkelijkheid. Ook de kantiaanse transcendentiaalfilosofie, en hierin blijft zij net als de scholastieke traditie een erfgenaam van Plato, is gericht op het blijvende in alle verandering.

In dit hoofdstuk wordt, aan de hand van een gedicht van Peter Delpout, een tweetal werken van de beeldende kunstenaar Sigurdur Gudmundsson en een aantal teksten van Friedrich Nietzsche, een esthetische werkelijkheidservaring aan de orde gesteld die, tegengesteld aan de transcendentale traditie, in het veranderlijke als zodanig het enige blijvende ziet. Deze paradoxale ervaring zal worden besproken aan de hand van wat de woorden en beelden van de zojuist genoemden hier samenbrengt: een fascinatie voor de metafoer. Niet alleen zijn de denkbeelden die hier met elkaar in discussie worden gebracht, zonder uitzondering bijzonder metaforisch van aard, zij vormen tevens een (meer of minder expliciete) reflectie op het metaforische karakter van taal en werkelijkheid. Het proces van de metaforische overdracht wordt daarbij begrepen als een metafoer van een zich steeds transformerende werkelijkheid. De metafoeropvatting die in de nu volgende dialoog naar voren treedt, impliceert een scherpe kritiek op de traditionele, in de platoonse metafysica wortelende opvatting van de metafoer, waarin de metafoer ten opzichte van het abstracte, filosofische begrip als een inferieur kennisinstrument

wordt beschouwd. Deze kritiek gaat samen met een fundamentele herwaardering van het cognitieve vermogen van de kunst, die om die reden een vooraanstaande plaats in de reflectie op de mens en diens plaats in de wereld krijgt toegewezen.

Een thema dat als een rode draad door dit hoofdstuk loopt, is de verhouding van de hier ter sprake gebrachte denkbeelden tot het romantische project, dat in de Inleiding aan de orde werd gesteld. Deze denkbeelden spelen zich steeds af tussen de polen van het enthousiasme van de esthetische affirmatie van de zich steeds transformerende werkelijkheid en het ironische besef van het tragische, het de menselijke draagkracht overschrijdende karakter van deze affirmatie.

### *1. Een metafoor van de winter: de winter van de metafoor*

In de tijd dat we beiden filosofie studeerden in Utrecht zond mijn toenmalige medestudent Peter Delpout mij een van zijn gedichten toe. De titel van dit gedicht luidde: *De man die van de kou kwam*.<sup>3</sup> In het gedicht komen de volgende regels voor:

*zij die van de kou komen zijn zelf winter, - zei hij.*

*Zij houden van hun slee en van de honden.  
Het is niet het landschap dat zij reizen,*

*maar een seizoen van storm en ijs:  
zij bevroren hun denken.*

Wat mij in deze regels trof was de beeldspraak in de laatste regel: zij bevroren hun denken. Een beeldspraak is een taalhandeling waarbij een bepaalde zaak door een andere wordt vervangen. Gewoonlijk wordt gesteld dat deze vervanging mogelijk wordt gemaakt doordat de twee zaken die in de beeldspraak worden samengebracht, in één of andere betrekking tot elkaar staan. Het tweede wordt dan een beeld van het eerste genoemd. In het poëziefragment wordt iets opgemerkt over het denken van de mensen die van de kou komen. Dit denken wordt toegelicht door het met het beeld van bevroren te 'versmelten': zij bevroren hun denken. Dit versmelten van beide elementen wordt in het gedicht beeldend onder woorden gebracht:

*Hij vertelde verhalen van hagel en sneeuw,  
versmolt ze voor radio en t.v. tot een legende:*

*zij die van de kou komen zijn zelf winter, - zei hij.*

De metafoor wordt traditioneel bepaald als een specifieke vorm van beeldspraak die berust op een bepaalde analogie tussen de twee elementen die in de metafoor worden samengebracht. Aristoteles stelt in de *Poëtica* (1457b) dat er op basis van deze analogie een substitutie plaatsvindt: een ding wordt de naam van een ander ding toegekend. Quintilianus vat de metafoor op als een verkorte vergelijking. In zijn *Institutio Oratoria* geeft hij als definitie van de metafoor: 'Metaphora brevior est similitudo' (VIII, 6, 4). De verkorte vergelijking kan echter met goed recht beschouwd worden als een speciale vorm van de substitutieopvatting: beide vinden hun uitgangspunt in de analogie (vgl. Whately 1846, 280). Wanneer een kameel aangeduid wordt als het schip van de woestijn, dan berust de metaforische uitdrukkingwijze bijvoorbeeld op een analogie in de

wijze van voortbewegen: beide doen dit schommelend. Steeds vooronderstelt de analogie een tweetal onderscheiden gebieden. In de metafoor wordt een overgang gemaakt van het ene gebied naar het andere op basis van een voorafgaande analogie tussen deze beide gebieden. Treffend noemt men de metafoor dan ook wel overdrachtelijk taalgebruik.

In het poëziefragment wordt een overgang gemaakt van het gebied van het zintuiglijk waarneembare - het vriezen in de winter - naar het gebied van het niet-zintuiglijke, het denken van de mensen die van de kou komen. Deze mensen bevriezen hun denken. Deze overgang van het gebied van het zintuiglijk waarneembare naar dat van het niet-zintuiglijke is volgens Heidegger kenmerkend voor het metaforische. In *Der Satz vom Grund* stelt hij dat ieder metaforisch taalgebruik berust op de onderscheiding tussen het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke: 'De voorstelling van 'overdragen' berust op het onderscheid, of misschien zelfs op de scheiding, tussen het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke als twee op zichzelf staande gebieden' (SvG, 88).

Met deze opmerking over het onderscheid van zintuiglijk beeld en niet-zintuiglijk begrip maakt Heidegger duidelijk dat het bestuderen van de metafoor van belang is voor tenminste twee wijsgerige disciplines. In de eerste plaats brengt de metafoor ons op het terrein van de esthetica. Deze discipline, die zich ten doel stelt discursieve uitspraken te doen over niet-discursieve (visuele, auditieve of tactiele) beelden, kan zich niet onttrekken aan de vraag naar de verhouding tussen beeld en begrip en naar de mogelijksvoorwaarden van de overgang van het éne gebied naar het andere. Bestudering van de metafoor behoort daarmee tot het grondslagenonderzoek van de esthetica. Zonder een explicitering van de verhouding tussen beeld en begrip blijft iedere concrete esthetische analyse uiteindelijk in de lucht hangen (zie ook De Mul 1999a).

In de tweede plaats maakt Heidegger ons opmerkzaam op de relatie die bestaat tussen het metaforische en de metafysica. Het hierboven gegeven citaat vervolgt namelijk: 'Het maken van deze scheiding tussen het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke is een grondtrek van datgene wat men metafysica noemt en dat het westerse denken toonaangevend bepaalt. [...] Het metaforische bestaat slechts binnen de metafysica' (SvG, 88v). Iedere metaforische beeldspraak is volgens Heidegger gefundeerd in een bepaalde metafysische opvatting van de verhouding van beeld en begrip. Tegelijkertijd wordt echter op grond van deze opvatting de metafoor in vrijwel de gehele westerse traditie buiten het domein van de metafysica gesloten. Om dit laatste te verduidelijken moet ik kort ingaan op de Ideeënleer van Plato, één van de grondleggers van de traditie waar Heidegger in zijn opmerking op doelt. In Plato's metafysica wordt een scherp onderscheid gemaakt tussen enerzijds de volmaakte, onveranderlijke en bovenzinnelijke wereld der Ideeën en anderzijds de onvolmaakte, veranderlijke en zintuiglijke wereld van de concrete dingen. De wereld van de Ideeën bezit voor Plato een ontologische prioriteit, hetgeen wil zeggen dat in zijn visie 'niet de zichtbare dingen primaire werkelijkheid zijn, maar de onzichtbare', dat wil zeggen de essenties van de zichtbare dingen (De Vogel 1967, 107). Ware kennis (*episteme*) is slechts bereikbaar voor het zuivere, filosofische denken en betreft uitsluitend de onveranderlijke, ware zijnden. Plato gaat er daarbij vanuit dat de kenmerken van een kennisvorm geheel bepaald worden door de aard van de gekende objecten. Zintuiglijke waarneming biedt slechts een beeld van de veranderlijke wereld van het worden en leidt derhalve slechts tot vergankelijke meningen (*doxa*). Enkel het filosofische begrip biedt een onmiddellijke representatie van een Idee. De mens van de kennis dient zich om deze reden geheel toe te leggen op de dialectiek en zich zoveel mogelijk van zijn zintuigen te onthechten (Matthews 1972, 15).

Reeds op grond van deze uiterst summiere schets van Plato's metafysica en kenleer is diens afwijzing van de retorica niet moeilijk te begrijpen. Indien de wereld van de onveranderlijke Ideeën slechts gekend kan worden door het zuivere dialectische denken, dan doet het metaforisch spreken afbreuk aan het juiste begrip. De metafoor verlegt de aandacht van de oorsprong (het begrip) naar het afgeleide (het beeld). De metafoor voert de mens van de kennis weg uit zijn citadel van begrippen om hem te begoochelen in een schijnbare wereld van beelden. In de *Gorgias* (een aan de retoriek gewijde dialoog) stelt Plato dat de retoriek slechts tot *doxa* leidt en veroordeelt hij haar om deze reden scherp. In *De Staat* heet het dat de beeldspraak 'beelden scheidt die ver van de waarheid zijn verwijderd' (X, 605c). De behandeling van de retoriek in de *Phaidros* is weliswaar genuanceerder, maar ook daar krijgt de retoriek op zijn best een didactische functie toebedeeld. Het metaforisch spreken vormt slechts een illustratie van een meer fundamentele begrippelijke demonstratie.

Ook zonder Whiteheads opvatting, dat de gehele westerse filosofie beschouwd kan worden als het plaatsen van voetnoten bij Plato, volledig te onderschrijven kan zonder overdrijving worden gesteld dat Plato's veroordeling van de retoriek kenmerkend is voor de pejoratieve houding jegens de retoriek in de westerse filosofische traditie.<sup>4</sup> Een hele traditie vat de retoriek op als een wijze van spreken die wegvoert van de waarheid, dat wil zeggen van een directe representatie van de werkelijkheid door middel van het zuivere begrip. Vooral na de overwinning van het cartesiaanse filosofische zelfbegrip, het ideaal van een zuiver – 'clare et distincte' - denken, loopt de afwijzing van de retoriek sterk in het oog. Volgens Kant is de *ars oratoria* zelfs een gevaar voor de vrijheid. De retoriek belemmert het denken en onderwerpt de toehoorder aan een niet-redelijk gezag (KU, B216-218). Hegel stelt in zijn *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (§ 446-464) dat het dialectisch voortschrijden naar de waarheid zich beweegt van beeld naar zuiver begrip. En zelfs een meer sceptisch ingesteld denker als de latere Wittgenstein, die niet langer gelooft in de mogelijkheid dat de taal de werkelijkheid onmiddellijk representeert, stelt dat filosofische illusies het resultaat zijn van een metaforische schijn. In het beste geval is de metaforische uitdrukking toegestaan als een didactische decoratie, die echter vanwege haar dubieuze karakter zoveel mogelijk dient te worden gemeden. Met een knipoog naar de beroemde zevende stelling van de *Tractatus* van Wittgenstein vat Black in een artikel over de verhouding tussen filosofie en metafoor de pejoratieve houding van de filosofen op ironische wijze als volgt samen: 'Waarover men alleen metaforisch kan spreken, daarover moet men zwijgen' (Black 1978, 451). Het is inderdaad gerechtvaardigd te stellen dat het metaforische in een hele traditie buiten het filosofische vertoog wordt gesloten. In de metafysische traditie lijkt de metafoor haar winterslaap te houden.

Aangezien de metaforische uitdrukkingwijze kenmerkend is voor de kunst, is het niet verwonderlijk dat de veroordeling van de retoriek in Plato's metafysica ook de kunst treft (vgl. Verhoeven 1988, 99v). Plato vat de verschillende kunstvormen op als een onderdeel van de bredere klasse van de *technè* of het ambacht. De kunst wordt door Plato voorts begrepen als onderdeel van de subklasse van productieve ambachten. De kunstenaar produceert echter geen werkelijke objecten zoals bijvoorbeeld de meubelmaker doet, maar slechts afbeeldingen (*idoola*) van objecten. Afbeeldingen kunnen het origineel volmaakt danwel slechts schijnbaar nabootsen. In het eerste geval is er sprake van een *eikoon*, in het tweede geval van een *fantasma*. Kunstwerken zijn nu voor Plato in zekere zin steeds *fantasmata*, omdat een perfecte gelijkenis of *eikon* geen beeld meer is, maar een werkelijk object. Een volmaakte nabootsing van een stoel is immers zelf ook een stoel. Aangezien voor Plato alle vergankelijke dingen in de wereld van het worden reeds afspiegelingen vormen van de eeuwige, onveranderlijke Ideeën,

zijn kunstwerken zelfs afbeeldingen van een tweede orde. Plato's verbanning van de kunstenaars uit de ideale staat is dan ook een onvermijdelijke consequentie van zijn metafysica (De Staat, X, 607b). Deze veroordeling van de kunst is, evenals die van de retoriek, kenmerkend voor de hele metafysische traditie. Pas wanneer de traditionele metafysica haar vanzelfsprekende waarheid verliest - en ze zal dat vanaf Kants kritiek van de rede in toenemende mate doen - verliest ook de filosofische veroordeling van de kunst haar vanzelfsprekende karakter.

Laten we na deze uiteenzetting terugkeren naar het poëziefragment. Wat mij in dit fragment fascineert, is dat de metafoor op het verwoorden zelf lijkt te slaan. Het gedicht lijkt te handelen over het metaforische proces van het dichten. Dit proces wordt m.i. in het beeld van het bevriezen van het denken gesuggereerd. Dat het gedicht een zelfreferentieel karakter bezit, is op zich niet zo verwonderlijk. De moderne kunst kenmerkt zich sinds haar verzelfstandiging aan het eind van de negentiende eeuw steeds meer door een reflectieve verhouding ten aanzien van zichzelf. Evenals veel van de moderne filosofie exploreert de moderne kunst voor alles haar eigen medium.<sup>5</sup> Wat het gedicht echter doet fascineren, is de specifieke inhoud van dit reflectieve, metaforische beeld. Ik kon aanvankelijk geen greep krijgen op de analogie die er aan ten grondslag moest liggen. De mensen houden van hun slee en van de honden, tegelijkertijd bevriezen zij om een of andere reden hun denken. Een andere regel uit het gedicht geeft echter een aanwijzing met betrekking tot de vraag welke analogie aan deze metafoor ten grondslag ligt: *zij die van de kou komen zijn zelf winter*. De gebieden van het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke worden hier niet scherp gescheiden, ja kunnen zelfs uiteindelijk niet onderscheiden worden: ze versmelten in de dichterlijke metafoor. Het beeld van het bevriezen van het denken vormt een evocatie van een romantisch verlangen naar de overwinning van het onderscheid tussen de sferen van het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke.

## 2. Gudmundssons grote gedicht

Op de expositie '60-'80, die in 1982 in het Stedelijk Museum van Amsterdam was te zien, stond een raadselachtige sculptuur van Sigurdur Gudmundsson tentoongesteld. De sculptuur droeg als titel *Het grote gedicht*. Het was niet alleen deze titel die mij deed denken aan het gedicht dat mij kort tevoren was toegezonden.

Gudmundsson, een op IJsland geboren, maar sinds de jaren zestig in Amsterdam levend en werkend beeldend kunstenaar, debuteerde in 1969 als lid van de IJslandse AUM-groep, een aan de Fluxusbeweging verwante groep beeldende kunstenaars, componisten, dichters en schrijvers. Zijn vroege werk bezit een sterk poëtisch karakter. Tot dit vroege werk behoren onder andere visuele metaforen: voorwerpen en handelingen die worden samengebracht op grond van het feit dat de woorden die ze aanduiden op elkaar rijmen. Zo bestaat *Mos-Gros* uit 1973 uit twee vierkanten, waarvan het eerste wordt gevormd door een hoeveelheid mos, het tweede door 144 lucifers. *Hestur-Lestur* uit datzelfde jaar toont een lezende man en een paard ('lezen' en 'paard' rijmen in het IJslands). Ook organiseerde Gudmundsson in deze periode zogenaamde *Full-House* performances. Uit 1971 stamt een foto waarop vijf mannen voor galerie Balderich staan. Twee ervan, zo blijkt uit het onderschrift, hebben Heine gelezen, drie ervan hebben de Shetlandeilanden van boven gezien. Na zijn definitieve vestiging in Nederland, waar hij in contact komt met een aantal Nederlandse conceptuele kunstenaars, ontstaat een aantal fotowerken die Gudmundsson aanduidt als *situaties*. Het zijn *tableaux vivants* waarin, naast uiteenlopende landschappen en voorwerpen, Gudmundsson steeds als hoofd-

persoon optreedt. Ook deze werken zijn sterk metaforisch van karakter. *Dialog* uit 1979 toont een bewegingloze Gudmundsson in een ambivalente positie: een aantal aan zijn haar bevestigde ballonnen wil hem omhoog trekken, het rotsblok in zijn armen daarentegen omlaag. *Mathematics* uit datzelfde jaar laat ons een in schapenwol gehulde Gudmundsson zien, zittend naast een piramide van zand. Sinds het begin van de jaren tachtig maakt Gudmundsson grote sculpturen die zijn samengesteld uit uiteenlopende materialen als beton, glas, papier en gips. Gudmundsson gebruikt tevens natuurlijke materialen als zeewier. Ook in deze werken speelt de metafoor een belangrijke rol. *Kantadorum* (1981) bestaat uit een hoge sokkel met daarop een naar boven wijzende pijl, *Stella Maris* uit datzelfde jaar laat een gigantische papieren boot zien, door twee staven hoog boven zijn sokkel gelicht (te zien in het Academisch Medisch Centrum in Amsterdam). De kunsthistorica Marlies Levels stelt in een uitgave van Openbaar Kunstbezit dan ook met recht dat ‘alles wat in het werk van Gudmundsson zichtbaar en tastbaar is, een overdrachtelijke en dichterlijke betekenis heeft. Motieven zoals het landschappelijke (aarde, lucht, berg, ballon, straattegel) en de geometrische of abstracte vormen (pijl, piramide, lijn, kleur) vormen samen het alfabet voor een taal van tekens. [...] Een dergelijke symbolische taal kan enkel via een beeldspraak ‘vertaald’ worden’ (Levels 1982, 6).

*Het grote gedicht*, dat in het Stedelijk stond opgesteld, behoort tot de sculpturen uit het begin van de jaren tachtig. We zien een drietal piramides van cement op een houten ondergrond (afb. 2). Uit ieder van de drie piramides reikt verlangend een zwanehals. Het is alsof de zwanen willen opstijgen, maar gedoemd zijn in hun poging te mislukken, omdat ze gevangen zitten in het starre cement. Het is verleidelijk ook deze sculptuur te beschouwen als een grote metafoor van de relatie natuur-cultuur (ook de titel nodigt daartoe uit). *Het grote gedicht* belichaamt een gedachte, die in veel van Gudmundssons werken een grote rol speelt: natuur en cultuur worden als tegengestelde polen voorgesteld.

Ook Marlies Levels interpreteert in de eerder genoemde uitgave van Openbaar Kunstbezit *Het grote gedicht* op deze wijze en zij voegt daaraan toe: ‘Als het maken van kunst te vergelijken zou zijn met het verlangen zich los te maken van het aardse, dan zou dit werk als een metafoor van de kunst verstaan kunnen worden’ (Levels 1982, 14). Levels wijst op het zelfreferentiële karakter van *Het grote gedicht*: het is een metafoor van het artistieke, metaforische verlangen. Zij stelt dat de poging van de zwanen (lees: de natuur) te ontsnappen aan de piramides (lees: de cultuur) een metafoor is van het artistieke verlangen zich los te maken van het aardse. Deze interpretatie is echter niet geheel zonder problemen. In Marlies Levels’ interpretatie lijkt een verwisseling van termen te hebben plaatsgevonden. Want terwijl de zwanen in *Het grote gedicht* trachten te ontsnappen aan de cultuur, kenmerkt de kunst zich volgens haar juist door een verlangen zich los te maken van het aardse, van de natuur. Nu is het mogelijk dat Levels in haar interpretatie van de metafoor enkel een formele analogie op het oog heeft: zowel de zwanen als de kunst trachten zich van iets los te maken. Metaforen berusten soms uitsluitend op een dergelijke formele analogie. Toch vraag ik me af of Levels hier niet een kans onbenut laat om tot een meer inhoudelijke interpretatie van Gudmundssons sculptuur te komen.

Het is Levels zelf geweest, die me op het spoor zette van een meer omvattende interpretatie van *Het grote gedicht*. In haar doctoraalscriptie over het werk van Gudmundsson onderzoekt ze in hoeverre diens werk in een romantische traditie kan worden geplaatst. De korte beschrijving van Gudmundssons werk in het voorafgaande suggereert reeds een bevestigend antwoord. Het opvatten van materiële elementen in de realiteit als tekens in een universele, goddelijke ‘taal’ is namelijk typerend voor de

negentiende-eeuwse romantische esthetica. Na een uitgebreide vergelijking van het werk van Gudmundsson met dat van de romantische traditie concludeert Levels dan ook dat zijn werk ‘op het niveau van inhoud, de vorm (compositie) en de wijze van presentatie inderdaad romantisch genoemd kan worden’ (Levels 1981, 128). In het eerste deel van haar onderzoek merkt Levels tevens op dat de natuur een centrale plaats inneemt in de Duitse romantische kunst en esthetica. Als kenmerken van de Romantiek noemt zij onder andere de opvatting dat de natuur als metafoor van het universele wordt beschouwd en dat de romantische kunstenaar op zoek is naar een identificatie van geest en natuur (vgl § 2 van de Inleiding). Levels plaatst deze kenmerken in navolging van Sørensen (1963) in een natuurmystieke traditie. De romantische kunstenaar sluit bij deze traditie aan in zover ook hij door middel van metaforische beelden deze versmelting van geest en natuur, subject en object, hoopt te evoceren.

Gegeven deze kenmerken van de romantische traditie kan Levels’ interpretatie van *Het grote gedicht* niet overtuigen. Zij stelt immers dat de kunst zich kenmerkt door het verlangen zich los te maken van het aardse, de natuur. Het ligt meer voor de hand de metafoor die *Het grote gedicht* belichaamt omgekeerd te duiden. Zoals de zwanen trachten te ontsnappen aan de geometrische piramides, zo tracht het romantische kunstenaar Gudmundsson in zijn streven naar een versmelting met de natuur te ontsnappen aan de knellende banden van de vervreemdende cultuur. In het romantische kunstwerk tracht de natuur de aanspraken die haar door de cultuur zijn ontzegd, te heremen.

Deze romantische opvatting van de taak van de kunst kan verhelderd worden door kort aan te knopen bij Kants *Kritik der Urteilskraft*, een tekst die, alhoewel moeilijk te rekenen tot de eigenlijke romantische traditie, deze wel in belangrijke mate heeft voorbereid (vgl. § 2 van de Inleiding). Kant concludeert op basis van de eerste twee kritieken dat er een ‘unübersehbare Kluft’ (KU, Bxix) bestaat tussen de gebieden van de natuur en de vrijheid (waarop de cultuur is gegrondvest). De mens neemt volgens Kant hierbij een merkwaardige tussenpositie in, omdat hij als lichaam weliswaar deel uitmaakt van de natuur en aan haar wetten onderworpen is, maar als denkend wezen tegelijkertijd deel heeft aan de vrijheid van de rede. De mens is voor Kant om deze reden een burger van twee werelden. In de *Kritik der Urteilskraft* onderneemt Kant nu de poging de kloof tussen beide werelden te overbruggen. Hij kent daarbij een belangrijke rol toe aan de kunst. Deze opvatting, hoe voorzichtig en aarzelend ook nog geformuleerd, plaatst Kant in het morgenrood van de romantische esthetica.

Een pregnante uitdrukking van deze romantische houding ten opzichte van de kunst vinden we in § 46 van de *Kritik der Urteilskraft*, waarin Kant ingaat op het artistieke genie. Het genie, een centraal begrip in de romantische esthetica, wordt door hem gedefinieerd als ‘de aangeboren dispositie van het gemoed waardoor de natuur de kunst haar regels verschaft’ (KU, 179). In deze definitie wordt het romantische wantrouwen jegens de hooggestemde pretenties van de op de menselijke rede gefundeerde cultuur aangekondigd: wanneer de rede niet langer in staat wordt geacht de kloof tussen natuur en vrijheid te dichten (een Verlichtingsideaal dat in Hegels *Odyssee van de geest* zijn schitterende apotheose beleeft), wordt dit verzoenende vermogen toegeschreven aan de natuur zelf. De kunst, als ‘spreekbuis’ van de natuur in de mens, krijgt daarmee de taak toebedeeld de verzoening van natuur en vrijheid te realiseren (vgl. Marquard 1982, 96).

Op basis van bovenstaande kan nu worden beargumenteerd dat Gudmundssons plaats in de romantische traditie, door Levels in haar kunsthistorische analyse aannemelijk gemaakt, ten nauwste samenhangt met de in zijn werk belichaamde erkenning van het verzoenende vermogen van de natuur ten koste van de totalitaire pretenties van de rede. De metafoor van *Het grote gedicht* wijst om deze reden niet op het verlangen

van de kunst om te ontsnappen aan de natuur, maar integendeel op haar poging de verzoening te realiseren door een overgave aan de natuur. *Het grote gedicht* kan echter ook gelezen worden als een zinnebeeld van het hachelijke karakter van de ontsnappingspoging van de kunst. Alhoewel de zwanen in *Het grote gedicht* naar hun vrijheid reiken, blijven ze gevangen in de stenen piramides. De kunst reikt naar het natuurlijke, maar blijft gevangen binnen de grenzen van de redelijke cultuur. *Het grote gedicht* is zo inderdaad een metafoor van de romantische kunst: het verbindt het enthousiaste verlangen naar een absolute verzoening van natuur en vrijheid met het ironische inzicht in het onvervulbare karakter van dit streven.

### 3. Nietzsche en de metafoor

Hoe veelduidig de teksten van Nietzsche op het niveau van hun inhoud ook mogen zijn, zij hebben zonder uitzondering een extreme metaforiek gemeen: er wordt weinig in geargumenteed en des te meer gesuggereerd, verleid, betoverd.<sup>6</sup> En daarbij speelt beeldspraak een cruciale rol. De scheidslijn tussen filosofische uiteenzetting en dichtelijke verbeelding van valt bij deze filosoof ook niet altijd duidelijk te trekken. Filosofie is voor Nietzsche 'Bilderrede', een 'sprachliches Kunstwerk' (KSA 3, 112). De onderscheiding tussen analyse en verbeelding is volgens hem principieel onmogelijk: de filosoof 'kent indien hij dicht en dicht indien hij kent' (KSA 7, 439). Nietzsche legt er steeds opnieuw de nadruk op dat zijn metaforische stijl allerm minst decoratief is, maar onlosmakelijk verbonden met de inhoud van zijn filosofie. Nietzsche hanteert de metafoor als een strategisch wapen tegen een filosofische, morele en religieuze traditie, die haar metaforische oorsprong op radicale wijze heeft verdrongen en daarmee buiten haar domein heeft gesloten.

Evenals dat bij Gudmundsson honderd jaar na hem het geval is, is Nietzsches verhouding tot de metafoor zonder meer romantisch te noemen. Vooral in de vroege werken als *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) komt deze romantische grondtoon expliciet tot uitdrukking. De kunst wordt door Nietzsche in een beeld aangeduid als een 'genezende tovenares' die de mens in staat stelt op te gaan in het 'oeréne' van de natuur (KSA 1, 37). In de in 1886 aan *Die Geburt* toegevoegde *Versuch einer Selbstkritik* neemt Nietzsche weliswaar afstand van de *Artisten-Metaphysik* van zijn eersteling, maar zijn zelfkritiek spruit niet zozeer voort uit een verandering van optiek als wel uit een radicalisering ervan. Nietzsche kritiseert met name zijn poging in *Die Geburt* zijn inzichten discursief te willen uiteenzetten: 'Ze had moeten zingen, deze 'nieuwe ziel', en niet spreken. Hoe jammer dat ik de dingen die ik toen te zeggen had niet als dichter durfde zeggen: ik had het wellicht gekund' (KSA 1, 15). De radicale kritiek van zijn collega-filologen op het boek maakte volgens Nietzsche duidelijk wat de drijfveer was achter zijn *Artisten-Metaphysik*: in *Die Geburt* werd voor het eerst de wetenschap als problematisch getoond (KSA 1, 13). De vermetele stap die erin werd gezet was 'de wetenschap vanuit het perspectief van de kunstenaar te zien, de kunst echter vanuit dat van het leven' (KSA 1, 14).

Willen we de rehabilitatie van de kunst ten koste van de discursieve wetenschap en Nietzsches extreme metaforische verwoording van dit programma in hun onderlinge verband begrijpen, dan vormen de colleges die Nietzsche ten tijde van *Die Geburt* in Basel gaf over de klassieke retorica en zijn in diezelfde tijd ontwikkelde taalopvatting daartoe een goede ingang (vgl. IJsseling 1973 en De Man 1974). In deze colleges besteedt Nietzsche ruime aandacht aan de klassieke retorica en in tegenstelling tot de platoonse traditie plaatst hij haar in een bijzonder positief licht. De retoriek van de

Grieken wordt door Nietzsche opgevat als ‘het ademen van dit kunstenaarsvolk’ (MA V, 3). De retoriek bezat in die tijd volgens Nietzsche nog niet de pejoratieve klank die zij in de metafysica vanaf Socrates zou gaan krijgen, integendeel: zij werd door de Grieken hogelijk gewaardeerd. De retoriek heeft betrekking op het waarschijnlijke (*pithanon*). De retorici ‘hebben de mening over de dingen en daardoor de werking van de dingen op de mensen in de hand, en dat weten ze ook!’ (MA V, 4). De retorische figuur waaraan Nietzsche in zijn Baselse colleges de meeste aandacht besteedt is de metafoer. Nietzsche vat haar op als een verzamelnaam voor alle retorische figuren die een overdracht van betekenis bewerkstelligen. Deze ‘overdracht’ (*Übertragung*) wordt door Nietzsche in twee betekenissen opgevat: zij duidt zowel op het resultaat van de overdracht als op het proces van het overdragen, waarbij vooral dit laatste zijn belangstelling heeft. Dat Nietzsche de metafoer zo’n centrale plaats in zijn colleges geeft, hangt samen met zijn opvatting dat de gehele taal uiteindelijk berust op metaforen. ‘Jede Sprache’, zo citeert Nietzsche de romanticus Jean Paul, ‘ist ein Wörterbuch erblasseter Metaphern’ (MA V, 315).<sup>7</sup>

Dit idee werd door Nietzsche verder uitgewerkt in het ten tijde van de colleges geschreven, maar pas postuum uitgegeven opstel *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873). De centrale vraag in dit slechts zestien pagina’s tellende, maar voor een juist verstaan van Nietzsches metaforische kruistocht onontbeerlijke opstel, is in hoeverre de taal een adequate uitdrukking van de dingen mogelijk maakt. Volgens Nietzsche is dat allerminst het geval, omdat datgene wat we waarheid noemen, op een dubbele metafoer berust: ‘Een zenuw prikkel overgedragen in een beeld. Eerste metafoer. Het beeld opnieuw overgedragen in een klank. Tweede metafoer. [...] We geloven iets van de dingen te weten, wanneer we over bomen, kleuren, sneeuw en bloemen spreken, en bezitten toch niets dan metaforen van de dingen, die in het geheel niet aan het oorspronkelijke wezen van de dingen beantwoorden’ (KSA 1, 879).

Logisch gaat het er volgens Nietzsche dus in het geheel niet aan toe bij het ontstaan van de taal: het geheel aan materiaal waarmee de mens aan de waarheid werkt en bouwt, stamt niet uit het wezen van de dingen. Er is echter nog een derde overdracht. Deze betreft de overgang van woord naar begrip. Hier wordt volgens Nietzsche het contact met de dingen geheel verloren. Een woord wordt tot begrip zodra het niet langer fungeert als de uitdrukking van een eenmalige, geïndividualiseerde oerbeleving aan welke het zijn ontstaan dankt, maar aangewend wordt om er talloze, meer of minder gelijke, maar nooit identieke gevallen mee aan te duiden. Het gebruik van het woord ‘blad’ wekt in ons de voorstelling van een oervorm blad, terwijl er toch enkel de talloze onderling verschillende bladeren bestaan. ‘Ieder begrip’ zo concludeert Nietzsche, ‘ontstaat door het gelijkstellen van wat niet gelijk is’ (KSA 1, 880).

Onze gehele wereld van begrippen is voor Nietzsche om die reden volledig antropomorf van aard. Dat wat wij waarheid noemen, is in zijn opvatting uiteindelijk ‘een bewegelijk leger van metaforen, metonymia, antropomorfismen, kortom een som van menselijke relaties die op poëtische of retorische wijze zijn verheven, overgedragen en opgesierd, en die een volk na lang gebruik als vaststaand, canoniek en bindend voorkomen: waarheden zijn illusies waarvan men vergeten heeft dat het illusies zijn, metaforen die versleten zijn en krachteloos zijn geworden, munten die hun beeltenis hebben verloren en nu slechts nog als metaal, niet meer als munten in aanmerking komen’ (KSA 1, 880v). Omdat de mens het illusoire karakter van de waarheid vergeten is, liegt hij, wanneer hij denkt de waarheid te spreken.<sup>8</sup>

De voorgaande citaten maken op een beeldende wijze duidelijk dat Nietzsche hier een metafoeropvatting hanteert, die radicaal afwijkt van die van Aristoteles en Quintilianus. Voor Nietzsche bestaat er in het geheel geen betekenis buiten de metaforische over-

dracht. Of nauwkeuriger geformuleerd: de betekenis van een woord of begrip is in laatste instantie het resultaat van de (metaforische) interpretatie, waarin de relatie tussen de woorden en de dingen op artistieke wijze in werking wordt gesteld. Tussen de twee gebieden die de metafoor in één beweging verbindt én als onderscheiden van elkaar articuleert ‘bestaat geen causaliteit, geen juistheid, geen uitdrukking, maar hooguit een esthetische verhouding’ (KSA 1, 884). Het begrip ontleent zijn betekenis geheel aan deze metaforische interpretatie, het is een afgeleid fenomeen. Nietzsche lijkt hiermee een positie te verdedigen, die omgekeerd is aan de eerder geciteerde opvatting van Heidegger. Volgens Nietzsche is de metafysica slechts mogelijk op grond van de metaforische overdracht.<sup>9</sup>

In zijn betoog gebruikt ook Nietzsche de metafoor van de verstening die wij eerder in Gudmundssons *Het grote gedicht* belichaamd zagen: ‘Terwijl elke metafoor in de waarneming individueel en uniek is en zich derhalve aan elke vorm van rubriceren weet te onttrekken, vertoont het gebouw van de begrippen de starre regelmaat van een Romeins columbarium’ (KSA 1, 882). Wie vertrouwd is met de strengheid van dit begrippengebouw zal nauwelijks meer kunnen geloven dat het begrip slechts een residu van een metafoor is en dat ‘de illusie met betrekking tot de artistieke overdracht van een zenuwprikkel in beelden, zo niet de moeder dan toch de grootmoeder van ieder begrip is’ (KSA 1, 882). ‘Alleen door die primitieve wereld van de metaforen te vergeten, alleen door de verharding en verstarring van de beeldenmassa die oorspronkelijk als een hete vloeistof uit het oervermogen van de menselijke fantasie naar buiten stroomt, alleen door het onoverwinnelijke geloof, dat deze zon, dit raam, deze tafel een waarheid op zich is, kortom alleen door te vergeten dat de mens een subject en wel een kunstzinnig scheppend subject is, leeft hij met enige rust, zekerheid en consequentie; als hij ook maar een moment de gevangenismuren van dit geloof kon ontvluchten, zou het terstond met zijn ‘zelfbewustzijn’ gedaan zijn’ (KSA 1, 883v).

Nietzsche wijst de begripsvorming niet ondubbelzinnig af, zij is óók een teken van de menselijke grandeur: ‘In dit opzicht mag men de mens stellig bewonderen als een geweldig bouwgenie dat erin slaagt op de beweeglijke fundamenten en als het ware op stromend water torenhoog een oneindig gecompliceerde dom van begrippen op te bouwen’ (KSA 1, 882). Wanneer Nietzsche in *Die Geburt* desalnettemin de lans breekt voor de kunstenaar ten koste van de *theoretische mens*, dan is dat omdat de kunst met de mythe de wijkplaats is geworden voor het fundamentele vermogen van de metafoor: ‘De drang tot het vormen van metaforen, die fundamentele drang van de mens, die men geen ogenblik kan wegdenken omdat men daarmee de mens zelf zou wegdenken, die drang is waarlijk niet bedwongen en nauwelijks beteugeld, doordat er uit zijn vervluchtigde voortbrengselen, de begrippen, een regelmatige en starre, nieuwe wereld als een dwangburcht voor de mens wordt gebouwd. Hij zoekt een nieuw gebied en andere beddingen voor zijn activiteiten en vindt die in de mythe en helemaal in de kunst’ (KSA 1, 887).

#### 4. Verstening en bevroering

Zowel bij Gudmundsson als bij Nietzsche wordt de overheersing van de retorische verbeelding van de werkelijkheid door de begripsmatige rationaliteit aangeduid met het beeld van de verstening. En tegenover de verstenende discursiviteit van het begrip plaatsen beiden een dichtelijk denken in beelden, dat meer recht doet aan het metaforische oervermogen van de mens. In het gedicht van Peter Delpout, dat ik hierboven

interpreteerde als een reflectie op het dichten, wordt deze dichterlijke verbeelding als volgt geëvoceerd:

*zij die van de kou komen zijn zelf winter, - zei hij.*

...

*zij bevroren hun denken.*

Het proces van de dichterlijke verbeelding van de werkelijkheid wordt in dit fragment voorgesteld als een bevroeringsproces. In de dichterlijke verbeelding wordt de steeds veranderende werkelijkheid bevroren. Zoals men greep krijgt op water door het te bevriezen, zo befrist de dichter de tevoorschijn stromende beeldenrijkdom in zijn taal. In de dichterlijke verbeelding versmelten subject en wereld, om vervolgens te worden bevroren in het kunstwerk. Deze 'bevroering' van het denken is wezenlijk onderscheiden van de verstenende werking van het begrippelijk denken. De in het dichterlijke werk geëvoceerde eenheid wordt niet definitief gefixeerd, zoals in het theoretische begrip, maar behoudt in potentie haar vloeibaarheid. Het verkrijgt deze vloeibaarheid opnieuw in onze interpretatie ervan. Het gedicht, zo zouden we het ook kunnen uitdrukken, wordt gekenmerkt door een fundamentele openheid, een veelduidigheid die iedere afzonderlijke interpretatie noodzakelijk overstijgt.

Ook Gudmundsson hanteert de metafoer van het vriezen in een werk uit 1970. *Untitled* (afb. 3) bestaat uit een documentatie van een gebeurtenis. Wat ons rest van die gebeurtenis zijn slechts een aantal 'bevroren' beelden in de vorm van een zestal foto's en een werkbeschrijving. De werkbeschrijving luidt: 'Dit is hoe mijn filosofie een deel werd van de mens en zijn omgeving'. De eerste foto toont ons een hand die met behulp van een pen een zestal zinnen op papier schrijft. Het onderschrift luidt: 'Het schrijven van de filosofie en het vereenvoudigen ervan tot zes zinnen'. De tweede foto geeft een aantal gietvormen te zien van de letters waaruit één van de zes zinnen is opgebouwd. De gietvormen worden gevuld met water. De werkbeschrijving vertelt ons dat het water in de gietvormen vervolgens bevroren wordt. Op de derde foto zien we Gudmundsson op weg naar de galerie *Now Constructions* met de bevroren zin. Deze zin wordt, zoals de vierde foto laat zien, tentoongesteld op de vloer van de galerie. Op de vijfde foto treffen we enkel nog een restant water aan, terwijl de zesde en laatste foto de lege vloer van de galerie te zien geeft. Deze gebeurtenis herhaalt zich zes opeenvolgende dagen. Het onderschrift van de zesde foto luidt: 'Het water is verdwenen, iets ervan werd weggedragen door de schoenen van de mensen naar de straten en hun huizen - iets ervan ging door de ademhaling in de galerie in de lichamen van de mensen en bleef daar enige tijd - iets ervan ging in de lucht en werd deel van de wolken en later kwam het terug als regen etc.'.

Ook *Untitled* dient te worden begrepen als een metafoer van de artistieke verbeelding. In die zin maakt de metafoer zowel de vorm als de inhoud van het werk uit. In de zes zinnen heeft Gudmundsson getracht deze filosofie 'op begrip' te brengen. Toen ik Sigurdur Gudmundsson vroeg mij de vertaling van deze zes zinnen, die in het IJslands geschreven zijn, mee te delen, voldeed hij pas na enig aarzelen aan mijn verzoek. Hij vertelde mij later, dat hij zijn filosofie nu anders, genuanceerder zou formuleren dan in 1970. De begripsmatige uitdrukking van zijn filosofie bleek nogal star, niet langer in staat de veelduidigheid van het beeld adequaat te representeren. Gudmundsson stond daarentegen nog volledig achter het beeld dat in *Untitled* wordt geëvoceerd. Het beeld lijkt door zijn vermogen telkens andere betekenissen te kunnen oproepen, beter in staat te zijn op te treden als metafoer van het dichterlijke proces.

*Untitled* lijkt echter niet uitsluitend te verwijzen naar de dichterlijke verbeelding. Het water dat wordt bevroren en vervolgens wordt weggedragen door de schoenen van de mensen, refereert tevens aan de werkelijkheid buiten de kunst. Deze wordt, om de aan de presocraat Heraclitus toegeschreven woorden te gebruiken, gekenmerkt door een onophoudelijk vervloeien: alles stroomt (*panta rhei*). Om die reden kunnen we volgens Heraclitus nooit tweemaal dezelfde rivier betreden (Heraclitus 1987, 54). De steeds vervloeiende werkelijkheid wordt in het kunstwerk tijdelijk bevroren, maar nadat het beeld gesmolten is, gaat het weer op in de levensstroom: de huizen van de mensen, de straten, de wolken. Terwijl de begrippen van Gudmundssons filosofie een star en onveranderlijk bouwwerk vormen, blijken de beelden in staat het *panta rhei* op een meer adequate wijze te verbeelden. Tegenover het begrip van de theoretische mens, dat als de blik van Medusa de werkelijkheid versteent, brengt de kunst de beweeglijkheid van het leven tot uitdrukking.

### 5. De transcendentale metafoor

Ook in het geval van Nietzsche is de interpretatie van de metaforische verbeelding tegelijkertijd een interpretatie van het meest elementaire kenmerk van de werkelijkheid. En net als bij Gudmundsson staat deze fundamentele ontologie in het teken van Heraclitus' *panta rhei*.<sup>10</sup> Het inzicht dat zijnden nooit volledig met het begrip kunnen worden geïdentificeerd, omdat ze voortdurend aan verandering onderhevig zijn, zouden we kunnen aanduiden als Nietzsches these van de *ontische differentie*.<sup>11</sup>

De absolute stroom van het gebeuren van de wereld vat Nietzsche op als een metaforisch gebeuren, een voortdurende overdracht. De fundamentele drang tot de metafoor waarover Nietzsche in 1873 spreekt, wordt door hem niet enkel toegeschreven aan de mens, maar aan het leven als zodanig en, met enig voorbehoud, zelfs aan de niet-levende natuur. 'Een superieure fysiologie zal ongetwijfeld de artistieke processen in onze ontwikkeling begrijpen - niet alleen in die van de mens, maar ook die van dieren: een superieure fysiologie zal ons leren dat het artistieke begint in het organische. [...] Zelfs de chemische transformaties van de anorganische natuur zijn misschien wel artistieke processen' (KSA 7, 437). En in een fragment uit het voorjaar van 1884 heet het: 'Al het organische dat 'oordeelt', handelt *als kunstenaar*. [...] Het scheppende - 1) toeëigenende 2) selecterende 3) omvormende 4) het zelfregulerende element 5) het afscheidende' (KSA 11, 97). In zijn latere werk heeft Nietzsche dit proces van metaforische interpretatie geduid als de scheppende Wil tot Macht, die door hem begrepen wordt als het 'meest innerlijke wezen van het Zijn' (W III, 798; vgl. Visser 1989, 294). In het begrip 'Wil tot Macht' staat voor Nietzsche het *proces* van de overdracht centraal: 'Men moet niet vragen 'wie interpreteert er dan?', maar het interpreteren zelf, als een vorm van de Wil tot Macht existeert, (maar niet als een 'zijn', maar als een *proces*, een *worden*), als een affect' (KSA 12, 140). Dit scheppende proces van de metaforische interpretatie van het andere, dat voor Nietzsche noodzakelijk een aspect van onderwerping bezit, impliceert tevens een streven tot zelfoverstijging (KSA 4, 146).

In dit licht bezien is de metaforische drang van de mens, die men geen ogenblik kan wegdenken zonder de mens zelf weg te denken, een metafoor van de zichzelf voortdurend transformerende en overstijgende realiteit. Aangezien zonder deze metaforische transformatie zijnden in het geheel niet zouden bestaan, kunnen we stellen dat het metaforische proces bij Nietzsche de transcendentale voorwaarde vormt van de mogelijkheid dat zijnden zich voordoen. De ontische differentie - zo zouden we het kernachtig kunnen samenvatten - wortelt in de transcendentale metafoor. Geheel zonder

spanning is het gebruik van het begrip ‘transcendentiaal’ hier overigens niet, omdat er gebroken wordt met twee connotaties die nauw verbonden zijn met het traditionele gebruik van deze term. Anders dan in de kantiaanse traditie wordt de mogelijkheidsvoorwaarde van het verschijnen van de zijnden door Nietzsche niet gelegd in het menselijke subject, maar in de metaforische overdracht die eigen is aan de zijnden als zodanig, en die de menselijke ervaring overstijgt. Als we in verband met Nietzsche al het woord kantianisme in de mond zouden durven nemen, dan is er - om een uitdrukking te gebruiken die Ricoeur in een ander verband bezigt - sprake van een kantianisme zonder transcendentiaal subject. Bovendien, en daarmee plaatst Nietzsche zich zowel tegenover de kantiaanse als tegenover de scholastieke traditie, komt in de notie van de transcendentale metafoor tot uitdrukking dat het enige ‘blijvende’ in alle verandering de afgrondelijke dimensie van de verandering zelf is, die om die reden nooit in positieve termen kan worden benoemd, maar slechts in overdrachtelijke zin aan de orde kan worden gesteld, bijvoorbeeld door haar als metafoor aan te duiden.<sup>12</sup>

De alleszins romantische opvatting van de werkelijkheid als een voortdurende artistieke transformatie heeft Nietzsche voor het eerst in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) verwoord. Nog volledig in de ban van Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1817), duidt Nietzsche dit artistieke transformatieproces in metafysische termen aan als *wereldwil* (hoewel hij ook andere metaforen hanteert als ‘oergrond’, ‘kern van al het zijnde’, ‘moeder van het zijn’ en ‘oeréne’). Evenals bij Schopenhauer is de wil voor Nietzsche een proces, waarin de mens niets meer is dan instrument en medium van deze wil (zie § 3.2). Anders dan Schopenhauer echter vat Nietzsche dit proces op als een kunstkomedie, ‘een artistiek spel, dat de wil speelt met zichzelf, vanuit de eeuwige volheid van zijn lust’ (KSA 1, 152). ‘Voor alles moet dit ons duidelijk zijn - tot onze vernedering *en* tot onze verheffing - dat de hele komedie van de kunst beslist niet voor ons opgevoerd wordt om ons te verbeteren en te vormen. Evenmin zijn wij de eigenlijke scheppers van de wereld van de kunst. Wel mogen wij van zelf aannemen dat wij voor de ware schepper van deze wereld reeds beelden en artistieke projecties zijn en dat onze hoogste waarde bestaat uit wat we betekenen als kunstwerk - want alleen als *esthetisch fenomeen* zijn het bestaan en de wereld *eeuwig gerechtvaardigd*. Ons bewustzijn van wat wij betekenen verschilt nauwelijks van wat de op linnen geschilderde krijgslieden weten van de slag die zij uitbeelden. Alles wat we weten van de kunst is ten diepste volledig illusoir, omdat we als wetenden niet identiek en één zijn met het wezen dat zich als eeuwige schepper en toeschouwer van deze kunstkomedie een eeuwig genot bereidt’ (KSA 1, 47). De kunst openbaart ‘het spelende opbouwen en afbreken van de wereld van het individuele [...] als het stromen van een oerlust, op dezelfde wijze als Heraclitus, de duistere, de vormende kracht van de wereld vergelijkt met een kind dat in zijn spel stenen nu eens hier, dan weer daar zet en zandhopen bouwt en weer laat instorten’ (KSA 1, 153).

Nietzsche legt dit artistieke spel van de wereldgrond, het oneindige ontstaan en vergaan van eindige zijnden, uit als de eeuwige strijd tussen het dionysische en apollinische. Apollo, de Griekse god van het licht, de klaarheid, de schone gestalte, is de metafoor van het ontstaan van de zijnden in hun ruimtelijke en tijdelijke onderscheidenheid, ‘het sublieme godenbeeld van het *principium individuationis*’ (KSA 1, 28). Dionysos, de Griekse god van de duisternis, van het maatloos-chaotische, van de mystiek-extatische rite, vormt de metafoor van de doorbreking van deze apollinische wereld van het *principium individuationis* (vgl. KSA 13, 224). Nietzsche verduidelijkt deze ‘machten van de natuur’ aan de hand van hun verschijningsvorm in de mens en de daarmee samenhangende kunstvormen. De apollinische vormgevende kracht ziet Nietzsche vooral belichaamd in de droom. ‘De schone schijn van de wereld van de droom,

die ieder mens als een volleerd kunstenaar kan voortbrengen, is de conditie van alle beeldende kunst, en ook [...] van een belangrijk deel van de poëzie' (KSA 1, 26). De dionysische opheffing van het individu ziet Nietzsche vooral weerspiegeld in de roes, die kenmerkend is voor de seksuele en narcotische extase (KSA 1, 28-9). Voor Nietzsche is de (ritmische) muziek de dionysische kunst bij uitstek, terwijl ook dans en lyrische poëzie een dionysisch karakter bezitten. Kunstwerken, die op het eerste gezicht een product van menselijke schepping lijken te zijn, blijken in laatste instantie het toneel te zijn waarop het wereldgebeuren (*Welt-Ereignis*) zich als een strijd tussen Dionysos en Apollo afspeelt (zie Fink 1960, 25).

We hebben hier te maken met een ontologie van een uitgesproken esthetisch karakter. Nietzsche duidt haar zelf aan als een *Artisten-Metaphysik* (KSA 1, 13). Niet alleen wordt de kunst tot de meest fundamentele activiteit van de mens verheven (KSA 1, 24), maar zij wordt tevens beschouwd als de toegangsweg tot een ontraadseling van het zijnde als zodanig. En bovendien wordt deze esthetische ontologie, eerder dan begripelijk beargumenteerd, in een stroom van beelden geëvoceerd. Kunst is niet alleen het thema van Nietzsches filosofie, maar tevens middel en methode. Net als voor Schelling is de kunst voor Nietzsche het ware organon van de filosofie.

Fink merkt in zijn studie over Nietzsche met recht op dat *Die Geburt* reeds alle kiemen bevat van het latere werk (Fink 1960, 32). Weliswaar zal Nietzsche, in wat wel zijn positivistische periode wordt genoemd, afstand nemen van een aantal traditioneel-metafysische connotaties die nog aan zijn *Artisten-Metaphysik* kleven, maar de in *Die Geburt* ontwikkelde esthetische ontologie zal zijn denken tot het eind toe dragen.<sup>13</sup> Nog in een fragment uit 1885 stelt Nietzsche dat de wereld een zichzelf barend kunstwerk is (KSA 12, 326). De wereld is voor de latere Nietzsche een spiegelspel, waarin de mens voorbij de mens zich als een kind spiegelt 'aan de vervulling van zijn bestaan in het spel' (Visser 1989, 329).

## 6. Tragische wijsheid

*Die Geburt der Tragödie* is onmiskenbaar een romantisch werk, een 'Romantiker-Bekanntniß', zoals Nietzsche het zelf uitdrukt (KSA 12, 115). Dat blijkt niet alleen uit de esthetisering van de wereldgrond, maar evenzeer uit de 'Flügelschlag der Sehnsucht' en het 'Streben in's Unendliche' die uit dit werk spreken (KSA 1, 153). De esthetisering van de wereldgrond betekent echter geenszins dat Nietzsche de werkelijkheid idealiseert. In navolging van zijn leermeester Schopenhauer vat Nietzsche de wil op als een irrationeel, doelloos en bovenal wreed gebeuren. Nietzsche prijst de presocratische Grieken, omdat zij met vermetele blik 'de kern hebben ingezien van het angstaanjagende vernietigingsstreven van de zogenaamde wereldgeschiedenis, evenals van de wreedheid van de natuur' (KSA 1, 56). Wat de blik in de 'afgrond van de wil' (KSA 5, 346) openbaart, zo stelt Nietzsche in een voorstudie van *Die Geburt* uit 1870, is de 'Nichtigkeit des Daseins' (KSA 1, 570). Wie deze wijsheid verwerft loopt het gevaar net als Schopenhauer te gaan verlangen naar een boeddhistische ontkenning van de wil.<sup>14</sup> Nietzsche wijst er weliswaar op dat het extatische opgaan in de dionysische roes een diepe lust veroorzaakt, maar deze lust gaat volgens hem noodzakelijk gepaard met een niet minder diep lijden: 'Een enkel ogenblik', zo merkt Nietzsche op, 'zijn wij werkelijk het oerwezen zelf en voelen wij de bandeloze begeerte naar het bestaan en de levenslust daarvan. Het conflict, het lijden, de vernietiging van de verschijnselen vinden we noodzakelijk, een gevolg van de buitensporige hoeveelheid naar leven strevende en dwingende bestaansvormen, de overvloedige vruchtbaarheid van de wereldwil. Op

hetzelfde ogenblik, waarop wij als één geworden zijn met de onmetelijke levenslust en waarop wij in dionysische extase de onverwoestbaarheid en de eeuwigheid van de lust beseffen, worden wij doorboord door de razende engel van dit lijden' (KSA 1, 109). Dit lijden is *gedurende* de roes te dragen, aangezien hij gepaard gaat met een radicale vergetelheid: 'Het enthousiasme van de dionysische toestand met zijn vernietiging van alle gewone beperkingen en grenzen van het bestaan bevat namelijk zolang hij duurt een *lethargisch* element, waarin alles onderduikt wat een persoon in het verleden beleefd heeft. Door de kloof die deze vergetelheid creëert, wordt de alledaagse werkelijkheid van de dionysische werkelijkheid afgesneden'. Deze vergetelheid van de roes is echter van voorbijgaande aard: 'Zodra men zich echter weer van alledaagse werkelijkheid bewust wordt, gaat dat met walging gepaard' (KSA 1, 56). Deze walging kan leiden tot een zich tegen de wil kerende ascetische stemming die het handelen volledig verlamt: 'Het weten van het ware, het zicht op de gruwelijke waarheid remt elk motief tot handelen [...] bij de dionysische mens. Nu baat geen troost meer. [...] In het bewustzijn van de eenmaal aanschouwde waarheid ziet de mens overal alleen nog het ontstellende, het absurde van het zijn' (KSA 1, 57). Wie deze waarheid eenmaal inziet, kan slechts beamen wat de wijze Silenius tot koning Midas sprak, namelijk dat het beste voor de mens is niet geboren te zijn, niet te *zijn*, *niets* te zijn, en het op een na beste: spoedig te sterven (KSA 1, 35).

De enige manieren om de totale verlamming te ontkomen zijn de tragische waarheid omtrent het bestaan in het leven van alledag om te vormen, te *sublimeren* (vgl. § 3 van de Inleiding; zie ook De Mul 2007a, 107-60) of eenvoudigweg te vergeten. In het enkele jaren na *Die Geburt* gepubliceerde opstel *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* stelt Nietzsche: 'Voor ieder handelen is vergeten nodig. [...] Zonder vergeten is het onmogelijk ook maar te leven. [...] Stel je het uiterste geval voor, een mens die volledig de kracht mist om te vergeten, die veroordeeld is om overal een worden te zien. Zo'n mens gelooft niet meer in zijn eigen bestaan, gelooft niet meer in zichzelf, ziet alles in bewegende punten uiteenvloeien en verliest zich in de stroom van het worden. Hij zal als een goede leerling van Heraclitus tenslotte nauwelijks nog een vinger durven verroeren' (KSA 1, 250). Ook het ruim tien jaar later gepubliceerde *Zur Genealogie der Moral* stelt dat het leven een 'actieve vergetelheid' vereist, want zonder vergetelheid bestaat er 'geen geluk, geen vrolijkheid, geen hoop, geen heden' (KSA 5, 292).<sup>15</sup>

De gezondheid van een mens of een cultuur, dat wil zeggen het vermogen van deze mens of cultuur om te (over)leven, wordt in het essay over het historisch besef begrepen in termen van de *plastische kracht* om 'het vreemde om te vormen en in te lijven, het verlorene te vervangen en gebroken vormen vanuit zichzelf opnieuw te vormen' (KSA 1, 251).<sup>16</sup> Deze plastische kracht komt nu bij uitstek tot uitdrukking in het metaforische karakter van de kunst.

Volgens Nietzsche wordt dit vergeten mogelijk gemaakt door metaforische transformatie van de werkelijkheid in de apollinische kunst. Nu is het, zoals we in § 3 ten aanzien van de metafoor opmerkten, kenmerkend voor de metaforische transformatie dat het metaforische karakter ervan wordt vergeten (vgl. IJsseling 1973, 788). Op grond hiervan interpreteert Nietzsche de homerische godenwereld als een *verhulling* van de verlamdende dionysische waarheid (KSA 1, 36). De olympische wereld is een schone schijn, 'een verklarende spiegel', die de Helleense wil zichzelf voorhoudt om haar diepgewortelde talent om te lijden te overwinnen (KSA 1, 36, 38). Door de goden het leven van de mens te laten leven rechtvaardigen zij diens bestaan: 'In het heldere zonlicht van de goden wordt het bestaan ervaren als iets, dat op zichzelf nastrevenswaard is. [...] De Sileense wijsheid omkerend kunnen we van deze [homerische -JdM] mens zeggen: 'het ergste voor u is, spoedig te sterven; het op een na ergste is: eens te

moeten sterven' (KSA 1, 36). Om in deze wereld van de schone schijn te kunnen leven moesten de Grieken de Sileense wijsheid volledig verdringen. Om die reden duidt Nietzsche Homerus met een aan Schiller ontleende term aan als het prototype van de naïeve kunstenaar.<sup>17</sup>

Nietzsche stelt nu dat de presocratische cultuur begrepen kan worden als een voortdurende strijd - Nietzsche wijst in dit verband op Heraclitus' notie van de *polemos*, de strijdige harmonie (KSA 1, 494; zie Heraclitus 1987, 38; vgl. Bönig 1986, 93) - tussen de dionysische en de apollinische driften van de Griekse mens, die in de Attische tragedie een kortstondige verbintenis met elkaar aangaan: 'Beide zo verschillende kunstdriften bestaan naast elkaar, meestal openlijk in onmin met elkaar en elkaar uitdagend tot steeds nieuwe en krachtiger geboorten, waarin de strijd wordt voortgezet van de tegenstelling, die door het gemeenschappelijke woord "kunst" slechts schijnbaar wordt overbrugd, totdat ze tenslotte, door een metafysisch mirakel van de Helleense "wil", als paar verschijnen en in die paring het zowel dionysische als apollinische kunstwerk van de Attische tragedie voortbrengen' (KSA 1, 25v).<sup>18</sup> De basis van de Attische tragedie wordt volgens Nietzsche gevormd door het extatische dionysische koor, dat zich telkens opnieuw ontlad in de apollinische beeldenwereld van de dialoog. De apollinische droom is hier, anders dan gewoonlijk het geval is in de apollinische kunst, geen verlossing in de schijn. Het tragische karakter van de tragedie is gelegen in het feit dat de ineenstorting van het individu en zijn eenworden met het oerzijn in het drama wordt verbeeld (KSA 1, 62).

De Attische tragedie vormt volgens Nietzsche een hoogtepunt van de Griekse cultuur omdat de dionysische wijsheid hier een verbintenis aangaat met de apollinische wereld van de schijn. In de tragedies van Aeschylus en Sophokles komt volgens Nietzsche zo de diepzinnige en pessimistische wereldbeschouwing van de Grieken tot uitdrukking. Zij vormt de uitbeelding van dionysische wijsheid met apollinische artistieke middelen, zodat met deze tragische wijsheid te leven valt. 'Hier, waar de wil zich in het grootste gevaar bevindt, komt als reddende en genezende tovenaars naderbij: de *kunst*. Zij alleen is in staat deze walging van het ontstellende en absurde om te buigen naar voorstellingen waarmee te leven valt: zoals het *sublieme* - de artistieke beteugeling van het ontstellende - en het *komische* - de artistieke ontlading van de walging in het absurde' (KSA 1, 57).<sup>19</sup> Het resultaat van deze verbintenis van Dionysos en Apollo noemt Nietzsche in de eerder genoemde voorstudie ten behoeve van *Die Geburt* een 'middenwereld tussen schoonheid en waarheid', een wereld van 'waarschijnlijkheid' (KSA 1, 567). Er is hier weliswaar sprake van een schijnwereld, deze wordt echter niet langer als schijn ervaren, maar 'als symbool, als teken van de waarheid' (KSA 1, 571).<sup>20</sup> We zouden hier kunnen spreken van een tragische ironie: in de sublieme schijn wordt het ontstellende en absurde van het bestaan ervaarbaar (vgl. de beginregels van Rilkes eerste *Duineser Elegie*, die ik in § 6.8 citeer).

De veelgeroemde lichtvoetigheid van de apollinische godenwereld, die Winckelmann ertoe verleidde de Griekse kunst op te vatten als 'edle Einfalt und stille Grosse' mag om die reden volgens Nietzsche niet begrepen worden als een onbezorgd welbehagen: het apollinische masker is integendeel 'het noodzakelijke resultaat van een blik in het innerlijke en schrikwekkende van de natuur, lichtvlekken ter genezing van de door het barre duister gewonde blik' (KSA 1, 65). Tegenover Winckelmans classicistische interpretatie van de Griekse cultuur kan die van Nietzsches met recht romantisch worden genoemd.

## 7. De socratische waarheid en het nihilisme

Even romantisch is Nietzsches these dat de verbintenis van Apollo en Dionysos een gelukzalige, maar uiterst kortstondige uitzondering is geweest in de westerse cultuurgeschiedenis. In de ontaarde gestalte van de tragedies van Euripides en meer nog in de nieuwere Attische komedie wordt de unieke band tussen het dionysische en apollinische volgens Nietzsche alweer doorbroken ten gunste van een overwicht van de apollinische pool. Dat blijkt niet alleen uit het terugdringen van dionysische elementen als het koor ten gunste van de apollinische dialoog, maar ook uit de toenemende ‘alledaagsheid’ en ‘burgerlijke middelmatigheid’ van haar inhoud. De Griekse lichtvoetigheid verwordt nu tot ‘de lichtvoetigheid van de slaaf, die niets zwaars voor zijn verantwoording nemen kan, niets groots nastreven’ (KSA 1, 78). Het wegsnijden van het dionysische element heeft volgens Nietzsche zo drastisch plaatsgevonden dat het tragische levensgevoel niet langer uitdrukking kon krijgen in de apollinische beeldenwereld. Het dionysische verdwijnt weliswaar niet geheel uit de Griekse cultuur, maar het wordt verbannen uit de kunst naar ‘een soort onderwereld, naar de ontaarding van een mysteriecultus’ (KSA 1, 114).

In samenhang hiermee treedt nu volgens Nietzsche met de figuur van Socrates de theoretische mens tevoorschijn. In het redelijk filosoferen van Socrates ondergaat de apollinische stijl van de kunst een metamorfose tot logisch schematiseren (KSA 1, 94). De komst van de theoretische mens markeert het einde van de tragische mythe ten gunste van de mythe van een mogelijke ‘aardse verzoening, zelfs door een eigen *deus ex machina*, de god van de machine en de smeltoven, dat wil zeggen krachten van natuurgeesten, die beschouwd en gebruikt worden als ten dienste staand van het hogere egoïsme’. De theoretische mens ‘geloof in een correctie van de wereld door het weten, in een door de wetenschap gestuurd leven’. Hij meent ‘dat hij ook werkelijk in staat is de individuele mens op te sluiten in de allerkleinste kring van oplosbare opgaven, waarbinnen deze lichtvoetig tot het leven zeggen kan: “Ik wil je: je bent het waard om gekend te worden”’ (KSA 1, 115). In de platoonse dialogen krijgt de metamorfose van het apollinische naar het optimistische, theoretische wereldbeeld zijn uitdrukking in het geheel ondergeschikt worden van de artistieke uitdrukking aan de filosofische wil tot waarheid.<sup>21</sup> Wie eenmaal duidelijk heeft ingezien dat door deze wending ‘een net van gedachten uitgespannen werd over de gehele aardbol, dat zelfs uitzicht biedt op de wetmatigheid van het totale zonnestelsel; wie zich dit alles voor de geest haalt, compleet met de torenhoge piramide van het hedendaagse weten, die kan er niet aan ontkomen Socrates te beschouwen als het ene draaipunt en de scharnier van de zogenaamde wereldgeschiedenis’ (KSA 1, 100). Nietzsche beschouwt, zoals we reeds opmerkten, deze socratische wending niet zonder meer als negatief. Wanneer de immense krachten die in de wil tot weten zijn geïnvesteerd, aangewend zouden zijn voor louter praktische, dat wil zeggen ‘egoïstische doelen van individuen en volken’, (een extreme verwereldlijking dus, waarvan het Romeinse *imperium* volgens Nietzsche de meest verschrikkelijke uitdrukking vormt, - KSA 1, 133), dan zou een ongeëvenaarde barbarij het gevolg zijn, waarin de levensinstincten ‘in overal verbreide vernietigingskampen en in voortdurende volksverhuizingen’ zo worden verzwakt dat het resultaat zelfs de ‘hui-veringwekkende ethiek van de volkerenmoord uit medelijden’ zou kunnen zijn (KSA 1, 100).

Anderzijds beschouwt Nietzsche de Socratische wending als een uitermate riskante redding van het leven. Bij Socrates wordt namelijk de natuurlijke verhouding tussen instinct en kritisch bewustzijn volgens Nietzsche geheel omgedraaid: ‘Terwijl bij alle productieve mensen het instinct juist de creatief-affirmerende kracht is, en het bewustzijn zich bij hen kritisch en afhoudend opstelt, wordt bij Socrates het instinct tot criticus,

en het bewustzijn tot schepper - een ware monstruositeit *per defectum*' (KSA 1, 90). Bij Socrates begint de geschiedenis van de decadentie, de slopende ziekte die onlosmakelijk verbonden is met de Europese cultuur. De tegenstelling die Nietzsches denken vanaf dit moment gaat beheersen, is niet langer die tussen Apollo en Dionysos, maar die tussen de apollinisch-dionysisch scheppende kunstenaar-filosoof enerzijds en de aan begrippen gekluisterde theoretische mens anderzijds.

Het is ook met de theoretische mens en zijn 'torenhoge piramide van het weten' dat de verstening, die we aan de hand van *Het grote gedicht* van Gudmundsson bespraken, zijn intrede doet. Wanneer de socratische filosofie de metaforische kunst verbant, kan zij nog slechts begripsmummies voortbrengen. Nietzsche spreekt - doelend op de overlevering die stelt dat Plato ooit Egypte bezocht - van Plato's *egypticisme* (zie o.a. KSA 6, 74). Ook Gudmundsson kiest de piramide als symbool voor de verstenende cultuur. We zouden de drie piramides in *Het grote gedicht* kunnen opvatten als de symbolen voor de Ideeën van het Ware, het Goede en het Schone in Plato's filosofie. De platoonse 'begripsmummies' berusten op een vergeten in de tweede graad, een vergeten van de overgang van de apollinische beelden naar de 'oerdwaling van het gelijke' die kenmerkend is voor de metafysica (KSA 9, 543, 545; vgl. De Mul 2007e). Eerst op grond van dit vergeten in de tweede graad ontstaat het metafysische geloof in een ware, onveranderlijke wereld achter de wereld van de verschijnselen. Dit geloof, dat volgens Nietzsche aan de wieg staat van de voor de westerse cultuur kenmerkende verzaking van het leven, is niet minder naïef dan dat van de apollinische kunstenaar in zijn schijnwereld. De socratische rationaliteit is een naïeve rationaliteit (KSA 9, 41).

In de in 1888 geschreven tekst *Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde* schetst Nietzsche in een vijftigtal regels de zes stadia van de eeuwen omvattende geschiedenis van de decadentie, die het gevolg is van het postulaat van een ware wereld (KSA 6, 80v). Ten aanzien van het eerste stadium, de filosofie van Plato, is de kritiek van Nietzsche nog betrekkelijk mild. Weliswaar is Plato de eerste die tegenover de wereld van het worden een ware wereld van Ideeën tevoorschijn 'liegt' (vgl. KSA 6, 75), maar bij Plato is daarbij nog geen sprake van een volledige verzaking van het leven. De ware wereld is in ieder geval voor de filosoof nog bereikbaar in het hier en nu. In het tweede stadium, dat van het christendom, dat Nietzsche elders aanduidt als platonisme voor het volk (KSA 5, 12), schrijdt de decadentie al verder voort. De ware wereld wordt nu naar het hiernamaals verbannen, nog slechts als belofte gegeven aan de vrome, deugdzame mens. De kantiaanse aanname van een onkenbaar *Ding an sich* markeert voor Nietzsche het derde stadium in de ziektegeschiedenis van de westerse cultuur: 'De ware wereld, onbereikbaar, onbewijsbaar, niet te beloven, maar reeds doordat zij gedacht wordt een troost, een verplichting, een imperatief'. Het platonisme is hier nog steeds aanwezig, maar loopt als het ware op zijn eind, de oude zon geraakt op de achtergrond. Met het vierde stadium, de filosofie van Schopenhauer, worden voor Nietzsche de uiterste grenzen van het platonisme bereikt. Schopenhauer concludeert namelijk dat de ware wereld, wanneer zij werkelijk onbereikbaar is, ook niet langer troostend, verlossend of verplichtend kan zijn. Alhoewel de wereldverzaking hier zijn hoogtepunt bereikt, opent dit stadium ook het uitzicht op een overwinning van het platonisme.<sup>22</sup>

In de kritisch geworden metafysica van Kant en de wilsmetafysica van Schopenhauer bereidt de wil tot waarheid van de metafysica haar eigen ondergang voor. "De ware wereld" - Nietzsche plaatst nu voor het eerst aanhalingstekens rondom dit begrip - 'een idee die geen enkel nut meer heeft, niet eens meer verplichtend - een nutteloze, een overbodig geworden idee, *bijgevolg* een weerlegd idee: laten we haar afschaffen'. Met deze afschaffing treedt volgens Nietzsche het in de decadente ontwikkeling latente *nihilisme* op de voorgrond. Het gevolg van deze afschaffing is dat alle doelen, waarden

en waarheden van de metafysische christelijke traditie worden weggevaagd, ontwaard.<sup>23</sup> Daarmee verliest de zinvolle wereld zijn werkelijkheid, en de werkelijke wereld zijn zinvolheid (vgl. Bröcker 1963, 14). Van deze waarheid van het nihilisme, door Nietzsche onder de noemer van de ‘dood van God’ gebracht, heeft Nietzsche zich vooral in zijn ‘positivistische’ periode tot verkondiger gemaakt. In *Die fröhliche Wissenschaft* voert Nietzsche een dolle mens ten tonele, die op klaarlichte dag, onder hoongelach van de omstanders met zijn lantaarn op zoek is naar God: “‘Waar God heen is?’”, riep hij uit. “Dat zal ik jullie zeggen! *Wij hebben hem gedood* - jullie en ik! Wij allen zijn zijn moordenaars! Maar hoe hebben we dit gedaan? Hoe hebben we de zee kunnen leegdrinken? Wie gaf ons de spons om de hele horizon uit te vegen? Wat hebben wij gedaan: toen wij deze aarde van haar zon loskoppelden? In welke richting beweegt zij zich nu? In welke richting bewegen wij ons? Weg van alle zonnen? Vallen wij niet aan één stuk door? En wel achterwaarts, zijwaarts, voorwaarts, naar alle kanten? Is er nog wel een boven en beneden? Dolen wij niet als door een oneindig niets?’” (KSA 3, 480-1). Alhoewel de ironie van Gudmundsson minder ijzingwekkend is dan die van Nietzsche, brengt hij in zijn *D’où venons nous? Qui sommes nous? Où allons nous?* uit 1979 (afb. 4) - de titel verwijst naar het gelijknamige schilderij dat Gauguin in 1897 kort voor zijn mislukte zelfmoordpoging schilderde - een vergelijkbare ontzetting tot uitdrukking, wanneer hij een nietige mens zonder bestemming met een enorme pijn onder zijn arm door een immens landschap laat dwalen. Het komische karakter van dit beeld tempert weliswaar de walging die het nihilistische inzicht in het absurde van het bestaan oproept, maar kan haar niet volledig doen verdwijnen.

Het door de wil tot waarheid veroorzaakte nihilisme brengt de wedergeboorte met zich mee van het grondeloze pessimisme dat de Grieken ooit voor de keuze stelde te kiezen tussen India en Rome: tussen een radicale ontkenning van de wil en de grenzeloze barbarij (vgl. KSA 1, 133). De profetieën van de latere Nietzsche met betrekking tot de gruwelijke oorlogen die Europa de komende eeuw zouden gaan teisteren, doen vermoeden dat hij het laatste alternatief gaandeweg als het meest waarschijnlijk is gaan zien (vgl. o.a. KSA 6, 366; W III, 911). In *Die Geburt* zet het romantische verlangen Nietzsche er nog toe aan zijn geloof te vestigen op een mogelijke herhaling van het Griekse wonder: de ‘derde weg’ van een tragische cultuur. Omdat de tragische cultuur ooit uit de muziek werd geboren, meent Nietzsche dat zij ook alleen uit de muziek weer zal kunnen herrijzen. Nietzsche heeft daarbij de door hem verafgode muziek van Wagner op het oog.<sup>24</sup> Nietzsche beschouwt het wagneriaanse totaalkunstwerk, door hem in *Richard Wagner in Bayreuth* (1875) aangeduid als ‘een kolossaal gedachtensysteem zonder de abstracte vorm van de gedachte’, waarvan de theoretische mens ‘precies evenveel begrijpt als een dove van de muziek’ (KSA 1, 485), als de wedergeboorte van de tragische mythe. Enkel een dergelijke mythe zal het mogelijk maken de decadentie van de socratische, westerse cultuur te overwinnen, zonder te vervallen in een of andere vorm van het levensontkennende nihilisme of in de waanzinnig makende dionysische barbarij.<sup>25</sup> Deze hoop op de helende kracht van de kunst zal Nietzsches verdere denkweg steeds blijven begeleiden. Nog in 1888, enkele maanden voor zijn geestelijke instorting, noteert Nietzsche: ‘Onze religie, moraal en filosofie zijn symptomen van *décadence*. [...] De tegenbeweging: de kunst’ (KSA 13, 354, 356). ‘We hebben de kunst om niet aan de waarheid ten onder te gaan’ (KSA 13, 500). ‘De kunst en niets dan de kunst. Zij vormt de mogelijkheid tot het leven, zij is de grote verleidster van het leven, de grote stimulans van het leven’ (KSA 13, 521).

## 8. De ambivalentie van het romantische verlangen

Schlegel heeft de Romantiek ooit gedefinieerd als een levensgevoel dat oscilleert tussen het enthousiasme en de ironie (vgl. § 3 van de Inleiding). Ook in het geval van Delpeut, Gudmundsson en Nietzsche gaat het enthousiasme voor de helende kracht van de kunst voortdurend gepaard met een onmiskenbaar ironische distantie. Een eerste aanwijzing daarvoor bij Nietzsche zijn de vele schimpescheuten aan het adres van de kunst en de kunstenaars. Het lijkt mij niet zinvol dergelijke opmerkingen toe te schrijven aan Nietzsches neiging zichzelf tegen te spreken of aan de ontwikkeling van zijn denken. De laatste verklaring is niet zinvol omdat positieve en negatieve uitspraken over kunst en kunstenaar zich in iedere fase van zijn denken voordoen, de eerste niet omdat zij het zicht verduistert op het ambivalente karakter dat Nietzsche aan de kunst zelf toeschrijft (vgl. Pütz 1975, 24). Als we Nietzsches kritiek op de kunst nader beschouwen kunnen verschillende motieven worden onderscheiden. In *Menschliches, Allzumenschliches* stelt Nietzsche dat de kunstenaars steeds ‘de verheerlijkers zijn geweest van de religieuze en filosofische vergissingen van de mensheid’ (KSA 2, 180). Ook in *Zur Genealogie der Moral* heet het dat de kunstenaars altijd ‘de lakeien geweest zijn van een of andere moraal of filosofie of religie’ (KSA 5, 344). In deze kritiek komt tot uitdrukking dat ook de kunst tot een symptoom van decadentie kan worden. Het is voor alles ‘het geval Wagner’ geweest dat Nietzsche tot dit inzicht heeft gebracht. Met het met christelijke motieven doorspekte *Parcifal* heeft Wagner de tragische kunst verraden ten gunste van de ascetische idealen van de decadentie. De kunst is dan niet langer, zoals Stendhal dat noemde, *une promesse de bonheur*, maar fungeert, net als bij Schopenhauer, als een opiaat dat er toe dient de mens een moment lang (‘Wat zeg ik! *Vijf tot zes uur!*’) van de wil te bevrijden (KSA 6, 325; vgl. KSA 6, 347).<sup>26</sup>

Op grond van dit inzicht onderscheidt Nietzsche in zijn latere werk tussen de levensaffirmerende kunst van de grote stijl en de levensontkennende kunst van de decadentie. Nietzsche duidt dit onderscheid, gebruikmakend van Goethes beroemde definitie van klassieke en romantische kunst, ook wel aan als dat tussen gezonde en zieke kunst. De kunstenaar van de grote stijl disciplineert het chaotische worden door er zijn perspectivistische betekenis op te drukken: ‘Deze stijl heeft met de grote hartstocht gemeen dat hij weigert te behagen, dat hij niet wenst te overreden; dat hij beveelt; dat hij wil. [...] Over de chaos meester worden die men is; de chaos bedwingen, vorm worden: logisch eenvoudig, ondubbelzinnig, wiskunde, wet worden: dat is hier de grote ambitie’ (KSA 13, 246v). De decadente kunst daarentegen is niet in staat de werkelijkheid esthetisch te transformeren, zij is slechts ‘redmiddel voor een gemankeerde realiteit’ (W III, 833). De decadente kunst wordt niet door eenheid en strengheid van vorm gekenmerkt, maar door het zich verliezen in details, door het fragmentarische, het opene en het disproportionele. De ‘miniaturist’ Wagner is hiervan het voorbeeld bij uitstek.

Nietzsches kritiek gaat echter nog een stap verder, want hij stelt dat de kunst in het huidige tijdperk van de decadentie noodzakelijk decadent is (vgl. Bröcker 1963, 15). Dat geldt zelfs voor de kunstenaar-filosoof Nietzsche zelf: ‘Ik ben net zo goed als Wagner een kind van mijn tijd, dat wil zeggen een *decadent*: het verschil is dat ik dat begrijp, dat ik er mij tegen teweerstel’ (KSA 6, 11). Pütz heeft er terecht op gewezen dat de romantische stijlkenmerken die Nietzsche kritiseert, stuk voor stuk op diens eigen stijl van toepassing zijn (Pütz 1975, 35). Wat Nietzsche als ziekelijk-romantisch heeft bestreden is niet in de laatste plaats zijn eigen romantische verlangen geweest.

Wat hier vooral van belang is, is dat Nietzsche gaandeweg steeds meer is gaan beseffen dat een eenvoudige terugkeer naar de Griekse cultuur onmogelijk is. In de woorden van Bröcker: ‘We kunnen de wetenschap niet meer vergeten. En de mythe kan voor ons

niet meer worden wat zij vóór de verschijning van de wetenschap was' (Bröcker 1963, 27). De decadentie kan niet worden afgeschaft, we moeten leren te leven met de meest kenmerkende gestalte van de decadentie: de wil tot waarheid. Deze strijd laat zich ook aflezen aan Nietzsches eigen werk. Enerzijds bouwt hij als een kunstenaar aan nieuwe mythen, anderzijds is hij de onvermoeibare verdachtmaker die iedere mythe ontmaskert. Nietzsche spreekt steeds tegelijkertijd als denker én als dichter: heen en weer geslingerd tussen de euforie van de artistieke roes en de smart die de tragische kennis oproept (Pütz 1975, 38). Ook Gudmundssons *Het grote gedicht* is doortrokken van een vergelijkbare, tussen euforie en tragische ironie oscillerend verlangen. De sculptuur toont ons het verlangen van de kunst op te gaan in de stroom van het leven, maar zij is evenzeer het reflectieve zinnebeeld van de onmogelijkheid dit verlangen in de begripsmatige moderne cultuur te realiseren.

Er is echter nog een ander motief in Nietzsches kritiek op de kunst dat herhaaldelijk naar voren treedt en deze kritiek nog verder radicaliseert, omdat het niet alleen de noodzakelijk decadente hedendaagse kunst betreft, maar zelfs de gezonde kunst van de grote stijl. Wat de kunstenaar van de grote stijl nastreeft, is in feite het karakter van het zijn op het worden te drukken (W III, 895). Maar daarmee is ook de kunstenaar van de grote stijl voor Nietzsche noodzakelijk een leugenaar! In *Also sprach Zarathustra* stelt Nietzsche onomwonden, de woorden van Plato in herinnering roepend, dat de kunstenaars teveel liegen (KSA 4, 163). Omdat met de tragische waarheid niet te leven valt, is de leugen onvermijdelijk. Wie zich volledig aan deze waarheid zou overgeven, zou eindigen in dionysische barbarij en waanzin. De leugen is zo eigen aan *iedere* cultuur: 'Alle vormen van cultuur beginnen met het feit dat een veelheid aan dingen versluierd blijft' (KSA 7, 453). 'Zonder onwaarheid samenleving noch cultuur. Het tragische conflict. Alles wat goed en mooi is, is gebaseerd op een illusie: waarheid doodt' (KSA 7, 623).

Ook in het gedicht van Peter Delpout komt deze kritiek ten aanzien van het waarheidsgehalte van de kunst tot uitdrukking:

*Wat restte van vingers en tenen  
hield hem nauwelijks overeind.*

...

*De man die van de kou kwam is gisteren gestorven,  
helden leven niet lang, te kort voor een legende*

*van sneeuw. Als ik sterf, smelt ik, had hij gezegd.  
Hij is niet gesmolten-*

Ook hier die merkwaardige ironie met betrekking tot de beloften van het artistieke verlangen. De metaforische kunst blijkt haar belofte de mens te doen 'versmelten' met de wereldgrond niet waar te maken: de 'koude kunstenaar' zei te zullen smelten als hij zou sterven, maar hij is niet gesmolten. De extatische vereniging van subject en werkelijkheid heeft uiteindelijk niet in de kunst plaatsgevonden. Het gedicht ontpopt zich als een necrologie van het romantische verlangen, die Hegels verkondiging van de dood van de kunst in herinnering roept.<sup>27</sup> Maar anders dan bij Hegel biedt het wetenschappelijk begrip hier geen alternatief. De romantische genie-kunstenaar is niet alleen gestorven, zijn leven is zelfs te kort geweest om als een moderne mythe te kunnen voortleven.

Toch put ook deze interpretatie het dichterlijk woord niet uit. Zij lijkt het gedicht zelfs wezenlijk tekort te doen. Het gedicht spreekt immers, zoals de interpretatie van de

eerdere regels leerde, ook over het versmelten van de man van de kou met de hagel en de sneeuw van de winter. Het gedicht ondermijnt de vertrouwde oppositie tussen waarheid en leugen en lijkt daarmee de paradoxale dimensie van de waarachtige leugen te ontsluiten. Ook wanneer Nietzsche de kunstenaar tegelijkertijd kritiseert als leugenaar en prijst omdat hij met zijn leugens trouw blijft aan het steeds vervloeiende karakter van de werkelijkheid, lijkt hij op weg naar een andere opvatting van de oppositie van waarheid en leugen.

### 9. *De musicerende Socrates als Übermensch*

Wanneer Nietzsche het wezen van de kunst benoemt met behulp van de oppositie van leugen en waarheid, dan blijft hij in zekere zin bevangen in de onderscheidingen van de traditie die hij bestrijdt. Het resultaat kan dan niet anders zijn dan een omgekeerd platonisme. Aanvankelijk heeft Nietzsche zijn eigen filosofie als zodanig begrepen. In 1870 noteert hij: ‘Mijn filosofie een omgekeerd platonisme: hoe verder af van het ware zijnde, des te zuiverder, schoner, beter zij is. Het leven in de schijn als doel’ (KSA 7, 199; vgl. Heidegger, N II, 22, 469).

Nietzsches verbondenheid met de metafysische traditie blijkt ook uit het feit dat hij in *Die Geburt* met het onderscheid tussen wereldwil en (apollinische) wereld van de verschijnselen in navolging van Schopenhauer vasthoudt aan het kantiaanse onderscheid tussen de ware en de schijnbare werkelijkheid.<sup>28</sup> In het latere werk van Nietzsche treffen we echter tal van pogingen aan de metafysische traditie (en de daarin geïmpliceerde tegenstelling van metafysica en metafoor) te boven te komen door een *Verwindung* van de oppositie van waarheid en schijn.<sup>29</sup> Heel duidelijk komt dat tot uitdrukking in *Wie die ‘wahre Welt’ endlich zur Fabel wurde*, waaruit ik hierboven reeds citeerde. Nadat Nietzsche heeft geconstateerd dat met de filosofie van Schopenhauer de ware wereld een overbodige idee is geworden die kan worden afgeschaft, vervolgt hij: ‘De ware wereld hebben we afgeschaft: welke wereld bleef over? De schijnbare misschien? [...] Maar nee! *Met de ware wereld hebben we ook de schijnbare afgeschaft!* (Middag; moment van de kortste schaduw; einde van de langste dwaling; hoogtepunt van de mensheid; INCIPIT ZARATHOESTRA.)’ (KSA 6, 81). Met deze opmerkingen lijkt Nietzsche zich *uit* het platonisme te draaien (vgl. Heidegger, N I, 240). Met de ontkenning van de ware, bovenzinnelijke wereld van het begrip kan ook niet langer worden gesproken van een daaraan tegengestelde zintuiglijke schijn. Het begrip ‘schijn’, in de zin van illusie, duidt op iets dat anders is dan het voorgeeft te zijn. Nietzsche ontkent allerminst dat iets zich anders kan voordoen dan op een eerder moment, maar ook dit andere is noodzakelijk schijn: het heeft om die reden geen zin om in termen van schijn te blijven spreken (vgl. Visser 1989, 175).

Wanneer Nietzsche het begrip ‘schijn’ toch blijft gebruiken om er de enige realiteit van de dingen mee aan te duiden (KSA 11, 654), dan is dat volgens Visser niet alleen om de ontoegankelijkheid van een ‘ware’ realiteit aan te duiden, maar ook om het verlokkelijke schijnen, de glans van datgene wat zich voordoet te benoemen. Wat wij realiteit noemen dient begrepen te worden als een *eindeloze*, nooit uit te putten reeks interpretaties (KSA 3, 627).<sup>30</sup> Eerst tegen de achtergrond van dit spel van de wereld kan de metafoor op een niet-metafysische wijze doordacht worden als het in dit proces tevoorschijntreden van de zijnden. Indien de werkelijkheid in zijn geheel uit metaforische interpretaties bestaat, kan men op dit niveau van het zuivere worden niet langer spreken in termen van waarheid en schijn. In het interpretatieproces, zo zouden we het in heideggeriaanse terminologie kunnen zeggen, worden telkens andere zijnden

onthuld, en met deze onthulling worden andere zijnden verhuld (vgl. IJsseling 1973, 797; IJsseling 1975, 143; Visser 1989, 186).

Nietzsches denken ondermijnt niet alleen de geruststellende tegenstelling van waarheid en schijn, maar impliceert ook de *Verwindung* van een aantal andere voor de metafysische traditie kenmerkende opposities. Dit kan waarschijnlijk het beste worden geïllustreerd aan de hand van wat we Nietzsches meest intieme en sublieme gedachte zouden kunnen noemen: de leer van de Eeuwige Herhaling van het Gelijke (*ewige Wiederkehr des Gleichen*).<sup>31</sup> Kort samengevat komt deze leer, door Nietzsche naar eigen zeggen ‘tijdens een wandeling neergesmeten op een velletje, met eronder geschreven: § 6000 voet voorbij mens en tijd’ (KSA 6, 335; zie voor de notitie zelf: KSA 9, 494), erop neer dat alles wat zich ooit voordoet zich tot in het oneindige zal herhalen. Enerzijds lijkt deze leer door Nietzsche bedoeld te zijn als een kosmologische doctrine (in Nietzsches aantekeningenschriften vinden we tal van pogingen deze leer als zodanig te beargumenteren - zie bijv. KSA 9, 498), anderzijds is zij een - zoals we hierna zullen zien: esthetische - imperatief, een richtsnoer voor het handelen in een wereld die voorafgegeven doelen moet ontberen: ‘De vraag bij alles wat je wilt doen: ‘Is het zo, dat ik het een oneindig aantal malen zou willen doen’ is van het *grootste* gewicht’ (KSA 9, 496; vgl. KSA 3, 570).<sup>32</sup>

In de eerste plaats wordt met deze leer van de Eeuwige Herhaling het metafysische onderscheid tussen zijn en worden van zijn absolute tegenstelling ontdaan: ‘De wereld bestaat: zij is niet iets dat wordt, niet iets dat vergaat. Of veeleer: zij wordt, zij vergaat, maar zij heeft nooit aangevangen te worden en nooit opgehouden te vergaan - zij *handhaaft* zich in beide’ (KSA 13, 374). ‘*Dat alles terugkeert* is de extreemste *toenadering van de wereld van het worden tot die van het zijn - hoogtepunt van de beschouwing*’ (W III, 895). Tegen deze achtergrond komt ook de intentie van de kunstenaar van de grote stijl, het worden het kenmerk van het zijn op te drukken, in een ander licht te staan. Kort na de introductie van de leer van de Eeuwige Herhaling stelt Nietzsche in zijn aantekeningenschrift dat we een goed kunstwerk steeds opnieuw willen beleven, en hij vervolgt: ‘Zo zal men zijn leven gestalte geven, dat men jegens de afzonderlijke delen dezelfde wens koestert! Dit is de hoofdgedachte!’ (KSA 9, 505). Wanneer de kunstenaar van de grote stijl het stempel van het zijn op het worden wil drukken, dan is dat geen vlucht uit de wereld van het worden, maar juist de hoogst denkbare affirmatie.

Uit het bovenstaande volgt dat ook de tegenstelling tussen eindigheid en oneindigheid zijn scherpte verliest. In de ervaring van de Eeuwige Herhaling van het Gelijke is de eeuwigheid niet langer iets dat aan gene zijde van het leven ligt, maar dat aanwezig is in ieder ogenblik (vgl. Bröcker 1960, 17; Fink 1960, 173). Zo ook doordringen eindigheid en oneindigheid elkaar wederzijds in iedere handeling. In deze zin begrepen is de leer van de Eeuwige Herhaling een radicalisering van het door Novalis uitgesproken romantische verlangen het eindige en het oneindige, het eeuwige en tijdelijke, het alledaagse en het verhevene, elkaar te laten doordringen (vgl. § 2 van de Inleiding).

Een andere tegenstelling die in de leer van de Eeuwige Herhaling van het Gelijke aan een *Verwindung* wordt onderworpen, is die tussen noodzakelijkheid en vrijheid: ‘Hoogste fatalisme toch identiek met *toeval* en het scheppende’ (KSA 11, 292; vgl. Fink 1960, 89; zie voor een nadere bespreking van Nietzsches opvatting van het toeval § 6.8). Wanneer alles zich eindeloos herhaalt, is er enerzijds sprake van een ongehoord fatalisme, immers alles wat wij doen heeft zich reeds een oneindig maal afgespeeld, maar met evenveel recht kan worden gesteld dat wij in ieder ogenblik van ons bestaan voor beslissingen staan, die niet alleen hun invloed hebben op de nabije toekomst, maar tevens op alle toekomstige herhalingen.

Hierboven merkten we reeds op dat Nietzsche de leer van de Eeuwige Herhaling van het zwaarste gewicht noemde. Kundera, die zijn roman *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan* aanvangt met een bespiegeling van Nietzsches leer van de eeuwige wederkeer, zegt hierover: ‘Zou elke seconde van ons leven zich oneindig herhalen, dan zijn we vastgenageld aan de eeuwigheid zoals Jezus Christus aan het kruis. Dat is een verschrikkelijk vooruitzicht. In de wereld van de Eeuwige Herhaling rust op elke handeling het gewicht van een ondragelijke verantwoordelijkheid’. In deze wereld vertonen alle dingen zich zonder de ‘verzachtende omstandigheden van hun voorbijgaande aard’ (Kundera 1985, 8-9). Maar wat betekent het alternatief, een leven zonder deze zwaarste last, in een wereld die met de dood van God iedere zin heeft verloren? ‘De absolute afwezigheid van een last veroorzaakt dat de mens lichter wordt dan de lucht, boven de aarde en het aardse bestaan zweeft [...] en zijn bewegingen even vrij als zinloos zijn’. Is deze ondragelijke lichtheid van het bestaan te verkiezen boven de zwaarste last? Is de zwaarste last niet ook het beeld van de meest intense levensvervulling? ‘Hoe zwaarder de last, des te dichter bij de grond, des te werkelijker en echter is dit leven’. Ook Nietzsches Zarathoestra roept ons op de aarde trouw te blijven en deze zwaarste last te aanvaarden (KSA 4, 15).

In *Die Geburt* spreekt Nietzsche nog zijn hoop uit dat onze cultuur de geboorte zal geven aan een *musicerende Socrates*, de kunstenaar-filosoof, die tot het dragen van deze tragische gedachte in staat zal zijn zonder te vervallen in een of andere vorm van levensverzaking (KSA 1, 96, 111). Het zal een tragische mens zijn die nieuwe mythen schept en daarbij zijn metaforische activiteit vergeet, maar die tevens de moed heeft met heldere blik dit vergeten te voorzien en als een *actief* nihilist zijn scheppingen in naam van het worden steeds opnieuw teniet te doen (vgl. W III, 557). De vraag is echter of de mens ooit de moed zal hebben de gedachte van de Eeuwige Herhaling werkelijk te dragen. Reeds in *Die Geburt* toont Nietzsche zich hierover bezorgd (KSA 1, 102), en in *Also sprach Zarathustra* lezen we dat slechts een *Übermensch* in staat zou zijn in het licht van de tragische wijsheid de aarde trouw te blijven (KSA 4, 14). Maar aangezien deze *Übermensch* door Nietzsche begrepen wordt als een metafoor (overdracht) van de mens is het ontstaan ervan afhankelijk van de boven zichzelf uit scheppende activiteit van een niet door de decadentie aangetaste ‘hogere mens’. Het is om die reden de vraag of deze overdracht zich ooit werkelijk zal voordoen. Maakt het alomtegenwoordige nihilisme niet dat wij gedoemd zijn voor eeuwig de ‘laatste mensen’ te blijven? De laatste - postmoderne? - mens wentelt zich behagelijk in het nihilisme, verdrijft zijn verveling of geeft zich over aan zijn lethargie: ‘Af en toe een beetje gif: dat geeft zoete dromen. En veel gif tenslotte, om zacht te sterven. Men werkt nog, want arbeid is vermaak. Maar men zorgt dat het vermaak niet aangrijpt. [...] “We hebben het geluk ontdekt” - zeggen de laatste mensen en knipogen’ (KSA 4,19; vgl. Prins 2007, 246v).

#### 10. *It's so cold in Alaska*

In het voorafgaande betoogde ik dat *Het grote gedicht* van Gudmundsson ons waarschuwt voor het gevaar van de verstening dat steeds op de loer ligt. Dat gevaar bedreigt ook de interpretaties die ik heb voorgelegd. Ik heb de metaforen van Delpout, Gudmundsson en Nietzsche overgedragen naar het domein van de discursieve begrippen. Vanwege het open karakter van deze werken is dit een hachelijke onderneming. Niet alleen omdat het laatste woord erover nooit kan worden gesproken, maar vooral ook omdat ieder spreken over deze beelden een begrippelijke fixatie met zich meebrengt. En wanneer er bovendien gesproken wordt over transcendentale metaforen, over verste-

ning en het bevroren van water, dan kan dit gemakkelijk tot potsierlijke resultaten leiden. Thales, zo merkt Nietzsche op, zag de eenheid van alle zijnden, en toen hij deze eenheid wilde meedelen, hoorde hij zichzelf over water praten! (KSA 1, 817).

Dit betekent niet dat de filosoof, die tot dit inzicht komt, zijn interpretaties terzijde moet schuiven, zoals men volgens Wittgenstein een ladder kan wegwerpen, nadat men erop geklommen is (Wittgenstein 1975, 115). Wel mag men van hem verwachten dat hij als 'actief nihilist' inziet dat zijn begripelijke ladders 'niets meer zijn dan hulpconstructies, een stuk speelgoed voor de meest vermetele kunststukken voor het bevrijde intellect' dat op zijn best 'al die dingen weer kapotslaat, door elkaar gooit, en ironisch weer in elkaar zet' (KSA 1, 888). Nietzsche zelf heeft het gevaar van verstening trachten te ontlopen door een radicale metaforiek die een omvattende interpretatie van zijn geschriften moeiteloos frustreert. Nietzsches eerder geciteerde opmerking over de convergentie van dichten en denken is geen constatering maar een imperatief, gericht aan de lezer: een esthetische imperatief. Deze imperatief eist een tot de verbeelding sprekend denken, uitdagend, maar tegelijkertijd helder als de ontvriestende vrieswinden boven Sils Maria en Alaska:

*De man die van de kou kwam*

'It's so cold in Alaska' (Lou Reed)

*Wat restte van vingers en tenen  
hield hem nauwelijks overeind.*

*Hij vertelde verhalen van hagel en sneeuw,  
versmolt ze voor radio en t.v. tot een legende:*

*zij die van de kou komen zijn zelf winter, - zei hij.*

*Zij houden van hun slee en van de honden.  
Het is niet het landschap dat zij reizen,*

*maar een seizoen van storm en ijs:  
zij bevroren hun denken.*

*De man die van de kou kwam is gisteren gestorven,  
helden leven niet lang, te kort voor een legende*

*van sneeuw. Als ik sterf, smelt ik, had hij gezegd.  
Hij is niet gesmolten-*

---

## Noten

<sup>1</sup>. In de *Kritik der reinen Vernunft* definieert Kant transcendentale kennis om die reden niet als kennis van de voorwerpen als zodanig, maar als kennis omtrent *onze kenwijze* van de voorwerpen voor zover deze a priori mogelijk is (KrV, A12). De voor de moderne filosofie kenmerkende wending naar de transcendentale subjectiviteit, die reeds in belangrijke mate is voorbereid in de

---

(overigens mundane) filosofie van Descartes, zal in hoofdstuk 4 meer uitgebreid aan de orde komen in het kader van Heideggers analyse van het begrip subjectiviteit.

<sup>2</sup>. Zo zijn ruimte en tijd voor Kant geen objectieve eigenschappen van de dingen, maar apriorische vormen van de menselijke rede. Vanuit een transcendentiaal perspectief bezien zijn ze dus subjectief. Maar aangezien dingen zich slechts aan de mens kunnen voordoen als verschijnselen in ruimte en tijd, bezitten zij empirische realiteit (vgl. KrV, A28).

<sup>3</sup>. *De man die van de kou kwam* werd niet eerder gepubliceerd. Delpout publiceerde aan het eind van de jaren zeventig poëzie in o.a. de *Revisor* (jrg. 5, 1978, nr. 1 en 5, jrg. 6, 1979, nr. 1) en *Tirade* (jrg. 23, 1979, nr. 245/249).

<sup>4</sup>. Dat deze traditie niet monolithisch mag worden opgevat, blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat in de middeleeuwen de retorica als onderdeel van het *trivium* nog deel uitmaakte van de intellectuele vorming en in de Renaissance kan er zelfs gesproken worden van een belangrijke opleving van de belangstelling voor de retorica. Vanaf de aanvang van de moderne filosofie bij Descartes raakte de retorica echter opnieuw, en in toenemende mate, in diskrediet (vgl. IJsseling 1975).

<sup>5</sup>. In het volgende hoofdstuk zal ik nader ingaan op de achtergronden van dit voor de moderne, autonome kunst kenmerkende verschijnsel.

<sup>6</sup>. Giorgio Colli wijst er in zijn aantekeningen in de *Kritische Studienausgabe* van Nietzsches verzamelde werk op, dat de nagelaten fragmenten in een groot aantal gevallen veel minder metaforisch van karakter zijn dan het gepubliceerde werk. Dit wijst erop dat de metaforiek in Nietzsches gepubliceerde werken voor alles een strategisch doel dient (vgl. KSA 13, 651v).

<sup>7</sup>. Deze romantische theorie over de metaforische oorsprong van de taal werd in 1772 reeds door Herder verwoord in zijn *Über den Ursprung der Sprache*.

<sup>8</sup>. Omdat de metaforische illusie aan ieder spreken voorafgaat, kan worden gesteld: ‘Het is niet zo dat we kunnen liegen, omdat we spreken, maar we kunnen spreken en denken omdat we liegen’ (Noerr 1985, 170; zie over het fundamentele en evolutionaire karakter van de leugen ook: De Mul 2007f).

<sup>9</sup>. De afhankelijkheid van de metafysica van de metafoor is meer recent ook door Derrida beargumenteerd. In *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique* uit 1971 betoogt Derrida dat de metafysica in haar streven de metaforiciteit uit te bannen en een ‘eigenlijk’ spreken te realiseren, altijd aan tenminste één metaforische wending schatplichtig blijft, die binnen het metafysische veld noodzakelijk ongedacht moet blijven. Derrida verdedigt, anders dan Nietzsche in het zojuist besproken vroege werk lijkt te doen, overigens geen eenzijdige reductie van het begrip op de metafoor of van de metafysica op de retoriek. Hij vat hun verhouding op als een wederzijdse omarming die het onmogelijk maakt één van de beide opposities een definitieve voorrang te geven (zie Groot 1989, 232-235). De *Verwindung* van de oppositie tussen waarheid en schijn, die Nietzsche in zijn latere geschriften bewerkstelligt (en die in § 9 van dit hoofdstuk aan de orde komt), brengt diens opvatting van de relatie tussen metafoor en metafysica dichter bij het hierboven genoemde standpunt van Derrida.

<sup>10</sup>. De bewondering voor Heraclitus is een constante in Nietzsches werk. Reeds in *Die Philosophie im Zeitalter der Griechen* geeft Nietzsche hoog op van ‘deze bliksemflits uit Efese’: ‘Luiders dan Anaximander riep Heraclitus uit: “Ik zie niets dan worden. Laat jullie geen rad voor ogen draaien! In jullie korte blik ligt het, niet in het wezen der dingen, als jullie ergens vasteland in de zee van het worden en vergaan menen te zien. Jullie hanteren namen van dingen alsof die onveranderlijk en duurzaam zijn: maar zelfs de stroom waarin jullie voor de tweede keer stappen is niet dezelfde als bij de eerste keer”’ (KSA 1, 822v). Nog in het kort voor zijn geestelijke instorting geschreven *Ecce Homo* stelt Nietzsche, dat hij zich in de nabijheid van Heraclitus ‘beter voelt dan waar ook elders’. De leer van de Eeuwige Herhaling van het Gelijke, die hij, zoals we hierna nog zullen zien, als de meest verheven formulering van het worden beschouwt, ‘zou tenslotte ook al door Heraclitus onderwezen kunnen zijn’ (KSA 6, 312, 335).

<sup>11</sup>. Ik ontleen deze term aan Visser (1989, 209). Visser citeert in dat verband een cruciaal fragment uit 1881, dat, alhoewel acht jaar later geschreven dan *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, nauw aansluit bij de impliciete ontologie van dit essay: ‘[...] wij zijn niet subtiel genoeg om de waarschijnlijk *absolute stroom van het gebeuren* waar te nemen: het *blijvende* bestaat slechts dankzij onze grove organen, die samenvatten en op een plan brengen wat zo, op deze wijze, helemaal niet existeert. De boom is elk ogenblik iets *nieuws*, wij beves-

---

tigen de *vorm*, omdat wij niet in staat zijn de subtiliteit van een absolute beweging waar te nemen' (KSA 9, 554).

<sup>12</sup>. Op grond van het bovenstaande lijkt mij de hierna te bespreken stelling van Heidegger dat Nietzsches doctrine van de *Wille zur Macht* de voltooiing vormt van de transcendentale subjectiviteit (zie § 4.5) op zijn minst eenzijdig, aangezien zij onvoldoende rekening houdt met de breuk met het subjectivisme, die door Nietzsches filosofie wordt bewerkstelligd (vgl. Visser 1989, 311; vgl. ook Vuyks interpretatie van Nietzsches wilsbegrip - Vuyk 1990, 133v). Weliswaar lijkt Nietzsche soms de verleiding niet te weerstaan de Wil tot Macht in apodictische termen te substantiveren en daarmee tot het eigenlijke *subjectum* te maken ('Deze wereld is de Wil tot Macht en niets buitendien!' - KSA 11, 611), maar op andere plaatsen, waar Nietzsche de Wil tot Macht zelf een interpretatie, een menselijke metafoor noemt (KSA 5, 37), lijkt hij meer trouw te zijn aan de 'afgrondige' (KSA 5, 346) dimensie van het worden. In § 9 van dit hoofdstuk zal ik bovendien betogen dat de doctrine van de Wil tot Macht, die in de interpretatie van Heidegger centraal staat, in feite een ondergeschikte rol speelt in vergelijking met de leer van de Eeuwige Herhaling, aangezien de affirmatie van het worden volgens Nietzsche in deze leer haar zuiverste uitdrukking krijgt.

<sup>13</sup>. In de Nietzsche-literatuur worden verschillende periodiseringen gehanteerd. In de meest gebruikelijke, die we reeds bij Nietzsche zelf aantreffen, worden drie perioden onderscheiden (vgl. Pütz 1975, 23v). Aan het begin van *Also sprach Zarathustra* stelt Nietzsche: 'Drie gedaantewisselingen noem ik u: hoe de geest tot kameel wordt, en tot leeuw de kameel; en tot kind uiteindelijk de leeuw' (KSA 4, 29). De kameel symboliseert de eerste periode, waarin Nietzsche nog gebukt gaat onder last van de metafysica van Schopenhauer en de muziek van Wagner. In de tweede, 'positivistische' periode, die wordt gesymboliseerd door de leeuw en die zijn aanvang neemt met *Menschliches, Allzumenschliches* (1876) en loopt tot *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), ontpopt Nietzsche zich tot een radicale scepticus, die 'met de hamer' filosoferend de last van de metafysische traditie van zich afwerpt, maar daardoor niet in staat is scheppend op te treden. De essayistische vorm van de vroege geschriften wordt afgelost door een sterk aforistische werkwijze. In de derde periode, die zijn aanvang neemt met *Also sprach Zarathustra*, worden de esthetische ontologie en de affirmatie van de kunst weer opgenomen, maar nu ontdaan van de metafysische erfenis en gevoed door een 'hogere naïviteit': 'Onschuld is het kind en vergeten, een nieuw beginnen, een spel, een zichzelf rollend rad, een eerste beweging, een heilig Ja-zeggen' (KSA 4, 31). Het metaforische karakter van Nietzsches werk vindt in *Also sprach Zarathustra* een even 'dichterisch als denkerisch' (Heidegger) hoogtepunt. In de latere werken keert de essayistische vorm in verschillende geschriften weer terug. In de *Nachlaß* uit de jaren tachtig bevinden zich tal van ontwerpen voor een systematisch hoofdwerk (in welk verband o.a. de titel *Der Wille zur Macht* opduikt). Nietzsche heeft dit plan voor een systematisering van zijn filosofie uiteindelijk laten varen (KSA 12, 8). De reden hiervan moet m.i. worden gezocht in het feit dat Nietzsche inzag dat de metaforische aard van de werkelijkheid zich nooit in een systeem laat fixeren zonder afbreuk te doen aan deze, haar meest wezenlijke, karakteristiek.

<sup>14</sup>. Schopenhauer heeft dit inzicht in de fundamentele nietigheid van het bestaan op magistrale wijze verwoord in de in 1844 gepubliceerde aanvulling op zijn hoofdwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*: 'In de oneindige ruimte talloze lichtgevende bollen, om elk waarvan zo'n dozijn kleinere, door de grote verlichte, bolletjes wentelt die van binnen heet zijn en door een gestolde, koude korst zijn omgeven waarop een schimmeldek levende en kennende wezens heeft voortgebracht: dat is de empirische waarheid, de werkelijkheid, de wereld. Het blijft voor een denkend wezen maar een netelige positie om zich op een van die talloze vrij in de ruimte zwevende bollen te bevinden, zonder te weten waarvandaan of waarheen. Hachelijk is het om niet meer dan een enkeling te zijn onder de ontelbare gelijksoortige wezens die zich daar verdringen en er met pijn en moeite hun leven slijten, terwijl ze rusteloos en jachtig ontstaan en weer vergaan in een tijd die geen aanvang en geen einde kent. Daarbij is er niets dat blijft, behalve de materie en de terugkeer van steeds weer dezelfde, onderling verschillende organische vormen, via zekere wegen en kanalen, die er nu eenmaal domweg zijn' (WWV II, 9). Nietzsche begint zijn opstel *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* met een parafrase van deze tekst en vervolgt: 'Zo zou iemand een fabel hebben kunnen verzinnen en toch niet vol-

---

doende geïllustreerd hebben, hoe beklagenswaardig, schimmig en vluchtig, hoe doelloos en willekeurig het menselijke intellect binnen de natuur aandoet; er zijn eeuwigheden geweest dat het er niet was; als het er weer mee gedaan is, zal er niets voorgevallen zijn' (KSA 1, 875).

<sup>15</sup>. Tot datgene wat vergeten moet worden, behoort voor alles de dionysische natuur in de mens zelf: de instincten. Nietzsche geeft in zijn analyse van dit proces van actieve vergetelheid van de instincten in *Zur Genealogie der Moral* een interessante verklaring voor het ontstaan van onbewuste verlangens. Als gevolg van de verdringing van de instinctmatige aandriften moesten 'zij nieuwe en als het ware ondergrondse bevredigingen zoeken. Alle instincten, die zich niet naar buiten ontladen, *keren zich naar binnen* - dit is wat ik de *verinnerlijking* van de mens noem, pas dan krijgt de mens het aangroeiende dat men later zijn "ziel" noemt' (KSA 5, 322). Eric Blondel heeft in een fraaie studie over de metafoor bij Nietzsche opgemerkt dat zijn opvatting van de actieve vergetelheid en het ontstaan van het onbewuste sterke overeenkomst vertoont met Freuds concept van de verdringing en diens verklaring van het onbewuste door een oerverdringing (Blondel 1977, 153; vgl. Freud, GW VIII, 303v; GW XVI, 312). Blondel wijst ook op het feit dat de oerverdringing zowel bij Nietzsche als bij Freud een metaforisch karakter bezit. Het gaat bij beiden om een metaforische overdracht (in Freuds terminologie: een *Verdichtung*), waarin het onderscheid tussen bewustzijn en onbewuste wordt geconstitueerd. Lacans interpretatie van de onbewuste verdringing als een metaforisch proces onderstreept de verwantschap van het concept van de verdringing bij Nietzsche en Freud op pregnante wijze (Lacan, E, 493-528; zie ook § 4.1 en § 4.6).

<sup>16</sup>. Ook hier ziet Blondel een opvallende overeenkomst tussen Nietzsche en Freud. De plastische, metaforische kracht waar Nietzsche over spreekt, correspondeert volgens Blondel met de plasticiteit van de libido, dat wil zeggen de capaciteit van de libido zowel het object als de wijze van bevrediging te veranderen (Blondel 1977, 172). Nietzsche loopt hier vooruit op de sublimatietheorie van Freud. Vgl. § 3 van de Inleiding en De Mul 1994b.

<sup>17</sup>. Zie over Schillers gebruik van de term 'naïef' § 2 van de Inleiding. Er is hier overigens een belangrijk verschil tussen Schillers en Nietzsches gebruik van deze term: waar voor Schiller het naïeve uitdrukking is van een oorspronkelijke harmonische eenheid met de natuur, daar vat Nietzsche de 'naïeve', homerische cultuur op als een schijnwereld, die ten doel had de verschrikkingen van het bestaan te maskeren.

<sup>18</sup>. Schröder stelt in zijn studie van de Dionysoscultus dat deze orgiastische, van oorsprong Thracische cultus, waarbij in een religieus-seksuele extase offerdieren levend werden verscheurd en gegeten, omstreeks 1000 v.C., ten tijde van de Dorische volksverhuizing, zijn zegetocht door Griekenland begon, maar daarbij veel weerstand ondervond van de heersende apollinische cultuur. Deze strijd leidde tot een zekere assimilatie van Dionysos in de olympische religie, waarbij Dionysos zijn barbaarse trekken gaandeweg verloor. Na het tijdelijke evenwicht van Dionysos en Apollo in de tragedie verwordt Dionysos tot 'de tere wijngod, de dartele knaap met weelderige lokken en donkere, violetkleurige ogen, de jongeling van een weke, haast vrouwelijke schoonheid en fijne, peinzende trekken, de Dionysos, zoals Couperus hem tekent in zijn diep-dichterlijke werk' (Schröder 1919, 23v, zie ook Couperus 1983 en De Mul 2007a, 71-8).

<sup>19</sup>. Om die reden is de kunst voor Nietzsche, anders dan voor de platoonse traditie, geen mimesis, nabootsing van de natuur, maar haar metafysische supplement (KSA 1, 151).

<sup>20</sup>. In *Die Geburt* maakt Nietzsche een terminologisch onderscheid tussen de waarheid van de wetenschap en de tragische wijsheid die kenmerkend is voor de presocratische (en zijn eigen) filosofie, dat in de geciteerde voorstudie nog niet wordt gemaakt (KSA 1, 118). Deze tragische wijsheid is niet de verlokkenende illusie van de wetenschappelijke waarheid, die met Socrates zijn intrede zou doen, maar een besef van het eeuwige lijden als de grond van al wat is.

<sup>21</sup>. De tragische ironie wordt daarbij door Socrates omgevormd tot een louter didactisch stijlmiddel dat ten dienste staat van het bereiken van de filosofische waarheid. Vgl. hetgeen in § 3 van de Inleiding werd opgemerkt over de tegenstelling tussen socratische en romantische ironie.

<sup>22</sup>. In *Die Geburt* had Nietzsche reeds opgemerkt: 'Met grote moed en wijsheid hebben Kant en Schopenhauer de zwaarste zege weten te behalen: de zege op het optimisme dat verborgen zit in het wezen van de logica die weer de basis is van onze cultuur' (KSA 1, 118).

---

<sup>23</sup>. In een nagelaten fragment definieert Nietzsche dit verschijnsel aldus: Wat betekent nihilisme? -*Dat de hoogste waarden hun waarde verliezen*. Er ontbreekt het doel. Er ontbreekt het antwoord op het 'waarom' (W III, 557). Nietzsche duidt dit nihilisme aan als het *passieve* nihilisme, ter onderscheiding van het *actieve* nihilisme dat hij, zoals we verderop zullen zien, zelf voorstaat (idem).

<sup>24</sup>. De eerste versie van *Die Geburt*, die ongeveer de eerste 15 paragrafen van het gepubliceerde boek omvatte (en die onder de titel *Socrates und die griechische Tragoedie* opgenomen is in KSA 1, 601-640), beperkte zich tot een interpretatie van de ontwikkeling van de Griekse tragedie. Het tweede deel van het boek, waarin Nietzsche spreekt over de wedergeboorte van de tragedie in de muziek van Wagner, vormt de neerslag van zijn gesprekken met Cosima en Richard Wagner over het eerste deel, waarbij de inhoud werd betrokken op de actuele stand van zaken in de cultuur. Een aantal thema's uit dit tweede deel, bijvoorbeeld de exaltatie over de Duitse cultuur, doen sterk Wagneriaans aan en worden, na Nietzsches breuk met Wagner, samen met Wagners muziek juist het mikpunt van Nietzsches kritiek op de moderne cultuur (vgl. de door Kees Vuyk geschreven inleiding bij de Nederlandse vertaling van *Die Geburt*: Nietzsche 1987, 5-16).

<sup>25</sup>. Als Nietzsche zich in zijn latere werk steeds meer gaat identificeren met Dionysos, raken zijn biografie en zijn leer steeds nauwer verstrengeld. De laatste, met Dionysos ondertekende brieven die Nietzsche begin januari 1889 aan Cosima Wagner stuurt, markeren definitief Nietzsches intrede in het dionysische rijk van de waanzin.

<sup>26</sup>. In *Zur Genealogie der Moral* merkt Nietzsche op dat Schopenhauer Kants opvatting van de belangeloosheid van de esthetische ervaring wel op een zeer onkantiaanse wijze heeft begrepen, omdat 'zij ook hem vanwege een "belang" behaagde, het meest zwaarwegende, allerpersoonlijkste belang zelfs: dat van de gefolterde, die van zijn tortuur wordt verlost' (KSA 5, 349).

<sup>27</sup>. In de *Ästhetik* stelt Hegel dat 'de kunst volgens haar hoogste bepaling voor ons iets uit het verleden is' (Ä I, 22). 'De kunst nodigt ons uit tot een denkende beschouwing, niet met het doel opnieuw kunst voort te brengen, maar om dat wat kunst is wetenschappelijk te begrijpen' (idem). Deze opvatting over de dood van de kunst valt niet los te zien van Hegels afwijzing van het beeld ten gunste van het begrip, waarnaar ik in § 1 van dit hoofdstuk verwees.

<sup>28</sup>. Ook in *Über Wahrheit und Lüge* hanteert Nietzsche nog het onderscheid tussen de ware aard van de dingen en de schijn van de metaforische kennis die we van deze dingen bezitten. In *Die Geburt* spreekt hij zelfs met zoveel woorden van een wereld 'achter de verschijnselen' (KSA 1, 109). In *Also sprach Zarathustra* lijkt Nietzsche dit aspect van zijn vroegere filosofie op het oog te hebben als hij schrijft: 'Eens wierp ook Zarathustra zijn waan aan gene zijde van de mensen, zoals alle achterwereldlingen. Het werk van een lijdende en gekwelde god scheen mij toen de wereld. Droom scheen mij toen de wereld, en verdichting van een god: kleurige rook voor de ogen van een goddelijk-ontevredene' (KSA 4, 35).

<sup>29</sup>. Ik acht deze heideggeriaanse term in navolging van Vattimo toepasbaar op Nietzsches denken, aangezien de genoemde 'herausdrehung des Platonismus' niet zozeer bestaat in het poneren van een nieuwe waarheid naast of in plaats van die van de metafysica, alswel in de evocatie van een ander ervaringsdomein door een deconstructieve 'oplossing' van een aantal fundamentele metafysische opposities (vgl. Vattimo 1988, 168; vgl. hetgeen in noot 18 van de Inleiding over de term *Verwindung* werd opgemerkt).

<sup>30</sup>. Daarmee verzet Nietzsche zich uitdrukkelijk tegen het positivisme, dat uitgaat van feiten die onafhankelijk van het interpretatieproces zouden bestaan: 'Tegen het positivisme, dat bij de fenomenen blijft staan – "er zijn slechts feiten", wil ik zeggen: neen, juist feiten bestaan niet. Slechts interpretaties. We kunnen geen *Factum* "an sich" vaststellen: wellicht is het ook onzin zoiets te willen. "Dat is allemaal subjectief", zegt hij, maar dat is reeds uitleg, voor het 'subject' is niets gegeven maar enkel eraan *toegedicht, erachter gestopt*. - Is het tenslotte nog nodig de interpreet achter de interpretatie te plaatsten? Reeds dat is verdichtsel, hypothese. In zoverre het woord kennis überhaupt zin heeft, is de wereld kenbaar, maar hij laat steeds andere duidingen toe, hij heeft geen eenduidige betekenis achter zich, maar kent ontelbare betekenissen, 'perceptieven', die de wereld nooit volledig uitputten (KSA 12, 315). 'Feiten' zijn het resultaat van de verstening van de metaforische interpretatie: 'De naam, faam, betekenis, het uiterlijk en de gebruikelijke maat van een ding - van oorsprong meestal een dwaling en willekeurigheid, de

---

dingen omhangen als een mantel en het wezen, zelfs de huid eraan geheel vreemd - is door het geloof daaraan en het uitgroeien daarvan van geslacht tot geslacht geleidelijk als het ware aan het ding vastgegroeid, ermee vergroeid en zijn substantie zelve geworden: de schijn van het eerste begin wordt op het laatst vrijwel altijd tot wezen en het werkt ook als wezen. [...] Het volstaat nieuwe namen en waardeoordelen en waarschijnlijkheden te scheppen om op den duur nieuwe 'dingen' te scheppen' (KSA 3, 422). Nietzsches genealogie is er op gericht de herkomst, het ontstaansproces van deze 'dingen' bloot te leggen, teneinde hun vanzelfsprekendheid te ondergraven.

<sup>31</sup>. Fink heeft het m.i. bij het rechte eind, wanneer hij stelt dat deze leer de meest fundamentele gedachte van Nietzsche behelst (Fink 1960, 83). Dat deze gedachte niet altijd de aandacht heeft gekregen in de Nietzsche-receptie heeft verschillende redenen. In de eerste plaats neemt deze 'meest verheven formule van de affirmatie die überhaupt haalbaar is' (KSA 6, 335) in zijn gepubliceerde werk slechts een bescheiden plaats in. 'Over de Übermensch spreekt Zarathoestra tot *ieder*, over de dood van God en de Wil tot Macht tot *weinig*, en van de Eeuwige Herhaling van het Gelijke eigenlijk slechts tot zichzelf', schrijft Fink, die het intieme karakter van deze leer opvat als een bewijs voor het fundamentele belang ervan in Nietzsches latere denken. In de tweede plaats wordt de leer van de Eeuwige Herhaling door een aantal filosofen, zoals Jaspers, op de achtergrond geplaatst omdat hij contradictoir zou zijn. Alhoewel er vanuit een metafysisch standpunt inderdaad veel voor deze kritiek te zeggen is, gaat zij voorbij aan wat Nietzsches denken juist zo interessant maakt: zijn poging een niet-metafysische reflectie te ontwikkelen. In de derde plaats hebben nationaal-socialistische interpreten als Bäumler de leer van de Eeuwige Herhaling op politieke gronden teruggedrongen ten gunste van de conceptie van de Wil tot Macht. Alhoewel Heidegger er met recht op heeft gewezen dat een zinvolle interpretatie van Nietzsches filosofie ook recht moet doen aan de leer van Eeuwige Herhaling (hij kritiseert Jaspers en Bäumler omdat zij dit hebben nagelaten - vgl. N I, 29v), begrijpt ook hij deze leer uiteindelijk toch voor alles vanuit de conceptie van de Wil tot Macht (zie bijvoorbeeld N I, 619; vgl. Visser 1989).

<sup>32</sup>. In dit tweede geval is het van minder belang of de leer 'waar' is of niet (een vraag die zich buiten de metafysica overigens niet laat beantwoorden) als wel wat haar effect is: 'Is zij *waar* of veeleer: gelooft men dat zij waar is - dan verandert en keert zich *alles*, en *alle* tot nu toe geldende waarden zijn van hun waarde ontdaan' (brief uit 1884 aan Overbeck, geciteerd in Visser 1989, 277).