

DE WEG NAAR EEN BETERE WERELD

Theodor W. Adorno: *Prisma's* en *Zonder richtlijn*

door Christophe Van Gerrewey

Dat niets nog gunstig evolueert, dat alles alleen maar erger wordt, dat de wereld op een catastrofe afstevent, dat we geen heil van elkaar moeten verwachten — het zou niet zo erg zijn, of alleszins zou het met een geruststellende zekerheid gepaard gaan. Het ware probleem is dat alle mensen niet alleen de herinnering kunnen oproepen aan een beter leven en een betere wereld — ze lijken tot de realisatie ervan bij momenten probleemloos in staat. Een recent voorbeeld van een dergelijke verwezenlijking is de publicatie door uitgeverij Octavo, een halve eeuw na de originele verschijning, van de Nederlandse vertaling van twee essaybundels van de Duitse filosoof Theodor W. Adorno (1903-1969): *Prisma's: cultuurkritiek en maatschappij* (origineel verschenen in 1955) en *Zonder richtlijn: parva aesthetica* (uit 1967). Ze zijn al een tijdje aangekondigd, en door de moeilijkheid van de vertaling ook uitgesteld, maar toch: plots liggen deze twee boekjes daar, respectievelijk 336 en 204 bladzijden — en voor de overheersende, hedendaagse cultuur (in de Lage Landen) moeten ze even onwaarschijnlijk en ongelooflijk zijn als het colaflesje dat voor de voeten van de inboorlingen uit de hemel viel in de film *The Gods Must Be Crazy*. Al meteen de prachtige, ingehouden verleidelijkheid van de vormgeving, het kleine formaat, de grote hoeveelheid tekst per pagina en de volstrekte afwezigheid van illustraties, maken duidelijk dat hier iets uitzonderlijks tevoorschijn is gekomen.

En dan moet de lectuur nog beginnen. Ook alles aan de teksten van Adorno weerstaat doelbewust het maken van een beeld of een logo — niets is wezensvreemder aan deze auteur dan hem de vraag te stellen die tegenwoordig iedereen dagelijks moet beantwoorden: waarom zouden wij aandacht aan u besteden? Leg dat nu eens in dertig seconden uit! De complexiteit van de lange zinnen waaruit de essays van Adorno zijn opgebouwd — niet als bakstenen in een gemetseld verband, maar als dambordschijven die tot een hoge, wankelende, maar over-

eind blijvende toren zijn gestapeld — maken samenvatting onmogelijk. De rijkdom aan gedachten, nuances, details en verwijzingen is groter in één essay dan in de meeste andere oeuvres. En vooral: bij alles wat wordt beweerd, wordt meteen ook met het tegendeel rekening gehouden. Zo bestaat zijn boodschap er niet in, zoals vaak wordt gedacht, dat de ondergang van de westerse cultuur is verzekerd omdat Adorno hier — of een andere intellectueel elders — er de wetten eens en voor altijd van heeft vastgesteld. Dat is te makkelijk, omdat het iedereen van elke verantwoordelijkheid ontslaat, maar ook omdat de heraut van het verval er precies door de afkondiging verantwoordelijk voor wordt. Het andere extremum is evenmin zinnig: wie zich opsluit in een bastion van hoge cultuur en onvoorwaardelijk alles inzet op de schone kunsten en op de dagelijkse (en vermoedelijk nogal eenzame) viering van hun gelukzalige beloften, die vergeet dat hij of zij evenzeer deel uitmaakt van die maatschappij, en precies door die elite positie ontelbaar veel mensen uitsluit van die prachtige cultuur — die bovendien heel wat te verwijten valt. En de synthese, tot slot, is nog het ergste kwaad. Veronderstellen dat er zoiets kan bestaan als kwalitatieve cultuur die toegevingen doet, die op de knieën gaat zitten, en die zich aanpast precies omdat 'de nood het hoogst is' of 'de toestand kritiek' — dat is kunst of 'geest' tot een middelmatig consumptieproduct herleiden.

De paradoxale hoop op de blijvende mogelijkheden van cultuur en mens die ondanks dit alles tevoorschijn komt — en die vooral wordt gefundeerd door de overtuiging dat de geschiedenis nooit simpel genoeg zal zijn om zomaar in één schema te passen — komt het sterkst tot uiting in de eerste essays van *Prisma's*, de bundel die werd gepubliceerd na Adorno's terugkeer uit de Verenigde Staten, waarnaar hij vlak voor de Tweede Wereldoorlog was gevlucht. 'Immense kritiek op geestesproducten', zo staat in 'Cultuurkritiek en maatschappij', 'houdt in dat men in de analyse van hun vorm en hun betekenis oog probeert te krijgen voor de

tegenspraak tussen hun objectieve idee en die pretentie en benoemt wat de consistentie en inconsistentie van die producten zegt over hoe het er met het bestaan voorstaat.' Iets dergelijks doet Adorno met *Der Untergang des Abendlandes* van Oswald Spengler, een boek dat precies door die methode als al te omvattend aan de kant wordt gezet: het doet de werkelijkheid geweld aan — meer nog: Spengler 'plooit de geschiedenis net zo lang tot ze precies past in zijn omvattende plan, net zoals Hitler de minderheden van het ene land naar het andere rangeerde.' Onvoorwaardelijk cultuurpessimisme is onmogelijk zolang men dialectisch en diep blijft denken, met contrasten en uitersten en tegenstellingen rekening houdt, en die niet probeert op te lossen in de hoop op vooruitgang, maar ter plekke met elkaar laat strijden, als honden die strak aan de leiband worden gehouden. Het essay over de dystopische romans van Aldous Huxley besluit met de volgende zin, die zoals de meeste van Adorno's zinnen om aandacht vraagt als voor een geheel boek: 'Als het grote historische perspectief al meer is dan de fata morgana van de blik die over het geheel wil beschikken, dan moet daarbinnen de vraag rijzen of de maatschappij uiteindelijk zelf zal bepalen wat er van haar terecht komt, of dat ze de poort openzet voor de tellurische catastrofe.' Met andere woorden: geschiedschrijving — of om het even welk 'groot perspectief' — berust op een illusie; en mocht zelfs dat niet het geval zijn, dan is alles wat de maatschappij overkomt, haar eigen schuld — of dan moet de vraag, ondanks alles, keer op keer gesteld worden, voor welk beter alternatief er gestreden kan worden. Of met nog andere woorden — van de door Adorno geliefde Beckett: 'I can't go on, I'll go on.'

De strenge keuze om elk overkoepelend standpunt af te wijzen, komt duidelijker nog dan in *Prisma's* naar voren in *Zonder richtlijn*, van later datum en slechts twee jaar voor zijn dood uitgegeven. In het openingsessay schrijft Adorno: 'Het formuleren van een algemene, normatieve, onveranderlijke esthetiek van welke aard ook acht ik vandaag de dag onmogelijk.' En de slotzin



Theodor W. Adorno

‘Er is heel wat aanwezig in deze teksten dat in de jaren vijftig en zestig — al is het dan met een voorzichtig, melancholisch of slechtgezind gebaar — als een positieve uitdaging voor de voeten van de maatschappij is geworpen.’

luit: ‘Alleen in de zone die het conformisme liefst als experimenteel zou verketteren, vindt de mogelijkheid van het artistiek ware nog haar toevlucht.’ Het is de constructie van de bundel *Zonder richtlijn* die bewijst dat een dergelijke weigering van principes of modellen voor Adorno de grenzen van het artistieke domein ver overschreed — of (wat op hetzelfde neerkomt) de esthetica als niet meer (maar ook niet minder) dan de helderste, bespreekbaarste en vast ook wel mooiste veruitwendiging van die levens- en denkhouding beschouwde. Als *Prisma’s* een boek is waarin zoals de titel aangeeft naar de wereld wordt gekeken door een prisma, om de gebroken scherven duidelijker te zien en om ze snerpand aan elkaar te slijpen, dan liggen in *Zonder richtlijn* de fragmenten effectief op tafel en is het schervengerinkel al weggestorven. *Prisma’s* bevat langere stukken over één onderwerp, zoals het werk van Bach, Schönberg, Benjamin, Hofmannsthal of Kafka, of zoals het briljante ‘Valéry Proust Museum’, een van de belangrijkste teksten uit de twintigste eeuw over moderne kunst. Uit het boek spreekt ook vaak een soort drieste overtuiging om elke illusie met de grond gelijk te maken, of alleszins met een misschien niet cultuurpessimistische, maar dan toch erg trieste en donkere — en ook vaak duistere — conclusie te beslechten. De laatste zin van het essay over Kafka is de laatste zin van het boek: ‘Alleen de naam, die geopenbaard wordt door de natuurlijke dood, niet de levende ziel staat borg voor het onsterfelijk deel.’

Zonder richtlijn bestaat daarentegen uit kortere stukken, die bovendien worden afgewisseld door dagboekfragmentachtige observaties, die qua vorm niet veel verschillen van de teksten uit *Minima Moralia* uit 1951, maar die toch een lichtere, bij momen-

ten bijna barthesiaanse speelsheid hebben. Het stuk ‘Tweemaal Chaplin’ valt uit elkaar in twee delen: het eerste is geschreven in 1930 en gaat er, op benjaminiaanse wijze, van uit dat Chaplin door Kierkegaard is voorspeld; het tweede, in 1964, bevat een anekdote van de oudere Adorno, die begint met een onverwachte aankondiging: ‘Dat ik over hem praat, valt misschien te rechtvaardigen met een privilege dat mij geheel zonder mijn verdienste ten deel viel. Chaplin heeft mij geïmiteerd; ongetwijfeld ben ik een van de weinige intellectuelen die dat is overkomen en die in staat is rekenschap af te leggen van het moment waarop dat gebeurde.’ Wie de anekdote wil kennen, vindt in die nieuwsgierigheid zeker een van de lichtvoetigste redenen om deze boeken te lezen, maar ook in dit geval zal blijken hoe Adorno deze ontmoeting met een *celebrity* als een röntgenfoto van de maatschappij en de cultuur voor het licht houdt. Er zijn nog teksten in *Zonder richtlijn* waarin de ‘negatieve dialectiek’ minder streng wordt toegepast — en die, zoals de meeste essays in *Prisma’s* dat wel doen, minder de indruk geven dat Adorno vooral een meester was in het aanduiden en ook omstandig uitwerken van onmogelijkheden. Die indruk is in elk geval slechts gedeeltelijk waar: het klopt dat als Adorno zijn lezers uit een labyrint wegleidt, hij hen uiteindelijk op het hart drukt dat ze weer een nieuw labyrint hebben betreden. Een strijdplan hebben voor de toekomst was in zijn ogen, die zich zoals bij vele van zijn land- en generatiegenoten begrijpelijkerwijze niet konden sluiten zonder Auschwitz te zien, per definitie verdacht. Anderzijds: men kan niet verwachten dat iemand de mogelijkheden die hij creëert (of waar hij alleszins, hoe subtiel ook, op wijst), vervolgens nog eens zelf gaat invullen. Er is heel wat aanwe-

zig in deze teksten dat in de jaren vijftig en zestig — al is het dan met een voorzichtig, melancholisch of slechtgezind gebaar — als een positieve uitdaging voor de voeten van de maatschappij is geworpen: het einde van één kunstnorm is het begin van het schitterende leven van elk afzonderlijk kunstwerk, dat door om het even wie kan worden benaderd; de architectuur (zoals het in de tekst ‘Functionalisme heden ten dage’ klinkt) kan niet anders dan zichzelf aan haar zuivere functie onttrekken en wordt zo als bij toeval kunst; het verleden al te zeer respecteren (en het een ‘mythische autoriteit’ verlenen, zoals het heet in ‘Over traditie’) is even erg als op geen enkele manier met de traditie rekening houden; de grenzen tussen de verschillende kunsten mogen dan wel vervagen, het is slechts door hun eigenheid te respecteren dat ze elkaar niet ‘onderling zullen verteren’; de cultuurindustrie creëert zelf een dom publiek, dat in werkelijkheid veel slimmer is dan de hoofdredacteuren, cultuurministers, regisseurs, interviewers en programmatoren van deze wereld denken; en ware cultuur bestaat slechts bij gratie van een diversiteit die garandeert dat niemand die beseft af te wijken van de normen die de macht voorschrijft, daarvoor angst moet voelen. Nu *Prisma’s* en *Zonder richtlijn* ook in het Nederlands beschikbaar zijn, liggen deze kleine paden naar een betere wereld ook in dit taalgebied helemaal open.

Theodor Adorno, Thijs Lijster (naw.): *Prisma’s*, Octavo Amsterdam, 2012, 335 p., € 17. ISBN 9789490334079
Vert. van: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* door Mark Wildschut. Distributie: EPO

Theodor Adorno, Ruth Sonderegger (naw.): *Zonder richtlijn*, Octavo Amsterdam, 2012, 203 p., € 15
ISBN 9789490334000. Vert. van: *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica* door Mark Wildschut. Distributie: EPO

157.3 / CULTUURKRITIEK / CULTUURFILOSOFIE