

# Nomaden over de grens van de taal

## Kopnaad van Stefan Hertmans

*Kopnaad, de eerste theatertekst van Stefan Hertmans, werd in 1990 geschreven in opdracht van het Nieuwpoortteater.*

*Het Kaaitheater zorgt deze dagen voor de eerste inscenering van de ongewoon 'open' tekst, waarin verleden en actualiteit met mekaar in dialoog treden.*

*Johan Reyniers maakt de potentiële toeschouwer wegwijs in de 'omgevallen centraaleuropese boekenkast'.*

*Hertmans koppelt emotie immers niet los van eruditie.*

In 1797 vat de Duitse dichter Friedrich Hölderlin (1770-1843) in Frankfurt het plan op een tragedie in vijf bedrijven te schrijven rond de dood van de oud-Griekse filosoof Empedokles. Volgens de overlevering (van Diogenes Laertius) wou die het volk tot een zuiver geestelijke religie brengen, maar werd hij op aandringen van de priester Hermokrates verbannen. Empedokles is daarop in de Etna gesprongen; door zijn vrijwillige dood wou hij zich met de oneindige natuur verenigen. Maar evenzeer betrof zijn daad een ultiem offer: Empedokles was tot het inzicht gekomen dat hij zijn leer op geen andere dan dié manier werkelijk verder kon uitdragen.

Hölderlin heeft zijn treurspel nooit voltooid, het is bij (onvolledige) aanzetten gebleven, bij zeg maar een al te *frühvollendet* stuk en een kort gedicht getiteld *Empedokles* dat eindigt met de verzen: 'Und folgen möcht ich in die Tiefe, /Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden.' Een visionaire uitspraak, zoals Hölderlin er vele heeft gedaan. Want na de dood van zijn overspelige geliefde Susette Gontard gaat het met Hölderlin vanaf 1802 snel bergaf. Enkele jaren later wordt hij krankzinnig verklaard. Men voorspelt dat hij op die manier nog enkele jaren te leven heeft, maar het duurt nog tot 1843 eer de dichter vredig inslaapt. Al die tijd verblijft hij

en wordt hij verzorgd in de toren van de familie Zimmer in Tübingen, met uitzicht op de Neckar.

Lange tijd luidde de medische diagnose simpelweg: schizofrenie. Verwonderlijk is dat niet: de waanzinnige bleef bijvoorbeeld ook als dichter actief (een *minor poet* dan hij daarvoor was, weliswaar), maar ondertekende zijn verzen steevast met 'Scardanelli', en dateerde ze naar believen (1671, 1759, zelfs 1940). Later is de opvatting veld gaan winnen dat Hölderlins waanzin net zo goed als een min of meer vrijwillig terugtreden uit de 'gewone' alledaagse werkelijkheid kan worden gezien, als een willen breken met alle banden waarmee een mens willens nillens aan de maatschappelijke ordening vastgeklonken zit – zoals vooruitgebeeld in de vrijwillige dood van Empedokles. Aan die bevinding hangt een en ander vast, want niets minder dan de grondvraag van de psychiatrie naar de normaliteit van een mens wordt ermee ter discussie gesteld. Je kunt dat zien als een relativeren van Hölderlins waanzin (met als redenering: misschien was hij wel niet echt gek, of toch niet helemaal), maar voor hetzelfde geld maakt het de zaak nog erger: wat moet er wel niet gebeurd zijn dat iemand er zesentertig jaar lang het zwijgen toe doet? Daarover gaat *Kopnaad*, de 'tekst voor vier stemmen' die Stefan Hertmans

in 1990 in opdracht van het Nieuwpoortteater schreef.

Hertmans: 'Mijn faalangst om voor theater te schrijven was ik kwijt na het zien van de opvoering van *Das Spiel vom Fragen* van Peter Handke, door Maatschappij Discordia. Ik dacht: als dit kan in het theater, dan moet ik er niet langer van uitgaan dat ik een bepaald medium nog moet veroveren via een klassieke weg, maar moet ik iets maken dat uit mezelf komt, vertrekken van iets dat mij nauw aan het hart ligt en waarin het kritische element ook in een poëtische context verscholen kan liggen. Ik heb dan ook niet meteen het gevoel dat *Kopnaad* een theatertekst is in de strikte zin van het woord. Er is geen dramatiek maar veeleer reflectie en poëzie in aanwezig. Bovendien bestaat de tekst niet echt uit dialogen, maar uit een soort antifonen. Er zijn ook geen klassieke personages; het zijn meer gestalten en types – en toch zie ik ze heel concreet voor mij.'

### Verlichting

Twee naamloze vrouwen en twee mannen treden op: ene Friedl (die naar Hölderlin verwijst, maar wellicht evenzeer naar Friedrich Nietzsche) en ene Lenz. Hölderlin staat met zijn waanzin immers niet alleen. Vertrekpunt voor *Kopnaad* was voor Hertmans *De romantische dichter Lenz spreekt*, een kort want nauwelijks meer dan twee bladzijden tellend verhaal uit zijn in 1988 verschenen bundel die, niet toevallig overigens, *De grenzen van woestijnen* heet. Hertmans gaat er op zoek naar grensgebieden en wil in zijn teksten laten zien dat (zo noteert de flaptekstlezer) 'het lichaam onpeilbaar is, onvatbaar voor de categorieën waarin we het sedert de Verlichting telkens weer willen duwen. Met een gil en een sprong ontsnappen de lichamen in Hertmans' verhalen telkens steeds weer in de richting van een visionaire diepte.' Zoals dat van Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), die in bewust verhaal (eigenlijk een monoloog) met enige stelligheid opmerkt niet krankzinnig te zijn. 'Dat kan niet iedereen van zichzelf zeggen,' voegt hij eraan toe. En vraagt de lezer/luisteraar op het einde of hij ook die stem hoort 'die op de einder schreeuwt, en die men stilte noemt.'

Het verhaal werd door Hertmans helemaal omgewerkt; uiteindelijk blijken er van de oorspronkelijke tekst in *Kopnaad* maar enkele zinnen meer terug te vinden.

De rest werd overschilderd – waarmee? In eerste instantie greep Hertmans terug naar *Urgeräusch*, een verhaal van Rainer Maria Rilke waarop hij al was ingegaan in zijn essaybundel *Sneeuwoosjes*, en waarvan hij een vertaling bracht in *Het sublieme gemis* (de mede door Hertmans samengestelde tekstcatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling van Antwerpen 93 waarin naar het wezenlijke van de Europese cultuur en identiteit gevist werd). Het mag duidelijk zijn: voor Hertmans is Rilkes korte herinneringsproza een sleuteltekst in zijn denken over de Europese cultuur.

Hertmans: 'Rilke vertelt erin hoe hij als kind in de natuurkundeles een primitieve grammofoon leerde maken. Een met vloeibare was bestreken rol werd rondgedraaid, terwijl de leerlingen iets moesten roepen in een papieren trechter. Aan het eind van die trechter zat een borstelhaar, en het geheel werd zo tegen de ronddraaiende rol gehouden. Het borstelhaar ging trillen, en zo werd een spoor in de vloeibare was getrokken, dat de trillingen van de schreeuw of het uitgesproken woord weergaf. Omdat de was achteraf stonde, kon men, door de rol weer te laten draaien en de haar erin te laten lopen, de kreet weer horen. Jaren later haalt Rilke in een soort brief die herinnering op. Op een heel omslachtige manier, alsof het over een taboe gaat, vraagt hij zich af wat er wel zou gebeuren als men de naald van een oude grammofoon over de schedelnaad van een mens zou laten lopen. Zou je dan zoiets als een *Urgeräusch*, de eerste oerkreet van de menselijke gedachten horen? Die nogal apocalyptische vraag heeft me heel sterk aangesproken: in *Kopnaad* gaat het voortdurend over die fontanel, die dan bij schizofrene dichters zogezegd niet zou dichtgegroeid zijn, zodat er nog een oerkreet in te beluisteren zou zijn.'

### Kamermuziek

Wijlen Georges Adé noemde *Kopnaad* in *Wie schrijft die blijft* (29-3-92) een 'tekst voor kamermuziek'. De fontanel ziet hij als een motief voor de gespletenheid die de mens kenmerkt. Het gat in zijn schedel bewijst dat hij hol is, onaf. Zijn Duitse dichters daar gevoeliger voor? In *Kopnaad* luidt het: 'Er zijn kinderen wie de engelen/ de fontanel volschijten bij geboorte/ een witte schedelnaad is het gevolg/ bij het verkreukelen van papier/ gaan dergelijke kinderen al tot gillen over/ er is geen

huis mee te houden/ ze hebben de huid onderhuids vol/ bloedende vlinders zitten/ ze zitten onder de moerbeiboom/ en tellen de vleugels van insecten/ ze springen in vijvers die rood/ worden bij valavond.'

Hertmans: 'Hölderlin spreekt heel vaak over een *breuk*, het woord komt ook terug in de filosofie sinds men het over de vervreemding van de mens heeft. Het heeft te maken met een gevoel van verlies, onverenigbaarheid, het is ook iets heel typisch voor de schizofrenie van de Europese ideologie die altijd zwalpt tussen rationaliteit en gevoel – tussen licht en duister. De dichters die in *Kopnaad* aan het delireren slaan, hebben eigenlijk op hun manier een kritiek van die cultuur geleverd door in die breuk op te gaan. Door schizofreen te worden hebben ze een spiegel geschapen van de cultuur die hen het leven onmogelijk maakte – tenminste als je er radicaal over nadacht of er diep onder leed. Op die manier zijn ze zeer geëngageerd, en helemaal niet zo elitair of futiel als sommige mensen wel denken.'

### Revolutie

Misschien meer nog dan in zijn eigen werk (theoretische en theaterteksten), leeft de krankzinnig gestorven Lenz voort in het verhaal dat Georg Büchner (1813-1837) aan hem wijdde. Büchner vond de inspiratie voor zijn tekst in een verslag dat in 1778 werd opgesteld door Johann Friedrich Oberlin, de dominee bij wie de toen al zieke Lenz een tijdlang verbleven heeft. Het opent als volgt, met een reeks elementen die ook alle in Büchners tekst verwerkt zitten, de beroemde openingszin inclusief: 'Den 20. Januar 1778 kam er hieher. Ich kannte ihn nicht. Im ersten Blick sah ich ihn, den Haaren und hängenden Locken nach, für einen Schreiner-gesell an; seine freimüthige Manier aber zeigte bald dass mich die Haare betrogen hatten. – "Seyen Sie willkommen, ob Sie mir schon unbekannt." – "Ich bin ein Freund K...s und bringe ein Compliment von ihm." – "Der Name, wenn's beliebt?" – "Lenz." – "Ha, ha, ist er nicht gedruckt?" (Ich erinnerte mich einige Dramen gelesen zu haben, die einem Herrn dieses Namens zugeschrieben wurden.) Er antwortete: "Ja; aber belieben Sie mich nicht darnach zu beurtheilen." De laatste zin is al even klassiek. Lenz wil zich afzonderen in de bergen, ver van de wereld die

hij gekend heeft toen hij schreef en publiceerde. Het is een voorbije wereld waar hij niet langer affiniteiten mee heeft, sinds hij een *mentale* grens is overgestoken. Lenz bevindt zich, zoals Hertmans zegt in een essay in het cahier *Woordenloosheid* (Antwerpen 93; Vertoog en Literatuur), in het stadium *na de taal*, 'hij werpt zich als het ware met zijn lichaam vooruit, door de frontlinie van het wijsgerige besef van zijn eigen tijd; de woordenloos geworden dichter verschijnt hier als de voortrekker van de gemeenschap waarin hij leeft' – net als Empedokles dus. In Hölderlins toneelbewerking krijgt die zelfs onmiskenbare revolutionaire trekken: 'Gebt das Wort und teilt das Gut..., jeder sei wie alle!' Zo komt het dat men Hölderlins waanzin ook wel als voorgewend heeft menen te moeten begrijpen, als een middel om uit de handen van de politie te blijven.

Het is geen toeval dat precies de revolutionair Büchner zich de Lenz-stof toeëigende: het nog feodale Hessen van zijn tijd was niet bepaald de maatschappij waarin men de mooie ideeën van de Franse revolutie en het verheven, door filosofen (Hegel) en schrijvers (Goethe) ontwikkelde idealistische wereldbeeld weerspiegeld kon zien. Integendeel – Büchner ziet de geestesziekte van de schrijver als een reactie op de door hem doorziene chaos van de wereld. De idealen van de Verlichting zijn maar ideeën van papier die niet verwerklijkt worden, ze zijn een façade waarachter een gruwelijke leegte, een zinloosheid schuilt. Büchners *Lenz* is dan ook niet alleen een bewerking van de Oberlin-stof, maar evenzeer een commentaar op de historische herinneringen die de oude Goethe in *Dichtung und Wahrheit* aan Lenz ophaalt. Goethes beeld van Lenz is een achteraf-constructie, een poging tot objectivering en distantiëring die hem ertoe brengt Lenz als een 'merkwürdiger Mensch' te typeren. Büchner van zijn kant is subjectiverend: hij ziet Lenz als een 'unglücklicher Poet' met wie hij meeleeft en meelijdt.

Ook Hölderlin kreeg met Goethe te maken. De twintig jaar jongere dichter liet via Schiller een aantal gedichten bezorgen aan Goethe, in de hoop dat deze ze zou kunnen (laten) publiceren in een van de literaire bladen waar hij een voet in huis had. Het gebeurde echter niet; nu als klassiek te boek staande poëzie werd door Goethe als te 'subjectivistisch' van de hand gewezen en op één hoop gegooid

met het werk van enkele mindere goden uit die tijd. Waarbij Goethe Hölderlin aanbeval zich toch vooral tot het 'kleine' gedicht te beperken. Hetgeen Erik Spinoy in zijn bundel *Susette* (1990) met een verwijzing naar Gezelle tot het vers bracht: 'Daarbij ried Goethe mij, de Duitse Pythia:/ jou staat het *kleingedicht*. Verklein, mijn zoon./ Wees minder ingebeeld.' Goethe als orakel: het maakt Lenz en Hölderlin in niet geringe mate tot tragische dichters, slachtoffers als zij zijn van de storm die vanaf de romantiek over Europa komt gespoeld, terwijl Goethe als een rots overeind blijft, als een onaanraakbare die boven alles verheven staat, die overal een antwoord op heeft en nooit zijn toevlucht moet nemen tot de andere kant van de taal. Sla er zijn *Gesprekken met Eckermann* maar een keer op na. Wie heeft steeds een commentaartje klaar, wie gooit de mooiste ideeetjes op? Het is telkens de Olympische Goethe, vanaf de bergtop met een alziende blik het dal in kijkend. Je kunt proberen je aan hem op te trekken, maar wat helpt het, waartoe leidt het? Lenz besluit in het verhaal van Hertmans: 'Ik ben vijfendertig jaar, ik woon in Grossenkneten, en ik doe Goethe na. kwr kwr kwr kwr kwr.'

Lenz en Hölderlin zijn aldus de protagonisten in dat overbekende Duitse verhaal dat recht naar de zelfvernietiging leidt. Het is een lange lijst. Werther in Goethes jeugdroman *Die Leiden des jungen Werther* zwijgt door zelfmoord te plegen – een golf van zelfmoorden volgt in Duitsland. Nietzsche zwijgt door de laatste tien jaar van zijn leven in volstreekte waanzin te slijten – na een leven waarin hij blijk gaf van een ongekende (en te zeer uitputtende?) scheppingskracht. Georg Trakl schrijft in zijn korte leven poëzie die zeer naar Hölderlins werk uit de *Umnachtung* terug lijkt te verwijzen; na traumatische oorlogservaringen sterft hij in 1914, niet op het 'veld van eer' zoals zijn collega-dichter August Stramm, maar aan een overdosis cocaïne. Paul Celan schrijft zeer hermetische gedichten – zijn antwoord op de holocaust – en springt in 1970 in Parijs in de Seine, 'wanhopig als hij was,' zegt Hertmans, 'omdat Heidegger hem geen antwoord gaf op de vraag *waarom*. Op die manier is Celan eigenlijk een verlaat slachtoffer van de romantiek en de holocaust.' Want Heidegger was ook al iemand die zweeg – meer bepaald over zijn onaanvaardbare houding tijdens de nazi-periode. Er wordt in Duitsland wat

gezwegen! Je zou haast gaan denken dat er een noodzakelijk verband is.

Hertmans: 'Volgens iemand als György Lukacs is dat inderdaad zo. Onze Europese cultuur is altijd erg dualistisch geweest, heeft altijd gedacht in oppositieparen als licht en duister, rationeel en emotioneel, *Aufklärung* en *Umnachtung*. Het hele probleem, ook in de filosofie, zit in die breuk die in Duitsland is ontstaan tussen Verlichting en romantiek. In de Italiaanse renaissance, bijvoorbeeld bij Dante, leidde die tegenstelling tussen licht en duister nog naar een samenhangend wereldbeeld, er ontstond loutering uit die tegenstelling. Sedert de Duitse romantische poëzie – en dat werd helemaal duidelijk in het werk van Nietzsche en later het expressionisme – leidt die breuk alleen nog naar vervreemding, verlies van het zelf, ondergang en waanzin, en vandaar in afzondering ook naar het woordeloze, naar het zwijgen. De waanzin en de stilte vormen een punt waar het spreken in een stroomversnelling komt. Spreken houdt niet op in het zwijgen, maar het is – met een beeld van Hölderlin – alsof de stroom terugkeert naar zijn bron; iets donkers en atavistisch. Het komt ook in de Franse cultuur voor, op het moment dat de Sade opduikt. De Franse filosofen die zich met dat Duitse probleem bezighouden hebben het ook over de Sade gehad: Blanchot, Bataille, Lacoue-Labarthe.'

### Surplus

Ondanks alle lijden die het met zich meebrengt, hoeft deze 'terugkeer' niet als iets louter negatiefs bekeken te worden. Al te gemakkelijk gaan wij 'normale' mensen er van uit dat wat wij zien waar is en dat wij het op de 'juiste' manier interpreteren. We lopen niet schreeuwend of verschrikkelijk lijdend aan ons zijn door de wereld, want we hebben ermee leren omgaan, we zetten hem naar onze hand – een vingerknip, een juiste blik en de monsters zwijgen. Maar is wat wij aangeleerd hebben wel zo betrouwbaar om voortdurend mee om te gaan? Hertmans koos als motto voor *Kopnaad* het begin van *Sprachlosigkeit*, één van de vele korte gedichtjes van de Duitse schizofrene dichter Alexander Ernst Herbeck (1920-1991): 'Sprachlosigkeit kommt vom/ vielen studieren in der Schule.' Want de wereld valt voor Herbeck niet zomaar te overzien met de talige ordening die ons op school wordt

aangeleerd. In het al eerder aangehaalde essay in *Woordenloosheid* schrijft Hertmans: 'wat de taal hem had willen aanleren is precies datgene waarmee ze hem van zijn plaats heeft gestoten: namelijk de vanzelfsprekendheid die in haar vormen en structuren besloten scheen te liggen, en die niets anders was dan de dominantie van een wereld waarin hij thuisloos bleef en zweeg.' Waardoor Herbeck blokkeerde, 'zot geleerd' zoals ze bij ons in de volksmond zeggen, en meer dan veertig jaar in een psychiatrische instelling doorbracht. Waar hij, doorheen zijn gedichtjes, een gans andere taal dan de onze sprak.

Die taal is ook de taal van Lenz en Hölderlin. Volgens Hertmans moet ze begrepen worden als een surplus, en niet beschouwd met allerlei psychologische terminologie – het gaat wezenlijk om iets anders, om een veeleer existentiële dan medische vraag. Waar het er gewoonlijk om gaat uit te vinden waarom de schizofreen met een gat in zijn wereld zit en daardoor het gewone zijn niet kan duiden, worden de rollen hier omgedraaid: de schizofreen heeft dan iets gezien dat wij *niet* gezien hebben. Er is ergens een 'surplus' in hem dat hem heeft doen kantelen naar de andere kant van de lijn, 'hij wordt een nomade, een migrant buiten de grens van de taal, zwerfend zonder eenduidige identiteit.' (Hertmans) Hun zwijgen is dan ook geen afwezigheid maar een aanwezigheid, een spreken over iets dat op geen andere wijze kan worden aangeraakt, over hun bestaan op een plek die moeilijk te vatten, te benoemen is. 'O dat hij daar kon komen,' schrijft Hertmans in een 'Scardanelli'-gedicht in *Bezoeken*, 'die bijna onbestaanbaar dunne plek waar niets/ in iets verspringt, die lijn waar de gulden snede/ opgaat in een persoonlijke aanspreking.' Zij zijn getuigen, zegt Hertmans. Van een *besmette cultuur* zou je kunnen zeggen. En daarvan is de Duitse, sinds de holocaust, het voorbeeld bij uitstek. In *Kopnaad* laat Hertmans Woyzeck (ook al iemand die het deksel van de beerput heeft gelicht en meer heeft gezien dan hij voor mogelijk hield) met zijn vermoorde vrouw Marie in een reusachtige kloof zinken die diep onder Europa loopt, van Trieste tot Stavanger, dus waar vroeger het IJzeren Gordijn was. Je kunt dat zien als de kloof die Europa opdeelde sinds de politieke akkoorden die de Geallieerden in 1945 in Jalta sloten, maar het is natuurlijk veel meer. Een zoektocht bijvoorbeeld, de weg terug naar de bron van de

demonie die de holocaust heeft mogelijk gemaakt. Een *time's arrow* die in Auschwitz (maar net zo goed in Dresden) vertrekt en teruggaat tot het Idealisme van de 'Deutsche Klassik'. Naar aanleiding van een theaterstuk van Hans Jürgen Syberberg is Hertmans er in Etcetera 35 al een keer op ingegaan: 'de meest onmenselijke politiek ontstaat uit een week verlangen naar zuiverheid, uit een combinatie van walging en sentiment; uit de blik op de horizon straalt de haat voor al wat nabij is en om genuanceerde analyse vraagt.'

Hertmans: 'Duitsland blijft zo fascineren omdat, zoals George Steiner zegt, de beul er blijkbaar 's avonds *Für Elise* kon zitten spelen – dat in elkaar geschroefd zitten van het gruwelijke en het schone is iets heel vreselijks. Het doet je de vraag stellen: *wat is een cultuur eigenlijk?* Heel wat hedendaagse kunstenaars zijn daarmee bezig, bijvoorbeeld de schilder Anselm Kiefer: zijn zogenaamd historische schilderijen tonen alleen maar een getuigenis van verschroeiende aarde. Eigenlijk speelt ook hij op de achtergrond mee in *Kopnaad* – en ook in de dichtbundel *Bezoeken* al. Heel wat Vlamingen reageren echter erg stereotiep op dat Duitse: links trekken ze een zure bek, rechts beginnen ze erover te delireren. Er een analyse van maken, zoals Peter Sloterdijk dat heeft gedaan, is veel belangrijker. De publieke opinie bij ons is dan ook niet klaar om te zien waar het nu met Duitsland, en ook met Europa, naar toe gaat. Het staat in Vlaanderen bovendien nog altijd erg lelijk om je met dergelijke intellectuele problemen bezig te houden. De modale intellectueel bij ons probeert je voortdurend te overtuigen van het feit dat hij nog zo intellectueel niet is als hij eruit ziet. *Kopnaad* is weliswaar een tekst over een Europees probleem, maar dat heeft ook met mijn manier van *zijn* te maken, met mijn actualiteit. Het gaat over een Europese wereld waarin Vlamingen zich in de twaalfde eeuw al profileerden, waarin ze hun eigen stem en schuld en verantwoordelijkheid hebben, en dat op meer dan één vlak. Het gaat niet over een andere wereld omdat er een andere taal wordt gesproken of omdat er een grens ligt. Nu staat het wel goed om met Heiner Müller aan te komen of Peter Handke interessant te vinden, maar als een auteur hier met iets dergelijks aankomt vindt men dat toch maar aanstellerig – want dat is niet zo van *bij ons*, nietwaar.'

### Kaspar

De lezer heeft al wel begrepen dat het werk van Stefan Hertmans een omgevalven (centraaleuropese) boekenkast is. 'Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.' – het is het motto dat voorafgaat aan het allereerste boek van Hertmans, *Ruimte* uit 1981, en het is afkomstig uit Peter Handkes *Kaspar*: een erg talig toneelstuk over de in Duitsland in 1828 plots op een marktplein opgedoken onbekende jongen die niet spreken kon en voor het eerst met de beschaving geconfronteerd leek te worden. Hertmans heeft in al die jaren op zijn thema's gevarieerd, ze uitgebreid, en al met al is met dat werk een indrukwekkend spreken over de oostelijk van ons gelegen cultuur tot stand gekomen. De achteraan in *Kopnaad* opgenomen literatuurlijst laat zien wat hem aanspoort: naast Hölderlin en Büchner zijn dat bijvoorbeeld (en in niet geringe mate) Benn en Rilke. Of wil Hertmans vermijden dat hij – gelet op de soms letterlijke citaten uit werk van Duitse dichters – van plagiaat wordt beschuldigd, zoals het Claus in 1963 met zijn 'montage'-gedicht *Het teken van de hamster* overkwam?

Hertmans: 'Ik vind dat ik het tegenover de lezer verplicht ben, als hij echt geïnteresseerd is, aan te geven waar hij de achtergrond kan vinden. Natuurlijk moet je, om deze tekst te begrijpen, een zekere kennis hebben van dat Duitse probleem. Maar of dat elitair is? Ik vind het heel lastig dat altijd weer die vraag opduikt of je wel het recht hebt om te veronderstellen dat mensen een en ander gelezen hebben. Natuurlijk vind ik dat nodig. Het is toch evident dat we niet op niets bouwen. Claus antwoordde heel lang geleden al: ik kom niet uit de bomen vallen. Het argument dat teksten die naar andere teksten verwijzen geen intensiteit of levensrechtelijkheid hebben, vind ik in dit verband ontstellend naïef. Alsof die hele verscheurende problematiek niet *echt* is geweest en is. Men had net zo goed aan Paul Valéry kunnen vragen waarom hij zo nodig iets met die Duitse Faust aan moest. En moet je Goethes *Faust* gelezen hebben om Valéry's *Mon Faust* te begrijpen? Moet je *Faust* gelezen hebben om naar de opera's van Berlioz, Boïto of Busoni te luisteren? Wat is cultuur nog als ze zich aan al die verbodsbepalingjes van de niet-lezers moet houden? Met mensen die gedichten slecht vinden omdat ze er niet meteen iets in

herkennen, ben ik uitgepraat. Het helpt dus wel als je een en ander weet, maar er is in *Kopnaad* hopelijk ook genoeg direct materiaal aanwezig dat de toeschouwer met een beetje intuïtie op het goede spoor zet. Maar hoe meer je weet, hoe aangrijpender de dingen ook worden, daar ben ik vast van overtuigd. Emotie is niet losgemaakt van eruditie. Integendeel.'

### Goethe

En inderdaad. *Kopnaad* is in een stroom van zeventig pagina's letterlijk een open tekst, zoals hij zich ook afspeelt in een 'open ruimte', Duits en Europees (of is dat hetzelfde?), veelgelaagd en met steeds wijzigende, per definitie veranderlijke grenzen. 'Open ruimte, overal,' luidt het op de eerste bladzijde. 'En de plaats van wat gezegd wordt/ is beweeglijk.' Lezend en bladerend en herlezend ontmoet ik in *Kopnaad* de wolf en de leeuw onder de invloed van Mars en zie ik de rokken van Valeska, een man die door de bergen gaat, en een jongen die het spreken nog moet leren. Een incestueuze scène tussen Trakl en zijn zus Margarethe. Haar zelfmoord. Ik ontmoet Oberlin en Bellarmin, zie de Neckar en het strand van Santorini, en Woyzeck op zoek naar zijn mes. De haven van Piraeus, de kust van Attica, de heilige Antonius. Goethe in een snoepwinkeltje. Eliot. Elvis. Marilyn. Fausto Coppi. De horoscoop voorspelt een hittegolf. In de verte hoor ik de Marseillaise zingen, en iemand zegt iets in het Duits.

Ondertussen los ik kruiswoordraadsels op, de gepaste training voor wie wil schrijven. En ik doe Goethe na. Kwr kwr kwr kwr kwr.

Johan Reyniers

*Kopnaad van Stefan Hertmans verscheen in 1992 bij Meulenhoff/Kritak.*