

Ons wezen tot staan brengen. Heidegger over de gestalte van het Duitse volk

Samenvatting:

Het nazisme wilde het Duitse volk aan de gestalte van de Ariër doen beantwoorden. Een dergelijk gefixeerde gestalte, die elke andersheid buitensluit, past goed bij het metafysische denken zoals dat door Heidegger werd afgewezen. In zijn rectoraatsrede (1933) blijkt Heidegger niettemin het idee van een Duitse gestalte te propageren. Daarna doet zich bij Heidegger een ontwikkeling voor, die we in twee perioden kunnen indelen. In de eerste periode, tot 1939, acht Heidegger de gestalte noodzakelijk, namelijk als een tegenwicht tegen het nihilisme, maar meent hij de gestalte tevens te kunnen onttrekken aan de metafysica. Wat in de gestalte naar voren treedt, berust volgens Heidegger op de waarheid als een gebeurtenis die tegen het vertrouwde ingaat en bovendien een blijvende dynamiek met zich meebrengt. Na 1939 beschouwt Heidegger het denken in termen van gestalten echter geheel en al als een uitvloeisel van de metafysica. Hij meent dit met name bij Nietzsche en Jünger aan te treffen. In Heideggers ogen staat de gestalte voor de vormgeving van de mens door zichzelf, als de keerzijde van de techniek. Hiertoe rekent Heidegger ook de indeling van de mensheid in rassen. Op één punt sluit Heidegger echter in beide perioden zelf aan bij het metafysische denken: hij kent een groot belang toe aan de binding aan een vaste plaats. Dit brengt hem onder meer tot zijn kritiek op de moderne kunst.

1. Inleiding

Als iets tot verschijning komt, lijkt dit wel te moeten impliceren dat het een vorm of gestalte aanneemt. Woorden als 'vorm' of 'gestalte' worden vaak in triviale zin gebruikt: als er verschillende varianten van iets bestaan, kan men zeggen dat iets in verschillende vormen voorkomt. Ook bij Heidegger treffen we dit triviale gebruik aan. Maar meestal gebruikt Heidegger deze woorden in een meer pregnante betekenis, die hij aan de context van de kunst ontleent. Het gaat dan om een actief vorm of gestalte geven aan iets. Vervolgens blijkt deze kunstzinnige betekenis bij Heidegger vaak samen te vallen met een politieke betekenis. Om hiervan alvast twee voorbeelden te geven: in de cursus 'Nietzsche: der Wille zur Macht als Kunst' die hij in het wintersemester 1936-37 gaf, keurt Heidegger de democratie af omdat deze 'gestalte gevende krachten' ontbeert; daarnaast stelt hij dat een 'scheppende doelstelling' slechts 'in de gestalte van het afzonderlijke volk tot handelen en bestendigheid' komt (GA 43, 193, 195).¹

De roep om vormgeving roept vragen op die zowel voor de filosofie van de kunst als voor de politieke filosofie van belang zijn. Tegen de achtergrond van Heideggers affiliatie met het nazisme is duidelijk dat er vooral op politiek gebied veel op het spel staat. Is de politiek een toneel waarop zich gestalten moeten voordoen? Moet dat één gestalte zijn, de gestalte van een geheel volk, een gestalte die zich bovendien afgrenst van de gestalten van andere volkeren? Of moeten we zo'n soort van gestaltevorming juist proberen te vermijden? De kwestie brengt de kern van Heideggers filosofie in het geding: is zijn roep om een gestalte niet strijdig met zijn beroep op de ontologische differentie? Is het idee van een vaste gestalte niet juist een onderdeel van wat hij de 'metafysica' noemt?

Zoals bekend is Heidegger de term 'metafysica' steeds vaker als een negatief trefwoord gaan gebruiken, voor de overheersende manier van denken in het tijdvak van Plato

¹ Ik citeer Heideggers werken steeds uit de *Gesamtausgabe* (bij Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., vanaf 1975). Na de afkorting GA volgt het nummer van de band en dan het (de) paginanummer(s). Tenzij anders aangegeven, is de vertaling van eigen hand. Eveneens tenzij anders aangegeven, zijn cursiveringen in de citaten altijd van Heidegger afkomstig.

tot en met Nietzsche. Sterk vereenvoudigd komt zijn kritiek erop neer dat de metafysica ervan uitgaat dat het zijnde op een vaste grondslag berust, bijvoorbeeld op het idee, de natuur, de rede of de wil tot macht, die het tevens mogelijk maakt de zijnden van elkaar af te grenzen en te fixeren. Met zijn beroep op de ('ontologische') differentie tussen het zijnde en het zijn brengt Heidegger tegen de metafysica in dat zich in het zijnde een alteriteit voordoet die van elke grond een afgrond maakt en bovendien de afgrenzing en de fixatie onmogelijk maakt.

Denkend vanuit de ontologische differentie zou Heidegger het idee van een gestalte die op een vaste grondslag berust en in haar exclusiviteit gefixeerd kan worden dus als een product van metafysisch denken moeten beschouwen. Nu was zo'n metafysisch gedachte gestalte juist kenmerkend voor het nazisme: daar ging het om de gestalte van 'de Ariër', gestoeld op *Blut und Boden*, als grondslag voor een manische uitsluitingspolitiek. Maar nadat de nazi's in 1933 aan de macht waren gekomen, nam Heidegger in april van dat jaar het rectoraat van zijn Freiburgse universiteit op zich en werd hij lid van de nazi-partij. Heeft hij zich toen om politieke redenen schuldig gemaakt aan een metafysisch denken van de gestalte? En daarna? Heidegger heeft in 1934 vervroegd ontslag genomen als rector. Hij heeft later gezegd dat hij vanaf dat moment een filosofische confrontatie met het nazisme is aangegaan. Blijkt dat uit de wijze waarop hij na 1934 over vorm en gestalte heeft geschreven?²

Heideggers denken van vorm en gestalte doorloopt een markant ontwikkelingstraject. Ik neem zijn zogeheten rectoraatsrede als vertrekpunt (§ 2). Vervolgens onderscheid ik in zijn ontwikkelingsgang na 1934 twee fasen. In de eerste fase, in de jaren 1934-1939, blijven vorm en gestalte bij Heidegger hoogst belangrijke begrippen, maar meent hij ze zo in te kunnen vullen dat ze aan de esthetica en daarmee aan de metafysica worden onttrokken (§ 3). Deze opzet is bepalend voor de discussie die Heidegger in 1936-37 met Nietzsche aangaat (§ 3.1), alsook voor zijn ongeveer gelijktijdig geschreven essay 'De oorsprong van het kunstwerk' (§ 3.2). Dit essay laat echter tevens zien dat Heidegger de gestalte aan een vaste plaats bindt – en dit kan als een punt worden beschouwd waarop Heidegger de metafysica *niet* verlaat (§ 3.3). In de tweede fase, van 1939 tot 1956, is Heideggers opstelling tegenover de begrippen vorm en gestalte ronduit negatief: deze begrippen zijn in zijn ogen reddeloos verloren aan de metafysica (§ 4). Hij keert zich hierbij vooral tegen de *moderne* metafysica, die het subject als uitgangspunt neemt en die de gestalte dan ook als een zaak van 'zelfvormgeving' ziet (§ 4.1). Deze 'zelfvormgeving' staat volgens Heidegger op één lijn met de techniek (§ 4.2). Maar hoewel Heidegger het begrip gestalte nu radicaal afwijst, blijkt uit zijn kritiek op de moderne kunst dat hij nog steeds veel belang hecht aan de binding met een bepaalde plaats (§ 5).

2. 'Standhouden te midden van de onzekerheid'

² Ik ontleen de inspiratie tot mijn vraagstelling aan de Franse filosoof Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007). Deze heeft – in analogie met Heideggers uitdrukking 'onto-theologie' (zie bijv. GA 9, 379) – de kritische term 'onto-typologie' gesmeed. Het bezwaar dat Lacoue-Labarthe tegen de metafysica inbrengt is dus dat ze de waarheid geheel en al vervuld acht in een bepaald 'type' (synoniem met gestalte, figuur etc.). Zie Ph. Lacoue-Labarthe, 'Typographie', in: S. Agacinsky et al., *Mimesis: Des Articulations*, Flammarion, Paris, 1975, 173 e.v. en id., *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Bourgois, Paris, 1991, 122, voetnoot. Voorts heeft Lacoue-Labarthe – voor een deel samen met Jean-Luc Nancy – de onto-typologie concreet aangetoond in analyses van het nazisme, vooral in Ph. Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Bourgois, Paris, 1987 en Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy, *Le mythe nazi*, Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1991. Lacoue-Labarthe heeft deze kritische blik ook op Heidegger zelf gericht. Hij concludeert onder meer dat Heideggers rectoraatsrede terugvalt in de metafysica, maar vermeldt tevens dat deze kritiek op Heidegger slechts mogelijk is dankzij het lange debat dat Heidegger later zelf met Nietzsche en Jünger heeft gevoerd. Zie id., *L'imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, Paris, 1986, 168.

Op 27 mei 1933 sprak Heidegger ter gelegenheid van zijn benoeming tot rector van de universiteit van Freiburg een rede uit onder de titel ‘Die Selbstbehauptung der deutschen Universität’. In deze rede is op zijn minst het vocabulaire dat naar het kunstzinnig-politieke vormgeven verwijst sterk aanwezig. Heidegger spreekt bijvoorbeeld van het *Geprägen* van de geschiedenis van het Duitse volk, vraagt of het wezen van de Duitse universiteit echte *Prägekraft* voor ons bestaan heeft, kenmerkt het vragen als hoogste gestalte van het weten, spreekt van *gestaltende* macht, *umgestaltend* ingrijpen, *Ausgestaltung*, enzovoort. Nooit eerder hebben deze termen in teksten van Heidegger zo’n belangrijke rol gespeeld.³

Maar betekent dit vocabulaire dat Heidegger in een ultieme en gefixeerde gestalte gelooft, waarin een openende beweging naar een alteriteit niet wordt toegelaten? De uitspraak die het duidelijkst in een dergelijke denktrant – die Heidegger later metafysisch zal noemen – lijkt te passen is de volgende. Nadat Heidegger de studenten drie vormen van binding en dienstbaarheid heeft opgedragen, verklaart hij:

‘Maar vanuit het aangeduide wezen van de wetenschap weten we natuurlijk *één ding*: dat de Duitse universiteit slechts dan tot gestalte en macht komt, wanneer de drie diensten – arbeidsdienst, legerdienst en wetenschappelijke dienst – zich oorspronkelijk tot *één* vormgevende (*prägende*) kracht verenigen’ (GA 16, 115-116).

Opvallend is allereerst dat Heidegger hier gestalte en vormgeving samenbrengt met macht en kracht. Bovendien veronderstelt hij één plastisch formerende kracht, die vanzelfsprekend tot één gestalte leidt, een gestalte die niet alleen die van de Duitse universiteit is, maar ook die van het Duitse volk als geheel – enkele alinea’s eerder sprak hij van het ‘*hineingestalten*’ van de ‘machten van het bestaan’ in ‘de ene geestelijke wereld van het volk’ (GA 16, 115).

Deze Duitse gestalte is volgens Heidegger onderhevig aan een spanningsverhouding. De ene kant van deze verhouding is de onzekerheid waarop het weten (de filosofie) voortdurend stuit. Heidegger legt daar in deze rede grote nadruk op. Een kernachtige definitie van de wetenschap luidt: ‘Wetenschap is het vragende standhouden te midden van het zich voortdurend verbergende zijnde als geheel’ (GA 16, 110). Evenzo spreekt Heidegger van ‘het volledig onbedekte blootgesteld zijn aan het verborgene en onzekere’, ‘het *vragende, ongedekte standhouden te midden van de onzekerheid van het zijnde als geheel*’ (GA 16, 111) en van ‘de voortdurende wereldonzekerheid’ (GA 16, 112), een onzekerheid die hij verbindt

³ Zie voor de rectoraatsrede GA 16, 107-117. Hoewel Heideggers denken in 1933 vanzelfsprekend niet geheel losstaat van zijn eerdere werk, waaronder met name *Sein und Zeit*, heeft het vocabulaire rond ‘gestalte’, *prägen* e.d. in dit eerdere werk nog geen pregnante betekenis. Dit eerdere werk blijft hier dan ook buiten beschouwing. Dat het onderhavige begrippencomplex in 1933 bij Heidegger plotseling belangrijk wordt, moet behalve met de ideologie van het nazisme ook te maken hebben gehad met de sterke invloed die Jünger en Nietzsche ten tijde van Heideggers actieve engagement met het nazisme in 1933-34 op zijn denken hebben uitgeoefend. Als Heidegger in een in 1945 geschreven apologie duidelijk wil maken hoe hij de historische situatie destijds inschatte, verwijst hij (zie GA 16, 375) uitsluitend naar twee werken van Jünger, namelijk naar het essay ‘Die totale Mobilmachung’ (1930) en het boek *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932). De invloed van Jünger op Heidegger is sterk verweven met die van Nietzsche omdat Jünger nu eenmaal voortbouwt op Nietzsche, zoals Heidegger al vroeg vermeldt (GA 16, 205). In de rectoraatsrede verwijst Heidegger overigens niet naar Jünger, maar alleen naar Nietzsche. Het ‘gestalte’-vocabulaire neemt bij beiden een cruciale plaats in. Wat Jünger betreft blijkt dit al uit de titel van het genoemde boek en voor Nietzsche gaat het bijvoorbeeld – om maar een enkele verwijzing te geven – om de ‘verhoging van het type mens’, om de ‘schepping van een hoger type’ (Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, Deutsche Taschenbuch Verlag, München & Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1980, Band 12, 73 en 281 – In het vervolg van dit artikel zal ik voor wat de werken van Nietzsche betreft steeds verwijzen naar deze Kritische Studienausgabe, afgekort als KSA).

met de ‘uiterste *Fragwürdigkeit*’ van het ‘eigen bestaan’ van het volk (GA 16, 113), die op haar beurt is verbonden met de ‘*Fragwürdigkeit* van het zijn in het algemeen’ (GA 16, 114). Uit de laatste zinsnede kunnen we concluderen dat Heidegger het weten, maar in zoverre ook het bestaan van het volk, onderworpen acht aan de ontologische differentie. Aldus zou de alteriteit van het zijn in de Duitse gestalte geïncorporeerd zijn. Hierop vooruitlopend heeft Heidegger de identiteit van het Duitse volk in het begin van de rede als een vraag gepresenteerd: ‘weten wij dan *wie wij zelf zijn?*’ (GA 16, 107).

Maar aan het eind van de rede wordt de andere kant van de spanningsverhouding duidelijk. Op de vraag die Heidegger stelde, weet hij het antwoord: ‘Wij willen onszelf. Want de jonge en jongste kracht van het volk, die reeds boven ons uit grijpt, *heeft* daarover reeds *beslist*’ (GA 16, 117). Deze uitspraak verwijst naar de juist op gang gekomen nazi-revolutie. ‘Willen’, ‘jong’, ‘kracht’ en ‘beslissen’ – aan de mogelijksvoorwaarden voor de schepping van ‘onszelf’ als een nieuwe gestalte is nu voldaan. Het weten, de waarheid, krijgt een vaste, Duitse gestalte.

Waar loopt deze spanningsverhouding op uit? Heft het antwoord de vraag op, of onderwerpt het antwoord zich steeds opnieuw aan de vraag? Krijgt de zelfverzekerdheid van de gestalte of de onzekerheid van het weten de overhand? Doorslaggevend lijkt nu te zijn dat Heidegger het weten niet als louter onzeker vragen omschrijft, niet als weten dat we niet weten, maar veeleer als ‘*standhouden* te midden van de onzekerheid’ (reeds geciteerd, cursivering nu door mij, FvP). De conclusie dat in de rectoraatsrede de metafysica (c.q. de vaste gestalte) het uiteindelijk wint van de ontologische differentie (c.q. de alteriteit) lijkt onvermijdelijk.

We kunnen Heideggers eigen beslissing nog anders formuleren: de vraag naar het weten staat voor de filosofie, de ‘jongste kracht van het volk’ die ‘reeds beslist’ zou hebben, staat voor de politiek. Normaal gesproken zou Heidegger de filosofie altijd belangrijker vinden dan de politiek. Maar nu niet. Nu moeten allen, ook de filosofen, de politiek volgen, de politiek die het moment gegrepen heeft, het moment om eindelijk de Duitse gestalte te gaan opbouwen. Het denken van de gestalte onderschikt zich op het moment van de aanvang aan de schepping van de gestalte.

3. De gestalte aan de esthetica onttrekken

Naar eigen zeggen – onder andere in het interview met *Der Spiegel* (gehouden in 1966, gepubliceerd in 1976) – is Heidegger na zijn aftreden als rector in 1934 overgegaan tot een ‘confrontatie (*Auseinandersetzung*) met het nazisme’. Ten bewijze daarvan noemt hij onder meer zijn colleges over Nietzsche (GA 16, 664).⁴ De eerste van Heideggers cursussen over Nietzsche vond plaats in het wintersemester 1936-37 en had Nietzsches denken over kunst tot onderwerp. In dezelfde periode (tegen het eind van 1936) hield Heidegger de drie lezingen die hij later – in *Holzwege* (1950) – bijeen heeft gebracht onder de titel ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’.⁵ De genoemde cursus over Nietzsche en ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’

⁴ Heidegger herhaalt dit in een brief uit 1968: ‘Ten slotte zou ik naar mijn Nietzsche-colleges van 1936 tot 1940 willen verwijzen, die iedere toehoorder eenduidig als een fundamentele kritische confrontatie met het nationaal-socialisme heeft begrepen’ (GA 40, 233).

⁵ Er bestaan twee eerdere versies van ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’. Ongeveer een jaar eerder, op 13 november 1935, heeft Heidegger in Freiburg een tekst over dit onderwerp in één lezing voorgedragen, een lezing die hij in januari 1936 in Zürich heeft herhaald. Deze versie is in 1987 onder de titel ‘Vom Ursprung des Kunstwerkes’ gepubliceerd (in een tweetalige uitgave, getiteld *De l'origine de l'oeuvre d'art*, Authentica, Paris). De uitgevers veronderstelden dat het de eerste versie van ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ betrof. Als reactie op deze door hen als een ‘roofdruk’ betitelde publicatie hebben de beheerders van de Heidegger-nalatenschap een nog eerdere versie gepubliceerd,

vormen de centrale teksten van wat de eerste fase in Heideggers ontwikkelingsgang na zijn actieve engagement met het nazisme blijkt te zijn. Een derde belangrijke tekst, de studie die hij in 1939 over de *Physica* van Aristoteles schreef, kan als de afsluiting van deze eerste fase worden beschouwd.

Heidegger blijkt zijn reflectie over vorm en gestalte in deze eerste fase niet expliciet in te bedden in een confrontatie met het nazisme, maar in een confrontatie met de esthetica. Heidegger stelt zich in deze periode een ‘overwinning van de esthetica’ ten doel.⁶ Wel plaatst hij dit doel in een allesoverheersend politiek-historisch kader. De genoemde cursus over kunst bij Nietzsche, zo licht Heidegger toe in de in mei 1937 geschreven *Anhang*, staat in het teken van ‘de voorbereiding op de beslissingen waarvoor het westen in deze en de komende eeuw komt te staan’. Heidegger spreekt van de ‘reeds in gang gezette overgang in de *andere* aanvang van het westerse denken’ (GA 43, 282-283). Omwille van deze overgang dienen we ons los te maken van de esthetica. De vraag ‘of en hoe een tijdperk aan een esthetica vastzit’, is ‘beslissend voor de manier waarop de kunst in dit tijdperk werkelijk als geschiedenis geschiedt of uitblijft’, aldus Heidegger in de eigenlijke collegetekst (GA 43, 92).⁷

Heidegger bestrijdt de esthetica op twee fronten, die ieder in een afzonderlijke tekst centraal blijken te staan: in zijn cursus over Nietzsche van 1936-37 keert Heidegger zich vooral tegen wat nu eenmaal het uitgangspunt van de esthetica vormt, namelijk de gevoelsmatige gewaarwording, omdat dit uitgangspunt een vormeloze kunst met zich mee zou brengen. In ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ gaat het Heidegger veeleer om een veelgebruikt denkschema van de esthetica, namelijk de verhouding van vorm en stof, omdat vorm en gestalte hiermee middelen tot beheersing zouden worden. Aan beide fronten bestrijdt Heidegger via zijn kritiek op de esthetica in feite het subjectsdenken van de moderne metafysica, dat hier het gevoel, daar de beheersingsdrang van het subject voorop plaatst.

Aan deze tweevoudige strijd tegen de esthetica zijn de volgende twee subparagrafen gewijd. Maar daarna zullen we in deze paragraaf nog ingaan op een derde kwestie. Heidegger

onder de titel ‘Vom Ursprung des Kunstwerks. Erste Ausarbeitung’ (*Heidegger Studies*, Vol. 5, 1989, 5-22). Bij deze publicatie van deze ‘Erste Ausarbeitung’ werd nog geen datering gegeven. Maar een jaar later, bij de publicatie van aantekeningen uit een map waarop Heidegger had geschreven: ‘Zur Überwindung der Aesthetik. Zu “Ursprung des Kunstwerks” 1934ff’ (*Heidegger Studies*, Vol. 6, 1990, 5-7), veronderstelt F.-W. von Hermann in een voetnoot dat de ‘Erste Arbeitung’ reeds uit de jaren 1931-32 stamt. Maar juist uit dit opschrift kan worden geconcludeerd dat Heidegger aan het hele project dat tot ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ heeft geleid pas in 1934 is begonnen. Von Hermanns veronderstelling koppelt Heideggers bezinning op de esthetica los van zijn confrontatie met het nazisme, die vanzelfsprekend pas na het rectoraat echt op gang kwam. Verder biedt de ‘Erste Ausarbeitung’ voldoende inhoudelijke argumenten voor een datering in de jaren 1934-35. Zo komt de hierin gethematiseerde gedachte dat de *Dichtung* als de ‘*Stiftung des Seyns*’ kan worden beschouwd – inclusief deze spelling – ook voor in Heideggers Hölderlin-college van het wintersemester 1934-35 (zie GA 39, bijv. 33 en 72-74) en is het rijke thema van het *Mitte* tevens aan de orde in zowel dit Hölderlin-college als het college van het zomersemester 1935: *Einführung in die Metaphysik* (GA 40, bijvoorbeeld pp. 42 en 45).

⁶ In de vorige noot is reeds het opschrift ‘Zur Überwindung der Aesthetik’ genoemd. Daarnaast vermeldt Heidegger in zijn tussen 1936 en 1938 geschreven *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* dat ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ in het kader moet worden geplaatst van een na te streven ‘overwinning van de esthetica’ (GA 65, 503).

⁷ Zie tevens de met ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ verbonden aantekeningen die gepubliceerd zijn onder de titel ‘Die Unumgänglichkeit des Da-seins (‘Die Not’) und Die Kunst in ihrer Notwendigkeit (Die bewirkende Besinnung)’, *Heidegger Studies*, Vol. 8 (1992), 6-12, m.n. 10-11. Hierin bespreekt Heidegger de kunst tegen de achtergrond van de mogelijkheid die het Duitse volk nu heeft om zijn eigenlijke geschiedenis op gang te brengen. In verhouding tot de aanvang van de geschiedenis door de Grieken noemt hij deze nieuwe Duitse aanvang een ‘andere aanvang’ en een ‘tweede aanvang’.

stelt dat de gestalte logischerwijs aan een plaats is gebonden. Kennelijk meent hij met deze gedachte nog steeds de esthetica en de metafysica te bestrijden, die in zijn ogen dus niet alleen het zijn vergeten, maar ook de plaatsen waarop dit zijn tot verschijning komt.

3.1 'De dingen vrijgeven tot hun wezen'

In zijn cursus van 1936-37 komt Heidegger tot de slotsom dat Nietzsches denken over kunst tweeslachtig is. Het eerste kenmerk dat Heidegger aan Nietzsches filosofie van de kunst meent te kunnen toekennen, is dat deze aansluit bij de esthetica: 'Nietzsches vragen naar de kunst is esthetica'. En esthetica betekent volgens Heidegger dat de kunst en het schone worden gefundeerd op de 'gevoelstoestand van de mens' (GA 43, 113).⁸ In het Nawoord bij 'Der Ursprung des Kunstwerkes' memoreert hij dat de esthetica het kunstwerk opvat als het 'voorwerp van de *aisthèsis*, het zintuiglijke vernemen in de brede zin'. Het is de vraag of Heidegger elk beroep op de *aisthèsis* in diskrediet wil brengen of enkel een inperking van de *aisthèsis* tot een 'beleving', want hij vervolgt: 'tegenwoordig noemt men dit vernemen het beleven (*das Erleben*). De wijze waarop de mens de kunst beleeft, moet uitsluitel geven over het wezen van de kunst'. Het woord *Erlebnis* duikt op welhaast obsessieve wijze in Heideggers kritiek op de esthetica op.⁹ In dit Nawoord komt hij tot een formulering die vanwege de verwantschap van *erleben* met *leben* paradoxaal mag worden genoemd: 'Maar misschien is de *Erlebnis* het element waarin de kunst sterft' (GA 5, 67).

Volgens Heidegger neemt Nietzsche binnen de esthetica enkel een bijzondere positie in omdat hij de gevoelstoestanden herleidt tot de bijbehorende *Leibzustände*, reden waarom de esthetica volgens Nietzsche eigenlijk een fysiologie zou moeten zijn (GA 43, 113).¹⁰ Heidegger acht de poging van Nietzsche om de 'esthetische toestand' met behulp van de taal van de fysiologie en de biologie te verduidelijken echter 'bevreemdend en onzinnig'. Hij noemt Nietzsches denken over kunst zelfs de 'extreemste esthetica', omdat Nietzsche de kunst in de roes van de kunstenaar fundeert (GA 43, 132, 134). Hiermee doet Nietzsche volgens Heidegger een beroep op 'het uiterste van de lichamelijke toestand', op een toestand die het verst van de 'geestelijkheid van het gecreëerde' en de 'wetmatigheid van zijn vorm' verwijderd is (GA 43, 152). Maar als de kunst uit de roes moet voortkomen, zo meent Heidegger kennelijk, dreigt ze in vormeloosheid te blijven steken.

In deze kritiek op de esthetica kiest Heidegger echter niet zozeer Nietzsche, maar Wagner als mikpunt. Als *Gesamtkunstwerk* moest Wagners opera een vereniging van diverse kunstdisciplines én een 'viering van de volksgemeenschap' vormen, zo memoreert Heidegger. De muziek moest als middel fungeren om het drama tot gelding te brengen. Maar in feite

⁸ Zie bijvoorbeeld ook 'Zur Überwindung der Aesthetik. Zu "Ursprung des Kunstwerks" 1934ff', t.a.p., 5.

⁹ Het begrip *Erlebnis* is vanaf 1880 hét kernbegrip bij Wilhelm Dilthey (in *Unterwegs zur Sprache* verwijst Heidegger kritisch naar het boek van Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905); GA 12, 122). Rond dezelfde tijd duikt het begrip tevens veelvuldig op bij Nietzsche. Ook bij Husserl speelt het als de 'intentionele *Erlebnis*' een belangrijke rol. Heideggers kritiek op het begrip *Erlebnis* is verbonden met kritische opmerkingen die hij maakt tegen de wijze waarop de zogeheten 'levensfilosofie' het 'leven' denkt. De hedendaagse maatschappelijke betekenis van de 'belevenis' moge blijken uit de titel van het boek van de Duitse socioloog Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus, Frankfurt a.M./New York, 1992.

¹⁰ Nietzsches uitgangspunt luidt immers: 'De kunst is de grote stimulans tot leven': *Götzen-Dämmerung*, Streifzüge eines Unzeitgemässen, § 24 (KSA 6, 127). En omdat het leven volgens Nietzsche vanuit de fysiologie moet worden bestudeerd, stelt hij in *Nietzsche contra Wagner* (KSA 6, 418): 'Esthetica is immers niets anders dan toegepaste fysiologie' en kondigt hij in 1888 in *Der Fall Wagner*, § 7 (KSA 6, 26) een werk onder de titel 'Zur Physiologie der Kunst' aan.

wordt Wagners opera overheerst door de muziek, waardoor volgens Heidegger ‘de *gestaltete* waarheid van het talige kunstwerk’ ten onder gaat en ‘al het vaste’ wordt ontbonden in het ‘vloeiend meegevende’. Wat resulteert is ‘de heerschappij van de gevoelstoestand’, het onderduiken in de roes en in de beleving. Er is geen wet, grens, helderheid, bepaaldheid of maat, er is slechts het ‘zinkend verzweven in het niets’. In zijn uitwerking werd Wagners *Gesamtkunstwerk* dan ook tot het tegendeel van de grote kunst, aldus Heidegger. In Wagners esthetica zou het dionysische, de roes, de stroom, de zweverigheid, de chaos, kortom, de onbepaaldheid overheersen, die door Heidegger overigens zeer clichématig met de muziek wordt verbonden (GA 43, 101-104 – het cliché is gevormd door diverse filosofen, onder wie Kant).

Deze kritiek op ‘de heerschappij van de gevoelstoestand’ bij Wagner roept de vraag op of Heidegger om die reden ook de esthetica van Kant zou veroordelen. Immers, ook Kant fundeert de esthetica tot op zekere hoogte in de ‘gevoelstoestand’ van het subject. Het schone en het sublieme laten zich volgens Kant immers ervaren in het gevoel van lust en onlust, één van de gemoedsvermogens van het subject. In Kants opvatting is dit gevoel echter de wijze waarop het subject bij zichzelf bemerkt dat het een reflexief oordeel voltrekt. Zelfs wanneer er, zoals bij het sublieme, sprake is van een vormeloos object, komt het subject in Kants visie tot een esthetisch oordeel, en dat is nu eenmaal een geestelijke handeling. Heidegger gaat weliswaar niet in op het sublieme, maar verdedigt wel de esthetica van Kant tegenover die van Nietzsche op het punt van de belangeloosheid (GA 43, 125-131). Kennelijk verwerpt Heidegger niet elke soort van esthetica waarin het gevoel een rol speelt, maar wel de gevoelsesthetica die op een zeker biologisme berust. En dit zou kunnen verklaren waarom Heidegger meent dat achter zijn kritiek op de esthetica een confrontatie met het nazisme schuilgaat: ook elders heeft hij kritiek geleverd op het biologisme, waarbij het aan de goede verstaander was om te concluderen dat dit een kritiek op het nazisme impliceerde.

Op dit punt neemt Heidegger echter Nietzsche nog in bescherming en wijst hij Wagner als boosdoener aan:

‘Zo vaak en zo fataal als Nietzsche (...) afglijdt in zuiver fysiologisch-naturalistische uitspraken over de kunst, zo groot is het misverstand jegens hem wanneer men deze fysiologische gedachten isoleert en als een ‘biologistische’ esthetica presenteert en zelfs nog met Wagner vermengt’ (GA 43, 148).

Heidegger meent echter nog een tweede kenmerk aan Nietzsches denken over kunst te kunnen toekennen – en dat is de reden waarom men Nietzsches ‘fysiologische gedachten’ niet mag ‘isoleren’. Dit tweede kenmerk is tegengesteld aan het eerste. Op grond van de kritiek op Wagner mogen we vermoeden dat in dit tweede kenmerk de nadruk ligt op het vorm of gestalte geven aan de waarheid vanuit het geestelijke, de wet, de grens, de bepaaldheid, de maat.

Opvallend is dat volgens Heidegger bij Nietzsche ook de vormgeving opkomt vanuit de roes als ‘uiterste’ toestand. Aldus kan de roes als het omslagpunt tussen twee fundamenteel verschillende benaderingen van de kunst worden beschouwd. Nietzsche, aldus Heidegger, wilde de roes of het dionysische aan banden leggen en er gestalte aan geven (GA 43, 104). Heidegger vermeldt de uitleg die Nietzsche zelf geeft van de roes: daarin zou een ‘idealiseren’ plaatsvinden, hetgeen op zijn beurt een krachtig te voorschijn halen van de ‘voornaamste trekken’ zou betekenen (GA 43, 135). Aldus zou de roes als een vormscheppende kracht moeten worden begrepen. De betekenis van de roes bij Nietzsche is volgens Heidegger dan ook tegengesteld aan die bij Wagner.

Heidegger wijst er nu op dat Nietzsche het ‘vorm-worden’ uitlegt als een ‘zich openbaar maken’. Een dergelijk vormbegrip komt volgens Heidegger overeen met het

oorspronkelijke Griekse begrip *morfè*. Het woord *morfè*, dat normaliter met ‘vorm’ wordt vertaald, wordt door Heidegger weergegeven als ‘de omsluitende grens en begrenzing die een zijnde dwingt en stelt in datgene wat het is, zo dat het in zich staat: de gestalte’; en de gestalte is ‘datgene als wat het zijnde zich toont in zijn eruitzien: het *eidos*, waardoor en waarin het zijnde naar voren treedt, zich presenteert, zich openbaar maakt, oplicht en begint te schitteren’. Nietzsche zou er een gelijksoortige opvatting op nahouden. Voor Nietzsche is de vorm immers niet het formele waaraan nog de inhoud ontbreekt, maar iets dat de inhoud zo ‘vast-stelt’ dat er geen afzonderlijke inhoud meer is, dus zo dat vorm en inhoud samenvallen, aldus Heidegger (GA 43, 138-139). Nietzsches begrip ‘grote stijl’, zo constateert Heidegger, getuigt eveneens van deze opvatting van de vorm.¹¹ Heidegger geeft de ‘grote stijl’ weer als een ‘oorspronkelijk zich gestalte gevende eenheid van het actieve en het reactieve, van het zijn en het worden’. De grote stijl komt tot stand wanneer de wil tot macht ‘vanuit superioriteit alles bindt door alle dingen vrij te geven tot hun wezen en tot hun eigen grens’. En dan, zo zegt Heidegger, zijn we ‘aan de top van zijn “esthetica” beland, die hier juist geen esthetica meer is’ (GA 43, 166, 168).

De waardering die Heidegger hier voor Nietzsches vormbegrip uitspreekt, ligt dus besloten in het ‘zich openbaar maken’, het ‘oorspronkelijk zich gestalte geven’, het ‘binden’ en ‘vrijgeven van de dingen tot hun wezen’, hetgeen betekent dat we met een vorm te maken hebben die de waarheid van de dingen presenteert. En waarheid wil bij Heidegger altijd zeggen: onthulling en verberging, zijnde en zijn, kortom, ontologische differentie. Met een dergelijke vorm zou de kunst volgens Heidegger inderdaad, zoals Nietzsche wil, ‘als de tegenbeweging bij uitstek tegen het nihilisme’ kunnen fungeren (GA 43, 86).

We begrijpen nu waarom Heidegger Nietzsches denken over kunst tweeslachtig vindt: enerzijds blijft het in de esthetica, en meer bepaald in de fysiologie steken, maar anderzijds reikt het een vormbegrip aan dat voorbij het nihilisme naar de aanvang van een nieuw tijdperk kan voeren. Terwijl voor Nietzsche vorm en fysiologie elkaar geenszins uitsluiten, suggereert Heidegger dat deze zaken strijdig met elkaar zijn.¹² ‘De kunst als tegenbeweging tegen het nihilisme en de kunst als object van de fysiologie, dat is vuur en water willen mengen’, aldus Heidegger (GA 43, 109). We hebben gezien dat Heidegger wel de fysiologische onderbouwing, maar niet Nietzsches denken van vorm en gestalte als zodanig bekritiseert.

¹¹ Een nagelaten fragment van Nietzsche opent met: ‘Wille zur Macht als Kunst. “Musik” – und der grosse Styl’. In dit fragment omschrijft Nietzsche de grote stijl onder meer als: ‘Over de chaos die men is heer worden; zijn chaos dwingen vorm te worden; noodzakelijkheid worden in vorm: logisch, eenvoudig, ondubbelzinnig, wiskunde worden; wet worden’. Nietzsche verzucht dat de grote stijl in de muziek te enen male ontbreekt. *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, 14 [61] (KSA 13, 246-247). In een vroeger fragment vinden we: ‘de grote stijl uitdrukking van de “wil tot macht” zelf’: *ibid.*, 11 [138] (KSA 13, 65).

¹² Volgens Mathieu Kessler hangt de latere Nietzsche met betrekking tot de kunst zelfs een klassiek formalisme aan, maar is dit helemaal niet strijdig met de ‘fysiologie van de kunst’ waarvoor Nietzsche tegelijkertijd kiest. Immers, ‘fysiologisch’ gezien is van belang dat de kunst tot leven stimuleert, hetgeen het beste gebeurt door de transfiguratie van de schijn tot het schone, waardoor we de wereld als volmaakter zien. Dit resultaat zou volgens Nietzsche weer het beste worden bereikt door middel van de ‘klassieke’ of ‘grote’ stijl. M. Kessler, *L’esthétique de Nietzsche*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, m.n. 132-133. Eveneens contra Heidegger is dezelfde auteur blijkens de titel van een volgend boek van mening dat in de esthetica van Nietzsche de metafysica juist wordt overwonnen: M. Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999. Kessler vermeldt dan ook: ‘Ons perspectief staat radicaal tegenover dat van Heidegger’ (88), maar gaat helaas niet over tot een gedetailleerde vergelijking van zijn visie op Nietzsches esthetica met die van Heidegger.

Integendeel, juist hierin zou minstens het begin van een oplossing liggen voor wat Heidegger als het falen van Wagner en van de esthetica in het algemeen ziet.¹³

3.2 ‘Vastgesteld zijn van de waarheid in de gestalte’

Wenden we ons nu tot ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’. Ook hier bekritiseert Heidegger de esthetica vanwege de reductie van het kunstwerk tot een ‘stimulans van belevenissen’ (*Erlebniserreger*) (GA 5, 55/57).¹⁴ Maar op de voorgrond treedt in deze tekst het tweede front in Heideggers kritiek op de esthetica: de vorm mag geen middel tot beheersing worden.

Heidegger verwijst om te beginnen naar één van de traditionele opvattingen van het ding, namelijk dat het ding een samenkomen van vorm en stof zou zijn, een gedachte die aan Aristoteles wordt ontleend. Hoewel Aristoteles dit stof-vorm denken nooit op de kunst heeft toegepast, is het in Heideggers ogen inmiddels uitgegroeid tot ‘*het conceptuele schema bij uitstek voor alle kunsttheorie en esthetica*’ (GA 5, 12/18). Deze opvatting, zegt Heidegger, is gangbaar en vanzelfsprekend geworden, ‘of ze nu middeleeuws blijft of een kantiaans-transcendentale wending krijgt’ (GA 5, 15/21). Vervolgens wijst Heidegger erop dat het begrippenpaar stof-vorm zich gemakkelijk met het subject-object denken laat verbinden (GA 5, 12/18). De vorm kan immers worden beschouwd als het middel waarmee de stof in een omgrenzing wordt gebracht en aldus wordt onderworpen. Daarmee ontstaat het object, in de letterlijke betekenis van een tegenover-gelegen-ding. Degene die omgrenst, wordt zodoende het zelf daarvan afgegrensde subject waaráán het object is onderworpen. Het stof-vorm schema is voor Heidegger niets anders dan het schema van het beheersingsdenken.

Heidegger wil de begrippen ‘vorm’ en ‘gestalte’ handhaven, maar zal ze dus zo willen invullen dat hij het stof-vorm denken van de esthetica uit de weg gaat. In ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ komt het begrip gestalte voort uit een stapsgewijze redenering. Als vertrekpunt mag gelden dat het om het kunstwerk gaat. In het kunstwerk vindt ‘een openstelling van het zijnde in wat en hoe het is’ plaats, of met andere woorden, is ‘een geschieden van de waarheid aan het werk’ (GA 5, 21/27). Zo toont bijvoorbeeld het schilderij van Van Gogh wat schoenen naar waarheid zijn. Het kunstwerk doet dit door een strijd tussen ‘wereld’ en ‘aarde’ zichtbaar te maken. Met de ‘wereld’ doelt Heidegger hier kort gezegd op de ruimte van de geschiedenis van de mens en met de ‘aarde’ op het ondoordringbare element waarop en waarin het kunstwerk wordt opgetrokken, zoals steen, verf, woorden, enzovoort. De strijd tussen wereld en aarde leidt volgens Heidegger tot een *Riss*, een scheur, die echter de tegen elkaar gekeerde partijen tegelijkertijd bijeen trekt. Deze *Riss* is aldus tevens de lijn die de waarheid, de *Lichtung* van het zijnde tekent. Dit tekenen houdt in dat een gestalte naar voren wordt gehaald, want, zo introduceert Heidegger dit woord ‘gestalte’:

De in de *Riss* gebrachte en zo in de aarde teruggestelde en daarmee vastgestelde strijd is de *gestalte*. Geschapen zijn van het werk wil zeggen: vastgesteld zijn van de

¹³ Illustratief voor het feit dat Heidegger zich niet op een bestaande gestalte wil beroepen, maar evenmin de gestalteloosheid aandurft, is zijn opmerking in *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*: het denken van het zijn ‘mag nooit in een gestalte van het zijnde vluchten’ en mag ‘ook nooit de ontbinding in het gestalteloze volgen’, maar moet zich ‘diesseits von Gestalt und Gestaltlosem’ begeven (GA 65, 422).

¹⁴ Voor ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ geef ik twee paginanummers: eerst dat van de uitgave van *Holzwege* in Band 5 van de *Gesamtausgabe* en daarna dat van de Nederlandse uitgave: Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, vertaling door Mark Wildschut en Chris Bremmers, Boom, Amsterdam en Meppel, 1996. Soms heb ik deze vertaling licht aangepast.

waarheid in de gestalte. De gestalte is het bestel (*Gefüge*) waartoe de *Riss* zich voegt. De gevoegde *Riss* is de fuga van het schijnen van de waarheid (GA 5, 51/53).¹⁵

De gestalte is dus de vast-stelling van een strijd. Het gaat niet alleen om de strijd tussen wereld en aarde. We zien dat Heidegger de gestalte ook als een vaststelling van de waarheid aanmerkt – en ook de waarheid is een strijd. Fundamenteler nog dan de strijd tussen wereld en aarde is de strijd die in de waarheid als zodanig besloten ligt – Heidegger spreekt van de ‘oorspronkelijke strijd’, de ‘oerstrijd’ in het ‘wezen van de waarheid’: de strijd tussen ‘lichting en verberging’ (GA 5, 42/45).

Heidegger denkt de strijd niet volgens het model van de dialectische tegenstelling of tegenspraak, die zichzelf opheft tot een hogere eenheid. Het tot gestalte komen van de waarheid is niet de opheffing, maar de manifestatie van de strijd. Het strijd karakter van de waarheid brengt een dynamiek met zich mee waarin de waarheid zich bij wijze van gebeurtenis toont: ‘wat in het werk aan het werk is’, aldus Heidegger, is ‘de opening van het zijnde in z’n zijn: de gebeurtenis (*Geschehnis*) van de waarheid’ (GA 5, 24/29). Daarom is de lichting van de waarheid, als ‘de open plek te midden van het zijnde’, ‘nooit een star toneel met een permanent open doek’, en is de ‘onverborgendheid van het zijnde’ ‘nooit een louter voorhanden toestand, maar een gebeurtenis’ (GA 5, 41/44).¹⁶ Ook schrijft Heidegger:

‘Hoe eenzamer het werk, vastgesteld in de gestalte, in zich staat, [...] des te eenvoudiger treedt de schok dat zo’n werk *is* aan de dag, en des te wezenlijker is het onvertrouwde (*Ungeheure*) opengestoten en dat wat tot nu toe vertrouwd scheen omvergestoten’ (GA 5, 54/55).

Dit alles betekent dat de gestalte ons nooit als een permanent aanschouwelijke en vertrouwde zekerheid present wordt gesteld.

Het feit dat Heidegger zich graag op het Griekse denken van de vorm beroept, blijkt hierbij aan te sluiten. In *Einführung in die Metaphysik* (de tekst van zijn cursus in het zomersemester van 1935) stelt hij dat de Grieken de vorm of gestalte vanuit de *phusis* en dus vanuit een opkomen begrepen: ‘De Grieks begrepen gestalte heeft haar wezen vanuit het opkomende zich-in-de-grens-tot-stand-brengen’ (GA 40, 65). Volgens Heidegger betekende ‘*phuein*, het in zich berustende opkomen’ voor de Grieken hetzelfde als ‘*phainesthai*, oplichten, zich tonen, verschijnen’ (GA 40, 108). De vorm of gestalte is dus niet het reeds voorhanden middel waarmee een daaraan externe, eveneens reeds voorhanden stof wordt overmeesterd, maar het opdoemende, zich afgrenzende verschijnen van een zijnde.

Het verband tussen vorm en *phusis* wordt door Heidegger nader geanalyseerd in een nauwgezette studie van een onderdeel van Aristoteles’ *Physica*.¹⁷ In deze studie leest Heidegger Aristoteles als de filosoof bij wie de grote Griekse oorsprong van het denken voor

¹⁵ Opvallend is dat precies op de plaats waar Heidegger in ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ het begrip ‘gestalte’ introduceert, hij in beide eerdere versies van deze tekst (zie noot 5) van ‘de grens in de omtrek’ spreekt en tevens naar de ‘noodzaak’ van ‘wat we vorm noemen’ verwijst. Zie ‘Vom Ursprung des Kunstwerks. Erste Ausarbeitung’, t.a.p., 12 en *De l’origine de l’oeuvre d’art*, a.w., 50.

¹⁶ ‘Gebeurtenis’ is ook de meest eenvoudige vertaling voor *Ereignis*, een term die in ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ slechts één keer voorkomt (GA 5, 53/55), maar al snel daarna een belangrijke plaats gaat innemen in Heideggers denken. De in de jaren 1936-1938 geschreven *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (= GA 65) vormen daarvan de eerste neerslag.

¹⁷ Het gaat om een studie waarin Heidegger het eerste hoofdstuk van het tweede boek van de *Physica* (192b8-193b20) zin voor zin citeert en van een eigen uitleg voorziet. Deze tekst, onder de titel ‘Vom Wesen und Begriff der Phusis. Aristoteles, Physik B, 1’ is geschreven in 1939, voor het eerst verschenen in 1958 en daarna opgenomen in *Wegmarken* (eerste uitgave 1967). In GA 9: 239-301.

het laatst doorklinkt. Nu wekt het aan Aristoteles toegeschreven ‘hylemorfisme’ al gauw de gedachte op dat het de *phusis* is die als stof (*hylè*) in de vorm (*morfè*) wordt gebracht. Heidegger meent echter te kunnen aantonen dat volgens Aristoteles juist alleen de *morfè* ten volle het wezen van de *phusis* vervult (GA 9, 293). Hiermee legt Heidegger een vormbegrip bloot dat zelf wezenlijk ‘*phusisch*’ is, dat wil zeggen ‘opkomend’. Het gaat om een vorm of gestalte die opdoemt en blijft opdoemen. Opvallend is dat Heidegger termen van Aristoteles op een activerende wijze vertaalt. Zo laat Heidegger uitdrukkelijk weten dat *morfè* vertaald zou moeten worden als ‘*Gestellung in das Aussehen*’. Daarmee wordt het begrip *morfè* als het ware zelf actiever. Heidegger noemt twee aspecten: in de eerste plaats is de *morfè* niet een ‘aan de stof voorhanden, *zijnde* eigenschap’, maar een ‘wijze van aanwezen’, een ‘wijze van het *zijn*’. In de tweede plaats wordt de *morfè* – zoals ook de *phusis* zelf – volgens Heidegger wezenlijk gekenmerkt door *kinèsis* (beweging).¹⁸ Heidegger stelt dat dit tweede aspect in het gebruikelijke vormbegrip van het westerse denken pas echt ontbreekt (GA 9, 276). We kunnen overigens opmerken dat beide aspecten in zekere zin op hetzelfde neerkomen, omdat volgens Heidegger voor de Grieken geldt: *zijn* = *phusis* = opkomen = beweging. Wat Heidegger in het Griekse vormdenken meent te kunnen blootleggen, is niet een vorm die een aan de vorm externe beweging *tóont*, door haar in een kader te brengen, maar een vorm die zelf beweeglijk is.

Aan het tweede front van zijn confrontatie met de esthetica beticht Heidegger de esthetica er dus van de vorm of gestalte zonder strijd, gebeurtenis of beweging te denken. En dat betekent dat in de esthetica de vorm gefixeerd wordt. Deze fixatie op haar beurt betekent dat de vorm een voor de techniek bruikbaar middel wordt. Ook achter deze kritiek op de esthetica (als tak van de metafysica) gaat een uiteenzetting met het nazisme schuil, nu vanwege het feit dat het nazisme zich helemaal niet onttrok aan de techniek. Heidegger heeft gedurende enige tijd gedacht dat het nazisme de mogelijkheid opende om aan de techniek te ontkomen, maar kwam later tot de conclusie dat het nazisme op dit punt juist alles bij het oude liet.¹⁹

3.3 De ‘plek van haar vaste standplaats’

Tot zover lijkt Heidegger in deze fase erin te slagen de gestalte zo te denken dat de metafysica de pas wordt afgesneden. Maar er is één kwestie die toch weer twijfel hieraan doet opkomen, en dat is Heideggers veronderstelling dat aan de gestalte noodzakelijkerwijs een plaats toekomt. Heidegger zet zijn visie op de relatie tussen gestalte en plaats het duidelijkst uiteen in ‘*Der Ursprung des Kunstwerkes*’. We hebben gezien dat hij de gestalte als een ‘vaststelling’ van de strijd, en daarmee tevens van de waarheid aanduidt. Heidegger werkt deze vaststelling als volgt verder uit:

‘Maar aan de aarde als het zich wezenlijk afsluitende vindt de openheid van het opene haar uiterste weerstand en daardoor de plek van haar vaste standplaats (*die Stätte seines ständigen Standes*), waarin de gestalte moet worden vastgesteld’ (GA 5, 57/58).

¹⁸ Heidegger benadrukt overigens dat *kinèsis* bij Aristoteles niet enkel staat voor beweging in de zin van verandering van plaats, maar voor alle verandering (GA 9, 248-249).

¹⁹ Heideggers aanvankelijke idee dat in het nazisme een bevredigend antwoord op de techniek besloten lag, blijkt uit zijn roemruchte uitspraak in *Einführung in die Metaphysik*, over ‘de innerlijke waarheid en grootsheid’ van het nationaalsocialisme, waaraan tussen haakjes is toegevoegd: ‘namelijk de confrontatie met de planetair bepaalde techniek en de moderne mens’ (GA 40, 208). In teksten die hij in 1945 schreef, geeft Heidegger te kennen dat hij pas later ging inzien dat het nazisme zich geheel en al invoegde in de techniek (zie GA 16, o.a. 373-74, 389 en 412).

Het is dus niet zozeer de wereld, maar de aarde die de gestalte – waarin de openheid gewaarborgd zou moeten zijn – naar een bepaalde plek trekt. De gestalte krijgt een ‘vaste standplaats’.²⁰ Maar de vraag is, kort gezegd, of een vaste standplaats niet strijdig is met de openheid.

De woorden *ständigen Standes* herinneren aan het ‘standhouden’ in de rectoraatsrede. We zouden kunnen zeggen dat nu het woord *Stätte* is toegevoegd. Het betekent een plek op de aarde, maar verwijst ook naar het woord ‘Stadt’ en dus tevens naar ‘polis’, en maakt van de plek zodoende een zaak van de politiek.

Inderdaad is het ‘vaststellen’ ingebed in de politieke – dat wil zeggen geschiedenis-funderende – functie die Heidegger aan de kunst toekent. In zijn omschrijving van deze functie blijken juist het begrip gestalte en alle daarmee verwante begrippen (stellen, staan, *thesis*, *Stätte*, *prägen*) een belangrijke rol te spelen. Zo spreekt Heidegger van: ‘het werk een plek (*Stätte*) bieden van waaruit het mede vorm geeft aan de geschiedenis (*Geschichte mitgestaltet*)’ (GA 5, 56/57). Nu meent Heidegger dat alle kunst ‘in *wezen Dichtung*’ is (GA 5, 59/60). Hij definieert de *Dichtung* eerst algemeen als ‘die *Sage* van de onverborgenheid van het zijnde’, maar voegt daar aan toe:

‘In zulk zeggen worden voor een historisch volk reeds de begrippen van *zijn* wezen, dat wil zeggen van zijn toebehoren tot de wereld-geschiedenis gestempeld (*vorgeprägt*)’ (GA 5, 61-62/62).

Heidegger kent aan de *Dichtung* dan ook de taak toe ‘ons wezen zelf in de waarheid van het zijnde tot staan (*zum Stehen*) te brengen’ (GA 5, 62/63). Uit het slot van de tekst blijkt dat ‘ons’ hier betekent: van het Duitse volk.

Heidegger wil dus het ‘wezen’ van het Duitse volk tot ‘staan’ zien komen, dat wil zeggen tot een gestalte die zich op een bepaalde plek bevindt. In dit kader blijken de ‘wereld’ en de ‘aarde’, die door het kunstwerk worden *aufgestellt* respectievelijk *hergestellt*, geen universele betekenis te hebben, maar verbonden te zijn met de gestalte van het specifieke volk en derhalve slechts in een nationale hoedanigheid te kunnen bestaan. Van ‘het dichtende ontwerp van de waarheid, dat zich in het werk stelt als gestalte’, een waarheid die aldus ‘aan een historisch mensdom wordt toegeworpen’, zegt Heidegger dan ook dat dit ‘voor een historisch volk’ de opening betekent van ‘*zijn aarde*’ en van ‘*zijn wereld*’ (GA 5, 63/64; cursiveringen door mij, FvP).

De vaststelling van de waarheid in het kunstwerk is aldus ook de vaststelling van de plek van het kunstwerk en dan tevens vormgeving van de geschiedenis. Hier blijkt definitief dat Heidegger de gestalte van het kunstwerk, in de louter artistieke zin, niet wezenlijk onderscheidt van de gestalte in politieke zin, dat wil zeggen die van het volk. De verbindende schakel is de *Dichtung*. Niet de biologie, maar de *Dichtung* maakt het volk. En op die basis impliceert het tot gestalte brengen bij Heidegger een toeëigening en een afzondering op een bepaalde plaats: het gaat om het volk en *zijn wezen*, *zijn wereld*, *zijn aarde*.

We weten dat Heidegger bij dit tot gestalte brengen altijd een grote rol weggelegd zag voor Hölderlins *Dichtung*. Maar het omgekeerde geldt evenzeer: de nieuwe aanvang die met Hölderlins *Dichtung* op gang zou komen, zou volgens Heidegger – in strijd met Hölderlins keuze voor een Europees perspectief – exclusief Duits zijn.

²⁰ Ook in zijn cursus over Nietzsche in het zomersemester van 1939 behandelt Heidegger de gestalte als een plaatsgebonden zaak. Van het Griekse ‘schéma’, dat hij hier gelijkstelt met ‘gestalte’, zegt hij dat het een heel andere betekenis heeft dan het moderne begrip ‘schema’, dat slechts in de zin van een lege vorm wordt gebruikt. Het Griekse ‘schéma’ duidt op een ‘in zich staan’, dat volgens Heidegger vanwege het staan zowel een ‘Ort, topos’ als ‘af-standen’ aanwezig stelt (GA 47, 100).

De toeëigening door en afzondering van het Duitse volk lijkt niet bevorderlijk voor een openheid naar andere volkeren. Heidegger bewaart daar hoe dan ook het stilzwijgen over. Waarschijnlijk komen zij volgens hem eenvoudigweg niet in aanmerking voor het predicaat ‘*geschichtlich*’ – een term die bij Heidegger niet gewoon ‘historisch’ betekent, maar geschiedenis makend, een nieuw tijdperk openend. Dus: zij maken geen (nieuwe) geschiedenis, dus bij hen komt het ook niet tot een vaststelling van de waarheid op een bepaalde plek. Nu zal Heidegger zeggen dat het niet om de openheid naar andere volkeren gaat, maar om de openheid naar het zijn. Maar hoe kun je deze openheid dynamisch willen uitleggen met zaken als gebeurtenis en beweging, terwijl je de plek waar deze zaken zich afspelen fixeert? Is een ‘vaste standplaats’ van de waarheid niet evenzeer een metafysische gedachte als bijvoorbeeld het principe van een laatste grond?

4. De afwijzing van de gestalte

Ergens in 1939 verandert Heideggers denken omtrent de gestalte ingrijpend. Met name de in 2004 gepubliceerde band *Zu Ernst Jünger* (GA 90) doet het vermoeden opkomen dat niet enkel een immanente filosofische ontwikkeling, maar ook het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in september 1939 debet is aan deze verandering.²¹ Heideggers kritiek op het subjectsdenken van de moderne metafysica wordt nu harder. Heidegger ziet de filosofie van Nietzsche als de voltooiing van deze metafysica. En Jüngers boek *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* uit 1932 is niets anders dan een concretisering van Nietzsches filosofie: ‘De titel “arbeider” is de nuchtere naam voor de gestalte van de mens die Nietzsche de “Übermensch” noemt’, aldus Heidegger (GA 90, 257). Dit denken staat volgens Heidegger in het teken van een ‘onvoorwaardelijke overheersing van de aarde’ en van een ‘planetair heersend ras’, waarin ‘de subjectiviteit van de mens absoluut wordt’ (GA 90, 59, 67).²²

Terwijl Heidegger het denken in termen van vorm en gestalte tot nu toe als noodzakelijk beschouwde, mits de ontologische differentie zich erin kenbaar maakt, vestigt hij in deze tweede fase de aandacht op de nauwe verbondenheid van de gestalte met de techniek. Dit blijkt nu voor Heidegger een reden te zijn om het begrip gestalte als zodanig te verwerpen.

²¹ Het eerste deel van deze band bestaat uit aantekeningen, die volgens de uitgever tussen 1934 en 1940 zijn ontstaan (GA 90, 469), maar vrijwel meteen (GA 90, 7-10) stuiten we op Heideggers commentaar op een boek van Jünger dat in 1939 voor het eerst verscheen. – Heideggers opstelling tegenover Jünger en Nietzsche in deze band is tweeledig. Enerzijds geeft hij een eenduidige kritiek: het denken van beiden is volstrekt metafysisch, in de negatieve zin van dit woord. Anderzijds beschouwt hij dit verkeerde denken als een correcte beschrijving van de actuele realiteit. Een tekst die bedoeld was voor een bespreking met collega’s in januari 1940, dus kort na het begin van de Tweede Wereldoorlog, geeft hierover een saillante toelichting. De oorlog draait volgens Heidegger om de vraag of ‘de macht als het wezen van de werkelijkheid aan de macht kan worden gehouden, d.w.z. vergroot’, ten einde op de langere termijn ‘de macht zelf als het wezen van de werkelijkheid te overwinnen en een nieuwe waarheid van het zijn zoal niet te stichten, dan toch in haar grondlegging voor te bereiden’. – En: ‘Dat de verborgen (...) wezenskracht van de Duitsers zo ver reikt, dat is *ons* geloof’. Maar, zo vervolgt Heidegger, omdat we de voorafgaande beslissing over ‘die Machthabe der Weltmacht’ niet kunnen overslaan, dienen we eerst te weten wat het betekent ‘dat het zijnde als geheel zich als wil tot macht openbaart’ – en daartoe lezen we Jüngers *Der Arbeiter*, aldus Heidegger (GA 90, 221-222; cursivering door Heidegger).

²² Heidegger ontleent de woorden ‘planetair’ en ‘ras’ aan het werk van Jünger. Het woord ‘ras’ is bij Jünger verbonden met het ‘type’ van de arbeider. Jünger tekent dan ook aan dat dit begrip ‘ras’ niet in biologische zin moet worden verstaan. Zie E. Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, in: *Sämtliche Werke* (Zweite Abteilung: Essays), Band 8, Klett-Cotta, Stuttgart, 1981, 156, 243.

4.1 De ‘zichzelf in de hand nemende zelfvormgeving van de mens’

In Heideggers ogen betreft de preoccupatie van Nietzsche en Jünger met de gestalte van de mens de *subjectieve* kant van hetzelfde proces waarin aan de *objectieve* kant de techniek dominant wordt. Jünger zelf had een dergelijk verband al gesuggereerd, blijkens onder meer zijn beroemde uitspraak: ‘De techniek is de wijze waarop de gestalte van de arbeider de wereld mobiliseert’.²³ Jünger gebruikt ook vaak de term type (*Typus*), in feite als synoniem met gestalte. In het verlengde hiervan introduceert Heidegger nu de term ‘typiek’. Volgens Heidegger ligt het voor de hand dat deze twee dingen samengaan: de wijze waarop ‘de mens als arbeider zichzelf mobiliseert en overmeestert (typiek)’ en de wijze waarop ‘de mens als arbeider de wereld mobiliseert – de techniek’ (GA 90, 42).

Deze combinatie van ‘typiek’ en ‘techniek’ is ook aan de orde in de gelijksoortige kritiek die Heidegger iets later (najaar 1940) aan het adres van Nietzsche richt.²⁴ Aanknopen bij Nietzsches omschrijving van de mens als het ‘nog niet vastgestelde dier’,²⁵ geeft Heidegger Nietzsches gedachtegang als volgt weer: de mens wordt tot een eindelijk ‘vastgesteld dier’ door deze dierlijkheid van de mens te herleiden tot de wil tot macht. Dit betekent tegelijk een ja zeggen tegen de *Übermensch*. En deze *Übermensch* is door Nietzsche niet voor niets als een ‘*Typus*’ aangeduid. Volgens Heidegger spreekt Nietzsche hiermee uit dat de wil tot macht, als grondslag van de techniek, logischerwijs gepaard gaat met een hang naar de ‘typiek’. Heidegger betitelt de ‘typiek’ hier als de ‘zichzelf in de hand nemende zelfvormgeving (*Selbstprägung*) van de mens’. Hij herleidt het hele netwerk van de begrippen *Typus*, *Gestalt*, *Prägung* en *Schlag* opnieuw tot het Griekse begrip *eidos*, maar nu maakt hij gewag van een ontwikkeling (‘zodra *idea* als per-ceptio’) die ertoe leidt dat het *eidos* wordt opgevat als gepercipieerd, waargenomen, gezien door de mens (GA 50, 54-55). In Heideggers visie ligt de kiem van het koppel ‘techniek’ en ‘typiek’ dus besloten in het verval van het denken naar de metafysica: enerzijds wordt het zijnde door de mens voor-gesteld, in de blik voor zich gesteld, als object, gereed om overmeesterd te worden; anderzijds gaat de mens zich tot zichzelf verhouden als een subjectiviteit die zichzelf wil, en het in de blik voorstellen hiervan loopt uit op de gedachte dat de mens zichzelf moet vormgeven. Nietzsches dichten van de gestalte van Zarathustra is volgens Heidegger ‘het *teken* van de voltooiing van de westerse metafysica’ (GA 50, 104). Het wezen van de wil tot macht, aldus Heidegger, ‘staat op in de gestalte van Zarathustra’ (GA 50, 126).²⁶ Zaken waaraan Heidegger in zijn Nietzsche-cursus van 1936-37 nog een positieve betekenis gaf, komen nu in een heel ander licht te staan. Zo leest Heidegger Nietzsches begrip ‘grote stijl’ nu als een voorafschaduwning van de wijze waarop de ‘alomvattende heerschappij over de aarde’ tot stand moet komen (GA 50, 57).

Heideggers diagnose dat de techniek samengaat met een ‘zelfvormgeving van de mens’ is ook heden ten dage niet zonder realiteit. We kunnen hierbij bijvoorbeeld denken aan het veelvuldige beroep dat op de plastische chirurgie wordt gedaan. Heidegger heeft in 1940 veeleer een belangrijk element van het nazisme op het oog, namelijk het racisme. Hij merkt op dat de heerschappij over de aarde wordt bewerkstelligd door een volledige

²³ E. Jünger, a.w., 160.

²⁴ Zie ‘Nietzsches Metaphysik’ (GA 50, 1-87). Heidegger heeft deze tekst in het najaar van 1940 geschreven ten behoeve van een aanvankelijk voor het wintersemester van 1941-42 aangekondigde cursus. Later besloot hij echter in dat semester Hölderlins hymne ‘Andenken’ te behandelen.

²⁵ Zie bij Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, § 62 (KSA 5, 81).

²⁶ Ook in ‘Nietzsches Wort “Gott ist tot”’ (1943, opgenomen in *Holzwege*) stelt Heidegger dat de *Übermensch*-gedachte van Nietzsche voortkomt uit de vraag in welke gestalte het wezen van de mens zich moet stellen en ontvouwen, opdat het aan de wil tot macht voldoet en de heerschappij over de aarde op zich kan nemen (GA 5, 251-252).

‘machinalisering’ van de dingen enerzijds en door de *Züchtung*, het kweken van de mens anderzijds.²⁷ Hij komt tot een pikzwarte conclusie met betrekking tot de moderne metafysica:

‘Alleen waar de absolute subjectiviteit van de wil tot macht tot de waarheid van het zijnde als geheel wordt, is het *principe* van de inrichting van een raciaal kweken (*Rassenzüchtung*), dat wil zeggen niet enkel een uit zichzelf groeiende vorming van rassen, maar de zelfbewuste rassengedachte mogelijk en dat wil zeggen metafysisch noodzakelijk’ (GA 50, 56-57).

Ook in *Zu Ernst Jünger* vinden we deze koppeling van het racisme aan het subjectsdenken: ‘Hierbij moet in het bijzonder in ogenschouw worden genomen dat ook en juist de rassengedachte slechts op de grondslag van de subjectiviteit mogelijk is’ (GA 90, 38). Of ook, heel kort: ‘Ras – een zuiver *subjectief* begrip’ (GA 90, 67). Verder verwerpt Heidegger de gedachte – die ongetwijfeld deel uitmaakte van de nazistische ideologie – dat het overwinnen van het individualisme ermee gediend is wanneer niet de mens maar een collectieve entiteit als uitgangspunt geldt:

‘De mens is niet minder subject, maar wezenlijker, wanneer hij zich als natie, als volk, als ras, als een op de een of andere manier op zichzelf gesteld mensdom begrijpt’ (GA 90, 38).

We begrijpen dat deze kritiek op het ‘op zichzelf stellen’ ook de ‘gestalte’ treft. Terwijl Heidegger vier jaar eerder nog de noodzaak van de gestalte beklemtoonde om aan de als biologisch gekenmerkte esthetica van Wagner te ontkomen, komt de gestalte nu zelf in een racistisch daglicht te staan. De gestalte vormt voor Heidegger niet langer een kwestie waarover een strijd met de esthetica of de metafysica mogelijk is, maar veeleer een begrip dat alleen maar als metafysisch kan worden bekritiseerd.

4.2 De gestalte als ‘metafysisch groundbegrip’

Heideggers aan Jünger geadresseerde essay ‘Zur Seinsfrage’ (1956) kan worden beschouwd als het sluitstuk van zijn kritiek op Nietzsche en Jünger.²⁸ Heidegger wijst allereerst op de overeenkomst tussen de gestalte als het ‘rustende zijn’ dat aan de dingen hun *Prägung* verleent bij Jünger en de onveranderlijke *idea* of *eidos*, die tevens een *tipos* is, bij Plato. Uit het feit dat Jünger de gestalte ‘bron van zingeving’ noemt, concludeert Heidegger echter dat Jünger uiteindelijk niet de metafysica van Plato, maar de moderne metafysica volgt. Daarin neemt Jünger volgens Heidegger slechts een bijzondere positie in omdat het bij hem om de ‘gestalte van een *mensensoort*’ gaat, namelijk van de arbeider. Deze gestalte is bij Jünger de

²⁷ In ‘Überwindung der Metaphysik’, waaraan hij tussen 1936 en 1946 heeft gewerkt, merkt Heidegger op dat de ‘voltooiing van de metafysica’ erin bestaat dat ‘de mens van de metafysica, het *animal rationale*, als het arbeidende (Jünger, FvP) dier (Nietzsche, FvP) wordt vast-gesteld’ (GA 7, 70). Tevens vinden we hier opnieuw de filosofie-historische afleiding volgens welke de vraag naar de menselijke gestalte pas kan opkomen nadat de *idea* tot een zaak van ‘repraesentatio’ en ‘voor-stellen’ geworden is (GA 7, 83, 86). Daarnaast legt Heidegger een verband tussen de *Übermensch*, de mensenkweek en het dragen van een ‘Uni-form’ (GA 7, 90, 93, 95).

²⁸ Voor een *Festschrift* ter gelegenheid van Heideggers zestigste verjaardag schreef Ernst Jünger ‘Über die Linie’ (in: *Anteile. Martin Heidegger zum 60. Geburtstag*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1950, 245-284). In 1955 verscheen van Heideggers hand ‘Über “Die Linie”’, opgenomen in een *Festschrift* vanwege Jüngers zestigste verjaardag. Een licht gewijzigde versie hiervan verscheen onder de titel ‘Zur Seinsfrage’ in Heideggers *Wegmarken* (1956); nu in GA 9, 385-426.

‘van meet af aan presente en zo alles *prägende* Macht’. Nadat Descartes de moderne metafysica heeft ingeluid door het *ego cogito* van de mens als uitgangspunt naar voren te schuiven, gaat het bij Jünger om de ‘voorgevormde gestalte-achtige presentie van een mensenslag (type)’, aldus Heidegger (GA 9, 395-396). Kortom, of hij nu Zarathustra, de Übermensch of de arbeider heet, volgens Heidegger presenteren Nietzsche en Jünger de gestalte als een ‘bron’, als ‘voorgevormd’, als ‘van meet af aan present’, als ‘op zichzelf gesteld’, dus als gehypostaseerd tot een subject dat ontgaan is van alteriteit.

Opvallend is dat Heidegger de ‘gestalte’ nu als een geheel en al metafysisch begrip gaat aanmerken, als een begrip dat niet meer uit de metafysica teruggenomen kan worden. Over Jüngers onderhavige essay ‘Über die Linie’ zegt Heidegger: ‘Daarom spreekt het ook in de metafysische grondbegrippen (gestalte, waarde, transcendentie)’ (GA 9, 421). En elders: ‘Dat Jünger in de metafysica verstrikt zit, toont zich het duidelijkst doordat hij in “gestalten” denkt’ (GA 90, 93-94). Heidegger legt een algemeen verband tussen de techniek en het metafysische denken in gestalten: de ‘zekerstelling van het bestand’, dat wil zeggen van de dingen als kant en klaar voorhanden, vereist ‘dat het aandringende in iets staands, in gestalten, in schema’s wordt ondergebracht’, aldus Heidegger (GA 47, 163).

De vraag is dus waarom Heidegger eerder steeds heeft uitgelegd hoe de gestalte op een niet-metafysische manier kan worden begrepen, terwijl hij het begrip gestalte nu zonder meer als metafysisch van de hand wijst. Is dat omdat hij eerder de gestalte van het kunstwerk op het oog had, terwijl het nu om de menselijke gestalte gaat? Maar eerder maakte hij géén wezenlijk onderscheid tussen deze twee zaken. Zo zei hij in ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ dat de waarheid ‘aan een historisch mensdom wordt toegeworpen’ (GA 5, 63/64) en sprak hij in de Nietzsche-cursus van 1936-37 van ‘de gestalte van het afzonderlijke volk’ (GA 43, 195), zonder daar aan toe te voegen dat dit helaas ten koste zou gaan van de ontologische differentie.²⁹

Maar in deze fase luidt Heideggers kritiek op Nietzsche en Jünger dat zij de menselijke gestalte denken als het enige dat is en dat zij het zijn daarbij vergeten: ‘Alles wat is, is geleend van en verleend door de mens en draagt zijn gestalten: *morfê tou antropou*’ (GA 50, 110). Anders gezegd (want de Griekse woorden betekenen ‘de vorm van de mens’), alles gaat op in de antropomorfie. ‘Metafysica’, aldus Heidegger, ‘is antropomorfie – het vormgeven (*Gestalten*) en aanschouwen van de wereld naar het beeld van de mens’ (GA 48, 133). Heidegger merkt op dat de gestalte ‘het eigenlijke en enige zijnde is voor Jünger’ (GA 90, 59). En: ‘De gestalte berust in het wezensbestel van een mensdom dat als *Subiectum* aan al het zijnde ten grondslag ligt’ (GA 9, 396).

Niettemin wijst Heidegger op een mogelijke uitweg. Volgens hem gaat aan de mens als *Subiectum* iets vooraf, niet alleen in historische, maar vooral in ontologische zin. Het gaat er niet om in de gestalte de moderne vermenselijking van Plato’s *idea* of *eidos* te herkennen, want ook Plato’s *eidos* moet ‘oorspronkelijker’ worden gedacht. Volgens Heidegger kunnen noch gestalte noch *idea* als eerste beginsel worden geaccepteerd. Voorzichtig, bij wijze van vraag, werpt hij in ‘Zur Seinsfrage’ de gedachte op dat zowel gestalte als *idea* dezelfde ‘*Wesensherkunft*’ hebben als ‘wat ik het *Ge-Stell* noem’ (GA 9, 401). Met andere woorden,

²⁹ Dat ook een menselijke gestalte de openheid naar het zijn kan demonstreren, onderkent Heidegger in ‘Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht’ (voorgedragen in 1952, gepubliceerd in 1953, later opgenomen in *Unterwegs zur Sprache* (1959)). De door Trakl gebezigde term *Geschlecht* wordt door Heidegger ingevoegd in het onderhavige lexicon van gestalte, type, *Prägung* en slag. Maar wat Heidegger bij Nietzsche en Jünger mist, vindt hij bij Trakl: er is voor het ‘mensengeslacht’ een wezenlijke opening mogelijk. Vanwege de woordspelingen citeer ik in het Duits: ‘Seine Dichtung singt das Geschick des Schlages, der das Menschengeschlecht in sein noch vorbehaltenes Wesen versschlägt, d.h. rettet’ (GA 12, 76).

Heidegger zoekt de uitweg niet meer rechtstreeks in een (op bepaalde wijze gedachte) gestalte, maar in het stellen, het ge-stel, waaruit de gestalte voortkomt.

Heidegger heeft overigens het woord *Ge-stell* (dus met een hoofdletter minder, maar eveneens mét een verbindingsstreepje) reeds gebruikt bij de introductie van het begrip 'gestalte' in 'Der Ursprung des Kunstwerkes' (GA 5, 51/53), maar in 'Die Frage nach der Technik' (1953) wordt dit hét cruciale begrip. In deze tekst betitelt Heidegger de techniek, die een zodanige manier van 'ontbergen' is dat het werkelijke tot 'bestand' wordt, als het *Ge-stell* (GA 7, 21). Heidegger merkt op dat in het *Ge-stell* ook de mens tot 'bestand' wordt, ook al pronkt de mens tegelijk met zichzelf 'in de gestalte van de heer van de aarde' (GA 7, 28). Hier maakt Heidegger duidelijk wat in ontologische zin aan zowel *Ge-stell* als gestalte voorafgaat. Dat is het 'Her- en Dar-stellen dat in de zin van de *poiësis* het aanwezende in de onverborgenheid naar voren laat komen' (GA 7, 21-22). Ook dit 'poietische' voortbrengen en presenteren is een stellen, dus 'ge-stel'. Maar omdat het dus ook dichterlijk-kunstzinnig kan zijn, wortelt in het *Ge-stell* tevens de redding van het gevaar dat in het technische ontbergen besloten ligt. Aan het eind van deze tekst formuleert Heidegger dan de hoop dat het dichterlijke ontbergen het aanknopingspunt levert voor een 'beslissende confrontatie' met de techniek (GA 7, 36).

5. De kritiek op de 'plaatsloze' kunst

We mogen aannemen dat Heidegger de technische soort van ontbergen als plaatsloos beschouwt: het zoekt wel plekken op de aarde, maar alleen om ze tot bestand te maken, niet om ze als plek met waarheid te verbinden. Met andere woorden, hij zal de techniek wel als hopeloos universalistisch beschouwen. Dan lijkt dus tevens het vermoeden gerechtvaardigd dat het kunstzinnige 'stellen' of 'ontbergen', dat een uitweg hieruit zou bieden, in zijn ogen plaatsgebonden moet zijn.

Vreemd genoeg gelooft Heidegger in feite niet dat de *moderne* kunst in deze uitweg een rol kan spelen. En dit blijkt precies te maken te hebben met het feit dat deze kunst volgens hem géén plaats meer aanwezig weet te stellen. Uitlatingen hierover treffen we voornamelijk in Heideggers teksten van na de Tweede Wereldoorlog aan. Zo merkt hij in 1962 naar aanleiding van de muziek van Strawinsky op: 'Maar waarom vermogen deze werken zelf niet meer de plaats (*Ort*) te stichten waartoe ze behoren?' Deze vraag, zo licht Heidegger toe, betreft niet enkel Strawinsky, maar 'de historische bestemming van de kunst als zodanig' (GA 13, 181). En in 1972 kenmerkt Heidegger het lot van de hedendaagse kunstenaar als volgt: 'deze vindt noch de adequate plaats voor zijn kunst, noch vermag deze kunst zelf voor zichzelf en voor het komende de nieuwe plaats te bestemmen'. Enkele regels verder noemt Heidegger de kunst daarom '*ortlos*'.³⁰ Dit zou juist een compliment aan de moderne kunst kunnen inhouden, maar dat is bij Heidegger duidelijk niet het geval.

Het vorm-stof schema, de subject-object oppositie enzovoort: veel aspecten van de gestalte zijn door Heidegger aan een deconstructie onderworpen – maar niet het aspect 'plaats'. Maar is de binding aan een plaats niet ook een vorm van fixatie en dus van metafysisch denken? Het ging Heidegger altijd alleen om het Duitse volk. Weliswaar moest dit volk een differentie, en wel de ontologische, dus de betrekking tot het zijn, als zijn grondslag aanvaarden. Deze situatie was nog niet voorhanden, maar moest in een nieuwe aanvang tot stand komen. Heidegger heeft alleen de Duitsers het vermogen toegeschreven

³⁰ Uit een brief van Heidegger aan H.W. Petzet van 17 mei 1972, in: H.W. Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societäts-Verlag, Frankfurt a.M., 1983, 148. Zie hier tevens Heideggers uitlating naar aanleiding van Picasso: 'Maar ik zie nog altijd niet of deze kunstzinnige kracht het vermag ook maar de *Wesensort*, de toekomstige, voor de kunst te tonen' (ibid., 153).

deze nieuwe aanvang op gang te brengen. De internationale verhouding was in Heideggers ogen kennelijk slechts een omgeving voor de Duitse verhouding tot het zijn, al nam hij ongetwijfeld aan dat het nieuwe Duitsland voor andere naties een zodanig exemplarische kracht zou bezitten dat minstens heel Europa in deze nieuwe bestaanswijze zou worden meegetrokken. Filosofisch gezien hebben we met een vreemde mengvorm te maken: een metafysica van de vaste bodem waarin toch de ontologische differentie haar anker zou hebben uitgeworpen.

Andere differenties dan de ontologische heeft Heidegger nooit serieus genomen. Nooit heeft hij de mogelijkheid van vele gestalten op één plaats onder ogen gezien. Nooit heeft hij bijvoorbeeld de Duitse, de Franse en de Turkse gestalte als verschillend, maar gelijkwaardig gezien. Maar dienen we niet te erkennen dat de hedendaagse samenleving voor een deel als een toneel functioneert, waarop niet één, maar vele gestalten naar voren treden? Zeker, het zijn geen grote maar kleine gestalten, in zo'n overvloed en met zo'n korte halfwaardetijd dat ze ieder voor zich nauwelijks bindend werken. Maar is dat niet juist bevrijdend? Zouden we niet het verlangen naar de ene, plaatsgebonden gestalte moeten opgeven en moeten kiezen voor de vele, vluchtige gestalten? En dienen we niet te erkennen dat juist de democratie, vanwege de openbaarheid die zij vraagt, dit theater zo niet installeert, dan toch minstens sterk bevordert? De democratie is dan niet, zoals Heidegger meende, te weinig, maar juist overvloedig *gestaltgebend*, en dat is goed zo. Al is niets zonder gevaar.

Frans van Peperstraten

17 april 2022³¹

Literatuur

Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung, Gesammelte Schriften*, Band XVI, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, (oorspr. 1905).

Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M., vanaf 1975. (afkorting: GA)

Martin Heidegger, 'Vom Ursprung des Kunstwerkes', in: *De l'origine de l'oeuvre d'art* (tweetalige uitgave), Authentica, Paris, 1987.

Martin Heidegger, 'Vom Ursprung des Kunstwerks. Erste Ausarbeitung', in: *Heidegger Studies*, Vol. 5, 1989, 5-22.

Martin Heidegger, 'Zur Überwindung der Aesthetik. Zu "Ursprung des Kunstwerks" 1934ff', in: *Heidegger Studies*, Vol. 6, 1990, 5-7.

Martin Heidegger, 'Die Unumgänglichkeit des Da-seins ('Die Not') und Die Kunst in ihrer Notwendigkeit (Die bewirkende Besinnung)', in: *Heidegger Studies*, Vol. 8 (1992), 6-12.

Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, vertaling door Mark Wildschut en Chris Bremmers, Boom, Amsterdam en Meppel, 1996.

Ernst Jünger, 'Die totale Mobilmachung', *Sämtliche Werke*, Band 7, Klett-Cotta, Stuttgart, 1980, 119-142 (oorspr. 1930).

Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, *Sämtliche Werke*, Band 8, Klett-Cotta, Stuttgart, 1981 (oorspr. 1932).

³¹ Dit artikel is een gewijzigde versie van het artikel dat in het Nederlands verscheen als: 'Ons wezen tot staan brengen. Heideggers bezinning op de gestalte', *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, Jaargang 101, no. 1, 2009, 25-48, en in het Engels als: 'Bringing our Essence to Stand. Heidegger on *Die Gestalt*', *Existential Meletai Sophias. An International Journal of Philosophy*, Vol. XX (2010), 93-124.

- Ernst Jünger, 'Über die Linie', in: *Anteile. Martin Heidegger zum 60. Geburtstag*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1950, 245-284.
- Mathieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- Mathieu Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
- Philippe Lacoue-Labarthe, 'Typographie', in: S. Agacinsky et al., *Mimesis: Des Articulations*, Flammarion, Paris, 1975.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, Paris, 1986.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Bourgois, Paris, 1987.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Bourgois, Paris, 1991.
- Philippe Lacoue-Labarthe en Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 1991.
- Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe, Deutsche Taschenbuch Verlag, München & Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1967-1977 en 1988. (afkorting: KSA)
- Heinrich W. Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societäts-Verlag, Frankfurt a.M., 1983.
- Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus, Frankfurt a.M./New York, 1992.