



DE AARZELING &
HET VERHAAL IN
HET GEBOUWDE

Martijntje van Schooten

Voor Joseph, Catharina, Mathilde, Willem

DE AARZELING &
HET VERHAAL IN
HET GEBOUWDE

Tussen twee van de dorpen die ik tijdens mijn dagelijkse fietstocht naar school passeerde, stond een huis waarbij ik steeds dezelfde, sterke gedachte kreeg: ik zou mijn fiets tegen de gevel kunnen zetten en naar binnen kunnen gaan. Ik zou kunnen doen alsof ik daar zou wonen.

Ik aarzelde. Ik heb al die jaren gearzeld.

Ik vraag me af hoe het in het huis zou voelen en ruiken. Hoe zullen de bewoners op mijn aanwezigheid reageren? Wat me het meest bezighoudt is de vraag of ik het huis vanuit mijn gedachtewereld zal blijven ervaren, vanuit de denkwereld waar vandaan ik het huis al jaren betreed; of verlaat ik die wereld en stap ik in een realiteit?

Ik ben geïnteresseerd in het gebouwde, de afgebakende ruimte, als omgeving voor een verhaal, een leven. Een omgeving die aanvankelijk volgens een strak gebruiksplan is gebouwd maar waar, eenmaal in gebruik, de persoonlijke gedachten, in afzonderlijke universums, het gebouw vullen. Het gebouw dat kader geeft aan menselijke interactie, aan denken, aan leven.

Ik aarzelde dus.

Ik ging het huis niet binnen.

Lang heb ik gedacht dat aarzelen een zwakte was. Dat het toebehoort aan de dralers onder ons, aan hen die niet kunnen of niet durven beslissen.

Totdat ik las wat de Duitse filosoof Joseph Vogl over de aarzeling schrijft. In zijn boek *On Tarrying* onderzoekt hij vanuit onder meer de geschiedenis, psychiatrie, neurologie, taal en het werk van Franz Kafka, de waarde van de aarzeling.

In dit onderzoek breng ik deze fascinaties, 'de aarzeling' en 'het verhaal in het gebouwde', samen.

Martijntje van Schooten

INLEIDING	2
DEEL 1 DE AARZELING	5
DEEL 2 HET VERHAAL IN HET GEBOUWDE	13
DEEL 3 FRANZ KAFKA	28
HET AUTOBIOGRAFISCHE VERHAAL	43
BIBLIOGRAFIE	48



DE AARZELING &
HET VERHAAL IN
HET GEBOUWDE

JOSEPH VOGL, ON TARRYING

¹Tubelight is een onafhankelijk on- en offline platform voor kunstkritiek, www.tubelight.nl/over-tubelight, geraadpleegd 30.09.2021

²Maaïke Lauwaert, 'Helden van de tegenzin', in *Tubelight* #66, 2010, www.tubelight.nl/helden-van-de-tegenzin, geraadpleegd op 10.07.2021

³Ik gebruikte meestal de Engels vertaling: Joseph Vogl, (2007), *On Tarrying*, vertaald door Helmut Müller-Sievers (copyright 2011), Calcutta: Seagull Books, 2019

Ik stuitte op een artikel van Maaïke Lauwaert (*Helden van de Tegenzin*, gepubliceerd in een online versie van Tubelight¹ in 2010),² waarin ze me laat kennismaken met Joseph Vogl en zijn ideeën over 'de aarzeling'. Ze noemt het boek *Über das Zaudern* (in de Engelse vertaling: *On Tarrying*)³, waarin de Duitse filosoof met een herwaardering van de ruimte tussen het handelen en het niet-handelen komt: de ruimte van het aarzelen. En behalve deze herwaardering ook gedetailleerd uitlegt wat de aarzeling volgens hem nu eigenlijk is, waar het uit bestaat en wat het kan doen.

Het belang van de herwaardering van deze reflex, zoals Vogl de aarzeling noemt, binnen het gebied van de filosofie maar ook binnen de kunsten, de politiek en het bedrijfsleven is groot. Het herpositioneren van het aarzelen maakt ruimte voor een alternatieve strategie waarin pauze, heroverweging en bevragen een gelijkwaardige, centrale plaats krijgen.

De aarzeling hoeft niet alleen het pas-op-de-plaats moment te zijn, het stilstaan waardoor gedachten geordend kunnen worden en de mogelijkheden nog eens overdacht, het is ook een middel om uitwegen te vinden. Om te kijken of er behalve actie of geen actie wellicht meerdere antwoorden zijn, of er andere wegen bewandeld kunnen worden. In de westerse samenleving hechten we veel waarde aan het zoeken naar oplossingen. Er is minder aandacht voor het vinden van uitwegen, voor de mogelijkheden die daartoe te vinden zijn.

Joseph Vogl (1957, Eggenfelden, D) is een Duitse filosoof, hoogleraar moderne Duitse literatuur en literaire, media- en culturele studies aan de Humboldt Universiteit in Berlijn.⁴ Zijn onderzoek focus ligt op de "poëtologie van kennis" – de verwevenheid van kennis en literatuur. Maar ook de geschiedenis en theorie van ken-

⁴Website Princeton University/German Department Princeton, german.princeton.edu/department/people/faculty/core/joseph-vogl, geraadpleegd op 23.09.2021

nis, de geschiedenis van risico en gevaar in de moderne tijd, en het discours mediatheorie en literatuurgeschiedenis van de 18e tot de 20^e eeuw zijn onderzoeksgebieden waarmee hij zich bezig houdt. Hij vertaalde Gilles Deleuze's *Différence et Répétition* en Jean-Francois Lyotard's *Le différend* en schreef onder meer *Het financiële regime*, een boek over de toenemende verstrengeling van economische en politieke macht die uitmondde in de financiële crisis. Op het internet zijn diverse filmpjes te vinden waarin Vogl te horen is; hij spreekt over economische zaken zoals de utopie van de markt, schuld en schulden, de politiek, Covid-19 en over 'das Zaudern' – het aarzelen.

Tijdens Manifesta7, in 2008 in Trento, zijn video's van gesprekken met Vogl over dit onderwerp geprojecteerd te zien geweest op de buitenmuur van het oude postkantoor aldaar.⁵ Bezoeker, bewoner en voorbijganger hadden het geluk de woorden van Vogl te horen, zijn gedachten over aarzeling, zijn pleidooi voor – en indirecte vraag om waardering van deze actie of niet-actie in het leven van de mens, in het dagelijks leven, in de politiek, de economie, of waar dan ook.

De context van de Manifesta, biënnale van hedendaagse beeldende kunst, is een omgeving waarin een pleidooi voor het aarzelen niet moeilijk omarmd zal worden. Want is het aarzelen voor de kunstenaar niet vanzelfsprekend? In ieder geval binnen de muren van het atelier, om het zo maar even te zeggen. Tijd inbouwen, overdenken, proberen, beslissen? Zoiets? Interessant wordt het als de aarzeling bestaansrecht krijgt in een omgeving waarin deze vanzelfsprekendheid er niet is, bijvoorbeeld binnen de politiek of het bedrijfsleven. In zogenaamde 'harde' omgevingen waarin daadkracht en snel handelen bijzonder gewaardeerd worden en waar emotie en persoonlijke reflectie beter niet zichtbaar zijn. Want daar raakt de aarzeling toch aan, aan iets dat heel persoonlijk is en heel dicht bij de beslisser staat, dat in zijn of haar hoofd gebeurt, dat onderdeel uitmaakt van de kwetsbare primaire gevoelens en overdenkingen.

'Een reflectieve onderbreking van de handelingsketen, van het handelingsautomatisme van de mens'; zo begint Joseph Vogl de omschrijving van aarzeling.⁶ Het is een onderbreking, een reflex,

⁵Lauwaert, loc.cit. p.1

⁶De bronnen voor de hierna volgende tekst over de aarzeling, zijn (tenzij anders aangegeven) het boek *On Tarrying* (2019) van Joseph Vogl, alsmede het interview met hem over dit onderwerp. Opnames van dit interview zijn in 2008 te zien geweest in Trento, tijdens Manifesta7: Mobile Academy Berlin, Mediathek: *Nachtlexionen 1: Joseph Vogl, Über das Zaudern*, 2008, mobileacademy-berlin.com/media-post/nachtlexionen-1-joseph-vogl-ueber-das-zaudern/, geraadpleegd op 30.08.2021

⁷Paul Eugen Bleuler (1857-1939) was een Zwitserse psychiater. Hij werd vooral bekend als naamgever van de ziekte schizofrenie en zijn pionierswerk in de beschrijving van psychische aandoeningen. Zijn boek *Lehrbuch der Psychiatrie* was decennialang toonaangevend in de psychiatrie, nl.wikipedia.org/wiki/Eugen_Bleuler, geraadpleegd 10.10.2021

met een heel eigen theorie. Neurofysiologisch gezien maakt Vogl duidelijk dat het gaat om het in staat kunnen zijn een handeling te onderbreken, stop te zetten. 'De uitdaging van ons bewuste handelen zit 'em niet in iets in gang zetten, maar in het uitschakelen van automatische mechanismen. Wie dat niet kan, wordt gek, waanzinnig. Of is dit al. Het doorvoeren van onderbrekingen, een 'stop' kunnen aanbrengen dus, betekent dat je je bewuste 'ik' laat zien.' Het bewustzijn geeft je de mogelijkheid, of is de mogelijkheid, om processen 'uit te kunnen zetten', om zodoende te kunnen overleven. De Zwitserse psychiater Eugen Bleuler (1857-1939)⁷ onderzocht dit en schreef erover. Hij heeft het over het '*Gelegenheitsapparat*', te vertalen als 'gelegenheidsmachine', een 'machine' met een aan- en uitknop, zodat automatische processen uitgesteld kunnen worden, onderbroken kunnen worden. Een beheersbaar '*conscious ego*', zoals Vogl zegt.

Vogl vervolgt de definitie van het aarzelen als volgt: het feit niet in staat te zijn te kunnen handelen, tot actie over te kunnen gaan, vanwege de overvloed aan mogelijke werelden, aan mogelijkheden die ermee verbonden zijn. Het verschil met de twijfel, een daad die in eerste instantie veel lijkt op de aarzeling, zit volgens Vogl hierin: 'Wanneer men twijfelt zijn de redenen en motieven om iets wel of niet te doen verzwakt, kwetsbaar of moeilijk te herkennen.' (...) 'Wanneer men aarzelt, daarentegen, treedt de vertraging juist op door een overschot aan (goede) redenen en motivaties. Het 'aarzelingsprobleem' bestaat er uit dat men moet kiezen tussen sterk gemotiveerde argumenten terwijl men nog (niet) klaar is om te kiezen.' De aarzelaar handelt – of weerhoudt zich van handelen – vanuit een inhoudelijke positie die sterk en doorwrocht is. De twijfelaar bevindt zich op een heel andere plaats in het model van beslissingen nemen, de twijfelaar lijkt te zwalken, argumentatie raakt kant nog wal; de twijfelaar staat geenszins aan de rand van de tussenruimte – die de ruimte van de aarzeling is, tussen stilstaan en actie. De twijfelaar bevindt zich in een ander gebied, een gebied ver weg van beslissen of niet-beslissen.

AARZELING MAAKT BEVRIJDING VAN 'SYSTEEMMANIE' MOGELIJK

Niet alleen het menselijk brein, maar ook fysieke machines moeten af en toe stopgezet worden om aan manie te ontsnappen. Neem bijvoorbeeld de computers van de effectenbeurs. De online beurzen hebben openingstijden die gebaseerd zijn op lokale werktijden; zodoende sluiten ze aan bij de economie, de politiek en het leven van de dag en geven ze de beurshandelaar op gezette tijden rust. Wellicht niet dagelijks, maar ook de beurscomputers worden op gezette tijden stilgezet. Vogl stelt dat het belang van het stilzetten groot is. Het houdt de computers 'gezond', het houdt de manie buiten de deur.

Het publiekelijk aarzelen of het (onbewust) nemen van tijd voor afweging, is in de westerse samenleving geen vanzelfsprekende. Toch zijn die momenten wel in onze maatschappij terug te vinden, zij het niet heel zichtbaar. Bijvoorbeeld in de militaire oefening en strategie, hoe om te gaan met wapens. De militair in opleiding leert zijn vinger in principe naast de trekker te houden, pas als er daadwerkelijk geschoten gaat worden mag de vinger naar de trekker toe. De daad van het overhalen van de trekker moet altijd vooraf gaan aan een moment van denken, overwegen, bezinnen. Het betreft een minutieus moment, deze reflex, en is bij voorkeur van nature aanwezig bij de gebruiker van het wapen, maar in trainingen wordt het moment onderzocht, doorlopen en getraind. Het afvuren mag immers zo min mogelijk een impulsieve daad zijn. Een ingebouwd moment van overdenking, hoe klein ook, is van levensbelang.

Ook in politieke en economische processen gaat dit op; een tijdelijke onderbreking kan van groot belang zijn. De aarzelende politicus of bankier krijgt daar geen credits voor, die wordt geacht zelfverzekerd te handelen en daadkrachtig te zijn. Het moment dat de politicus 'even overlegt met zijn of haar achterban' is een tactische manier om de aarzeling te verhullen.

ALBRECHT VON WALLENSTEIN

⁸ Mieke Rijnders, 'Gregor Schneider. Tote Räume', in *De Witte Raaf*, #207 (2020), www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4832. Geraadpleegd op 10.10.2021

Vogl laat ons kennismaken met Albrecht von Wallenstein (1583-1634),⁸ een succesvol opperbevelhebber van het Habsburgse leger die op een gegeven moment abrupt stopt met zijn actieve militaire acties. Hij legt alle aanvallen en verdedigingen stil, haalt zijn legers terug. Deze beslissing is sterk afwijkend van de manier van militair handelen destijds, waarin traditioneel oorlog voeren de norm was: steeds werd er snel gehandeld in actieve aanvallen en verdedigingen, er was absoluut geen ruimte voor aarzeling en een eventuele vertraging zou desastreuze gevolgen hebben. Zijn meerdere, keizer Ferdinand II, ziet de nieuwe beslissingen van Von Wallenstein als verraad en laat hem ter dood veroordelen.

Waar het voorheen steeds ging om aanval en verdediging, het voeren van oorlog in al zijn facetten, komt Von Wallenstein op een gegeven moment tot contemplatie en vervolgens tot terugtrekking. Het intellect doet zijn intrede, aldus Vogl. Het intellect dat besef brengt, dat Von Wallenstein laat nadenken over de toekomst, over de geschiedenis, over welke wereld hij wil achterlaten en waaraan hij bijdrage wil leveren. Wallenstein lijkt besef te krijgen van vele mogelijke keuzes die zich aandienen. Hij begint te overwegen en te aarzelen en creëert daarmee een bewustzijn van mogelijke werelden.

Voorheen was Von Wallenstein een 'man of action', nu neemt hij rust en afstand. Het snelle identificeren van de vijand en de directe aanval die daar normaliter op zou volgen, worden uitgesteld. Vogl legt uit dat hiermee een nieuw gebied wordt betreden: waar eerder vooral vijandelijkheid het uitgangspunt was, is nu ruimte voor *politics of friendship*⁹. Ruimte voor ombuiging van een vijandelijke relatie naar (mogelijk) een vriendschappelijke. Om op dit punt te komen is tijd nodig: een vriendschap is er meestal niet ineens. Vijandschap lijkt veel sneller te kunnen ontstaan, zeker als vanuit een historische vijandschap wordt gereageerd. Om een vriend-

⁹ Interview met Joseph Vogl, online, mobileacademy-berlin.com/media-post/night-lesson-no-1-joseph-vogl-on-hesitation/, 00:46

schap te onderzoeken of te laten groeien is een langere periode van actie nodig. Zo kan een 'vriend' bij nader inzien toch een vijand blijken en kan een vijand na lange tijd van benadering een vriend worden. Dit zijn onzekerheden die tijd vragen, lange tijd van overleg en onderhandelingen. Daarom speelt de aarzeling als politiek element een belangrijke rol in het heden; het stelt een politiek van vriendschap als voorwaarde. Het vragen van tijd voor bezinning, het nemen van ruimte om (publiekelijk) na te denken over een vraagstuk, vraagt als vanzelf tijd van je 'vijand', de tegenstander, je gesprekspartner. Deze tijd is er als er sprake is van een vriendschappelijk klimaat; tegelijkertijd kunnen heroverweging en bezinning ruimte geven die de groei van vriendschap nodig heeft.

NEUROLOGIE EN BEWUSTZIJN

11

Joseph Vogl beschrijft het aarzelen onder meer als 'de bevrijding van de in het systeem vastgeklonken waan(zin)'. Wat gebeurt er in de hersenen tijdens het aarzelen? Hoe verloopt zo'n proces?

Het zenuwstelsel van levende organismen zet automatisch sensomotorische processen in gang. Alleen op deze manier is het leven en overleven van het organisme mogelijk. Het bewustzijn echter, houdt zich niet bezig met de voortgang van die automatische processen, maar met het deactiveren van automatische mechanismes. Het eerder genoemde *Gelegenheidsaparatuur*: het bewustzijn dat in staat is om een stop toe te passen. Het organisme, de mens, heeft dus een zenuwstelsel dat de verschillende onderdelen van de 'machine' steeds in gang zet. Het bewustzijn, het ego, is erop gericht de verschillende onderdelen te (kunnen) onderbreken en heeft op die manier controle.

Hierin zit een nieuw begrip van het bewustzijn van het individu, dat afwijkend is van hoe hierover in de voorafgaande periode (de Verlichting) werd gedacht. De neurologie na circa 1900 (Bleuler en het *Gelegenheidsaparatuur*) geeft ons een besef van het concept van de ego (het bewustzijn) dat daarentegen in negatieve richting (dus

geen voortdurende, rechte lijn) werkt en capabel is om stopmomenten te plaatsen – om zodoende de automatische processen te onderbreken. De actie, de rechte lijn, kan onderbroken worden door het bewustzijn, steeds weer opnieuw. Het bewustzijn heeft controle.

Wat betreft het hebben van controle gaat de meest recente discussie in dit verband over neurotransmitters, stoffen die een functie tot onderbreken hebben.¹⁰ Neurotransmitters zijn stoffen in de hersenen die zorgen voor de communicatie tussen zenuwcellen, de neuronen. Serotonine is zo'n neurotransmitter. Dit specifieke stofje blijkt essentieel te zijn in het proces dat aan de basis van het aarzelen ligt. Serotonine is, met de stimulerende werking die het heeft, betrokken bij heel diverse alledaagse functies, zoals bijvoorbeeld slaap en emotie. Daarnaast is het belangrijk voor het verwerken van pijn. Bij lichamelijke pijn, maar ook in het geval van psychisch lijden. Zo zou er bij depressie een te laag serotonine-niveau in de hersenen aanwezig zijn. Een andere functie die gepaard gaat met serotonine is agressie. Wanneer er weinig serotonine wordt vrijgelaten door de hersenen kan dit samengaan met agressiviteit.¹¹ Een gebrek aan serotonine leidt dus tot steeds doorlopende automatische processen; serotonine is nodig om processen stil te kunnen zetten en creëert zodoende ruimte voor reflectie en bezinning – hierin zit de directe relatie met aarzelen.

¹⁰ Myrthe Princen, *Neurotransmitters*, www.brainmatters.nl, www.brainmatters.nl/terms/neurotransmitters/, geraadpleegd 30.09.21

¹¹ Myrthe Princen, *Serotonine*, www.brainmatters.nl, www.brainmatters.nl/terms/serotonine/, geraadpleegd 30.09.21



DE AARZELING &
HET VERHAAL IN
HET GEBOUWDE

VERHALEN IN VORMKARTON

Ik denk dat ik er een gezicht in zag, in het kartonnen dragertje voor kopjes koffie, en het daarom bij me hield. Het is zo'n grijs gevormd takeaway-traytje, waarmee je twee koffie to go kunt dragen. Het geheel is een ovaal en in beide cirkels die je je in een ovaal kunt voorstellen, past een kopje. De cirkels hebben elk drie gelijkvormige uitsparingen. Als je het traytje omdraait, lijken de uitsparingen sterk op amandelvormige ogen, waarvan de uiteinden ietwat naar beneden wegdraaien. De onderste uitsparing van iedere cirkel vormt dan steeds een mond, als in een spookachtig Halloween-masker.

Het is gemaakt van restmateriaal, dat gevormd is tot een functioneel object. Ik heb er meer, van die vormkartonnen verpakkings- of verzendmaterialen. Ik bewaar ze omdat ze mij toegang geven tot een wereld die er door de fabrikant of ontwerper niet bewust is ingestopt, maar die er wel degelijk in zit. Een wereld in positieve en negatieve vormen, in uitsparingen, strakke lijnen en rafelranden. Draai je het vormkarton om, en kijk je naar de achterkant, dan ben je alle relatie met het product waarvoor het karton gemaakt is kwijt en begint de vrije associatie. De wereld van vlakken, diep en ondiep, verbindingen en verhoudingen: ik zie een plattegrond van een stad, een kantoorgebouw, een bouwput, een archeologisch onderzoeksgebied, een moederbord van een pc en een schildpad. De vormen trekken me zó hun werelden binnen.

Ik kijk vanachter mijn laptop naar buiten. Ik zie vijf woonhuizen, een oud belastingkantoor, de achterkant van de HEMA en een kledingmagazijn. Deze gebouwen kregen bij de bouw een vooraf bepaalde functie, met dat doel zijn ze gebouwd. Maar als ik een beetje uitzoom, en iets langer kijk, zie ik vooral vormen in vormkarton. Het eigenlijke gebruik verschuift naar de achtergrond en mijn associatieve brein begint haar werk te doen.

De huizen hebben bewoners. Ik verplaats me in die bewoners, en in de gebruikers van het oude belastingkantoor en zie dat zij hun eigen levens leiden. De gebouwen worden gevuld met persoonlijke verhalen; die gaan over het praktische gezinsleven of de dagelijkse taken van de manager, maar als je beter kijkt, wordt duidelijk dat ze worden gevuld met ‘het eigen verhaal’ van de bewoner, de persoonlijke gedachten van de magazijnbediende over zijn onstabiele liefdesrelatie, de angsten van de HEMA-manager vanwege de gezondheid van haar vader, de worsteling van de huismeester van het belastingkantoor om aansluiting te krijgen bij haar collega’s. Gedachten en verhalen die persoonlijk zijn en op zichzelf staan – in een omgeving die slechts een huls is, een decor, inwisselbaar. Een omgeving die aanvankelijk volgens een strak gebruiksplan is gebouwd, maar waar – eenmaal in gebruik – de menselijke gedachten, in afzonderlijke universums, het gebouw met dominantie vullen.

Ik ben gefascineerd door het verhaal in het gebouwde. In wat zich in het gebouwde, in gebouwen, in ruimtes afspeelt. In dit deel van mijn scriptie zoom ik in op het gebouw en het verhaal – het gebouw dat kader geeft aan menselijke interactie, aan handelen, aan gedachten. Dit doe ik onder meer aan de hand van het werk van de Duitse kunstenaar Gregor Schneider, wiens oeuvre bijna geheel bestaat uit kamers en ruimtes – en het verhaal dat daarin verteld werd of daarmee verteld wordt.

¹ Paul Joseph Goebbels (Rheydt, 29 oktober 1897 – Berlijn, 1 mei 1945) was een Duits politicus en publicist. In Heidelberg studeert hij filologie en in 1922 haalt hij hier zijn doctoraat. Goebbels was minister van Volksvoorlichting en Propaganda onder Adolf Hitler, en later de laatste Rijkskanselier van nazi-Duitsland, www.historiek.nl, historiek.net/joseph-goebbels-minister-propaganda/3057/, www.wikipedia.nl, nl.wikipedia.org/wiki/Joseph_Goebbels, geraadpleegd 10.10.2021

GEBURTSHAUS GOEBBELS (2014)

In het Duitse Rheydt, een voorstadje van Mönchengladbach, staat het geboortehuis van Joseph Goebbels¹. Goebbels was minister van Volksvoorlichting en Propaganda onder Adolf Hitler, en later de laatste Rijkskanselier van nazi-Duitsland. Hij werd geboren in 1897, in het huis dat nu adres Odenkirchener Strasse 202





Gregor Schneider, *Schlafen*,
performance in het geboorte-
huis van Joseph Goebbels,
Odenkirchener Str. 202,
Rheydt, Duitsland, 2014.
Foto's Gregor Schneider / VG
Bild-Kunst Bonn

² Gregor Schneider werd geboren op 5 april 1969 te Rheydt. Schneider is opgeleid aan de Kunstakademie Düsseldorf, de Kunstakademie Münster en de Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Na zijn opleidingen keert hij terug naar zijn geboorteplaats. Met zijn controversiële werk heeft hij internationaal bekendheid verworven. In 2001 ontving Schneider de Gouden Leeuw (prijs voor de beste nationale deelname) voor zijn installatie *Totes Haus u r* in het Duitse Paviljoen op de Biënnale van Venetië, www.Gregor-schneider.de, en.wikipedia.org/wiki/Gregor_Schneider

³ rp-online.de/nrw/staedte/moenchengladbach/joseph-goebbels-geburtshaus-wiederentdeckt__aid-16466241, geraadpleegd op 26.12.21

heeft. Ergens tussen 1898 en 1900 verhuist hij met zijn ouders naar de Dahlenerstrasse, ook in Rheydt. In 2013 komt het geboortehuis op de markt, ‘gewoon’ via een aankondiging op een huizenverkoop-site. Kunstenaar Gregor Schneider (1969) koopt het.²

De nieuwe eigenaar van het huis, Gregor Schneider, is net als Joseph Goebbels geboren in Rheydt. De aankoop is opmerkelijk te noemen – waarom kan een woning met zo’n beladen geschiedenis op de openbare huizenmarkt aangeboden worden, zou je je kunnen afvragen – maar is het anderzijds helemaal niet. Het past namelijk uitstekend in het focusgebied van kunstenaar Schneider, wiens gehele oeuvre bestaat uit huizen, kamers en ruimtes – die ergens allemaal een psychologische lading hebben. Het controversiële werk van Schneider gaat nagenoeg altijd over ruimte en ruimtes – en wat de beleving ervan bij de bezoeker teweegbrengt. Maar ook over dat wat de bezoeker zelf aan emotionele lading meebrengt, waardoor hij de ruimte op die bepaalde manier ervaart. Schneider bouwt de ruimtes nieuw of creëert ze door her(op)bouw; zijn werk moet gezien worden als 3-dimensionale, door de bezoeker te betreden sculpturen.

Lange tijd werd ervan uit gegaan dat het huis op de Odenkirchener Strasse niet meer bestond, dat het door bombardementen in de Tweede Wereldoorlog verloren was gegaan. Vrij recent werd duidelijk dat dit toch niet het geval was: door een gemeentelijke hernummering in 1904 bleek het huis waar Goebbels woonde niet meer het oorspronkelijke huisnummer 186 te dragen, maar nummer 202.³

Schneider kende dit verhaal. Hij wist dat het geboortehuis nog bestond, en ook dat het zich op slechts enkele honderden meters van zijn eigen geboortehuis bevond. Als het huis op de markt komt, koopt hij het; mede zoals hij zegt vanwege zijn verontrusting door het groeiende nationalisme en neonazisme in Duitsland. Het huis wordt aangeprezen als ‘woning met potentie, bijvoorbeeld als gezinshuis, met veel kamers en centraal gelegen’. Bij oplevering bevinden zich nog spullen van de vorige eigenaar in het huis. Schneider treft er nazi-parafernalia zoals nazi-foto’s, -boeken en zelfs een schedelmeter aan. De verkopers, de familie Schmitz, hebben het destijds rechtstreeks van de familie Goebbels overgenomen.

Gregor Schneider besluit tijdelijk in het huis te gaan wonen. En dus bereidt hij zijn eten in de keuken van Goebbels en slaapt hij in de kamer waar Joseph Goebbels sliep.⁴ Het is een beladen huis, dat is duidelijk. Hoe ga je hiermee om? Het verhaal dat huist in het gebouwde is zo sterk, het zal het pand nooit verlaten. Schneider doet toch een poging: hij besluit het huis van binnenuit af te pellen, leeg te trekken. Omdat het huis onderdeel uitmaakt van een woningblok, kan hij niet verder gaan dan dat, hij kan het niet helemaal afbreken. Het puin en delen van de constructie die uit het huis komen exposeert hij in het Zacheta Museum in Warschau, de Poolse stad die door Duits toedoen in de Tweede Wereldoorlog zo zwaar heeft geleden.⁵

⁴ Schneider legt dit vast op foto: Gregor Schneider, *Essen*, performance in het geboortehuis van Joseph Goebbels, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, Duitsland, 2014. Foto: Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn; Gregor Schneider, *Schlafen*, performance in het geboortehuis van Joseph Goebbels, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, Duitsland, 2014. Foto: Gregor Schneider / VG Bild-Kunst Bonn

⁵ Hans den Hartog Jager, 'Gregor Schneider heeft een huis, en mondkapjes', in *NRC*, 08.04.2020 www.nrc.nl/nieuws/2020/04/08/gregor-schneider-heeft-een-huis-en-mondkapjes-a3996206, geraadpleegd op 26.09.2021

HAUS U R (1985 – HEDEN)

19

Het bekendste en misschien wel het belangrijkste werk in het oeuvre van Gregor Schneider, is *Haus U R* – een project waaraan Schneider al sinds zijn zeventiende werkt.⁶ Dit werk bestaat uit de ontmanteling en wederopbouw van de kamers van zijn geboortehuis in Rheydt. De letters U R verwijzen naar het adres van het huis, Unterheydener Straße te Rheydt. Het geboortehuis staat naast de loodfabriek waar zijn vader directeur was; vanwege de verontreiniging door de fabriek werd het huis onbewoonbaar verklaard. Schneider begint er al op jonge leeftijd zijn atelier. Hij bouwt en verbouwt er voortdurend (nieuwe) kamers in het bestaande, in dat wat er al is. Hij maakt nieuwe vloeren, wanden en plafonds. Door het hoge afwerkingsniveau lijken de ruimtes echt, authentiek. Echter, doordat ze zich in het bestaande huis bevinden, in 'het gebouwde', raakt de natuurlijke 'routing' van het huis uit balans: binnen de bestaande kamers worden nieuwe ruimtes gebouwd die er vaak net in passen, maar de oorspronkelijke doorloop van het huis niet perse volgen. Het geheel van ruimtes is door alle ingrepen niet te overzien. De hoogte van de vloeren verschilt hier en

⁶ Idem

daar tientallen centimeters, en deuren worden soms gedeeltelijk geblokkeerd. Tussen de oorspronkelijke en de nieuwe ruimtes heeft Schneider donkere ‘kruipruimtes’ gemaakt. Elke ruimte in *Haus U R* zou je kunnen zien als een afzonderlijke sculptuur in de vorm van een kamer, met elk een eigen sfeer en verhaal – huiselijk, verlaten of dreigend.

TOTES HAUS U R (1985 – HEDEN)

⁷ *Totes Haus U R*, Duitse paviljoen, 49^e biënnale van Venetië, 2001, Italië. Curator: Udo Kittelmann

20

In 2001 zag ik het werk van Gregor Schneider voor het eerst, op de Biënnale van Venetië.⁷ Ik had al van verschillende kanten gehoord dat het Duitse Paviljoen een must see was. *Totes Haus U R*, het project waarbij hij zijn geboortehuis (project *Haus U R*) volledig ontmantelde en in delen overbracht naar de Biënnale en daar binnen de muren van het Duitse paviljoen weer opbouwde. De toevoeging ‘Totes’ in de titel is een indicatie dat het om een verplaatst project gaat; alle werken die Schneider op een andere dan de oorspronkelijke locatie opbouwt krijgen deze toevoeging.

Ik herinner me niet meer het gehele huis of de gehele tocht door het huis, maar wel delen ervan: de voordeur, de entree, flarden van indrukken. Ook de kleuren – oranjebruin en groen, in verf die al wat levens voorbij had zien komen. Deze actie van Schneider, het ontmantelen van het huis – van de ruimtes die het huis tot een huis maken – en het overbrengen naar Venetië, maakte indruk. Ik probeer terug te halen waardoor ik zo geraakt was. De precisie, het consequente handelen van de kunstenaar? Doordat hij de lege ruimtes van een huis tot onderwerp maakte, door ze beet te pakken en ze naar het opperste podium van de hedendaagse kunst te verplaatsen? Of gaat het om de ervaring van het beleven van het huis, dat door de veranderende context mogelijk een ander verhaal weergeeft, of me laat zoeken naar het verhaal? Context dus, en mijn referentiekader misschien? Mieke Rijnders formuleert in een artikel in *De Witte Raaf*, naar aanleiding van een tentoonstel-

ling van Schneider in Den Haag (West, 2020):⁸ ‘Verskil in referentiekader leidt tot verschil in waarneming: die gedachte behoort tot de kern van Schneiders thematiek.’ Ze doelt op het referentiekader dat de bezoeker als vanzelf meebrengt bij het betreden en ervaren van het werk, de persoonlijke bagage die maakt dat je het werk ervaart zoals je het ervaart. Gregor Schneider zegt hierover in een recent interview in *Die Zeit*, als hem wordt gevraagd of hij, net als veel bezoekers van zijn kamers, angst voelt in ruimtes:

‘De bezoekers brengen hun eigen angsten mee. Je begint jezelf te observeren en jezelf en je waarneming te bevragen, wellicht zelfs in twijfel te trekken. Omdat ik een inbreker in huis had, voelde ik me ineens bekeken door een vreemde. De inbreker laat me vanuit een ander perspectief naar de kamer kijken. Uiteindelijk gaat het altijd om de vraag: Welk bewustzijn heb ik in de kamer?’⁹

Daarnaast is Schneider overtuigd van de kracht die verbeelding vanuit het kunstwerk zelf kan hebben. Rijnders zegt hierover in haar artikel: ‘Het werk *‘Completely insulated boxes’* (1986) bestaat uit twee dezelfde kubussen van één kubieke meter. Ze zijn aan de binnenkant geluiddicht gemaakt. Is dat wat we niet zien toch van invloed op onze perceptie? Schneider denkt van wel. Hij stelt zich voor dat ‘in een van die verzegelde kisten een mens zou kunnen zitten, schreeuwend, en stervend, zonder dat iemand daar iets van zou merken’. Deze extreme uitdrukking van angst zou mogelijk ‘van binnenuit een effect buiten de kist [...] hebben’. De doorwerking van wat verborgen is – ook wat alleen gedacht kan worden – in de perceptie van het zichtbare is een terugkerend thema in Schneiders werk.’¹⁰

Het intrigeert me: het idee dat de kamers van *Haus UR* – waarin vele levens zijn geleefd, mensen zijn geboren, gesprekken zijn gevoerd, vreugde en verdriet is gevoeld, privacy is bewaakt, kortom waar verhalen worden geborgen – door Schneider zijn ontmanteld, reisden en weer werden samengesteld. ‘Het verhaal in het gebouwde’ is zo sterk dat het – ook na zo’n tocht – overeind kan blijven. Om met het thema van Schneider te spreken: de doorwerking van de verborgen verhalen, emoties en gedachten in de perceptie van het zichtbare kan dus heel sterk zijn. De berg puin die Schneider exposeerde, draagt voor altijd de zware lading, de

⁸ Mieke Rijnders, ‘Gregor Schneider. Tote Räume’, in *De Witte Raaf*, #207 (2020), www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4832, geraadpleegd op 10.10.2021

⁹ Christof Siemes, ‘Ich habe es mir selber eingebrockt’, *DIE ZEIT*, Nr. 42/2021, 14.10.2021, www.zeit.de/2021/42/gregor-schneider-kunst-raeume-sterben-biennale-angst?utm_referrer=https://www.google.com, geraadpleegd op 23.11.2021

¹⁰ Rijnders, loc.cit. al. 4

referentie met Goebbels, met Nazi-Duitsland, met de Tweede Wereldoorlog. Schneider wilde het huis van Goebbels van iedere symbolwaarde ontdoen en hij haalde het daarom volkomen leeg, hij haalde de kern eruit – om zodoende de geest van de nazitijd uit het huis te verdrijven. In al zijn werk doet het referentiekader van de kijker of bezoeker mee; de ervaring van het kunstwerk is een optelsom van Schneiders input en het brein van de bezoeker. Schneider:

‘Jezelf in een kamer voelen is een van de meest primaire persoonservaringen. We kunnen niet ontsnappen uit de kamers. Velen werden zich daar pas tijdens de pandemie van bewust. We leven meestal in de automatische piloot-modus van een schaduwarchitectuur. Er is altijd iets achter onze rug dat we niet kunnen zien. Ik probeer dicht bij deze onopgemerkte ruimte te komen. Door kamers één op één opnieuw in de ruimte of kamer te bouwen, probeer ik ze te begrijpen.’¹¹

¹¹ Siemes, loc.cit.

DE ONOPGEMERKTE RUIMTE

De onopgemerkte ruimte. Misschien is dit wel de plek waar gedachten wonen, waar het ‘verhaal in het gebouwde’ huist? Het brengt me bij een prachtige en essentiële tekst van Gaston Bachelard uit 1957 over een specifieke plaats in de ruimte, de hoek.¹² Het begint zo:

¹² Gaston Bachelard, ‘De hoeken’, in *OASE, tijdschrift voor architectuur*, #34 (1992), hoofdstuk uit ‘*La poétique de l’espace*’ (Parijs), Nijmegen: uitgeverij SUN. pp. 3-9

‘Ieder hoekje in een huis of een kamer, iedere kleine ruimte waarin men zich graag nestelt, zich graag verstopt, verbeeldt een eenzaamheid, dit wil zeggen de kiem van een kamer of een huis. Er zijn maar weinig teksten te vinden waarin deze puur lichamelijke nesteling wordt beschreven omdat zij wordt gekenmerkt door een houding van ontkenning, van afwijzing. In velerlei opzichten weigert de ‘geleefde’ hoek het leven zelf, beperkt of verstopt zij haar. In deze zin is de hoek een ontkenning van het universum. In de hoek praat men niet met zichzelf. Wanneer men de ogenblikken die men

in een hoek heeft doorgebracht weer in herinnering roept, dan hoort men een stilte, een gedachteloze stilte. Men kan zich dan ook met recht afvragen wat voor zin het heeft de geometrie van zo'n lege eenzaamheid te beschrijven. Psychologen en vooral metafysici zullen een dergelijk 'ruimte-onderzoek' zeker zinloos achten. Zij zijn in staat de 'gesloten' karakters direct te observeren. Zij hebben er geen behoefte aan dat men de in zichzelf gekeerde mens beschrijft als een in een hoekje opgesloten wezen. In onze optiek zijn deze ruimtelijke omstandigheden echter van het grootste belang.'

De tekst gaat door:

'Iedere afzondering in de ziel laat zich karakteriseren met behulp van de ruimtelijke eigenschappen van de schuilplaats. De meest naargeestige schuilplaats, de hoek, dient dan ook naar onze mening nader bestudeerd te worden. (...).

Maar de hoek is in de eerste plaats een schuilplaats die beantwoordt aan een van de primaire waarden van de mens: de onbeweeglijkheid. Het is de 'veilige' ruimte! De dichtstbijzijnde ruimte van mijn onbeweeglijkheid. De hoek is een soort halve doos; voor de helft muren, voor de helft opening.

Het bewustzijn vredig in een hoekje te zitten propageert als het ware een stilstand. De onbeweeglijkheid straalt ervan af. Wanneer we ons in een hoekje terugtrekken, sluit een denkbeeldige kamer zich om ons lichaam dat zich daarmee goed verstoppt waant. De schaduwen zijn muren, een meubelstuk een schutting, een doek een dak. Maar al deze beelden verbeelden te veel. En men dient deze ruimte van stilstand eerder op te vatten als de ruimte van het menselijk wezen. Een dichter schreef eens in een bundel met als titel: L'état d'ébauche: 'Ik ben de ruimte waarin ik mij bevind'. Dit is een groot vers. Maar waar komen deze woorden beter tot hun recht dan in een hoek?'

Ik denk aan Schneider, die de ruimte doorzoekt, die de ruimte beetpakt omdat hij het onuitgesprokene wil vinden. Dat wat hij zo moeilijk kan vastpakken, daar waar hij zijn vinger niet op kan leggen maar waar hij toch zo dicht mogelijk bij wil komen. En ik denk aan de aarzeling zoals Joseph Vogl het beschrijft, de ruimte die ligt

¹³ Nathalie Sarraute, *Tropismen*, Bleiswijk: uitgeverij Vleugels, 2021, p.15

tussen stilstand en handelen, de tijd die er is om in te verblijven, om weg te geraken van het handelen, om te overdenken.

Belevenissen van ruimtes waarbij brein en lichaam gelijktijdig lijken te ervaren. Het doet me denken aan de manier waarop Nathalie Sarraute in haar boek *Tropismen* (1957)¹³ met tekst omgaat:

‘Ze leken uit het niets op te wellen; ontloken in de wat klamme luwte van de lucht stroomden ze zachtjes voort, alsof ze van de muren sijpelen, van de om traliëde bomen, de bankjes, de vuile stoepen, de parkjes.

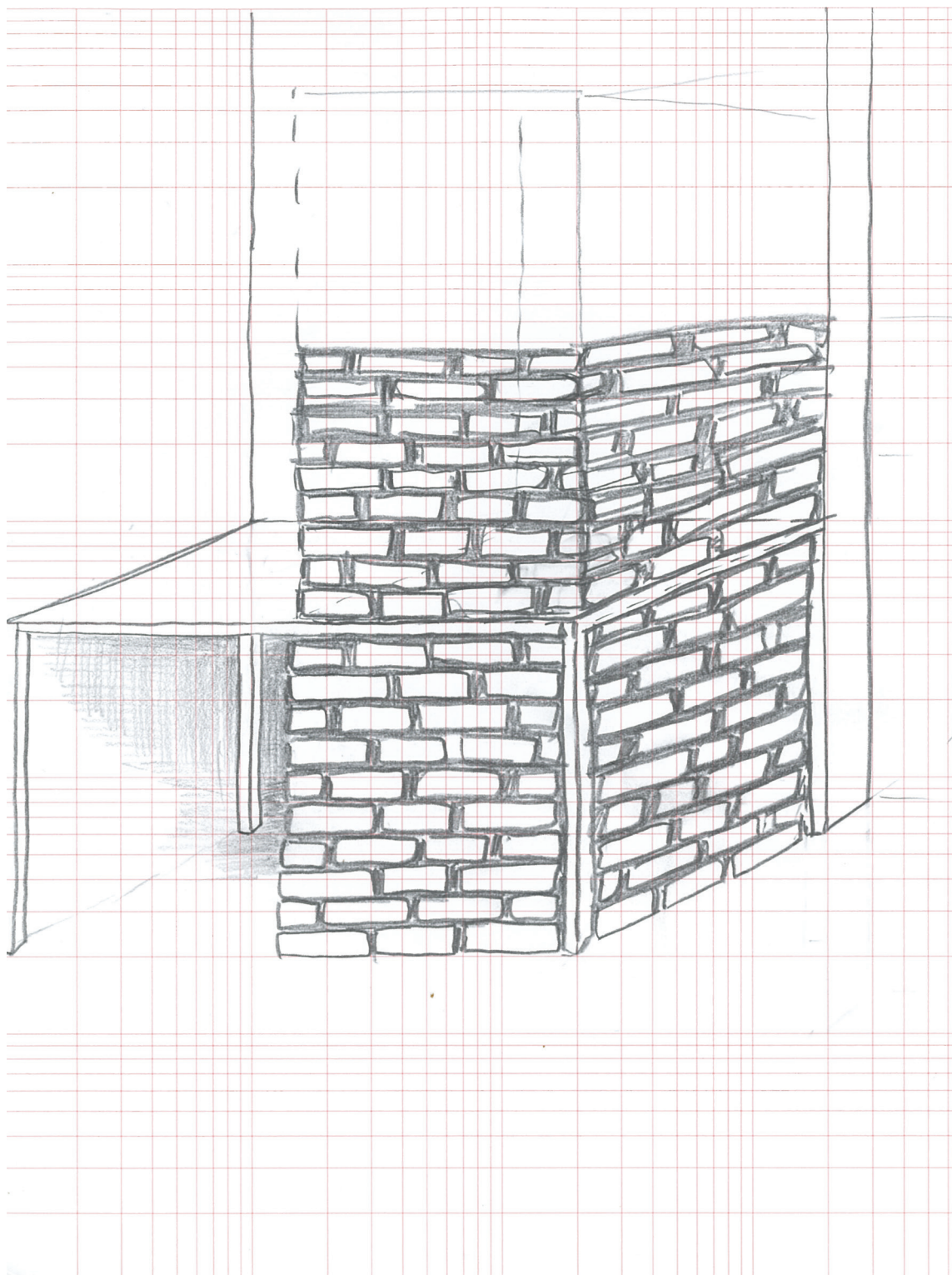
Ze rekten zich uit in de lange donkere trossen tussen de dode gevels van de huizen. Nu en dan vormden ze voor de winkelruiten compactere, roerloze knopen die sporadisch wervelingen veroorzaakten, als kleine opstoppingen.

Een vreemde rust, een soort radeloze voldoening, steeg van ze op, ze keken met aandacht naar de stapels linnengoed van de Witte Weken, knappe imitaties van besneeuwde bergen, of een pop waarvan de tanden en de ogen met regelmatige tussenpozen oplichtten en doofden, oplichtten en doofden, oplichtten en doofden, steeds met dezelfde tussenpozen, steeds met dezelfde tussenpozen lichtten ze weer op en doofden ze weer.

Ze keken lang toe, roerloos bleven ze daar voor de winkelruiten staan, gaven zich eraan over en stelden het moment van weggaan steeds uit tot de volgende tussenpoos. En de stille kinderen die hun hand vasthielden, moe van het kijken, verveeld, wachtten geduldig.’

¹⁴ De term ‘écriture automatique’, ‘automatisch schrijven’, is afkomstig uit het vakgebied van de psychologie voor het onbewuste schrijven, soms in trance, onder hypnose of onder invloed van drugs en overgenomen in de literatuur door de surrealisten. André Breton, groot bewonderaar en navolger van Sigmund Freud, legde daartoe de grondslag, ervan uitgaande dat het verbeeldingsvermogen zijn scheppende kracht ontleent aan het onderbewuste. Zonder enige controle of censuur (moreel, ethisch, noch politiek) dient de dichter spontaan zijn gevoelens en gedachtewereld te uiten. Rationele correctie wordt principieel afgewezen ten voordele van een ongeremde bevrijding van het onbewuste. Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, Algemeen Letterkundig Lexicon, ‘écriture automatique’, www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00826.php, geraadpleegd 31.10.21

Sarraute schrijft met haar lichaam en haar geest, zo zou ik het willen omschrijven; niet met haar hoofd, niet volgens een vooraf vastgesteld idee, maar met haar gevoel, haar intuïtie. Alsof haar huid de omgeving en gebeurtenissen absorbeert om ze vervolgens in woorden uit te zweten. De woorden die zinnen worden en een tekst vormen, maar niet vanzelfsprekend een verhaal opleveren in de klassieke zin – woorden die de lezer ook vaak genoeg in het ongewisse laten. Dit boek gaat niet over het vertelde verhaal; het gaat ergens anders over, over psychologische sensatie, of beter: het is die sensatie, die haar weerklank toevallig als gedrukte letters op papier heeft gekregen, als een *écriture automatique*.¹⁴ Schneider doet iets soortgelijks, maar in plaats van schrijven ploegt hij zich



¹⁵ Gregor Schneider, in gesprek met Lorenzo Balbi, directeur MAMbo art in Bologna, ART CITY Bologna, 08.05.2021, geraadpleegd op 10.10.2021, www.youtube.com/watch?v=FCGppJw5vLk

¹⁶ Gilles Deleuze (1925-1995) was een Frans filosoof die vanaf de jaren '50 schreef over filosofie, literatuur, film en beeldende kunst. Enkele van zijn meest bekende werken zijn *Différence et répétition* (1968), *Anti-Oedipus* (1972) en *Mille Plateaux* (1980); de laatste twee publiceerde hij met Félix Guattari. Hoewel hij zichzelf ooit karakteriseerde als 'pure metafysicus', heeft zijn werk invloed (gehad) op uiteenlopende disciplines in de filosofie, kunsten en wetenschappen. Wikipedia, 'Gilles Deleuze', nl.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze, geraadpleegd op 23.11.2021

¹⁷ Félix Guattari (1930 – 1992) was een Frans psychoanalyticus, sociaal filosoof en activist. In 1972 publiceerde hij met Gilles Deleuze *Anti-Oedipus*, het eerste deel van de tweedelige serie *Kapitalisme en Schizofrenie* – en later ook nog *Kafka: pour une littérature mineure* (1975), *Mille Plateaux* (1980, het tweede deel van *Kapitalisme en Schizofrenie*) en *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991). Wikipedia, 'Félix Guattari', nl.wikipedia.org/wiki/Félix_Guattari, geraadpleegd op 23.11.2021

¹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, (1976), *Rizoom*, Utrecht: Spreeuw, libertaire uitgeverij, 2004

door ruimtes heen en zweet het uit tot een andere ruimte ontstaat: 'I don't have any ideas in my mind, I am doing what the work tells me to do'.¹⁵

De ervaringen die ik hierboven beschrijf raken aan begrippen als intuïtie, absorptie, gelaagdheid en oneindigheid; misschien alomvattend te beschrijven als rizomatisch, als kenmerken van een rizoom. Een rizoom is – vanuit de biologie gezien – een wortelstok, een ondergronds wortelsysteem met meerdere ingangen, zonder dat een ervan de hoofdingang is. De Franse filosoof Gilles Deleuze¹⁶ en de psychoanalyticus Félix Guattari¹⁷ publiceerden in 1976 het boekje *Rizoom*,¹⁸ waarin zij een volledig andere (dan de traditionele) manier van denken presenteren – met de naam van het wortelsysteem als metafoor. Dit denksysteem lijkt geenszins op het denksysteem dat wij van nature kennen. Het is geen makkelijk te bevatten theorie, juist omdat we vanuit een traditionele manier denken en nu – al denkend – juist die denkmethode opzij moeten zetten. Ik heb in mijn poging het toch te beschrijven, gebruikt gemaakt van onder meer de website filosofie.nl; daar wordt het concept van denken van Gilles Deleuze als volgt beschreven:

'Gilles Deleuze zet zich af tegen wat hij het westerse "boomdenken" noemt. Dit is een manier van denken die op zoek is naar wortels, naar de bron (bijvoorbeeld "de taal" of "het zijn"). Hier tegenover stelt Deleuze een nieuw soort denken dat zich niet laat verleiden tot diepzinnigheid maar zich gedraagt als een rizoom: een wijdvertakt wortelstelsel dat altijd aan de oppervlakte blijft.

Deleuze is geen makkelijk leesbare filosoof. Dat komt doordat hij zich verzet tegen het conventionele "beeld van het denken". Dit beeld van het denken veronderstelt een subject dat de wereld in ideeën en begrippen vat. De veranderlijke, permanent in wording zijnde materiële werkelijkheid wordt hier ondergeschikt gemaakt aan de representatie, aan de waarneembare en/of denkbare vorm ervan. Filosoferen komt voor Deleuze weliswaar neer op concepten creëren en uitvinden, maar dit gebeurt niet vanuit een intentioneel denkend subject, maar vanuit een onpersoonlijke, pre-individuele "intuïtie". De nieuwe concepten in de filosofie van Deleuze zijn een effect van de ontmoeting met gebeurtenissen. Ze zijn geen reflec-

tie op of representatie van objecten. Zowel het subject, de mens, als het object is van deze concepten een afgeleide.¹⁹

¹⁹www.filosofie.nl, 'Gilles Deleuze', www.filosofie.nl/filosof/gilles-deleuze/, geraadpleegd op 04.01.22

Er wordt in dit denksysteem niet van een leidende structuur uitgegaan; er is geen centrale wortelstam met (bijvoorbeeld) een hoofdgedachte of idee. Er zijn geen opvolgende vertakkingen met gedachten en redeneringen die daaruit volgen. Het is een geheel van koppelingen en verbindingen in een soort van structuur; een netwerk met heterogene componenten, zonder een centralistische aansturing, zonder vanzelfsprekendheid en logica. Een rizoom kent geen hiërarchie, heeft geen richting en 'is' eigenlijk alleen maar. Het bestaat. Deleuze noemt het zelfs 'een becoming', iets wat wordt.²⁰

²⁰Ed Oomes, 'Inleiding op Rizoom en Gilles Deleuze', www.rizoomes.nl/filosofie/inleiding-op-rizoom-en-gilles-deleuze/, geraadpleegd op 01.10.2021

'Een rizoom is een niet-hiërarchisch en niet-betekenis dragend systeem dat uitsluitend bepaald wordt door een circulatie van toestanden, zonder Generaal, zonder een organiserend geheugen of centrale automaat'.

en:

'Een rizoom begint niet en eindigt niet, maar is altijd in het midden, tussen de dingen in, intermezzo.'²¹

²¹Deleuze, Guattari, loc.cit.



FRANZ KAFKA

KAFKA VERBINDT 'DE AARZELING' & 'HET VERHAAL IN HET GEBOUWDE'

Om eerlijk te zijn, wist ik niet waar en òf de twee werelden van mijn onderzoek elkaar zouden raken. 'De aarzeling' an sich had me al lange tijd inhoudelijk aangetrokken – vooral vanuit het idee van hapering en glitch, waarin ik met name bij een glitch gefascineerd was door de feitelijke ruimte die ik me erbij kon voorstellen. Mijn interesse groeide toen ik na wat onderzoek las over de kracht van de aarzeling. Het boek *On Tarrying* van Joseph Vogl is een complete eyeopener gebleken; zijn bijzonder gelaagde en boeiende benadering van dit onderwerp is meer dan overtuigend en geeft een gedegen theoretisch kader.

'Het verhaal in het gebouwde' is een fascinatie die ik heb vanaf mijn jeugd: meekijken in levens, vanaf de donkere straat gluren naar mensen in hun huizen – en dan beseffen dat zij op dat moment niet zien of weten hoe de levens van hun burens verlopen. Ik zie dat wel, want ik kijk bij beide huizen naar binnen. Het besef dat ieder mens een leven met zich meedraagt, een eigen verhaal – een verhaal dat vorm krijgt in een gebouw, in een kamer, in een kantoor, in de ruimte van het brein.

Ik ben er altijd vanuit gegaan dat mijn onderzoek in ieder geval een collage van ideeën, teksten en indrukken zou opleveren, die voldoende body zouden hebben om het 'gevoel' van deze werelden op te roepen. De lezer zou ruimte krijgen voor eigen associatie en conclusies; in die ruimte zouden de werelden samenkomen.

¹Franz Kafka (Praag, 3 juli 1883 – Kierling, 3 juni 1924) wordt gezien als een van de belangrijkste auteurs van de twintigste eeuw. Zijn werk kreeg vooral na zijn dood een grote invloed op de westerse literatuur. Kafka was aanvankelijk een staatsburger van Oostenrijk-Hongarije en meer in het bijzonder van de provincie Bohemen. Hij groeide op in de Duitstalige Joodse gemeenschap van Praag. Na het uiteenvallen van het Habsburgse keizerrijk en de oprichting van de Eerste Tsjecho-Slowaakse Republiek in 1918 werd Bohemen bij die staat gevoegd en zodoende werd Kafka een Tsjecho-Slowaaks staatsburger. Hij verbleef ook enige tijd in Berlijn, de hoofdstad van de Weimarrepubliek. Dat maakte hem tot een typische Duitstalige en Midden-Europese auteur die niet gekoppeld kan worden aan een specifiek land. De benoeming van Kafka als ‘Tsjechisch’ auteur is daarom historisch incorrect omdat zijn taal niet Tsjechisch was en de staat Tsjechië niet bestond toen hij er woonde. In de periode dat Kafka Tsjecho-Slowaaks staatsburger was – van 1918 tot 1924 – woonde en werkte hij voornamelijk in Oostenrijk en Duitsland.’ Wikipedia, ‘Franz Kafka’, nl.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka, geraadpleegd op 29.11.21

En toen was daar Franz Kafka.

Kafka¹ is voor mij een ontdekking. Ik kende de schrijver natuurlijk wel van naam en begrip, maar las zijn werk niet eerder. In zijn schrijven herken ik mijn eigen ruimtebeleving – van zowel de ruimte binnen een gebouw of een gebied, als de psychologische ruimte of krapte. Ik herken de manier van betreden en ervaren ervan, waarbij met elke stap vooruit er soms ook een naar achteren wordt gezet. De hapering. Naar voren willen, maar toch op de drempel blijven staan. Overwegen, nadenken, denken in vertakte structuren. Het voelen met de huid en de zintuigen. Met een huid die permeabel is en die een even zo grote (of misschien wel grotere) rol speelt in beleving en bewustzijn als het brein. Het bewegen in een Minecraft wereld, maar dan een ècht oneindige – waarin voor eeuwig gebouwd en ge-delete kan worden. Waarin de beleving groots en ruimtelijk is, maar altijd binnen het eigen brein blijft. Waar aarzeling een gegeven is, ruimte maakt en reistijd geeft. Kafka is een meester in het duiden van ruimte – en het in aarzeling schrijven over ruimte. In het werk van Kafka komen de werelden van dit onderzoek – ‘de aarzeling’ en ‘het verhaal in het gebouwde’, samen.

In dit deel van mijn onderzoek laat ik, aan de hand van teksten van Kafka en datgene wat Joseph Vogl hierover schrijft, zien hoe die werelden elkaar raken.

²Vogl, op.cit., p. 81-117

Joseph Vogl wijdt in zijn boek *On Tarrying*² een groot hoofdstuk aan het werk van Kafka. Geheel vanzelfsprekend vind ik dat, omdat overal in Kafka’s schrijven de aarzeling aanwezig is en het werk door-en-door bestaat uit een rizomatische ruimtebeschrijving (waarover later meer). Kafka’s werk leest als een directe beleving van de opgesloten gedachten die maar door gaan, die vertakkingen kennen, waar geen einde aan komt, waar soms ook geen einde aan geschreven is – een aantal verhalen eindigt zelfs abrupt, middenin een zin. Ze zijn niet af. Maar het maakt niet uit dat we het einde van het verhaal niet lezen, niet kennen. Ook met dat wat er wèl is, stap je zó zijn wereld binnen – en kun je er verblijven zolang je wilt.

HET RIZOMATISCHE LABYRINT

Beelddenkers zullen door de uitleg van Vogl de ruimte van de aarzeling wellicht al als een feitelijke ruimte voor zich zien: een grijs gebied, dieper liggende gronden, een drempel wellicht. In het hoofdstuk *Labyrinths, Thresholds* komt Vogl zelf met een visuele eferentie om 'die immense ruimte, het huis van de aarzelaars' te duiden en een in Kafka's werk steeds terugkerende structuur inzichtelijk te maken – door het te vergelijken met de ruimte van een labyrint. In deze uitleg onderscheidt hij drie labyrint-vormen.³

³ Vogl, op.cit., p. 92

Ten eerste is er het klassieke, Griekse labyrint, het labyrint van de draad van Ariadne. Dit labyrint heeft één ingang, één uitgang en één pad dat naar het centrum leidt. Het heeft een unicursale vorm, waarbij alles uit één lijn of gang bestaat. Verdwalen is niet mogelijk. Er is één pad dat leidt naar een donker middelpunt; in de mythe van Ariadne huist de monsterlijke Minotaurus in deze donkere ruimte. Ariadne, dochter van koning Minos en koningin Pasihäë, is een figuur uit de Griekse en Romeinse mythologie. Zij zou de held Theseus geholpen hebben om uit het labyrint te ontsnappen, op voorwaarde dat hij met haar zou trouwen. Ze gaf hem een zwaard en een kluwen wol die hij bij het betreden van het labyrint moest afwikkelen ('de draad van Ariadne'). Theseus doodde met het zwaard de Minotaurus en vond dankzij de draad van Ariadne de uitgang terug.⁴

⁴ Historiek online, 'Ariadne, Theseus en de Minotaurus', historiek.net/ariadne/269/, geraadpleegd 16.09.21

Het tweede labyrint is er een uit de barokke en maniëristische periode, een populair labyrint bij de Europese hoven in die tijd. De vorm is als een doolhof: het heeft een centrum en verschillende in- en uitgangen, maar ook doodlopende paden en knooppunten waar je moet beslissen links of rechts te gaan. In dit labyrint is het mogelijk te verdwalen en door steeds te blijven proberen is de uitgang te vinden. Alleen vanaf een hoger gelegen punt is de uitgang direct te zien. Het labyrint heeft daardoor een theologisch aspect: het hoge punt werkt als het oog van God, dat alles (over)ziet en je naar de uitweg kan leiden. Het werd daardoor gezien als een alle-

⁵De leer van (de eigenschappen van) plaatsen. Het begrip topologie heeft 2 verschillende betekenissen: 1) tak van de wiskunde die de eigenschappen van meetkundige figuren bestudeert, welke behouden blijven bij vervormingen die de samenhang niet verbreken, zoals rekken, plooiën, buigen en draaien. 2) structuur van een netwerk, bv. van computers in een computernetwerk, of van telefooncentrales in een telecommunicatienetwerk. Ensie online, 'topologie', www.ensie.nl/betekenis/topologie

⁶1^e zin van het verhaal *Het Hol* van Kafka. Franz Franz, 'Het Hol', in *Brief aan mijn vader – en ander proza uit de nalatenschap*, Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep, 2019, p.290

⁷Franz Franz, 'Het Hol', *Brief aan mijn vader – en ander proza uit de nalatenschap*, Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep, 2019, p.290

gorie voor onze aardse beproevingen die alleen door tussenkomst of hulp van boven, opgelost kunnen worden.

Het laatste labyrint dat Vogl bespreekt wijkt volledig af van de eerste twee, in die zin dat er geen enkele vanzelfsprekende continuïteit in het verloop van de wegen aanwezig is. Het heeft het karakter van een netwerk of een rizoom. Elke plek of uitgang kan leiden naar een andere weg of plaats. Het strekt zich niet uit op één vlak, maar is een verzameling van gangen en schachten die zich gelijktijdig in alle dimensies uitstrekken. Er zijn verschillende niveaus, er dienen zich steeds weer nieuwe onduidelijke ruimtes aan en enige logica in hoe te bewegen in en door de ruimtes en gangen lijkt er niet te zijn. Het labyrint heeft geen centrale ruimte en een overzichtspunt ontbreekt. Het labyrint is oneindig en het heeft, zoals Vogl formuleert, 'een oneindig uitgestrekte binnenruimte die geen buitenkant kent, die het onderscheid tussen binnen en buiten irrelevant en achterhaald maakt'. De structuur van dit specifieke labyrint, het rizoom, heeft grote overeenkomsten met Kafka's literaire topologie,⁵ de manier en structuur van hoe hij ruimtes en plaatsen beschrijft.

In Kafka's verhalen zijn verschillende 'ruimte-makende' kenmerken te vinden die overeenkomen met de eigenschappen van dit type labyrint. Een voorbeeld. Er is een scène in Kafka's boek *Het Proces*, waarin Joseph K. het huis verlaat en naar buiten loopt, in de richting van de rechtbank. De dag erna loopt hij weer naar buiten, maar dan in de andere richting en komt dan nog steeds bij het rechtbank uit. De ruimtes in de rechtbank zijn allemaal onduidelijk, onbepaald, de kamers zijn geen volledige kamers, het is een wereld vol deuren en zonder duidelijke structuur. Je hoort de deuren open en dicht gaan. Er ontbreekt een logische volgorde in het geheel van plekken en de multifunctionaliteit is groot. In de ruimtes staan geen meubels. Waar ben ik in deze ruimtes, was ik al op deze plek en moet ik ergens naar toe?

Vogl legt hier een verbinding met de hedendaagse maatschappij: het geheel doet hem denken aan de 'labyrinten' van de moderne wereld, waarin werelden verschillende werelden tegelijkertijd kunnen zijn. De wereld die je ziet, blijkt op hetzelfde moment ook een andere te zijn. De drempels om van de ene naar de andere

‘Ik heb een hol gemaakt en het lijkt goed gelukt.’⁶

Kafka

‘Ik heb een hol gemaakt en het lijkt goed gelukt. Van buitenaf is eigenlijk alleen een groot gat te zien, maar dat leidt in werkelijkheid nergens heen, na een paar stappen stuit je al op ondoordringbaar natuurlijk gesteente, ik wil me er niet op beroemen die list opzettelijk te hebben toegepast, het was gewoon het overblijfsel van een van de vergeefse bouwexperimenten, maar uiteindelijk leek het me nuttig dat ene gat niet dicht te storten. (...)’

‘Ik leef vredig in het diepste binnenste van mijn hol en intussen boort mijn tegenstander zich langzaam en stil ergens vandaan een weg naar me toe, ik wil niet zeggen dat zijn speurzint groter is dan de mijne, misschien weet hij even weinig van mij als ik van hem, maar er bestaan hartstochtelijke rovers die blindelings de aarde doorwoeten en door de enorme uitgebreidheid van mijn hol bestaat zelfs voor hen de hoop ergens op een gang van mij te stuiten, ik heb natuurlijk het voordeel in mijn eigen huis te zijn, alle wegen en richtingen precies te kennen, de rover kan heel gemakkelijk mijn slachtoffer worden en nog een dat goed smaakt ook, maar ik word oud, er zijn er veel die sterker zijn dan ik en mijn tegenstanders zijn niet te tellen, het zou kunnen gebeuren dat ik voor één vijand vlucht om in de muil van een andere te lopen, ach, wat zou er niet allemaal kunnen gebeuren, in ieder geval moet ik erop kunnen vertrouwen dat ergens misschien een gemakkelijk bereikbare, totaal open uitgang is waar ik, om naar buiten te komen, helemaal niets hoeft te doen zodat ik niet, om maar eens iets te noemen, terwijl ik daar vertwijfeld aan het graven ben, al is het dan maar in een losse laag, plotseling – de hemel sta me bij – de tanden van mijn achtervolger in mijn dijen voelt.’⁷

wereld te stappen zijn laag, het verbergen van werelden is eenvoudig, aanwezig zijn in een geënceneerde omgeving kan 24 uur per dag. Het zijn plekken zonder begin of einde. En ergens hebben ze daardoor een dreiging in zich; de oneindigheid geeft onzekerheid. Er is geen God of Laatste Oordeel, er zijn geen ‘beschermende randvoorwaarden’ zoals in vroegere tijden. Zoals Vogl zegt ‘er is geen werkelijkheid meer die alle mogelijke werkelijkheden classificeert’, de rationaliteit en de motivatie waarom een bepaalde wereld zou moeten bestaan ontbreekt. Hiermee is het een groot en interessant gebied voor experiment, bijvoorbeeld binnen de literatuur. Vogl neemt ons hierin mee.

LITERATUUR, STIJLFIGUREN, DISJUNCTIEVE SYNTHESE

34

Vogl laat ons zien dat in het systeem van de literatuur een stijlfiguur te herkennen is, die precies op die knooppunten in een tekst zijn werk doet, waar de tekst het voortgaan ‘afweegt’ of ‘overweegt’, en dan zodoende de tekst op dat punt oneindig laat worden. In deze stijlfiguur, de disjunctieve synthese, worden onverenigbare elementen of mogelijkheden samengebracht – op de plek van het samenkomen van deze onverenigbare elementen is dan zoiets als een splitsing of een knooppunt te vinden. Dit zijn de plekken in een tekst waar de vraag aan de orde komt of de tekst wel of niet zal moeten doorlopen. Op zo’n knooppunt ontstaat een beetje ruimte, en is er plaats voor de afweging. De disjunctieve synthese valt dus het mogelijke voorzetten van de tekst aan. Door de ruimte die ontstaat doet de oneindigheid hier zijn intrede. De uitleg over deze stijlfiguur is een opstap naar het werk van Kafka.

‘Disjunctive syntheses structure an arrested in-between and make use of a potential for getting lost and confused that fills out the interval of tarrying.’ (Vogl, 2019, p.83)

Om de stijlfiguur nog wat beter uit te leggen en de oneindigheid te laten zien die ermee ontstaat, haalt Joseph Vogl filosoof en schrijver Paul Valéry⁸ aan, die in dit verband het volgende opmerkt. Het gaat er volgens hem om, de vorm van de tekst op het moment van het 'vorm-woorden' vast te houden, vast te leggen. Om op zo'n manier te schrijven dat elke handeling, zin en positie in de tekst een alternatieve, tweede handeling, zin en positie oproept die ook mogelijk of passend zou kunnen zijn. En die dan dus leidt tot splitsing (omdat er immers steeds een tweede mogelijkheid naast gesteld wordt), naar wederom een splitsing, naar een volgende splitsing. Er ontstaan dan keer op keer vertakkingen op de momenten van 'vorm-woorden'. Met als gevolg dat er eigenlijk nauwelijks echte vooruitgang te ervaren is; er wordt min of meer op dezelfde plaats verbleven. Een duidelijke voorwaarde voor 'vorm', 'het vorm-woorden', of zogezegd 'het verblijven op de drempel van de vorm' is het in staat zijn te kunnen aarzelen – om langdurig en constant te kunnen aarzelen, zodat splitsingen zich kunnen voordoen en oneindigheid kan ontstaan. Valéry:

⁸ Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry (Sète, 1871-Parijs, 1945) was een Frans dichter, essayist, filosoof en auteur van aforismen. Wikipedia, 'Paul Valéry', nl.wikipedia.org/wiki/Paul_Valéry, geraadpleegd op 29.09.21

'It would be interesting to produce at least once a work that would exhibit at its nodal points the manifold that presents itself to the mind and from which it selects the only consequence that the text then pursues. This would mean that one should replace the illusion of a singular and mimetic definition of the real by an at-all-times-possible that seems to me much closer to the truth.'⁹

⁹ Vogl, op.cit., p.113

De tekst 'Enough' van Samuel Beckett¹⁰ is een bijzonder goed voorbeeld van het samenbrengen van zulke onverenigbare elementen of mogelijkheden:

¹⁰ Ibid., p.113, noot 6

'He sometimes halted without saying anything. Either he had finally nothing to say or while having something to say he finally decided not to say it [...] Other main examples suggest themselves to the mind. Immediate continuous communication with immediate redepture. Same thing with delayed redepture. Delayed continuous communication with immediate redepture. Same thing with delayed redepture. Immediate discontinuous communication with immediate redepture. Same thing with de-

layed redeparture. Delayed discontinuous communication with immediate redeparture. Same thing with delayed redeparture.'

Vogl zegt hierover:

'the immediate and the delayed, the discontinuous and the rede-parted block one another;'

De syntaxis (de zinsleer, de zinsopbouw) van de tekst aarzelt en vertraagt omdat de semantiek (de betekenisleer) van de zinnen vertakt en zich ophoopt. De tekst loopt door, maar 'hapert' op hetzelfde moment. De disjunctieve synthese die de tekst tegenhoudt (noem het de aarzeling), terwijl de tekst tegelijkertijd verdergaat, en die de tekst transformeert in dat 'wat er tussenin zit': eindeloze oscillatie (bewegingen om een vast punt), en de basis van de moderne literaire logica.

De ruimte die hij hiermee creëert, de plek 'op de drempel' van de vorm, is een belangrijk element in het werk van Kafka. Kafka laat de lezer regelmatig verblijven op die drempel – in het verhaal, in een gedachte of op een feitelijke plek. Een voorbeeld hiervan is het volgende fragment uit de roman *Het Slot*, dat begint met een aankomst die direct wordt onderbroken en dan standhoudt op de drempel:

'Het was laat in de avond toen K. aankwam. Het dorp lag diep onder de sneeuw. Van de berg waarop het slot stond was niets te zien, hij was omgeven door mist en duisternis, zelfs niet het zwakste schijnsel duidde aan waar het grote slot lag. Lange tijd stond K. stil op de houten brug die van de grote weg naar het dorp leidde, en keek omhoog in die schijnbare leegte.'

De aankomst zoals die wordt beschreven, is in feite geen aankomst. Het arriveren (in de tekst en in het dorp zelf) wordt al vanaf het eerste moment onderbroken, en wel op de drempel, op de brug en in het gebied zelf. Voortgang lijkt onmogelijk, omdat de witte vlakte van sneeuw en mist het zicht en de gedachten volledig blokkeert. De tekst begint hier direct met een aarzelende stap.

Deze tussenruimte, de ruimte die ontstaat door de 'drempels', door aarzelingen en herhalingen, komt in het hele verhaal terug. Soms laat Kafka die drempelruimte al vertellend groter worden, als een ruimte die mee beweegt met de observaties van K. De manier waarop het verhaal verder gaat, de stappen die K. zet, het verloop van het pad en de manier van vertellen, zijn steeds herhalingen van de barrières en de aarzelingen die we al in de eerste zinnen van het verhaal hebben kunnen ervaren.

Dit patroon van herhaling en aarzeling komt terug in het stuk over de herberg, de volgende plek waar K. stopt. K. valt daar onmiddellijk in slaap, wordt gewekt, valt weer in slaap, wordt tijdens zijn slaap meerdere keren gestoord, om de volgende dag weer wakker te worden. Als hij zijn weg vervolgt, zetten de haperingen en de herhalingen zich voort. K. bevindt zich op de weg naar het slot (of het kasteel zoals we het tegenwoordig zouden noemen), wat de hoofdweg vanuit het dorp is. Maar deze weg leidt niet naar het slot. K. beweegt zich steeds in de richting van het slot, maar komt niet dichterbij. Hij blijft doorlopen. Het dorp lijkt geen einde te kennen, hoe ver hij ook gaat. De weg loopt door of toch niet, er is steeds een kleine zijdelingse afbuiging of een omlegging. De weg vervolgt zich in het ritme van een voortdurende hapering.

'Zo liep hij weer verder, maar het was een heel eind. De straat namelijk, de hoofdstraat van het dorp, leidde niet naar de berg waar het slot op lag, zij leidde slechts tot dicht erbij, vervolgens echter, als opzettelijk, boog zij af, en al verwijderde zij zich dan niet van het slot, zij kwam er toch ook niet dichterbij. Steeds verwachtte K. dat nu eindelijk de weg naar het slot toe moest buigen en alleen omdat hij dat verwachtte, liep hij verder; blijkbaar ten gevolge van zijn vermoeidheid aarzelde hij de weg te verlaten, ook verbaasde hij zich over de lengte van het dorp, waaraan geen eind kwam, altijd weer de kleine huisjes en de bevroren ruiten en sneeuw en de afwezigheid van ook maar één menselijk wezen – eindelijk rukte hij zich los van de weg die hem gevangen hield, een smal straatje nam hem op, nog dikkere sneeuw, het was zwaar werk om zijn diep erin wegzakkende voeten er uit te trekken, het zweet brak hem uit, plotseling stond hij stil en kon niet meer verder.'

De weg is een continue omleiding en lijkt eindeloos. K.'s eigen aarzeling wordt door deze onduidelijke weg nog groter, wat leidt tot een statische situatie:

'... het zweet brak hem uit, plotseling stond hij stil en hij kon niet meer verder.'

De routebeschrijvingen, het niet kunnen bereiken van het slot, een dik pak sneeuw dat het gebied blindeert: het draagt allemaal bij aan een topografische onzekerheid die steeds terugkomt. Waar ben ik? Waar was ik? Vogl interpreteert de tekst als volgt: aan de ene kant zal K. nooit de 'grens' overgaan (de aarzeling speelt hem parten). Hij zal het slot nooit bereiken vanuit het dorp (het pad leidt hem er niet naar toe). Hij wordt steeds afgeleid, hij struikelt zich (letterlijk en figuurlijk) een weg door de periferie. Anderzijds was al vanaf het begin duidelijk dat als men in het dorp is, men ook in het slot is. Het dorp behoort dus op een bepaalde manier tot het slot, maar het slot behoort niet vanzelfsprekend bij het slot. Men is niet automatisch in het slot als men in het slot is. In het verhaal wordt duidelijk dat men het grensgebied makkelijk en zonder problemen zou kunnen passeren en dat de kantoren (de kanselarij) eenvoudig te betreden zijn, maar zijn de kantoren wel echt in het kasteel? De onzekerheid neemt toe. Waar moet ik heen? En als het kasteel daadwerkelijk kantoren heeft, zijn dat kantoren waar men zomaar naar binnen mag? Er zijn zeker kantoren waar je naar binnen mag, maar dat zijn er slechts een paar. Achter de kantoren treft men barrières, versperringen, en achter de barrières zijn nog meer kantoren. Het is niet voor alle kantoren verboden om er naar binnen te gaan; en de barrières die men tegenkomt zijn ook lang niet altijd onmogelijk te nemen hordes. Er zijn ook barrières binnen de te betreden kantoren en er zijn barrières die men mag passeren. Er is geen verschil te zien tussen barrières die al gepasseerd zijn en die nog volgen. En daarom mag men er niet meteen vanuit gaan dat de kantoren achter de nog komende barrières wezenlijk verschillen van de voorgaande. En zo gaat het door. Van de ene barrière komt men bij de volgende, na een overgestoken grens dient zich een nieuwe aan en dat wat gepasseerd is verschijnt steeds opnieuw. Het kasteel is niet te berei-

ken, men komt nooit in het kasteel en tegelijkertijd is men er altijd al.¹¹ Aarzelings, rizomatisch labirint, ruimte.

Vogl ziet het slot als niets anders dan de drempel van het slot zelf. Het is een ruimte die op een vreemde en bevreemdende manier is geordend (hoewel het woord ‘ordering’ in het verband van het rizoom eigenlijk geen geschikte keuze is), die is gemarkeerd door grenzen die op hetzelfde moment ook weer uitgewist worden. Omdat er geen echte grens is tussen het dorp en het slot, is het slot niet als een afgebakende plaats te zien, maar meer als een eindeloze reeks van barrières en grenzen. Die ook zó weer kunnen verdwijnen.

Vogl verbindt de grenzen van het verhaal met het binnenste van de topografie van het kasteel, waarmee hij een verbinding legt tussen hun (gelijkende) structuren. Ze verwijzen vanaf de kaders van de roman, naar het interieur van de ruimtes. Daarbij ordenen en scheiden ze de ruimte niet. Ik stel me hierbij het rizomatische labirint voor; de structuur van zowel de roman als het kasteel. De grenzen markeren en de-markeren de ruimte tegelijkertijd, en organiseren de hele (symbolische) ruimte van de roman als een soort drempelzone. De roman kan zodoende gezien worden als één groot rizomatisch gegeven, ‘een oneindig uitgestrekte binnenruimte die geen buitenkant kent, die het onderscheid tussen binnen en buiten irrelevant en achterhaald maakt’¹²

Het stoppen, het aanhouden, en de drempel zijn syntactische elementen die tot de basisstructuur van *Het Slot* en het verdere werk van Kafka behoren en die de tekst, het verhaal en de ruimte (de)structuren. Maar ook de taal van Kafka, het Duits, en zijn gebruik ervan, draagt bij aan het gevoel van vervreemding en (daarmee) aan de beleving van ruimte. Willem van Toorn¹³, vertaler van het werk van Franz Kafka, heeft het over ‘het schurende ongemak’ en ‘het eigen karakter’, als hij over het Duits van Kafka spreekt:

‘De Tsjech Kafka schreef in het Duits, voor hem de taal van de emancipatie van de joden in de Oostenrijks-Hongaarse monarchie.¹⁴ Gewoon en vanzelfsprekend zou dat nooit voor hem worden. Het schurende ongemak tussen hem en de taal is terug te

¹¹Ibid., pp. 88-89

¹²Ibid., p. 93

¹³Willem van Toorn (1935) publiceerde een groot aantal romans en gedichten-, verhalen- en essaybundels, waarvan de recentste zijn *Stoom* (roman, 2005), *Het stuwmeer* (gedichten, 2004) en *Haarlem Station* (novelle, 2000). Hij vertaalde o.a. poëzie van Cesare Pavese en Franco Loi en proza van John Updike, E.L. Doctorow, Klaus Mann, Stefan Zweig (samen met Gerda Meijerink) Franz Kafka. De Gids online, Willem van Toorn, ‘Kafka’s Duits’, www.de-gids.nl/artikelen/kafka-s-duits

¹⁴De emancipatie van de joden in de Oostenrijks-Hongaarse monarchie was het gevolg van de nieuwe grondwet van 1849, die van hen vrijwel volwaardige staatsburgers maakte. Ze werden bevrijd van alle tot dan toe geldende beperkingen, velen trokken weg uit de oude getto’s en vestigden zich als ambachtsman of handelaar op het platteland. Maar de volgende generatie trok alweer voor een deel terug naar de steden om daar aan het werk te gaan in de handel en de opkomende nijverheid. ‘De zoons van deze generatie kozen vervolgens vaak academische beroepen,’ schrijft Hartmut Binder in zijn *Kafka-Handbuch* (1979): ‘ze studeerden medicijnen of rechten of beproefden hun geluk in de journalistiek. In de liberale pers in Wenen en Praag, zelfs in de voorlichtingsdienst van het ministerie, speelden Boheems-joodse journalisten de hoofdrol.’ De Gids online, Willem van Toorn, ‘Kafka’s Duits’, www.de-gids.nl/artikelen/kafka-s-duits, geraadpleegd op 10.01.2021

lezen in al zijn verhalen en romans en geeft Kafka's Duits een geheel eigen karakter.'

De eigenaardigheden in Kafka's taalgebruik zijn volgens Van Toorn te verklaren door 'typisch Praagse invloeden', die erin terug te zien zijn. Deze invloeden zijn in de vertaalde versies van Kafka's werk (uiteraard) verdwenen. Van Toorn noemt schrijver Hartmut Binder (1937), die in het Praagse Duits onder andere specifieke varianten als het 'Kucheldeutsch' van de werkende klasse en het 'Kleinseitner Deutsch' van de ambtelijke stand, onderscheidt. Binder noemt de (regio gebonden) afwijkende en merkwaardige schrijfwijze die te zien is in Kafka's spelling ('hieng', 'gieng' en 'fieng' in plaats van 'hing', 'ging' en 'fing') en in 'pragismen' als 'abend' in plaats van 'abends', 'paar Schritte' in plaats van 'ein paar Schritte' en 'genug müde' in plaats van 'sehr müde'.

Behalve de invloeden van sociale standen en regio, is het Duits van Kafka ook getekend door zijn onvermogen om het Duits als 'gewone' taal te ervaren. Van Toorn haalt aan wat Kafka aan zijn vriend (en latere uitgever van zijn werk) Max Brod schreef, naar aanleiding van het lezen van Karl Kraus' *Literatur oder Man wird doch da sehn* (1921): dat het hoogst eigenzinnige Duits van Kraus het resultaat is 'van een zuiver taalgevoel dat heeft ontdekt dat in het Duits alleen de dialecten en het allerpersoonlijkste Hoogduits werkelijk leven, terwijl de rest, de middenstand van de taal, niets dan as is die alleen tot een schijnleven kan worden gewekt door dat al te levende joodse handen haar door elkaar woelen'.

Kafka veronderstelt dat met name jonge joodse schrijvers tot het Duits zijn aangetrokken, vanwege hun verhouding tot het jodendom, die samenhangt met de 'bevrijding' van na 1849: 'met de verschrikkelijke innerlijke situatie van deze laatste generaties, dat heeft vooral Kraus ingezien, of beter gezegd, aan hem getoetst is het zichtbaar geworden. [...] Weg van het jodendom wilden de meesten die Duits begonnen te schrijven, meestal met een onduidelijke toestemming van de vader (die onduidelijkheid is juist het verbijsterende), dat wilden ze, maar met hun achterpootjes zaten ze nog vastgekleefd aan het jodendom van hun vader en met hun voorpootjes vonden ze nog geen nieuwe grond. De vertwijfeling daarover was hun inspiratie.'

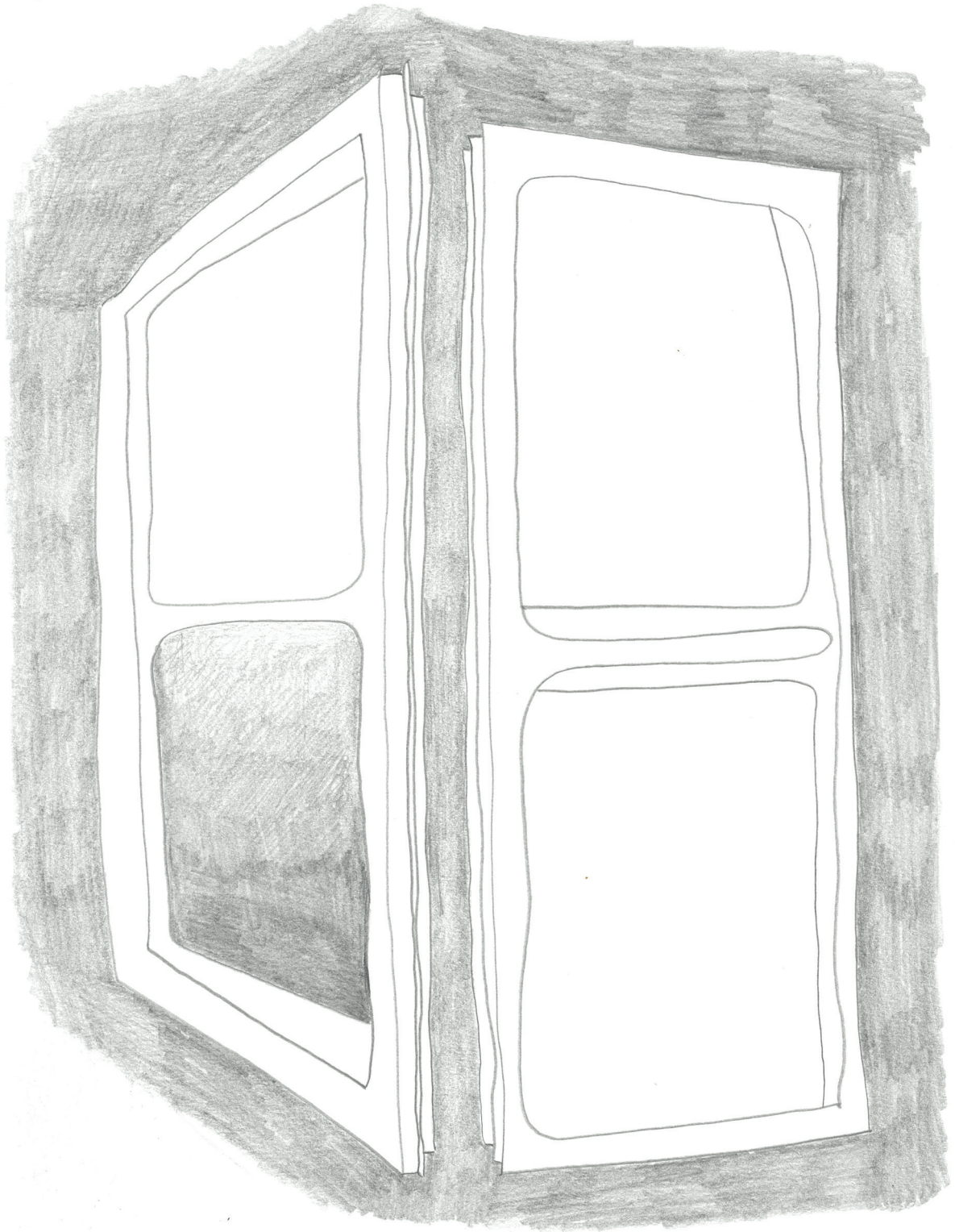
Een taal die gevormd is door vertwijfeling, vervreemding, sociale en geografische mobiliteit. In mijn bescheiden onderzoek naar de taal van Kafka kreeg ik de bachelor thesis Filosofie (2014)¹⁵ van D.J.W. Laan onder ogen, waarin Laan over de ‘op grote hoogte gedeterritorialiseerde taal’ van de literatuur van Kafka schrijft. Laan stelt dat de taal van Kafka het Duits is van een Tsjechische, van het platteland in de stad Praag belandde, Jood: ‘Hier zijn al verschillende deterritorialisaties – in verschillende gradaties – te zien (*platteland, Jood, Praags Duits*)’. Het Praagse Duits schijnt een vrij magere taal te zijn geweest. Wat Kafka volgens Laan doet met deze taal, is niet de aanwezige soberheid heroveren door het gebruik van metaforen en allegorieën, maar deze soberheid vergroten. Kafka neemt de bestaande taal en voert de versobering verder door. Volgens Laan speelt het Jiddisch dat hij als Jood kent, hierbij een belangrijke rol:

‘Hij gebruikt het Jiddisch niet om een territorium voor de Joden te stichten (getuige zijn afkeer van het Zionisme), maar als “a nomadic movement of deterritorialization that reworks the German language.” Het Jiddisch is namelijk “a language that is lacking a grammar and that is filled with vocables that are fleeting” wat Kafka als het ware de weg toont hoe hij het Praagse Duits nog verder kan versoberen en zo deterritorialiseren tot hij “his own language” heeft gemaakt.¹⁶ (...)’

Kafka schrijft ruimte. Ruimte die ontstaat door de aarzelingen in zijn schrift. Ruimte die te voelen is door de kaders die hij beschrijft. Fysieke kaders, zoals een ophaalbrug, een besneeuwd landschap, de wanden van een ondergronds hol – maar even zo vaak kaders die gevormd worden door verwachtingen, hiërarchische verhoudingen, psychologische druk, beschrijvingen van de gedachten van het brein en de overwegingen die dat brein voortbrengt. Zijn taalgebruik opent de deur naar een oneindige, rizomatische wereld. In zijn schrijven komen ‘de aarzelings’ en ‘het verhaal in het gebouwde’ samen.

¹⁵D.J.W. Laan, (2014). ‘Kafka na Kafka’, (bachelor scriptie Filosofie), *thesis.eur.nl/pub/16160*, geraadpleegd 13.09.2021

¹⁶Laan, Loc.cit., p.39



Eigen tekening, 'z.t.' (Saint-Erme-Outre-et-Ramecourt)', 2021, potlood op papier, 24x32 cm

HET AUTOBIOGRAFISCHE VERHAAL

Ik moet denken aan de lange weg die ik als middelbare scholier dagelijks fietste om op school te komen. Tussen twee van de dorpen die ik passeerde stond een huis waarbij ik steeds dezelfde sterke gedachte kreeg: ik zou mijn fiets tegen de gevel kunnen zetten en naar binnen kunnen gaan. En gewoon kunnen doen alsof ik daar woon. Een boterham pakken, aan tafel gaan zitten. Andere bewoners die daar wellicht zouden zijn zou ik beschouwen als mijn huisgenoten, ik zou ze kennen, maar ik zou het gesprek niet opzoeken. Ik was benieuwd naar hoe ze mijn aanwezigheid zouden ervaren. Of dat een heftige reactie zou zijn, of dat ze het net als ik eigenlijk vanzelfsprekend zouden vinden dat ik daar was. Of het huis net zo zou voelen als de gedachte eraan. Of ik in een denkwereld zou blijven. Of mijn beleving en gedachtewereld de overhand zouden blijven houden of dat ik de directe realiteit zou voelen.

Ik ben het huis nooit echt binnengegaan, dat durfde ik niet. Mijn gedachten echter, openden wekelijks de zijdeur.

Ik woon in die gedachte. Het gebied tussen mijn zicht en mijn gedachten. Nee, het is het gebied van mijn gedachten – ik zie mijn gedachten. Ik zie niet wat ik zie, maar ik zie wat mijn gedachten zijn. Die zijn oneindig en steeds

veranderend – ik loop door en kijk om de hoek en bedenk me op dat moment dat ik bij nader inzien toch maar een stap terugzet. En nog een. Dan zie ik aan de rechterkant van de verbeelding van mijn brein een enorme leegte waar ik moeiteloos naar toe kan stappen. En rollen. Als een springkussen voelt het nu, ik kan een stap nemen en wordt zacht gelanceerd en kom zacht weer neer. Het geluid staat uit.

Ik steek de drukke provinciale weg over en rijd het weggetje op. Slechts een paar meter, want het huis staat direct aan het begin. Daarom kan ik het ook zo goed zien vanaf de weg. De kozijnen zijn zachtgeel. Het huis heeft een puntdak en oogt niet erg groot. Het oogt gewoon. Het heeft uitbouwen en een garage aan de linkerkant van het huis. Het is een klein huis dat is opgewaardeerd, zo zie ik het. Ik kijk met de ogen van mijn vader, die gewend is boerderijen te bewonen met grote voorhuizen. Een huis dat vergroot is met aanbouw en doorgetrokken garage heeft weinig status in die zin. Het is een gewoon huis. Maar wel vrijstaand en met een redelijk grote tuin. Dat maakt het beter.

Ik zet mijn fiets tegen de gevel en ga het huis binnen via de zijdeur, die open is. Ik kom direct



Eigen foto, 'z.t.' (Waterdijk 1, Epse), 2017

in de keuken. Links is het aanrecht en rechts staat een tafel. Ik zet mijn tas op de grond, pak een glas uit de kast en vul het met water. Ik maak een boterham met kaas. Ik ga aan tafel zitten. Achter de tafel gaat een deur open en daar komt de vader binnen. Hij pakt zijn jas en loopt naar buiten.

Ik eet mijn brood. Buiten zijn de weilanden. In de verte zie ik de dijk, waarachter de IJssel ligt. Ik ben vanuit dit punt nooit naar de IJssel gegaan. Er staan zonnebloemen in de tuin. Die kleur doet me pijn, het geel en dan het harde hart in donkerbruin. Het is ook zo rechtlijnig, in die zin dat er geen gradaties in zitten. Veel van hetzelfde geel en dan veel van hetzelfde bruin. Hard en niet subtiel, simpel en dom.

Achter mij gaat de deur weer open. De moeder komt binnen. Ze komt bij me aan tafel zitten en vraagt hoe mijn dag was. Het is stil in huis. Er tikt een klok. Het is er warm. Het voelt als een huis waarin een middagdutje gedaan wordt. De klok tikt. Het water kookt. Ze giet het water in de pot. Ze gaat de keuken uit door dezelfde deur.

Als kind had ik verschillende nachtmerries. Die nachtmerries droomde ik een aantal jaren, ze kwamen steeds terug. Een ervan ging over tatoeages. Ik droomde dat het kon gebeuren dat ik 's morgens wakker werd met enorme tatoeages op mijn lichaam. Ik droomde over de mogelijkheid dat het zou kunnen gebeuren en de angst die ik dan voelde, voelde levensecht. In sommige gevallen droomde ik dat ik daadwerkelijk wakker werd met tatoeages. Zeeschepen, met pijlen doorboorde harten, adelaars, zeemeerminnen met ontbloot

bovenlijf. Grote borsten. Grote opgevlude plaatjes in kleur. Die er niet meer afgingen, hoe hard ik ook wreef en hoe hard ik ook schreeuwde.

Rechts van het erf achter de boerderij liep het pad naar beneden. Je ging dan langs de groentetuin van opa en oma. Aan de kant van het pad stonden rabarber en dahlia's. De dahlia's schreeuwen. De rabarber is rood en zuur.

Onderaan het pad stond de schuur, een halfopen schuur. In de schuur stonden de machines die mijn vader gebruikte op het land. Ik kan er met mijn taal van nu beschrijvingen van geven, maar dat doe ik niet. Ik had die taal toen niet. Die heb ik me later toegeëigend, overgenomen van anderen. Ik was vaak tussen de machines; machines om te ploegen, te eggen. Er was een platte kar en een watertank op wielen. Die gebruikte mijn vader eigenlijk nooit. Een grijze tank, mooi klein.

De machines stonden op zand. Er was geen verharding. Het zand was heel zacht, het was mul. Er was zo vaak overheen gereden met de machines dat het bijna stof was. Nergens op de boerderij was het zand zo zacht als daar. Het rook naar mulheid, het zand had al heel lang geen buitenwereld gezien of regen gevoeld.

Ik was altijd lang in de schuur. Als ik moest plassen kwam er een stroompje in het mulle zand. Dan rook je de mulheid extra goed.

In een van de schuine hoeken van de schuur had mijn vader een stukje afgetimmerd en er een glazen raam in gezet. Het raam bestond uit 4 ruiten en was vies: stof, vuil en vliegenpoep. Ik probeerde het te wassen met

water en een borstel. Het water was koud. Ik heb grindtegels in het huisje gelegd en er een stoeltje neergezet en hoopte dat het mijn huis zou kunnen worden. De kat bleef nooit lang.

Aan de achterkant van de schuur liep een paadje. Achter het prikkeldraad was de bos-tuin van Juffrouw Sanna. Juffrouw Sanna bracht ons gekleurde eieren met Pasen. Nu Juffrouw Sanna was overleden spookte het in het grote witte huis. Mijn vader vertelde dat het huis zo'n brede gang had dat je er met een trekker doorheen kon rijden. Hij zei ons dat we daar weg moesten blijven.

De klok tikt. De kaas is droog. Ik laat de rest van mijn boterham liggen. Ik zie het stuur van mijn fiets net boven de vensterbank uitkomen. Ik schuif het bordje weg en sta op. Door de deur achter de tafel kom ik bij de trap naar boven. Helemaal bovenin op de overloop is een vlizotrap. Op zolder hangt was en staan kampeerspullen. Ik zou eens willen kamperen. Een tent opzetten, een matrasje neerleggen. Op het vouwkrukje zitten. In het gras liggen. Ik wil liggen in het gras en kijken naar de lucht. Ik lig vaak in het gras en kijk vaak naar de lucht. Daarvoor hoef ik niet te kamperen.

Het raam op de zolder heeft dubbelglas. Er zit een vliegje tussen. Volledig onduidelijk hoe het daar is gekomen. De randen van het raam zijn stoffig. Ik kijk over de weilanden naar het dorp waar ik woon. Het dorp waar het einde is. Een eindpunt waarvandaan je eigenlijk alleen maar kan vertrekken. Alsof de muren je lanceren naar de tussenliggende dorpen en de grote stad, waar mijn school staat. Ik ga naar

beneden en pak mijn fiets, steek de weg over en rijd over het lange fietspad. De mais is hoog.

Achter de boerderij liggen de weilanden. Vanaf het erf is er een breed pad, helemaal naar het einde. Links van de weilanden stroomt de beek en helemaal achter de weilanden het kanaal. Het kanaal ligt ver. Het kanaal is hard en anders. Er lopen mensen die ik niet ken. Ik ben alleen en zij zijn alleen.

Rechts van het pad, tegen de weilanden aan, staan de grote huizen. Ik bel aan bij het grote witte huis. Een villa, zou mijn vader het noemen, en dat was het ook. Het huis ligt een beetje verscholen in het bos. Als ik bij de voordeur kom hoor ik muziek. Klassiek. Het huis ligt wat hoger, er zijn vier treden tot aan de voordeur. Als de deur opengaat overspoelt het geluid me. Het overdondert. Ik zou het huis binnen willen gaan. Het huis dat vol is met cello. Vol als de lucht en ik lig in het gras.

Deze keer zet ik mijn fiets niet tegen de vensterbank, maar tegen de muur van de garage. De garage is tevens een schuur. Hier hangt een bord met haken voor het gereedschap. Waar geen gereedschap hangt is wel de getekende omtrek van het gereedschap te zien. Zo weet de vader direct of zijn bezittingen er nog zijn. Het werkbankje is klein en er wordt schoon gewerkt. Als er tijd over is, vroeg in de avond of in het weekend. Als de werktijd erop zit, als het kantoor haar deuren heeft gesloten en de vader daar morgen pas weer hoeft te zijn.

Het was warm. Met mijn zusje reisde ik door de weilanden. In het verste weiland stond een oude badkuip, die diende als waterbak voor de koeien. De grond eromheen was een modderpoel. De modder was dik als karnemelk. We stonden met onze voeten in de modder. De grens van modder op vel was mooi scherp. De rand schoof steeds een beetje op. We hesen ons hele lichaam in een modderpak. De modder droogde, kleine haartjes staken erdoorheen.

Boven de deel is de hooizolder. Er ligt nooit hooi, altijd alleen maar stro. De balkenvloer van de zolder is op sommige plekken zwak. Ik mag daar niet lopen.

Het is donker op zolder. Aan weerszijden van het schuine dak is een klein dakraam. Er komt maar een klein beetje licht doorheen. Ik kan er niet door naar buiten kijken. Het raam is bedekt onder een dikke laag stof en spinnenwebben. In de spinnenwebben hangen slierten stro. Ik doe een beetje spuug op mijn vinger en maak het raam schoon. Als ik door het gaatje kijk, zie ik achter het kleine weiland het huis van meneer en mevrouw G. Het is een huis waar de klok tikt. Waar een middagdutje wordt gedaan. Mevrouw zit in haar stoel. Meneer schuifelt door de kamer. Hij houdt de theepot in zijn handen.

Ik denk dat ik klassieke muziek hoor. Het geluid baant zich een weg door het huis. Vanuit de woonkamer door het trappenhuis, door de slaapkamers tot aan de zolder. In de kasten op de zolder is ruimte om te zitten. Ik pas er precies in. Ik sluit de deuren. En bedenk of ik er blijven zal.

BOEKEN

CALVINO, Italo. (1972). *De onzichtbare steden*, 21^e druk. Amsterdam: L.J. Veen Klassiek, 2003

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1976). *Rizoom*. Utrecht: Spreeuw, libertaire uitgeverij, 2004

DESSAU, Ory, BERARDINI, Andrew, KEIJZER, Yael. (cat.) *Gregor Schneider. Tote Räume*. Den Haag: West Den Haag, 2021

KAFKA, Franz. *Brief aan mijn vader – en ander proza uit de nalatenschap*. Vertaling en nawoord (copyright) Willem van Toorn/Atheneum-Polak & Van Genneep Amsterdam, 2019

KAFKA, Franz. (1935). *Het Slot*. vertaald door Guus Sötemann en Ruth Wolf. Amsterdam: Em. Querido's uitgeverij b.v., 1983

POE, Edgar Allan. (1842). 'Het masker van de Rode Dood', uit: *Alle verhalen*. Vertaald door Paul Syrier. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep, 2007

REGNERUS, Janny. *Het wolkenpaviljoen*, 2^e druk. Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot, 2020

SARRAUTE, Nathalie. (1957). *Tropismen*, 2^e druk. Vertaald door Kiki Coumans. Bleiswijk: uitgeverij Vleugels, 2021

VOGL, Joseph. (2007). *Über das Zaudern*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2018

VOGL, Joseph. (2007). *On Tarrying*. Vertaald door Helmut Müller-Sievers (copyright 2011). Calcutta: Seagull Books, 2019

ARTIKELLEN

BACHELARD, Gaston. (1957). 'De hoeken', in *OASE, tijdschrift voor architectuur*, #34 (1992). Vertaling door Sabine van Wesemael. Hoofdstuk uit 'La poétic de l'espace' (Parijs). Nijmegen: uitgeverij SUN. pp. 3-9

BORG, TER, Lucette. In het universum van Gregor Schneider bestaat geen onschuld, in *NRC*, 01.10.2020. pp. v8-v9

DAVIDTS, Wouter. 'Home Improvement. Over het (Totes) Haus Ur van Gregor Schneider', in : *De Witte Raaf*, #121 (2006), pp. 10-11. www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3080, geraadpleegd op 26.09.2021

KROON, Puck. 'De eenzaamheid van de Twijfel. De Twijfel en de Aarzelings aan het woord', in *Tubelight. Recensieblad voor hedendaagse kunst sinds 1998*, #118 (2021). pp. (F)

GRUNBERG, Arnon. 'Intiemer dan het woord', in *De Volkskrant*, 02.11.2021. p. c19

HARTOG JAGER, DEN, Hans. 'Gregor Schneider heeft een huis, en mondkapjes', in *NRC*, 08.04.2020. www.nrc.nl/nieuws/2020/04/08/gregor-schneider-heeft-een-huis-en-mondkapjes-33996206. Geraadpleegd op 26.09.2021

LAUWAERT, Maaik. 'Helden van de tegenzin', in *Tubelight. Recensieblad voor hedendaagse kunst sinds 1998*, #66 (2010). www.tubelight.nl/helden-van-de-tegenzin/. Geraadpleegd op 10.07.2021

RIJNDERS, Mieke. 'Gregor Schneider. Tote Räume'. *De Witte Raaf*, #207 (2020). www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4832. Geraadpleegd op 10.10.2021

TOORN, VAN, Willem, 'Kafka's Duits', *De Gids*, #6 (2012), www.de-gids.nl/artikelen/kafka-s-duits, geraadpleegd op 10.01.2021

THESIS

LAAN, D.J.W. (2014). *Kafka na Kafka* (bachelor scriptie Filosofie, Faculteit der Wijsbegeerte Erasmus Universiteit Rotterdam). Geraadpleegd thesis.eur.nl/pub/16160

ONLINE INTERVIEWS

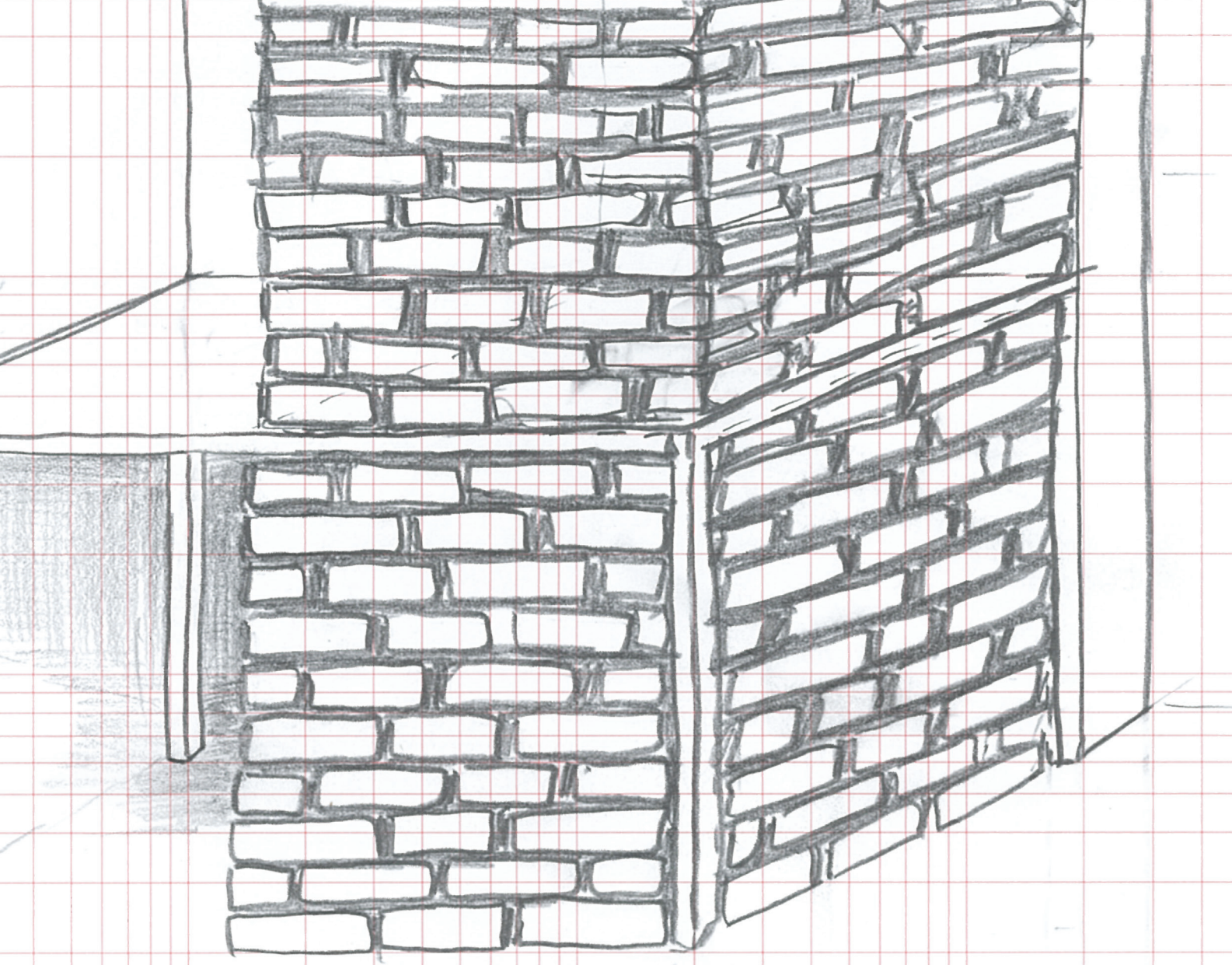
MOBILE ACADEMIE BERLIN, Mediathek: *Nachtlexionen 1: Joseph Vogl, Über das Zaudern*. Productie: manifesta7, curator: Anselm Franke, Hila Peleg, Trento 2008

mobileacademy-berlin.com/media-post/nachtlexionen-1-joseph-vogl-ueber-das-zaudern/. Geraadpleegd op 30.08.2021

West Den Haag, *Lockdown with Gregor Schneider, live chats met Gregor Schneider*, 2020, nr 1 t/m 6, www.facebook.com/westdenhaag/videos/443742159937184/

WEBSITES

www.gregor-schneider.de



Bachelor thesis

DOGtime Expanded Painting

Gerrit Rietveld Academie

Amsterdam, februari 2022