

betere alternatief aanprijst. Dit geldt met name ook voor Kleist en Goethe. Kleist mag dan al van Pruisische jonkers afstammen, als dichter hoort hij thuis in een andere genealogie. Het klopt weliswaar dat hij met zijn laatste stuk, de *Prinz von Homburg*, nadrukkelijk hulde wilde brengen aan de staat en het koningshuis die hij in zijn jeugd kortstondig gediend had. Aan zijn patriottische gevoelens kan evenmin getwijfeld worden, die waren heftig genoeg: de tekst van de opdracht aan de schoonzus van de koning, prinses Amalia Maria Anna, zelf een geboren Homburg, liegt er niet om. Wel rekende hij vanwege zulk hoog gezelschap ook op hoge financiële steun, die hij trouwens dringend nodig had. Maar zijn lucide dichterlijk genie zorgde er wel voor dat dit niet doorging: aan het hof had men heus wel een andere voorstelling omtrent het karakter van een prinselijke held; met een geëxalteerde somnambule dromer als deze Kleist-Homburg er een bleek te zijn, wilde men liever niets te maken hebben. De subsidie kwam er niet, erkenning evenmin.

Ze hadden nog gelijk ook, want al heeft dit saluut aan Pruisen al de ingrediënten van een politiek drama, in werkelijkheid gaat het om iets heel anders. In de schijn gedaante van een gelukkige wending toont deze tekst nog een laatste maal de tragische worsteling van Kleist met de Kantiaanse filosofie. Kleist is er niet meer zeker van of zijn en schijn de hun door het idealisme toegewezen plaatsen nog wel bezetten. Achter elke repliek loert dan ook het onbehagen. Er is in de literatuur van die tijd nauwelijks een onverkwikkelijker scène te vinden dan die door Edith Clever met zoveel onschuldige toewijding voorgedragen slotscène uit de *Prinz von Homburg*, met een geblinddoekte prins die bedwelmd door de bloemengeur van het hiernamaals zijn executie afwacht en een hofhouding die aan deze bedenkelijke maskerade haar hart ophaalt. En geen dubbelzinniger repliek op de vraag "Nein, sagt! Ist es ein Traum?" van de uit zijn zwijming ontwakende prins dan het o zo naïef-realistisch bedoelde antwoord van Homburg-supporter Kottwitz: "Ein Traum, was sonst?" Wanneer ergens blijkt dat politiek en kunst onverzoenbaar zijn, dan hier. Daarom zegt de zwijgende afwijzing door het hof meer over de ware aard van dit stuk dan welke poging ook tot herstel van het zogenaamde goede oude. Dat levert meestal slechte mythen op.



### Demonische natuur

Moeten we het dan verder nog over Goethe hebben? Bij de nagespeelde tekstfragmenten uit het tweede deel van de *Faust* wordt de afwezigheid van enige distantie bepaald gênant. Alsof ook Goethe, op het ogenblik waarop hij de episode met Philemon en Baucis in de *Faust*-handeling invoegde, in 1831 één jaar voor zijn dood, niet besefte dat deze huis-met-een-tuintje-idylle voorgoed voorbij was. Of Goethe voor de landelijke cultuur waar Syberberg mee dweept echt gewonnen was, is nog maar zeer de vraag. Voor Goethe behield de natuur zijn leven lang iets demonisch, dat hij schroomvol vereerde en waarvan hij de destructieve kracht in zijn eigen binnenste maar al te scherp gewaar werd. Zijn hele werk kan als een poging begrepen worden om aan die chaotische betovering van de natuur te ontsnappen. Dat het gezelschapsleven van een kleine residentie als Weimar - toch wel een concreet voorbeeld van de door Syberberg aangeprezen landelijke cultuur - hem daartoe niet voldoende afleiding bood, is bekend. Hij zocht zijn heil in de kunst. En of je nu de *Faust* als autobiografische bekentenis leest of als analyse hoe verlichting en duivelspakt in elkaar verstrengeld liggen, nergens zul je dat nostalgisch heimwee naar verlorengedane levensvormen vinden dat de romantiek fataal werd. En wat de natuur betreft: de slotscène van de *Faust*, waar engelen "Faustens Unsterbliches tragend" de hoogte in zweven, heeft met haar barok illusieperspectief veel weg van een pastiche

van de triomf van Ignatius van Loyola in de Gesù-kerk te Rome. Elke substantie is in beweging opgelost. "Es kommt das Zeitalter der Velozität", vertrouwd Goethe aan Eckermann toe. Ongeveer op het tijdstip waarop in Europa de eerste treinen gaan rijden, reduceert Goethe in zijn laatste tekst de natuur tot beweegbare decorstukken die hooguit nog een abstracte hemel suggereren.

Wie meent de alom aanwezige spanningen in klassieke teksten te kunnen opvangen met de absolute muziek van Beethoven, legt aan deze muziek niet alleen een programmatiese dwang op die haar vreemd is. En ook dit nog: ook de boerendans in het allegro van de pastorale is een dans van doden, "Mirth of those long since under earth, Nourishing the corn" (T.S.Eliot). Meer dan enig ander element illustreert de muziek in *Ein Traum, was sonst?* dat Syberbergs opzet, disparate fragmenten van verleden en heden in één a-historische ruimte te verenigen, niet kan waargemaakt worden en tot scheefftrekkingen, om niet te zeggen tot vervalsingen leidt: "historische Gewalt, die 'Furie des Verschwindens', verbietet ästhetisch den Kompromiß, sowie er politisch unwiederbringlich dahin ist" (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*). Ik weet wel dat Adorno door Syberberg wordt gewantrouwd als een van de waterdragers van de door hem zo genoemde materialistische bevrijdingsesthetiek. Maar daarmee is de geciteerde uitspraak nog niet weerlegd.

*Ein Traum, was sonst?*

Foto H.J. Syberberg

Ludo Verbeek