

Rüdiger Safranski. *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus.*

Hanser

Friedrich Schiller. *De opstand der Nederlanden.* Vertaald door Wilfred

Oranje. Met nawoord en annotaties van Eric Moesker. Boom

Meindert Evers. *De esthetische revolutie in Duitsland, 1750-1950.*

***Revolutionaire schoonheid voor en na Nietzsche.* Damon**

Vrijheid, cultuur en canon zijn de grote woorden waar het in de westerse wereld weer om draait. Friedrich Schiller, wiens tweehonderdste sterfjaar in Duitsland uitvoerig wordt herdacht, verbond alle drie in een groots oeuvre. En schreef ook een ronkende geschiedenis van de Nederlandse Opstand.

Nu er in Nederland weer over de 'canon' (lees: cultureel erfgoed of nationale traditie) wordt gesproken, kan het geen kwaad ook eens een blik op het buitenland te werpen, waar die dingen vaak beter zijn geregeld.

Neem Duitsland. Daar wordt op 9 mei de tweehonderdste sterfdag herdacht van Friedrich Schiller (1759-1805), samen met Goethe het kopstuk van de Weimarer Klassik. Geen klassieker of canoniëker auteurs dan Schiller en Goethe, in Duitsland en daarbuiten de dragers van *Bildung* en *Kultur* bij uitstek.

Tallose toneelvoorstellingen, symposia, voorleesavonden, heruitgaven, studies en diverse nieuwe biografieën verschijnen er in dit 'Schillerjaar' of zijn al verschenen. Het meest nieuwsgierig was ik naar de Schiller-biografie van Rüdiger Safranski, simpelweg omdat hij met zijn vorige boeken over onder anderen Schopenhauer, Heidegger en Nietzsche heeft bewezen zo'n voortreffelijke biograaf te zijn. Iemand met visie, een meester in het verbinden van leven en werk, en dat alles ook nog eens stijlvol opgeschreven en geconcentreerd binnen een acceptabele hoeveelheid bladzijden.

Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus is van hetzelfde aantrekkelijke niveau. In welke richting ditmaal de visie gaat, verraadt de ondertitel. Schiller als 'uitvinder' van het Duitse idealisme? Het wekt misschien verbazing, met dat idealisme associeer je toch eerder filosofen als Kant en Hegel. Maar Safranski heeft gelijk: Schiller hoort er wel degelijk bij, net als de dichters Novalis, Friedrich Schlegel en Hölderlin. Dichters waren destijds ook vaak filosofen, wat niet wil zeggen - helaas, met het oog op hun stijl - dat de filosofen ook vaak dichters waren. Het verklaart de extra aandacht in deze biografie voor Schillers filosofische werk, náást die voor zijn toneelstukken, zijn poëzie, zijn historische geschriften en zijn enige roman *Der Geisterseher*.

In het Duitsland van de late achttiende eeuw was Schiller dé filosoof van de vrijheid en daarom heeft hij veel over kunst geschreven. De kunst, het esthetische, het schone was voor hem het medium van de vrijheid. 'Durch die Schönheit wandert man zur Freiheit', lezen we in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe* (1795) en in zijn postuum gepubliceerde *Kallias-Briefe* uit 1793 definieerde Schiller schoonheid als 'Freiheit in der Erscheinung'.

Ook in zijn levensverhaal zijn kunst en vrijheid nauw met elkaar verweven. Beroemd werd zijn ontsnapping in 1782 aan de greep van de Württembergse

hertog Karl Eugen, die hem verboden had zich nog met literatuur in te laten. Als pupil van de Hohe Karlsschule (waar hij medicijnen had gestudeerd) kon de jonge Schiller niet over zijn eigen lot beschikken. Onverdraaglijk, vooral na het succes van zijn heimelijk geschreven eerste toneelstuk *Die Räuber*, waarvan de première in het net buiten Württemberg gelegen Mannheim had plaatsgevonden. Omwille van zijn literaire roeping en talent moest hij wel de wijk nemen.

Gekweld door geldzorgen, leidde Schiller een zwervend bestaan, totdat hij eerst in Jena en vervolgens in Weimar (waar op 20 juli 1794 zijn legendarische vriendschap met Goethe begon) een vaste woonplaats vond. Intussen groeide zijn faam als dichter en toneelschrijver, maar zijn eerste grote publicitaire succes was een geschiedwerk over het begin van de Tachtigjarige Oorlog, nu vertaald als *De opstand der Nederlanden*. Het leverde hem een hoogleraarschap aan de universiteit van Jena op.

Uiteraard staat het onderwerp van dit boek eveneens in het teken van de vrijheid. In de inleiding schrijft Schiller: 'Groots en geruststellend is de gedachte dat tegen de trotse aanmatigingen van het vorstelijk gezag uiteindelijk nog een hulp voorhanden is, dat de diepst berekende plannen van dit gezag stuiten op de menselijke vrijheid, dat een kloek verzet ook de gestrekte arm van een despoot kan buigen en heldhaftige volharding diens schrikwekkende hulpbronnen uiteindelijk kan doen opdrogen'.

In weerwil van de ietwat ronkende taal was het niet de 'heroïsche grootheid' die hem in het onderwerp aantrok. Want daarvan was geen sprake, en juist dat maakte alles zo bijzonder en zo leerzaam; de opstandige Nederlanders waren als het ware buiten hen zelf om tot grootheid gedwongen. De gelukkige uitkomst van de Opstand was het gevolg van de 'onzichtbare hand van het fatum', schrijft Schiller met een knipoog naar Adam Smiths *invisible hand* en vooruitlopend op Hegels *List der Vernunft*. Misschien zou hetzelfde ook nog eens in Duitsland gebeuren. Bovenmenselijke moed of kracht was niet vereist voor de vrijheid, aangezien de geschiedenis soms best een handje wilde helpen.

Ondanks deze opwekkende boodschap heeft Schiller als historicus niet veel indruk gemaakt op zijn latere collega's, zo lezen we in het uitvoerige nawoord bij de vertaling. Hoogstens waardeerden ze hem als literator. Terecht, want als literaire prestatie, wonder van welsprekendheid, verdient zijn *Opstand* het nog altijd om gelezen te worden zeker in Nederland, fraai getypeerd als 'een nieuwe, jeugdige staat, machtig door eendracht, door zijn watermassa's en wanhoop'.

Schiller werd hoogleraar in 1789, het jaar van de Franse Revolutie - opnieuw een manifestatie van vrijheid. Maar van openlijke geestdrift was geen sprake, hoewel hij drie jaar later door de Assemblée Nationale tot ereburger van Frankrijk zou worden benoemd. Schiller verafschuwde het volkse geweld, de executie van de koning en Robespierre's Terreur. Dat blijkt duidelijk uit de brieven die hij in 1793 schreef aan zijn Deense weldoener, de hertog van Augustenburg. Deze brieven bewerkte hij tot *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, zijn belangrijkste filosofisch-esthetische geschrift, de 'summa' (zoals Safranski het noemt) van wat hij op dit gebied te zeggen had.

Het is een buitengewoon complexe tekst geworden, waarin Schiller de plaats van de kunst in de samenleving probeert te bepalen. De kunst verbindt hij met de 'speeldrift', die wordt onderscheiden van de zintuiglijke 'stofdrift' en de rationeel-morele 'vormdrift'. De speeldrift is onmisbaar voor de harmonie tussen beide andere driften. Dus pas als hij 'speelt', zegt Schiller, is de mens volledig 'mens'; in zijn hoogste gedaante is de mens (om met Huizinga te spreken) een *homo ludens*. Dankzij het spel (denk aan rituelen, taboes, symboliseringen) was de mens uit zijn natuurlijke toestand verlost; aan de kunst had hij zijn beschaving te danken.

De Franse Revolutie maakte deze - in wezen antropologische - kwestie hoogst actueel. Want volgens Schiller was de Revolutie mislukt, omdat de Fransen innerlijk niet op de vrijheid waren voorbereid; zij schoten tekort in beschaving. Het gepeupel bleef steken in grove zinnelijkheid, de elite was in de ban van een louter abstracte 'theoretische cultuur'. Wat ontbrak was de verbindende schakel: het op de speeldrift gebaseerde esthetische element, dat zinnelijkheid en verstand in harmonie had kunnen brengen. Om daarvoor alsnog te zorgen was geen politieke opstand vereist, maar een 'esthetische opvoeding', een inwijding in het rijk van de kunst en de schoonheid. Pas dan zou de vrijheid op vruchtbare bodem vallen en niet in chaos en anarchie ontaarden.

Schillers diagnose sloeg overigens niet alleen op Frankrijk, maar betrof de *hele* moderne beschaving, die met haar arbeidsdeling tot een funeste vervreemding had geleid. Als remedie prees Schiller de kunst aan. Dankzij de kunst kon de van zichzelf vervreemde en mentaal verminkte mens weer 'heel' worden.

Ziedaar de morele betekenis van de kunst, maar daarvoor was beslist geen moralistische kunst vereist - een essentieel verschil met classicisme en *Aufklärung*, die van kunstwerken wél morele lessen verlangden. Onder invloed van Moritz en Kant ging Schiller uit van de 'autonomie' van de kunst; zij bestreek een eigen domein en was 'belangeloos', ver verwijderd van het 'nut' dat overal elders in de moderne wereld regeerde. Juist in haar belangeloosheid zat de morele waarde van de kunst. Zij was pure vrijheid, en als zodanig een excellente oefening voor de vrijheid, zonder welke de moraal ondenkbaar was.

Dat laatste had Schiller van Kant geleerd. Maar bij Kant leidde het tot een zeer strenge opvatting van plicht, die zich met innerlijk geweld tegen de eigen driftmatige natuur keerde. Schillers ideaal was veel 'bevalliger', zoals hij uiteenzette in *Anmut und Würde* (1793), en bestond uit een harmonieus samengaan van plicht en natuur. Het was zaak zich de moraal zozeer eigen te maken, dat het goede als het ware instinctief werd gedaan.

In zijn brieven over de *ästhetische Erziehung* spreekt Schiller in dit verband van de 'esthetische staat', een ideale individuele toestand van morele 'Anmut' oftewel bevalligheid, maar tegelijkertijd lijkt hij ook een collectieve uitbreiding daarvan op het oog te hebben. De 'esthetische staat' krijgt dan de trekken van een politiek ideaal, zij het van nogal utopisch kaliber, aangezien Schiller zelf twijfelt of deze staat zich ooit verder zal kunnen uitstrekken dan tot 'een bescheiden aantal uitgelezen kringen'.

Lichtend voorbeeld hierbij was het antieke Griekenland - sinds Winckelmann

er zijn licht over had laten schijnen, in Duitsland het verloren paradijs van kunst en vrijheid. In een van zijn beroemdste gedichten ('Die Götter Griechenlandes') roept Schiller het in herinnering: een esthetische wereld waarin 'niets heilig [was] dan het schone' en goden, helden en mensen nog met elkaar verbonden waren. Als gevolg van christendom en verlichte wetenschap leefde de mensheid sindsdien in een 'entgötterte Natur': de 'onttovering van de wereld', waarover Max Weber later zou schrijven. De o zo menselijke goden van de Grieken hadden zich teruggetrokken in de poëzie.

Maar wie weet, de poëzie zou ook wel eens het middel kunnen worden om ze weer tot leven te wekken. Niet dat Schiller geloofde in een klakkeloze herhaling van de antieke mythologie; wèl geloofde hij dat ook de moderne wereld, naar analogie van het oude Griekenland, een wereld van poëzie en kunst, en dus van spel en vrijheid, zou kunnen worden - als men zich ervoor openstelde. Een regeneratie door middel van de kunst was nooit uit te sluiten. Wetenschap en moraal waren ooit uit de kunst voortgekomen, maar beide waren niet het einddoel; dat werd pas bereikt, schreef Schiller in 1789 aan zijn vriend Körner, 'als de wetenschappelijke en morele cultuur zich opnieuw in schoonheid zou oplossen'.

Deze ideeën maakten diepe indruk op de romantici en idealistische filosofen, van wie er enkelen (onder wie Novalis) bij Schiller in de collegebanken hadden gezeten. Hier moet de rechtvaardiging worden gezocht voor Safranski's toeschrijving van de 'uitvinding' van het Duitse idealisme aan Schiller: in de bijzondere plaats die de kunst ook dáárin zou innemen, al was het met name bij Hegel uiteindelijk de filosofie die er met de hoofdprijs vandoor ging.

Safranski gaat op de invloed van Schillers denken nauwelijks in; hij beperkt zich tot het leven van zijn held en geeft ook nog een heel persoonlijke draai aan diens 'idealisme', door het te verbinden met de strijd tegen de ziekte die Schiller sinds 1790 teisterde en die hem in 1805 fataal zou worden. De kunst en het spel, geschraagd door een bij Schiller endemisch enthousiasme, waren nooit bedoeld om de dood en het lijden te ontkennen (niet toevallig citeert Safranski meer dan eens het begin van de schitterende elegie *Nänie*: 'Auch das Schöne muss sterben...'), maar ze konden wèl dienen om de ellende onder de duim te houden. Hoe? Door er vorm aan te geven en zo - in elk geval tijdelijk - te overwinnen.

Dat herinnert aan Nietzsche en aan diens theorie over het samengaan van het 'Dionysische' en het 'Apollinische' in de Griekse tragedie. Safranski lijkt Schiller te interpreteren met Nietzsche, tenslotte óók een profeet van het 'spel', in het achterhoofd. Veel duidelijker nog is het belang van Nietzsche in *De esthetische revolutie in Duitsland, 1750-1950* van de Nijmeegse cultuurhistoricus Meindert Evers, een boek waarin ook een paragraaf aan Schiller is gewijd, maar dat als onderwerp heeft: de veel bredere - Duitse - context waarin diens bijzondere appreciatie van de maatschappelijke rol van de kunst thuishoort.

Evers beschikt helaas niet over de eminente stilistische kwaliteiten van Safranski en er zitten een paar eigenaardigheden in zijn boek (dat over Duitsland gaat en bijvoorbeeld ook een paragraaf over Huizinga bevat, als cultuurcriticus toch bepaald geen voorstander van een 'esthetische revolutie'), maar zijn poging een

belangrijk historisch fenomeen over een langere periode in kaart te brengen verdient waardering.

Evers laat het bovendien niet bij een historische reconstructie, zijn boek eindigt met een actueel pleidooi voor de 'esthetische optiek', die hij aan Winckelmann, aan Schiller, aan Gottfried Benn en Max Beckmann, maar toch vooral aan Nietzsche ontleent. Daarmee steekt hij zijn nek uit, en ook dat verdient waardering.

Optiek of revolutie - het blijkt in de praktijk nauwelijks verschil te maken. Want Evers is niet uit op een politieke revolutie; dat zou zelfs de grootst mogelijke fout zijn die men kan maken. 'Wee de dichter die in het politieke verdwaalt!', lezen we, 'Het absolute gaat niet samen met het politieke, of er ontstaat stalinisme en fascisme uit'. De esthetische revolutie of optiek is in Evers' ogen de enige mogelijkheid om in de moderne 'onttoverde' oftewel gesecculariseerde tijd nog iets van de verdwenen religie of metafysica te redden.

Dat is van belang, omdat de esthetische weg, anders dan zijn wetenschappelijke, morele en democratische tegenhangers met hun eenzijdigheden, als enige aan de volheid van het leven, aan alle aspecten van de werkelijkheid, recht zou kunnen doen. Het gaat Evers niet om 'estheticisme' (dat de werkelijkheid ontkent en door iets mooiers wil vervangen), maar eerder om de Nietzscheaanse *amor fati*. Alleen het esthetische perspectief zou de mens nog in staat stellen om de wereld als fundamenteel 'goed' te erkennen, op een belangeloze, niet op hemzelf gerichte manier. Met als resultaat een hogere, verhevigde manier van leven, die feitelijk niets maar wat de perceptie betreft alles verandert.

Of de romantici en hun nazaten daarmee genoeg zouden hebben genomen, zoals Evers beweert, waag ik te betwijfelen. Voor hen viel ook de politiek (net als de wetenschap en de moraal) onder het esthetische, maar sinds Hitler en Stalin is dat om begrijpelijke reden taboe. De enige keren dat de esthetische revolutie serieuze politieke consequenties heeft gehad, waren catastrofes het gevolg. Dat lijkt me geen reden om de kunst af te zweren, het lijkt me anders dan Evers wèl een motief om de pretenties wat lager te stellen. Misschien verwachtten we, onbewust verleid door een idealisme à la Schiller (dat Safranski behoedzaam 'wellicht een droom' noemt), te veel van de schoonheid en dienen we ons van de Romantiek geërfde kunstbegrip te herzien.

Ontnuchtering kan ook een deugd zijn. En een zinvol resultaat van de duik in het culturele erfgoed, waarvan de canonieke status tenslotte nooit mag betekenen dat verandering - ook op fundamenteel niveau - bij voorbaat is uitgesloten.

(NRC Handelsblad, 25-2-2005)