# 3. De vertoogmixer van Klaus Theweleit

# Een boek bij de dood van Orfeus

Door Geert Lovink en Arjen Mulder. Eerder verschenen in *De Groene Amsterdammer*, 15 maart 1989.

‘Laat de doden maar een beetje zingen.

En laat de dader alsjeblieft zijn mond houden.’

(Armando)

*Waarom schrijven schrijvers? In de hedendaagse literatuurkritiek is deze vraag zo goed als taboe. Klaus Theweleit trekt zich daar echter niets van aan. Onvervaard is hij begonnen aan een onmatig omvangrijk project waarmee hij aan wil tonen dat schrijvers schrijven omdat zij aan een ‘Orfeussyndroom’ lijden. Neem Gottfried Benn. Neem Bertolt Brecht. Neem Franz Kafka. Allemaal schrijvers die hun grote werken schrijven ten koste van hun geliefde. Na* Männerphantasien *schokt Theweleit opnieuw met een provocerend boek.[[1]](#footnote-1) Arjen Mulder en Geert Lovink comprimeerden de twaalfhonderd pagina’s van het eerste deel van wat uiteindelijk een groots vierluik moet worden.*

Tien jaar na de duizend pagina dikke *Männerphantasien* is Klaus Theweleit begonnen met de publicatie van zijn magnum opus, het *Buch der Könige*. Het project zal uit vier banden van in totaal 3200 pagina’s bestaan. Deel 1, *Orpheus und Eurydike*, kwam tijdens de laatste Frankfurter Buchmesse uit en de eerste 30.000 exemplaren raakten in één maand uitverkocht. *Männerphantasien* is in Duitsland en Nederland synoniem geworden met het afscheid van een rigide marxisme; Theweleit verklaart in dat boek het fascisme niet uit economische oorzaken maar wel uit de onmogelijkheid van mannen om met hun eigen lichaam om te gaan. De *Buch der Könige*-tetralogie zal het afscheid worden van een net zo rigide opvatting die literatuur als autonome kunst beschouwt; in tegenstelling tot deze bewering probeert Theweleit de literaire schepping te verklaren uit het onvermogen van schrijvers om met hun eigen geschiedenis om te gaan.

Met zijn 1222 bladzijden en 600 illustraties is het *Buch der Könige I* opnieuw een genre op zich geworden. Het is een ‘tweede poging biografieën te schrijven waar niemand om gevraagd heeft, een detectiveroman, een case study’. Hoofdpersoon is Orfeus ‘in Landsberg, Berlijn (West en Oost), Mantua, Florence aan de Poolcirkel, in Amerika, in Praag; in 1945, 1607, 1283, 1901, 1968; met zijn lieren: tekst, muziek, opera, radio, film en schilderijen’.

Tussendoor voegt ‘vertoogmixer’ Theweleit 312 pagina’s in over de ‘Schwierigkeiten der Geschichte’, een aaneenrijging van inspiratiebronnen, binnengekomen post, ontmoetingen, rare boeken, herinneringen, auto-psychoanalyse, besprekingen van platen (The Kinks) en televisieprogramma’s, stripalbums, voetbalkampioenen en zijn moeder. Met vrouw en kinderen op bezoek bij Alice Miller in Zürich, wordt het ‘brave kind’ doorgenomen; de New Yorkse psychohistoricus Lloyd deMause wordt onder de lunch doorgevraagd over de cycli van de *Fantasywars*. Velikovsky wordt nageslagen op de kosmische catastrofes, de Zürichse schrijver p.m. op het nieuwe wereldsysteem *bolo’bolo*. Het houdt niet op. ‘Reduceren is niet de opgave van de geschiedenisdetective. Integendeel, hij moet toevoegen. Er kunnen nooit genoeg versies bestaan.’

Theweleit slaagt erin de kunst weer een plaats in de maatschappij te geven zonder dat het autonome element haar wordt ontnomen. Hij gebruikt de meest diverse teksten, maar laat ze alle hun waardigheid. Daardoor is zijn boek een bronnenlabyrint dat op zichzelf staat en niet gelezen kan worden als vluchtig product van de tijdgeest. Anders dan in *Männerphantasien* weigert Theweleit één sluitende theorie uit zijn bronnen te distilleren, maar creëert hij een spanningsveld tussen wat hij ‘polen’ noemt: ‘ik zou zo min mogelijk willen uitsluiten, en dat gebeurt via polen. Polen kun je bij elkaar optellen, ze op elkaar aansluiten en dan zie je wel waar kortsluiting ontstaat en waar zich iets verbindt tot zoiets als een polennetwerk waarin je iets kunt vangen, van de stromen en golven die echt in het net van de werkelijkheid onderweg zijn, of waaruit het, nauwkeuriger, natuurkundiger gesproken, bestáát.’

Geen dialectische of deductieve methode dus: de stromen die Theweleit in *Männerphantasien* in de mannenlichamen had ontdekt, vindt hij hier in zijn omgeving terug en hij trekt daar de consequentie uit voor het eigen schrijven. Verhalen en begrippen duiken op, ballen samen, beginnen te knetteren, gaan verbindingen aan en krijgen voor de lezers een intensiteit, die na de schok der herkenning zoiets als een ervaring van de ‘echte geschiedenis’ oplevert. Theweleit trok de consequentie ook op praktisch niveau: hij tikte het boek uit op een speciaal voor hem vervaardigde schrijftafel, waarop hij ononderbroken een tientallen meters lange tekst door zijn machine kon laten stromen.

Na de soldatenmannen van *Männerphantasien* staan nu de kunstmannen centraal. Zij zijn de koningen uit de titel. In dit eerste deel ontcijfert Theweleit uiterst gedetailleerd de concrete omstandigheden waardoor schrijvers als Gottfried Benn, Brecht, Hamsun, Kafka en Ezra Pound in staat waren hun kunstproductie op gang te houden. Hij ontdekt dat al deze schrijvers een bepaald patroon volgden dat de klassieke mythe van Orfeus en Euridice als voorbeeld had.

Na de dood van zijn geliefde Euridice daalde de zanger Orfeus in de onderwereld af om haar terug te eisen. De door zijn zang ontroerde Hadesgoden staan hem dit toe, op voorwaarde dat hij niet omkijkt als hij haar mee terugneemt. Kort voor terugkeer in de bovenwereld draait hij zich echter om en verdwijnt Euridice voorgoed. Door deze ervaring verandert Orfeus in de dichter die met zijn klaagzangen de hele natuur aan zijn voeten krijgt. Hij weigert met andere vrouwen omgang te hebben en wijdt zich volledig aan de kunst. Ten slotte wordt hij door razende Menaden in stukken gescheurd en in zee geworpen, waarbij zijn hoofd blijft zingen.

Waarom keek Orfeus om? Overweldigd door liefde, is het gebruikelijke antwoord. Maar liefde waarvoor?, vraagt Theweleit zich af aan het begin van zijn boek als hij de poëzie herleest van de Orfeïsche dichter bij uitstek, Gottfried Benn. En hij begint te vertellen.

In september 1946 voltooit Benn het gedicht *Orpheus’ Tod* dat begint met de zin: ‘Wie du mich zurücklasst liebste –’. Het jaar daarvoor heeft zijn vrouw Herta von Wedemeyer zelfmoord gepleegd in het plaatsje Neuhaus, waar Benn haar heen had gestuurd om aan de Russen te ontkomen. Benn was zelf als militair arts achtergebleven in Berlijn. Als hij na maanden hoort over de dood van Herta, begint hij direct aan het Orfeusgedicht, dat hij voltooit als hij een jaar na haar dood haar graf opnieuw bezoekt. In de oorlogsjaren had Benn in Landsberg zijn belangrijkste werken geschreven: *Roman der Phänotyp*, *Statische Gedichte*, *Ausdruckswelt*. Hij beschouwde deze boeken als de basis voor een nieuwe Duitse cultuur, zoals hij aan zijn vriend Oelze schreef. Na Herta’s dood is hij bevreesd niet meer te kunnen schrijven. Maar na *Orpheus’ Tod* komt zijn productie weer op gang. De vraag is dan: wat schreef Benn nu precies van zich af, opdat hij zijn stagnatie kon overwinnen?

*Orpheus’ Tod* is een klassiek voorbeeld van ‘absolute lyriek’, een hoogtepunt van ‘modernistisch’ schrijven. Schitterend maar na vele malen lezen nog steeds ondoordringbaar. Ook Theweleit verklaart er iedere keer weer door te worden betoverd. Dan begint hij Benns brieven aan Oelze en ander biografisch materiaal te lezen en vindt hij een geheime code om het gedicht te begrijpen. Benn blijkt de hele geschiedenis met Hera te interpreteren als zijn beleving van de Orfeusmythe. Herta is de Euridice die hij de onderwereld heeft ingestuurd om na haar dood, c.q. de bevrijding van Duitsland, als nieuwe zanger voor heel het volk te kunnen herrijzen. De in het gedicht voorkomende Menaden zijn de prostituees die Benn bezochten op zijn spreekuur voor geslachtsziekten en hem in natura wilden betalen. Benn wees hen af om Herta trouw te blijven. Ondertussen echter schreef hij Oelze rare brieven die suggereerden dat zij met z’n tweeën de nieuwe cultuur moesten voortbrengen.

Pas door de voltooiing van het gedicht zet Benn zich over zijn schaamte om de dood van zijn vrouw heen en is hij in staat een nieuwe gedaanteverandering te ondergaan en de oude Orfeus-problematiek achter zich te laten. Hij trouwde daarna al snel een andere vrouw. Bovendien begon hij een totaal ander type poëzie te schrijven.

Benn was zich tijdens de zojuist geschetste gebeurtenissen bewust van het feit dat hij een ‘Orfeus-cyclus’ doorliep; hij had dat al met twee eerdere vrouwen gedaan. Daarom neemt Theweleit hem ook als uitgangspunt voor zijn beschouwingen over de vraag hoe de ‘productie van kunstmatige werkelijkheden’ (kortweg: ‘kunst’) verloopt en wat liefde nu precies inhoudt in een schrijversleven. Theweleit: ‘De productie van kunstmatige werkelijkheid gebeurt niet door één iemand; een tweede, een derde nemen eraan deel. Ook de kunstkinderen worden, lijkt het, geproduceerd door paren. Mannen en vrouwen zijn “op z’n Orfeus” verbonden in relaties die er deels uitzien als liefdesverhoudingen, maar als ’t even kan productieverhoudingen zijn. Het centrale productiepaar lijkt te bestaan uit twee mannen’ (Zie Plato en Socrates, Freud en Fliess. Benn en Oelze, Brecht en Eisler).

Om werkelijk kunst te blijven maken moet de dichter zich voortdurend hernieuwen. ‘Als hij zich niet zou veranderen, zou hij het gevaar lopen te verstarren of een van die halfklare monsters te worden, waaraan zijn productie en zijn leven altijd grenzen: homunculi, Frankensteins, Dracula’s; ook journalisten, goeroes of andere in hun groei onderbroken geesten die hij vreest voort te zullen brengen of zelf te worden als hij het contact verliest met de veranderingen in de werkelijkheid.’

Dat vernieuwen doen kunstenaars dus middels de Orfeus-cyclus. De man gebruikt een vrouw om tot zijn productie te komen en offert haar vervolgens om een nieuwe productiecyclus in te kunnen gaan. Uit zichzelf kan hij niet tot mooie gezangen komen, de schoonheid van zijn kunst onttrekt hij aan het vrouwenlichaam. Alleen via haar kan hij een verbinding aangaan met de Hades, de dood en ‘het wilde’, de natuur. Daar haalt hij zijn stof vandaan.

In deze cyclus is de man altijd de overlevende, zoals Canetti die beschreven heeft als prototype van de ‘heerser’; hij komt altijd bij de ‘Ü-Pol’, de ‘overlevingspool’ terecht, waarna hij uit schaamte de voorgaande geschiedenis in een zwart gat doet verdwijnen, zodat het hem onmogelijk wordt er iets van te leren. De man heeft vervolgens geen andere keuze meer dan dezelfde cyclus opnieuw te doorlopen. ‘Groeien’ kan niet meer, intreden in de eigen geschiedenis is onmogelijk, de ‘niet-volledig geborene’ moet zichzelf voortdurend herboren laten worden door een ander af te maken.

Op dit punt gekomen neemt Theweleit afscheid van zijn rol als detective en wordt hij een wilde analyticus. Hij wil geen smeris of rechter zijn en voorkomen dat men zegt: ‘Benn? O, die vermoordde z’n vrouwen en Telewijt heeft dat ontmaskerd.’ Daarin wordt hij bijgestaan door zijn *male couple* Friedrich Kittler, een Freiburgse germanist en computerfreak die onderzoek doet naar de rol die vrouwen speelden bij de introductie van nieuwe media in de negentiende en twintigste eeuw. Vrouwen werken met de media als typiste, telefonistes, secretaresses. Tegelijkertijd worden de nieuwe media gelijkgesteld aan vrouwenlichamen (typemachines die vrouwennamen krijgen zoals Monika). Maar vrouwen kunnen ook zelf als medium worden gebruikt. Kittler deed de verrassende ontdekking dat bijna alle schrijvers in deze eeuw verliefd werden op typistes en danseressen.

Theweleit neemt deze invalshoek over. De drang van kunstenaars om contact te houden met veranderingen in de werkelijkheid, verplicht hen zich in te laten met de nieuwe technische media, omdat die de verandering op gang brengen en programmeren. ‘Doordat ze nieuwe registratietechnieken mogelijk maken, schakelen ze ons op een andere manier in op de werkelijkheid dan voorgaande generaties ingeschakeld (of afgekoppeld) zijn geweest.’ Omdat vrouwen op een speciale manier verbonden zijn met de nieuwste media, neemt het contact dat schrijvers zoeken met die media keer op keer de vorm aan van een liefdesrelatie met een vrouw. De reden die Benn opgaf voor zijn huwelijk met Herta von Wedemeyer was haar vingervlugheid op de *typewriter*.

In de zes hoofdstukken die op het exposé over de moeilijkheden met geschiedenis volgen beschrijft hij dit patroon door de eeuwen heen. Door Beatrice als medium te nemen van de in de ‘summer of love’ van 1296 in Florence ontdekte liefdesroes (een toespeling natuurlijk op San Francisco 1967), introduceerde Dante literatuur in de landstaal in plaats van in het Latijn. Monteverdi doorbrak in 1607 de polyfone kerkmuziek met het duet in de opera, waarin voor het eerst door vrouwen werd gezongen in plaats van door castraten. Zijn opera heette nota bene *l’Orfeo*. In een uitvoerige reconstructie toont Theweleit aan hoe Monteverdi verplicht werd door zijn adellijke opdrachtgever om de liefdesverwikkeling tussen man en vrouw, Orfeus en Euridice, om te buigen ten gunste van een relatie tussen zanger en koning. Alleen de kunst mocht zegevieren, de menselijke verhoudingen moesten mislukken.

Meer uit onze tijd worden episoden uit de levens van Brecht, Hamsun, Rilke en Kafka behandeld, zonder dat Theweleit verantwoording aflegt over zijn keuze. Over de verhouding tussen leven en werk bij Brecht schrijft hij het meest bittere hoofdstuk. Hij bespreekt de episode die in 1941 begint in Moskou en eindigt in Santa Monica in Californië. Dat Brecht Margarete Steffin gebruikte als typiste en minnares was tot daaraan toe, maar dat hij haar in eenzaamheid stervend achterliet in Moskou en daar vervolgens een gedicht over schreef waarin hij haar tot kuchend sterrenbeeld uitroept en weer alles over en tegen haar meent te kunnen zeggen waar hij zin in heeft, dat gaat Theweleit te ver. Het ontbrak Brecht aan iedere schaamte. En ‘alleen waar schaamte blijft, ontstaat geschiedenis. De schaamte maakt het mogelijk toegang te krijgen tot wat er werkelijk tussen mensen plaatsvond.’

In zijn Kafka-hoofdstuk treedt Theweleit verder in de sporen van Canetti’s *Het andere proces* en Kittler’s *Grammophon-Film-Typewriter*. Kafka’s brievenbombardement op Felice Bauer brengt alle polen bij elkaar die Theweleit in de voorafgaande duizend pagina’s op spanning heeft gebracht. Kafka besluit na een toevallige ontmoeting op Felice verliefd te worden. Ze was namelijk werkzaam bij Duitslands grootste fabrikant van dicteerapparaten en parlografen, na eerder als stenotypiste bij een grammofoonplatenfirma te hebben gewerkt.

Kafka’s fascinatie voor het mediagebruik uit zich in een eindeloze reeks voorstellen om de nieuwe opnameapparatuur te verbreiden. Tevens gebruikt hij haar om zijn eigen kunstproductie op gang te brengen. Hij vormt Felice’ lichaam om tot een nog niet bestaand maar voorvoeld of gewild apparaat om alles te registreren. Dat verklaart de reusachtige omvang van de briefwisseling en de verlovingen die Kafka meerdere malen met Felice aangaat teneinde zijn schrijven hoe dan ook voort te laten gaan.

Maar Kafka vervormt ook zijn eigen lichaam. Om te kunnen concurreren met de moderne media moet hij zichzelf tot net zo’n ‘objectief’ registratieapparaat maken als de dictafoon. ‘Orfeus moet zichzelf in stukken scheuren om iets op zijn tape te kunnen krijgen.’ De verwachting bij de lezer dat ook Kafka keer op keer de Orfeus-cyclus zal doorlopen, komt daardoor niet uit: Orfeus daalt zelf in de onderwereld af, terwijl Euridice boven blijft.

Kort na de beëindiging van de briefwisseling trouwde Felice Bauer en kreeg twee kinderen. En Kafka was tot inzicht gekomen in wat schrijven is, maar ook in wat het zou kunnen zijn. Aan Milena Jesenká schrijft hij ten slotte: ‘Merkwaardige, geheimzinnige, misschien gevaarlijke, misschien verlossende troost van het schrijven: uit de rij van de moordenaars springen, de misdaad observeren.’ Een inzicht dat ook Benn ten slotte bereikte.

Dan stelt Theweleit zijn uiteindelijke vraag: ‘Is dat het enige alternatief? Dat men om kunstmatige werkelijkheden te produceren, en vooral om te schrijven, anderen offert of zichzelf verteert? (…) Of heeft deze offerdwang te maken met de mate waarin een kunstmedium (de taal, de muziek, de schilderkunst, de film) zich verbindt of moet verbinden of meent te moeten verbinden met de politieke macht; je kunt ook zeggen: met de eis van de eigen werkzaamheid om in concurrentie te treden met de politieke macht?’

Daarover zullen de volgende delen gaan. *Buch der Könige 1* sluit af in 1958. Dan schrijft H.D. (Hilda Doolittle) tijdens een psychoanalyse het boek *End to Torment*, over haar jeugdliefde Ezra Pound. Hierin komt zijn tot de slotsom dat zij de Euridice was van Orfeus Pound. Eerder in haar leven had ze al een Euridice-gedicht geschreven dat begin met de regels: ‘So you have swept me back, I who could have walked with the live souls above the earth.’ Met Else Lasker-Schüler, vroege vriendin van Benn, is zij de enige vrouw die Theweleit vermeldt als schrijversliefdes die begrepen wat hun mannen met hen uitspookten. Volgens hem waren zij in staat te schrijven zonder anderen op te offeren omdat zij zich op de ‘Pol-Ohnmacht’ wisten te handhaven. Daardoor waren zij in staat hun ‘eigen geschiedenis’ te leven in plaats van telkens weer een metamorfose te ondergaan en helemaal opnieuw te beginnen. In de visie van Theweleit betekent ‘een eigen geschiedenis hebben; dat men niet telkens opnieuw geboren hoeft te worden om te blijven bestaan, maar dat men in staat is om te groeien’.

Theweleit veralgemeniseert de schuldvraag omtrent de mannelijk offerdwang. Iedereen heeft, zo zegt hij in het spoor van Alice Miller, in zijn kindertijd een aantal moordaanslagen te verduren van de kant van zijn opvoeders, aan wie men volledig is overgeleverd. (Hij beschrijft terzijde hoe hij zelf ooit een auto-ongeluk veroorzaakte, net toen zijn zwangere vrouw naast hem zat.) Door te aanvaarden dat men onmachtig is, kan worden voorkomen dat men steeds weer op de overlevingspool terechtkomt, waar men zelf anderen de grond in moet stampen. Vanuit de positie van de onmacht kan men zien hoe onmachtig iedereen is (wat gebeurd is, kan niet worden veranderd). En dat is volgens Theweleit het begin van een eigen geschiedenis.

Theweleit is er niet tegen om anderen te ‘gebruiken’. In navolging van de psychoanalyticus Winnicott stelt hij dat de ander als volwaardig ‘object’ gebruikt en dus ontregeld mag worden, als dat maar niet leidt tot een ‘verbruik’ van die persoon, zoals in de relaties tussen Benn en Herta von Wedemeyer, Brecht en Steffin gebeurde. Ook het ‘object’ moet kunnen overleven. Orfeus zelf hoeft dat niet. ‘Als ik geluk heb is dit een boek bij Orfeus’ dood geworden’, besluit hij zijn oneindige schrijfrol.

–

Klaus Theweleit, *Buch der Könige, Band 1: Orpheus und Eurydike.* Uitg. Stroemfeld/Roter Stern, 38 DM. Vanaf 1989 verschijnen: Band 2: *Benn: Dr Orpheus am Machtpol*. Band 3: *Freud: Prof. Orpheus’ Ohr*. Band 4: K. Theweleit & M. Langbein, *Celine: in Charons Nachen*.

1. Zie voor besprekingen van dat eerdere boek *Mannenfantasie* de volgende twee hoofdstukken. [↑](#footnote-ref-1)