

Hast du nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?

J.W. Goethe, *Prometheus* (1774)

Der Geburtstag eines Genies wird, wie
gewöhnlich, von einem Martyrerfest
unschuldiger Kinder begleitet.

J.G. Hamann, *Aesthetica in nuce* (1762)

DE OPSTAND VAN PROMETHEUS: GENIECULTUS EN NIHILISME IN DUITSLAND IN DE TWEDE HELFT VAN DE 18E EEUW

A. Labrie

I. Inleiding

Reeds in de eerste regels van *Doktor Faustus* wordt de eerbiedwaardige Dr.phil. Serenus Zeitblom bevangen door twijfel omtrent de taak die hij op zich heeft genomen: het leven te beschrijven van de 'geniale musicus' Adrian Leverkühn. Immers, hoe zou een gematigde, op harmonie en gezond verstand gerichte natuur zoals hij, de geleerde, kunnen doordringen in deze wereld? Want het laat zich toch niet ontkennen: "...daß an dieser strahlenden Sphäre das Demonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer ein leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich.."¹ Adrian Leverkühn is het prototype van de geniale kunstenaar. Via hem keert Thomas Mann nog één maal terug tot het thema dat zijn gehele werk domineert: de tegenstelling tussen kunst en leven, tussen de kunstenaar en de burger. Daarbij wordt de kunstenaar gekenmerkt door een uitzonderlijke graad van zelfbewustzijn, die hem van de gewone burgers onderscheidt. Daar alles hem slechts een object is voor zijn verbeelding, is hij van het leven vervreemd; hij mist het vermogen om zich te verliezen in de directe ervaring. Zelfs waar hij aan het leven deelneemt, wordt zijn houding bepaald door distantie, door het ironische besef slechts een rol te spelen. Zijn zelfgevoel veroordeelt hem tot de positie van een toeschouwer die tot eenzaamheid is gedoemd. De monomane scheppingsdrang van het genie maakt elk menselijk contact onmogelijk en het is dan ook niet toevallig, dat

¹ Th. Mann, *Doktor Faustus* (Frankfurt a.M. 1975; oorspr. 1947) 8.

de weinige personen voor wie Adrian Leverkühn genegenheid opvat in zijn nabijheid te gronde gaan. Het kunstenaarschap is niet alleen een gave, het is tegelijk -zoals Tonio Kröger al weet- een vloek. Gedreven door zijn demon verlangt de kunstenaar naar het ongecompliceerde leven van de 'blauwogige' doorsnee mensen, die hem echter met argwaan bezien. Want vanuit het oogpunt van de burgerlijke ethiek ontbreekt het de kunstenaar aan moreel besef en gevoel voor verantwoordelijkheid. In zijn streven naar oorspronkelijkheid heeft hij immers de neiging om zich af te zetten tegen het burgerlijke bestaan met zijn regels en conventies, die evenzovele beperkingen vormen voor zijn artistieke vrijheid. De moderne kunst blijkt zo omgeven met de geur van verval; zij gedijt eerst in een klimaat van decadentie, waarin alle vaste waarden en verplichtende normen verloren gaan. Voor Hans Castorp, de hoofdfiguur uit Mann's *Der Zauberberg*, is de dood dan ook 'het geniale principe' en van hem is het nog slechts een kleine stap naar Adrian Leverkühn die in zijn ziekelijke geestesvervoering een pact sluit met de duivel voor 24 jaar 'gegenialiseerde tijd'. Maar de hoogmoed van de kunst, die zich tegenover het leven heeft verzelfstandigd, wordt in *Doktor Faustus* bestraft. Adrian Leverkühn belichaamt de tragiek van het moderne genie, dat in zijn artistieke opdracht volhardt, maar daarvan zelf het slachtoffer wordt en met zijn ziel moet betalen.

De hellevaart van Adrian Leverkühn markeert de apotheose van een ontwikkeling die rond 1800 inzet. Zijn levenshouding is niet in de laatste plaats gebaseerd op een kunstopvatting, die zich in de tweede helft van de 18e eeuw verbreidt en sedertdien het zelfbeeld van de kunstenaar heeft bepaald. De Mexicaanse schrijver Octavio Paz heeft deze ontwikkeling, die de kunst vanaf de Romantiek heeft doorgemaakt, omschreven als de "traditie van de breuk"; als "een traditie die bestaat uit onderbrekingen, waarbij iedere breuk een begin is."² De moderne esthetica berust op het gebod tot oorspronkelijkheid, dat zich manifesteert in een drang tot voortdurende vernieuwing; haar traditie bestaat in het telkens hernieuwde verzet tegen de traditie. Dienovereenkomstig is de ware kunstenaar het genie, dat zich onderscheidt door zijn originaliteit, dat zich afzet tegen bestaande vormen en nieuwe vormen creëert.

In het navolgende zal aandacht worden besteed aan de doorbraak van deze genie-esthetica, die zich met name tijdens de *Sturm und Drang*-beweging in de jaren zeventig van de 18de eeuw in Duitsland voltrekt. (II) Het aldus gewijzigde zelfbeeld van de kunstenaar getuigt van een sterk ontwikkelde individualistische mentaliteit, die ook zijn verhouding tot de hem omringende wereld raakt. Daarbij worden reeds in deze zogenaamde *Genie-Zeit* problemen zichtbaar, die nog Adrian Leverkühn zullen achtervolgen. De geniecultus wordt begeleid door een nihilistische ondertoon, die men al in de literatuur van deze periode kan beluisteren. (III) Dit nihilisme stuit met name vanaf de jaren tachtig in toenemende mate op kritiek en vormt de aanleiding voor pogingen om de taak van de kunstenaar opnieuw te definiëren en het 'ware' genie te onderscheiden van zijn *Genieaffe*. (IV)

² Vgl. O. Paz, *De kinderen van het slijk. Van de Romantiek tot de avant-garde* (Amsterdam 1976; oorspr. 1974) 10 e.v.

II. Van *mimesis* naar expressie

In zijn *De la littérature Allemande* (1780) schetst Frederik II een treurig beeld van de Duitse cultuur. Wetenschap, kunst en literatuur bevinden zich hier op het laagste niveau en ook de Duitse taal zelf is niet meer dan "une langue à démi-barbare". Inmiddels zijn in die taal de werken van Friedrich Klopstock (1724-1803), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en de jonge Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) verschenen. Maar deze schrijvers beantwoorden niet aan de smaak van de Pruisische vorst, die zich richt op het Franse beschavingspatroon dat het Duitse culturele leven tot diep in de 18e eeuw heeft gedomineerd. Het beschaafde publiek volgt de Franse mode, leest de Franse literatuur, spreekt ook bij voorkeur Frans en onderscheidt zich zo van het gewone volk. Deze exemplarische betekenis, die aan de Franse beschaving wordt toegekend, ontnemt het bestaansrecht aan de eigen Duitse cultuur. Terecht keert Frederik zich dan ook tegen de opkomende literaire beweging, want deze ontwikkelt zich eerst in het verzet tegen de Franse overheersing; een reactie die zich in de jaren zeventig ontlaadt in de geniecultus.

De genie-esthetica vormt de uitkomst van een strijd, die rond het midden van de 18e eeuw ontbrandt en zich richt tegen de invloed van het Franse classicisme. In het middelpunt staat daarbij de figuur van Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Deze toonaangevende literatuur- en kunstercriticus is één van die ongelukkigen, die hun plaats in de geschiedenis vooral aan hun tegenstanders hebben te danken. Volgens Lessing en Johann Gottfried Herder (1744-1803) zou hij de meest verderfelijke invloed hebben uitgeoefend op de Duitse taal en het Duitse theater en Goethe verbant de arme geleerde zelfs naar het "Land der Philister".³ Gottsched geldt dan ook als de belangrijkste vertegenwoordiger van het Franse classicisme in Duitsland. Zijn opvattingen omtrent kunst worden nog in hoge mate bepaald door het praktische voorbeeld van Corneille en Racine en door de voorschriften van Nicolas Boileau's *Art poétique* (1674) en Charles Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746). Zijn esthetica getuigt zo in de ogen van de volgende generatie van een cartesiaanse regelzucht, die de vrije ontplooiing van het genie slechts kan belemmeren. Volgens Gottsched is het rijmloze vers slechts als uitzondering toelaatbaar en dient men de aristotelische voorschriften voor het theater nauwgezet te volgen. Daarbij richt hij zich bovendien tegen een vermenging van de verschillende genres, hetgeen namelijk strijdig is met de regel van *convenance*. De tragedie wordt zo bevolkt door halfgoden en vorsten, die de bij hun rol passende taal spreken, en dient te worden gevrijwaard van komische elementen. Dankzij deze regel vormen de karakters op het toneel herkenbare typen, die tegemoet komen aan de verwachting van het publiek. En dat is ook noodzakelijk, want volgens Gottsched vertegenwoordigt de

³ G.E. Lessing, *Werke* Bd. 1-5 (Berlijn en Weimar 1978) Bd. 3, 81; J.W. Goethe, *Sämtliche Werke* Bd. 1-18 (Zürich 1977) Bd. 2, 196-197; J.G. Herder, *Sämtliche Werke* Bd. 1-33 (Berlijn 1877-1913) Bd. 1, 100.

kunst een bijzondere vorm van weten en bevordert zij zo de verbreiding van de waarheid, die hier in een ook voor leken toegankelijke vorm wordt gepresenteerd. De kunst is niet autonoom, maar dient het hogere morele doel der *Aufklärung*; zij beleert op aangename wijze en verenigt zo het *prodesse* en *delectare* van Horatius, naar wiens *Ars poetica* Gottsched dan ook uitdrukkelijk verwijst.

De kunst berust op regels en is derhalve een rationele bezigheid, die men zich door oefening moet eigen maken. Bovendien vereist zij een brede eruditie; de kunstenaar is tegelijk een geleerde: "Es ist keine Wissenschaft von seinem Bezirke ganz ausgeschlossen." Gezien deze nadruk op het rationele is Gottsched nog ver verwijderd van de genie-idee en het begrip zelf speelt in zijn werk dan ook geen rol. Veeleer omschrijft hij het voor de kunstenaar karakteristieke vermogen met de term *Witz*, die hij op één lijn stelt met Horatius' *ingenium*. De kunstenaar is een scherpzinnig waarnemer die de dingen met een gevoelig oog voor onderlinge analogieën vergelijkt. Hij is geen schepper van nieuwe werelden, maar wordt gekenmerkt door een uitzonderlijk combinatievermogen, waarmee hij verborgen verbanden in de gegeven werkelijkheid ontdekt. Deze voorstelling berust op een traditionele - zij het weinig eenduidige - opvatting, die kan worden getraceerd tot Aristoteles' *Poetica*. Volgens deze visie bestaat het wezen van de kunst in *mimesis*, in nabootsing van de natuur, en aldus heeft schoonheid "ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge". Daarbij vertegenwoordigt de natuur de rede; zij is de universele, wetmatige orde die aan alle afzonderlijke verschijningen ten grondslag ligt. De door God geschapen natuur is op zichzelf schoon; het kunstwerk slechts in zoverre het deze orde adequaat weerspiegelt. Het kunstwerk is zo geen *schepping* van de vrije verbeelding, maar wordt *gemaakt* volgens het vaststaande model van de werkelijkheid. De verbeelding verliest zich slechts al te gemakkelijk in het buitengewone en wonderbaarlijke en dient te worden ingetoomd door het verstand, dat de kunstenaar aan de regels der waarschijnlijkheid bindt:

"Die Nachahmung der vollkommenen Natur, kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und angenehm wird: und die Abweichung von ihrem Muster, wird allemal etwas ungestaltetes und abgeschmacktes zuwege bringen."⁴

Vanaf het midden van de 18e eeuw stuiten dergelijke opvattingen steeds vaker op kritiek. De reactie tegen het Franse classicisme uit zich in een streven naar originaliteit, dat de voorwaarde vormt voor de ontwikkeling van de eigen Duitse cultuur. Het verzet wordt gelegitimeerd door een beroep op nieuwe autoriteiten. De graecomanie, die zich na het verschijnen van Johann Joachim Winckelmann's (1717-1768) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) onder de Duitse culturele elite verbreidt, dient mede in dit licht te worden gezien. In naam van de hogere Griekse cultuur richt men zich tegen de Franse beschaving. Daarbij gaat het niet om een nieuw model, dat men getrouw tracht te imiteren. De Grieken

⁴ J.Chr. Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (Darmstad 1962; herdruk van de vierde editie van 1751) i.h.b. 105, 123, 125-126, 132 en 159.

zijn het ware, rousseauïstische natuurvolk. Zij zijn in Herder's woorden "Originalköpfe in Allem, was je gedacht worden" en hun voorbeeld impliceert aldus het gebod tot oorspronkelijkheid. Belangrijker nog is de merkbare invloed vanuit Engeland, waar men reeds eerder aanzetten in de richting van een nieuwe kunstopvatting aantreft. Robert Lowth' *Lectures on the sacred poetry of the Hebrews* (1753) en Edward Young's *Conjectures upon original composition* (1759) dragen er onder meer toe bij om het gezag van de Franse theoretici te ondermijnen. En tegenover Corneille en Racine verrijst de figuur van Shakespeare, die zijn eigen regels stelt en juist daarom door Lessing en de *Stürmer und Dränger* zal worden verheven tot het genie *par excellence*. Hij is zoals Herder opmerkt een "Dollmetscher der Natur", een "Sterblicher mit Götterkraft".⁵



Johann Heinrich Füssli: *Prometheus* (1770-1771)

Het verzet tegen de classicistische regels wordt in de jaren veertig ingeleid door de Zwitserse kunstcritici Johann Jacob Bodmer (1698-1783) en Johann Jakob Breitinger (1701-1776). Hoewel zij vasthouden aan een mimetische kunstopvatting, berust de artistieke schepping volgens hen minder in een verstandelijke dan in een gevoelsmatige operatie, waarbij de verbeelding

⁵ G.E. Lessing, *o.c. Bd. 3*, 83; J.G. Herder, *o.c. Bd. 2*, 116 en *Bd. 5*, 218-219.

een belangrijke plaats toekomt. Zij benadrukken het vermogen van de kunstenaar om een mogelijke werkelijkheid op te roepen, die het publiek in verwondering brengt. Daarmee verandert tegelijk het doel van de kunst. Dit bestaat niet louter in het *prodesse* en *delectare* van Horatius, maar vooral in *movere* van het gemoed. Onder invloed van Engelse voorbeelden introduceren Bodmer en Breitinger zo een kunstopvatting, die haar wortels vindt in het - ten onrechte - aan Longinus toegeschreven tractaat *Peri Hypsous*, dat in de 18e eeuw opnieuw aan betekenis wint. Waar de aard van de kunst is gelegen in het vermogen om sterke emoties op te wekken, wordt *hypsos* -het Engelse en Franse *sublime*, het Duitse *Erhabene*- tot de centrale esthetische categorie. De esthetische werking berust vooral in het bijna religieuze gevoel van huiver en ontzag, waarmee het publiek wordt vervuld bij de aanschouwing van de hogere, onuitsprekelijke waarheid die het kunstwerk belichaamt. Het *Erhabene* onderscheidt zich zo van het *Schöne* en richt zich daarmee tegen het Franse formalisme. Aldus uit Goethe in zijn *Von deutscher Baukunst* (1772), één van de programmatische geschriften van de *Sturm und Drang*, zijn bewondering voor de kathedraal van Straatsburg als uitdrukking van de 'enig ware kunst'. De ruwe, ongepolijste vorm van het *Erhabene* verbergt een hogere en meer innerlijke schoonheid dan de zuiver uiterlijke "unbedeutende Glätte", welke de elegante "Schönheitelei" kenmerkt. En Lessing constateert hier reeds in 1759 een nationale tegenstelling, want de Duitse mentaliteit vertoont een hang naar "das Große, das Schreckliche, das Melancholische" en heeft weinig affiniteit met "das Artige, das Zärtliche, das Verliebte" van de Franse denkwijze.⁶

De verheffing van het *Erhabene* correspondeert met een nieuwe natuuropvatting, die zich reeds duidelijk manifesteert in het werk van Lessing en mede onder invloed van Rousseau vanaf de jaren zestig aan belang wint. Daarbij verschuift het accent van de uiterlijke, geschapen *natura naturata* naar de innerlijke, scheppende *natura naturans*. Het wezen van de natuur is gelegen in haar creatieve kracht, die in ieder mens aanwezig is. Deze neo-platonisch geïnspireerde voorstelling past binnen het pantheïstische wereldbeeld, dat zich nu onder de culturele elite in Duitsland verbreidt. Deze zogenaamde *Bildungsphilosophie* wordt met name uitgedragen door Johann Gottfried Herder, de geestelijke vader van de *Sturm und Drang* wiens invloed moeilijk kan worden overschat. Voor Herder bestaat tussen God en natuur geen echt onderscheid. De schepping is het *Bild Gottes*: een dynamisch, creatief geheel waarvan de afzonderlijke delen op organische wijze met elkaar zijn verbonden. Individualiteit is het universele principe dat aan deze orde ten grondslag ligt, want wat alle schepselen met elkaar verbindt is hun volstrekt unieke en oorspronkelijke karakter: "Der tieffste Grund unsres Daseyns ist individuell, so wohl in Empfindungen als Gedanken." Tegelijk echter vat elk individu de schepping in zichzelf samen. Ieder mens is een micro-kosmos, die het geheel vanuit zijn eigen, uniek bepaalde perspectief reflecteert. De menselijke bestemming is gelegen in de volledige ontplooiing (*Bildung*) van deze individualiteit. De mens is "ein nachahmender Gott", "ein zweiter Schöpfer"; slechts door volledige authenticiteit krijgt het individu universele betekenis en wordt

⁶ G.E. Lessing, o.c. Bd. 3, 82; J.W. Goethe, *Sämtliche Werke* Bd. 1-18 (Zürich 1977) Bd. 13, 24.

het -in de latere bewoordingen van Wilhelm von Humboldt (1767-1835)- een "Symbol des Weltalls".⁷

De nieuwe genieleer ligt in deze *Bildungsphilosophie* besloten. Navolging van de natuur kan voortaan niets anders betekenen dan oorspronkelijk te zijn zoals zij zelf en uitdrukking te geven aan de eigen individualiteit. Dit gebod tot oorspronkelijkheid impliceert de afwijzing van elke vorm van conformisme en aldus het verzet tegen de *poeta doctus*, die zich naar algemene voorschriften voegt. De betekenis van de kunstregels wordt reeds in de jaren vijftig gerelativeerd door Christian Gellert (1715-1769), die zich daarbij als eerste uitdrukkelijk beroept op het genie van de kunstenaar. Rond dezelfde tijd bevrijdt Klopstock zich in zijn werk *Der Messias* (1748-1773) -dat zo'n grote indruk zal maken op de *Stürmer und Dränger*- van het tyrannieke rijm. Lessing volgt in hun voetspoor en onderscheidt *Genie* nu duidelijk van Gottsched's *Witz*. Het genie behoeft geen eruditie en geheugenoefening, maar schept zijn werk "aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl". De ware kunst kan dan ook niet worden geleerd, maar berust veeleer op inspiratie: "Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden." Daarbij beklemtoont Lessing als eerste het onbewuste karakter van de artistieke schepping; het genie creëert zijn werk "ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären". Aldus wordt afstand genomen van een op *mimesis* gebaseerde kunsttheorie. In zijn *Laokoon* (1766) keert Lessing zich dan ook tegen het oude, aan Horatius ontleende adagium *ut pictura poesis*. Tegenover de reproductieve verbeelding van de beeldende kunsten, die slechts de uiterlijke werkelijkheid weergeven, plaatst hij de productieve verbeelding van de poëzie die zich richt op de innerlijke wereld van ideeën en gevoelens en die juist dankzij deze grotere vrijheid van een hogere orde is. Hoewel Lessing zo een eerste stap zet in de richting van de romantische esthetica, die immers een exemplarische rol zal toekennen aan de muziek als de meest innerlijke en expressieve kunst, blijft zijn positie toch ambivalent. In de latere jaren van zijn leven lijkt hij op zijn schreden terug te keren en waarschuwt hij zelfs voor de gevaren, die met een volledige verwerping van de regels zouden zijn verbonden. En nooit verkrijgt de kunst bij hem volledige autonomie. Zoals voor Gottsched dient zij ook voor Lessing nog een hoger moreel doel: "die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekanntzumachen."⁸

De generatie na Lessing kent geen reserves meer. In 1770 komen in Straatsburg enige jonge schrijvers bijeen, onder wie zich ook Herder en Goethe bevinden. Het is het begin van de eigenlijke *Genie-Zeit* die het karakter heeft van een openlijke revolutie. Zoals hun held Prometheus richten de *Stürmer und Dränger* zich tegen alle gevestigde autoriteiten en conventies. Vervuld van dadendrang trachten zij wanhopig los te breken uit de kluisters van het bedompte burgerlijke leven. Herder ontvlucht het bestaan van de geleerde, dat hem verstikt en kan eerst op zee, in de vrije natuur, weer ruim

⁷ J.G. Herder, o.c. *Bd.* 8, 207; W. von Humboldt aan Chr. Körner, 8-6-1805 in: W. von Humboldt, *Briefe* (München 1952; Auswahl von W. Rössle) 271.

⁸ C.F. Gellert, *Sämliche Schriften* *Bd.* 1-10 (Berlijn en Leipzig 1856) *Bd.* 5, 123; G.E. Lessing, o.c. *Bd.* 3, 81-84 en 206; *Bd.* 4, 11-12, 147, 163-168 en 234.

ademen. Daar droomt hij van grootse daden, die hij ten behoeve van de mensheid zou kunnen verrichten, want zoals hij in zijn *Journal meiner Reise* van 1769 uitroept: "Ich gehe durch die Welt, was hab' ich in ihr, wenn ich mich nicht unsterblich mache!"

De kritiek op de stoffige *Gelehrte* en zijn rationele abstracties is een in de *Genie-Zeit* telkens terugkerend thema, waarvan men de echo kan beluisteren in Goethe's *Faust* (1808/1831). Daartegenover staat het streven naar authenticiteit en directe ervaring dat zich richt tegen alle regelzucht, maar dat juist zo -als reactie- zelf vaak weer een gekunstelde indruk maakt. De natuur zelf kent geen regels; zij is zoals de dichter Jakob Michael Lenz (1751-1792) opmerkt "in allen ihren Wirkungen mannigfaltig". Herder weert zich in zijn *Kritische Wälder* dan ook bewust tegen elke orde of methode en Lenz meent in plaats van de aristotelische eenheden wel honderd andere te kunnen aangeven. Poëzie wordt nu verheven tot de ware natuuraal; zij spreekt in beelden en onderscheidt zich zo van het abstracte proza der geleerden. Het verlangen naar vrijheid en spontaniteit uit zich hier in een voorliefde voor de lyrische ode, die uitdrukking geeft aan het *Erhabene* en daarom als de taal van het genie wordt beschouwd. Daarbij geldt Pindarus als het na te volgen voorbeeld, dat men echter niet mechanisch dient te imiteren, want zoals Herder schrijft: "*Nacheiferer* wecke man, nicht *Nachahmer*."⁹

Bij de *Stürmer und Dränger* wordt de kunstenaar tot een autonome figuur. Volgens Herder is het theater geen "Schule der Sitten" en zijn dichters geen zedenpredikers, aangezien de waarde van het kunstwerk louter berust op zijn poëtische werking en niet op zijn morele gehalte. De jonge Goethe gaat nog een stap verder. Zijn *Prometheus* is een felle onafhankelijkheidsverklaring, die zelfs het hoogste gezag niet ontziet en uitmondt in blasfemie:

"Ich kenne nichts Ärmers
Unter der Sonn als Euch, Götter!"

Het genie ontleent de zin van zijn bestaan aan zichzelf. Zijn taak is daarom geen andere dan uitdrukking te verlenen aan de eigen individualiteit. Het genie dient zoals Herder opmerkt "blos Charakteristisch-Individuell zu denken, zu sprechen, und durch beides vielmehr zu handeln." Dit extreme individualisme vormt op het eerste gezicht een bedreiging voor de communicatieve waarde van het kunstwerk en daarmee voor de kunst zelf, die nu elk hoger doel lijkt te ontberen. Het meest individuele geldt evenwel als symbool van het meest universele en aldus appelleert de kunstenaar, die uitdrukking verleent aan zijn eigen individualiteit, aan datgene wat allen gemeen hebben. Hij richt zich niet langer naar de smaak van een duidelijk herkenbaar publiek zoals dat voorheen overeenkwam met de sociale elite, maar spreekt tot de mensheid als geheel. Het ideaalbeeld van de kunstenaar is de *sacer vates* die men gemakkelijk herkent in de Keltische bard Ossian, het geesteskind van de Schotse schrijver James MacPherson (1736-1796). Ossian wordt het voorwerp van een rage; hij is de ware kunstenaar: een dichter, leider, priester en profeet tegelijk. Dienovereenkomstig bestempelt Johann Kaspar Lavater (1741-

⁹ J.G. Herder, o.c. Bd. 2, 162 en Bd. 4, 197 en 401; J.M.R. Lenz, *Werke in einem Band* (Berlijn en Weimar 1980) 370 en 375.

1801) geniale kunstenaars als: "*Menschengötter! Schöpfer! Zerstörer! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen! Dollmetscher der Natur! Aussprecher unaussprechlicher Dinge! Propheten! Priester! Könige der Welt(..)*" De *sacer vates* wordt gekenmerkt door zijn hogere inzicht in de goddelijke waarheid van de natuur. In die zin blijft hij, zoals Herder verlangt, een "Prediger der Tugend". Maar zijn wijsheden laten zich niet langer vastleggen in algemene formules. De *sacer vates* spreekt in symbolen en went zich zo tot het door de *Stürmer und Dränger* geïdealiseerde *Volk*. Het *Volk* is het ware publiek, de mensheid zoals deze naar haar natuur zou moeten zijn. Daarbij blijft het echter de tragiek van het genie, dat dit ideale publiek in feite niet bestaat. Immers, de hogere sociale lagen zijn gecorrumpeerd door de hypocrisie en gekunstelde omgangsvormen van de moderne -Franse- beschaving, terwijl de denkwijze der lagere standen nog ruw en *ungebildet* is. Het hogere inzicht van de *sacer vates* impliceert zo het persoonlijke offer, te moeten lijden ten behoeve van een mensheid, die hem niet begrijpt. Deze opvatting wordt op de meest indringende wijze verbeeld in *Der Tod des Empedokles* van Friedrich Hölderlin (1770-1843) en bepaalt nog Arthur Schopenhauer's (1788-1860) en Friedrich Nietzsche's (1844-1900) visie op het genie. Maar ook de dichter Lenz is zich reeds bewust van deze tragische rol van de *Aussenseiter*, waartoe het genie is veroordeeld:

"Wenn wir das Schicksal des Genies betrachten (ich rede von Schriftstellern), so ist es unter aller Erdensöhne ihrem das bängste, das traurigste. Ich rede ehrlich von den größten Produkten alter und neuer Zeiten. Wer liest sie? wer genießt sie? - Wer verdaut sie? Fühlt das, was sie fühlten?"¹⁰

III. Het teken van Kain

Langer dan in Engeland of Frankrijk behoudt de samenleving in Duitsland het karakter van een streng gesegmenteerde standenmaatschappij. Toch worden ook hier aan het einde van de 18e eeuw tekenen van verandering zichtbaar. De neiging tot staatsvorming van de territoriale vorsten en een sterke bevolkingsgroei ondermijnen de bestaande orde. Niet minder belangrijk is in het onderhavige verband het ontstaan van een moderne intelligentsia als een relatief zelfstandige geleding, waartoe men niet op grond van zijn geboorte, maar dankzij zijn persoonlijke *Bildung* behoort. Meer dan handel en bedrijf biedt een goede intellectuele vorming de Duitse burger de mogelijkheid tot een sociale promotie, die zich doorgaans via een aan de staat verbonden functie voltrekt. In het tweede deel van zijn *Sebaldis Nothanker* (1773-1776) taxeert de *Popularphilosoph* Friedrich Nicolai "dieses gelehrte Völkchen von Lehrer und Lernenden" op 20.000 zielen. Onder hen zouden zich volgens zijn tijdgenoot J.G. Meusel in 1766 2500 en in 1806 reeds 11.000 schrijvers hebben bevonden. En zelfs indien men alle gelegenhedsdichters

¹⁰ J.G. Herder, o.c. Bd. 2, 146 en 224; Bd. 3, 278-279; Bd. 4, 364-365 en Bd. 5, 233-234; J.W. Goethe, o.c. Bd. 1, 320; J.K. Lavater, *Ausgewählte Schriften* Bd. 3 (Zürich 1842) 308; J.M.R. Lenz, o.c. 371.

buiten beschouwing laat, moet hun aantal rond 1800 volgens de literatuurhistoricus Hans Haferkorn nog altijd op 2000 à 3000 personen worden geschat. In deze kring van intellectuelen verbreidt zich vanaf circa 1770 een verhoogd besef omtrent de eigen individualiteit. Zij vormen het dynamische element in een voor het overige starre samenleving, die hen gezien hun overschot zeker niet altijd de erkenning verschaft waarop zij gezien hun persoonlijke kwaliteiten recht menen te hebben. De daardoor opgewekte onvrede vormt de voedingsbodem voor een levenshouding, waarin een opgeschroefd zelfgevoel en opstandigheid samengaan.¹¹

Deze Duitse -meer idealistisch gestemde- neefjes van Rameau betonen zich ontvankelijk voor de geniecultus, die in het werk van de *Stürmer und Dränger* wordt uitgedragen. De *Aufklärer* Johann Georg Zimmermann wijst in zijn *Ueber die Einsamkeit* (1784-1785) op de talrijke jongeren, die in deze tijd het slachtoffer zouden zijn geworden van "die leidige Genieseeuche". En de arts aarzelt niet te waarschuwen voor deze ziekte, die de geestelijke gezondheid bedreigt. Daar zij immers in de kleine Duitse steden geen uitlaat kunnen vinden voor hun dadendrang, vervallen deze jonge lieden gemakkelijk tot *Selbstheit*, zodat hun mentale toestand gelijk op een stilstaand water dat langzaam vervuult. Ook verscheidene *Stürmer und Dränger* nemen mettertijd afstand van het ongebreidelde streven naar vrijheid en sluiten zich bij de door Zimmermann geuite kritiek aan. Zo herinnert Goethe zich in zijn *Dichtung und Wahrheit* hoe velen in deze jaren poseerden als genie, want zij realiseerden zich nog niet:

"..daß Genie diejenige Kraft des Menschen sei, welche, durch Handeln und Tun, Gesetz und Regel gibt. Damals manifestierte sich's nur indem es die vorhandenen Gesetze überschritt, die eingeführten Regeln umwarf und sich für grenzenlos erklärte. Daher war es leicht genialisch zu sein.."

Herder houdt in zijn *Vom Erkennen und Empfinden* (1778) eveneens een tirade tegen het *Pöbel* dat zich van de term heeft meester gemaakt. Zij zijn onrustige naturen die zich uit rancune over hun ongelukkig lot hebben overgegeven aan haat, ijdelheid en wraakzucht. In hun verzet bevestigen deze "Aftergeburten und Bastarten der Menschheit" in feite nog een samenleving, die mensen door een verregaande mate van arbeidsdeling tot eenzijdigheid dwingt en hen zo van hun ware natuur vervreemdt. In een dergelijke maatschappij waant elke specialist zich een genie, "will jeder verdorbne stolze *Liliput* gern ein Riese auf seiner Stelle (..) werden". Daartegenover definieert Herder het ware *Genie* als het natuurlijke en naar alle zijden ontwikkelde *Charakter* dat één is met zichzelf en in die zin is ieder mens, althans in aanleg, een genie. In zijn kritiek op de 'geniale' hemelbestormers verwijst Herder opnieuw naar Prometheus, die nu echter in een geheel ander licht wordt gezien. Het eerste genie, dat het vuur van de goden stal, werd de prooi van een gier en de titanen liggen onder de bergen begraven. Want weliswaar

¹¹ Vgl. H. Haferkorn, 'Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800' in: B. Lutz (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz, 1750-1800* (Stuttgart 1974) 150 en 202-203.

vertoonden zij evenals de moderne genieën een afschrikwekkende aanblik, "aber Vater Zevs war ihnen gewachsen." Eenzelfde omkering van het beeld vindt impliciet plaats in Friedrich Schiller's *Monument Moors des Räubers*, waar hij waarschuwend uitroept:

"Jünglinge! Jünglinge!
Mit des Genies gefährlichem Ätherstrahl
Lernt behutsamer spielen."

Immanuel Kant (1724-1804) erkent in zijn *Anthropologie* van 1798 weliswaar het ware genie, dat zich door zijn oorspronkelijkheid onderscheidt en nieuwe wegen inslaat, maar vraagt zich tegelijk af of "mechanische Köpfe" voor de groei van kunsten en wetenschappen niet dienstiger zijn, daar zij tenminste geen wanorde stichten. En fel keert hij zich tegen de *Genieaffen* die zich louter op hun genialiteit beroepen, opdat zij zich de moeite van gedegen onderzoek kunnen besparen. Deze "Quacksalber und Marktschreier", die niet gehinderd door een overmaat aan kennis over alle zaken met gezag menen te kunnen spreken, vormen volgens Kant een gevaar voor de samenleving. Dergelijke geluiden worden vanaf de jaren tachtig van verschillende zijden herhaald, waarbij de kritiek zich onveranderlijk concentreert op de willekeur en onrust, die in de genie-beweging tot uitdrukking zouden komen. Die kritiek lijkt te worden gevoed door een gevoel van onzekerheid ten aanzien van de maatschappelijke veranderingen, die men om zich heen meent waar te nemen; een gevoel dat door de Franse Revolutie nog eens krachtig wordt versterkt. Aldus bestempelt Jean Paul (1763-1825) in zijn *Vorschule zur Ästhetik* (1804) de *Ichsucht* van de genie-beweging als een teken des tijds:

"Es folgt aus der gesetzlosen Willkür des jetzigen Zeitgeistes -der lieber ichsüchtig die Welt und das All vernichtet, um sich nur freien Spiel- Raum im Nichts auszuleeren, und welcher den Verband seiner Wunden als eine Fessel abreißet-, daß er von der Nachahmung und dem Studium der Natur verächtlich sprechen muß."

Jean Paul richt zich tegen de *Frühromantik*, die echter in velerlei opzicht aan de *Sturm und Drang*- generatie herinnert. Niet minder dan de 'klassieke' Goethe en Schiller bestrijdt hij zo een tendens, die in hoge mate ook in hemzelf werkzaam is. Daarbij bestempelt hij diegenen die zich aan de willekeur van hun ongebonden verbeelding overgeven als "poetische Nihilisten". Met de term 'nihilisme' grijpt Jean Paul terug op een begrip dat in 1799 is geïntroduceerd door zijn vriend Friedrich Jacobi (1743-1819), die op deze wijze zijn afkeuring ventileerde over de Idealistische filosofie van Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). Voor de 'poëtische nihilisten' is het Fichteaanse *Ich* de enig ware wereld en hun werk is dan ook weinig meer dan een veredelde vorm van zelfbespiegeling: "Wo einer Zeit Gott, wie die Sonne, untergehet; da tritt bald darauf auch die Welt in das Dunkel; der Verächter

des All achtet nichts weiter als sich und fürchtet sich in der Nacht vor nichts weiter als vor seinem Geschöpfen."¹²

De door Jean Paul geconstateerde nihilistische denkwijze vormt inderdaad één van de opvallendste kenmerken in de literatuur zoals deze zich vanaf de *Sturm und Drang* zich ontwikkelt. Het werk van de *Stürmer und Dränger* wordt bepaald door een compromisloze houding, die slechts de keuze laat van het 'alles of niets'. De schrijver die zichzelf tot genie heeft verheven projecteert zichzelf in zijn held die de wereld onveranderlijk als eenling, als *Aussenseiter*, tegemoet treedt en met verachting afwijst. Felle uitingen van kritiek worden daarbij afgewisseld door gelatenheid en resignatie. Het verzet tegen de bestaande orde is totaal en laat nog slechts ruimte voor twee extreme reacties: voor *Welflucht* of gewapende rebellie.

Die eerste houding tekent zich het meest duidelijk af in Goethe's jeugdwerk *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Werther vertoont alle kenmerken van het geniale individu, dat zich door de regels en conventies van het alledaagse leven ingeperkt voelt. In zijn brief van 26 mei roept hij klagend uit:

"O meine Freunde! warum der Strom des Genies so selten ausbricht, so selten in hohen Fluthen hereinbraust, und eure staunende Seelen erschüttert. Lieben Freunde, da wohnen die gelaßnen Kerls auf beyden Seiten des Ufers, denen ihre Gartenhäuschen, Tulpenbeete, und Krautfelder zu Grunde gehen würden, und die daher in Zeiten mit dämmen und ableiten der künftig drohenden Gefahr abzuwehren wissen."

Het genie weet zich door een onoverbrugbare kloof gescheiden van de veilige wereld der filisters. De genie-idee verbindt zich hier met de rousseauïstische natuur- en gevoelscultus, die zich in de jaren zeventig en tachtig in Duitsland verbreidt. Het genie is ongebonden als de natuur zelf en zijn gevoelens zijn daarom niet gekunsteld zoals het gedrag der beschaafde lieden. Aldus ontvlucht Werther het burgerlijke bestaan om eerst in de vrije natuur, die het klankbord vormt voor zijn eigen gevoelens, tot zichzelf te komen: "Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!" Zich in zichzelf te verdiepen en de eigen gevoelens af te tasten heeft hier, aan het begin van de roman, nog het karakter van een wonderbaarlijke ontdekkingsreis. Dienovereenkomstig wordt ook de eenzaamheid, die de voorwaarde vormt voor dergelijke zelfbespiegelingen, bewust gezocht en als "meinem Herzen köstlicher Balsam" gekoesterd. Maar daarmee heeft Werther zich in een tunnel gewaagd die hem steeds nauwer zal omsluiten en eindigt in een donker gat. De idealen van zijn verbeelding vertegenwoordigen voor hem een absolute maatstaf, waaraan de werkelijkheid niet kan voldoen. Aldus wordt ieder menselijk contact onmogelijk en wordt hij steeds meer op zichzelf teruggeworpen. Dit ervaart hij op pijnlijke wijze wanneer hij in zijn verlangen naar spontaan, persoonlijk contact in adellijk gezelschap de etiquette uit het oog verliest en wordt verwijderd.

¹² J.G. Zimmermann, *Ueber die Einsamkeit* Bd. 2 (Carlsruhe 1787) 4 en 8-9; J.W. Goethe, o.c. Bd. 10, 822; J.G. Herder, o.c. Bd. 8, 221-225; F. Schiller, *Werke* Bd. 1-2 (Darmstadt z.j.) Bd. 2, 70; I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (Stuttgart 1983) 161-162; Jean Paul, *Werke* Bd. 5 (München 1963) 31-34.

De eenzaamheid, die hij voorheen zelfbewust had verkozen, verkeert zo in een gevoel van isolement dat hij gedwongen ondergaat. Het verhoogde individualiteitsbesef van de geniale mens impliceert onvermijdelijk vereenzaming. Ook elders in de literatuur van deze tijd -bijvoorbeeld in Hölderlins *Hyperion* (1797-1799)- wordt dat verband telkens opnieuw gelegd en terecht bestempelt Wolf Lepenies het probleem van de eenzaamheid dan ook als "*das Thema der Zeit*." In Goethe's roman eindigt de held in een volstrekt isolement. Zelfs zijn liefde voor Lotte verbindt Werther niet meer met het leven, aangezien deze minder de werkelijke persoon dan zijn geïdealiseerde voorstelling van haar betreft en zo in feite niet meer is dan een afgeleide vorm van zelfliefde. Zijn individualiteit, waarop hij zich ooit zo trots beriep, is nu veranderd "in meinen Käfig", vanwaaruit hij zich blasfemisch richt tot een God die hem heeft verlaten en die een wereld laat bestaan waar alleen krankzinnigen gelukkig zijn.¹³

Werther's zelfmoord staat niet op zichzelf. De helden van de *Sturm und Drang* bezwijken onveranderlijk onder de last die zij zichzelf hebben opgelegd. Dat geldt ook voor Goethe's drama *Tasso* (1789) dat niet toevallig met het woord "scheitern" eindigt. Tasso vormt het begin van een lange, voor de Duitse literatuur kenmerkende traditie, waarbij de kunstenaar zelf in de hoofdrol treedt. De problematiek van *Die Leiden des Jungen Werthers* spitst zich nu toe op de geniale dichter, die de wereld naar zijn eigen voorstellingen meent te kunnen inrichten, maar in de werkelijkheid hulpeloos blijkt te zijn. Het conflict tussen kunst en leven wordt daarbij verbeeld door de tegenstelling tussen Tasso en de realist Antonio, "die darum Feinde sind, weil die Natur nicht *einen* Mann aus ihnen beiden formte." Daarmee doet het motief van de dubbelganger zijn intrede, dat vanaf nu telkens -bijvoorbeeld in *Faust* en in diverse werken van Jean Paul- zal terugkeren en dat uitdrukking geeft aan het probleem van vervreemding en innerlijke verdeeldheid. In zichzelf bevangen heeft Tasso geen oog voor zijn omgeving en overtreedt hij de regels van het hof, waaraan hij verblijft. De milde terechtwijzing, die hij daarop moet ondergaan, vormt een aantasting van zijn zelfgevoel en wekt in hem de voorstelling van een samenzwering tegen zijn persoon, waarin ook zijn vrienden zouden zijn betrokken. Maar hun waarschuwing "entreiße dich dir selbst! der Mensch gewinnt, was der Poet verliert", mag Tasso zoals hijzelf weet niet baten. Hij wordt voortgedreven door zijn demon; hij *moet* zich overgeven aan zijn verbeelding, omdat hij niet anders kan en hoewel dit zijn *Weltverlust* impliceert. Dit inzicht, dat hij als dichter van het leven is buitengesloten, bepaalt de nihilistische toonzetting van het slot. Als mens heeft hij verloren: "ich bin nichts; ich bin mir selbst entwandt". Maar in tegenstelling tot Werther resteert hem nog de troost zijn wanhoop te kunnen uiten, want "wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide." Deze tragiek van het genie, die in *Tasso* centraal staat, weerspiegelt Goethe's visie op zijn eigen kunstenaarschap. De dichter is getekend door

¹³ J.W. Goethe, o.c. Bd. 4, 269, 275, 278, 330, 348 en 251; W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft* (Frankfurt a.M. 1972) 85.

zijn gave: "Von mir sagen die Leute, der Fluch Kains läge auf mir. Keinen Bruder habe ich erschlagen! Und ich denke, die Leute sind Narren."¹⁴

Tegenover de introspectieve Werther en Tasso staat de heroïsche *Selbsthelfer*, die gewapenderhand in opstand komt tegen een verdorven wereld. De *Selbsthelfer* belichaamt de duistere zijde van het genie dat, zoals Lavater zich al liet ontvallen, altijd ook een *Zerstörer* is. Zelf geïsoleerd en zonder invloed sympathiseert de schrijver met de rebel, met de misdadiger ook, die zich buiten de gevestigde orde heeft geplaatst, en projecteert op hem zijn droom van macht. Die houding is echter niet immoreel, omdat de held handelt vanuit een hogere opvatting van recht, vanwaaruit het recht van de bestaande orde in onrecht verkeert. Goethe's *Götz von Berlichingen* (1773) en Schiller's *Die Räuber* (1781) voeren dit type ten tonele, dat tijdens de Romantiek terugkeert in Heinrich von Kleist's (1777-1811) *Michael Kohlhaas* (1810). De *Selbsthelfer* is daarbij de eenling, die nooit met zijn aanhang mag worden verwisseld. Aldus wijst Karl Moor zijn gevolg dan ook terecht met de woorden: "Ihr seid nicht Moor!-Ihr seid heillose Diebe, elende Werkzeuge meiner größeren Plane.." Het optreden van de held wordt niet bepaald door gewin-zucht en kan evenmin worden afgedaan als een vorm van sociaal en politiek protest. Het verzet tegen bestaande wantoestanden vormt ten hoogste het decor voor een houding welke door Albert Camus is omschreven als de 'de metafysische opstand'. De *Selbsthelfer* richt zich tegen de schepping zelf, die niet aan zijn voorstellingen van recht voldoet. Aldus groeit hij uit tot een demonische gestalte, wiens taak de kracht en het begrip van gewone stervelingen te boven gaat. In die zin waarschuwt Karl Moor dan ook de jonge edelman Kosinsky, die zich bij zijn bende wenst aan te sluiten:

"Du trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit -entweder mußst du ein höherer Mensch sein, oder du bist ein Teufel. -Noch einmal, mein Sohn! wenn dir noch ein Funken von Hoffnung irgend anderswo glimmt, so verlaß diesen schrecklichen Bund, den nur Verzweiflung eingeht, wenn ihn nicht eine höhere Weisheit gestiftet hat. -Man kann sich täuschen -glaube mir, man kann das für Stärke des Geistes halten, was doch am Ende Verzweiflung ist-"¹⁵

De nihilistische toon die hier wordt aangeslagen verneemt men met name vanaf de jaren negentig steeds vaker. De jonge Novalis (1772-1801) beklagt zich in een dagboekantekening van 1790 over zijn *Eigensinn* die hem ertoe veroordeelt eenzaam rond te dwalen in het labyrint van zijn eigen ideeën, overgeleverd aan de plaaggoden die in hem huizen. Waar alle idealen en alle hoop op erkenning stukbreken op een werkelijkheid, die wordt bepaald door "elende, drückende menschliche, bürgerliche Verhältnisse", kunnen scepticisme en mensenhaat slechts het gevolg zijn: "Die Welt hienieden ist ein Gefängniß." Soortgelijke geluiden beluistert men uit de mond van de romanhelden van deze tijd; bij William Lovell (1795-1796) van Ludwig Tieck (1773-1853), bij

¹⁴ J.W. Goethe, o.c. Bd. 6 m.n. 262, 302 en 313-314; Goethe aan J. Chr. Kestner, 12-6-1773 in: J.W. Goethe, *Leben und Welt in Briefen* (München en Wenen 1978; hrsg. von F. Kemp) 69.

¹⁵ F. Schiller, o.c. Bd. 1, 72 en 82. Vgl. A. Camus, *De mens in opstand* (Amsterdam 1974; oorspr. 1951) 24 e.v.

Roquairol en Schoppe uit Jean Paul's 'anti-titanische' roman *Titan* (1800-1803) en bij de hoofdpersoon van Bonaventura's *Die Nachtwachen* (1804). En ook Hyperion wordt achtervolgd door de gedachte, "daß wir geboren werden für Nichts, daß wir lieben ein Nichts, glauben ans Nichts, uns abarbeiten für Nichts, um mählich überzugehen ins Nichts-". De onzekerheden van een tijd van ingrijpende maatschappelijke veranderingen worden in Duitsland het sterkst gevoeld door diegenen die zich met de persoonlijke keuze voor de twijfelachtige status van het kunstenaarschap hebben losgemaakt van hun oorspronkelijke milieu en de daarmee verbonden traditionele waarden en die zich zo, vooralsnog nauwelijks gesteund door een burgerlijk publiek, buiten de bestaande standenorde hebben geplaatst. Deze breuk met gegeven normen vormt de voorwaarde voor de artistieke vrijheid van de kunstenaar, die zich daarbij op de autonomie van zijn verbeelding beroept. Voor de ware, romantische poëzie geldt volgens Friedrich Schlegel (1772-1829), dat "sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide." Maar de kunstenaar, die zich van alle bindingen heeft bevrijd, wordt geconfronteerd met de vraag *waartoe* die vrijheid dient. De Fichteaanse Idealist uit Jean Paul's *Clavis Fichteana* (1800) schept zich godgelijk de wereld uit zijn absolute *Ich*, maar stikt in zijn eigen zelfgenoegzaamheid: "Ich so ganz allein, nirgends ein Pulsschlag, kein Leben, Nichts um mich und ohne mich Nichts als Nichts."¹⁶

IV. Het naïeve en het sentimentele genie

De vrijheid van de kunstenaar heeft een prijs, die bestaat in het ironische besef een toeschouwer te zijn die buiten het leven staat. Juist daarin berust zijn eenzijdigheid die door Herder, Kant, Goethe, Schiller en Jean Paul wordt veroordeeld. Die kritiek impliceert zeker geen afwijzing van het 'ware' genie, dat nu echter scherp wordt afgegrensd tegenover het *Kraftgenie*, dat zich beroept op de ongebonden, regelloze scheppingsdrang van de natuur om zich over te kunnen geven aan zijn eigen ongebreidelde fantasie. De critici beklemtonen daarentegen het harmonieuze karakter van deze natuur, die een geheel vormt en eerst zo ook een creatieve werking heeft. Dienovereenkomstig is het genie het artistieke vermogen, waarin die ongedeelde natuurkracht tot uitdrukking komt. Kant poogt het genie in zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) zelfs weer te verzoenen met de regels der kunst en nadert daarbij dicht de positie van de oudere Lessing: "*Genie* ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt." Zoals de natuur zelf is ook het genie, dat immers deel is van die natuur, aan regels gebonden. Desalniettemin wordt de geniale kunstenaar ook volgens Kant vooral gekenmerkt door zijn oorspronkelijkheid, aangezien hij zich immers niet bewust is van deze regels, die zich niet in begripsmatige termen laten vatten en derhalve niet kunnen worden aangeleerd. Dat het genie aan de

¹⁶ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Bd. 1* (München en Wenen 1978) 433; F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe Bd. 1-2* (München 1978) *Bd. 1*, 621; F. Schlegel, *Werke in zwei Bänden* (Berlijn en Weimar 1980) *Bd. 1*, 205; Jean Paul geciteerd bij D. Arendt, *Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche* (Keulen 1970) 54.

regels gehoorzaamt blijkt eerst uit zijn exemplarische werking, die berust op de wijze waarop het uitdrukking geeft aan de algemeen-menselijke natuur.

Minder geneigd tot theoretische abstracties benadrukt Goethe vanaf de jaren tachtig in toenemende mate het belang van *Entsagung*. De mens is onvermijdelijk gebonden aan de beperkingen van het maatschappelijk verkeer, dat verantwoordelijkheid en zorg voor anderen vereist. Opdat de kunstenaar dit menselijk bestaan uitdrukking kan verlenen, dient hij zich eerst zelf als mens en daarom ook als sociaal wezen volledig te ontplooien. Zonder levenservaring verliest hij zich al te gemakkelijk in zijn eigen hersenspinsels, in de objectloze en daarom oneindige *Sehnsucht* van de 'ongezonde' Romantiek, en verzaakt zo zijn eigenlijke taak. De ware kunstenaar is de 'realist', die erin slaagt om ook het kleinste detail tot een symbool voor het geheel te verheffen:

"Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) wordt dit thema verder uitgewerkt. De jonge Wilhelm Meister geraakt door schade en schande tot het inzicht, dat zijn artistieke ambities beruften op een gebrek aan zelfkennis en levenservaring en dat zijn bestemming is gelegen in de burgerlijke samenleving met al haar beperkingen. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wordt veelal aangemerkt als het prototype van de Duitse *Bildungsroman*, die vaak tegelijk ook *Künstlerroman* is. Maar gezien Wilhelm's *Entsagung* aan het slot is het werk tevens de grote uitzondering binnen het genre, waarin de tegenstelling tussen individuele voorstellingen en maatschappelijke eisen doorgaans onverzoend blijft of slechts een utopische oplossing vindt. De afstand tussen Goethe en de *Frühromantiker* wordt gemarkeerd door Novalis, die zijn *Heinrich von Ofterdingen* (1802) dan ook als een "anti-Meister" presenteert. Want ongeacht zijn bewondering voor Goethe's vaardigheid blijft *Wilhelm Meisters Lehrjahre* voor hem een "odios" werk, waarin de poëzie zichzelf van haar rechten berooft, terwijl "die Oeconomie sicher auf festen Grund und Boden mit ihren Freunden sich gütlich thut.."

Het verschil tussen *Klassiker* en *Frühromantiker* spreekt inderdaad vooral uit de andere toonzetting van hun werk en wordt zeker niet in de laatste plaats bepaald door de noodzaak voor de nieuwe generatie om zich tegen haar grote voorbeelden af te zetten. Waar zij zich echter rekenschap geven van de kunstopvatting, waarop dat werk is gebaseerd, lijken de posities elkaar te naderen. Dat blijkt met name in Schiller's *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-1796), dat ongeacht zijn anti-romantische teneur de romantische esthetica als onontkoombaar lijkt te bevestigen. De tegenstelling tussen het naïeve en het sentimentele komt overeen met die tussen de natuur enerzijds en kunst en civilisatie anderzijds. De natuur vertegenwoordigt daarbij het vrije, ongedeelde bestaan en vormt zo "ein harmonisierendes Ganze". Zoals Kant meent ook Schiller, dat het genie een natuurlijk vermoegen is en aldus luidt zijn conclusie: "Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines." De tegenstelling tussen het naïeve en het sentimentele is echter ook historisch bepaald. De modernen hebben het naïeve gevoel van verbondenheid met de natuur, dat nog kenmerkend was voor de Grieken, verloren.

Hun houding tegenover de natuur "gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit." De mens heeft zich op het pad der beschaving gewaagd, maar is juist hierdoor van zichzelf vervreemd, want "die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn". De modernen zijn sentimenteel; voor hen bestaat de natuur nog slechts als een ideaal, waarnaar zij terugverlangen. Op het eerste gezicht lijkt het genie zo begraven in het verleden van een pessimistisch geschiedbeeld. In werkelijkheid vormt Schiller's essay echter een zelfrechtvaardiging, waarbij hij de sentimentele dichter in feite boven het naïeve genie verheft. De moderne vervreemding is weliswaar een onontkoombaar gegeven, maar waar hij zich laat leiden door het ideaal van de verloren harmonie is de dichter zich hiervan bewust en is hij -in hegeliaanse termen- ook in zijn staat van vervreemding nog bij zichzelf. Vanuit dit besef volgt het streven om de oorspronkelijke eenheid op een hoger niveau opnieuw gestalte te geven; een *oneindig* streven, want het bewustzijn dat het hier om een ideaal gaat laat zich niet uitschakelen. Dit streven blijkt nu het kenteken van "das sentimentalische Dichtergenie". Hij is "der wahre Idealist", die volgens Schiller scherp moet worden onderscheiden van de gevaarlijke fantast. Want deze laat zich niet leiden door het ideaal van natuurlijke harmonie, maar "verläßt die Natur aus bloßer Willkür, um dem Eigensinne der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgeben zu können", en bevestigt juist zo zijn vervreemding tegenover de werkelijkheid.¹⁷

De *Frühromantiker* zullen zich door deze uithaal niet aangesproken hebben gevoeld. Hun "progressive Universalpoesie" lijkt in velerlei opzicht op het tot zijn uiterste consequenties doorgevoerde program van Schiller. De scheppende kracht van het sentimentele genie ontspringt aan de hoog opgevoerde spanning tussen ideaal en werkelijkheid, welke door het besef omtrent de eigen vervreemding wordt opgewekt. Volgens Friedrich Schlegel is juist dit besef echter kenmerkend voor de romantische kunst en hij ook verleent hieraan de term *Ironie*, die daarmee tot één van de centrale categorieën van de romantische esthetica wordt verheven. Ironie omschrijft "ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung." Maar juist in dit gevoel omtrent de tegenstellingen, die het bestaan verscheuren, berust de autonomie van de kunstenaar. Onder zijn ironische blik verliezen immers alle uiterlijke autoriteiten hun absolute geldigheid en in die zin kan Schlegel's vriend Adam Müller (1779-1829) ironie dan ook bestempelen als "*Offenbarung der Freiheit des Künstlers oder des Menschen*". De ervaring van vervreemding verbergt aldus een merkwaardige dialectiek, die nog in het leven van Adrian Leverkühn tot uitdrukking komt. Want terwijl dit gevoel enerzijds aanleiding is voor vertwijfeling over het verlies van traditionele zekerheden en zo gemakkelijk uitmondt in een nihilistisch wereldbeeld, vormt het anderzijds de voorwaarde voor de vrije schepping van het moderne genie. Het betreft hier een paradox, die op de meest pregnante wijze wordt geformuleerd door de persoon die model stond voor *Doktor Faustus*. Want zoals Friedrich Nietzsche

¹⁷ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Hamburg 1974) 160-161; J.W. Goethe, o.c. Bd. 2, 141; Novalis aan Ludwig Tieck, 23-2-1800 in: Novalis, o.c. 733; F. Schiller, o.c. Bd. 2, 692, 697-698, 726, 733 en 749-750.

(1844-1900) schrijft in zijn *Zur Genealogie der Moral* (1887): "-jeder, der irgendwann einmal einen 'neuen Himmel' gebaut hat, fand die Macht dazu erst in der eignen Hölle..."¹⁸

Literatuurverwijzing

In de noten wordt uitsluitend verwezen naar werken die in de tekst worden vermeld. Hier wordt volstaan met een beknopte opgave van de meest relevante secundaire literatuur, waarvan gebruik werd gemaakt. De genie-esthetica wordt het meest uitvoerig besproken in: J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens, 1750-1945* Bd. 1-2 (Darmstadt 1985); R. Hildebrand, 'Genie' in: J. en W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 4. Bd., 1. Abt., 2. Teil 3396-3450; H. Wolf, *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts* Bd. 1: *Von Gottsched bis Lessing* (Heidelberg 1923); B. Rosenthal, *Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters* (Berlin 1933); G. Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert* (Stuttgart 1982). Hier is vooral dankbaar gebruik gemaakt van de vele verwijzingen die men aantreft bij Jochen Schmidt en Rudolf Hildebrand. Voor de geschiedenis van de esthetica in het algemeen werd met name een beroep gedaan op: M.C. Beardsley, *Aesthetics from classical Greece to the present* (Tuscaloosa en Londen 1988; oorspr. 1966); H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen 1975; oorspr. 1960); M.H. Abrams, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition* (New York 1953). De literatuur over de Duitse cultuurgeschiedenis in de hier besproken periode is onafzienbaar. Enige van de belangrijkste titels zijn: L. Balet en E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik* (Dresden 1979; oorspr. 1936); N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation* Bd. 1-2 (Bern; oorspr. 1939) Bd. 1, hoofdstuk 1; R. Pascal, *The German Sturm und Drang* (Manchester 1953); W.H. Bruford, *Culture and Society in classical Weimar, 1775-1806* (Cambridge 1962); P. Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik* (4e druk; Tübingen 1961). De geschiedenis van het nihilisme wordt onder meer behandeld door D. Arendt, *Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche* (Keulen 1970) en W. Hof, *Pessimistisch-nihilistische Strömungen in der deutschen Literatur. Vom Sturm und Drang bis zum Jungen Deutschland* (Tübingen 1970). De bespreking van de *Bildungsphilosophie* is tenslotte gebaseerd op mijn *Bildung en politiek, 1770-1830* (Amsterdam 1986).