

H O T E L A F G R O N D

De aporie van de kritische kunsttheorie
Een uiteenzetting met Adorno's muziekfilosofie

Henk Borgdorff

Werkstuk voor het examen 'Theorie der Muziek' aan het Koninklijk
Conservatorium te Den Haag

5 mei 1983

Inhoud

Inhoudsoverzicht	3
Inleiding	6
1 Kritische kunsttheorie	9
2 Autonome kunst en historische avantgarde	14
2.1 Autonomie van de kunst	14
2.2 Historische avantgarde	18
3 De aporie van de kritische kunsttheorie; Adorno's muziekfilosofie	33
3.1 Adorno's begrip van de ontwikkelingsgang van de muziek	34
3.2 Mislukte kunst; Adorno's beschrijving van het twaalftoons-componeren	43
3.3 Muziek als utopie; kennis en uitdrukking	50
4 Uitweiding: kanttekeningen bij de serialisme-interpretatie van Herman Sabbe	56
5 Aanhangsel	66
Noten	75
Errata	82

"Een aanzienlijk deel van de vooraanstaande Duitse intellectuelen, en tot hen behoort ook Adorno, heeft z'n intrek genomen in het 'Grand Hotel Afgrond', een (...) fraai en van alle comfort voorzien hotel aan de rand van de afgrond, van het niets, van de zinloosheid. En de dagelijkse aanblik van de afgrond, tussen behaaglijk genoten maaltijden en artistieke bezigheden door, kan het plezier in dit geraffineerde comfort alleen maar verhogen."

George Lukács

Voorwoord uit 1962 bij 'Die Theorie des Romans' (1914/5).
Ned. vertaling: Theorie van de roman,
Meulenhoff 1973.

Inhoudsoverzicht

	blz.
<u>Inleiding</u>	6
1. <u>Kritische kunsttheorie</u>	9
belang van de kritische kunsttheorie - kritische theorie - kunst : maatschappij	
2. <u>Autonome kunst en historische avantgarde</u>	14
2.1 <u>Autonomie van de kunst</u>	14
autonomie als ideologie - specificiteit van het esthetische - verlies van func- tie - verandering van de receptie - zelfkritiek van de kunst	
2.2 <u>Historische avantgarde</u>	18
stijlkritiek vs. zelfkritiek van de kunst - kritiek op de institutie - ver- keerde opheffing van de kunst - aporie van de avantgarde - organisch- vs. niet- organisch kunstwerk - toeval en montage; verdwijnen van de zinsamenhang - Bürger's surrealisme kritiek - probleem van de receptie - formalisme vs. hermeneutiek - Benjamin's aura-begrip - 'reddende' kri- tiek - van ritueel naar politiek - alle- gorie-begrip - Lukács - 'dekadentie' vs. realisme - vraag naar het waarheidskarak- ter - samenvatting en kritiek op Bürger	
3. <u>De aporie van de kritische kunsttheorie; Adorno's muziek- filosofie</u>	33
moeilijkheden bij Adorno's leatuur - noodzakelijke beperking	
3.1 <u>Adorno's begrip van de ontwikkelingsgang van de muziek</u>	34
verschil van perspectief - frankfortse marxisme-kritiek	
dialectiek van de verlichting	35
keuze voor de rede - rationalisering - omslag in onvrijheid - petitio principii	
Schönberg en de grenzen van de muzikale uitdrukking	37
maatschappelijke aard van het materiaal - kanon van verboden - expressionisme als trauma - grenzen van de muzikale uitdruk- king - aanklacht van het expressionisme	
idee van de twaalftoonsmuziek	40
muzikale natuurbeheersing - dialectiek van identiteit en niet-identiteit - totale variatie - verdwijnen van de dynamiek - vraag naar de zin; noodlot - technisch kunstwerk	

3.2	Mislukte kunst; Adorno' beschrijving van het twaalftoons-componeren	43
	falen als noodzaak	
	melodie en ritme	44
	gesloten melodiek - verdwijnen van het verschil - belang van het ritme - vergroving	
	harmonie	45
	complementaire harmoniek - verdwijnen van de dissonant - transcendentie	
	contrapunt	47
	overstijgen van de homofonie - contrapuntische aard van de twaalftoonstechniek - contrapunttechniek als tautologie - behoefte aan organisatie	
	vorm	49
	opgelegde vorm - noodzakelijk mislukken - conflict bij Schönberg - de waarheid van het falend kunstwerk	
3.3	Muziek als utopie; kennis en uitdrukking	50
	Lukács, Benjamin, Brecht, Adorno - werkings-esthetiek - wantrouwen t.a.v communicatie - aura en 'Gehalt' - negatieve filosofie - uitbreken van het subject - kenniskarakter van muziek - muzikale uitdrukking	
4	<u>Uitweiding: kanttekeningen bij de serialisme-interpretatie van Herman Sabbe</u>	56
	Adorno en de na-oorlogse muziek - keuze voor Sabbe	
	paradigma van exploratief gedrag	56
	serialisme als dynamisch systeem - vijf stadia - overschrijden van grenzen - seriële denken - doororganisatie van het materiaal - dialectiek van systeemdwang en vrijheid	
	Herman Sabbe's extrapolatie van Adorno's muziekfilosofie	61
	twee tendensen; Schönberg en Strawinsky - perceptie; Hörtyper; kritische reflexie - samengaan van de tendensen - Sabbe's schets van de aporie	
	kritiek	63
	tegenspraak bij Sabbe - maatschappijkritiek? - geforceerd perspectief	
5	<u>Aanhangsel</u>	66
	veranderde geest - aantrekkingskracht van 'nietzscheanisme'	
	Habermas' 'voltooing' van het project van het moderne	67
	tegen het 'jong conservatisme' - project van het moderne - uitweg uit de aporie: terugkop-	

peling naar de leefwereld van de leek - kritiek: omzeiling van het probleem	
'Intensitäten' in plaats van 'Intentionen' ?	70
Nietzsche en Macht - 'Umwertung aller Werte' - Wil tot waarheid - van tekentheorie tot tekenleer - kritiek van de representatie - betekenis voor de muziek - tegen de dialectiek - 'verdwijnen' van het subject en de muzikale uitdrukking - Cage en de minimal music - 'Intensitäten' i.p.v. 'Intentionen' ? - plaats- verandering ?	
<u>Noten</u>	75
<u>Errata</u>	82

Inleiding

"Das ist eben die grosse Frage: Wo steht die Kunst? Welchen Ort hat sie? ———"

Ich verlange nichts von der Kunst. Ich sage nur, es ist eine Frage, welchen Ort die Kunst einnimmt."

Martin Heidegger (1)

In dit werkstuk worden enige achtergronden van Adorno's muziekfilosofie belicht. Een uiteenzetting met zijn werk, dat op het gebied van de muziek zijn hoogtepunt rond de tweede wereldoorlog bereikte, kan al snel worden gezien als een meer of minder te waarderen poging een nu nog slechts historisch belangwekkende theorie over de muziek te belichten, een theorie die voor de praktijk van vandaag echter geen betekenis meer heeft. Nog afgezien van het feit dat pas over de betekenis van deze theorie beslist kan worden als er tenminste serieus aandacht aan is besteed - in Nederland geldt Adorno's muziekfilosofie veelal als onbekend -, meen ik dat er, ook in het licht van de praktijk van vandaag, voldoende reden is om serieus in te gaan op het denken van Adorno over muziek.

Niet zozeer om antwoorden te vinden op vragen die vandaag worden gesteld, alswel om vragen te stellen aan de antwoorden die toen werden gegeven. Dit werkstuk komt voort uit het stellen van een vraag: ik meen een belangrijke vraag: wat is de plaats van de muziek?.....

Er mag niet worden verwacht dat in dit werkstuk het antwoord op die vraag zal worden gegeven. Zelfs tot het stellen van de vraag komt dit werkstuk nauwelijks. Het werkstuk moet als een poging worden begrepen de vraag voor te bereiden. De voorbereiding tot het stellen van de vraag ernstig nemen, betekent dan: een onderzoek naar het denken over muziek, en dit denken allereerst na-denken.

De keuze om mij te richten op Adorno is niet toevallig. Vanoudsher is de kunsttheorie het domein waarin reflectie

over kunst plaatsvindt. Binnen de kunsttheorie, en vooral voor wat betreft de muziek, neemt Adorno een belangrijke plaats in, zodat op een of andere manier een uiteenzetting met zijn werk onontkoombaar lijkt.

In Adorno's werk wordt ook iets zichtbaar van wat in dit werkstuk de aporie van de kunsttheorie wordt genoemd. Als er al sprake is van bevooroordeelings, als er in de verzwegen probleemstelling al een interesse doorklinkt, dan is het mijn fascinatie voor de moeilijkheden waarin de kunsttheorie is verzeild geraakt.

Let wel: de kunsttheorie, niet de kunst zelf. Het heeft er de schijn van alsof de kunst(productie) een ongekend hoge vlucht heeft genomen (alsof het feest pas is begonnen), en zich van geen moeilijkheden bewust is. Misschien raken de moeilijkheden van de kunsttheorie de kunst wel helemaal niet.....

Adorno's plaats binnen de muziekkritiek is te begrijpen vanuit de traditie van 'kritische' kunsttheorie. Het is deze traditie van kritiek die ook tot in onze tijd veelzeggende duidingen van kunst probeert te geven. De opleving van de materialistische kunstkritiek rond de zestiger en vroege zeventiger jaren hier in Nederland - denk aan de publicaties rond het werk van Benjamin, Adorno, Brecht, en anderen uit die tijd - was niet zozeer voortgekomen uit het theoretisch onderschrijven van de kritiek, alswel uit de directe aanknopingspunten voor protest die zij bood. Met het wegebben van de belangstelling voor het directe politieke protest is ook de belangstelling voor de materialistische kunsttheorie aan het verdwijnen. Dit zegt evenwel niets over status en inhoud van deze theorie, maar is mogelijkverwijs verbonden met de aporie waarin de kritische kunsttheorie is verzeild geraakt.

Zoals gezegd is Adorno's muziekfilosofie slechts te begrijpen vanuit de kritische theorie. In de volgende paragraaf zal ik dan ook proberen de belangrijkste thesen

van de theorie uiteen te zetten, waarbij ik mij naar omvang en diepgang zal beperken tot wat nuttig is voor dit werkstuk (§ 1). Ik zal vervolgens ondermeer aan de hand van Peter Bürger's 'Theorie der Avantgarde' laten zien hoe vanuit de kritische theorie de autonome kunst en de historische avantgarde bewegingen worden gekritiseerd, waarbij ook de posities van Walter Benjamin en Georg Lukács ter sprake zullen worden gebracht (§ 2). Dit alles om aansluitend beter de positie van Adorno in deze te kunnen belichten, waarbij ik mij zal toespitsen op zijn Schönberg-kritiek (§ 3). Paragraaf vier moet als een uitweiding worden gezien, waarin aandacht geschonken zal worden aan Herman Sabbe's extrapolatie van Adorno's muziekfilosofie tot in het laat-serialisme. Tot slot een aanhangsel (§ 5), waarin de positie van Jürgen Habermas - een denker in het voetspoor van Adorno - wordt gekritiseerd, en waarin tevens iets wordt aangeraakt van wat in de zeventiger jaren onder de titels neo-nietzscheanisme en neo-structuralisme het denken - ook over kunst - 'dreigt' te revolutioneren.

1. Kritische kunsttheorie.

Een theorie die de ontkenning van haar vooronderstellingen kan verklaren, moet in de regel worden beschouwd als op z'n minst niet elegant.

Zo'n theorie kan alles verklaren en immuniseert zichzelf, maakt zichzelf onaantastbaar en onbruikbaar..... Dit vaak vruchtbaar wetenschapsfilosofisch geschut, dat met name door het kritisch-rationalisme (Popper, Albert, e.a.) als wapen in de strijd tegen veel (wetenschappelijke) theorievorming is opgesteld, rechtvaardigt het feit dat hedentendage steeds meer theoretische activiteiten in dreigen te schrompelen tot louter specialistische aangelegenheden. De angst voor het speculatieve gebiedt de theorie zich te verschansen achter zelf opgetrokken muren die haar scheiden van andere (levens-)gebieden, en waar achter maar al te vaak armoe troef is. Het ongenoegen dat je kunt ervaren wanneer je geconfronteerd wordt met de resultaten van dergelijke theorievorming is te wijten aan het feit dat ze zich tegen elke beoordeling die haar eigen domein overschrijdt, verzet (zij is er op haar beurt immuun voor). Vooral de marxistische theorievorming, die zich vaak niet stoort aan de benauwende grenzen van het eigen vakgebied, wordt dikwijls getroffen door het verwijt onwetenschappelijk te zijn. Zonder nu in te gaan op, of een beslissing te nemen over de wetenschapstheoretische discussie die hiermee is gemoeid (2), wil ik een enkele opmerking maken over het belang van de marxistische (kritische, dialectische) theorievorming voor het denken over kunst.

Allereerst blijkt zij vruchtbaar waar het gaat om het achterhalen van verbanden die er bestaan tussen de historisch gegroeide economische, politieke en sociale inrichting van opeenvolgende maatschappijformaties en de vorm van de geïnstitutionaliseerde kunstpraktijk (waarbij de eerste de (materiële) voorwaarde schept voor het laatste). Als voorbeeld mag dienen dat de populariteit van de piano-literatuur in de 19e eeuw voor een deel terug te voeren is op de verspreiding van bladmuziek, een verspreiding die door de muziekuitgeverijen eenvoudig te stimuleren was. Over het algemeen zij gezegd dat de marxistische theorie adequate

beschrijvingen van de kunstpraktijk oplevert, vooral wanneer zij haar object als maatschappelijk en als historisch begrijpt (d.w.z., dialectisch, in de zin van door maatschappelijke tegenstellingen gegroeid).

Ook op een andere manier, die voor deze verhandeling over kritische kunsttheorie van meer betekenis is, bewijst de marxistische theorievorming haar belang. Kunnen traditionele esthetische theorieën, voor zover zij zich niet louter beperken tot technisch formele beschrijvingen, aanspraak maken op een zekere geldigheid waar het gaat om het beschrijven en duiden van het klassieke (3) kunstwerk, volledig ontoereikend blijken zij ten aanzien van de moderne kunst, een kunst die juist vaak tegen traditionele esthetische criteria rebelleert.

Het is op dit punt dat de door Marx en Hegel geïnspireerde kunsttheorie haar sporen heeft verdiend. Grote productiviteit heeft de kritische esthetiek aan de dag gelegd in het begrijpen van de revolutionaire veranderingen die zich rond de eeuwwisseling in de kunst hebben voorgedaan; en tot op de dag van vandaag is de invloed die deze theorie op het denken over kunst heeft, niet te miskennen. Lukács' theorie van de roman, Benjamins opstel over het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en Adorno's filosofie van de nieuwe muziek zijn slechts enkele momenten uit een reeks van geschriften die, wanneer vergeleken met traditionele benaderingen, deze laatste doen verbleken.

Alvorens in te gaan op enige belangrijke momenten uit de kritische kunsttheorie, moet worden vermeld dat zij niet los te denken is van wie haar verwoorden. Op nader aan te geven wijze loopt op toegespitste punten het denken van b.v. Adorno en Lukács wijd uiteen. Het willekeurig gebruik van de predikaten 'kritisch', 'dialectisch', 'materialistisch', 'marxistisch', in het bovenstaande verhuult de onderscheidingen die op het niveau van de theorie gemaakt moeten worden. In het vervolg zal in de regel gesproken worden van 'kritische' theorie, omdat voornamelijk deze de achtergrond vormt van Adorno's kunstfilosofische bespiegelingen.

Het probleem dat zich voordoet bij het beschrijven van de theorie die zichzelf met het predikaat 'kritisch' siert, hangt nauw samen met hetgeen haar kern uitmaakt: zonder begrip van het geheel -- dat los van het afzonderlijke niet te begrijpen is --, is begrip van het afzonderlijke niet mogelijk ("wie de zaak niet in het geheel begrijpt, begrijpt de zaak in het geheel niet"; Bolland) (4). Deze op Hegel teruggaande these vormt een kennisleidende gedachte binnen de kritische theorie, zij het dat het geheel, de totaliteit, niet in de Hegeliaanse zin van 'Geist' gedacht moet worden, maar verbonden wordt met het materialistische gedachtengoed van Marx: totaliteit als maatschappelijke totaliteit. "De maatschappelijke totaliteit leidt geen leven op zichzelf boven het door haar samengevoegde, waaruit zij zelf bestaat. Zij produceert en reproduceert zichzelf door haar afzonderlijke momenten heen... Men kan dit geheel al evenmin scheiden van het leven, d.w.z. van de samenwerking en het antagonisme van zijn elementen, als men welk afzonderlijk element dan ook alleen maar in zijn functioneren zou kunnen begrijpen zonder inzicht in het geheel, dat zijn eigen wezen ontleent aan de beweging van de elementen afzonderlijk. Systeem en element zijn wederkerig, en slechts in hun wederkerigheid kenbaar". (5). De samenhang tussen het maatschappelijk geheel en de afzonderlijke elementen moet zo gezien worden dat dat wat de maatschappij is, kenbaar wordt gemaakt in het afzonderlijke, en wel zo dat door reflexie op het afzonderlijke de maatschappelijke totaliteit haar ware gezicht toont. Het is nu de taak van de kritische theorie om door middel van de reflexie de maatschappelijke totaliteit van haar sluier te ontdoen, en datgene wat verschijnt te meten aan wat zij zou moeten zijn (en zelfs aan wat zij in oorsprong zelf beoogde te zijn). De relatie tussen de totaliteit en de afzonderlijke elementen wordt uitgedrukt in de term 'bemiddeling' (Vermittlung): niets staat op zichzelf, maar is met anderen verbonden, is bemiddeld. Van 'vervreemding' (Entfremdung) wordt gesproken wanneer het afzonderlijke zijn relatie tot het geheel niet meer kent, zichzelf als authentiek en onbemiddeld denkt (vreemd is ten overstaan van haar eigen natuur, haar oorsprong).

Voor de kunsttheorie betekent dit dat de kunst niet wordt beschouwd als afgescheiden en op zichzelf staand, maar als onderdeel van de maatschappelijke totaliteit. Het maatschappelijk karakter van de kunst is echter niet zondermeer te onderkennen. De verhouding kunst - maatschappij is een alles behalve eenvoudige. Ze moet zeker niet zonder meer worden gedacht als de verhouding tussen bovenbouw en onderbouw, waarbij er een directe relatie aanwezig is, die van onder naar boven determinerend werkt. Tevens geldt dat de kunst, inhoudelijk, niet gezien moet worden als afbeelding, d.w.z. als verdubbeling van de maatschappelijke werkelijkheid, maar veeleer als haar produkt (6) "Die Gesellschaft setzt nicht, wie die verhärtete Doktrin des Diamat ihren Untertanen einbleut, direkt, handfest, nach dem Jargon jener Doktrin: realistisch in den Kunstwerken sich fort, wird nicht geradenwegs sichtbar in ihnen"(7). Als produkt 'antwoordt' zij op de samenleving. Veelal geldt dat, voor zover de kunst inhoudelijk op de maatschappij is betrokken, dat alleen in negatieve zin het geval is: in het afgewend zijn van de maatschappelijke realiteit. Dit ideologisch moment heeft zij met de religie gemeen. Maar evenals het ideologische in het religieuze een moment van leugen én een moment van waarheid kent (waarheid van de afwezigheid van het heil), heeft ook kunst het karakter van waarheid (in negatieve zin: het uitspreken van wat de maatschappij ontbreekt) en van leugen (Zij is schijn; de schone schijn "verdeckt die Wahrheit, dass ein besseres materielle Dasein geschaffen werden kann, in dem solches Glück wirklich geworden ist.(...) Wie die Kunst das Schöne als gegenwärtig zeigt, bringt sie die revoltierende Sehnsucht zur Ruhe."(8)) Adorno beschrijft het dubbelkarakter van de kunst als volgt: "Kunst ontstaat in de werkelijkheid, heeft haar functies daarin en is ook in zichzelf op velerlei wijzen op de werkelijkheid betrokken. Tegelijkertijd staat zij als kunst, volgens haar eigen idee, antithetisch tegenover wat er in de praktijk is. Daar heeft de filosofie de naam 'esthetische schijn' voor bedacht"(9); en: "Nichts an Musik taugt ästhetisch, was nicht, sei's auch als Negation des Unwahren, gesellschaftlich wahr wäre (10). Zo is de kunst een uiteen-

zetting, een dialoog, met de tijd (met de geschiedenis en de maatschappelijke werkelijkheid). Zij spreekt -- in het geheim -- haar waarheid uit. Evenals in andere (levens-)gebieden is in haar de waarheid van de maatschappelijke totaliteit neergeslagen. "Im Wahrheitsgehalt, oder in dessen Abwesenheit, fallen ästhetische und soziale Kritik zusammen" (11)

2. Autonome kunst en historische avantgarde

2.1. Autonomie van de kunst

Zoals gezegd begrijpt de kritische kunsttheorie haar object als historisch en als maatschappelijk bemiddeld. De esthetische theorie mag niet voorbij gaan aan het maatschappelijk karakter van de kunst. Niet alleen op het niveau van de materiële voorwaarden die het raamwerk vormen waarbinnen kunst kan functioneren, maar ook op het niveau van de stijlgeschiedenis moet zij de maatschappelijke inhoud en betekenis (Gehalt en Sinn) achterhalen. Het is haar taak de apriori's van de onderscheiden wijzen waarop de kunst zichzelf begrijpt, te achterhalen en deze tegen de achtergrond van de zich dialectisch ontwikkelende geschiedenis, te duiden. Het onderscheid met traditionele esthetische theorieën komt vooral tot uitdrukking in de wijze waarop de autonome status van de kunst wordt benaderd. In traditionele benaderingen geldt het autonoom zijn van kunst veelal als apriori, als ongerefecteerd uitgangspunt. De kritische benadering probeert de autonomie van de kunst te historiseren en haar wordingsgeschiedenis te achterhalen. Het autonome karakter van de kunst, het feit dat zij op zichzelf staat, los van andere levensgebieden, wordt in de kritische kunsttheorie geproblematiseerd en als teken voor iets anders gezien. Allereerst geldt autonomie als ideologie, en zoals we al eerder hebben gezien, verenigt zij als zodanig twee ogenschijnlijk tegengestelde momenten. Het bijzondere van de categorie autonomie bestaat namelijk hieruit dat zij iets reëls beschrijft (het afgescheiden zijn van de kunst van de samenhang van de levenspraktijk, als een apart gebied van menselijke activiteit), maar tegelijkertijd verhult zij de maatschappelijke voorwaardelijkheid van deze status. De kritische kunsttheorie plaatst de autonome kunst terug als een moment in een emancipatiegeschiedenis, waarin de kunst zich van de banden met het sakrale en rituele bevrijdt. Vanaf de renaissance (vanaf het ontstaan van de burgerlijke maatschappij) zet zich een proces in, waar-

bij het esthetische, naast het gebied van de moraal en de kennis, een eigen plaats veroverd (12). De bevrijding van de kunst uit de banden met de kerk en het hof vindt haar filosofisch fundament (en legitimatie) in de 18e eeuw, wanneer Kant in zijn 'Kritiek der Urteilstkraft' naast het moreel-praktische en het cognitieve, het esthetische fundeert (13). Mede dankzij de institutionalisering van de los van andere levensgebieden functionerende kunstpraktijk, was het in het midden van de vorige eeuw mogelijk dat steeds meer het zuiver esthetische uitgangspunt was van de kunstproductie. In het kunstbegrip van het *l'art pour l'art* en van het estheticisme kon de specificiteit van het esthetische tot doel worden. Het is hier dat Adorno - en in navolging van hem, Habermas - het modernisme laat aanvangen. In de woorden van Habermas: "Deze specificiteit van het esthetische, dus van het objectief worden van de gedecentreerde, zichzelf ervarende subjectiviteit, het verlaten van de tijdruimtelijke structuren van alledag, de breuk met de konventies van de waarneming en de doelmatigheid, de dialektiek van onthulling en schok - deze specificiteit kon pas met de geste van het modernisme als bewustzijn van het moderne aan het licht treden nadat aan twee andere voorwaarden was voldaan. De eerste betreft de institutionalisering van een van de markt afhankelijke kunstproductie en een niet aan enig doel gebonden, mede door de kritiek mogelijk gemaakt kunstgenot; en de tweede betreft een esthetisch zelfbegrip van de kunstenaars en van de critici, die zich niet zozeer als zaak gelastigde van het publiek beschouwen, dan wel als interpreteren die tot het eigenlijke proces van de kunstproductie behoren. Nu kan in de schilderkunst en literatuur een beweging op gang komen die sommigen al in de kunstkritieken van Baudelaire geanticipeerd zien: "kleuren, lijnen, geluiden, bewegingen staan niet langer primair in dienst van de vormgeving van iets anders; de vormgevingsmiddelen avanceren zichzelf tot esthetisch object." (14) Hauser noemt als karakteristieke kenmerken van het estheticisme: "de passieve, zuiver beschouwelijke houding tegenover het leven, de vluchtigheid

en losheid, de vrijblijvendheid van de ervaringen en de genotzuchtige zinnelijkheid" (15). (Interessant is dat Hauser in de 'dekadentie' elementen onderkent die niet zondermeer aanwezig zijn in het estheticisme: het cultureel pessimisme en de krisisstemming, het bewustzijn aan het einde van de beschaving te staan (16). Hier is de kunst - zij het in het negatieve - direkt betrokken op de levenspraktijk. Hier ligt dan ook een breuk met het proces van autonomisering, en voor verscheidene theoretici, waaronder Adorno, ligt hier het begin van de moderne kunst.) Het proces van autonomisering, waarbij de kunst in toenemende mate zich los maakt van andere levensgebieden, en zich als maatschappelijk deelsysteem ontvouwt, kan ook bekeken worden vanuit de functie van het werk en vanuit de perceptie die daarop aansluit. Daartoe moet een onderscheid gemaakt worden tussen de inhoud (Gehalt) van het werk en de institutie kunst. De autonomisering van de kunst loopt op het niveau van de institutie parallel met de ontwikkeling van de burgerlijke maatschappij en kan aan het eind van achttiende eeuw als afgesloten worden beschouwd. Echter pas in de tweede helft van de negentiende eeuw, in het estheticisme, heeft de inhoud van het werk zich volledig afgewend van andere levensgebieden, ten gunste van een steeds grotere concentratie op het medium zelf: de kunst wil nog slechts kunst zijn. De institutionele status van de kunst in de burgerlijke maatschappij (het afgescheiden zijn van levenspraktijk) weerspiegelt zich in de inhoud van het werk: de inhoud van het werk valt met het werk samen.

Peter Bürger onderkent de keerzijde van dit proces wanneer hij wijst op de samenhang tussen autonomie en maatschappelijke indifferentie: "Erst nachdem im Ästhetizismus die Kunst sich gänzlich aus allen lebenspraktischen Bezügen gelöst hat, kann einerseits das Ästhetische sich 'rein' entfalten, wird aber anderseits die Kehrseite der Autonomie, die gesellschaftliche Folgenlosigkeit, erkennbar." (17) Op het niveau van het kunstwerk heeft het tot gevolg dat het afzonderlijke werk zijn maatschappelijk functie steeds

meer verliest. "Die mit dem l'art pour l'art einsetzende, Im Ästhetizismus zur Vollendung kommende volle Ausdifferenzierung des Teilsystems Kunst ist im Zusammenhang zu sehen mit der die bürgerliche Gesellschaft characterisierende Tendenz zu fortschreitender Arbeitsteilung. Das voll ausdifferenzierte Teilsystem Kunst ist zugleich eines, dessen einzelne Hervorbringungen tendenziell keine gesellschaftliche Funktion mehr übernehmen." (18)

Voor het subject betekent dit dat de wijze waarop het kunstwerk wordt ervaren, verandert. Het is de verdienste van Walter Benjamin geweest er op te wijzen dat de ervaring van het kunstwerk maatschappelijk bemiddeld is. Kunstwerken werken niet eenvoudig uit zichzelf, hun werking is bemiddeld door de plaats van de kunst in de maatschappij; de wijze van receptie is sociaal-historisch te funderen. (Benjamin spreekt van de 'aura' van het kunstwerk als kenmerkend voor de kunst in de burgerlijke maatschappij; het auratische staat dan voor de uit de banden van het ritueel bevrijde 'zuivere' esthetische ervaring. (19)) In het estheticisme is sprake van het verdwijnen van de ervaring, niet in de zin dat geen sprake meer zou zijn van waarneming en reflexie, echter in de zin dat de ervaring niet meer betrokken kan worden op de levenspraktijk: "Die ästhetische Erfahrung als eine spezifische, wie sie der Ästhetizismus rein entwickelt, wäre die Form, in der sich die Erfahrungsschwund (...) im Bereich der Kunst manifestiert. Anders formuliert: Die ästhetische Erfahrung ist die positive Seite jenes Prozesses der Ausdifferenzierung des gesellschaftlichen Teilsystems Kunst, dessen negative Seite der gesellschaftliche Funktionsverlust des Künstlers ist." En: "Solange die Kunst Wirklichkeitsdeutung gibt oder residuale Bedürfnisse ideel befriedigt, so lange ist sie, wenngleich von der Lebenspraxis abgehoben, noch auf diese bezogen. Erst im Ästhetizismus wird die bis dahin immer noch vorhandene Bindung an die Gesellschaft gekündigt. Der Bruch mit der Gesellschaft (...) macht das Zentrum der Werke des Ästhetizismus aus". (20) Het is deze breuk met de maatschappelijke werkelijkheid, en de daaraan gekoppelde 'functieloos-

heid' van de kunst, die haar tot zelfkritiek heeft aangezet. Bürger's 'Theorie der Avantgarde' wil aantonen dat het de historische avantgardebewegingen zijn geweest, die deze zelfkritiek in praktijk hebben gebracht. "Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein." (21)

2.2. Historische avantgarde

Tot op zekere hoogte loopt deze stelling van Bürger parallel met Adorno's begrip van de autonome kunst en historische avantgarde. Om die reden wil ik hieronder Bürger's gedachte volgen, waarbij ik direkt wil aantekenen dat de uitwerking van deze gedachte zeer wel voor kritiek vatbaar is; kritiek die o.a. is geformuleerd door Cyrille Offermans, en waarop ik aan het eind van deze paragraaf - na eerst de gezichtspunten van Walter Benjamin en Georg Lukács aangestipt te hebben - terug zal komen.

De historische avantgardebewegingen (m.n. Dada, futurisme en surrealisme) zijn volgens Bürger een reactie op de volledige autonomie van de kunst in de burgerlijke maatschappij. Het is van belang er op te wijzen dat de kritiek op de autonomie geen stijl-kritiek is. Zoals b.v. de polemiek tussen vertegenwoordigers van de 'Neudeutsche Schule' (romantisch realisme; Wagner, Liszt) en het romantisch classicisme (Brahms), in de tweede helft van de vorige eeuw als stijl-kritiek te bestempelen is. (22) Stijlkritiek functioneert binnen de institutie kunst. Het gaat hier om verschillende stijlopvattingen, opvattingen die op hun beurt wortels hebben in maatschappelijke verschillen, zij het vaak sterk bemiddeld. (Een duidelijk voorbeeld is het 'verisme' in de Italiaanse opera, dat, in de algemene zin van 'naturalisme', het (natuurwetenschappelijke) "ware" houdt boven het romantische; een houding die voor een belangrijk deel terug te voeren is op de ontgoochelingen die volgden op het mislukken van de revoluties van 1848.) (23) De kritiek van de historische avantgardebewegingen is van een andere orde. Zij is zelfkritiek; zelfkritiek van de kunst in de burgerlijke samenleving. Zij betreft niet zozeer een stijl,

als wel de institutie kunst als geheel, zoals die zich in de burgerlijke maatschappij heeft gevormd. Bürger meent dan ook dat de historische avantgardebewegingen geen nieuwe stijl hebben ontwikkeld. Tot aan het moment van het zelfbewustzijn van de burgerlijke kunst waren de kunstmiddelen (methoden, materiaal) aan de stijlprincipes onderworpen, en als middel niet kenbaar. "Erst die avantgarde (...) macht die kunstmittel nicht mehr nach einem stilprinzip auswählt, sondern über sie als Kunstmittel verfügt." (24)

De kritiek op de institutie kunst is kritiek, zowel op de autonome status van de kunst, als ook op de wijze van productie en receptie van kunst. Kritiek op de autonomie betekent kritiek op het van de levenspraktijk afgescheiden karakter van kunst. De avantgardisten stellen de eis dat de kunst weer praktisch moet worden: echter niet in die zin dat de inhoud van het afzonderlijke werk maatschappelijk betekenisvol moet zijn, "Die Forderung bewegt sich auf einer andere Ebene als der der Gehalte der Einzelwerke: es richtet sich auf der Funktionsmodus von Kunst innerhalb der Gesellschaft, der die Wirkung der Werke ebenso bestimmt, wie der besondere Gehalt es tut." (25) De avantgarde streeft, aldus Bürger, een integratie van kunst en leven na. De kunst moet 'opgeheven' worden: opgeheven (aufgehoben) in de zin dat zij niet eenvoudig vernietigd wordt, maar in de zin dat haar dubbelkarakter, door integratie in een nieuwe levenspraktijk, verdwijnt. (26)

Bürger bestempelt de door de avantgardisten bedoelde opheffing van de afstand tussen kunst en leven als verkeerd. De avantgarde heeft er niet voor gezorgd dat de autonome kunst in de levenspraktijk is geïntegreerd. "Diese (opheffing van de kunst; hb) hat nicht stattgefunden und kann wohl auch innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft nicht stattfinden, es sei denn in der Form der falsche Aufhebung der autonomen Kunst." (27) (Met dit laatste doelt Bürger op de amusementsindustrie en de 'warenesthetiek' "die die Form als blossen Reiz behandelt, um den Käufer zum Kauf der für ihn unnützen Ware zu veranlassen." (28) Hier is de kunst praktisch geworden, zij

het als onderdrukkende instantie; zonder dubbelkarakter, want het kritische aspect is verdwenen ten gunste van het affirmatieve.) Bürger constateert dat na de historische avantgardebewegingen de kunst als institutie (d.w.z. los van de levenspraktijk) is blijven bestaan. De schokwerking die de avantgardisten teweeg brachten, had een eenmalig karakter, en heeft er niet voor gezorgd dat de afstand tussen kunst en leven werd opgeheven. De neo-avantgarde, die in het spoor van de historische avantgarde gebruik maakt van haar verwordenheden op het gebied van de materiaalbehandeling, kan niet meer de intenties van de historische avantgarde waarmaken. Sterker, volgens Bürger institutionaliseert de neo-avantgarde de avantgarde als kunst. (Dit ondanks het feit dat intenties van onderscheiden neo-avantgardebewegingen wel in die richting kunnen gaan.)

Bürger vraagt zich af, gezien de mislukte avantgardistische revolte, of opheffing van de autonome status überhaupt te wensen is, "ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen alternativen zum Bestehenden denkbar werden." (29) Het is mijn mening dat Bürger met het stellen van deze vraag echter het probleem terug valt, voorbij gaat aan het ook door hem geconstateerde feit dat kritiek op de autonomiestatus kritiek op het gebrek aan functie, op de 'Folgenlosigkeit', van de kunst is. In de volgende paragraaf zal ik laten zien dat Adorno's kunstfilosofie zich op deze aporie toespitst, haar consequent doordenkt en zo op de grenzen stuit van wat een kritische kunsttheorie vermag. Voorlopig wil ik Bürger's uiteenzetting over de historische avantgarde verder volgen, omdat we dan een aantal problemen tegenkomen die in de gehele context van groot belang zijn.

De historische avantgardebewegingen mogen dan wel hun intenties niet hebben kunnen waarmaken - de kunst is niet opgeheven -, het heeft wel tot gevolg gehad dat de kunst is veranderd. Bürger hangt deze verandering op aan de tegenstelling organisch/niet-organisch kunstwerk, en be-

schouwt deze laatste als de belangrijkste verworvenheid van de avantgardisten. (De aanval op de categorie (kunst-)werk als zodanig door de avantgarde (denk aan Duchamp), heeft volgens Bürger niet kunnen verhinderen dat ze is blijven bestaan; vgl. wat hier boven is gezegd over de institutionalisering van de avantgarde als kunst.) Het niet-organisch kunstwerk wordt door Bürger geïllustreerd aan de hand van de categorieën toeval en montage. Beide doen een inbreuk op het voornaamste kenmerk van het organisch kunstwerk: haar verschijnen als natuurlijke eenheid. "Das organische Werk intendiert einen ganzheitliche Eindruck. Insofern seine Einzelmomente nur in Bezug zum Werkganzen Bedeutung haben, verweisen sie, einzeln wahrgenommen, stets auf das Werkganze." En: "Das organische Kunstwerk, das von Menschenhand gefertigt, doch wie Natur zu sein vorgibt, entwirft ein Bild der Versöhnung von Mensch und Natur." (30) De inbreuk bestaat er in het geval van montage uit dat de afzonderlijke delen van het kunstwerk niet meer naar een geheel verwijzen, maar als negatie van de eenheid op zich zelf staan: "Das eigentümliche des nicht-organischen Werks, das mit dem Prinzip der Montage arbeitet, besteht nun (...) darin, dass es den Schein von Versöhnung nicht mehr erzeugt", en: "das Bild erhält (...) einen anderen Status, dem Teile des Bildes stehen zur Wirklichkeit, sie sind Wirklichkeit." (31) In de woorden van Adorno: "Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip." (32) Inbreuk op het organisch kunstwerk betekent ook inbreuk op de betekenis, de zin (Sinn) van het kunstwerk. (Voor Bürger is dit maar tot op zekere hoogte waar, en hieronder zal ik laten zien hoe hij het probleem van de betekenisontlening benadert. Het is o.a. op deze punten dat de gedachten van Bürger sterk afwijken van die van Adorno.) Zowel de montagetechniek als het 'gebruik' van toeval binnen de kunst komen voort uit het wantrouwen dat er bestaat tegenover de door 't organisch kunstwerk aangedragen schijn van verzoening. Er wordt afgezien van de als natuur verschijnende, maar door mensen geconstrueerde zinsamenhang. In het geval van montage betekent dit dat de eenheid van 'natuurlijke' zin wordt gebroken

ten gunste van geproduceerde betekenis, welke de kloof tussen mens en natuur inaugureert. In het geval van toeval wordt eveneens afgezien van de verzoening tussen mens en natuur, maar hier wordt de zin niet gesteld (waarbij ze aan de kant van het subject blijft), maar wordt zij daadwerkelijk in de natuur gezocht, en als onafhankelijk van het subject begrepen. "Für die Surrealisten (...) ist Sinn in den zufälligen Ding, bzw. Ereigniskonstellationen enthalten, die sie als 'objective Zufall' registrieren. (...) Darin wird man in der Tat ein Abdanken des (bürgerlichen) Individuums sehen müssen." (33)

Het toeval zoals dat bij de surrealisten zijn toepassing vindt - respect voor eigenwettigheid van het onvoorzienbare in de werkelijkheid -, komt Bürger, alhoewel niet onproblematisch, toch sympatiek voor. Niets moet hij daarentegen hebben van het zgn. geproduceerde toeval van de 'action painters' uit de jaren vijftig (in de muziek: aleatoriek; Cage, e.a.). Hij spreekt in dat verband over Willekeur i.p.v. over toeval. Toch maakt hij nog een onderscheid tussen onmiddellijk en middellijk geproduceerd toeval, ten gunste van de laatste. Deze is het resultaat van over-determinatie, en kan moeilijk als 'blinde spontaneïteit' begrepen worden.

Het toeval beschouwt Bürger als ideologische categorie. Dit omdat de in het toeval gezochte zin steeds ongrijpbaar blijft. Zou zij dat niet zijn, zou zij grijpbaar zijn, dan zou zij een plaats krijgen in de doel-rationeel geordende wereld en daarmee haar protestwaarde verliezen. Nu echter, als ongrijpbare zin, leidt zij tot een passief verwachtende houding, die voor zover zij protest is, geen partij betekent voor dat, waartegen zij protesteert.

Bürger's opvattingen over betekenis (Sinn) bij montage en toeval zijn daarom zo belangrijk, omdat ze in hun consequenties licht kunnen werpen op een problematiek die, niet alleen voor de paragraaf over Adorno, maar eveneens voor het onderwerp van het hele werkstuk van belang is.

Het zal duidelijk zijn dat de hierboven geschetste problematiek betreffende de betekenis bij het niet-organisch

kunstwerk van belang is voor de wijze van receptie van kunst. De receptie van de (dialectische) eenheid van deel en geheel, die kenmerkend is voor het organisch kunstwerk kan beschreven worden met de zgn. 'hermeneutische cirkel': De delen moeten vanuit het geheel worden begrepen (verstehen); het geheel kan slechts vanuit de delen worden begrepen, (34) waarbij overeenstemming van betekenis van deel en geheel wordt verondersteld. Deze veronderstelling geldt niet voor het niet-organisch kunstwerk. "Die Teile entbehren der Notwendigkeit." En: "Das avantgardistische Werk provoziert mithin in der Rezeption einen Bruch, der die Brüchigkeit des Gebildes (seiner Nicht-Organizität) analog ist." (35)

Hoe moet het 'gebroken' kunstwerk dan worden verstaan? Nadat haar werking als 'shock' is verdwenen, en er tevens van betekenisontlening wordt afgezien, nodigt, aldus Bürger, het avantgardistisch kunstwerk de recipient uit zich te concentreren op het constructieprincipe, op de formele aspecten van het kunstwerk. Dat Bürger dat alternatief toch wel wat pover vindt, mag blijken uit het feit dat hij desondanks blijft vasthouden aan het primaat van de hermeneutische cirkel. Hij ziet de mogelijkheid van een synthese tussen formele en hermeneutische receptie: "Bedingung der Möglichkeit einer Synthese von formalen und hermeneutischen Verfahren ist die Annahme, dass die Emanzipation der Einzelteile auch im avantgardistischen Werk nie bis zur völligen Herauslösung aus dem Werkganzen fortschreitet. Auch wo die Negation von Synthesis zum Gestaltungsprinzip wird, muss eine wie immer prekäre Einheit noch gedacht werden können. (...) Auch das avantgardistische Werk ist noch hermeneutisch (d.h. als Sinn Ganzes) zu verstehen, nur hat die Einheit den Widerspruch in sich aufgenommen." (36) Bürger spreekt dan over 'kritische' hermeneutiek, als of het gebruik van dit predikaat zou kunnen verhullen dat zijn aanname: eenheid ondanks de negatie van eenheid, in zich zelf strijdig is. Aan het eind van deze paragraaf zal ik hierop terugkomen.

Nu zal ik geheel los van Bürger's theorie over de avant-garde de posities van Benjamin en Lukács aanstippen. Benjamin omdat zijn opstel over het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid in de 60er jaren in de studentenbeweging veel invloed heeft gehad, en omdat het allegorie-begrip, dat hij ontwikkeld heeft in zijn studie over de literatuur in de barok, van toepassing blijkt te zijn op hetgeen hierboven over het niet-organisch kunstwerk is gezegd. Lukács moet genoemd worden omdat hij paradoxaler wijze zowel het denken van de frankfortse intellectuelen heeft geïnspireerd, als dat hij, na een door velen als spijtig ervaren ommezwaai, vanuit het kamp waarin het socialisme in praktijk werd gebracht, een kunsttheorie verdedigde die op centrale punten haaks staat op die van Adorno.

Allereerst Benjamin.

Het thema van zijn opstel over het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid is de opheffing van de autonome status van de kunst. Kenmerk van de burgerlijke kunst is het 'auratische', dat zoveel betekent als 'echtheid' en 'eenmaligheid'; "een eenmalige verschijning van een verte hoe dichtbij die ook is"(37). De term slaat op een ervaring die alleen door het kunstwerk uitgedrukt kan worden. (een verdere definiëring kan hier dan ook niet gegeven worden, anders zou daarmee het bewijs geleverd zijn dat de taal de kunst overbodig heeft gemaakt (38)). Het verval van de aura betekent het opheffen van de 'schone schijn', de schijn van autonomie. Het betekent dat de kunst niet meer gericht is op individueel kunstgenot, maar op massareceptie. Haar uniciteit wordt ingeruild voor reproduceerbaarheid. Het verval berust op twee feitelikheden: "de dingen in ruimtelijk en menselijk opzicht dichterbij halen, is een even grote hartstocht van de massa's tegenwoordig, als hun tendens om het eenmalige van iedere gegevenheid te overwinnen door een reproductie ervan"(39).

In zijn opstel over Benjamin vergelijkt Habermas de houding, de kritiek, van Benjamin met die van Herbert Marcuse. Marcuse's houding is als ideologie-kritisch te bestem-

pelen : op grond van een confrontatie van ideaal en werkelijkheid, en met bewustmaking als doel, streven naar opheffing van de (burgelijke) cultuur. Benjamin's opstelling wordt door Habermas bestempeld als 'reddend'. Benjamin neemt, anders dan de normatieve houding van Marcuse, in eerste instantie een descriptieve positie in. Hij ziet het verval van de aura overal om zich heen, en dankzij veranderende (re-)productietechnieken ook in de kunst. Zijn houding t.a.v. dat verval is dubbelzinnig; "die Kritik verübt am Kunstwerk eine Abtötung nur, um das Wissenswürdige aus dem Medium des Schönen ins Medium des Wahren zu transponieren - und dadurch zu retten"(40)

Het is niet alleen dat Benjamin de ontauratisering van de kunst als noodzakelijk laatste stadium ziet van een proces van rationalisering en ontritualisering (onttovering), hij ziet tevens mogelijkheden van kritiek in de collectief te recipiëren massakunst (fotografie, film). Het verval van de aura transformeert het rituele karakter van het kunstwerk in een politiek karakter; "de technische reproduceerbaarheid van het kunstwerk emancipeert het kunstwerk voor het eerst in de wereldgeschiedenis van zijn parasitaire leven op het ritueel. (...) Op het moment echter dat de maatstaf van de echtheid in de kunstreproductie niet meer van kracht is, vindt ook een omwenteling plaats van de gehele functie van de kunst. Inplaats van haar fundering op het ritueel komt haar fundering op een andere praktijk: namelijk haar fundering op politiek."(41) Het zuiver esthetische verdwijnt tengunste van de kritiek, de kennis. In de massakunst valt, aldus Benjamin, kritiek op de burgerlijke samenleving samen met kunstgenot.(42) Dit (politiek) perspectief dat Benjamin ziet in de met de nieuwe reproductietechnieken ontstane massakunst wordt door Adorno sterk gekritiseerd. Het was wel het perspectief dat gretig aftrek vond onder linkse studenten die hierin "aanknopingspunten meenden te vinden voor een kunsttheorie waar je ook praktisch iets aan had."(43) Een andere verdienste van Walter Benjamin is de ontwikkeling van het allegorie-begrip geweest, dat dienstig kan zijn voor begrip van het niet-organisch

kunstwerk. Peter Bürger vat de bestanddelen van het allegoriebegrip in het volgende schema samen. 1. losmaken van elementen uit hun context (Lebenszusammenhang): isolatie en beroven van functie. 2. samenvoegen van de fragmenten en betekenis scheppen, die los staat van de oorspronkelijke context. 3. melancholie bij de producent. 4. pessimistische geschiedsopvatting.... De eerste twee betreffen de productie, de laatste twee betreffen de duiding van productie en receptie.

ad.1. Hier is de parallel met de montage techniek duidelijk. I.t.t. de kunstenaar die gesloten kunstwerken produceert, behandelt de avantgardist zijn materiaal niet als iets 'levends', d.w.z. hij ziet af van overgeleverde betekenis; materiaal is slechts materiaal. Voor zover er 'leven' is, moet dat 'gedood' worden.

ad.2. De betekenis wordt gereproduceerd, niet ontleend; de muze is dood.

ad.3. De als melancholisch beschreven houding van de kunstenaar moet worden gezien als de altijd onbevredigende fixering op het afzonderlijke; onbevredigend, omdat elke betekenisvolle totaliteit haar vreemd is.

ad.4. Het pessimisme is de houding die past bij het zich neerleggen bij het feit dat verzoening tussen mens en natuur niet mogelijk is.

M.b.t. het surrealisme, waarbij de betekenis niet in de omgang van de mens met de natuur ontstaat, maar in de hem vreemde natuur wordt gezocht, zegt Bürger: "Die Grossstadt wird als rätselhafte Natur erfahren, in der der Surrealist sich bewegt wie der Primitieve in der wirklichen Natur: auf Suche nach einem Sinn, der im Gegebenen sich soll vorfinden lassen. Statt sich in die Geheimnisse der Herstellung dieser zweiten Natur durch den Mensch zu versenken, glaubt er, dem Phänomen als solchem Sinn abgewinnen zu können." We zien dat Benjamin's allegorie-begrip thema's aanroert (betekenis, functie, verzoening, e.d.), die ook in Adorno's bespiegelingen over moderne kunst van belang zijn.(44)
Een enkele opmerking moet gemaakt worden over Georg Lukács. In het voorafgaande heb ik laten zien hoe de kritische

kunsttheorie zich afzet tegen de opvatting als zou kunst volledig op zich zelf staan, en hoe deze opvatting van autonomie van de kunst zelf maatschappelijk en historisch begrepen kan worden. Deze kunsttheorie, die haar object als bemiddeld begrijpt, zou - ik heb er in de eerste paragraaf al op gewezen - snel tot het misverstand kunnen leiden, dat er een soort eenduidige relatie bestaat tussen datgene wat er in de kunst tot uitdrukking wordt gebracht, en de maatschappelijke werkelijkheid. Dit misverstand zou op zichzelf weer de basis kunnen vormen (en heeft dat ook gedaan) van een dogmatisch normatieve esthetiek die van de kunst een positieve maatschappelijke betrokkenheid zou eisen, in de zin dat ze vooruit dient te lopen, een perspectief moet bieden, op de ideale werkelijkheid; en deze, waar zij als gerealiseerd wordt gedacht, dient te weerspiegelen. De begrijpelijke weerstand tegen zo'n naïeve kunstopvatting zou er gemakkelijk toe kunnen leiden volledig af te zien van elk kunstbegrip dat de grenzen van het zuiver esthetische overschrijdt, om vervolgens (opnieuw) de autonomie van de kunst voorop te stellen. Het is echter niet van tweeën één. De reductie van de problematiek tot een keuze tussen twee uitersten doet af aan de genuanceerdheid van de onderscheiden opstellingen in deze. Daarom wil ik hier ~~summier~~ de opstelling van de 'late' Lukács behandelen, omdat hij als vertegenwoordiger kan worden gezien van de hierboven geschetste opvatting, een opvatting waartegen met name Adorno zich ten stelligste heeft gekeerd.

(Lukács vroegere werken op het gebied van de maatschappijtheorie en de kunst zijn van grote invloed geweest op het denken van de frankforters, met name Adorno. ('Geschichte und Klassebewusstsein', 'Theorie der Roman'). Al in de 20er jaren heeft de hongaar Lukács, naar wordt aangenomen onder druk van de officiële communistische leer, veel van zijn vroegere werk herroepen. Hier in dit opstel wordt ingegaan op de kunsttheorie van de latere Lukács, en de kritiek van Adorno daarop. Adorno's essay 'Erpresste Versöhnung' is de bespreking van Lukács' boek 'Wider den missverstandenen Realismus', dat hij typeert als "het half-bevroren

product van de zogenaamde dooi en de hernieuwde koude". Uit deze formulering mag blijken dat Adorno het toejuicht dat in het in 1958 verschenen boek elementen zijn te vinden "van een veranderende houding van de vijfenzeventigjarige"; maar ook dat dit, naar Adorno's mening, niet er toe heeft kunnen leiden dat Lukács' kunsttheorie zich kon ontworsten aan de benauwende kaders die door de partij gesteld zijn.(45))

De interesse van de late Lukács gold - en daarin komt hij overeen met Adorno - de tegenstelling tussen het organisch en het avantgardistisch kunstwerk. Zijn waardering van beide staat echter haaks op die van Adorno. Voor hem gold het avantgardistisch kunstwerk als 'dekadent'. Hij begrijpt de avantgarde weliswaar als historisch noodzakelijk binnen de burgerlijke samenleving, maar tevens onderkent hij haar als uitdrukking van blindheid van de burgerlijke intellectuelen tegenover de werkelijke historische tegenkrachten, die op een socialistische omvorming van deze samenleving aansturen.(46) De avantgarde geldt als noodzakelijk eindpunt van de burgerlijke kunst: ontaarde kunst. Het alternatief, dat tevens het maatschappelijk alternatief van overwonnen kapitalisme (d.i. socialisme) weerspiegelt, is het organisch kunstwerk. Het protestkarakter van de avantgarde, dat Lukács wel onderkent, blijft volgens hem abstract, terwijl het organische kunstwerk, als 'realistisch' kunstwerk, beter aansluit bij de politieke praktijk. Lukács had hier zeker niet de platvloerse voortbrengselen voor ogen, die door sovjetideologen als de 'ware' kunst worden aangeduid. Zijn ideaal van een kunst die in zijn totaliteit het wezen van de werkelijkheid weergeeft, werd gerepresenteerd door de kunst van het klassieke realisme: Goethe, Balzac en in onze eeuw Thomas Mann.

Deze hier ~~summier~~ weergegeven theorie, die onder de naam van "socialistisch realisme" in de cultuur-politiek van het oostblok haar armzaligste pendant vindt, wordt door Adorno sterk gekritiseerd, en gekarakteriseerd als 'onderdwang tot stand gekomen verzoening'. Ondanks het feit dat Lukács zich niet geïdentificeerd wil zien met de cultuurvoogden van het sovjet-imperialisme (47), staat hij onverschillig tegenover de vraag "of de concrete inhoud van het

kunstwerk inderdaad identiek is met de loutere weerspiegeling ervan"(48).

Het verschil in opvatting tussen Lukács en Adorno over de status van het kunstwerk gaat terug op de filosofische vraag naar het waarheidskarakter van de kunst. De rationaliteit van het kunstwerk onderscheidt zich bij Lukács niet wézenlijk van de wetenschappelijke rationaliteit:

de inhoud van het kunstwerk moet op naspeurbare wijze verbonden zijn met de ervaren levenspraktijk. Vandaar Lukács afkeuring van de avantgardistische doorbreking van b.v. de belevingstijd, het principe van identificatie en empirische betrouwbaarheid. Voor Adorno ligt de rationaliteit van het kunstwerk juist in dat wat haar onderscheidt van wetenschap, in de eigenwettigheid van het esthetische: "Hoezeer Lukács ook in de traditie van de grote filosofie kunst terecht als een vorm van kennen ziet en haar niet als een alleen maar irrationeel iets tegenover de wetenschap plaatst, toch verstrikt hij zich daarbij juist in die pure onmiddellijkheid waarvan hij in zijn kortzichtigheid de avantgardistische productie beticht: die van de constatering. Kunst leert de werkelijkheid niet kennen door haar fotografisch of 'perspectivisch' af te beelden, maar doordat zij op grond van haar autonomie uitspreekt, wat door empirische werkelijkheid verborgen wordt. Zelfs de geste van de onkenbaarheid van de wereld, die Lukács auteurs als Eliot of Joyce zo onverdroten aanwrijft, kan een moment van inzicht worden, inzicht in de kloof tussen de oppermachtige, niet assimileerbare wereld der dingen en de hulpeloosheid van haar afglijdende ervaring. Lukács vereenvoudigt de dialectische eenheid van kunst en wetenschap tot simpele identiteit, alsof kunstwerken door een perspectief alleen maar op iets vooruitlopen, dat daarna door de sociale wetenschappen braaf wordt ingehaald." En: "Alleen in de kristallisatie van de eigen vormwet, niet door passief de objecten te accepteren convergeert kunst met het werkelijke. Kennis is hier geheel en al esthetisch."(49)

In deze paragraaf over de autonomie van de kunst en de historische avantgarde bewegingen zijn uit verschillende invalshoeken thema's aangeroerd die ook in Adorno's kunst-theoretische beschouwingen (i.h.b. zijn muziekfilosofie) een belangrijke plaats innemen. Zo is de autonomie van de kunst geproblematiseerd, door haar als moment te denken in de ontwikkeling van de burgerlijke maatschappij waarbij de specificiteit van het esthetische (naast dat van de kennis en de moraal) steeds meer op de voorgrond treedt (op het niveau van de institutie kunst alsook voor wat betreft het afzonderlijke werk). Beschreven is hoe in de theorie van de *l'art pour l'art* en het estheticisme het maatschappelijk deelsysteem kunst haar afgescheiden zijn van andere levensgebieden bekent, door het verlies van de functie van het kunstwerk. N.a.v. Peter Bürger's begrip van de historische avantgarde bewegingen als resultaat van zelfkritiek van de kunst in de burgerlijke samenleving, is nagegaan hoe het niet-organisch kunstwerk, door het doorbreken van de zinsamenhang, de schijn van verzoening vernietigt.

Cyrille Offermans heeft terecht kritiek uitgeoefend op de wijze waarop Bürger de bedoelingen van de historische avantgarde overschat: "Geen van die manifesten levert bewijsmateriaal voor Bürger's stelling dat de dadaïsten vanuit de kunst een nieuwe levenspraktijk wilden organiseren. Niet alleen was zo'n positieve levensinstelling hen ten enenmale vreemd, maar ook ontbrak het hun ongetwijfeld aan het daarvoor benodigde organisatietalent." (50)

Dit neemt evenwel het feit niet weg dat daar, waar 'de negatie van de synthese tot vormingsprincipe wordt', het kunstwerk de rationaliteit van de hermeneutisch te versta-
ne betekeniswereld verlaat. Er is op gewezen hoe Bürger de mogelijkheid van een 'kritische' hermeneutiek denkt als het samengaan van een nieuw soort receptie (aandacht op het constructieprincipe) met een ruimere hermeneutische interpretatie, waarin de tegenspraak (tussen de afzonderlijke lagen van het kunstwerk) is opgenomen: "Auch das avantgardistische Werk ist noch hermeneutisch (d.h. als Sinn Ganzes) zu verstehen, nur hat die Einheit den Wider-

aan het einde van deze paragraaf is summiër aandacht besteed aan Benjamin's en Lukács' begrip van de revolutio-
naire veranderingen die zich in de kunst hebben voltrokken.
Benjamin's allegorie-begrip en zijn beschrijving van het
verval van de aura sluiten aan bij hetgeen eerder is be-
toogd. Zijn positieve verwachtingen t.a.v. de kritische
potentia's die besloten zouden liggen in de ontvattin-
geerde, door nieuwe reproductietechnieken mogelijk gemaak-
te massakunst, zijn niet alleen door Adorno sterk gekriti-
seerd, maar tevens door de feitelijke ontwikkeling van de
amusementindustrie achterhaald gebleken.
De weergave van het pleidooi van Lukács voor een 'realis-
tische' kunst, alsmede van zijn positie t.a.v. de moderne
kunst, diende niet alleen om te laten zien dat binnen de

toneel." (53)
bare leven te zijn veranderd in één gigantisch vormings-
daar met zinniger dingen bezig houdt lijkt het hele open-
gestort; en nu dat van het toneel verdwenen is of zich
primitieve en moralistische type politieke pedagogiek
is het niet. Eerst heeft het vormingstheater zich op dit
theoretische legitimatie heeft moeten bedenken. Maar zo
kunst er nog niet is, alsof hij daarvoor eerst een soort
"Bürger doet het voorkomen alsof dit soort geëngageerde
mans gewezen op de armzaligheid van dit type engagement:
litische Anweisung, aufnehmen." (52) "Recht heeft Offer-
es als lebenspraktisch wichtige Auseinandersetzung, set es als po-
tis geworden: "Der Rezipient kann das Einzelzeichen, set
meent hij dat de kunst (weer) bruikbaar voor de politiek
aaf das Werkzeuge, sondern auf die Wirklichkeit (verweist)",
gardistischen Werk (...) das Einzelzeichen nicht primär
soort geëngageerde kunst. Op basis namelijk dat "im avant-
ling van Brecht, pleit Bürger vervolgens voor een nieuw
'perspectief', en geïllustreerd aan de hand van de opstel-
geheel' niet ophelt maar verdoezelt. Op grond van zijn
'de zin van het geheel' en 'het afdelen van de zin van het
force; slechte dialectiek, welke de tegenstelling tussen
Bürger is te bestempelen als een theoretische tour-de-
spruch in sich aufgenommen" (51) Deze stellingname van

'kritische' kunsttheorie inzichter sterk uiteenlopen, maar gaf tevens de mogelijkheid alvast in te gaan op Adorno's opvatting over het kenniskarakter en waarheidsgehalte van kunst. In de volgende paragraaf zal hierop, en op meer van wat hierboven is aangeroord, verder worden ingegaan.

3. De aporie van de kritische kunsttheorie; Adorno's muziekfilosofie.

In deze paragraaf wil ik aandacht besteden aan Adorno's kunsttheorie, i.h.b. zijn muziekfilosofie. Een aantal onoverkomenlijke moeilijkheden doen zich dan echter voor, zowel in praktische als in inhoudelijke zin. In de eerste plaats is het denken van Adorno onlosmakelijk verbonden, met, en slechts goed te begrijpen vanuit een verscheidenheid aan theoretische vooronderstellingen. Zijn denken kritiseert en sluit aan bij denktradities die wat onderwerp uiteen lopen van maatschappijtheorie tot filosofische antropologie, van geschiedsfilosofie tot kennistheorie, van literatuurtheorie tot wetenschapsfilosofie: waarbij de onderscheiden opstellingen van Adorno in deze elkaar niet onberoerd laten. Dit is onder meer de reden waarom de lektuur van Adorno zo moeilijk lijkt, zijn werk zo ontoegankelijk schijnt.

Een ander probleem waarmee men bij de lektuur van Adorno wordt geconfronteerd, is de ontwikkeling van zijn eigen denken. De Adorno van de 'Dialektik der Aufklärung' is een ander dan die van de 'Negative Dialektik' of van de 'Ästhetische Theorie'. De sterk marxistische opstellen uit de dertiger jaren ademen een andere geest dan zijn essay's uit de zestiger jaren. Het is welhaast overbodig te zeggen dat in het bestek van dit opstel het onmogelijk, en niet nodig is volledig recht te doen aan het denken van Adorno, door dit denken uitputtend te behandelen. De noodzakelijke beperking die dit met zich meebrengt is vanuit een ander oogpunt zeer wel te rechtvaardigen. Het feit dat meer dan de helft van het verzameld werk direkt over kunst gaat (wat op zich zelf al te denken geeft) is misleidend. In feite zijn zijn opvattingen m.b.t de kunst zo nauw verbonden met de zojuist genoemde terreinen dat bijvoorbeeld daar waar Adorno in de 'Negative Dialektik' spreekt van de 'logica van het verval', dit ten nauwste samenhangt met zijn waardering voor Kafka, Beckett en Schönberg. En omgekeerd: de basis van zijn kritiek op de twaalftoonsharmonie ligt in zijn reconstructie van de geschiedenis als tegen zichzelf kerende

Verlichting.(54) Er bestaat geen aparte kunsttheorie naast bijvoorbeeld sociale filosofie. De wederzijdse doordringing van de inzichten maakt het samenvatten niet alleen problematisch, maar onmogelijk. De beste samenvatting van het denken van Adorno, is het verzameld werk.

Niettemin zijn er in het denken van Adorno een aantal constanten aan te geven - blijvende thema's, beslissende begrippen - die in al zijn werk, zonet expliciet genoemd, dan toch wel er de achtergrond van vormen. Ik meen dat dit kan rechtvaardigen dat ik mij met mijn behandeling van Adorno's muziekfilosofie beperk tot voornamelijk de 'Philosophie der neuen Musik', toegespitst op het Schönberg-opstel. Voorzover nodig zal ik ander werk van Adorno er bij betrekken, en zal ik gebruik maken van secundaire literatuur waar dit verhelderend kan zijn. Allereerst zal ik in algemene zin de centrale thematiek van de 'Philosophie der neuen Musik', behandelen, een thematiek zoals die begrepen kan worden vanuit de 'Dialektik der Aufklärung' (par. 3.1.). Vervolgens zal ik nader ingaan op Adorno's beschrijving van de twaalftoonstechniek aan de hand van een aantal muziektheoretische categorieën (par. 3.2.), om tenslotte nogmaals terug te komen op een aantal beslissende thema's die in het licht van dit werkstuk van belang zijn (par. 3.3.).

3.1 Adorno's begrip van de ontwikkelingsgang van de muziek

"Musik soll nicht smücken,
sondern wahr sein" (Schönberg)

In de vorige paragraaf heb ik laten zien hoe Georg Lukács, Walter Benjamin, en in onze tijd Peter Bürger, de historische avantgarde - en met name het doorbreken van het gesloten kunstwerk, van de zinsamenhang - hebben begrepen. Lukács' pleidooi voor een 'realistische' kunst, Benjamin's verwachtingen t.a.v. de ontauratiseerde massakunst en Bürger's perspectief van geëngageerde kunst, waarbij vrijelijk over de vrijgemaakte stijlmiddelen in een zgn. kri-

tisch-hermeneutisch te verstane betekeniswereld beschikt kan worden, zijn in het licht van Adorno's kunsttheorie als nogal optimistisch te bestempelen. Weliswaar eveneens opererend vanuit de door Marx en Hegel geïnspireerde kunsttheorie ontwikkelt zich bij Adorno een denken over kunst dat in haar perspectieven radicaal verschilt van de zojuist genoemde.

Dit verschil in denken gaat terug op hoe vanuit de frankfortse school - waarmee de naam van Adorno onlosmakelijk is verbonden - in het licht van de ontwikkelingen in de laat-kapitalistische samenleving, de marxistische maatschappijtheorie wordt gekritiseerd. Grof gezegd nemen de frankforters afscheid van de 'optimistische' geschiedsconceptie, waarin aan het proletariaat en de ontwikkeling van de produktiekrachten een positieve rol wordt toebedeeld, in die zin dat zij als historisch subject en als objectieve tendens de toegespitste maatschappelijke tegenstellingen op revolutionaire wijze zullen overwinnen. De oprichter van het Institut für Sozialforschung Max Horkheimer en de latere directeur Theodor W. Adorno ontwikkelen in de veertiger jaren een pessimistischer geschiedsfilosofie, die op de neo-marxistische theorie grote invloed heeft uitgeoefend. Het is nodig om aan dit in de 'Dialektik der Aufklärung' uiteengezette denken enige aandacht te besteden, temeer daar de 'Philosophie der neuen Musik' als uitgewerkte verhandeling bij dit werk begrepen kan worden.

dialektiek van de verlichting

De interesse van Horkheimer en Adorno gold de ontwikkelingsgang van de westerse samenleving, waarbij de vraag voorop stond hoe het mogelijk was dat, ondanks de over het algemeen als bevrijdend gedachte ontwikkeling van wetenschap en techniek, de maatschappij zich anno 1940 geconfronteerd zag met het tegendeel van bevrijding; waarbij Horkheimer en Adorno direkt de barbaarsheid van het fascisme voor ogen stond.(55)

De auteurs volgen daartoe het spoor terug naar de filosofisch-antropologische wortels van onze samenleving in de oudheid. Daar situeren zij het moment dat de mens de keuze maakt voor de rede. Voor die tijd werd de omgang van de mens met de hem omringende natuur gekenmerkt door *mimésis*, nabootsing. De angst voor de duistere krachten van de natuur werd opgevangen door het magisch ritueel, door mythologische participatie. "De mens leverde zich willoos uit aan de natuur. Hij verslingerde zich aan haar en werd door haar beheerst, naamloos, onpersoonlijk, collectief".(56)

De keuze voor de rede betekent dat de mens, i.p.v. door de natuur beheerst te worden, de natuur aan zich wil onderwerpen. Vanaf dat moment wordt de vrijheid van de mens afhankelijk van de verlichte rede. De dan ontstane scheiding tussen mens en natuur, tussen subject en object, is de pijn die geleden moet worden omwille van de vrijheid; zij dient een belang. Verlichting betekent desakralisering van de natuur, versterking van de mythe, mondigheid van de mens, greep op de gebeurtenissen, rationaliteit.(57) De geschiedenis vanaf dat moment is een emancipatiegeschiedenis.

In de achttiende eeuw, in het tijdperk dat onder de naam 'Verlichting' bekend staat, treedt het tot dan toe in het schemer werkzame aufklärungsproces steeds meer aan het daglicht: door de snelle ontwikkeling van wetenschap en techniek, rationalisering van de produktie en ontmythologisering van de, legitimerende wereldbeelden. Het is Max Weber geweest die het proces van rationalisering en 'onttovering' als eerste (ook voor de muziek) uitvoerig heeft geanalyseerd.(58)

De dialectiek van de verlichting bestaat nu hieruit dat het terwille van de vrijheid ondernomen project de natuur aan menselijke doeleinden te onderwerpen, omslaat en zich tegen zichzelf keert; of beter geformuleerd: vanaf het ontstaan van het verlichte denken draagt dit denken al de kiem van haar tegendeel - die *Selbstzerstörung* de *Aufklärung* - in zich.(59) De verlichting, ontstaan uit de angst voor de natuur, en evenals de mythe een poging om die angst

te overwinnen, is zelf mythe. Het principe van de heerschappij zelf treedt in de wisselwerking met de natuur naar voren. Niet zozeer de beheersing van de natuur door de mens is het resultaat van de rede, maar de alomtegenwoordigheid van het heersen is het principe waaraan de wisselwerking van mens en natuur niet kan ontsnappen. En juist waar de mens zich van de natuur vervreemdt door haar tot object te maken treedt de blinde heerschappij aan het daglicht. Rationaliteit wordt technische, instrumentele rationaliteit. De scheiding van object en subject, welke het belang van de vrijheid diende, verwordt tot de scheiding van kennis en belang, die het mogelijk maakt dat de rede haar beheersende werking als onderdrukkende instantie tegen de mensen inzet.

Niettemin menen Horkheimer en Adorno dat - uiteindelijk - de vrijheid van de mensen onlosmakelijk met het verlichte denken verbonden is. (60) De aporie waar zij aldus voor komen te staan is de basis van hun maatschappij-analyse, en het zal duidelijk zijn dat deze analyse in haar uitwerking een minder optimistisch perspectief geeft dan de traditionele marxistische maatschappijtheorie.

Schönberg en de grenzen van de muzikale uitdrukking

In de 'Philosophie der neuen Musik' herkent Adorno de toenemende rationalisering in de ontwikkeling van de organisatie van het muzikale materiaal. Met als brandpunt de muziek van Schönberg neemt hij het moment onder de loep waarop dit proces van de verlichting omslaat en zich tegen zich zelf keert. Ofschoon de essayistische stijl van Adorno samenvatten niet toestaat - ook hier geldt dat elke zin door de totaliteit van het essay bemiddeld wordt -, wil ik toch een aantal stappen in het denken van Adorno naar voren halen.

Zoals we in het algemeen bij de kritische kunsttheorie hebben gezien, geldt ook bij Adorno dat het muzikale materiaal niet iets op-zichzelf-staands is. Het materiaal is maatschappelijk van aard. Het is niet louter subjectief, het bestaan ervan niet alleen subjectief, psychologisch te duiden.

De maatschappelijke totaliteit door welke het bemiddeld is, doet de voormalige subjectiviteit ervan vergeten, en maakt haar tot object, tot objectieve wetmatigheid, tot tendens. Zo is, aldus Adorno, de uiteenzetting van de componisten met het muzikale materiaal een uiteenzetting met de maatschappij (dus relatief onafhankelijk van de individuele bedoelingen).

Tegelijkertijd maakt deze verbondenheid duidelijk dat niet ieder historisch materiaal ter beschikking staat. Er zijn geen akkoorden 'an sich', maar ieder akkoord draagt de hele geschiedenis in zich. "Die Schäßigkeit und Vernutztheit des verminderten Septimakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts gewahrt selbst das stumpere Ohr. Fürs technisch erfahrene setzt solches vage Unbehagen in einen Kanon des Verbotenen sich um." (61)

Hedentendage wordt het middel van de tonaliteit zelf door zo'n verbod getroffen. Dit hangt samen met het feit dat de ontwikkeling van het muzikale materiaal op een punt is gekomen waarop het verbod in algemene zin het gesloten (organische) kunstwerk geldt. De samenhang van het gesloten kunstwerk werd tot Schönberg voornamelijk mogelijk gemaakt door de tonaliteit, met haar sterkste poot: de functionele harmonie. Zo kwam bijvoorbeeld de samenhang in de sonatevorm o.a. tot stand door de evenwichtige spanningsverhoudingen van dominant en tonica in de afzonderlijke vormdelen. Het verdwijnen van de tonaliteit betekent niet dat zij wordt gevolgd door een ander principe dat de samenhang mogelijk maakt; vergeten wordt dan dat het verdwijnen van de tonaliteit zijn oorzaak vindt in het doorbreken van het principe van de samenhang zelf!

In zijn analyse van de vroege Schönberg laat Adorno zien hoe Schönberg's expressionisme samenhangt met zijn kritiek op de schijn van verzoening die het organisch kunstwerk aandraagt. Schönberg's expressiviteit verschilt kwalitatief van de romantische. Wordt deze laatste gekenmerkt door zoiets als hartstocht, bij Schönberg verandert de muzikale uitdrukking van functie. Het gaat hier, aldus Adorno, om de schok, om het trauma. In muziektechnische

zin komt dit tot uitdrukking in het verbod van continuïteit en ontwikkeling; in algemene zin: het vermijden van die vormaspecten die het kunstwerk als 'rond', d.i. als in zichzelf voldragen, in evenwicht constitueren. (In deze zin vorm-constituerend waren o.a. het onderscheid tussen thema en doorwerking, een gestadige harmonische gang, een ongebroken melodische lijn.) De kritiek op het schijnkarakter van de kunst en het doorbreken van de zinsamenhang is volgens Adorno uitdrukking van angst, van het lijden van de mensen, van de eenzaamheid van het burgerlijke individu in de industriële maatschappij; een individu dat totaal vervreemd is van de hem als raadselachtige natuur tegemoetredende maatschappelijke werkelijkheid.

Adorno spreekt van de 'Zusammenhang der Verblendung', en meent dat ook het kunstwerk zich hieraan niet kan onttrekken; 't absolute kunstwerk is radicaal vervreemd, alleen betrokken op zichzelf. Het volledig autonome werk heeft de kunst zelf als centrum en holt zichzelf zo uit. Zo werpt het zuivere expressionisme de leegte vooruit die Adorno in de zgn. nieuwe zakelijkheid gemanifesteerd ziet. Deze zakelijkheid, die zich kenmerkt door de kloppende constructie, staat niet tegenover het expressionisme maar is de keerzijde ervan. In het expressionisme zijn de grensen van de muzikale uitdrukking bereikt, en wel zo dat het principe van de uitdrukking zelf op de voorgrond treedt en ter discussie staat (Adorno spreekt in dit verband over het protocol-karakter van de muzikale uitdrukking). "Damit aber schlägt es um. Musik als Ausdrucksprotokoll ist nicht länger 'ausdrucksvoll'. Nicht mehr schwebt über ihr das Ausgedrückte in unbestimmter Ferne und leiht ihr der Abglanz des Unendlichen. Sobald die Musik das Ausgedrückte, ihren subjektiven Gehalt, scharf, eindeutig fixiert, erstarrt er unter ihrem Blick zu eben den Objektiven, dessen Existenz ihr reiner Ausdruckscharakter verleugnet. In der protokollarischen Einstellung zu ihrem Gegenstand wird sie selber 'sachlich'. Mit ihrer Ausbrüchen explodiert der Traum der Subjektivität nicht weniger als die Konventionen. Die protokollarischen Akkorde sprengen den subjektiven Schein. Damit aber haben

sie schliesslich ihre eigene Ausdrucksfunktion auf."

(62)

Maar zelfs nog daar waar de droom van de subjectiviteit explodeert is de muziek organisch gebleven, in de zin dat haar gescheurdheid kond doet van de irrationaliteit van het bestaan; de ongearticuleerde schreeuw is altijd nog taal. Anders dan b.v. in het surrealisme, dat zich als irrationalisme bekent en het daarmee inaugureert, klaagt het expressionisme het aan, en onderhoudt daarmee - zij het in het negatieve - de band met de traditie. "Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind." (63)

idee van de twaalftoonsmuziek

Adorno begrijpt de idee van de twaalftoonsmuziek als resultaat van een historisch proces waarin de toenemende rationele organisatie van het muzikale materiaal samen gaat met de 'Sehnsucht aus der bürgerlichen Urzeit', namelijk de beheersing ervan; de bevrijding van de mensen van de dwang die de muzikale natuur op hen uitoefent en de onderwerping ervan aan menselijke doeleinden (64). Het proces van rationalisering is het proces van de beheersing van het materiaal dat bevrijd is van zijn ketens die het verbonden met de conventie van het algemene.

De historische dynamiek van de traditionele muziek - die tevens zoiets als stijlontwikkeling begrijpelijk maakt - berustte n.l. op een paradox: steeds weer het specifieke, het eenmalige en het bijzondere te treffen door constellaties van het onspecifieke, van conventies, van het algemene, waarbij de dynamiek tot stand komt doordat het bijzondere in het algemene overgaat, en die elementen in de muziek, waarin de uitdrukking tot stand kwam, tot materiaal worden. (Zo zijn op een bepaald ontwikkelingsniveau in het kunstwerk de rudimenten te zien van wat eens specifiek, bijzonder was; b.v. de conventie van de vormidee.) Adorno meent nu dat "die Verwandlung der ausdrucksstragenden Elementen von Musik in Material (...) heute so radikal geworden (ist), dass sie die Möglichkeit von

Ausdruck selber in Frage stellt." (65)

Een soortgelijke paradoxale betrekking bestond in de traditionele muziek m.b.t. de muzikale tijd, die begrepen kan worden als een dialectiek van identiteit en niet-identiteit. Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van de doorwerkingstechniek en de gedynamiseerde variatie. Het uitgangsmateriaal (b.v. thema) verkrijgt zijn ware identiteit pas m.b.t. hetgeen er van wordt; "es 'Ist' doch gar nicht an sich, sondern nur im Hinblick auf die Möglichkeit des Ganzen". (66) De identiteit van het materiaal (het feit dat het hetzelfde is), wordt zichtbaar in de niet-identiteit (het feit dat het verandert).

"Vermöge solcher Nicht-Identität der Identität gewinnt die Musik eine (...) Beziehung zur Zeit, in der sie jeweils verläuft. Sie ist nicht (...) gleichgültig zur Zeit, da sie in dieser nicht beliebig wiederholt wird, sondern sich verändert. Aber sie verfällt auch nicht der blossen Zeit, da sie ja in dieser Veränderung als identische sich durchhält. Der Begriff des klassischen in der Musik ist durch diese paradoxe beziehung zur Zeit definiert."

(67) Op het moment dat de doorwerking en het variëren totaal worden verandert de betrekking van het materiaal tot de muzikale tijd. Dan is er niets meer dat onthematisch is; dan verdwijnt het onderscheid tussen hoofd- en bijzaak. Alle momenten in zo'n muziek zijn middelpunt. De vormconventies die de verhoudingen tot het middelpunt structureerden, verliezen hun zin. Van 'overgang' of zelfs van 'ontwikkeling' kan eigenlijk niet meer gesproken worden. De continuïteit die eigen was aan het verloop van de muzikale tijd wordt gebroken. De discontinuïteit die haar opvolgt, verleent de muziek haar protocolkarakter: de contrasten komen nog één keer tot stand: als schok. "Nog einmal bewältigt Musik die Zeit: aber nicht mehr, indem sie sie erfüllt entstehen lässt, sondern indem sie sie durch eine Sistierung aller musikalischen Momente durch die allgegenwärtige Konstruktion verneint. Nirgends erweist sich das geheime Einverständnis der leichten und der vorgeschrittenen Musik Bündiger als hier. Der späte Schönberg teilt mit dem Jazz, und übrigens auch mit Strawinsky,

die Dissoziation der musikalischen Zeit. Musik entwirft das Bild einer Verfassung der Welt, die, zum Guten oder Argen, Geschichte nicht mehr kennt." (68)

Op het moment waarop de discontinuïteit een feit is, de muzikale tijd uiteenvalt, het onderscheid tussen essentie en aksidentie, tussen het bijzondere en het algemene, verdwijnt, op dat moment van de totale variatie verdwijnt ook de muzikale dynamiek. Het variëren verschijnt niet meer als variëren; alles en niets is variatie. Het principe van de variatie wordt a.h.w. gelegd in het materiaal: dat is het idee van de twaalftoonsmuziek: de beheersing (door rationalisering) van de muzikale natuur door het subjectief/dynamisch - het variëren - tot materiaal te maken. De arbeid wordt in de verschijnselen verstoepd. (69)

"Es ist aber das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die subjektive Autonomie und Freiheit sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen wird." (70) De muzikale idee verdwijnt ten gunste van de sluitende constructie. Het lag al opgesloten in het 'protocolkarakter' van de muzikale uitdrukking in de muziek van zgn. vrije atonaliteit: de zinsamenhang wordt gebroken. "Der Faktur soll richtig sein anstatt Sinnvoll." (71) De vraag is nu niet meer: hoe kan muzikale zin georganiseerd worden, maar hoe kan organisatie zinvol worden. Dat is de vraag die, aldus Adorno, Schönberg muzikaal heeft geprobeerd te beantwoorden.

Uiteindelijk zou Schönberg met geweld de zin (Intentionen) in het (lege) materiaal leggen. Het noodlot waar hier sprake van is - de alomtegenwoordigheid van het heersen - is het noodlot van de dialectiek van de verlichting. De twaalftoonstechniek ketent de muziek op het moment dat zij haar bevrijdt. "Das Subjekt gebietet über die Musik das verlorene Ganze, die verlorene Macht und Verblindlichkeit Beethovens wiederherstellen. Das gelicht ihr bloss um den Preis ihrer Freiheit, und damit misslingt es.

Beethoven hat den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert. Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus." (72)

Schönberg's pogingen de vraag naar de zin te beantwoorden leidden ertoe dat zijn werk, hoewel ontstaan uit de twaalftoonstechniek, er vaak vijandig tegenover staat: a.h.w. alsnog probeert het technisch kunstwerk te vernietigen, in naam van de vrijheid, van het subject (dit is wat o.a. wordt bedoeld wanneer Schönberg (ten onrechte) een (nog) 'romantische' houding aangewreven wordt). Het technisch kunstwerk is een subjectloos kunstwerk. Ontstaan als protest tegen 't ornament, tegen het spel, verwordt het zelf tot ornament. Het functionele kunstwerk wordt leeg, als een maskerade. Op dit Punt ziet Adorno overeenkomsten met de muziek van Strawinsky (73). Bij beiden dreigt de muziek, aldus Adorno, in de tijdloze ruimte te verstarren. Bij beiden is het subject teruggetreden omdat er geen plaats meer voor is.

3.2. Mislukte kunst: Adorno's beschrijving van het twaalf- toons componeren

Onder dit hoofd wil ik Adorno's interpretatie van de twaalftoonstechniek volgen aan de hand van een aantal muziektheoretische categorieën. Bij lezing zou al snel de indruk kunnen ontstaan als zou Adorno voor het twaalftoons componeren geen goed woord over hebben. Ten onrechte, want juist hij heeft als geen ander gewezen op het feit dat dit componeren als noodzakelijk moment in de geschiedenis van de muziek begrepen moet worden. De hierboven geschetste ontwikkelingsgang van het muzikale materiaal en de daarmee samenhangende problematiek m.b.t. de muzikale uitdrukking culminerend, aldus Adorno, in het zgn. technisch kunstwerk. In dit kunstwerk wordt het noodlot - het in onvrijheid omgeslagen vrijheidsstreven - zichtbaar. De spanning die in dit noodlot ligt opgeslagen doet het kunstwerk noodzakelijk mislukken; en het is voornamelijk deze ontredderde kunst - hetgeen dus niet alleen negatief begrepen moet worden -, dit falen van het kunstwerk, dat in Adorno's beschrijving er van door klinkt.

melodie en ritme

Adorno onderkent drie samenhangende aspecten aan de melodie die door de reeks wordt bepaald. (74) De onthiërarchisering van het materiaal leidt tot wat Adorno noemt de hypostasering van het getal. Als ontkenning van de hiërarchie is de volledigheid van de reeks - alle twaalf tonen - te begrijpen; als voorschrift kent zij een moment van willekeur. Tegelijkertijd gaat er een verlamdende dwang uit van de reeks (die Melodie ist zu fertig). De kadens in de traditionele muziek ontleent haar afsluitende werking o.a. aan het feit dat zij er ook niet kan zijn: ze is een muzikale daad in vrijheid gesteld. De gesloten twaalftoons melodiek kent deze vrijheid niet meer.

Op een tegenovergestelde manier een probleem is de voortzetting. Is de reeks eenmaal afgesloten, dan is er niets in haar dat tot voortzetting dwingt. Ze is in zichzelf voldragen en vormt op ieder moment het middelpunt, evenals iedere afzonderlijke toon uit de reeks t.o.v. die reeks het middelpunt vormt. De melodische samenhang zoals die traditioneel werd gevormd door de verhouding van de intervalspanning en de tijd wordt in de reeks gebroken, doordat op ieder moment (abstract gesproken) de hoeveelheid melodische informatie gelijk is. Samenhang, voorheen geconstitueerd door het verschil, wordt onmogelijk gemaakt door alomtegenwoordigheid van het gelijke.

Het onspecifieke van de reeks maakt dat zij niet als thema gezien kan worden. Op een andere wijze moet nu de herkenbare samenhang (het thematische) tot stand gebracht worden, n.l. door het ritme. Meer dan in de traditionele muziek valt in de reeksenmuziek het thematische met het ritmische samen. Vaak onafhankelijk van de toonhoogte organisatie keren de thema's als ritmische eenheden terug. De op deze wijze tot stand gebrachte thematische samenhang kenmerkt Adorno als vergroving en verarming: "Einmal entschied sich unverwechselbar an der Intervallen aller musikalische Sinn, das Noch-Nicht, das Jetzt und das Nachher; das Versprochene, das Erfüllte und das Versäumte; das Masshalten und das

sich Verschwenden; das Verbleiben in der Form und die Transzendenzen der musikalischen Subjektivität. Nun sind die Intervalle zu blossen Bausteinen geworden, und alle Erfahrungen, die in ihre Differenz eingingen, scheinen verloren. Wohl hat man es gelernt, vom Stufengang der Sekunden und vom Gleichmäss der konsonierenden Schritte sich zu emanzipieren; wohl ist dem Tritonus, der grossen Septime und auch all den Intervallen, die die Oktave überschritten, gleiches Recht geworden, aber um den Preis, dass sie Zusammen mit den alten nivelliert sind. In der traditionellen Musik mochte es dem tonal beschränkten Ohr schwerfallen, übermässige Intervalle als melodische Momente zu integrieren. Heute gibt es keine solche Schwierigkeit mehr, aber die eroberten teilen mit den gewohnten sich ins Einerlei. Das melodische Detail sinkt zur blossen Konsequenz der Gesamtkonstruktion hinab, ohne über diese noch das mindeste zu vermögen." (75)

De vergroving waar sprake van is, is het resultaat, paradoxaler wijze, van een proces van verfijning. Door het overwinnen van het conventionele, waardoor het specifieke werd begrensd, is de subtiliteit onmogelijk geworden. "Was einmal seinen Sinn aus der Differenz vom Schema empfing, (...), entwertet und nivelliert." (76). Grote vormen moeten nu op grove wijze worden gearticuleerd, niet meer door b.v. subtiele modulatie, maar door dynamiek, zetting, klankkleur, e.d.. Adorno karakteriseert deze poging het onderscheid te redden als gewelddadig en ziet ook hierin het vonnis dat de losgeslagen subjectiviteit over zich zelf voltrekt.

harmonie

Was er in de zgn. vrije atonaliteit sprake van een harmonisch denken waarbij de spanning en ontspanning verstaan werden m.b.t. de (al of niet gerealiseerde) twaalftoonsklank, op het moment dat de complementaire harmoniek door de reekstechniek wet wordt, verdwijnt de muzikale tijd-ervaring op eenzelfde wijze als hierboven is beschreven. Het realiseren van de totaliteit op ieder moment heeft stiltand tot gevolg. Veelal is er echter, aldus Adorno, niet eens sprake van complementaire harmoniek, maar is de samenklank het (toevallig)

resultaat van het horizontale verloop van de melodieën.

Van een specifiek harmonische 'Sinn' is dan geen sprake. De opeenvolgende akkoorden zijn a.h.w. van elkaar vervreemd. "Das freie Kräftespiel der traditionellen Musik, welche das Ganze von Klang zu Klang produziert, ohne dass gleichsam von Klang zu Klang das Ganze vorgedacht wäre, wird durch den 'Einsatz' der einander entfremdeten Klänge ersetzt".(77) Ook hier geldt dat het ritme vaak de samenhang moet garanderen die harmonisch niet meer tot stand gebracht kan worden.

In de vrije atonaliteit is de overwinning op de tonaliteit bereikt door de emancipatie van de dissonant. Juist door het contrast dat de kleine secunde en de tritonus vormde t.o.v. de consonante harmoniek verkreeg zij haar uitdrukkingskarakter. De twaalftoonsharmoniek tendeeft naar een indifferentie t.a.v. het gebruik van consonante en dissonante intervallen. Of anders gezegd: het contrast tussen dissonant en consonant verdwijnt, waardoor het dissoneren zelf verdwijnt. Wat Adorno in dit verband over het 'opheffen' van de dissonant zegt, is interessant en illustreert zijn houding t.a.v. de moderne kunst goed. In de 'nieuwe muziek' dissoneren de afzonderlijke tonen verder. Niet echter tegen de verdwenen consonanten, maar in zichzelf. "Damit jedoch hatten sie das historische Bild der Dissonanz fest. Als Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz sind die Dissonanzen entstanden. Sie haben sich sedimentiert und sind zum 'Material' geworden. Sie sind nicht länger Medien des subjektiven Ausdrucks. Aber sie verleugnen darum doch ihren Ursprung nicht. Sie werden zu Charakteren des objektiven Protests. Es ist das rätselvolle Glück dieser Klänge, dass sie geräde vermöge ihrer Verwandlung in Material das leiden, dass sie einmal kundgraben, beherrschen, indem sie es festhalten. Ihre Negativität hält der Utopie die Treue: sie schliesst die verschwiegene Konzonanz in sich ein."(78) De nieuwe samenklank, op zichzelf teruggeworpen, weer- spiegelt de positie van het subject: zijn verstommen is zijn protest: de onmogelijkheid van het protest zijn lijden.

contrapunt

Adorno meent dat sinds de opkomst van de homofone muziek in het tijdperk van de becijferde bas alle grote muziek wordt gekenmerkt door de poging de beperking, die de homofonie is, te overwinnen en d.m.v. het contrapunt er boven uit te stijgen. (Hij denkt dan met name aan Bach en de late Beethoven). Pas met de twaalftoonstechniek is het voor de eerste maal sinds de late middeleeuwen gelukt een zuiver contrapuntische stijl te ontwikkelen die niet slechts een symbiose is van contrapunttechniek en harmonisch denken. De zelfstandigheid van de stemmen vloeit n.l. direkt voort uit de zelfstandigheid van de afzonderlijke noten en intervallen. Deze nieuwe meerstemmigheid noemt Adorno 'werkelijk'. "Bei Bach gibt die Tonalität die Antwort auf die Frage, wie Mehrstimmigkeit als harmonische möglich sei. Darum ist Bach in der Tat, wofür Goethe ihn hielt: Harmoniker. Bei Schönberg hat die Tonalität der Macht jener Antwort sich begeben. An ihre Trümmer richtet er die Frage nach der polyphonischen Tendenz des Akkords. So ist er Kontrapunktiker." (79)

Maar evenals de harmonie - zoals hierboven beschreven - onvolkomen blijft, is ook het contrapunt een probleem. In de eerste plaats omdat er, anders dan in de modale muziek, nu niet iets is wat 'overwonnen' moet worden. De betrekkingssystemen tonaliteit en modaliteit zijn gearticuleerde betrekkingssystemen, d.w.z. zij wijzen, ieder op een eigen wijze, de afzonderlijke elementen hun plaats. De beperkingen die hieruit voortvloeien vormen de grenzen van wat contrapuntisch mogelijk is; het contrapunt probeert de traagheid van het systeem te overwinnen. Zo'n articulatie is het twaalftoonssysteem vreemd. Er is niets buiten de reeks wat het contrapunt aan banden legt, of richt. Waar de verscheidenheid het parool is, is de eenheid al gerealiseerd. Dit is het ook waarom de uit het oude contrapunt overgenomen technieken in feite aan het twaalftoonssysteem vreemd zijn. Technieken als canon en imitatie organiseren het materiaal dat al door de reeks is georganiseerd. Eens hadden ze de functie de stemmen te binden zodat op deze wijze de

beperkingen van de harmonie (haar stemvoeringsvijandigheid) overwonnen kan worden. Nu werkt het dubbelop, als tautologie. In dit verband wijst Adorno op het feit dat de herhaling in een gearticuleerd betrekkingssysteem functioneel is, in die zin dat ze niet hetzelfde is, maar als gebeurtenis opgenomen in een overkoepelende dynamische totaliteit, zijn plaats krijgt. Herhaling betekent hier geen stilstand. Voor de twaalftoonstechniek geldt dit niet: "Weder besitzt die jeweils bloss für ein Werk gültige Reihe jene übergreifende Allgemeinheit, die dem wiederholten Ereignis dochs Schema eine Funktion zuwies, die es als wiederholt Individuelles nicht hat, noch auch betrifft die Intervallfolge der Reihe die Wiederholung derart, dass sie das Wiederholte in seiner Wiederholung sinnvoll veränderte".(80)

Vanuit een ander oogpunt, echter, begrijpt Adorno de behoefte om terug te grijpen naar de oude contrapunttechnieken. De tot dan toe gebruikelijke compositietechnieken, die zo onlosmakelijk verbonden waren met de tonale schrijfwijze, waren uitgehold; en, wat belangrijker is, het twaalftoonsstelsel is, als systeem van volledige organisatie, uit zichzelf niet in staat dynamische voortgang te organiseren. Het principe van contrast, dat aan de reeks ten grondslag ligt, slaat om, leidt uit zichzelf ertoe dat alle beweging in de twaalftoonsklank tot stilstand komt.

De poging deze stilstand te weerstreven door het toepassen van de imitatietechniek, de poging een dynamische vorm te scheppen, moet echter noodzakelijk mislukken, juist omdat er niets is wat de contrapunttechniek moet overwinnen: er is geen tonale harmonie of cantus firmus, of iets anders dat aan het contrapunt ongelijk is, waartegen het zich a.h.w. kan afzetten. "Wo es keinen solchen Vorrang eines musikalisch an sich Seienden mehr gibt, an dem er (het contrapunt; h.b.) sich erprobte, wird er zur richtigen Anstrengung und geht unter in einem undifferenzierten Kontinuum".(81)

VORM

Het probleem van de vorm hangt op nauwe wijze samen met hetgeen hierboven over het contrapunt is gezegd. Van zich uit leidt de twaalftoonstechniek niet tot vorm. De gelijkberechtiging van het materiaal, de steeds wederkerende verschijning van het gelijke, doet geen gearticuleerde dynamische vorm ontstaan waarmee de muzikale tijd (en tijdsbeleving) traditioneel werd georganiseerd. De inconsistentie die ligt in het teruggrijpen op oude vormideeën (sonate, variatievorm, rondo) wordt gevormd door het feit dat deze vormideeën hun genese en identiteit slechts hebben in wat hierboven als gearticuleerd betrekkingssysteem is beschreven (zo is de betekenis van de reprise uit de klassieke sonatevorm slechts tegen de achtergrond van de toonsoort verhoudingen in expositie en doorwerking te begrijpen). Slechts de 'geest' van de vormideeën wordt aan het twaalftoonsmateriaal toegevoegd: de vormen worden a.h.w. over het materiaal heengelegd.

Adorno meent dat Schönberg geprobeerd heeft deze inconsistentie te overwinnen. "Lässt sein gesamtes oeuvre von Umschlag zu Umschlag und von Extrem zu Extrem als dialektischer Prozess zwischen Ausdrucksmoment und Konstruktion sich verstehen, dann ist dieser Prozess in der neuen Sachlichkeit nicht zur Ruhe gekommen." En: "Die letzten Werke stellen die Frage, wie die Konstruktion Ausdruck werden könne, ohne wehleidig der klagenden Subjektivität nachzugeben." (82)

Maar ook die werken waarin de uitdrukking met geweld aan het materiaal wordt opgelegd (Adorno noemt het langzame deel uit het vierde strijkkwartet en de finale van het vioolconcert), kunnen de breuk niet dichten. "Es sind Werke des grossartigen Misslingens." (83) Schönberg's werk wil dynamisch zijn, maar - het is al eerder in een ander verband genoemd - de twaalftoonstechniek staat haaks op iedere vorm van dynamische ontwikkeling. Ze ontwaardt de begrippen melodie en thema, en daarmee vormcategoriën zoals ontwikkeling, overgang en doorwerking. Ook in de poging de vorm gestalte te geven schuilt een tautologie: de thematische arbeid ligt al in het materiaal opgesloten, het materiaal is al gevormd. Iedere

'zichtbare' thematische arbeid in de compositie werkt dubbelop en is vreemd aan het materiaal zelf.

Bij de late Schönberg spitst, aldus Adorno, het probleem zich toe. Hij ziet steeds meer af van wat Adorno het 'spel' met traditionele vormen noemt, en probeert (ernstig) de voortzetting zelf als principe in de compositie tot stand te brengen. Maar het conflict blijft bestaan. De gecomponeerde 'karakters' komen niet uit de twaalftoonstechniek voort, maar worden door de wil van de componist aan het materiaal opgedrongen. Wanneer in de twaalftoonstechniek de variatie totaal wordt, verdwijnt de mogelijkheid van muzikale transcendentie. Elke poging het materiaal een dynamisch karakter te geven, moet mislukken: de karakters blijven als tweede laag t.o.v. de twaalftoonsconstructie toevallig en zelfs tegengesteld eraan. De geste kan, aldus Adorno, ook nooit nieuw zijn: "Der neue Wille zum Ausdruck findet sich belohnt durch den Ausdruck des Alten. Die Charaktere klingen wie Zitate".(84)

De waarheid van Schönberg's muziek is voor Adorno dit mislukken. Zijn negatieve filosofie, die rechtstreeks voortvloeit uit de pessimistische geschiedsopvatting zoals die in de 'Dialektik der Aufklärung' uiteengezet is, maakt dit mislukken - de onverzoenbaarheid van de vervreemdende objectiviteit en de ingeschrompelde subjectiviteit - tot waar moment. In dit negatieve van Schönberg's kunst toont (voor het laatst) de werkelijkheid haar ware gezicht en wordt zij tevens aangeklaagd. "(...) es ist denkbar, dass die Unangemessenheit des Ausdrucks, der Bruch zwischen ihm und der Konstruktion, noch als Mangel der letzteren bestimmbar bleibt, als Irrationalität der rationalen technik. Um ihres blinden Eigengesetztes willen versagt sie sich dem Ausdruck und transponiert diesen ins Erinnerungsbild des Vergangenen, wo er das Traumbild des Zukünftigen meint. Vom Ernst dieses Traums erweist sich der Konstruktivismus der Zwölftontechnik als zu wenig konstruktiv."(85)

3.3 Muziek als utopie; kennis en uitdrukking

Het is nodig om in het laatste gedeelte van deze paragraaf iets nader in te gaan op een aantal beslissende momenten

uit Adorno's kunstfilosofie. Daarbij wil ik aansluiten bij wat in paragraaf twee over de opstelling van Lukács, Benjamin en Bürger is gezegd. Ik wil evenwel niet de indruk wekken de debatten weer te geven, zoals die indertijd door Lukács, Brecht, Benjamin en Adorno zijn gevoerd. Dat zou in dit bestek te ver voeren. Tevens mag niet worden verwacht dat ik m.b.t. Adorno's kunstfilosofie meer zal doen dan het aanduiden van een aantal naar mijn idee belangrijke onderwerpen, waarvan een uitputtende - behandeling, juist door de verbondenheid van deze onderwerpen met de gehele filosofie van Adorno, eveneens te ver zou voeren. Veel is er in het voorgaande al terloops ter sprake gebracht, maar het lijkt me niet onverstandig om nu, na de beschrijving van Adorno's kritiek van de twaalftoonstechniek, op enige van die vaak beslissende elementen uit zijn kunstfilosofie terug te komen.

Het onderscheid tussen enerzijds Adorno en anderzijds Lukács, Brecht en Benjamin gaat terug op hoe bij hen esthetische theorie zich verhoudt tot maatschappijtheorie; of ook: hoe de kunst zich tot de maatschappij verhoudt. In de eerste paragraaf is in globale termen de kritische kunsttheorie afgezet tegen wat ik traditionele esthetische theorieën heb genoemd. In de tweede paragraaf zijn de opstellingen van Bürger, Benjamin en Lukács ~~summier~~ gekritiseerd en tegenover die van Adorno gesteld, zonder dit verder uit te werken. Bürger, die, zoals aan het eind van paragraaf twee is beschreven, pleit voor een soort geëngageerde kunst waarin de verworvenheden van de historische avantgarde zijn opgenomen, gaat met zijn opstelling terug op die van Bertolt Brecht, een opstelling zoals Brecht die tussen de wereldoorlogen tegenover die van Lukács ontwikkelde.

Lukács kritiseerde de 'dekadente' avantgarde en pleitte voor een kunst die voor de recipient een onverbreekelijke eenheid vormt. Hij verdedigde de traditionele vormen uit de 19e eeuw omdat, grof gezegd, deze het bewustzijn van de mensen kunnen vormen tot een bewustzijn dat kritisch staat tegenover de burgerlijke maatschappij en op deze wijze aansturen op een socialistische omvorming ervan. Brecht's

theorie van de vervreending, waar ik hier niet verder op in zal gaan, kenmerkt zich door een soortgelijke 'vormende' instelling t.a.v. het bewustzijn van de mensen, zij het dat hij juist het 'verdinglijkt' bewustzijn wil prikkelen door gebruik te maken van (avantgardistische) elementen waarvan de schokwerking uitnodigt tot kritische, rationele overweging van het gebodene.

Het Brecht/Lukács - debat verder latend voor wat het is, maar ons richtend op waar zij beide verschillen van Adorno, kan het volgende opgemerkt worden: i.t.t. Adorno worden de esthetische posities van zowel Brecht als Lukács gekenmerkt door het afgestemd zijn op de receptie van kunst. Beide op hun eigen wijze beoordelen de kunst in het licht van wat zij in het bewustzijn van de mensen teweeg kan brengen.

Deze 'werkingsesthetiek' - waarbij de 'werking' haast in psychologische zin begrepen moet worden - stelt een vertrouwen in de communicatieve aspecten van de kunst, een vertrouwen dat Adorno vreemd is. Zijn wantrouwen geldt juist de communicatieve systemen in de maatschappij. Zijn 'negatieve' filosofie, als resultaat van het (door-)denken van de dialectiek van de verlichting, analyseert de samenleving als 'Verblendungszusammenhang', als 'total verwalteten Welt', waarin het onmogelijk is geworden de door mensen tot stand gebrachte 'tweede natuur' tot die zelfde mensen terug te brengen. Kritiek van de samenleving is noodzakelijke kritiek van deze 'Verblendungszusammenhang', maar kan dan onmogelijk stoelen op een ook aan deze verblindingsonderworpen communicatie. Communicatieve kunstwerken, werken die op wat voor wijze dan ook langs de lijnen van de communicatie de werkelijkheid interpreteren of becommentariëren, zijn volgens Adorno hedentendage onmogelijk geworden.

Adorno's kritiek op de communicatie leidt in zijn esthetiek tot het verbod van die elementen, die de kunst als ongebroken voorschotelen. De vraag die dan echter gesteld moet worden, is: hoe kunnen kunstwerken die vijandig staan tegenover samenhang en communicatie - Adorno spreekt over Kunstfeindschaft der Kunstwerke - waar zijn, 'Wahrheitsgehalt' hebben. Voordat ik hier verder op in ga, zal ik Adorno's positie nogmaals illustreren door deze te vergelijken met

die van Walter Benjamin.

Benjamin zag dat na het verdwijnen van de "aura", als gevolg van de overwinning die de verdinglijking op het bewustzijn van de mensen heeft behaald, de kunst op de politiek gefundeerd werd; hij zag de mogelijkheid van kritiek in de massakunst, juist door het verdwijnen van de aura. Adorno ziet eveneens het verval van de aura, maar ontkent de mogelijkheid van (politieke) kritiek. O.a. Friedemann Grenz heeft laten zien dat het verschil tussen beiden wordt gevormd doordat Benjamin de aura van het kunstwerk uiteindelijk in het bewustzijn van de mensen geconstitueerd ziet, terwijl Adorno de 'echtheid' van kunst loskoppelt van het bewustzijn, en 'objectief' begrijpt, d.w.z. in de werken zelf ziet. (86) Het verval van de aura van het kunstwerk leidt bij Adorno nog niet tot het verval van zijn 'Gehalt'. De mogelijkheid van wat Adorno 'authenticiteit' noemt, blijft ondanks het verval van de aura gehandhaafd.

De vraag naar de status van deze authenticiteit is dezelfde als die naar het waarheidskarakter van kunst in een tijd waarin ook de kunst zich niet aan de 'Verblendungs-zusammenhang' kan onttrekken. Allereerst moet worden opgemerkt dat de onmogelijkheid de verblinding te doorbreken, op een meta-niveau naar de mogelijkheid ervan wijst. Als waar dialecticus ziet Adorno in het negatieve de getuigenis van het andere: zijn gehele negatieve filosofie is zo een aanklacht tegen het bestaande, en tegelijkertijd een verwijzing naar een uiteindelijke verzoening, die vooralsnog als utopie bestaat. Dit verwijzen mag niet gelijkgesteld worden met wat hierboven als 'verkingsesthetiek' is beschreven. Het is wel datgene waardoor de kunst boven haar eigen beperkingen uitstijgt.

Voor Adorno heeft alle grote muziek zich zo tegenover haar eigen beperkingen verhouden. Het eerder beschreven dialectisch proces, waarin de uitdrukkingsdragende elementen tot materiaal worden, wordt overstegen, doordat dit proces in zich onacceptabel is voor het subject. "Der dialektische Komponist gebietet der Dialektik Halt" (87), op het moment dat hij ten onder dreigt te gaan. In de twaalf-

toonstechniek, waarin het subject tot slaaf van het materiaal is gedegenereerd, spitst dit 'uitbreken' van het subject zich toe. "Im Schauer vor der entfremdeten Sprache der Musik, die nicht mehr seine eigene ist, gewinnt es seine Selbstbestimmung zurück, nicht die organische sondern die der ingelegten Intentionen. Musik wird sich ihrer selbst als die Erkenntnis bewusst, die grosse Musik von je gewesen ist." (88)

(Illustratief is wat Adorno in dit verband over de late Beethoven zegt: "Die Zäsuren..., das jähe Abbrechen, das mehr als alles andere den letzten Beethoven bezeichnet, sind jene Augenblicke des Ausbruchs: das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach ausen. (...) Er bewirkt nicht deren harmonische Synthesis. (tussen objectiviteit en subjectiviteit; h.b.) Er reisst sie als Macht der Dissoziation in der Zeit auseinander, um vielleicht fürs Ewige sie zu bewahren. In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen." (89))

Muziek die de identiteit van subjectiviteit en objectiviteit als schijn aan de kaak stelt door ze als contrast naast elkaar te laten voortbestaan, deze 'mislukte' kunst, is kennis geworden (Adorno spreekt zelfs van 'das Moralischo'). Negatieve kennis, die wijst op het slechte; kennis die, ontstaan uit het doorbreken van de verzoening, op de mogelijkheid van verzoening wijst.

De betekenissamenhang is gebroken, en dit gebroken zijn is haar betekenis. Hier lopen betekenis en uitdrukking uit elkaar. Muzikale uitdrukking, verbonden met samenhang, is uitdrukking van iets; weerspiegeling van een subjectief gevoelen. Daar waar de samenhang wordt gebroken, de consistentie van de muzikale taal afwezig is, maakt de uitdrukking zich los van het subjectieve: "Subjektivität, Träger des Ausdrucks in der traditionellen Musik, ist nicht dessen letztes Substrat - so wenig wie das 'Subjekt', Substrat aller Kunst bis heute, schon der Mensch ist. Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestischer Art und nah verwandt dem des

Weinens." (90) "Authentische Kunst kennt den Ausdruck des Ausdruckslosen, Weinen, dem die Tränen fehlen." (91)

Tot kennis geworden raakt de geëmancipeerde muziek het lijden. Ze verhoudt zich tot de realiteit, i.p.v. haar af te beelden, of een innerlijk uit te spreken. In haar moet de hoop overwinteren. Als flessenpost is ze, van de mensen losgemaakt, in de toekomst geworpen. (92)

4. Uitweiding: Kanttekeningen bij de serialisme-inter-pretatie van Herman Sabbe

Op vele manieren is hetgeen in de 'Philosophie der neuen Musik' uiteengezet is, op latere muzieken betrokken. Allereerst mag niet worden vergeten dat Adorno zelf tot aan zijn dood in 1969 niet alleen grote belangstelling voor eigentijdse muziek had, maar deze muziek tevens van kritisch commentaar voorzag. Daarvan getuigen zijn essay's zoals opgenomen in 'Klangfiguren' en 'Quasi una fantasia', alsook zijn disputen met Heinz-Klaus Metzger. (93)

Anderen hebben in het voetspoor van Adorno (of juist als reactie op hem) zich in het licht van de naoorlogse muzikale ontwikkelingen uiteengezet met zijn denken. Eén van die uiteenzettingen wil ik hier behandelen. Het betreft Herman Sabbe's extrapolatie van de 'Philosophie der neuen Musik' tot in het laat-serialisme. De keuze op zijn werk viel omdat zijn studie over het seriële denken de, naar mijn weten, enige in zijn soort is en, zeker in ons taalgebied, erg invloedrijk.

Ik zal vooral ingaan op het slot van zijn studie: 'Het muzikale serialisme als techniek en als denkmethode', omdat daarin het niveau van de zuivere beschrijving wordt oversteegen en geprobeerd wordt de historische (ideologische) betekenis van het serialisme te achterhalen. (94) Mijn behandeling zal niet volledig zijn, maar in haar beperktheid tot doel hebben de speculatieve momenten uit Sabbe's onderneming te onderkennen en te ondervragen.

Allereerst zal ik een schets geven van enige belangrijke momenten uit Sabbe's reconstructie van de geschiedenis van het serialisme als dynamisch systeem. Daarna zal ik laten zien hoe hij dit serialisme vanuit het denken van Adorno begrijpt. om af te sluiten met een aantal kritische opmerkingen van mijn kant.

paradigma van exploratief gedrag

Centraal in het werk van Sabbe staat het aanvechten van de these als zou het serialisme een doodlopende weg,

een zichzelf vastschroevend componeersysteem zijn, gedoemd onder te gaan wegens een gebrek aan immanente dynamiek. Juist het dynamische karakter van het serialisme wordt bij Sabbe onderstreept, en zijn beschrijving van de geschiedenis van het serialisme in neer of minder opeenvolgende stadia dient juist om aan te tonen dat het serialisme zich heeft ontwikkeld tot een dialectisch dynamisch systeem waarbinnen de mogelijkheden bestaan de ruimte van het componeren vruchtbaar te exploreren.

Sabbe onderscheidt vijf opeenvolgende stadia waarin op onderscheiden wijze het seriële zijn toepassing vindt.

1. In de eerste fase is sprake van punctuele toepassing op discreet toonmateriaal. Het principe van gelijke verdeling over het geheel wordt gerealiseerd m.b.v. de twaalf-toonreeks.

2. In de tweede fase wordt het toepassingsgebied uitgebreid tot verzamelingen van elementen en globale karakteristieken (naast discreet toonmateriaal nu ook continue geluidsverschijnselen). De reeks fungeert hier nu als "geheel van verhoudingen waarvan de termen willekeurig veel opstellingen in willekeurig veel verschijningsordes kunnen genereren". (95)

3. De tegenstelling tussen de aldus gegroeide indifferentie ten aanzien van datgene wat concreet verschijnt (de seriëring vindt bijvoorbeeld op het niveau van dichtheidsgraden plaats), en het vastleggen door de componist van de volgorde van compositieonderdelen, wordt opgeheven door het invoeren van indeterminatie (aleatoriek) van de vormordening.

Volgens Sabbe is dit tevens te begrijpen vanuit twee karakteristieken binnen het serialisme, te weten: de nieuwe causaliteitsbetrekkingen en de totaliseringstendens. Over het eerste zegt hij: "binnen elke elementencombinatie staat elk element met elk ander in verbinding, elk structureel criterium geldt op gelijke wijze voor alle elementen, alle elementen zijn op gelijkwaardige wijze op het geheel betrokken. Dit brengt met zich mee: de homogeniteit van alle structuren - d.w.z. elke structuur rust in zichzelf, bevindt zich, dankzij de equidistributie der waarden en equidistantie der elementen, in indifferent evenwicht, is in zichzelf

voldragen en vormt dus op zichzelf een volwaardig moment der esthetische waarneming - en de onderlinge gelijkwaardigheid van alle deelstructuren. Het verband tussen onderscheiden momenten van de compositie heeft niet meer het karakter van een afleiding, van een consequentie, maar veeleer dit van een substitutie." (96) De totaliseringstendens leidt ertoe "steeds meer alle elementen met alle elementen en alle structurele criteria met alle structurele criteria in betrekking te stellen". (97) Om deze vorm van aleatoriek te onderscheiden van b.v. de door Cage ontwikkelde vorm, spreekt Sabbe van 'transseriële aleatoriek'.

4. Verdere verruiming van het seriële leidt ertoe dat de mate, waarin specifieke muzikale karakteristieken (b.v.(quasi) diatonisch harmonische gebieden)domineren, toe kan nemen, doordat deze dominantie serieel (met andere gebieden) wordt gespreid.

5. In de laatste fase, die hier logisch uit voort vloeit, wordt de seriële spreiding verder toegepast op het geheel van alle mogelijke morfologische eenheden, waardoor het mogelijk is citaten, eenheden aan een andere context ontleend, in het werk op te nemen.

Met betrekking tot de twee laatste hier boven genoemde ontwikkelingen spreekt Sabbe van het opstellen van een 'universele matrix'; deze "omvat alle sonore waarden en alle combinatoire operaties die daarop kunnen worden uitgevoerd, Het levert dus alle mogelijke idiomatische en stilistische combinaties, ook diegene die in eerdere stadia van de serialistische geschiedenis als ontoelaatbaar golden, alsmede al diegene die historisch binnen hetzelfde muzieksysteem zijn voorgekomen - theoretisch dus ook alle daarin gecomponeerde muziek". (98) Met de 'transseriële citaattechniek' is de totaliseringstendens doorgestoten tot al het denkbare muzikale (en niet-muzikale!) materiaal. Op de betekenis hiervan wordt verderop nog ingegaan.

Vanaf de tweede fase wordt het serialisme gekenmerkt door een dynamisch beeld: het is in staat zichzelf te over-

schrijden door steeds opposities (b.v. diatoniek - chromatiek; determinatie - indeterminatie) in een overkoepelende serialiteit gelijkelijk te ordenen. De motor van dit dynamisch seriële systeem wordt gevormd door inclusie: "aan elke seriële element, aan elke seriële orde wordt telkens weer exclusiviteit ontzegd, aan elke seriële element wordt een ander element, aan elke seriële orde een nieuwe orde tegengesteld"; en door integratie: "elke tegenstelling wordt herleid tot een nevenstelling, de oorspronkelijke seriële orde verdwijnt niet, maar gaat op in een nieuwe seriële orde, wordt zelf een element in een nieuwe, overkoepelende serie; elke tegenstelling wordt ingesponnen tot een term van een nieuwe tegenstelling, waarvan de termen op hun beurt gelijkgeschakeld en geïntegreerd worden".(99) "Een uiterste trap van integratie-door-inclusie bereikt het seriële denken, wanneer het de exclusiviteit van het geheel der tot dan toe ontwikkelde seriële stijlmiddelen overschrijdt en als element opneemt in een reeks van historisch meer of minder exact gesitueerde 'stijlmogelijkheden: het serialisme als historisch omschreven stijlidentiteit.'" (100)

In het licht van het bovenstaande is het begrijpelijk dat Sabbe de geschiedenis van het serialisme in twee perioden deelt: serialisme in engere zin, als specifieke techniek; en vanaf 1960: de periode van het seriële denken - serialisme in ruime zin.

In zijn poging het serialisme te begrijpen als uitkomst van, en als logisch vervolg op een ontwikkeling die sinds de Verlichting haar invloed op het componeren doet gelden, geeft Sabbe een grove schets van die ontwikkeling die hij omschrijft als 'een tendens tot veralgemening der verbijzondering'. Te beginnen bij Beethoven, en verder met name belichaamd door Brahms en Schönberg mondt deze ontwikkeling uit in het serialisme. Technisch wordt zij gekenmerkt door toenemende thematisch-motivische arbeid, met als uiteindelijk gevolg de equalisering van de muzikale inhoud: opheffing van het onderscheid tussen thematisch belangrijke en thematisch niet belangrijke onderdelen (tussen b.v. exposi-

tie en doorwerking), door uitbreiding van het doorwerkingsbeginsel. (101)

De bekroning van deze evolutie in het serialisme heeft echter haar schaduwzijde: "De oorspronkelijke esthetische betekenis (van de doororganisatie van het muzikale materiaal; h.b.) als instrument van de individuele ingreep van de componist is in het serialisme echter niet ongeschonden gehandhaafd. Naarmate de compositorische organisatie steeds dwingender en vollediger alle opstellingsmogelijkheden van het uitgangsmateriaal gaat uitputten, verdwijnt de ruimte voor individuele selectie", en: "De interventie-ruimte van de seriële componist is strak limitatief omschreven; men kan ze alleen nog als residu, zijn vrijheid als residuele vrijheid omschrijven die zich dient te uiten in de steeds sterker herleide categorieën die niet door de seriële vooropzet omvat zijn". (102)

Sabbe meent nu dat juist de evolutie van het serialisme gekenmerkt wordt door de poging het hoofd van het subjeet boven water te houden; het serialisme als dialectiek van systeemdwang en behoud van individuele beslissingsruimte: "Binnen het serialisme als specifieke techniek verwerft de componist vrijheid door steeds minder van de seriële gegevens als bindende concrete voorstelling uit te gaan en de reeks steeds meer als regelinstrument te hanteren dat uiteenlopende concrete voorstellingen kan genereren waartegenover hij selectief kan optreden" en: "Ten overstaan van het serialisme als specifieke techniek verwerft de componist in het serialisme als muzikale denkwijze de vrijheid om van niet-seriël-gegenereerde (citaat)materialen gebruik te maken - een gebruik dat enkel van zijn selecterende beslissing afhangt." (103)

Zo is, aldus Sabbe, het serialisme dankzij het procédé van veralgemening in staat de individuele beslissingsruimte te vrijwaren binnen het systeem: "de bestaande structuur wordt als substructuur in een overkoepelende structuur opgenomen; waarbij de veralgemeningsbeslissing - die 'vrij' is binnen de grenzen van de totaalstructuur - de nieuwe structuurwet bepaalt en meteen op ondergeschikt niveau, nieuwe bijvoege-

lijke vrijheidsgraden schept". (104)

Sabbe's extrapolatie van Adorno's Muziekfilosofie

Het serialisme, als paradigma van exploratief gedrag, dynamiseert opposities die haar dreigde te verlammen; haar dialectiek staat haar toe uiteindelijk de meest uiteenlopende stijlmaterialen op te nemen. Het seriële denken opent een perspectivische ruimte waarbinnen de subjectiviteit kan functioneren; en als 'differentieel-combinatoir denken' relativeert zij het serialisme in engere zin als mogelijkheid naast andere (b.v. tonale) die in een overkoepelende orde kunnen worden opgenomen.

De stelling, het serialisme zou in staat zijn het subjectieve te garanderen ondanks de druk van de systeemdwang, wordt onderbouwd in een gepubliceerde lezing van Sabbe, waarin een poging wordt gedaan Adorno's muziekfilosofie tot op de huidige dag (1971) te extrapoleren. (105) Een volledige reconstructie van die poging zou voor deze paragraaf te ver voeren. Ik wil mij daarom beperken tot die argumenten die in het licht van het bovenstaande cruciaal en naar mijn mening niet altijd onproblematisch zijn. Aansluitend bij Adorno's Schönberg/Strawinsky-kritiek, zoals uiteengezet in 'Philosophie der neuen Musik' onderkent Sabbe twee tendenzen in het 20e-eeuwse componeren. De eerste, belichaamd door Schönberg, wordt gekenmerkt door de poging tot muzikale natuurbeheersing: "(...) die Emanzipation des Menschen vom musikalischen Naturzwang und die Unterwerfung der Natur unter menschliche Zwecke". (106) Een problematische poging echter, want: "Es ist aber das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die die subjective Autonomie und Freiheit selber sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen ward." En: "Das Subject gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationale System zu erliegen." (107) De tweede tendens, belichaamd door Strawinsky, distantieert zich van deze historisch dialectische dwang en wordt gekarakteriseerd door het 'ausser

Kraft setzen der Zeit', door het louter exposeren van muzikaal materiaal.

Beide tendenzen in het componeren zijn verbonden met de perceptie; bij Adorno, resp. met het 'expressiv-dynamische Hörtyp' en met het 'rhythmisch-räumlich Hörtyp'. Sabbe zegt hierover: "Die aktiv erlebende Perzeption wird ausgelöst und gefördert von einem dialektisch, subjektiv sich entwickelnden kompositorischen Gedanken, der das Material in Zwingender zeitlicher Ordnung aus seiner eigenen Triebkraft entfaltet, und sich dabei bemüht um, einerseits, eine ausreichend grosse innere Entwicklung und Differenzierung der musikalischen Ereignisse, also Abstände (wie Pausen, Intervallspannungen, u.d.) zu erzeugen, an denen sich ihrerseits die Perzeption entfalten möchte, anderseits eine ausreichend grosse kombinatorische Dichte zu erzeugen, so dass der Hörer, eingespannt von den Zug um Zug sich entfaltenden musikalischen Kräften und von der Vielzahl der möglichen perzeptiven Verknüpfungen in eine Konfliktsituation gebracht, zur mitvollziehenden kritischen Reflexion genötigt wird."

"Die reaktiv nacherlebende Rezeption wird durch die autoritär fixierte Aneinanderreihung von in sich statischen und in der Zeitfolge vertauschbaren Klangereignissen bewirkt, von denen die Perzeptionszeit völlig ausgeglichen ist. Der Hörer wird nicht eingespannt, sondern vielmehr wird er durch die Klangobjekte, die sich bloss mit ihrem unanfechtbaren Dasein behaupten und rechtfertigen, in eine total eindeutige Situation eingegliedert, welche die mitvollziehende kritische Reflexion ausschliesst." (108)

Sabbe meent nu dat tegenwoordig (1971) de beide tendenzen - die van het louter exposeren en die van de voor doorgevoerde materiaalverwerking - door componisten zoals Berio en Stockhausen samen en met elkaar in betrekking zijn gebracht; "eine Beziehung woraus sich gleich eine neue dialektische Wechselwirkung entwickelt hat." (109)

Deze mi. nogal problematische these wil ik verduidelijken door Sabbe in twee richtingen te volgen: zijn schets van

de aporie als uitkomst van de extrapolatie van Adorno's kritiek: en het perspectief dat hij biedt om aan de ontstane aporie te ontkomen.

Geheel in de traditie van het denken van Adorno concludeert Sabbe dat zowel het doorbreken van de historische continuïteit - gepaard gaand aan de Abbau van de eens in het muzikale materiaal gegraveerde Intentionen -, alsook de veralgemening, zoals deze paradigmatisch is voor het serialisme, duidelijk maakt wat de huidige muziekproductie is: "(...) eine Permutation, eine selbstlogische Aneinanderreihung, die 'bloss in Zeitfolge exponiert was dem Sinne nach simultan ist' (citaat Adorno; h.b.), Aneinanderreihung von Erscheinungsweisen einen ständig gleichen ausgeglichenen offenbar unüberschreitbaren Totalität." En: "Die immanente Entwicklung des Materials hat sich selbst zu Ende geführt und aufgehoben." (110) Het ziet er naar uit, aldus Sabbe dat 'die dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf, die das Wesen aller grossen Musik seit Bach ausmacht(e)' (Adorno), als esthetisch criterium buiten werking is gesteld.

Elke vermeende vooruitgang is nu slechts een in zichzelf draaiende vooruitgang. De muziek kent geen geschiedenis meer, omdat zij op ieder ogenblik de totaliteit vertegenwoordigt. Einde van de dialectiek. Een dialectiek-vijandige verstarring als gevolg van de dialectisch voortschrijdende integratie.

Voor het subject is hier geen plaats meer: "Das Subject tritt zurück, weil der Funktionsraum ihm versagt ist (...)" (111) Nu geldt voor de hele muziekproductie wat Sabbe eerder nog alleen de muziek van componisten zoals Ligeti en Feldman toedacht: de muziek kent slechts "Zustände (...) in einem unbevölkerten Raum, der die Subjektlosigkeit der verwüsteten Gesellschaft reflektiert." (112)

kritiek

Naast deze (radicale) extrapolatie van Adorno's kritiek schetst Sabbe een weg om aan deze aporie te ontkomen.

Het feit dat, behalve in het aplombe eind van het artikel, dit perspectief doorgaans verscholen in de tekst wordt gegeven, maakt het niet alleen moeilijk te reconstrueren, maar weerspiegelt tevens het inconsistente karakter ervan.

In het eerste gedeelte van deze paragraaf is geschetst hoe Sabbe het serialisme als dynamisch serialisme denkt; door integratie en inclusie is ze in staat haar eigen grenzen te overschrijden. Het probleem ontstaat wanneer Sabbe deze dynamiek koppelt aan subjectiviteit: "Het seriële arsenaal is (...) een geheel van procedé's waarin de subjectiviteit kan functioneren." (113) Er is een nieuwe dimensie, aldus Sabbe, waarin kritische reflexie mogelijk is: "Aus dem gleichzeitigen Zusammengehen präfixierter Formeln (wie z.B. Volkslieder onder Hymnen) mit musikalischer Sprache, die aus der Immanenz des selectierten Materials subjectiv hergestellt wird, ergibt sich ein neues kritisches Modell: die kritische Reflexion, indem sie sich mit der subjectiv hergestellten Sprache beschäftigt, bezieht auch die Formeln selbst in diesen kritischen Prozess mit ein. Auf diese Weise tritt die kritische Reflexion in eine neue Dimension ein, in der dasjenige was seinen Wesen nach nicht in

Frage kommt, namentlich die historisch fixierte Formeln, von seiner Bewegung aus erneut in Frage gestellt wird." (114) Dit staat haaks op het al eerder geciteerde begrip van muziek als 'Aneinanderreihung', waarin de subjectiviteit niet kan functioneren, laat staan kritiek.

En hoe moet de 'dialectische werkzaamheid' zonder subject anders begrepen worden dan een gefetisjeerde productie-machine? Er is immers niets wat mee voltrokken zou moeten worden....

Juist op deze punten blijkt Sabbe zijn nostalgie niet te kunnen overwinnen. De muziek blijft een maatschappij-kritische rol toebedeeld: "Zwar geht auch die Abweisung (van ieder historisch beladen materiaal; h.b.) vorläufig auf Kosten der Selbstbestätigung des kompositorischen Subjects, sie ist aber eine Musik-ästhetische Option in bezug auf die gesellschaftskritische Rolle der Musik (...)." (115)

Er is zelfs sprake van een nieuwe inhoudelijkheid; weliswaar in ruime zin, maar toch...: "De integratie van zeer uiteenlopende gekarakteriseerde soorten muzikale materialen (...) kan de weg openen naar een hernieuwde thematische opvatting van de muziek." (116)

Het ongegronde perspectief van Sabbe heeft zijn prijs; zelfs Adorno, die zijn analyse toch handen en voeten heeft gegeven, moet het ontgelden: "Wenn man Adornos eigenes dialektisches Konzept als Instrument einer geschichtsphilosophischen Musikästhetik weiterhin handhaben will, so soll man also seine impliziten Ausgangspunkte (...) bewusst explizite entfalten und als Optionen kritisch in der Vordergrund stellen, damit in dieser Weise die von Adorno abgeschlossene Möglichkeit zur Alternative wieder offengelassen wird."

Maar hoe kan ik mij een "dialektische(r) Auseinandersetzung innerhalb oder ausserhalb der Zeit (...), innerhalb aber auch ausserhalb der Adornosch-linearen Geschichte" voorstellen? (117) In het licht van het dreigende nihilisme - de muziekkunst zou radikaal van plaats veranderen wanneer kritische reflectie niet mogelijk zou blijken - mondt Sabbe's uitstekende analyse van de geschiedenis van het serialisme uit in een geforceerde poging de ontsubjectieveerde muzikale praktijk een gezicht te geven

5. Aanhangsel.

"Dat rechtvaardigt een zekere treurigheid, des te meer komt het erop aan zo vrolijk mogelijk ten strijde te trekken".

M. Foucault

"This may reflect the most terrible underlying nihilism, or it may leave us free to react as we will to art in a manner never before possible. Or both".

G. Butler(118)

Meest gewichtige - en luchthartige - wijze waarop Adorno (en met hem het hele gebouw van de kritische kunsttheorie) onderuit is gehaald: de in de zeventiger jaren ontdekte Nietzsche van de 'Wille zur Macht'.(119)

Uit teksten van Lothar Kurzawa, Herman Sabbe, Wim Mertens en Jean-François Lyotard blijkt de veranderde geest uit het zich vrolijk maken over 'het verdwijnen' van de muzikale uitdrukking; uit het benadrukken van de 'subjectloosheid' van de muziek, de ontkenning van dynamiek en dualiteit van vorm en inhoud. Sleutelwoorden: tégen de representatie; libidinale filosofie; anti-dialectisch; 'Intensitäten' i.p.v. 'Intentionen'; geen identiteit (of niet-identiteit, wat hetzelfde is), maar verschil 'différence'; Cage i.p.v. Schönberg; Nietzsche i.p.v. Hegel. Op theoretisch (filosofisch) niveau vinden we de geest van Nietzsche bij Foucault, Derrida, Deleuze, Baudrillard: wegbereiders van het neostructuralisme in Frankrijk.

"Een middel om (de Amerikaanse minimal-music) op een positieve manier te benaderen", heet het in de door Michael Nijman geschreven inleiding op Mertens' boek over repetitieve muziek.(120)

"Een 'alternatief', waarin het historisch geheugen inderdaad buiten spel is gezet en waardoor ik mij graag laat meevoeren", schrijft Herman Sabbe mij in een reactie op het

voorontwerp van paragraaf 4. En Kurzawa gaat zover de naam van Louis Andriessen met die van J.-F. Lyotard te verbinden, iets wat in ieder geval Andriessen hem niet in dank zal afnemen.(121): Lyotard: "weder Schein, musica ficta, noch mühselige Erkenntnis, musica fingens, sondern: wandelbares Spiel von Klangintensitäten, parodistische Arbeit von Nichts, musica figura."(122)

De aantrekkingskracht van dit 'neo-nietzscheanisme' is groot, wat mag blijken uit het feit dat zelfs Cyrille Offermans, die zich in belangrijke mate identificeert met de Frankfurter Schule, geïnspireerd wordt door de 'vrolijke wetenschap': "De aktualiteit van Nietzsche en de huidige franse nietzscheanen (Foucault, Deleuze, Quattari) ligt waarschijnlijk vooral op (...) esthetisch vlak: op dat van de bewuste en agressieve ondermijning van alle reducerende en totaliserende krachten, op dat van de mateloosheid, de lof voor de diskontinuiteit en de niet tot onschuldige moppen te reduceren, dus explosieve humor - op dat van de ontembare en weerbarstige levenswil, dwars tegen de verdrukking in"(123)

Toch al verbazingwekkend, hoe wat er nog is overgebleven aan 'frankfortse intellectuelen' zich in bochten weet te wringen om aan de aporie van de kritische kunsttheorie te ontkomen. Dankbaar voorbeeld (en niet de eerste de beste): Jürgen Habermas. Bij de tijd als hij is, haalt hij uit naar 'de geest van Nietzsche' door het post-structuralisme te bestempelen als "jong conservatisme". "Met een modernistische attitude funderen ze een onverzoenlijk antimodernisme. Ze verleggen de spontane krachten van de verbeelding, de zelfervaring, de affectiviteit naar het verre en archaïsche en plaatsen tegenover de instrumentele rede op manicheïsche wijze een principe dat nog slechts toegankelijk is voor de evokatie, of dat nu de wil tot macht heet of de soevereiniteit, het Zijn of een Dionische kracht van het poëtische. In Frankrijk voert deze lijn van Bataille via Foucault naar Derida."(124) Reden te meer om eens te zien wat Habermas' "alternatieven voor de verkeerde opheffing van de cultuur" dan wel zijn.

In zijn rede, n.a.v. het in ontvangst nemen van de Adorno-prijs 1980 van de stad Frankfort, houdt hij een pleidooi

voor 'het projekt van het moderne' in de kunst, dat in brede zin verbonden is met het projekt van de verlichting. "Het projekt van het moderne, dat in de achttiende eeuw door de filosofen van de verlichting is geformuleerd, bestaat nu uit de poging de objektiverende wetenschappen, de universele fundamenteën van moraal en recht en de autonome kunst vastberaden te ontwikkelen in hun specifieke eigenzinnigheid, maar tegelijkertijd ook de kognitieve potentiëlen die zodoende ontstaan te bevrijden uit hun esoterische vorm en te benutten voor de praktijk, dat wil zeggen: voor een redelijke vormgeving van de levensverhoudingen."

(125) Habermas ziet ook wel dat het optimisme dat hierin doorklingt in de 20e eeuw is geloochenstraft, - doordat de specificering van de afzonderlijke levensgebieden (welhaast) onoverbrugbare kloven hebben doen ontstaan (vgl. par. 2.1) -, maar in navolging van Adorno en Bürger beschouwt hij de avantgardistische revoltes als verkeerd: zij hebben de kloof niet kunnen overbruggen, en wat meer is: inaugureren met hun poging de verzoening af te dwingen de vervreemde maatschappelijke praktijk: "als men de vaten breekt van een eigenzinnig ontwikkelde kulturele sfeer vervloeien de substanties daarvan; van de gedesublimeerde zin en de ontstructureerde vorm blijft niets over, gaat geen enkele bevrijdende werking uit." (126) Op basis van verwachtingen die hij koestert m.b.t. communicatieve processen in de samenleving - die de door de technische rationaliteit verstarde praktijk zouden kunnen corrigeren -, houdt Habermas vast aan het projekt van het moderne, aan een "onverkorte, op de inrichting van de maatschappij als geheel betrekking hebbende rationaliteit". (127)

Wat vervolgens als uitweg uit de aporie van het modernisme wordt beloofd, betekent in de praktijk een terugkoppeling van de gespecialiseerde kunstproduktie naar de leefwereld van de leek. Niet een tot mislukken gedoemde poging de kunst met geweld open te breken om op deze manier aansluiting te vinden bij het leven, maar een toeëigeningsproces, waarin de kunstprodukten slechts worden geaccepteerd voorzover ze aansluiten bij de nog wel op andere levensgebieden betrokken receptie van de leek. "De receptie door de leek, of liever: door de ekspert van het dagelijks leven, krijgt een andere

richting als die van de professionele, op de kunstinterne ontwikkeling gerichte kritikus, (...) een esthetische ervaring die niet primair vertaald wordt in een smaak-oordeel (verandert) van plaatswaarde: zodra ze exploratief voor de opheldering van een levensgeschiedenis wordt gebruikt en op reële problemen wordt betrokken, doet ze haar intrede in een taalspel dat niet meer dat van de esthetische kritiek is."(128)

Op twee manieren is dit geen uitweg uit de aporie van de kunstkritiek, maar een omzeiling ervan. Eerste omzeiling: het is niet nodig om in te gaan op Habermas' theoretische fundering van zijn optimisme t.a.v. communicatieve processen - of deze nu 'machtsvrije dialogen', danwel op de dagelijkse praktijk betrokken esthetische ervaringen betreffen -, om te zien dat dit niets meer met Adorno te maken heeft. Habermas' verwijt dat de esthetische kritiek zich voornamelijk richtte op de kunstproductie met verwaarloozing van de kunstreceptie, gaat zeker niet voor Adorno op, die zijn 'negatieve' kritiek nu juist ontwikkelde mede op basis van een als 'Verblendungszusammenhang' begrepen samenleven. Habermas' vertrouwen in een communicatieve rationaliteit verwijdt hem definitief van het centrale thema van de frankfortse school in de 40-er jaren: de verstrengeling van noodlot en geschiedenis, het thema van de 'Dialektik der Aufklärung'.

Tweede omzeiling: Habermas doet voorkomen alsof zijn perspectief een nieuw antwoord is op het als post-modernistisch betitelde verslagen project van het moderne. In feite lijkt zijn poging de kunst op het leven te betrekken verdacht veel op Benjamin's positieve verwachtingen t.a.v. de ontaurati-seerde massa-kunst. En op Brecht's en Lukács' esthetische overwegingen, waarin eveneens aansluiting wordt gezocht op de receptie; een uiteindelijk pedagogische houding (werkings-esthetiek), die vreemd is aan Adorno, en vanuit hem gezien de verblinding in de 'total verwalteten Welt' niet kan doorbreken.

Tot zover Habermas. De rest van deze paragraaf wil ik besteden aan een globale tracering van dat waartegen Habermas zich zo fel keert, en wat hierboven als neo-nietzscheanisme en neo-structuralisme is aangeduid.

"Het meest fundamentele bij Nietzsche is misschien de radikaliteit waarmee hij met de filosofie heeft gebroken, zoals blijkt uit het aforisme: uit het denken een oorlogsmachine te hebben gemaakt, het denken tot nomadische macht te hebben gemaakt." G. Deleuze (129)

Hoe dicht het denken van Nietzsche bij dat van Adorno (en Horkheimer) lijkt te staan, mag blijken uit het feit dat zij beiden hebben gewezen op de samenhang van kennis en macht. Het verschil is daarom des te crucialer. Voor Adorno gold dat de kennis door de macht werd gecorrumpeerd, en hij acht het als opdracht die vormen van kennis te ontwikkelen die zich tegenover de macht staande kunnen houden. Bij Nietzsche wordt de kennis (de rede) ondergeschikt gemaakt aan de macht. Niet in die zin dat de rede, als instrument, in dienst staat van een macht, die uitgeoefend wordt (door een subject, de staat, de instituties). Macht geldt veeleer als strategie, als wijze waarop het leven zich inricht, naamloos, onpersoonlijk.

Op deze wijze revolutioneert Nietzsche de oude filosofie - van Plato tot Hegel - waarin altijd de kennis (de rede) en het kennend subject centraal hebben gestaan. Op het moment nu dat de waarheid (de kennis, het weten) in het perspectief van de macht als 'wil tot waarheid' begrepen moet worden, verdwijnt het zichzelf reflecterend subject uit het centrum van de wereld.

Deze revolutionaire wending volgt die van Kant, waarbij tussen het kennend subject en de 'werkelijkheid' (als ontwijkend 'Ding an sich') apriori's worden geschoven die onze kennis structureren. Marx en Freud relativeren de status van het subject verder door buiten het kenvermogen van het subject de maatschappelijke totaliteit en het onbewuste te postuleren. Pas Nietzsche breekt volledig met de dichotomie subject-object, en begrijpt dit laatste als machtige... poging om greep op de wereld te krijgen, waarbij het 'grijpen' en niet 'de wereld' kennis en waarheid constitueert.

Laten we Nietzsche zelf aan het woord:

"Der Wille zur Wahrheit ist ein Fest-machen, ein Wahr-Dauerhaft-machen, ein Aus-dem-Auge-schaffen jenes falschen Charakters, eine Umdeutung desselbe ins Seiende.

Wahrheit ist somit nicht etwas, was da wäre und das aufzufinden, zu entdecken wäre, - sondern etwas das zu schaffen ist und das den Namen für einen Prozess abgibt, mehr noch für einen Willen der Überwältigung, der an sich kein Ende hat: Wahrheit hineinlegen, als ein processus in infinitum, ein aktives Bestimmen, nicht ein Bewusstwerden von etwas, das 'an sich' fest und bestimmt wäre. Es ist ein Wort für den 'Willen zur Macht'." (130)

Het kennistheoretische belang van deze - moeilijk te denken - 'Umwertung' van Nietzsche is in de laatste decennia in vooral Frankrijk door verscheidene denkers benadrukt en valt gedeeltelijk samen met de belangstelling voor de taal als tekensysteem zoals die vanaf De Saussure en het russisch formalisme tot in het neo-, of post-structuralisme van de 70-er jaren is ontwikkeld. Kort (en wel heel erg kort) weergegeven komt dat op het volgende neer. (131)

Centraal staat het teken (signe) dat - bij De Saussure - een eenheid vormt van signifiant (betekenis-inhoud) en signifië (teken-beeld). Het revolutionaire van De Saussure is dat hij breekt met de opvatting als zouden de betekenis-inhouden buiten de talige werkelijkheid om bestaan. De betekenisinhoud wordt in de taal geconstitueerd. Er is, zo men wil, een onoverbrugbare kloof tussen de taal en de werkelijkheid.

Jacques Lacan gaat een stap verder wanneer hij de relatie tussen signifië en signifiant - die bij De Saussure een onverbreeklijke eenheid vormden - doorsnijdt: het teken-(beeld) verwijst niet naar de betekenis (hier is het woord, daar de betekenis), maar betekenis komt tot stand doordat zij in oppositie staat met anderen (een andere). (Eén signifiant is er geen.) De verwijzingsproblematiek, het idee

van representatie, verdwijnt en wordt vervangen door de significanten-keten waarin betekenende taal wordt geconstitueerd. Betekenissen ontstaan door het gebruik, en bestaan slechts in een keten van betekenissen, in een kontekst. Anders geformuleerd: een term representeert niet, maar genereert wel - in combinatie met andere termen - betekenis. (132)

Met de uitbreiding van de tekentheorie tot een algemene tekenleer, door toepassing op niet-talige gebieden (R. Barthes over literatuur, mode, verliefdheid), veralgemeent zich tevens de kritiek op de representatie. Al die gebieden, waarin het gewoon was te spreken en te analyseren in termen van 'werkelijke' en 'ware' betekenis, sprekend en schrijvend subject (dat zichzelf als oorsprong, zijn tekst als 'orgineel' begreep), al die gebieden worden sindsdien als gedecentreerd, als ontsubjectiverend begrepen.

Wat heeft dit alles nu nog met muziek te maken?

Alles en niets. Niets omdat misschien nooit 'iets' met muziek te maken heeft gehad. In de vraag klinkt iets door waartegen nu juist de 'nieuwe filosofie' zich verzet: als zou muziek 'begrepen' kunnen worden, in de zin zoals Adorno muziek begrijpt: als 'sedimentierter Geist', als neerslag (representatie) van de maatschappelijke totaliteit, al of niet 'verwaltet'. Maar de vraag is ook anders bedoeld, en dan heeft 'de geest van Nietzsche' alles met muziek te maken. Stond 'de muziek van Adorno' nog voor 'de goede zaak', het onmogelijk geworden subject, het lijden, en was zij nog 'Ausdruck' tot het laatste moment, "Der späte Nietzsche brauchte eine andere Musik: nicht mehr die von Schönberg - Adorno, sondern die von Cage oder die von Kagel." (133)

Toch is de vraag ook zo bedoeld: nadat geprobeerd is de muziek te begrijpen vanuit Adorno, welke aanknopingspunten zijn er bij Nietzsche en het structuralisme te vinden om Adorno te kritiseren, de muziek anders te begrijpen?

Adorno ging uit van de dialectiek; van de scheiding en de verzoening van mens en maatschappij, subject en object.

Bij Nietzsche is deze scheiding gedestruëerd en ontmaskerd als fabel. Adorno bracht de tegenstellingen (de verschillen)

terug tot opposities onder de identiteit. 'Niets staat op zichzelf maar is met anderen verbonden': alles is hetzelfde. Bij Nietzsche is alles 'verschil' en niet op elkaar terug te brengen; er bestaat geen tegenstelling, maar naaststelling, er bestaat geen 'Aufhebung' geen transcendering geen diepte, geen oorsprong, geen doel.

Wat betekent dit voor de muziek?

Het subject was de kern van de theorie van de uitdrukking bij Adorno. Wordt het subject opgegeven, dan verdwijnt ook de muzikale uitdrukking. Daarvoor in de plaats verschijnt de muziek als subject-loos (van God/mens los); het 'wenen' houdt op, het lachen (van de waanzinnige die ook 'zichzelf niet meer is') breekt door. De muziek wordt van de benauwende grenzen bevrijd die door de dialectiek zijn gesteld. De dynamische tijd wordt buitenspel gezet, en muziek is (nog slechts) een ononderbroken stroom van klankintensiteiten.

Wat betekent dat in muziektheoretische termen? Waardoor wordt die 'andere' muziek dan gekenmerkt?

Dat zijn twee vragen, en het is nog maar de vraag of er wel sprake is van 'andere' muziek. J.-F. Lyotard, en in navolging van hem L. Kurzawa en W. Mertens, hebben zich in bovenstaande zin met Adorno uiteengezet. (134) De muziek die zij voorstaan is precies die muziek waar Adorno zo 'bang' voor was. Er is geen ontwikkeling meer, geen dialectische spanning tussen vorm en inhoud, de afzonderlijke elementen verhouden zich niet meer hiërarchisch ten opzichte van elkaar, alles is op ieder moment middelpunt. Zo pleitten zij voor de muziek van Cage Alles is ook herhaling: herhaling niet van het gelijke, maar van het verschil: niets is gelijk, alles is herhaling. De vorm wordt niet door de inhoud overstegen. De inhoud valt met de vorm samen; de vorm is herhaling, de inhoud het proces. Zo pleitten zij voor minimal music.... Het betekent een pleidooi voor de stilstand, voor het toeval, voor montage, voor het hoorbaarmaken van wat muziek is: 'buitenkant', proces.

Is dat wat werd bedoeld met 'intensiteiten'?

Niet precies. Wat daarmee wordt bedoeld kan het beste uit de doeken gedaan worden door het te stellen tegenover 'Intentionen'. Met dit laatste is veel gevangen met wat Adorno in zijn beschrijvingen zoekt; het staat voor het zich uitdrukkend subject; voor het organisch, subjectief dynamisch tot stand brengen, voor kortom dat hele 'theater' waar alles in het teken staat van de representatie en het subject. Met het instorten van het theater is het mogelijk geworden te zien dat het leven en de kunst als subjectloze 'machtmachines' bestaan, waarbij de graad van werkelijkheid/waarheid uitgemaakt wordt door de intensiteit ervan.

"Kritik der 'Wirklichkeit': worauf führt die 'Mehr oder weniger Wirklichkeit', die Gradation des Seins, an die wir glauben?

Unser Grad von Lebens- und Machtgefühl (Logik und Zusammenhang des Erlebten) gibt uns das Mass von 'Sein', 'Realität', 'Nicht-Schein' (135)

Wat bedoelde je toen je zojuist schreef dat het nog maar de vraag is of er wel sprake is van 'andere' muziek?

Het denken wat zich bij Nietzsche voltrekt is zo radikaal dat m.i. niet een of andere 'andere muziek' (Cage of minimal-music, of wat dan ook, 'het best verwoordt wat Nietzsche bedoelde'; de status van muziek überhaupt is in het geding. De radicale plaatsverandering (waarnaar aan het slot van de uitweiding over Sabbe verwezen werd) treft alle muziek, ook die van het verleden. De traditionele muziek - inclusief die van Schönberg - mag zich dan wel in het theater van de representatie ophouden, op het moment dat de muren ervan worden afgebroken, verschijnt ook die muziek aan het verblindende daglicht, waarin geen subject nog kan zien. Het is de vraag of dat acceptabel is.

Noten

Inleiding

1. Vraaggesprek met Martin Heidegger op 22 september 1966, in: Der Spiegel nr.23, 31 mei 1976, p.219.

§ 1

2. Deze wetenschapsfilosofische discussie wordt aardig in beeld gebracht in de bijdragen aan: L.W.Nauta, Het neo-positivisme in de sociale wetenschappen, A'dam 1973. Ook: B.C.v.Houten, Tussen aanpassing en kritiek, Deventer 1970, behandelt de verschillende opstellingen uitvoerig.
3. 'Klassiek' verwijst hier niet naar de gelijknamige stijlperiode. In het vervolg zal duidelijk worden waarin zich de moderne kunst van anderen onderscheidt.
4. Voor een uitgebreide behandeling van de thema's en de geschiedenis van de kritische theorie, zoals die verwoord werd door de 'Frankfurter Schule': M.Jay, The dialectic Imagination; Boston 1973. Ned.vert. 'De dialectische verbeelding'; Baarn 1977.
5. J.Habermas, Analytische wetenschapstheorie en dialoek, in: L.W.Nauta (red) p.113 (Habermas citeert hier Alerno).
6. Vgl.P.Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M.1974, p.12.
7. Th.W.Adorno, Vermittlung, in: P.Bürger (red), Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Frankfurt a.M.1978, p.174.
8. H.Marcuse, Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt a.M. 1965, p.89.
9. Th.W.Adorno, Gedwongen verzoening, in: J.F.Vogelaar, Kunst als kritiek, A'dam 1973, oorspr.titel: Erpresste Versöhnung, in: Der Monat, 11.jaarg. nov.1958, p.231/232.
10. Th.W.Adorno, Vermittlung, op.cit. p.166.
11. Idem, p.186.

§ 2

12. De verbondenheid van het esthetische met een ander gaat terug tot op de Grieken waar het samengaan van "bekoren" en "van nut zijn" vanzelfsprekend was.
13. Het 'smaakoordeel' dat het fundament vormt van het esthetische, wordt gedefiniëerd als belangeloos welgevallen; het predicaat 'belangeloos' verwijst al naar de autonome status.
14. J.Habermas, Het moderne - Een onvoltooid project; Adorno-rede, vertaald door Cyrille Offermans in: Raster 19, jrg.1981, A'dam, p.136.
15. Arnold Hauser, Sociale geschiedenis van de kunst, Nijmegen 1975; oorspr.: The social history of art, 1951, p.594.
16. Vgl.idem p.598.
17. P.Bürger, op.cit.p.29.
18. Idem, p.42. J.Habermas beschrijft welke functie de kunst in de burgerlijke samenleving nog had: 'Die Kunst ist das Reservat für eine, sei es auch virtuelle Befriedigung jener Bedürfnisse, die im materiellen Lebensprozess der bürgerlichen Gesellschaft gleichsam illegal werden: ich meine das Bedürfnis nach einem mimetischen Umgang

- mit der Natur, der äusseren ebenso wie der des eigenen Leibes; das nach dem Glück einer kommunikativen Erfahrung, die den Imperativen der Zweckrationalität enthoben ist und der Phantasie ebenso Spielraum lässt wie der Spontanität des Verhaltens." J.Habermas, Kultur und Kritik, Frankfurt a.M. 1973, p.318 (artikel, zie noot 41).
19. W.Benjamin, Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, in: J.F.Vogelaar (red); oorspr.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936.
 20. P.Bürger, op.cit., p.43.
 21. Idem, p.28.
 22. K.H.Wörner, Geschiedenis van de muziek, Utrecht/Antwerpen, 1954; 1972, oorspr.: Geschichte der Musik. Vgl. p.212.
 23. Vgl. A.Hauser, p.516.
 24. P.Bürger, op.cit.p.25.
 25. Idem, p.66.
 26. Het 'dubbelkarakter' is al twee keer eerder beschreven; vgl.p.4 en 6. Bürger over het dubbelkarakter van de kunst in de burgerlijke maatschappij: "Sie entwirft das Bild einer besseren Ordnung, insofern protestiert sie gegen das schlechte Bestehende. Aber indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf veränderung gerichteten Kräfte". P.Bürger, op.cit. p.68 (onderstropping van mij; h.b.).
 27. P.Bürger, op.cit. p.72.
 28. Idem, p.73.
 29. Idem, p.73.
 30. Idem, p.98 en p.105.
 31. Idem, p.105.
 32. Th.W.Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M.1970, p.232.
 33. P.Bürger, op.cit.p.89.
 34. Merk op dat deze 'hermeneutische cirkel' in een ander verband werd beschreven als hetgeen de kern uitmaakt van de kritische (maatschappij-)theorie; de overeenkomst is niet toevallig, maar vindt zijn grond in de apriori's van de theorie. Hier zij gezegd dat deze theorie in het teken staat van de identiteit. In § 5 zal dit denken afgezet worden tegen het denken van de differentie.
 35. P.Bürger, op.cit. p.109.
 36. Idem, p.110.
 37. W.Benjamin, op.cit. p.266.
 38. Een artikel dat iets nader op 'Benjamin's aura' ingaat is: L.Wiesenthal, Die Krise der Kunst im Prozess ihrer Verwissenschaftlichung, in: Text und Kritik, 31/32 okt. 1971, München; p.59 vv.
 39. W.Benjamin, op.cit. p.266.
 40. J.Habermas, Bewusstmachende oder rettende Kritik - Die Aktualität Walter Benjamins, 1972; in J.Habermas, Kultur und kritik, op.cit. p.312.
 41. W.Benjamin, op.cit. p.268.
 42. "De technische reproduceerbaarheid van het kunstwerk verandert de houding van de massa tot de kunst. Van de meest reactionaire houding tegenover een Picasso bijvoorbeeld, slaat ze om in de meest progressieve bijvoorbeeld

- van een Chaplin. Daarbij is het kenmerk van het progressieve gedrag dit, dat het plezier in het kijken en beleven onmiddellijk in nauw verband komt te staan met de houding van de deskundige kritikus. Een dergelijke verbinding is een belangrijk maatschappelijk fenomeen. Hoe meer namelijk de maatschappelijke betekenis van een kunst afneemt, des te meer vallen kritische en en genietende houding bij het publiek uiteen. Het conventionele geniet men kritiekloos, het werkelijk nieuwe wordt met tegenzin bekritiseerd. In de bioscoop vallen kritische en genietende houding van het publiek samen." Idem, p.280.
43. Offermans gaat in op de oppervlakkige manier waarmee in de studentenbeweging werd omgesprongen met het werk van de leden van de Frankfurter Schule: "Dat Benjamin toen even snel en probleemloos voor een communistische politiek werd geclaimd als daarvoor eerst Marcuse, daarna Adorno voor diezelfde zaak waren afgeschreven, (...) zal wel met (...) euforie te maken hebben gehad; bij een wat gedegener, minder op signalen reagerende 'receptie' zou er nog voor het één, noch voor het ander veel aanleiding zijn geweest." C.Offermans, De eenzaamheid van de spelbreker, in: Macht als trauma, A'dam 1982, p.53.
44. P.Bürger, op.cit. p.96.
45. Th.W.Adorno, Gedwongen verzoening, op.cit. p.222 vv.
46. Vgl. P.Bürger, op.cit. p.120.
47. "Was unter der Fahne 'Sozialistischer Realismus' gesegelt ist, und was man heute zur Kompromittierung des Terminus 'Sozialistischer Realismus' benützt, ist meiner Ansicht nach nicht nur kein sozialistischer Realismus, sondern überhaupt kein Realismus, sondern eben ein ärarischer Naturalismus." aldus Lukács in: "Gespräche mit Georg Lukács" (H.H.Holz, L.Kofler, W.Aabendroth), hrsg. v. Theo Pinkus; Rowohlt, 1967, n.28.
48. Th.W.Adorno, Gedwongen verzoening, op.cit. p.224.
49. Idem, p.236 en p.232.
50. Cyrille Offermans, De geest die altijd nee zegt/De avantgarde van gisteren, in Vrij Nederland, boekenbijlage 14 aug.'82, p.18.
51. Zie noot 37.
52. P.Bürger, op.cit. p.126.
53. C.Offermans, Voor een onverkorte rationaliteit: een gooi naar het onhaalbare, kanttekeningen bij de Adorno-rede van Jürgen Habermas, in: Raster 19, op.cit. p.120.

§ 3

54. "(de complementaire harmoniek; h.b.) verkündet nachdrücklicher als die anderen Symptome jenen Zustand musikalischer Geschichlosigkeit, von dem heute noch unendschieden ist, ob ihn die grauenvolle Fixierung der Gesellschaft in den gegenwärtigen Herrschaftsformen diktiert oder ob er aufs Ende der antagonistischen Gesellschaft hinweist, die ihre Geschichte hat bloss an der Reproduktion ihrer Antagonismen." Theodor W.Adorno, Philosophie der neuen Musik (in 't vervolg: Ph.d.n.M.), Frankfurt a.M., 1958 (Ullstein uitg.), p.77.

55. "Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt." Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, A'dam 1947; Neuausgabe Frankfurt a.M. 1969, (Fischer Taschenbuch Verlag) p.1.
56. J. Klapwijk, Dialektiek der verlichting, Assen 1967, p.3.
57. Immanuel Kant heeft in zijn inzending op een prijsvraag onder de titel 'Was ist Aufklärung' de nadruk gelegd op de mondigheid van de mens. Verlichting is dan zichzelf bevrijden van de aan zichzelf te wijten onmondigheid; 'aan zichzelf te wijten', omdat het niet een gebrek aan competentie is, maar gebrek aan moed (luiheid) die de onmondigheid in stand houdt.
58. Vgl. voor wat de muziek betreft het aanhangsel 'Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik', in: M. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft, band 2, 1947 (1e dr. 1921).
59. "Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, dass der Begriff eben dieses (verlichte; h.b.) Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen, die Institutionen der Gesellschaft, in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet." Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, op.cit. p.3.
60. Wir hegen keinen Zweifel - und darin liegt unsere petitio principii -, dass die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist." idem p.3.
61. Ph.d.n.M., p.37.
62. Idem, p.49/50.
63. Idem, p.33.
64. Idem, vgl. p.62
65. Idem, p.24.
66. Idem, p.54.
67. Idem, p.54.
68. Idem, p.58.
69. Idem, vgl. noot 16 op p.59.
70. Idem, p.62/63.
71. Idem, p.63.
72. Idem, p.64 en p.65/66.
73. Vergelijk het tweede deel uit de Ph.d.n.M.: 'Strawinsky und die Restauration', alsook 'Strawinsky. Ein dialektisches Bild.' in: Quasi una fantasia, Musikalischen Schriften II, Frankfurt a.M. 1963 (opgenomen in band 16 van het verzameld werk, Adorno Schriften 16, Frankfurt a.M. 1978). Om voornamelijk praktische redenen heb ik mij in mijn werkstuk beperkt tot het Schönberg-opstel uit de Ph.d.n.M.
74. Hier wordt uitgegaan van het feit dat, zoals vaak bij Schönberg het geval is, de melodie met de reeks correspondeert.
75. Ph.d.n.M., p.71/72.
76. Idem, p.74
77. Idem, p.79. Uit gesprekken met Dick Raaymakers is mij duidelijk geworden dat hij op eenzelfde manier een onder-

- scheid maakt tussen muziek die 'geboren' wordt, een genese kent: en muziek die 'resultaat' is, waarin het produceren uit de klank is verdwenen. Voor Raaymakers is de sinustoon het prototype het laatste.
78. Ph.d.n.M., p.80.
 79. Idem, p.84.
 80. Idem, p.86.
 81. Idem, p.87.
 82. Idem, p.90 en p.91.
 83. Idem, p.91.
 84. Idem, p.95.
 85. Idem, p.95.
 86. Vgl. Friedemann Grenz, Adornos Philosophie in Grundbegriffen, Auflösung einiger Deutungsprobleme, Frankfurt a.M. 1974; p.193 vv.
 87. Ph.d.n.M., p.112.
 88. Idem, p.107; (onderstropping van mij, h.b.)
 89. Idem, p.108/109; (Adorno citeert hier zichzelf: T.W. Adorno, Spätstil Beethovens, in: Auftakt, XVII.Jahrgang, Prag 1937, Heft 5/6, S.67).
 90. Ph.d.n.M., p.115/116; Op een andere plaats vergelijkt Adorno uitdrukking, die zich los heeft gemaakt van betekenis, met gebed: "Gegenüber die meinende Sprache ist Musik eine von ganz anderen Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; die wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen." Th.W.Adorno, Fragment über Musik und Sprache: gepubliceerd in: Jahresring 1956/57, Stuttgart 1956, p.96 vv.: opgenomen in Quasi una fantasia'. (geciteerd uit Verzameld werk 16, p.252).
 91. Th.W.Adorno, Ästhetische Theorie, op.cit. p.179.
 92. Vgl.Ph.d.n.M., p.120.
- § 4
93. Th.W.Adorno, Klangfiguren, Frankfurt a.M. 1959: opgenomen in: Adornos Schriften 16 (vgl.noot 73): In de essay-bundel 'Musik wozu' van Heinz-Klaus Metzger (Frankfurt a.M. 1980) is een radiogesprek tussen de auteur en Adorno opgenomen, waarin uitvoerig ingegaan wordt op de componistengeneratie uit de 50er jaren.
 94. H.Sabbe, Het muzikale serialisme als techniek en als denkmethode, Gent 1977.
 95. H.Sabbe, op.cit. p.389.
 96. Idem, p.390.
 97. Idem, p.391.
 98. Idem, p.391.
 99. Idem, p.392.
 100. Idem, p.393.
 101. In zijn uiterste consequentie leidt de toenemende veralgemening volgens Sabbe ertoe dat de status van het afzonderlijke individuele werk, haar identiteit, wordt aangetast. Evenals tot uitdrukking komt in de theoretische arbeid van Roland Barthes, waarbij het werk, als tekst,

- begrepen moet worden als een snede uit een tekstuele kontekst, spreekt Sabbe over elke muzikale actualisering als een snede uit een 'esthetisch continuum': "(de esthetische werkelijkheid) laat zich niet meer vatten in afgebakende eenheden (composities, muziekstukken), maar laat zich nog enkel omschrijven als de verzameling van alle mogelijkheden die door afleiding uit alle, op hun beurt onderling seriëerbare, modale preselecties potentiëel kunnen worden gegenereerd. (...) Binnen deze geserialiseerde esthetische werkelijkheid zijn de grenzen van het kunstwerk niet meer aan te wijzen." Idem, p.407.
102. Idem, p.403.
103. Idem, p.404.
104. Idem, p.412/413.
105. H. Sabbe, Philosophie der neuesten Musik - ein Versuch zur Extrapolation von Adornos 'Philosophie der neuen Musik', in: *Philosophica Gandensia*, 9, Meppel 1971; p.90 vv.
106. Ph.d.n.M., p.62.
107. Idem, p.62/63 en p.64.
108. H. Sabbe, *Philosophie enz.*, op.cit., p.100.
109. Idem, p.102.
110. Idem, p.108 en p.109.
111. Idem, p.109.
112. Idem, p.101.
113. H. Sabbe, Het muzikale serialismeenz., op.cit. p.416.
114. Zie noot 108, p.102
115. Idem, p.110.
116. Zie noot 113, p.416.
117. Zie noot 108, p.111.

§ 5

118. Michel Foucault in een interview met 'Nouvelles littéraires', 17 maart 1975; geciteerd uit: Gilles Deleuze, 'Geen schrijver maar een nieuwe kartograaf' (oorspr.: G. Deleuze, 'Ecrivain, non: un nouveau cartographe', in: 'Critique', nr.343, dec.1975, p.1207-1227), opgenomen in: Te Elfder Ure 29, jrg.25 nr3, aug.1981. En: Christopher Butler, After the Wake, An essay on the contemporary avant-garde, Oxford 1980, p.147.
119. Friedrich Nietzsche, Der Wille zur Macht - Versuch einer Umwertung aller Werte, Stuttgart 1964 (Kröners Taschenausgabe, Bd.78).
120. W. Mertens, De Amerikaanse repetitieve muziek, Bierbeek 1980, p.9.
121. Vgl. Lothar Kurzawa, "Repetition und vergessen", opgenomen in: Das European Music Project, gepubliceerd dossier van het gelijknamige project; Utrecht 1982.
122. Jean-François Lyotard, 'Adorno come diavolo', in: idem, *Intensitäten* (oorspr. 'Des dispositifs pulsionnels', Parijs 1973), Berlijn 1978, p.47.
123. Cyrille Offermans, Een gooi naar het onhaalbare, in: idem, *Macht als trauma*, op.cit. p.137.
124. J. Habermas, Het moderne - Een onvoltooid project, op.cit. p.142.
125. Idem, p.134.
126. Idem, p.138.
127. Zie noot 123, p.146.

128. Zie noot 124, p.140.
129. Gilles Deleuze, Nomaden-denken, (oorspr.: 'Pensée nomade') in: Michel Foucault en Gilles Deleuze, Nietzsche als genealoog en als nomade, Nijmegen 1981, p.62.
130. Friedrich Nietzsche, op.cit. p.377, aforisme 552.
131. Het een en ander is ontleend aan: A.Mooy: Taal en verlangen, Meppel 1975, p.41 vv.
132. Toch is er nog sprake van een soort verwijzing bij Lacan, en wel in deze zin: in de taal wordt de on-middellijke aanwezigheid van de werkelijkheid overgezet in een symbolische aanduiding waarin de werkelijkheid afwezig is. Men kan zeggen dat een term (in zijn oppositie tot andere termen) een zaak aanwezig stelt in diens afwezigheid. "Het symbolisme bemiddelt een verwijzing naar de werkelijkheid, maar deze is in dit symbolisme niet aanwezig, maar is erin gerepresenteerd, door de verschillende opposities." A.Mooy, op.cit. p.113. Deze 'representatie', deze aanwezigheid in de afwezigheid - waar ik niet verder op in kan gaan -, is in het neo-structuralisme verdwenen. Daar is de band met de werkelijkheid volledig verbroken, en zelfs dat kan niet meer gezegd worden (er is geen afwezigheid meer). Bij Lacan was er nog een subject (het grammaticaal subject bezette de plaats van het afwezige subject); Bij het neo-structuralisme van de 70er jaren is er geen subject meer, is er zelfs als 'centrum' nooit geweest; wel geproduceerd, in de zin van Nietzsche.
133. Jean-François Lyotard, Bemerkungen über die Wiederkehr und das Kapital, in: idem, 'Intensitäten', op.cit. p.27.
134. Het is onduidelijk welke Wim Mertens' positie in deze uiteindelijk is. Nadat hij het denken van Lyotard heeft opgevoerd als een vruchtbare benaderingswijze van de muziek, relativeert hij zijn verhaal in de laatste pagina's door, verwijzend naar Marcuse, de a-dialectische stroming als ziektesymptoom te zien; Vgl. W.Mertens, op.cit. p.158.
135. Friedrich Nietzsche, op.cit. p.339, aforisme 485.

Errata

pag.

- 19 regel 7 v.b. Lees: "Erst die Avantgarde (...) macht die Kunstmittel in ihrer Allgemeinheit erkennbar, weil sie die Kunstmittel nicht mehr nach einem Stilprinzip auswählt, sondern über sie als Kunstmittel verfügt."
- 21 regel 17 v.o. Lees: "das Bild erhält (...) einen anderen Status, denn Teile des Bildes stehen zur Wirklichkeit nicht mehr in dem für das organische Kunstwerk charakteristischen Verhältnis: Sie verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie sind Wirklichkeit."
- 42 regel 7 v.o. Lees: "Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen." "Durch Organisation möchte die befreite Musik das verlorene Ganze, die verlorene Macht, enz."
- 67 Na noot 123 begint een nieuw gedeelte onder de kop:
- Habermas' 'voltooiing' van het project van het moderne -
- 70 Met het motto begint een nieuw gedeelte onder de kop:
- 'Intensiteiten' in plaats van 'Intentionen'? -