

Schiller en de homo ludens, een *comedy of errors*

I

Kunst en literatuur zijn een vorm van spelen. Dat betekent niet dat alle ernst ontbreekt, integendeel. Wie het spel niet serieus neemt, zal nooit een kunstwerk van enig belang voortbrengen. Johan Huizinga zag het spel zelfs als hét element waaruit de cultuur was ontstaan. In zijn klassieke essay *Homo Ludens* (1938) legde hij het spelelement niet alleen in kunst en literatuur bloot, maar ook in de taal, het recht, de oorlog, de wetenschap, de filosofie en de religie. Het spel en het spelen zijn dus geen willekeurige aspecten van het leven van de mens, ze behoren tot zijn wezen.

Geen wonder dat de grote Duitse dichter Friedrich Schiller vaak in één adem wordt genoemd met Huizinga, zodra het om de mens als 'homo ludens' gaat. Want wat schrijft Schiller zijn *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens* uit 1795? In de vijftiende brief lezen we: 'De mens speelt (...) alleen als hij in de volle betekenis van het woord mens is, en hij is alleen volledig mens wanneer hij speelt'.

Het had als motto boven Huizinga's *Homo Ludens* kunnen staan en het wordt in de secundaire literatuur geregeld aangehaald, bij wijze van uitleg of verklaring. In het boek van Huizinga komt het citaat echter niet voor, vreemd genoeg. Schiller wordt in *Homo Ludens* maar één keer genoemd, in een voetnoot die verwijst naar de veertiende *Esthetische Brief*, niet de vijftiende. Daar introduceert Schiller de 'speeldrift' of esthetische drift, en die blijkt ook Huizinga op het oog te hebben – om te weerspreken dat zij in haar eentje voor de menselijke kunstproductie aansprakelijk kan worden gesteld.

Als voorbeeld noemt Huizinga de 'bijna instinctieve spontane versieringsbehoefte' die iemand kan overvallen tijdens een 'vervelende vergadering': zonder dat je er erg in hebt, staat de marge van nota of discussiestuk vol 'fantastische versieringsmotieven, soms aan even grillige mens- of diervormen verbonden'. Maar voor echte kunst komt nog wel wat meer kijken. Dus hoe serieus hij het spel 'als factor van cultuur' ook neemt, Huizinga moet concluderen dat hij 'de oorsprongen der kunst (...) met een verwijzing naar de aangeboren spelaandrift niet verklaard [kan] achten'.

Terecht, maar je krijgt de indruk dat Huizinga blijkbaar denkt dat Schiller iets dergelijks in zijn *Esthetische Brieven* heeft beweerd. Dat nu is in het geheel niet terecht. Schillers 'speeldrift' heeft weliswaar alles met het esthetische en het schone te maken, maar voor een kunstwerk komt nog veel meer kijken, waar Schiller in zijn brieven 'niet verder op in wil gaan'. Wie de *Esthetische Brieven* gelezen heeft weet dat het daarin niet allereerst om de kunst gaat, maar om de morele preparatie van de burgerlijke en politieke vrijheid, iets waartoe een 'esthetische opvoeding' het meest geschikt zou zijn. Daarbij komt dat de speeldrift voor Schiller geen afzonderlijke drift is, maar de harmonieuze 'wisselwerking' van de beide menselijke gronddriften: de zinnelijke 'stofdrift' en de morele 'vormdrift'. Dat en niets anders staat er in de veertiende brief, waarnaar Huizinga in zijn voetnoot verwijst.

Heeft Huizinga Schiller slecht gelezen of heeft hij hem misschien helemaal

niet gelezen? Ik neig naar het laatste. Want in het oeuvre van Huizinga speelt Schiller amper een rol. Hij wordt weliswaar een paar keer geciteerd (gewoonlijk een uitspraak uit een van zijn toneelstukken), maar die uitspraken zouden evengoed van anderen kunnen zijn overgenomen. Nergens vind je een blijk van serieuze belangstelling voor Schillers werk.

We hebben hier te maken met een wat we een *comedy of errors* kunnen noemen. Dit is er het eerste bedrijf van: in weerwil van wat vaak wordt gesuggereerd, heeft Huizinga Schillers *Esthetische Brieven* niet gelezen, hoewel ze zijn ideeën over het spelkarakter van de cultuur uitstekend hadden kunnen ondersteunen.

II

Voor het tweede bedrijf moeten we ons verplaatsen naar de jaren zestig van de vorige eeuw. Huizinga was al gestorven (in 1945), maar zijn homo ludens kreeg toen een onverwachte populariteit, niet slechts als idee maar ook als manier van leven. Een 'ludieke' revolutie veranderde de hardwerkende, godvrezende Nederlanders binnen een paar woelige jaren in bevrijde en naar hun hoogsteigen creativiteit speurende homini ludentes. De jeugd liep voorop, gestimuleerd door Provo en de 'happenings' rond het Lievertje. Niet dat de provo's en hun sympathisanten Huizinga zullen hebben gelezen. Maar een van hun inspiratiebronnen had dat wel gedaan: Constant Nieuwenhuys, die zichzelf bij voorkeur 'Constant' noemde. Een van de oprichters van COBRA, tot 1960 actief lid van de *Internationale Situationiste*, verkondigde hij destijds het einde van de 'kunst' en van de 'avantgarde' en de komst van de homo ludens.

Het zou nu mooi zijn geweest als Constant zich ergens op Schiller had beroepen, maar nee, voor zover ik weet, gebeurt dat nergens. Wat niet wil zeggen dat hij als modern kunstenaar niets met Schiller te maken zou hebben gehad. Want met Schiller en met de zonder hem ondenkbare Romantiek begon de moderne traditie van de kunst als avant-garde, inclusief de daarbij behorende politieke pretenties. Van deze traditie was Constant de zelfbenoemde hekkensluiter. Er zijn meer overeenkomsten.

De marxist Constant ageerde tegen de kapitalistische maatschappij, waarvan hij in het bijzonder het 'utilitarisme' veroordeelde. Ook Schiller ging in zijn *Esthetische Brieven* tekeer tegen het 'Nut', als het funeste 'idool' van zijn tijd. Arbeidsdeling en vervreemding waren het gevolg, vond Schiller: 'Eeuwig gekluisterd aan een enkel stukje van het geheel, ontwikkelt de mens zich slechts fragmentarisch. Met eeuwig het eentonig geruis van het rad dat hij aandrijft in de oren, ontwikkelt de mens nooit de harmonie van zijn wezen'. Net zo vond Constant dat de arbeid en de cultus van nut en efficiency de mens beroofden van zijn natuurlijke vrijheid en creativiteit.

Een verschil is dat Schiller niet geloofde in de revolutie als oplossing; zijn 'esthetische opvoeding' was juist ontworpen als remedie voor de – vooral morele – tekortkomingen, waardoor de Franse Revolutie was ontaard in een bloedig

schrikbewind. Maar beiden waren het met elkaar eens dat de mensheid pas kon worden verbeterd, nadat eerst haar materiële behoeften waren bevredigd. Wie honger leed, taalde niet naar moraal of creativiteit.

Het meest radicaal op dit punt was Constant, niet zo verwonderlijk bij een marxist. Volgens hem waren niet de materiële noden of de kwalijke gevolgen van de arbeidsdeling de grootste belemmering voor een 'ludieke' cultuur - dat was namelijk de arbeid zelf. Arbeidsplicht en arbeidsethos hielden de mens af van wie hij ten diepste was: een homo ludens. Maar, voorspelt Constant, het tijdperk van de arbeid liep op zijn eind. Mechanisering en automatisering maakten de menselijke arbeid overbodig. De vrije tijd, tot dan toe de uitzondering, zou de regel worden. En daardoor kreeg iedereen eindelijk de gelegenheid om, in een toestand van permanente creativiteit, zijn ware wezen te ontplooien.

III

Het behoort tot de *comedy of errors* dat Constant zich uitgerekend door de conservatieve Huizinga liet inspireren, en niet door Schiller. Want ook al was Huizinga bijzonder kritisch over zijn eigen tijd, waarin hij het spelelement miste, op veel sympathie voor de moderne kunsten kunnen we hem niet betrappen. Sinds het impressionisme was het met de kunst alleen maar bergafwaarts gegaan, de 'band met rede en natuur' had men losgelaten, vandaar de 'excessen van de twintigste eeuw'. Veel van de moderne kunst rekende hij tot het 'puerilisme' – de verkeerde, onvolwassen manier van spelen, waarover hij voor het eerst schreef in zijn cultuurkritische bestseller *In de schaduwen van morgen* (1935).

Constant heeft zich er blijkbaar niets van aangetrokken. Zelf had hij ook bezwaren tegen 'de kunst', die hij vond horen bij een 'individualisme' dat gedoemd was om samen met de arbeid en het utilitarisme op de vuilnishoop van de geschiedenis te belanden. De komende 'ludieke' cultuur zou de eerste echte *massacultuur* worden, waarin iedereen de kunstenaar van zijn eigen en andermans leven zou zijn. Voor Constant was dit de oplossing van alle problemen: een allesbepalende *collectieve* creativiteit. Wel iets heel anders dan de terugkeer naar de verdwenen 'metafysische waarden', waarvan Huizinga het heil verwachtte.

Hoe die waarden hersteld moesten worden, blijft overigens bij Huizinga volstrekt onduidelijk. Verder dan een machteloze oproep tot mentaliteitsverandering en dan vertrouwen in de jeugd komt hij niet. Constant daarentegen heeft voor zijn remedie een complete stad of liever een compleet nieuw stedelijk concept ontworpen, geïnspireerd door het 'urbanisme unitaire' van de Situationisten – de eenheid van leefwereld en levenswijze.

Zo ontstond het idee van *New Babylon*, waaraan hij de hele jaren zestig door heeft gewerkt. Het stadium van modellen en maquettes heeft deze stad voor de nieuwe 'ludieke' mens weliswaar nooit verlaten, maar je krijgt toch een aardige indruk van het soort leven dat zich er zou moeten afspelen. Een leven in creativiteit uiteraard, en in vrijheid, omdat de arbeid, tot dan de disciplinerende factor bij uitstek, zou zijn verdwenen. Daardoor was het ook niet meer nodig om op een

vaste plek te verblijven. Tijd en ruimte hielden op beperkingen te zijn, ze stelden zich ter beschikking aan de menselijke creativiteit, die ermee aan de slag kon.

Hoe de toekomstige leefwereld er precies uit zou zien, liet zich niet exact voorspellen, want dat zou de creatieve vrijheid tekort doen. In elk geval zou het een voortdurend *veranderende* wereld worden, beantwoordend aan elke nieuwe creatieve impuls. Ook was Constant ervan overtuigd dat de 'oorspronkelijke zwerfdrift' van de mens (die met de komst van de landbouw in het Neolithicum was onderdrukt) weer zou ontwaken. Als een nieuwe 'nomade' zou de homo ludens zich door New Babylon bewegen, altijd op doorreis. Een voorbeeld nam Constant aan de moderne luchthaven. Overal en nergens zou de homo ludens thuis zijn.

Wat hiervan de consequenties zijn voor het dagelijkse leven, laat zich raden. Constant spreekt er onbeschroomd over in de diverse artikelen die hij aan zijn New Babylon heeft gewijd: 'Niemand zal ooit kunnen terugkeren naar een plaats die hij voordien bezocht heeft, niemand zal ooit een beeld herkennen dat in zijn geheugen bestaat, niemand ook zal daarom ooit in gewoonten kunnen vervallen'. Het lijkt wel of Constant het over Alzheimerpatiënten heeft, met een zeer specifiek soort geheugenstoornis. In werkelijkheid was de romantische kunstenaar zijn voorbeeld: dezelfde originaliteit welke deze van zichzelf eiste, zou de creativiteit van de homo ludens kenmerken.

Om die reden had New Babylon de 'desoriëntatie' tot principe en het 'dynamies labyrint' tot biotoop, terwijl het individuele leven er zou uitdraaien op een 'voortdurende hersenspoeling'. En dat was dan, in de woorden van Constant, 'het paradijs op aarde dat grijpbaar voor ons ligt'. In werkelijkheid heeft het meer van de hel op aarde. De creatieve droom blijkt een nachtmerrie te zijn. Kunnen we dit ook nog tot de *comedy of errors* rekenen? Of hebben we te maken met een eerder *tragisch* te noemen vergissing? Op het eerste gezicht is dat laatste het geval. Blijft de vraag hoe een paradijs zo makkelijk in een hel kan veranderen.

IV

Het simpelste onderscheid tussen een komedie en een tragedie is dat de eerste goed, de tweede slecht afloopt. Ik vrees dat het met de homo ludens in New Babylon slecht zou zijn afgelopen. Maar niet de homo ludens is de hoofdpersoon van deze *comedy of errors*, de ware hoofdpersonen zijn Schiller, Huizinga en Constant. Tot nu toe is het de beide laatsten gelukt de eerste zorgvuldig te ontlopen, maar bij het zoeken naar een verklaring voor de merkwaardige ommekeer in Constants utopie, biedt Schiller uitkomst. En daardoor kan het stuk alsnog goed aflopen.

We moeten ons nu alleen niet wenden tot de *Esthetische Brieven*, die uitmondten in het ideaal van een 'esthetische staat' vol bevallige *schöne Seelen*, maar tot een essay dat Schiller in 1801 over het sublieme (*Über das Erhabene*) publiceerde. In dit essay schrijft hij dat een 'esthetische opvoeding' niet alleen rekening moet houden met het Schone, maar ook met het Sublieme, een heel wat grimmiger categorie. Daarin bestaat alle ruimte voor het 'onbevattelijke' en voor de 'verwarring'. Zelfs de 'voortdurende hersenspoeling' van New Babylon zou erin

een plaatsje kunnen krijgen. Waarom dat zo is, verduidelijkt Schiller warempel met een passage waarin ook Nederland een rol speelt.

Hij vraagt zich af of er iemand is die niet liever 'zijn oog laat vallen op de wilde watervallen en nevelgebergten van Schotland, Ossians grote natuur, dan dat hij in het kaarsrechte Holland de zware overwinning op het meest koppige element bewondert'. Schiller geeft toe dat de fysieke mens in Nederland veiliger is dan aan de voet van de Vesuvius, maar – en dan komt het - 'de mens heeft ook nog een andere behoefte dan enkel te leven en daar wel bij te varen...'

Precies aan deze andere behoefte, een behoefte aan avontuur, aan intensiteit, aan afwisseling, aan huiver en (wat voor Schiller ongetwijfeld het belangrijkste was) aan bovenzinnelijke morele waardigheid, beantwoordt de utopische fantasie van New Babylon. Als zodanig belichaamt zij het tegendeel van de comfortabele welvaartsmaatschappij, die in de jaren zestig in Nederland voor het eerst haar gezicht liet zien. Maar het mechanisme dat aan deze tegenstelling ten grondslag ligt en dat de realisering van elke utopie tot mislukken doemt, aangezien het berust op een onontkoombaar dualisme in de mens, dat mechanisme werd al meer dan twee eeuwen terug blootgelegd door Friedrich Schiller.

(Dit is de ingekorte, Nederlandse versie van een lezing die Arnold Heumakers op 20 november heeft gehouden op een tweedaags symposium over 'Schiller und die Niederlande' in het Goethe-instituut te Amsterdam. Gepubliceerd in *Vrij Nederland*, 12-12-2009; oorspronkelijke Duitse versie gepubliceerd in Christian Moser/Eric Moesker/Joachim Umlauf (red.). *Friedrich Schiller und die Niederlande. Historische, kulturelle und ästhetische Kontexte*. Aisthesis Verlag, 2012)