

## Autonomie, engagement, luciditeit

### **Over de actualiteit van Schillers Brieven over de esthetische opvoeding van de mens**

In Peter Weiss' toneelstuk *Hölderlin* (1971) komt een opmerkelijke scène voor, een confrontatie tussen de dichters Friedrich Hölderlin en Friedrich Schiller. Hölderlin, de nog onbekende protegé van de oudere en al wereldberoemde Schiller, barst los in een hartstochtelijk pleidooi voor verandering en revolutie. 'Alle vormen en voorstellingswijzen / moeten aan wankelen worden gebracht / en eindeloos / omgekeerd', zegt Hölderlin, 'Wij nemen deel / aan het laatste en grootste / werk van de mens / Nooit meer de verachtende blik / nooit meer het beven van het volk / voor de wijzen en priesters / Alles voor iedereen en / ieder voor allen / Schrijvend bevinden wij ons / aan het begin / van een nieuw tijdperk'. Waarop Schiller antwoordt: 'Toch moet u / op de versvoet letten / Voortdurend laat u / ons struikelen / over het metrum / Uw springerige en / wisselvallige syntaxis / brengt ons in de war / Ware kunst / treft haar doel alleen / wanneer ze oproept / tot verdediging / van het Schone / In het Schone / zijn onze dissonanten / verzoend / Schoonheid is / vrijheid in de verschijning / Daarom gaat schoonheid / aan de vrijheid vooraf'.

In hoeverre Hölderlin destijds (de confrontatie is gesitueerd in 1794) werkelijk de onbesuisde revolutionair was die Weiss van hem maakt, blijft onzeker. Weiss baseerde zich waarschijnlijk op Pierre Bertaux' omstreden studie *Hölderlin und die Französische Revolution* (1969), waarin de dichter tot in zijn *Umnachtung* wordt afgeschilderd als een koppige 'Duitse Jakobijn'. Het standpunt van Schiller daarentegen is historisch correct weergegeven. Alle argumenten die Weiss hem in de mond legt, zijn afkomstig uit de brieven over de 'esthetische opvoeding van de mens' die hij in 1794 aan het (her)schrijven was en die het jaar daarop werden gepubliceerd in zijn tijdschrift *Die Horen*.

Het lijkt op het eerste gezicht de confrontatie tussen een revolutionair en een estheet, maar die indruk is bedrieglijk. Ook Schiller was een sympathisant van de Franse Revolutie, haar idealen van vrijheid, gelijkheid en broederschap waren de zijne. Zijn enthousiasme was alleen danig bekoeld als gevolg van het excessieve geweld, de executie van Louis XVI en Marie Antoinette, en de 'deugdzame' Terreur van Robespierre en diens Jakobijnen.

In zijn *Esthetische Brieven* (oorspronkelijk getiteld *Over de esthetische opvoeding van de mens in een reeks van brieven*) vraagt Schiller zich af waarom de Revolutie was mislukt. Zijn diagnose: het Franse volk bleek moreel niet voorbereid op de politieke vrijheid die het in de schoot kreeg geworpen. Het lagere volk bevond zich nog in een 'dierlijke', louter zinnelijke toestand, terwijl de elite zich wel verstandelijk had ontwikkeld maar nauwelijks in moreel opzicht. Het falen van dit grootse experiment, de eerste serieuze poging om een waarlijk rationele staat te realiseren, was dus allereerst een kwestie van gebrek aan 'karakter'. 'Slechts het karakter van de burgers creëert en behoudt de staat, en maakt de politieke en burgerlijke vrijheid mogelijk', schrijft Schiller.

Hoe kon dit karakter alsnog worden gecreëerd? Dat kon alleen via een 'esthetische opvoeding', want kunst was vrijheid; de schoonheid van het kunstwerk bestond uit 'vrijheid in de verschijning', zoals Schiller ook Hölderlin voorhoudt. En vrijheid op zijn beurt was weer de voorwaarde voor de mens om een volwaardig moreel wezen te worden, wat bij Schiller wil zeggen: een zodanig karakter te vormen dat men het goede als het ware van nature deed. Alleen dan zou de burger de politieke vrijheid waardig zijn. Met deze voor de rationele staat noodzakelijke karaktervorming, vermoedde Schiller, zou nog wel 'ruim een eeuw' gemoeid zijn.

Voor geestdriftige revolutionairen als Weiss' Hölderlin en ongetwijfeld ook Weiss zelf is dat veel te lang. In 1971, toen de revolutie van de *sixties* nog overall nagloeide, kon Schiller daarom moeiteloos worden gepresenteerd als een tamelijk wereldvreemde estheet, een dichter die versvoeten belangrijker lijkt te vinden dan revolutie. Van de kunst werd geen schoonheid verlangd, maar politiek en maatschappelijk engagement. Tegenwoordig is de revolutionaire geestdrift ver te zoeken, maar met het engagement van de kunst wordt nog altijd volop geworsteld. Daar begint de blijvende actualiteit van Schillers *Esthetische Brieven*.

### **Archimedisch punt**

Het engagement van de kunst wordt gewoonlijk afgezet tegen haar autonomie. Het één lijkt moeilijk te verenigen met het ander. Schiller laat zien dat de relatie tussen beide in werkelijkheid heel anders ligt. Dat het schone, de kunst of het smaakoordeel 'autonoom' kunnen en behoren te zijn werd tegen het eind van de achttiende eeuw bedacht door Karl Philipp Moritz, Immanuel Kant, Goethe en Schiller. Deze autonomie is te beschouwen als de formele expressie van de veranderde positie van de schone kunsten en van de kunstenaars en dichters, die steeds minder afhankelijk werden van adellijke en kerkelijke opdrachtgevers en steeds meer werkten voor een nieuw publiek van liefhebbers, dat de kunstwerken kocht bij kunst- en boekhandel of tegen betaling genoot in de nog prille musea en concertzalen. Esthetische autonomie en markt zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, maar daarmee is de betekenis van deze autonomie nog lang niet uitgeput.

Dat de kunst haar autonomie proclameerde, wil ook zeggen dat zij voortaan haar eigen wetten en regels bepaalde en zich niet meer bij voorbaat gebonden achtte aan die van religie, moraal en politiek. Het impliceert tevens dat het genie van de kunstenaar belangrijker werd dan de veelal aan de Oudheid ontleende regels die geleerde critici hadden opgesteld voor het perfecte kunstwerk. Verder bracht de autonomie een scheiding teweeg in het kunstaanbod tussen kunstwerken die als ware Kunst (met hoofdletter) konden worden aangemerkt, en minderwaardige – louter om het geld – vervaardigde pulp of kitsch. Ziedaar de nog altijd bestaande en omstreden tegenstelling tussen belangeloze kunst en commerciële massacultuur. Tenslotte leverde de esthetische autonomie de basis voor het nieuwe kunstbegrip dat het oude, niet tot de schone kunsten beperkte systeem van de vrije en

mechanische *artes* verving en dat zich in de Romantiek voor het eerst in volle omvang heeft laten zien.

Niet zelden wordt deze autonomisering van de kunst (sindsdien kunnen we pas van *Kunst* spreken, in de moderne kwalitatieve en onderscheidende zin van het woord) opgevat als een bevrijding, een typisch verlichte vorm van emancipatie. Daar zit wat in. Maar eenmaal autonoom, verlost van de traditionele banden met moraal, kerk en staat, was de kunst ook vogelvrij geworden. Welke plaats of betekenis zij had binnen de samenleving, stond niet meer bij voorbaat vast maar moest voortaan door de kunst zelf worden gedefinieerd. De keerzijde van de emancipatie van de kunst bestond uit functieverlies, met als gevolg een permanente queeste naar haar bestaansrecht.

Hoewel de autonome kunst zich bij iemand als Moritz uitdrukkelijk op haar nutteloosheid beriep, zocht men het bestaansrecht ofwel de legitimatie van de kunst van meet af aan ook in haar *engagement*, al was dit woord in de achttiende eeuw nog niet beschikbaar. We zien dit bijvoorbeeld bij de vroege romantici, die zich engageerden met de kunst of poëzie (volgens hen de 'geest' van alle schone kunsten) zelf als bron van alle beschaving. Dichters en denkers als de gebroeders Schlegel, Novalis, Schelling en ook Hölderlin verlangden naar een 'esthetische revolutie', die door middel van een 'romantisering' of 'poëtisering' van de wereld de doelen van de Franse Revolutie alsnog zou realiseren. Van Schiller leerden zij dat hiervoor de autonomie van de kunst niet hoefde te worden opgeschort, maar dat – integendeel – die autonomie juist de voorwaarde was voor het engagement. Het romantisch engagement, en hetzelfde geldt voor bijna alle vormen van artistiek engagement die erop gevolgd zijn, heeft de autonomie niet als tegenpool maar als uitgangspunt.

In de negende van de *Esthetische Brieven* komen we deze paradoxale relatie voor het eerst tegen, wanneer Schiller de tijdgebondenheid van kunst en kunstenaar bespreekt. Schiller schrijft: 'De kunstenaar is weliswaar kind van zijn tijd, maar het is slecht voor hem wanneer hij tevens zijn leerling is of, nog erger, zijn gunsteling'. De kunstenaar mag zich niets aantrekken van de wensen van zijn publiek, hij kan beter putten uit het klassieke erfgoed. Hij mag dan zijn 'stof' ontlenen aan zijn eigen tijd, zijn 'vorm' zal hij aan edeler tijden, ja zelfs aan gene zijde van alle tijden, aan de absolute onveranderlijke eenheid van zijn wezen, ontlenen. Uit de zuivere ether van zijn demonische natuur stroomt hier de bron van de schoonheid naar beneden, onbesmet door de verdorvenheid van de geslachten en tijden die zich diep onder haar wentelen in troebele kolken'. De kunstenaar keert 'als een vreemde gestalte' in zijn eigen eeuw terug, 'niet om haar met zijn verschijning te verblijden, maar om haar, geducht als de zoon van Agamemnon, te zuiveren'.

Daartoe is hij in staat dankzij de autonomie of, zoals Schiller het hier noemt, de 'immunitet' van de kunst en van de al dan niet *schöne* wetenschap: 'Zowel kunst als wetenschap staan los van alles wat positief is en wat door menselijke conventies is ingevoerd, en beide verheugen zich in een absolute *immunitet* voor de menselijke willekeur. De politieke wetgever kan hun domein afsluiten, erin heersen kan hij echter niet. Hij kan de waarheidsvriend verbannen, maar de waarheid zelf houdt

stand; hij kan de kunstenaar vernederen, maar de kunst kan hij niet vervalsen'. Kortom: de autonomie fungeert bij Schiller als een archidemisch punt, van waaruit de wereld kan worden veranderd.

Dat zo'n verandering nodig was, daarover laat Schiller geen twijfel bestaan. In eerste instantie komt hij met zijn esthetische opvoeding (door de autonome kunst) op de proppen om het falen van de Franse Revolutie goed te maken. Maar al snel blijkt de hele moderniteit aan ernstige kwalen te lijden. Schiller klaagt over arbeidsdeling en bureaucratie, die hebben geleid tot vervreemding en innerlijke verminking: 'Staat en kerk, wetten en zeden werden uiteengescheurd; het genot werd van de arbeid, het middel van het doel en de inspanning van de beloning gescheiden. Eeuwig gekluisterd aan een enkel stukje van het geheel, ontwikkelt de mens zich slechts fragmentarisch. Met eeuwig het eentonige geruis van het rad dat hij aandrijft in de oren, ontwikkelt de mens nooit de harmonie van zijn wezen, en in plaats van de ware menselijke natuur gestalte te geven, wordt hij louter een afspiegeling van zijn beroep en van zijn kennis'. Op de details van deze – sindsdien eindeloos herhaalde en gevarieerde – klachten hoeven we niet nader in te gaan. Van belang is alleen vast te houden dat Schiller geloofde in de kunst de passende remedie te hebben gevonden en dat de kunst die remedie kon zijn, doordat haar autonomie/immunitet haar van besmetting door de moderne kwalen had gevrijwaard. Vandaar dat alleen een *autonome* kunst in staat was dit helende engagement tot stand te brengen.

Dat is nog altijd een verhelderende gedachte, die de gebruikelijke spraakverwarring in het debat over engagement en autonomie kan verminderen. Wanneer engagement en autonomie als een tegenstelling worden opgevat, dan stelt men autonomie meestal gelijk aan *l'art pour l'art*. Schiller suggereert in zijn *Esthetische Brieven* dat deze gelijkstelling op een misverstand berust. Wie engagement en autonomie tegenover elkaar plaatst en autonomie met *l'art pour l'art* identificeert, vergeet een belangrijk historisch verschil. *L'art pour l'art* is een extreme versie van esthetische autonomie, om niet te zeggen haar paroxisme, en bij achttiende-eeuwers als Moritz en Wackenroder zijn zeker aanzetten in die richting te vinden, maar *l'art pour l'art* komen we toch pas ten volle tegen in de negentiende eeuw, bij dichters, schrijvers en kunstenaars als Gautier, Baudelaire, Flaubert, Swinburne, Pater, Whistler en Wilde. Bij hen zien we een agressief *anti*-engagement, de spreekwoordelijke terugtrekking in de ivoeren toren waar nog alleen de schoonheid wordt gecultiveerd, een schoonheid die – net als de kunst - haar eigen, verder nutteloze doel vormt. Het motief is veelal ontgoocheling, teleurstelling over het eche van het romantische engagement (dat door bijna alle *l'art pour l'art*-adepten wel ooit is gekoesterd): omdat de wereld zich niet door de kunst wilde laten helen of veranderen, keert de kunst de wereld haar rug toe.

Dat is iets heel anders dan de oorspronkelijke esthetische autonomie, die de kunst *als kunst* in het leven riep. Op basis van die autonomie zijn zowel romantisch engagement als *l'art pour l'art* mogelijk. Zowel een *totalisering* van de kunst door middel van romantisering of poëtisering van de wereld als een *verabsolutering* van de kunst doordat zij zich als een 'oester' (het beeld is van Gautier) in haar eigen

domein opsluit. Het zijn welbeschouwd twee zijden van dezelfde medaille, die elkaar in de geschiedenis van de moderne kunst en literatuur frequent hebben afgewisseld.

## Realistische scepsis

Nog even terug naar *Hölderlin* van Peter Weiss. De tegenstelling tussen revolutionair en estheet, die daar wordt geënceneerd, verwijst indirect naar een kwestie die zich keer op keer in het debat over het artistieke engagement voordoet. Kan werkelijk geëngageerde kunst nog wel echte of goede 'kunst' zijn? En, dezelfde vraag anders gesteld: Kan kunst die vasthoudt aan haar artistieke, 'kunstige' status ooit een effectief engagement opleveren? Over de mogelijkheden en de grenzen van de kunst en haar maatschappelijke en politieke betekenis gaat het hier. Ook daarover blijken Schillers *Esthetische Brieven* iets te zeggen te hebben, dat nog altijd hout snijdt.

Schiller slooft zich uit om langs 'transcendentale' weg, dus op een abstract, ideëel niveau, te bewijzen hoe belangrijk de invloed is van kunst en schoonheid op het morele wezen van de mens. Op deze manier probeert hij de twijfel te bezweren, die even de kop op stak in een van de oorspronkelijke brieven aan zijn weldoener de Deense prins von Augustenburg: 'Misschien heeft mijn voorliefde voor schone wetenschap en kunst mij verleid haar invloeden toe te schrijven waartoe zij niet in staat zijn. Misschien had ik vóór alles de invloed van de esthetische cultuur op de morele boven iedere twijfel moeten verheffen'. Dat laatste gebeurt alsnog in de herschreven en uitgebreide versie van zijn brieven, die in *Die Horen* is verschenen.

Zonder hier nu Schillers kronkelige redeneringen *en détail* te volgen<sup>1</sup>, is zonneklaar dat hij de kunst, het esthetische, een kapitale rol toekent in de overgang van de zinnelijke, fysieke natuur van de mens naar diens geestelijke, morele natuur. Zonder een esthetische tussenfase was de mens bijvoorbeeld nooit van dier tot mens geworden. Belangrijk is in dit verband de notie van het spel of liever van de *Spieltrieb*. Deze ontstaat wanneer de twee tegenstrijdige gronddriften welke Schiller onderscheidt – de fysieke *stofdrift* en de morele *vormdrift* – met elkaar in harmonie verkeren. Pas dankzij deze harmonie of balans zou de overgang van het fysieke naar het morele mogelijk worden. Maar ook daarna blijft het esthetische van belang, aangezien stofdrift en vormdrift steeds de neiging hebben voor zichzelf het alleenrecht op te eisen. Dat dient te worden voorkomen, want tot wat voor ellende zo'n alleenrecht kan leiden was wel gebleken tijdens de Franse Revolutie, met een geheel door de stofdrift bepaald volk en een geheel door de vormdrift bepaalde elite. Vandaar dat Schiller het heil voor de toekomst verwacht van een *esthetische* opvoeding: via de duurzame omgang met schoonheid en kunst wordt de speeldrift, de harmonie tussen stof- en vormdrift, gestimuleerd. En wat nog belangrijker lijkt: in de esthetische toestand, wanneer het spel domineert, is de mens pas werkelijk

---

<sup>1</sup> Zie daarvoor hoofdstuk 7 van mijn *De esthetische revolutie – hoe Verlichting en Romantiek de Kunst uitvonden* (Amsterdam, 2015).



vrij. Daar was het tenslotte allemaal om begonnen, om een morele en dus per definitie op vrijheid gestoelde preparatie op de politieke vrijheid.

*En passant* leidt dit ook tot waardevolle inzichten over de aard van de esthetische ervaring. In de vijftiende brief lezen we bijvoorbeeld de beroemd geworden frase over de mens die alleen speelt 'indien hij in de volle betekenis van het woord mens is en *hij is alleen dan geheel mens indien hij speelt*'. Wat dit blijkt te betekenen is dat de mens alleen ten volle mens is, wanneer hij in potentie beschikt over al zijn mogelijkheden. Dat is volgens Schiller (brief 22) het geval in de esthetische toestand, wanneer de mens voor even 'niets' (*Null*) is, onbepaald door een van zijn beide gronddriften en tegelijk oneindig bepaalbaar. Daarin schuilt zijn vrijheid, die tevens zijn mens-zijn uitmaakt; in de esthetische toestand wordt het hem, zoals Schiller schrijft, 'van nature mogelijk[...] gemaakt, om van zichzelf te maken wat hij wil', hij krijgt de vrijheid terug 'om te zijn wat hij moet zijn'.

Wat hij *moet* zijn, dat is: een moreel wezen. Toch lijkt de vrijheid van de esthetische toestand in principe ook een keuze voor een louter zinnelijk leven toe te staan, aangezien de mens er de keuze krijgt uit *al* zijn mogelijke bepalingen. Schiller noemt de schoonheid niet voor niets 'onze tweede schepper'. De bestaande toestand wordt onderbroken en alles kan weer *als nieuw* beginnen, zij het niet noodzakelijk in dezelfde vorm. Dankzij de vrijheid van de esthetische toestand kan de mens à la Sartre zichzelf kiezen. David Bowie zou zeggen: we zijn en blijven *absolute beginners*. Novalis omschreef in verwante bewoordingen het effect van poëzie: 'Alle poëzie onderbreekt de gewone toestand [...] om ons te vernieuwen en zo ons levensgevoel immer actief te houden'. Maar we kunnen ook denken aan Rilke's bekende gedicht *Archaischer Torso Apollos*, waarvan de laatste regel eindigt met de constatering: *Du mußt dein Leben ändern*. De ware esthetische ervaring laat niemand onberoerd en dus onveranderd. Welke kunstliefhebber zal het bestrijden?

Het gaat hierbij allereerst om een individuele ervaring en verandering. Of daar ook nog enig *collectief* heil uit zal voortkomen, is minder evident. In Frankrijk moesten bovendien zowel het volk als de elite met een esthetische opvoeding tot harmonieuze, tegelijk zinnelijke en morele wezens worden gemaakt. Zou daartoe in beide gevallen dezelfde esthetische opvoeding geschikt zijn? Dat blijkt niet zo te zijn. Schiller onderscheidt namelijk twee soorten schoonheid, waarvan de ene (de 'smeltende' schoonheid) het zinnelijke volk moet vermurwen en de andere (de 'energieke' schoonheid) de decadente elite weer wat bloed in de aderen moet brengen. Misschien om deze complicatie te omzeilen, heeft Schiller tegen het eind van zijn *Esthetische Brieven* zonder het met zoveel woorden te zeggen de status van zijn esthetische toestand veranderd: van overgangstoestand wordt zij eindtoestand en van middel wordt zij doel. Schiller spreekt nu ook niet meer over een esthetische *toestand*, maar over een esthetische *staat*, een politieke entiteit, die idealiter alles zal realiseren wat de Franse Revolutie de burgers had beloofd maar niet geleverd: vrijheid, gelijkheid en broederschap.

Opeens lijkt het verschil tussen de estheet en de revolutionair, tussen Schiller en Hölderlin of tussen Schiller en de vroege romantici verdwenen: allen geven zij zich over aan een roekeloos utopisme, ware het niet dat Schiller in de laatste alinea

van de laatste *Esthetische Brief* op zijn schreden terugkeert. Op de vraag of zijn esthetische staat ook echt bestaat, antwoordt hij daar: 'De behoefte aan zo'n staat leeft in iedere fijnbesnaarde ziel, maar in feite zal men hem, zoals bij de zuivere kerk en de zuivere republiek, alleen kunnen aantreffen in een bescheiden aantal uitgelezen kringen'. Waarmee het verschil tussen Schiller en zijn jongere collegae weer is hersteld.

Op het laatste nippertje deinst Schiller terug voor zijn eigen utopie. Halfhartigheid? Verloochening van idealen? Belangrijker is de vraag wat Schillers reserve vandaag zou kunnen betekenen. Na twee eeuwen ervaring met het romantische engagement, oftewel twee eeuwen van even hoogdravende als vergeefse pretenties, na honderd jaar 'historische avant-garde' en een halve eeuw avant-gardistisch gedweep met moorddadige totalitaire ideologieën en regimes, ligt het misschien meer voor de hand om van een *realistische scepsis* te spreken. Een scepsis bovendien die niet pas werd uitgelokt door het ontspoorde geweld van de Franse Revolutie, maar die al aanwezig is in zijn tragedie *Don Karlos* uit 1787, daar belichaamd door het personage van de markies von Posa, de meedogenloze wereldverbeteraar voor wie het doel de middelen heiligt en die zijn vriend opoffert voor zijn hooggestemde idealen.

Misschien zit de belangrijkste actualiteit van Schillers utopische engagement niet zozeer in het engagement zelf, als wel in de tijdige stap terug. In Schillers geest kunnen we daarom vragen of het romantische engagement, in welke vorm dan ook, wel in staat mag worden geacht om zijn idealen te realiseren. En of het geen tijd wordt de ambities en pretenties ervan, die in verdunde vorm nog altijd hun slagschaduw vooruitwerpen, definitief bij te stellen. Maar Schiller heeft zijn laatste woord nog niet gesproken. Hij suggereert ook nog een geheel ander, allerminst utopisch en veel beter op de kunst toegesneden engagement.

## **Twee behoeften**

Dat engagement heeft alles te maken met de esthetische categorie van het *sublieme*, die in de achttiende eeuw naast en tegenover het *schone* kwam te staan. In de *Esthetische Brieven* gaat het voornamelijk over de schoonheid. Weliswaar maakt Schiller, zoals we al hebben gezien, in brief 16 een onderscheid tussen 'smeltende' en 'energieke' schoonheid, maar in de praktijk komt vooral de smeltende schoonheid aan bod. Over de energieke schoonheid (die in de brieven aan Augustenburg nog gewoon 'het sublieme' werd genoemd) horen we hem hierna niet meer.

Dat Schiller zich in de *Esthetische Brieven* beperkt tot de smeltende schoonheid ofwel de schoonheid *tout court* en nauwelijks ingaat op de energieke schoonheid ofwel het sublieme, suggereert dat deze *Brieven* incompleet zijn, want in brief 16 wordt een nadere behandeling van de energieke schoonheid wél in het vooruitzicht gesteld. Nu heeft Schiller diverse essays geschreven over het sublieme, merendeels in connectie met zijn theorie van de tragedie. Een uitzondering op dit laatste vormt het essay *Über das Erhabene*, dat voor het eerst in 1801 werd gepubliceerd in het

derde deel van zijn *Kleinere prosaische Schriften*<sup>2</sup>. Het essay bevestigt de indruk van onvoltooidheid, want Schiller noemt het sublieme er een noodzakelijke aanvulling op het schone 'om de esthetische opvoeding tot een volkomen geheel te maken'. Ook gaat het nu niet meer om het volk en de elite, maar om de mens in het algemeen, wiens esthetische opvoeding kennelijk zowel de schoonheid als het sublieme nodig heeft. De door chronische ziekte geplaagde dichter verzucht er hoe handig het niet zou zijn als de mens via zijn sublieme esthetische opvoeding als het ware een 'inenting (*Inokkulation*) met het onvermijdelijke noodlot' kreeg, want dan kon hij er veel beter tegen wanneer het hem daadwerkelijk trof.

Het sublieme staat voor een ervaring van de onontkoombare disharmonie van de wereld, die van zich blijk geeft in onze eindigheid, in het chaotische natuurgeweld en in de blinde noodzakelijkheid van de geschiedenis. Manifesteert de idealist of optimist Schiller zich in het verheerlijken van de schoonheid, in de aandacht voor het sublieme komen we de realist of pessimist Schiller tegen, een minder vertrouwde figuur wellicht maar daarom niet minder aanwezig. *Alle Menschen werden Brüder*, dichtte de eerste in zijn beroemdste gedicht; de tweede was zich er maar al te zeer van bewust dat dit niet van een leien dakje zou gaan, als het er al ooit van zou komen. Onder de paraplu van het sublieme opent zich de *tragische* dimensie van Schillers levensvisie of wereldbeeld.

Daar blijft het niet bij, want Schiller ontdekt bij de mens ook een positieve aantrekkingskracht voor het sublieme. Hij is ervan overtuigd dat de mens aan de 'wilde watervallen en nevelgebergten van Schotland, Ossians grote natuur' de voorkeur geeft boven de 'zware overwinning van het geduld op de lastigste der elementen' in het 'kaarsrechte Holland'. Het leven in de polder is weliswaar een stuk veiliger en comfortabeler dan 'aan de voet van de Vesuvius' en het verstand, dat wil begrijpen en ordenen, komt bepaald beter aan zijn trekken in een 'regelmatige keukenhof' (*Wirtschaftsgarten*) dan in een 'wilde natuur', maar op de een of andere manier doet dat er niet toe. Want 'de mens heeft nog een behoefte meer dan te leven en het zich goed te laten gaan, en ook nog een andere bestemming dan de verschijnselen om hem heen te begrijpen'.

Schiller doelt ongetwijfeld op de morele roeping van de mens, waarvan de bevestiging ook bij Kants behandeling van het sublieme in de *Kritik der Urteilskraft* de winst uitmaakte. De attractie van het sublieme wordt door Schiller echter zodanig verwoord (de 'bedenklijke anarchie van de morele wereld') dat zich hier tegelijkertijd een andere dubbelzinnigheid lijkt te openbaren. Hoezeer de mens zich als verstandelijk wezen ook mag uitsloven om de wereld naar zijn hand te zetten, ter wille van kennis en comfort – zodra het verlangen naar overzicht en orde is bevredigd, begint de hunkering naar avontuur, gevaar, huiver, intensiteit en grandeur, waarin de 'grote huishouding (*Haushaltung*) van de natuur' hem veel meer tegemoet komt dan de 'goede economie' (*Wirtschaft*). Je kunt nu de nadruk leggen op de morele mogelijkheden maar evengoed op de fundamentele verdeeldheid van

---

<sup>2</sup> Waarschijnlijk is de tekst al eerder geschreven, rond 1793, toen ook de andere essays over het sublieme zijn ontstaan. Gezien de verwijzing naar de 'esthetische opvoeding', ligt het wel voor de hand om ervan uit te gaan dat Schiller de tekst voor de publicatie in 1801 heeft herschreven. Maar in welke mate, dat is onbekend.



de mens, die alle harmonie of synthese bij voorbaat onmogelijk maakt. Zoals het is, is het in elk geval nooit goed.

Dat heeft consequenties voor de kunst. Waarom zou deze zich moeten verbinden aan de slappe leugen van de mooie harmonie van de wereld? Waarom zouden we niet het 'boosaardige lot' recht in de ogen zien, zegt Schiller, die hier in navolging van Moritz een al bijna Schopenhaueriaans contemplatief ideaal vertolkt: 'Niet in de onwetendheid van de ons omringende gevaren [...], slechts in de kennis daarvan ligt heil voor ons. Aan deze kennis helpt ons het vreselijke heerlijke schouwspel van de alles vernietigende en alles herscheppende en ook weer vernietigende verandering' – zowel in de natuur als in de geschiedenis. Pas dan bewijst ook het telkens weer door Schiller benadrukte *schijn*-karakter van de kunst zijn waarde. Men hoeft immers niet werkelijk een in ellende gedompeld leven te leiden om van de tragische kwaliteit van het bestaan doordrongen te raken. Of zoals Schiller het zegt: 'De kunst heeft alle voordelen van de natuur zonder haar ketenen met haar te delen'.

Schillers afwijzing van een engagement à la Hölderlin komt zo in een scherper licht te staan. Het ging hem niet zozeer om liefde voor de versvoet, als wel om het behoud van de kunst als 'schijn'. Dat wil zeggen: om het besef dat kunst en leven niet hetzelfde zijn. En dat daarin een geweldig voordeel schuilt voor de kunst. Want alleen als we kunst en leven, schijn en werkelijkheid uit elkaar houden, blijft de unieke speelruimte intact die de kunst en het esthetische zo waardevol maken in een door nut, rationaliteit en beheersing geobsedeerde moderniteit. Alleen daar kan men een glimp opvangen van de *complexiteit* van de nooit volledig te beheersen wereld en van onze door tegenstrijdigheid, ambivalentie en ambiguïteit getekende menselijke natuur.

## **Roes en rede**

In dit licht krijgt een merkwaardige passage in de tweeëntwintigste *Esthetische Brief* reliëf, waarin Schiller stelt dat de stemming waarin een echt kunstwerk ons moet brengen bestaat uit een 'grote kalmte en vrijheid van geest'. Dat hij zich keert tegen een expliciet moralistische kunst die haar publiek een voorspelbare boodschap opdringt, is goed te begrijpen vanuit de nieuwe autonomie van de kunst. Maar hij schrijft ook: 'Het gemoed van de toeschouwer en luisteraar moet volkomen vrij en ongeschonden blijven, het moet de tovercirkel van de kunstenaar even zuiver en volkomen verlaten als het uit de handen van de schepper is gekomen'. Dat staat haaks op de *verandering* die Schiller eerder van de esthetische ervaring leek te verwachten. De verklaring voor deze discrepantie zou kunnen zijn, dat een samenleving met al een hoge graad van beschaving minder behoefte heeft aan verdere verbetering dan aan sublieme kennis van de complicaties die zo'n verbetering (denk aan de 'humane' meedogenloosheid van Posa in *Don Karlos*) met zich mee brengt. Via het kunstwerk staat de mens oog in oog met zijn eigen vrijheid, met zijn mogelijkheden en zijn beperkingen, zowel ten goede als ten

kwade. Op grond van die vrijheid confronteert het kunstwerk de mens met zijn verantwoordelijkheid.

Anders gezegd: met zijn nadruk op vrijheid in combinatie met kalmte bepleit Schiller een kunst voor volwassen mensen, die beschikken over eigen oordeelsbevoegdheid en daarom niet mogen worden lastig gevallen met een preek noch met een appel aan hun troebeler driften. Hieruit spreekt ongetwijfeld een groot vertrouwen in de mens als redelijk wezen. De afkeer van emotie en opwinding was niet alleen een pseudoklassieke idiosyncrasie van Schiller (en Goethe), maar ook en vooral een bewijs dat hij zijn publiek serieus wenste te nemen. Misschien wel te serieus, kunnen we achteraf vaststellen. Een esthetische ervaring bestaat nu eenmaal zelden of nooit uit enkel vrijheid en kalmte – gevoel, passie, vervoering, zinnelijk genot horen er net zo goed bij.

Maar van Schiller kunnen we leren dat óók rationele reflectie er deel van uitmaakt. Pas als beide aanwezig zijn, roes en rede, kan de esthetische ervaring leiden tot de luciditeit die haar grootste geschenk vormt. Een luciditeit die recht doet aan onze door Schiller zo indrukwekkend gepeilde innerlijke verdeeldheid en die we alleen in een autonoom, niet met het leven samenvallend kunstwerk ten volle kunnen ervaren. Ook dat zou je een vorm van *esthetische opvoeding* kunnen noemen, zij het een opvoeding die slechts de vergroting van onze zelfkennis dient, niet als middel tot iets anders (revolutie, rechtvaardigheid, wereldharmonie) maar als doel op zich. Dat is niet niks, integendeel. De bevordering van de mens als lucide wetend wezen zou wel eens het enige engagement kunnen zijn waartoe de kunst in staat is zonder teleur te stellen.

(*De Witte Raaf*, nr. 181, mei-juni 2016)