

# Duitsland en de romantische kritiek op het verlichtingsdenken

---

Recensie van: GUIDO GOOSSENS (2004) *Verloren zonsongangen*. Hans Jürgen Syberberg en het linkse denken over rechts in Duitsland. Amsterdam, Amsterdam University Press.

---

In Duitsland hebben in de jaren tachtig en negentig van de afgelopen eeuw regelmatig discussies plaatsgevonden waarin taboes, die door het Duitse nazi-verleden waren ontstaan, aan de orde werden gesteld. Zo ging het in de *Historikerstreit* om de vraag of de Holocaust met andere historische vervolgingen vergeleken mag worden, in de discussies rond Botho Strauß en Martin Walser om de vraag hoe gevaarlijk kritiek op de rationele traditie van de Verlichting of een gevoelsmatig nationalisme is en in het debat over Sloterdijks opmerkingen over genetische manipulatie om de vraag of hier de eugenetische ideeën van Hitler en de zijnen geen nieuw leven werd ingeblazen. Alles wat aan politieke en filosofische ideeën door de nazi's was gebruikt of misbruikt, was (om zeer begrijpelijke redenen) besmet geraakt. Immers, zulke ideeën waren blijkbaar van dusdanige aard dat ze voor een misdadige politiek (mis)bruikbaar konden zijn. Intellectuelen en kunstenaars die zich toch in de buurt van dergelijke opvattingen waagden, werden al gauw van gevaarlijk 'conservatieve',

'rechtse' of zelfs 'fascistische' sympathieën beschuldigd.

Over die discussie en de rol die de scenarioschrijver en filmregisseur Hans Jürgen Syberberg daarin speelt, gaat het hier besproken boek van Guido Goossens. Het is een dissertatie uit 2003 waarvoor hij het jaar daarop de Studieprijz van de Stichting Praemium Erasmianum heeft ontvangen. En om het meteen maar te zeggen: dat is terecht. Het is niet alleen een helder en goed, soms zelfs bijna spannend geschreven studie, zij verenigt ook op overtuigende wijze gedetailleerde studies van Syberbergs werk met een brede analyse van de achterliggende politiek-culturele discussies in Duitsland en daarbuiten.

Wie is Hans Jürgen Syberberg? In de jaren zeventig en tachtig geniet hij, samen met Wenders, Fassbinder en anderen, internationale bekendheid in het circuit van intellectuele filmliefhebbers als één van de vertegenwoordigers van de zogenaamde 'nieuwe Duitse cinema'. Vooral in het buitenland wordt hij gewaardeerd. Susan Sontag noemt

zijn bekendste werk, de zeven uur durende film *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977) zelfs ‘een van de grote kunstwerken van de twintigste eeuw’. In Duitsland zelf is er echter minder waardering. Hier wordt zijn werk vanaf het begin scherp bekritiseerd omdat het een gevaarlijk spel zou spelen met allerlei nationaal-socialistische of in ieder geval Duits-nationalistische fantasmagorieën. Zijn werk zou de antinazistische consensus van de naoorlogse Duitse politieke cultuur ondermijnen. In 1981 wordt hem in het weekblad *Die Zeit* naar aanleiding van zijn essay *Die freudlose Gesellschaft* verweten dat hij doelen nastreeft, ‘die vrijwel identiek zijn aan die van Hitler’. Als hij zich dan – volgens vrijwel al zijn critici, ook de hem gunstig gezinde uit het buitenland – ten tijde van de val van de Muur onmiskenbaar in de Duits-nationale en zelfs antisemitische traditie plaatst, is het met zijn populariteit gauw afgelopen.

De vraag die Goossens zich in zijn studie stelt is de volgende: wie hebben er nu gelijk, de buitenlandse critici die in de jaren zeventig en tachtig Syberberg als een links-kritische kunstenaar bejubelden (en volgens wie Syberberg rond 1990 helaas een conservatieve *Kehre* heeft doorgemaakt), of zijn Duitse critici die hem vanaf het begin al als een kunstenaar met semi-fascistische denkbeelden en als een hopeloze *Ewiggestriger* zagen? De opmerkelijke conclusie luidt: geen van beiden. Goossens slaagt er enerzijds in, duidelijk te maken dat Syberberg weliswaar lange tijd binnen het links-intellectuele vertoog in Duitsland opereerde, maar tegelijk nooit de linkse intellectueel is geweest voor wie

hij met name in de Engelstalige kritiek werd gehouden. Anderzijds maakt hij aannemelijk dat de Duitse critici weliswaar terecht al vroeg een verwantschap met denkbeelden constateerden die ook in de nazi-ideologie gebruikt werden, maar dat dit nu juist weer niet betekent dat hij er zelf ook fascistische ideeën op nahield.

Goossens situeert Syberbergs esthetische ontwikkeling binnen een fundamentele discussie over de Duitse culturele traditie. In de Bondsrepubliek is er lange tijd een vrij algemene consensus geweest over de gevaren van de Duits-romantische traditie die de *Innerlichkeit*, de Duitse gevoelstraditie met haar kritiek op de Verlichting, verkiest boven het rationele liberaal-democratische denken van de moderne westerse wereld: de Duitse *Kultur* tegenover de westerse *Zivilisation*, zoals Thomas Mann ze in 1918 in zijn verdediging van Duitsland in de Eerste Wereldoorlog nog onderscheidt. Die keuze voor een Duitse *Kultur* tegenover de traditie van de Verlichting werd (en wordt door velen) als een van de wegbereiders van het nationaal-socialisme gezien. In de jaren tachtig is het bijvoorbeeld Jürgen Habermas die vurig de verlichtings-traditie, het *Projekt Moderne*, verdedigt tegenover kritiek op het rationele denken vanuit de hoek van de Franse post-structuralistische, door Nietzsche en Heidegger beïnvloede filosofen. Deze discussie, zo betoogt Goossens, had al haar voorlopers in de jaren twintig en dertig, en wel in het marxistisch-esthetische debat over het modernisme. De in esthetische aangelegenheden conservatieve marxist en geestelijk vader van het

concept van het ‘socialistisch realisme’, Georg Lukács moest toen niets hebben van avant-gardistische stromingen als expressionisme en surrealisme en van andere modernistische vernieuwingen. (Goossens refereert in zijn boek vooral aan de conservatieve esthetische opvattingen van Lukács en diens sterke voorkeur voor een negentiende-eeuws realisme.

De Lukács van *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1922) die met zijn theorie van de *Verdinglichung* o.a. de Frankfurter Schule heeft geïnspireerd, blijft echter buiten beeld.) Minder dogmatische marxistische kunstenaars en kunstbeschouwers zoals Bertolt Brecht en Ernst Bloch waren juist van mening dat die nieuwe kunstvormen grote mogelijkheden, ook voor een ‘linkse’ kunst boden. Dit debat werd in het Exil en ook na 1945 voortgezet. Begin jaren vijftig zette Lukács zijn argumenten nog eens op een rij in de invloedrijke studie *Die Zerstörung der Vernunft*. Het gaat om een kritiek op het ‘irrationalisme’ dat vanaf de Romantiek via Nietzsche tot aan de denkers van de ‘Conservatieve Revolutie’ als Ludwig Klages en Carl Schmitt de weg voor het nationaal-socialisme gebaad zou hebben. Tegen de rigide opvattingen over een ‘socialistisch realisme’ die hiermee gepaard gaan, verzetten zich begin jaren vijftig in de jonge DDR de theatermaker Brecht en de in Leipzig docerende (en later naar de Bondsrepubliek vertrokken) hoogleraren Ernst Bloch en Hans Mayer. Volgens Goossens is deze discussie, die de jonge Syberberg in 1953 leert kennen als hij enkele weken aan Brechts *Berliner Ensemble* doorbrengt, de kiemcel voor zijn verdere esthetische ontwikkeling.

Goossens onderscheidt in de ontwikkeling van Syberbergs werk en ideeën drie perioden: een ‘post-brechtiaanse’ fase (vanaf de vroege jaren zestig tot de vroege jaren zeventig), een ‘wagneriaanse’ fase (vanaf de vroege jaren zeventig tot midden jaren tachtig) en een ‘conservatief revolutionaire’ (of ‘Pruisische’) fase vanaf midden jaren tachtig tot heden). Schematisch ziet de eerste periode er als volgt uit. De tamelijk idyllische jeugd van de in 1935 als zoon van een Pruisische herenboer geboren Syberberg wordt in 1945 abrupt beëindigd. Syberberg gaat in de DDR naar de middelbare school en maakt met de camera van zijn vader zijn eerste films. Op zijn achttiende komt hij in Oost-Berlijn bij het *Berliner Ensemble* van Bertolt Brecht terecht en filmt daar diens (naderhand door de DDR-autoriteiten verboden) inscenering van Goethes *Urfaust*. Daar maakt hij, volgens Goossens, voor het eerst kennis met de strijd tussen een officiële kunstopvatting die elk ‘irrationalisme’ afwijst en een kunstpraktijk die daar anders mee omgaat. Dit verzet blijft Syberberg inspireren.

In 1954 gaat hij naar de BRD, studeert in München en schrijft daar een proefschrift over het absurdistisch toneel van Dürrenmatt. Hij verdedigt het absurdisme als een modern protest tegen het geloof in de ‘redelijke vooruitgang’ die volgens hem in de moderne, technisch-wetenschappelijke wereld desastreuze vormen heeft aangenomen. Vanuit een dergelijke levensvisie maakt hij vervolgens zijn eerste films in de jaren zestig. Dat doet hij met de moderne kunstvormen die hij in Brechts ‘episch theater’ en in het absurdistische drama gevonden heeft.

Die moderne kunstvormen blijft hij ook toepassen in zijn tweede periode die Goossens als de artistiek veruit belangrijkste beschouwt. Syberberg leert nu het werk van Wagner kennen en wordt daardoor sterk beïnvloed. In de jaren zeventig en begin tachtig maakt hij een wagneriaanse tetralogie met de titel *De graal*. Deze bestaat uit een film over Karl May, een film met een vier uur durend interview met Winifred Wagner (die nauw met Hitler bevriend was), de zeven uur durende film *Hitler, ein Film aus Deutschland* en ten slotte de film *Parsifal*. De vorm blijft modern, maar Syberbergs achterliggende ideeën veranderen nu in de richting van een onvervalst conservatieve verdediging van het oude Duitse *Kultur*-idee. De eerste zin uit het openingsessay (*Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere*) in het boek bij de Hitler-film luidt: *‘In der freiwilligen Selbstaufgabe seiner schöpferischen Irrationalität vor allem, und vielleicht einzig hier, hat Deutschland wirklich den Krieg verloren’*. Vanaf nu is Syberberg een hartstochtelijk verdediger van de *Gegenaufklärung*: de romantische kritiek van de Duitse ‘mytho-poëtische’ geest op de ratio. Is hij daarmee ook een *Ewiggestriger*, die geheel en al in fascistisch vaarwater is terechtgekomen, zoals sommige van zijn Duitse critici beweren? Goossens weet aannemelijk te maken dat dit een grove simplificatie is.

Syberberg heeft goede redenen zichzelf in deze tijd nog steeds als onderdeel van het ‘linkse’ vertoog te zien. Een cruciale rol in de argumentatie van Goossens speelt de marxistische filosoof Ernst Bloch (die niet voor niets nauw bij de naoorlogse herinterpretatie van het werk van Wagner betrokken was). Bloch

verdedigt in zijn hoofdwerk *Das Prinzip Hoffnung* en in andere geschriften de stelling, dat juist ook de romantische traditie waardevolle elementen voor een linkse utopie kan bevatten (bekend voorbeeld bij Bloch: het *Heimat*-begrip). Onder invloed van zulke gedachten maakt Syberberg nu zijn provocerende films waarin hij afstand neemt van de gedachte dat alles wat de nazi’s gebruikten, noodzakelijk ‘fout’ moet zijn.

Integendeel, het gaat er volgens Syberberg om datgene wat door Hitler en de nazi’s is geclaimd weer aan hen te ontfutselen. Wat op hen teruggewonnen moet worden is vooral de Duitse traditie van de *Gegenaufklärung*, de *schöpferische Irrationalität*. De Duitse critici, die Syberberg van fascistische sympathieën beschuldigden, hadden dus geen gelijk. Echter evenmin gelijk hadden critici als Susan Sontag die meenden dat Syberberg deel uitmaakte van de beweging van ’68 die een hernieuwde *Trauerarbeit* ten aanzien van het gebeurde in de nazi-tijd eiste. Integendeel, Syberberg wilde juist een hernieuwde Duits-nationale trots zonder die zich door het nazi-verleden te laten afpakken. Daarmee was Syberberg (volgens Goossens zonder zich daar zelf van bewust te zijn) toch weer een kind van zijn tijd. Vergelijkbare ideeën en artistieke intenties zijn bijvoorbeeld ook te vinden in het werk van de beeldende kunstenaar Anselm Kiefer en Markus Lüpertz, de schrijvers Botho Strauß en Martin Walser en ook (wat de aansluiting bij de traditie van de *Gegenaufklärung* betreft) bij de Franse poststructuralistische filosofen. Dat daarbij in het geval van Syberberg anti-

westerse en anti-Amerikaanse sentimenten, in de zin van de oude tegenstelling Duitse Kultur versus westerse Zivilisation, een belangrijke rol speelden, hadden de Duitse critici weer wel goed gezien.

Volgens Goossens nemen deze sentimenten in de derde periode alleen maar toe. Nu verdwijnt zowel de tot nu moderne vorm van Syberbergs werk als het idee uiteindelijk toch nog een onderdeel van het links-esthetische verloop te zijn. De collagevorm van de films wordt losgelaten ten gunste van simpelere monologen en Blochs *Heimat* wordt vervangen door de *Bodenständigkeit* van Heidegger. Syberberg ontdekt zijn Pruisische roots, houdt zich bezig met het werk van Heinrich von Kleist en werkt aan een nieuwe tetralogie: *Requiem voor het einde van Pruisen*. Zijn ideeën krijgen nu uitgesproken Duits-nationale en volgens vrijwel alle critici bedenkelijk antisemitische trekken. Zijn werk trekt nationaal en internationaal nauwelijks nog de aandacht.

Goossens heeft in zijn boek een overtuigend en consistent beeld van de ontwikkeling en de eenheid van Syberbergs werk gegeven en daarmee ook een bijdrage geleverd aan een beter begrip van een centrale discussie uit het Duitse culturele leven in de twintigste eeuw. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er geen kritische vragen te stellen zouden zijn. Ik noem er vier. Ten eerste vraag ik mij af of Goossens het belang van die paar weken bij Brecht in 1953 voor Syberbergs verdere ontwikkeling niet wat overschat. Dat moeten de echte Syberberg-specialisten echter maar uitmaken. Ten tweede lijkt Goossens het verwijt van antisemitisme ten aanzien

van Syberberg in zijn laatste periode vrij gemakkelijk van Syberbergs critici over te nemen. Syberberg beweert in *Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege* (1990) inderdaad dat er na 1945 een 'joods-linkse esthetica' (14) ontstond en dat deze volgens hem in het door schuldgevoelens beheerste Duitsland onaantastbaar was vanwege de prominente rol van joodse intellectuelen in de discussies over kunst.

Betekent deze inderdaad weinig verheffende gedachtegang echter automatisch dat Syberberg principieel in antisemitische categorieën denkt? Een derde punt betreft het op één lijn stellen van de irrationalismekritiek van Lukács en de links-liberale consensus over het gevaarlijke karakter van de Duitse *Gegenaufklärung*. In de eerste plaats heeft juist liberaal links nooit veel met de dogmatisch-marxistische en bepaald niet liberaal-democratische opvattingen van Lukács opgehad. In de tweede plaats betekent 'rationaliteit' bij Lukács een hegeliaans 'dialectisch' denken. En is dit 'dialectische' denken niet juist een poging om een ander soort rationaliteit te vinden en daarmee toch ook weer een onderdeel van de Duitse culturele *Sonderweg*? Ten slotte vind ik dat Goossens soms wel wat al te gemakkelijk de kritiek op de antirationele Duitse traditie beschrijft als een onderdeel van de links-liberale kerk wier vanzelfsprekende heerschappij na de *Wende* van 1990 voorbij zou zijn. De stelling (van Habermas en anderen) dat het principieel in twijfel trekken van het belang van rationale discussie grote gevaren in zich bergt, lijkt me bijvoorbeeld in het licht van toenemend moslimfundamenta-

lisme en hernieuwd christenfundamentalisme nog lang niet afgedaan.

Maar dat zijn vragen die pas ontstaan zijn, of helderder te stellen zijn, na het lezen van de analyses van Goossens. Daarvoor moet er eerst een visie gefor-

muleerd worden die de moeite waard is en tot vragen uitnodigt. Deze visie geeft dit boek. Het zou prachtig zijn als de studie middels een Duitse of Engelse vertaling ook voor een groter publiek toegankelijk wordt.