

# Zeit: Gegenwart

Over Paul Scheerbart. **Of waarom de moderne mens zich niet kan concentreren op de toekomst**

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

In de korte maar onuitputtelijke tekst *Erfahrung und Armut* uit het historische jaar 1933, citeert Walter Benjamin een zin uit de roman *Lesabéndio* van zijn Duitse 'voorganger' Paul Scheerbart: 'Jullie zijn allen zo moe – en dat komt alleen maar omdat jullie niet al jullie gedachten op een heel eenvoudig maar grandioos plan concentreren.' Een heel eenvoudig maar grandioos plan: het is, zoals vaak in een tekst van Benjamin, niet helemaal duidelijk waar de teneur ligt, aangezien die van zin op zin van plaats lijkt te verwisselen. Hij schrijft dat 'moderne mensen' – zijn tijdgenoten dus – het allemaal 'gevreten' hebben: 'de cultuur' en de 'mens', en dat ze oververzadigd en moe zijn geworden, 'arm' en zonder ervaring of zelfs zonder een verlangen naar ervaring. Ze kunnen elkaar geen 'raad' meer geven, want het begrip 'wijsheid', dat opgebouwd wordt door 'ervaringen', is aan een voortdurende inflatie onderhevig. Precies daarom voelen ze zich aangesproken door de woorden uit de roman van Scheerbart.

etcetera 109

Wil dat zeggen dat moderne mensen zich niet willen of kunnen concentreren op een plan? Is elk plan per definitie een surrogaatplan, zoals volgens Benjamin, 'de beklemmende ideeënrijkdom die met de herleving van astrologie en yogawijsheid, *Christian Science* en chiromantie, vegetarisme en gnosis, scholastiek en spiritisme onder – of beter over – de mensen kwam'? Hebben ze het zicht op de toekomst verloren of hebben ze er zich – blij toe – op een bewuste manier van verlost? En waar staat Scheerbart zelf met zijn 'werk'? Maakt dat dan wel deel uit van een groots plan? En als Scheerbart of zijn personages plannen kunnen maken, waarom kunnen de tijdgenoten van Walter Benjamin dat dan niet?

Benjamin heeft een viertal keer over deze Scheerbart geschreven: in *Erfahrung und Armut*, in een kleine tekst over de roman *Lesabéndio*, in een voor de Franstalige markt bestemde introductie op diens leven en werken, en in een reeks fragmenten in het *Passagenwerk*. Paul Scheerbart (1863-1915) was op elk van deze momenten van schrijven al dood. Misschien is het niet te kortzichtig om te stellen dat voor Benjamin ook het 'project' van Scheerbart al voorbij was, of dat het spectrum aan afwijkende interpretatiemogelijkheden dat het bood, steeds smaller werd – het ging snel in die jaren aan de voet van de twintigste eeuw.

Scheerbart, geboren in 1863 in Danzig, studeerde kunstgeschiedenis en filosofie, en begon al in 1889 aan een omvangrijk, chaotisch en multidisciplinair oeuvre dat zowel romans, tekeningen, manifesten, traktaten, essays, ontwerpen, theaterstukken, brieven als gedichten bevat. Het is echter vooral het vlak voor zijn dood gepubliceerde *Glasarchitektur* (1914) dat de meeste, blijvende reacties veroorzaakte, ook in het Nederlandse taalgebied<sup>2</sup>. Het is een uit 111 hoofdstukken bestaand manifest dat, eerder vandaag dan morgen, 'glas' als enige 'correcte' bouw materiaal propageert, want 'het nieuwe milieu dat wij daardoor scheppen, moet ons een nieuwe cultuur brengen'. Scheerbart komt daardoor op één lijn te staan met modernistische architecten als Adolf Loos en Le Corbusier – met wie Benjamin hem ook identificeert – en met Bruno Taut, aan wie *Glasarchitektur* is opgedragen, en die in het jaar van publicatie in Keulen inderdaad een waanzinnig 'glazen huis' bouwde.

Scheerbart schreef ook theaterstukken en korte teksten over theater, waarvan de meeste gepubliceerd zijn in expressionistische of modernistische Duitse tijdschriften met sprekende titels als *Der Sturm*, *Die Gegenwart*, *Simplicissimus* of *Die Aktion*<sup>3</sup>. Wat geldt voor zijn leven en werken, geldt in het bijzonder voor deze verzame-

ling: het is zeer moeilijk om er – thematisch, structureel of typologisch – een sluitend en exhaustief onderscheid in aan te brengen. Het is echter zo dat elk woord van Scheerbart zich uit- of inschrijft in het plan van de moderniteit, en zich, nu en dan morosofisch of hier en daar met een bijna geweldadige superioriteit, de vraag stelt naar wat anders *is of kan*, eerder dan naar wat was of zal zijn. Scheerbart is in die zin niet begaan met een utopisch beeld van de toekomst, als wel met een ‘positievere’ kijk op het heden; in zijn fictieve werelden is het zaak om de huidige werkelijkheid te hermaken, en om fictie te laten oplossen in de realiteit – en dat is iets helemaal anders dan de toekomstige werkelijkheid beschrijven. ‘Zeit: Gegenwart’ – ‘Tijd: heden’ – het is nagenoeg altijd een van de weinige regieaanwijzingen

– maar witte wanden, bij voorkeur uit glas: ‘De eerste uitvoering van het glastheater zal eerst-daags plaatsvinden.’

Enmaal het decor geminimaliseerd, valt het Scheerbart moeilijker om zijn verlangen naar modernisering te realiseren op het vlak van de meer theatertechische eigenschappen. Dat heeft hij, als hij in zijn inleiding om ‘geduld’ vraagt vooraleer het ‘revolutionaire theaterkarakter’ zich ten volle kan ontplooiën, ook zelf beseft. De afstand die hij kan nemen van het ‘oude’ theater is beperkt, maar de domeinen waarop die verwijdering zich realiseert, zijn tekenend, omdat het alleszins ook die domeinen zijn waarop het theater zich gedurende de twintigste eeuw verder heeft gemoderniseerd (of gepostmoderniseerd): het komt er op neer dat de grote verdwijntruc van het moderne zich schoorvoetend verplaatst naar de taal, het geluid, de tijd en het lichaam. Dat blijkt sprekend, om niet te zeggen schokkend, uit het korte stuk *Sophie. Eine Ehestands-Pantomime mit Musik und Tanz*, dat als een bijna cynische ‘samendrukking’ kan gezien worden van een klassiek huwelijksdrama – het speelt dan ook in ‘het verleden’. Geen dialogen meer, geen decor behalve een paar wanden en een appel. In de plaats: directe, door Scheerbart ‘pantomimisch’ genoemde weergave van emoties door lichamelijke bewegingen. Vooral de voetnoot van Scheerbart bij het stuk is merkwaardig, en leest als een retro-actief, enigszins naïef en vreemd verwoord programma van het ‘moderne’ theater. Hij schrijft: ‘Volgens dit “Sophia-schema” laten de meeste theaterstukken uit het verleden zich eenvoudig in pantomimes omzetten, die – volstrekt begrijpelijk – het opmerkelijke in deze theaterstukken zonder één woord tot uitdrukking brengen. De pantomimes realiseren hun beknoptheid omdat in de meeste gevallen de tekstdrama’s toch al voorhanden zijn. De pantomimes stellen op die manier het dramatische element in een nieuw licht, zodat deze al snel de oude woordkunst in de meeste gevallen kunnen vervangen.’ Elders, in de korte tekst *Das abgekürzte Verfahren*, onderschrijft Scheerbart een pleidooi tot ‘inkorting’ van de, in het Duitsland van die tijd, alomtegenwoordige stukken van Shakespeare – wiens werk absoluut buiten het kader van de moderniteit-als-industriële-revolutie valt. Er is hier echter, zoals steeds, meer aan de hand dan alleen maar de vroeg twintigste-eeuwse, economiserende hang naar efficiëntie, snelheid en gelijkheid. Scheerbart bevindt zich in een ‘opportunistische traditie’ die de technologie, net als het heelaal, onderworpen ziet

---

## DE VRAAG NAAR WAT ANDERS IS OF KAN

---

waarvan zijn stukken vergezeld gaan. En als een stuk toch in de toekomst speelt, dan is dat zoals *Das dumme Luder. Ein Jupiter-Drama*, ‘in der dreizehnten Epoche der allgemeinen Begeisterung’ – in het dertiende tijdperk van de algemene begeestering, dat, als het meezit, ook morgen kan aanbreken. Die hoogdringendheid van de tijdsaanwijzingen, impliceert *niet* dat wat volgt in de stukken ‘herkenbaar’ was voor de tijdgenoot. Dat heeft, in eerste instantie, te maken met de scenische aanwijzingen: het is niet geheel onterecht dat het leven van Scheerbart (tot nu toe) wordt samengelegd met zijn ‘ruimtelijke’ opvattingen, die hem inderdaad tot een fantastische, kleurrijke en stilistisch wervelende *ghostwriter* maken van het project van de moderne architectuur. Die eigenschap strekt zich uit naar zijn theaterwerk, zoals hij zelf schrijft in het voorwoord op zijn teksten, uit 1903: ‘Aangezien het ook in deze theaterstukken mijn doel was, om steeds meer afstand te nemen van de aardse voorstellingsmogelijkheden, moet deze kleine bibliotheek natuurlijk “revolutionair” worden. Het revolutionaire element openbaart zich voornamelijk in de verwezenlijking van het uiterlijke theaterbeeld. Het is dan ook geheel vanzelfsprekend, dat de sinds lang gebruikelijke theaterbeelden met hun geheel van scenische materialen, voor mijn doel niet geschikt lijken.’ Het komt er op neer dat het theater in de eerste plaats ‘uiterlijk’ modern moet zijn, en dat impliceert ook hier de leuze *less is more*: geen ornament, geen overdaad, geen illustratie, geen representatie

aan de mens – en niet omgekeerd. En verder is er natuurlijk ook stilaan het besef dat achter alle mogelijke vormen van klassieke representatie *niets* meer schuilgaat: ook dat doet alles in elkaar krimpen. Dat blijkt eveneens uit *Der vornehme Räuberhauptmann. Ein Bühnenspass in drei Aufzügen*, waarin de gesproken taal zich moderniseert omdat ze globaliseert: de personages van verschillende nationaliteiten steken elkaar naar de kroon door zo veel mogelijk talen te verwerken in ‘hun tekst’, om zo tot een ‘internationaal accent’ te komen. Wat overblijft, is gebabbel zonder zin: ‘En vergeten jullie niet het voorname internationale accent! Thallatta! Thallatta! Wietsche watsche! Vergeet u ook niet my money! Hoede morhen! Slaperwel!’ Het is niet verwonderlijk dat dit stuk in het verzameld werk – als het ware in een natuurlijke evolutie – wordt gevolgd door *Geheimnisse*, een inderdaad geheimzinnige ‘pantomime zonder muziek’, die slechts bestaat uit paginalange beschrijvingen van hoe een vrouw zwijgend met gekleurde glasscherven in de weer is. De obsessies van Scheerbart komen samen in een vaak nog onhandige en onvoldragen omschrijving van de grenzen van theatraaliteit. Een andere uiting daarvan is *Kometentanz*.

*Astrale Pantomime in zwei Aufzügen*: net zoals in zijn roman *Lesabéndio* (een ‘asteroidenroman’), wordt getuigenis afgelegd van het vermoedelijk weldadige inzicht dat de wereld – eeuwen na Plato, honderd jaar voor Sloterdijk – slechts een planeet is tussen de vele, aangedreven door ‘sferenmuziek die glanzend wordt’. Het is, opnieuw, dat soort inzichten dat de wereld modern en beter moet maken – ‘vandaag’.

Het komt er op neer dat we *nu* door de aarde moeten zakken, zoals de geesten in het sprookje *Rübezahl. Schauspiel in fünf Aufzügen* dat ook daadwerkelijk doen.

‘Vlammen schieten rondom de drie geesten uit de aardbodem tevoorschijn, en de drie geesten verzinken zeer snel. De drie mensen springen geschrokken op, terwijl de vlammen hoog opblaaien.’ De mensen hebben het niet begrepen: ze hebben geen plan en ze willen zich niet verlossen van aardse, onmoderne beslommeringen. Ze houden zich wel met de toekomst bezig, maar precies daar ligt het probleem: bezig zijn met de toekomst is het grootste symptoom van de ziekte die vermoedheid heet, en die wordt aangestoken door de verdwijning van elk plan. Het is een bezigheid voor dronkemannen: ‘De overdaad aan sterke drank in doodlopende straatjes,’ zegt de gedurig dronken melkboer, ‘moet ik ook opdrinken. Alleen zo kan ik de blik altijd op de toekomst gericht

houden...’ De expeditie van de onderaardse geesten is tevergeefs geweest, en ze nemen lekker *niemand* terug mee naar beneden, want ‘dit stelletje zwijnen leeft liever bij de beesten af, in een zo “bekrompen” mogelijke wereld. (...) Er zijn wel mensen, wiens blik steeds maar breder wordt – maar erg groots is het panorama niet, dat zich voor hun ogen ontrolt.’

Op die manier toont zich de ware kracht en uitdrukkingsvorm van Scheerbarts oeuvre en denken – in het narratieve, het thematische, het mythisch-realistische. Het maakt zijn roman *Lesabéndio* waarschijnlijk krachtiger dan al zijn theaterstukken. Maar dan nog blijft het gaan om een zeer gevarieerd geheel, waarin het – vaak lachwekkende – probleem van de zeer vroege modernisering, aan het begin van de twintigste eeuw, in variërende aspecten

---

## DAAROP ROEPT DE ‘THEATERHERVORMER’ UIT: ‘HEMELS!’

---

naar voren wordt gebracht. Het resultaat is nooit helemaal eenduidig, wat niet wil zeggen dat het ironisch genoemd mag worden.

In het laatste stuk van zijn verzameld werk, *Reformation! Programm-Spaß*, voert Scheerbart ‘het verouderde theater’ als ‘komisch personage’ ten tonele. Het wordt vervolgens onthoofd door de ‘wereldverbeteraar’: ‘Wij willen je hoofd veranderen, zodat je er overal met een mee herkend wordt (zet hem de ossenkop op).’ Daarop roept de ‘theaterhervormer’ uit: ‘Hemels! Is dit inderdaad ‘programmatisch’, zoals de ondertitel laat vermoeden? Maar is het dan niet opmerkelijk dat de kunstenaar, de ‘dramaturg’, zich toch nog moet laten leiden door de globalistische ‘reformateur’? Of is het satirisch, zoals ook *Das Donnerwetter. Ein Schauspiel für Weltverbesserer*, omdat het toenmalige maatschappelijke fenomenen op de spits drijft en zo lichtjes belachelijk maakt? Of gaat het daarentegen om bittere ernst, om een programmatisch-allegorische weergave van waar het Scheerbart inderdaad voortdurend om te doen is: moderniseren, verbeteren, revolutie voeren – desnoods met de hamer en de bijl? Is een dergelijke dialoog precies daarom wel mogelijk in een wereld die *niet* voorafgegaan wordt door de ‘grote zuiveringen’ van de Eerste Wereldoorlog? Ik weet het niet. Ik kan als lezer niet buiten mijn tijd gaan staan – net zoals ik geen plaats kan nemen in die van Scheerbart. In het voortdurende spanningsveld tussen ‘het kan’, ‘het kon toen’, ‘het kan nu niet meer’,

‘ooit kan het wel weer’, ‘het kan nooit’, ‘kon het maar’, ‘ik kan het niet’ of ‘wat een geluk dat het niet kan’, blijven deze teksten hangen – mysterieus, intrigerend, en essentieel onbruikbaar.

Het is die onwetendheid die de blijvende waarde van de teksten van Scheerbart aanduidt. De theaterteksten falen omdat ze de revolutionaire wijzigingen slechts ‘prozaïsch’ beschrijven. Ze worden nooit een scenische werkelijkheid als ‘tekst’ (en trouwens ook niet als opvoering: bij elkaar genomen zijn hoogstens een achttal stukken van Scheerbart opgevoerd). Op die manier kunnen ze wel als embleem dienen voor het dialectische, onbepaalde karakter van de moderniteit. Net na het afschrikwekkende hoogtepunt van de industriële revolutie in de

eeuw gevorderd is en de eenentwintigste eeuw langzaam begint, opvolgen door *beelden* van toekomstplannen – door dromen.

‘Op moeheid,’ schreef Benjamin in *Erfahrung und Armut*, ‘volgt slaap, en daarin gebeurt het bepaald niet zelden dat de droom ons schadeloosstelt voor de treurigheid en moedeloosheid van de dag en het heel eenvoudige maar grootse leven, waartoe in wakkere toestand de kracht ontbreekt, als werkelijkheid laat verschijnen.’ De televisie- of filmreeks *Mission: Impossible* is zo’n droom van de hedendaagse mensen. Het gevarieerde maar slagkrachtige team krijgt van hogerhand de belangrijke opdracht te horen, uitgesproken door de stem van een kleine zwarte computer. Die opdracht gaat telkens weer vergezeld van het ‘oplossende’ plan dat de missie nog binnen dezelfde episode zal helpen uitvoeren. Het scenario is bij wijze van spreken al klaar. De opdracht is helemaal niet onmogelijk, maar wel op een gemakkelijke manier zeer moeilijk! En de boodschap van de computer wordt steeds afgesloten door de mededeling dat ‘this message will selfdestruct in five seconds’. Toekomst: een van de zeldzame woorden die zichzelf vernietigen van zodra iemand ze uitspreekt, omschrijft of verbeeldt.

---

## EEN LATENT MAAR MISKEND GEVOEL VAN VOORBIJ-ZIJN.

---

Eerste Wereldoorlog, en net voor de gruwelijke explosie van toekomstplannen die de Tweede Wereldoorlog zou blijken te zijn, is het ook die immer terugdeinzende eigenschap die dit oeuvre heeft ingeschreven in het leven en werk van Walter Benjamin. En dus ook in de noodzaak *en* in het gevaar van de vooruitgang, in het verlangen *en* in de onmogelijkheid om het heden op een instant-maniër te veranderen, in de vlucht van het echte leven naar het domein van de kunst.

Wie namelijk niet, zoals de personages van Scheerbart, durft of kan inzetten op de ogenblikkelijke wijziging van het heden, richt zicht op de sentimentele kant – en de kant van de toekomst is dat nog meer dan die van het verleden. ‘Bezigt zijn’ met de toekomst, plannen maken, verlangens projecteren op een onbestaande tijd die nog komen moet, is paradoxaal genoeg een postmodern fenomeen, dat onlosmakelijk samenhangt met een latent maar miskend gevoel van voorbij-zijn. Wie nog echt gelooft in de vormgeving van de toekomst, houdt zich bezig met het heden, en trekt zich niet terug in een bij elkaar gefantaseerd of berekend beleidsplan. De afwezigheid van grootse plannen die het heden sturen, laat zich daarom, naarmate de twintigste

1 Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: Idem, *Gesammelte Schriften*. II-1, Suhrkamp Verlag, 1977, Frankfurt am Main, p.218. Nederlandse vertaling in: Walter Benjamin, *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1996, p.140.

2 Van *Glasarchitectuur* verscheen recent een Nederlandse vertaling in boekvorm: *Glasarchitectuur*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2005. Eerder verschenen al fragmenten, samen met een commentaar in: Hans W. Bakx, *Dromen dunner dan glas*, in: *Raster*, nr.25, 1983.

De vurigste fan van Scheerbart in het Nederlandse taalgebied was echter Paul van Ostaijen – hij noemde hem ‘de grootste Duitse schrijver’, zoals blijkt uit de inleiding van Gerrit Borgers op *Het landhuis in het dorp en De Jongen*, Den Haag, 1973.

3 Verzameld in twee banden *Gesammelte Arbeiten für das Theater: Revolutionäre Theater-Bibliothek und Regierungsfreundliche Schauspiele*, Edition Text + Kritik, München, 1983.

De Nederlandse vertaling is van mijn hand.