

Tussen barbarij en beschaving. Adorno's *Prisma's*
 — Thijs Lijster

Na het lezen van het essay 'Notities over Kafka', dat kort daarop in *Prismen* zou worden opgenomen, schrijft Thomas Mann aan Theodor W. Adorno (1903 – 1969): 'Men merkt eigenlijk nu pas dat u in Amerika half stom was, en dat Europa, door de totaal andere mogelijkheden die het u biedt, uw productiviteit enorm heeft verhoogd.'¹ In de jaren ervoor had Adorno achtereenvolgens *Dialektik der Aufklärung* (1947), *Philosophie der neuen Musik* (1949), *Minima Moralia* (1951) en een boek over Richard Wagner (1952) gepubliceerd. Deze werken, evenals de opstellen in *Prismen* (1955), vormden echter de oogst van wat voor en tijdens de oorlog was gezaaid. Adorno's productiviteit is zijn leven lang indrukwekkend hoog geweest, maar pas na de oorlog werd dit zichtbaar door een bijna constante stroom aan publicaties.

Adorno wordt in 1933 gedwongen zijn pas verworven functie als *Privatdozent* aan de universiteit van Frankfurt neer te leggen en besluit daarop te emigreren – eerst naar Oxford, waar hij als *advanced student* aan een onderzoek over Edmund Husserl werkt, later samen met zijn vrouw Gretel naar New York en Los Angeles, waar hij zich aansluit bij de geleerden van Max Horkheimer en diens Institut für Sozialforschung. Als de oorlog ten einde is, keert Adorno niet onmiddellijk terug naar Duitsland.

Horkheimer, die al in 1946 gevraagd was om zijn instituut in Frankfurt te heropenen, was na een eerste bezoek aan Duitsland in 1948 zeer pessimistisch gestemd over de wil tot verandering en het nog altijd welig tierende antisemitisme. Een van de redenen om de heroprichting toch door te zetten, is de gedachte dat op hem en zijn medewerkers de verantwoordelijkheid rust voor een culturele en politieke taak, namelijk de kritische duiding van

1 Theodor W. Adorno en Thomas Mann, *Briefwissel 1943 – 1955*, samenst. Christoph Göttsche en Thomas Sprecher. Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, p. 140 (vert. citaat TL).

het verleden en in het verlengde daarvan het ontwikkelen van een kritische houding ten aanzien van het heden. Veel oude instituutsmedewerkers hadden echter inmiddels een bestaan en een carrière opgebouwd in de Verenigde Staten. Leo Löwenthal, Erich Fromm, Franz Neumann en Herbert Marcuse kregen in de loop van de jaren veertig en vijftig betrekkingen aan prestigieuze Amerikaanse universiteiten. Dat gold niet voor Adorno, die voor zijn inkomsten van het Institut für Sozialforschung afhankelijk bleef. Niettemin beschouwt hij zijn terugkeer in 1949 nog niet als definitief. In 1952 brengt hij opnieuw enkele maanden in de Verenigde Staten door; voor sociologisch onderzoek, maar ook om zijn Amerikaanse staatsburgerschap te kunnen behouden.

Een van de doorslaggevende redenen om zich weer blijvend in Duitsland te vestigen, is de taal.² Anders dan veel van de vernoemde vrienden en collega's is Adorno er nooit volledig toe overgegaan zijn ideeën in de taal van het land van aankomst vast te leggen, omdat die er zijns inziens niet op toegerust is de nuances van het denken te vangen.³ Evenmin was hij bereid om zijn hermetische stijl te compromitteren aan de *formats* van de Angelsaksische wetenschappelijke wereld. Een Amerikaanse uitgever had van publicatie van zijn *Philosophie der neuen Musik* afgezien, omdat hij het 'badly organized' vond – een moeilijk te verteren aantijging voor de criticus van de 'totaal beheerde samenleving'.⁴

Prismen neemt binnen Adorno's oeuvre een bijzondere plek in: het is misschien niet zijn belangrijkste werk – minder belangrijk bijvoorbeeld dan het theoretische hoofdwerk *Negative Dialektik* (1966) – maar het is wel van uitermate groot belang

2 Vgl. Theodor W. Adorno, 'Auf die Frage: Was ist deutsch?', in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, samenst. Rolf Tiedemann m.m.v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss en Klaus Schultz [vanaf nu: GS], dl. 10.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, p. 700.

3 Adorno schreef evenwel enkele belangrijke sociologische studies in het Engels, zoals *The Authoritarian Personality* (1950), 'On Popular Music' (1941), 'The Stars Down to Earth' (1952 – 1953) en 'How to Look at Television' (1954).

4 GS, dl. 10.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, p. 698.

geweest voor zijn status als vooraanstaand publiek intellectueel in West-Duitsland. *Dialektik der Aufklärung* was in een kleine oplage verschenen bij de Amsterdamse uitgeverij Querido. Tot 1968 hield Horkheimer als co-auteur herdruk ervan tegen en was het boek alleen beschikbaar in diverse roafdrukken. *Philosophie der neuen Musik* en het boek over Wagner werden voornamelijk gelezen en bediscussieerd in specialistische kringen van muzikwetenschappers en componisten. *Minima Moralia* vond weliswaar breed aftrek en kreeg goede kritieken, maar werd aanvankelijk vooral als een autobiografische reflectie van een emigrant beschouwd. Met *Prismen*, de eerste door hemzelf geselecteerde verzameling essays, plaatste Adorno zich midden in het publieke debat. Zoals Detlev Claussen schreef, kan de verzameling worden beschouwd als de zoektocht van een teruggekeerde balling naar een plek voor zichzelf.⁵

In het naoorlogse publieke debat in West-Duitsland trekt Adorno in de eerste plaats fel van leer tegen wat moet doorgaan voor de ‘verwerking’ van het naziverleden. Dat verwerken komt in de praktijk namelijk al te vaak neer op vergeten en negeren. Hij bezit een scherp oog (en wat in Adorno’s geval minstens zo relevant is: een scherp oor) voor wat hij de ‘verrezen cultuur’ (*auferstandene Kultur*) noemt. Het exact herbouwen van gebombardeerde gebouwen, de heropening van Bayreuth, de opheffing van Martin Heideggers *Berufsverbot* of de benoeming van regerings- en rechtsfunctionarissen uit de nazitijd op hoge posities zijn daarbij slechts oppervlaktefenomenen. Het werkelijke probleem is dat er weliswaar *de jure* sprake is van een democratie, maar dat de bevolking zich amper bewust is van de dieperliggende culturele en sociaalpsychologische structuren die de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog mogelijk hebben gemaakt.

Antisemitisme en totalitarisme staan volgens Adorno niet op zichzelf, maar maken deel uit van een denken dat gericht is op natuurbeheersing, door hem ‘identiteitsdenken’ genoemd. Identiteitsdenken, zo hadden Horkheimer en Adorno in *Dialektik der*

5 Detlev Claussen, *Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2003, p. 255.

Aufklärung al betoogd, behandelt verschillende fenomenen als identiek, teneinde ze te kwantificeren, categoriseren en zo uiteindelijk te beheersen. Dat proces verloopt via subsumptie, de rangschikking van het bijzondere (een fenomeen, een ding) onder het algemene (een concept, een wet). Om dit mogelijk te maken, wordt alles wat anders (in Adorno's termen 'niet-identiek') is aan een fenomeen, geabstraheerd en uitgebannen. In beginsel, maar vooral in het denken van de Verlichting, heeft natuurbeheersing tot doel de mens te emanciperen, zijn vrees voor de hem vijandige natuur weg te nemen en hem aldus gelukkig te maken. Mythes, die natuurkrachten voorstellen als goden die men door middel van offers kan bezweren, kunnen daarom als een vroege vorm van verlichting worden beschouwd.

De middelen van de Verlichting – wetenschap, rationalisering, bureaucratie – dreigen echter steeds tot doelen te worden verheven, wat tot gevolg heeft dat het proces van emancipatie omslaat in zijn tegendeel. De mens heeft, zoals de tovenaarsleerling uit Goethes verhaal, het verlichtingsproces niet meer in de hand en het begint zich tegen hem te keren: de mens wordt nu zelf gekwantificeerd en gecategoriseerd, en uitsluitend beschouwd in termen van zijn functie in de samenleving. Zo slaat verlichting weer om in mythe, namelijk in een systeem waarin de mens aan de grillen van een ongrijpbare en onbeheersbare macht is overgeleverd. De totalitaire staat, waarin individuele vrijheid is uitgebannen en waarin geen plaats is voor het andere, is van dit losgeslagen rationaliseringsproces de climax.

De geschiedenis van het denken gericht op natuurbeheersing heeft volgens Adorno aldus een interne noodzakelijkheid. Zoals hij in *Negative Dialektik* schrijft, bestaat er geen universele geschiedenis van barbarij naar humaniteit, maar wel een van de katapult naar de atoombom.⁶ Deze geschiedfilosofie moet niet, zoals vaak gebeurt, worden aangezien voor een soort invers hegelianisme, dat wil zeggen als een geschiedopvatting waarin de cultuur onvermijdelijk op haar totale ondergang afstevent. Het was juist dit begrijpen van geschiedenis in termen van natuur

6 GS, dl. 6. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, p. 314.

– ‘natuurgeschiedenis’, zoals Adorno het in navolging van Walter Benjamin noemt – dat hij hekelt in conservatieve denkers als Oswald Spengler.⁷ Adorno beschouwt de westerse geschiedenis objectief gezien als een catastrofe, maar hij geeft ook aan dat haar verloop contingent is. Gezien de stand van onze technologie en kennis, zo wordt hij niet moe te benadrukken, liggen vrijheid en geluk binnen handbereik. Wanneer we beseffen dat we deel uitmaken van de natuur en dat we de natuur om die reden nooit kunnen beheersen zonder tegelijkertijd aan deze beheersing ten prooi te vallen, pas dan kan er sprake zijn van werkelijke vrijheid en van werkelijke vooruitgang. Vrijheid betekent met andere woorden het breken van de ban van de natuurbeheersing.

Adorno ziet zijn eigen verantwoordelijkheid als filosoof en sociaal wetenschapper in termen van een ‘opvoeding tot mondigheid’. Kritiek dient door ideologie heen te prikken en mensen bewust te maken van de maatschappelijke en intellectuele structuren die het nazibewind mogelijk hebben gemaakt. In *Negative Dialektik* stelt hij dat na Hitler een nieuwe ‘categorische imperatief’ van kracht is geworden: handel en denk op zodanige wijze, dat Auschwitz niet herhaald kan worden.⁸ Adorno geeft aan deze imperatief gehoor door de rol van publiek intellectueel op zich te nemen middels publicaties in kranten en tijdschriften en optredens bij radio- en televisieprogramma’s. Voor een samenleving die het liefst niet wordt herinnerd aan haar duistere verleden en met frisse moed haar aandacht op de wederopbouw richt, vormt hij het slechte geweten.

Tekenend voor de krampachtigheid waarmee naar het verleden werd gekeken, was de verontwaardiging die losbrak naar aanleiding van een uitspraak van Adorno in ‘Cultuurkritiek en maatschappij’, het openingsessay van *Prismen*: ‘na Auschwitz een gedicht schrijven is barbaars’. Dit citaat, dat nog altijd als een van de beroemdste of beruchtste van Adorno mag gelden,

7 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, samenst. Rolf Tiedemann en Hermann Schwepenhäuser, dl. I.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, p. 267 – 270.

8 GS, dl. 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, p. 358.

werd begrepen als een oproep tot de afschaffing van kunst en cultuur na de Shoah. Die lezing is echter alleen mogelijk doordat Adorno's uitspraak vaak niet alleen uit de context, maar ook onvolledig wordt aangehaald.

In 'Cultuurkritiek en maatschappij' reflecteert hij op de onmogelijke positie van de cultuurkritiek: de cultuurcriticus (laten we zeggen van het type Roger Scruton) beschouwt zichzelf als de vertegenwoordiger van de traditie of de 'hoge' cultuur en kritiseert van daaruit de verwording van de generationaliseerde en vervreemde maatschappij. Wat hij daarbij vergeet of verdonkeremaant, is dat hij zelf deel uitmaakt van die maatschappij en dat zijn standpunt, geformuleerd vanuit een autonome sfeer van de cultuur, alleen mogelijk is binnen een burgerlijk-kapitalistische maatschappij die de ver doorgevoerde scheiding tussen hand- en hoofdarbeid garandeert. De cultuurcriticus werkt met een 'verdinglijkt' begrip van cultuur, dat als een onafhankelijk pakket van waarden en 'goederen' boven het moeras zweeft. Volgens Adorno is de autonomie van de criticus echter heteronoom, dat wil zeggen maatschappelijk bepaald. Cultuurkritiek is onderdeel van de cultuur die ze kritiseert en daarom kan zij die onmogelijk kritiseren zonder haar eigen standpunt en haar eigen samenhang met de kapitalistische samenleving daarin te betrekken.

Adorno's essay gaat dan ook over de verwevenheid van cultuur en samenleving. Ook de cultuur die zich autonoom voordoet – of misschien juist die, omdat zij de ogen sluit voor wat zich om haar heen afspeelt – is mede schuldig aan wat er in de samenleving gebeurt. Zolang de hoge of autonome cultuur pretendeert een vluchthaven van schoonheid en troost ver van de barbarij te zijn, ondersteunt ze de reproductie hiervan. Adorno's beruchte uitspraak kan daarom worden opgevat als een commentaar bij een beroemd citaat uit de geschiedfilosofische thesen van zijn vriend en mentor Benjamin: 'Er is nooit een document van de cultuur dat niet tevens een document van de barbaarsheid is.'⁹

9 Walter Benjamin, 'Over het begrip van de geschiedenis', *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, vert. Ineke van der Burg en Mark Wildschut. Nijmegen: SUN, 1996, p. 146.

Maar Adorno wil niet de cultuur in zijn geheel als 'ideologisch' afdoen, zoals in de dogmatische variant van het marxisme, die de 'bovenbouw' (recht, politiek, religie, kunst) reduceert tot haar economische 'basis'. Hoewel de autonomie van de cultuur volgens Adorno geen absolute waarheid is, is zij wel een historische realiteit die als zodanig ook de mogelijkheid schept tot een kritische distantie van en reflectie op de samenleving. De positie van de cultuurcriticus moet daarom bewegen tussen een immanente en een transcendente kritiek van de cultuur, tussen het en bloc afwijzen van de cultuur als 'affirmatief' en het 'redden' van de momenten van vrijheid die in haar oplichten.

Daarmee is de positie van de cultuurkritiek in feite een onmogelijke, omdat zij tegelijkertijd in en buiten de cultuur moet staan. In plaats van dit probleem te negeren, of de cultuurkritiek om die reden af te wijzen, omarmt Adorno het antinomische karakter ervan: hij kiest positie in het hart van de tegenspraak. Dat is goed te zien wanneer we zijn volledige uitspraak over poëzie na Auschwitz citeren: 'Cultuurkritiek ziet zich geconfronteerd met het laatste stadium van de dialectiek van cultuur en barbaarij: na Auschwitz een gedicht schrijven is barbaars, en dat vreet ook het besef aan, waarom het onmogelijk is geworden vandaag nog gedichten te schrijven. Tegen de absolute verdinglijking, die de vooruitgang van de geest als een van haar elementen veronderstelde en die thans op het punt staat hem volledig op te zuigen, is de kritische geest niet opgewassen zolang hij in zelfgenoegzame contemplatie volhardt.'¹⁰

Adorno bedoelt dus allerminst dat cultuur moet worden afgeschaft, maar veeleer dat het onmogelijk is om cultuurkritiek te 'bedrijven' zonder daarbij het maatschappelijk geheel in ogen-schouw te nemen en kritisch te reflecteren op de cultuur én de cultuurkritiek zelf. Hij zal de laatste zijn om het kind met het badwater weg te gooien.¹¹ Kunst en cultuur behoren tot aan het eind van zijn leven tot de voor hem belangrijkste onderwerpen,

10 Zie 'Cultuurkritiek en maatschappij', p. 27 - 28.

11 Vgl. ook het aforisme 'Kind met het badwater' in *Minima Moralia*: GS, dl. 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, p. 48 - 49.

zoals zijn onvoltooide werk *Ästhetische Theorie* (1970) bewijst. De uitspraak over poëzie na Auschwitz is hem echter blijven achtervolgen, ook al heeft hij deze, na lectuur van Paul Celan, 'genuanceerd' in *Negative Dialektik*. Daar schrijft hij dat het misschien nog wel mogelijk is gedichten te schrijven na Auschwitz, maar niet meer om te leven.¹²

Adorno's opvatting over cultuur, die in één beweging geeft en weer terugneemt (of andersom), kan als exemplarisch gelden voor zijn dialectische denken. Dialectiek is voor hem een denken in tegenstellingen. Maar anders dan Hegels dialectiek, waarin these en antithese worden 'opgeheven' in een omvattende synthese en waarbij het denken bijgevolg een historisch proces van voortschrijdend inzicht doorloopt, is Adorno's dialectiek 'negatief'. Dat wil zeggen dat de waarheid voor hem niet bestaat in een synthese waarin de tegengestelde posities opgeheven en bewaard worden, maar in het volledig doordenken van de tegenstelling zelf. Zijn denken volgt daarbij het pad van een immanente kritiek. Immanente kritiek neemt de gekritiseerde positie over, maar volgt deze tot in haar uiterste consequenties, tot het punt waarop zij met zichzelf in tegenspraak blijkt te zijn. Het resultaat is een antinomie, maar niet een die bestaat in twee tegengestelde posities met elk een geldige bewijsvoering, zoals de antinomieën uit Kants *Kritik der reinen Vernunft*, maar een waarvan alle posities onhoudbaar blijken te zijn. Dit is tegelijk het punt waar immanente kritiek transcendent wordt, want de onwaarheid van een positie is ook *index veri*, een vingerwijzing naar de waarheid, die zij negatief in zich draagt.¹³ De antinomieën waarop Adorno stuit zijn volgens hem niet middels het denken op te lossen; in feite zijn ze de uitdrukking van een antinomistische maatschappij. Negatief wijzen ze vooruit naar een andere en betere toestand.

12 GS, dl. 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, p. 355.

13 Adorno keert Spinoza's uitspraak *verum index sui et falsi* om tot *falsum index sui et veri*: het onware is het teken van zichzelf en van het ware (zie bijv. 'Notities over Kafka', p. 271).