

.....

OP DE RAND VAN HET WOORD

OVER HET 'ON/HEILIGE' IN DE POËTICA
VAN HUGO BALL, PAUL VAN OSTAIJEN
EN LUCEBERT

Marc De Kesel en Frank G. Bosman (red.)

INHOUD

.....

Dansen op de rand	6
Bij wijze van voorwoord	
<i>Marc De Kesel & Frank G. Bosman</i>	
 BALL	
1. Woordbeeld	16
Hugo Balls christelijke val over de rand van het dada-woord	
<i>Marc De Kesel</i>	
 2. Gadjì Beri Bimba: een klankgedicht	38
Over de woordspiritualiteit van Hugo Ball	
<i>Frank G. Bosman</i>	
 LUCEBERT	
3. Lucebert lezen na de onthullingen	68
De consequenties van nieuwe biografische informatie over Bertus	
Swaanswijk voor de interpretatietraditie van het werk van Lucebert	
<i>Sander Bax</i>	
 4. Niet met verlossing als poetslap	90
Lucebert in de schaduw van Auschwitz	
<i>Theo Salemink</i>	
 VAN OSTAIJEN	
5. ‘Maar de duivel is voor mij de weg tot God’	124
Paul van Ostaijen: de laatste katholiek	
<i>Matthijs de Ridder</i>	
 6. ‘Alle worden wordt ontworden in het Zijnde Woord’	148
Over De Feesten van Angst en Pijn van Paul van Ostaijen	
<i>Linde De Potter</i>	
 Personalia	178
Colofon	180

DANSEN OP DE RAND

BIJ WIJZE VAN VOORWOORD

Marc De Kesel & Frank G. Bosman

‘Op de rand van het woord’. Hoezo? Heeft een woord dan een rand? Heeft, om er maar meteen een te noemen, het woord ‘rand’ een rand? Beslist. Net als alle woorden heeft ook dit een rand. De rand is dáár waar het woord op het punt staat buiten zichzelf te treden en een domein binnen te gaan dat niet langer van de orde van het ‘woord’ is, maar – inderdaad – eraan grenst. De ‘rand van het woord’ is de *grens* ervan, de grens van de taal.

Toegegeven, taal is grenzeloos, elk woord roept een nieuw op en geen woord is het laatste, ook dat woord niet dat schreeuwt, zingt of huilt dat het het laatste is. Maar de grens van het taal ligt niet enkel in een onbereikbaar punt. Die grens ligt tegelijk ook dichterbij, zo je wil, *onder* elk woord. Een woord zegt iets, en dat ‘iets’ ligt in het domein waar het aan grenst. Dat ‘iets’ ligt *over* de rand. Over de rand van het woord ligt datgene waarover het woord iets zegt. Daar ligt de werkelijkheid.

Het lijkt simpel, maar houd hetgeen met dat laatste woord, ‘werkelijkheid’, precies gezegd zou zijn, toch nog maar even in beraad of – beter misschien – in

suspense. Want over de rand van het woord ligt de werkelijkheid die dat woord gezegd *wil* hebben. Gezegd *wil* hebben. Of het dat effectief ook doet, is een andere zaak, maar het is in ieder geval de pretentie van elk woord om dat te doen, om zijn eigen grens over te gaan en aan te sluiten bij de wereld buiten, buiten het woord, bij de ‘werkelijkheid’, om daar precies te zeggen wat het over die werkelijkheid gezegd wil hebben.

Over de grens, de rand van het woord: daarover gaat deze essaybundel. Jazeker. Maar dat wil vooral zeggen dat hij niet gaat over wat *over die rand heen* ligt, over de werkelijkheid aan de andere kant van die rand. De voorliggende essaybundel gaat enkel en alleen over de rand. Exacter, over woorden die, terwijl ze ermee bezig zijn, de oversteek naar de realiteit *toch niet* maken. Maar niet omdat ze dat niet zouden willen, maar omdat ze even *op* die grens, *in* die overgang en haar zone, willen verwijlen. Omdat ze over die overgang, over die rand verwonderd zijn. Of omdat ze er vragen bij hebben. Of omdat ze precies willen weten wat *op* die grens en *in* die overgang gebeurt, wat daar op het spel staat. Of ook om andere, frivole redenen: omdat ze dat leuk vinden, zich amuseren, dartel haasje-over spelen heen en weer over de rand.

Want dat is wat poëzie doet. Spelen met woorden. Woorden laten spelen *op* hun rand. Woorden dingen laten zeggen, maar dan om het gezegde steeds weer ook *op* de woorden terug te plooiën, om onze aandacht terug te leiden naar de woorden als zodanig, de woorden *vóór* ze hun overstap naar betekenis en werkelijkheid gemaakt hebben, de woorden spelend *op* hun rand.

‘Op de rand van het woord’, de essaybundel die hier voorligt, verzamelt zes essays over poëzie, over het spel van woorden *op* die rand. Zes essays over drie dichters, twee per dichter, dichters die elk op hun manier het label ‘meesterjongleur met woorden’ verdienen: de Duitse dadaïst Hugo Ball, de Vlaamse avant-gardist Paul van Ostaïjen en de Nederlandse experimentele poëet Lucebert. Alle drie gooien en houden ze de woorden van hun taal zo in de lucht dat de rand ervan gaat oplichten – zo fel en scherp dat we niet langer zomaar lezen wat er staat. En dit omdat ook wij als lezer *op* de rand van het woord teruggeworpen worden. Omdat we in die grenszone horen hoe de woorden het over zichzelf hebben en ook zij er niet helemaal uitkomen.

Is het woord dan überhaupt in staat ‘eruit te komen’. Zijn er tijden geweest dat de woorden hun rand onder controle hadden, dat ze de zaken aan hun grens op orde hadden? Of dat zo is weet ik niet, maar uit het werk van de drie hier besproken woordjongleurs blijkt dat dit probleem – en dus die vraag – een lange traditie kent. Die traditie mag dan zo oud zijn als het westerse denken (denk aan Plato’s *Cratylus*), in het oeuvre van de drie moderne dichters zindert de manier door waarop onze van christendom doordrongen traditie met dat probleem is omgesprongen.

Geheel verwonderlijk is dat niet. Onze cultuur gaat terug op het christelijk monotheïstisch narratief dat alles wat is, voor geschapen houdt, en wel geschapen door ‘het Woord’. ‘Toen de aarde nog woest en leeg was’, *‘sprak’* Jahwe God, zo luidt het in de eerste verzen van Genesis. En het Johannesevangelie herhaalt dit, nu volgestouwd met filosofische (stoïsche en andere) ladingen: ‘in den beginne was het Woord’.

Ook dat hoofdletterde Woord had een ‘rand’, en ook die lag, onbereikbaar, in het oneindige. Maar – en hier ligt het verschil met ons ‘moderne’ woord – dat Bijbelse, evangelische, filosofische Woord was tegelijk de Spreker van dat Woord. Hij was *de* Oneindige, God, die heer en meester was over alles wat een rand had, omdat hij heer en meester was van alles wat *vóór* én *voorbij* elke rand lag. Als dat Woord *sprak*, was ook datgene wat het had gezegd. Het domein dat aan gene zijde van onze menselijke woorden lag, was het domein dat door het goddelijke Woord ontstaan was. Gods Woord was zonder meer de werkelijkheid.

En daarom was ook ons woord dat. Althans min of meer, en vooral ‘min’ omdat we nu eenmaal eindige, door zonde gekende stervelingen zijn. Maar in principe – in beginsel of, zoals het in Genesis staat, ‘in den beginne’ – had ons woord, omdat ook dat geschapen was door *het* Woord, aan dat Woord deel. Daarom gingen wij ervan uit dat het grensverkeer tussen taal en werkelijkheid naar behoren – lees naar waarheid – was geregeld. Dat met andere woorden ons woord in staat was de waarheid te zeggen.

Tot die God stierf. En met Hem zijn Woord. Niet dat Hij echt dood was – goden

zijn nu eenmaal onsterfelijk. En evenmin was zijn Woord van de planeet gewist. Hij en zijn Woord bleven nog leven in de hoofden van wie erin geloofden, in de kerken, de preken, de ceremonies, en alle gebaren en woorden die Hem performant aan de orde stelden. Maar voortaan stonden Hij noch zijn Woord garant voor onze verhouding met de werkelijkheid, voor de grensovergang tussen onze woorden en de werkelijkheid die ze genoemd wilden hebben. Onze woorden waren nu *alleen nog* van ons, ook de woorden waarin vrome lieden hun geloof in God en zijn Woord bekenden. Woorden waren voortaan geheel de onze, vrij als we stonden *tegenover* de werkelijkheid.

En vrij waren we. Niets bond ons nog aan de werkelijkheid. Zo ongebonden werden we dat we in staat bleken om vier jaar lang ‘feesten van angst en pijn’ te organiseren waarin we, tegenover elkaar opgesteld in loopgraven, elkaar bestookten met alles wat we aan dodelijks konden uitvinden. En amper een paar decennia na dit festijn van ongeziene ongebondenheid waren we zo vrij om nog vrijer te zijn en een heel ras uit hun huizen en getto’s te plukken om ze vakkundig met kogels of met gas van de planeet te doen verdwijnen.

Dat eerste ‘feest’, Wereldoorlog Een, is de achtergrond van twee van de in deze bundel besproken dichters, Hugo Ball en Paul van Oostaijen. Ball nam zich de vrijheid om de macabere vrijheid die de Europese naties zich namen om elkaar de dood in te jagen, terug te plooiën op de vrijheid van het woord. Het zinloze van de Grote Oorlog klonk door in het letterlijk zinloze van de woorden die hij even letterlijk alle vrijheid gaf en die nonsensicale klankgedichten werden.

Op een andere manier, maar geheel in de lijn van Balls dada, bevrijdde Paul van Oostaijen de woorden van hun ingesleten burgerlijke keurslijf om ze zijn ‘Feesten van Angst en Pijn’ te laten zingen, een bundel die hij grotendeels ongepubliceerd liet, maar waarvan die andere bundel, ‘Bezette Stad’, op zijn manier ook een impressie gaf.

De derde dichter, Lucebert, heeft die andere catastrofe als achtergrond, Wereldoorlog Twee, meer bepaald de Shoah, de collectieve moord van het nazi-regime op de Europese Joden. Is na de Shoah nog zoiets als kunst, als poëzie, mogelijk? Zoals Theodor Adorno’s beroemde adagium het zegt: ‘Nach Ausch-

witz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.' Ook Lucebert plooit daarom het woord op zichzelf terug om zo de randen en de grenzen ervan te ondervragen. Is er een woord dat in staat is de wreedheid van die 'werkelijkheid' gezegd te krijgen?

In Luceberts poëzie vind je geen pasklaar antwoord op die vraag. Net zomin vind je het antwoord op de wreedheid van moderne vrijheid bij de twee andere dichters, Ball en Van Ostaijen. De poëzie van alle drie de dichters beweegt zich niet verder dan de woorden waarmee ze die vraag stellen. Hun poëzie blijft stecken 'in' of 'op de rand van het woord'.

Het valt echter wel op dat alle drie de dichters, zich ophoudend in de grenszone van het woord, de verwijzing niet schuwen naar de manier waarop die grenszone vóór de moderniteit werd geduid. Integendeel, hun poëtische worsteling 'op de rand van het woord' worstelt tegelijk met het Woord dat voorheen heer en meester over die rand was. Op het moment dat hij het meest afstand doet van het goddelijk Woord, het *moment suprême* van zijn dadaïsme, vindt Ball dat Woord terug, zo zal blijken uit de beide essays over zijn werk. Lucebert zal het in en via zijn poëzie niet terugvinden, maar in zijn aftasten van de rand van het woord is de reminiscentie aan dat oude Woord nooit afwezig. En zelfs al is ook voor Van Ostaijen God dood, die God en zijn Woord blijven spoken in zijn poëzie. Denk maar aan de definitie van poëzie die hij ergens als volgt formuleert:

Poëzie is niet: gedachte, geest, fraaie zinnen, is noch doctoraal, noch dada. Zij is eenvoudig een in het metafysische geankerd spel met woorden'.¹

Of dat zo 'eenvoudig' is als Van Ostaijen hier beweert? Wie ook maar even een bad in diens poëzie heeft genomen, weet dat dit allesbehalve het geval is. Ook zijn poëzie, net zoals die van Ball en Lucebert, beweegt zich 'op de rand van het woord'. Elk op hun manier gaan de hier verzamelde essays in op die 'beweging', op die worsteling die altijd ook een poëtische dans is, pirouettes makend 'op de rand van het woord'. Elk van de essays tracht te achterhalen wat precies de inzet en inhoud van elk van die pirouettes is. Meedansend met dichters op de

¹ Geciteerd in: Gerrit Borghers, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Amsterdam: Bert Bakker (1996), 582.

rand van hun woorden: het maakt van elk van de essays een promenade in hun taaltuin op zoek naar waar het moderne poëzie om te doen is.

Over deze bundel

Deze bundel is onderverdeeld in drie delen, waarin steeds twee auteurs zich buigen over de randstaltelijke poëzie van Ball, Van Ostaijen en Lucebert. Zowel Marc De Kesel als Frank Bosman focussen zich op Balls klankgedichten, waarvan ‘gadjì beri bimba’ (1916) ongetwijfeld (literair) de bekendste en (biografisch) de belangrijkste is, maar ook op diens ‘katholieke essay’ getiteld *Byzantinisches Christentum* (1923). Balls leven speelt zich af in de spanning tussen Dada en Catholica, waarbij beiden elkaars elementen in zich dragen. De Kesel schrijft: ‘De ervaring die Ball in het Dada-jaar 1916 te beurt viel toen hij als cabaret-poët de anarchistische kracht van het woord mocht ervaren, heeft zich in enkele jaren tijd vertaald in de promotie – in naam van datzelfde woord – van een gevestigde woord-autoriteit met een eeuwenoude traditie: de kerk.’ Bosman werkt precies dit tweede verder uit, daar waar Ball in zijn Byzantiumboek zijn eerdere dadaïstische klankgedichten laat meeresoneren in zijn eigenwijze interpretatie van de oude *Pistis Sophia*: ‘Wat overblijft is de intrigerende en onweerlegbare connectie tussen de dadaïstische klankgedichten van ‘Cabaret Voltaire’ en de *nomina barbara*-gebeden van *Byzantinisches Christentum*.’

Over Lucebert buigen zich Sander Bax en Theo Salemink, en over de vraag hoe over diens literaire nalatenschap geoordeeld moet worden in het licht van de onthullingen van Wim Hazeu. Hazeu publiceerde in 2018 een nieuwe biografie, die de jonge kunstenaar beschuldigde tijdens zijn *Arbeitseinsatz* in Apollensdorf gecharmeerd te zijn geweest van nazisme en antisemitisme. In ‘gesprek’ met Oegema en De Feijter, twee bekende eerdere Lucebert-interpretatoren, beargumenteert Bax dat de onthulling van Hazeu niet anders ‘dan grote consequenties kan hebben voor hoe we Luceberts werk vanaf nu zullen lezen.’ Salemink is, op methodische gronden, milder in zijn oordeel: ‘Zijn gedichten tonen een open wond als het gaat om Auschwitz en Hiroshima en om het ‘al-lerkwaadste kwaad’, ook om zijn eigen rol daarin.’

Niet alleen in de gevallen Ball en Lucebert moet hun verhouding tot het katholicisme worden verdisconteerd in hun dichten-op-de-rand, dat geldt ook bij uitstek voor Van Ostaijen. Matthijs de Ridder en Linde De Potter schrijven hier beiden over. De Ridder onderscheidt hierin vijf ‘modi van religiositeit in het leven en werk’ van de dichter: cultureel, institutioneel, spiritueel, literair en (cultuur)politiek. Van Ostaijens omgang met de Catholica schiep ook ruimte voor andere katholieke dichters zich met de nieuwe poëzie bezig te gaan houden: immers, voor hen was het streven naar een breuk met de traditie ‘heel wat beter verteerbaar in de vorm van het verlangen naar het Koninkrijk Gods dan in de vorm van een socialistische revolutie.’ De Potter focust op de poëzie van ‘De Feesten van Angst en Pijn’, waarbij de positionering van de woorden op het papier en ten opzichte van elkaar net zo belangrijk is als de woorden zelf: ‘Dit soort poëzie verlangt een lezer die niet louter de leeservaring wil ondergaan, maar actief de tekst mee wil realiseren.’

HUGO BALL

1. WOORDBEELD

HUGO BALLS CHRISTELIJKE VAL

OVER DE RAND VAN EEN DADAWOORD

Marc De Kesel

*Und so mag die Logoslehre der Kirche
den Abschluß bilden.²*

‘Die Kunst ist tot’. Met die kreet vatten Georg Grosz en John Heartfield op de *Erste Internationale Dada-Messe* in 1922 de kern samen van wat vanuit het *Cabaret Voltaire* in 1916 de wereld in was geschreeuwd.³ Het is onder die vlag dat Dada in de jaren vijftig voor de hedendaagse kunst een referentie van eerste orde werd. Toch staat op die vlag slechts de helft van het verhaal, zo merkt Hugo van den Berg terecht op in zijn monumentale studie *Dada: een geschiedenis*. Dit blijkt al uit de woorden die op Grosz’ en Heartfields slagzin volgen. ‘Die Kunst ist tot / Es lebe die neue / Maschinenkunst / Tatlins’. Los van de concrete inhoud,⁴ staat er: ‘de kunst is dood, leve de kunst’. Wil die zich vernieuwen, moet ze daarvoor eerst plaats vrijmaken, en dit betekent ook altijd: de oude, bestaande kunst

2 Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit: Augewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch (1988), 147.

3 Hubert van den Berg, *Dada, een geschiedenis*, Nijmegen: Vantilt (2016), 122.

4 ‘Dat Vladimir Tatlin geen machinekunst maakte, is bijzaak’, voegt Van den Berg er tussen haakjes bij wijze van understatement aan toe.

van haar plaats verdrijven. Het unieke aan Dada is misschien enkel de extreme felheid waarmee daar werk van werd gemaakt. Daarin kent Dada binnen de geschiedenis van de beeldende kunst maar weinig gelijken.

Het is bekend dat de tijd waartegen Dada ageerde ook om een felle respons vroeg. Europa was verstard in een gruwelijk uitzichtloze *danse macabre* aan weerskanten van een bloedgeul die liep van de Noordzee tot de Jura en van de Oostzee tot de Zwarte Zee. Op zo'n nooit geziene ontwrichting van mens en cultuur kon alleen extreem worden gerepliceerd. Dada's *artistieke* destructiedrift wilde schoon schip maken met de *reële* destructiedrift die door Europa woedde. En dat deed Dada uit liefde voor kunst en cultuur. Ze vond het haar taak die te zuiveren van de traumatische wurggreep waarin de samenleving hen aan het verstikken was. Dada viel die cultuur aan en vuurde explosieven af op haar grondvesten, maar vooral ook om op de ontstane *tabula rasa* een nieuwe cultuur alle kansen te geven. En wie of wat kon dat beter doen dan de kunst, het segment van de cultuur waar niemand in het tot slagveld gereduceerde Europa nog tijd noch zin voor had en dat zich, met Dada, helemaal van die cultuur had bevrijd? De dood van de kunst – Dada – wordt de schoot voor een nieuwe kunst, een nieuwe cultuur.

Toch zegt de ruimte die voor nieuwe kunst wordt vrijgemaakt uit zichzelf nog niet *welke* kunst daar zal verschijnen. Bovendien is het nog maar de vraag of daar überhaupt wel kunst hoeft te verschijnen. Van den Berg heeft gelijk als hij stelt dat Dada niet alleen maar destructief is. Maar daarmee is nog niet gezegd dat het constructieve waar Dada zwanger van is, kunst betreft. De meerderheid van hen die Dada in 1916 groot hebben gemaakt dachten daar wel zo over, maar niet zonder meer iedereen en al zeker niet allemaal in dezelfde mate.

Denk bijvoorbeeld aan de jongeman die in de eerste weken van dat jaar het *Cabaret Voltaire* in het leven riep en aan wie Dada zijn naam te danken heeft. Hugo Ball heeft het destructieve van Dada voluit artistiek beleefd, maar juist die artistieke beleving dreef hem weg van de kunst. In de beeldenstorm die hij tijdens zijn optredens in het *Cabaret* neerzette, ervoer hij zijn 'nieuwe' kunst quasi meteen als een afscheid van de kunst. Het dagboek dat Ball over die jaren

bijhield, gaf hij de titel ‘De vlucht uit de tijd’.⁵ Die ‘vlucht’ betreft niet enkel de catastrofale tijd waarin Europa dan hopeloos aan het wegzinken is. Hij beschrijft er ook zijn vlucht weg van de *kunst*. Zijn dadaïstische destructie van de oude kunst brengt hem, in plaats van naar een nieuwe kunst, naar zijn oude religie.

Het is bekend dat Ball zijn meest markante Dada-optreden beschrijft in religieuze termen. En dat dit voor hem niet louter een kwestie van metaforiek is, blijkt al snel uit het feit dat hij letterlijk de kunst – inclusief Dada – de rug toekent en zich helemaal door zijn hernieuwde religieuze interesse laat inpalmen. Hij gaat daarbij niet op zoek naar een of ander nieuwe, dadaïstisch geïnspireerde religie, maar keert terug naar de oude religie die hij ooit heeft afgezworen en die hij nu bij voorkeur apprecieert in haar ouderwetse, archaïsche uitingen.⁶ En toch wendt hij zich niet tot de religie om daar iets anders te vinden dan wat hij in Dada zocht. In zijn ogen maakt die ouderwetse religie juist datgene waar, waar precies zijn dadaïstische capriolen op uit waren.

In wat volgt, ga ik nader in op het breukmoment in Balls leven dat hem helemaal van het artistieke pad afbrengt. Dit zal heus wel te maken hebben met allerlei existentiële en andere persoonlijke lotgevallen, maar die laat ik buiten beschouwing. Mijn vraag is abstracter en algemener. Wat in zijn dadaïstische destructie van de kunst maakt het mogelijk dat hij op die basis niet voor een nieuwe kunst maar een oude religie kiest? Of ook: wat heeft een radicaal dadaïstische daad in zich om compatibel te zijn met een terugkeer naar het eerder afgezworen christendom? En wanneer daar inderdaad iets compatibels te ontwaren is, wat zegt dit vervolgens over de moderne kunst, meer bepaald over de moderniteit die de kunst zich in dat tijdsgewricht aanmat.

5 Hugo Ball, *De vlucht uit de tijd*, vertaling Hans Driesen, Nijmegen: Vantilt (2016); Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich: Limmat Verlag (1992).

6 Het is waar dat Ball zich soms uitlaat als ziet hij uit naar een ‘nieuw’ katholicisme. Zie bijvoorbeeld een notitie van 9 augustus 1920: ‘Er bestaat maar één macht die is opgewassen tegen de ontbindende traditie, namelijk het katholicisme. Maar niet het katholicisme van voor de oorlog en van de jaren van de oorlog, maar een nieuw, verdiept, een integraal katholicisme, dat zich niet laat intimideren; dat de belangen minacht; dat de satan kent en de rechten verdedigt, koste wat het kost.’ (Ball 2016: 281; 1992: 273) Maar dit neemt niet weg dat Balls katholicisme van een erg conservatieve soort is, zo blijkt uit zijn latere werk. Denk bijvoorbeeld aan ‘Die Sprache Gottes’, de inleiding op het derde deel (‘Symeon der Stylit’) in zijn *Byzantinisches Christentum* uit 1923; in: Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*, Herausgegeben von Bernd Wacker (*Sämtliche Werke und Briefe, Band 7*, Herausgegeben von Hugo-Ball-Gesellschaft, Primasens), Göttingen: Wallstein Verlag, (2011), 223-225.