

Het boek van de cultuur. Benjamin en Adorno over de betekenis van culturele fenomenen

Thijs Lijster

Er zijn mensen die overal verbanden herkennen in de wereld om hen heen. Films en soapseries, reclameboodschappen op radio, televisie en in de stad, architectuur en openbare inrichting, de doeken en installaties in het museum, mode en luxeArtikelen, de verhalen in romans en in de krant: al deze verstrooide dingen hebben voor deze mensen een verborgen samenhang, een verborgen overkoepelende betekenis, buiten hun onmiddellijke doel en betekenis. Er bestaan twee aanduidingen voor dit soort mensen: paranoïcus of cultuurfilosoof.

In zekere zin is cultuurfilosofie een vorm van paranoia. Niet voor niets werden de drie grootste inspiratiebronnen van de twintigste eeuwse cultuurfilosofie – Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud en Karl Marx – door Paul Ricoeur de ‘meesters van het wantrouwen’ genoemd. De laatstgenoemde meester, Karl Marx, leverde een van de meest invloedrijke, maar tevens een van de meest omstreden modellen voor de cultuurfilosofie, het zogenaamde basis-bovenbouw-model. Volgens Marx was de culturele bovenbouw – bestaande uit onder meer kunst, religie, filosofie – een afspiegeling van de sociaal-economische basis. Een beroemd voorbeeld is zijn verklaring van de monotheïstische godsdiensten vanuit de patriarchale samenleving waarin ze ontstaan zijn. Als ‘opium van het volk’ zorgde de godsdienst er bovendien voor dat bestaande machtsstructuren in stand bleven.

Het basis-bovenbouw-model roept direct kritische vragen op: hoe moeten we ons de ‘gelijkenis’ tussen basis en bovenbouw voorstellen? Hoe kan men ontwikkelingen in de basis met ontwikkelingen in de bovenbouw vergelijken? Hoe kan de bovenbouw lijken op de basis, als er heel andere wetten en regels gelden? Vooral in de kunstfilosofie kwam er steeds meer kritiek op het model, omdat binnen sommige interpretaties, zoals die van Friedrich Engels, het kunstwerk werd gereduceerd tot de ideologie van de klasse waartoe de kunstenaar behoorde. Twee filosofen die met deze kwesties geworsteld hebben zijn Walter Benjamin (1892-1940) en Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969). Hoewel ze beide kritiek hebben geuit op het basis-bovenbouw-model houden ze vast aan de mogelijkheid om machtsstructuren te kritiseren via de analyse van culturele fenomenen.

Volgens Benjamin en Adorno was de relatie tussen basis en bovenbouw ‘talig’. Ze spreken in hun werk over cultuur als een vorm van taal: ze noemen culturele fenomenen *Schrift*, *Rune* of *Hieroglyphe*, tekens die ontcijferd kunnen worden door de kritische lezer. In dit artikel zal ik allereerst uiteenzetten hoe we het lezen bij Benjamin en Adorno moeten begrijpen. Vervolgens zal ik laten zien welke fenomenen het beste te lezen zijn, om tot slot uit te leggen

wat dit lezen ons zou kunnen opleveren.

Wat is lezen?

De notie van het 'lezen' van de cultuur komt voort uit Benjamins taaltheorie, die ook op Adorno van invloed is geweest. Hoewel van Benjamin, door zijn relatieve onbekendheid, niet gezegd kan worden dat hij mede debet is geweest aan de *linguistic turn*, was hij met zijn taaltheorie zeer 'bij de tijd'. Zo schreef hij in een essay uit 1917 (dus enkele jaren voor de publicatie van Wittgensteins *Tractatus* en Heideggers *Sein und Zeit*): 'De grote omvorming en correctie die in het eenzijdig mathematisch-mechanisch georiënteerde kennisbegrip moeten worden aangebracht, kunnen alleen tot stand worden gebracht als de kennis wordt gerelateerd aan de taal (...)' (Benjamin 1996, 39). In zijn beruchte taalessay uit 1916, getiteld 'Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen', zet Benjamin zich af tegen de taaltheorieën die al sinds Plato's dialoog *Kratylos* wedijveren: enerzijds de visie op taal als een contingent tekensysteem, anderzijds de theorie waarin het woord de essentie van het ding is. Beide theorieën zijn volgens Benjamin instrumentalistisch: taal wordt hier beschouwd als louter een doorgeefluik van iets anders – in het ene geval de menselijke gedachte, in het andere geval de materiële essentie. Volgens Benjamin worden dingen niet alleen gecommuniceerd door taal, maar ook en vooral *in* taal. Zoals Karl Kraus al zei is de taal niet de dienstmaagd, maar de moeder van de gedachte. Het kunstwerk legt hier getuigenis van af. In zijn essay over vertalen zegt Benjamin: 'Want wat 'zegt' een gedicht? Wat deelt zij mede? Aan degene die haar begrijpt zeer weinig. Haar essentie is niet de mededeling, niet de bewering' (Benjamin GS IV, 9).¹ Bij het gedicht is niet, of in elk geval niet alleen het gecommuniceerde (de boodschap) van belang, maar veeleer dat er gecommuniceerd wordt. Niet het wat, maar het dat van de presentatie staat centraal. Dit inzicht in de 'magie' van de taal beperkt zich niet tot de dichtkunst en zelfs niet tot de menselijke taal, maar tot alle uitingen. In zijn latere essay uit 1933 verbindt Benjamin taal met het begrip 'mimesis'. Het essay begint als volgt:

De natuur schept gelijkenissen. We hoeven alleen maar aan de mimicry te denken. Maar de grootste bekwaamheid in het produceren van gelijkenissen heeft de mens. Zijn gave om gelijkenis te zien is niets anders dan een rudiment van de eertijds kolossale dwang gelijk te worden en zich dienovereenkomstig te gedragen (Benjamin 1996, 132).

Mimesis moet dus niet opgevat worden op de manier waarop Plato het omschreef: als een passieve nabootsing, iets dat hij verwerpelijk vond. We moeten eerder denken aan het begrip 'mimicry' uit de biologie: een vlinder of een inktvis maakt zichzelf één met de omgeving, camoufleert zich, teneinde het roofdier te ontsnappen of juist om de prooi te vangen. Mimesis, zoals Benjamin het begrijpt, is een manier om de omgeving te bezweren door er één mee te worden. Dit is duidelijk te herkennen bij het spelende kind, die niet alleen imiteert, maar creatief reageert op zijn omgeving; hij wordt met hetzelfde gemak een kruidenier en een trein, en verandert niet slechts zichzelf, maar de hele wereld om hem heen.² Maar ook in de fylogenetische zin heeft het mimetische vermogen een geschiedenis: in primitieve religies bestond vaak een correspondentie tussen macro- en microkosmos. Wat zich in de hemel afspeelde werd geïmiteerd op aarde: door middel van cultische dansen of, zoals in de astrologie, in het leven van de pasgeborene. De menselijke taal is slechts één hedendaagse manifestatie van dit mimetische vermogen. Alle menselijke producten kunnen volgens

Benjamin 'gelezen' worden. In een korte notitie, getiteld 'Das dialektische Bild' schrijft hij: 'De historische methode is een filologische, die gefundeerd is op het boek van het leven. "Lezen wat nooit werd geschreven", heet het bij Hofmannsthal. De lezer waaraan we hier moeten denken is de ware historicus' (Benjamin GS I, 1238).

Het begrip 'mimesis' ging later een grote rol spelen in *Dialektik der Aufklärung*, dat Adorno samen met Max Horkheimer schreef tijdens de Tweede Wereldoorlog. Daarin leveren zij een genealogie van de taal, die past binnen hun ontmaskering van verlichting en rationaliteit als *Herrschaft*. Net als Benjamin beschrijven Adorno en Horkheimer een oersituatie waarin teken en beeld één magisch geheel vormden. Een primitief voorbeeld is de sjamaan, die een duivelsmasker draagt om boze geesten te bezweren. Door de ontwikkeling van de moderne rationaliteit worden teken en beeld gescheiden, en verdeeld over wetenschap en kunst: 'Als teken moet taal erin berusten slechts calculatie te zijn; om natuur te kennen moet zij de aanspraak laten varen op natuur te lijken. Als beeld moet taal erin berusten afbeelding te zijn, om geheel natuur te zijn moet zij de aanspraak laten varen haar te kennen' (Adorno en Horkheimer 2007, 31). Rationaliteit komt tegenover mimesis te staan, en bestrijdt haar. De conclusie van *Dialektik der Aufklärung* luidt dat rationaliteit nu zelf verdacht is geworden. Daarom kan slechts de kunst, toevluchtsoord van het mimetische vermogen, nog waarheid tonen. Dat doet de kunst volgens Adorno echter niet door directe uitspraken over de werkelijkheid, maar met een omweg, via de artistieke techniek.

De taaltheorie van Benjamin, die niet op de boodschap, maar op de aard van communicatie is gericht, heeft altijd op de achtergrond van Adorno's esthetica gespeeld. In Benjamins boek *Ursprung des deutschen Trauerspiels* schrijft hij: 'Waarheid gaat nooit een relatie aan, en al zeker geen intentionele' (Benjamin GS I, 216). In aansluiting hierop schrijft Adorno in 'Fragment über Musik und Sprache' (1956): 'Muziek neigt naar een intentieloze taal' (Adorno GS 16, 252). Volgens Adorno 'lezen' we in het kunstwerk dan ook niet de intentie van de kunstenaar; diens diepste gevoelens of diens politieke voorkeuren. In het artistieke materiaal zitten de maatschappelijke problemen al verstopt: wanneer de kunstenaar worstelt met artistieke problemen en deze met de artistieke techniek tegemoet treedt, worstelt hij in feite al met maatschappelijke problemen. Dit heeft grote gevolgen voor de manier waarop we kunstwerken en andere culturele fenomenen interpreteren. Het betekent dat we het kunstwerk benaderen zonder rekening te houden met de intentie van de kunstenaar, alsof het kunstwerk uit de lucht is komen vallen. Het kunstwerk is dan een 'hiëroglief', opgetekend door de cultuur zelf.

Grofweg kunnen we zeggen: mimesis is het vermogen van de mens om zichzelf in te bedden in de omgeving, in de omstandigheden. Terwijl de primitieve mens door mimesis opging in de natuur, gaat de moderne mens op in wat Georg Lukács omschreef als de 'tweede natuur'. Met 'tweede natuur' bedoelde Lukács dat sociaal-economische relaties tussen mensen aangezien worden voor relaties tussen dingen en zo een natuurlijk en vanzelfsprekend karakter krijgen.³ Volgens Benjamin en Adorno spreken techniek, reclame, kunst, openbare inrichting, etc. een taal, waarin de mens op onbewuste manier uitdrukking geeft aan de manier waarop hij zijn omgeving ervaart. Ik wil nogmaals de nadruk leggen op het adjectief 'onbewust'. Volgens Benjamin en Adorno moeten we niet luisteren naar wat de producent van een cultureel fenomeen heeft bedoeld, maar moeten we luisteren naar het object zelf. Dit noemde Adorno, in *Negative Dialektik*, de 'voorrang van het object'. (Adorno GS 6, 185) Om de cultuur te lezen moeten we een soort inversie van het kantiaanse subject-denken doorvoeren: het object wordt niet geconstitueerd door het subject, maar het subject wordt gevormd door het object.

Wat kunnen we lezen?

Zijn er bepaalde fenomenen die beter of minder goed te lezen zijn dan andere? Als we kijken naar de geschriften van Adorno en Benjamin, dan lijkt alles wel een zekere verborgen betekenis te bevatten: van kauwgum tot dichtkunst, van speelgoed tot architectuur. Benjamin richt zich in het *Passagen-Werk* op het Parijs van de negentiende eeuw. 'Iedere eeuw droomt de volgende' is de uitspraak van de Franse historicus Michelet die hem als motto voor ogen stond (Benjamin GS V, 46). Volgens Benjamin werd de twintigste eeuw al gedroomd in de negentiende. Volgens Freud bestond de droom uit dagresten (brokken ervaringen van de afgelopen dag) en verdrongen wensen. Benjamin herkent dit principe terug in bijvoorbeeld de architectuur van de negentiende-eeuwse Parijse winkelgalerijen, waarin de nieuwste technieken (glas- en ijzerbouw) gecombineerd worden met archaische vormen. Deze *Passages* lijken op antieke Griekse tempels, of op de *phalanstères*, de leefgemeenschappen beschreven door de utopist Charles Fourier. Als zodanig verwijzen ze naar een onbewuste wensdroom van een klasseloze samenleving. De wensdromen van het collectief hebben zowel een revolutionair als een reactionair karakter: revolutionair omdat ze uitdrukking geven aan het verlangen naar verandering; reactionair omdat het dromen van verandering de daadwerkelijke verandering in de weg staat. Benjamin heeft ook uitvoerige analyses van de negentiende-eeuwse Franse dichter Baudelaire gemaakt. Hij noemt de dichter een 'seismograaf' die, zonder er zelf bewust van te zijn, schokken registreert van diep onder de aardkorst van het collectieve bewustzijn.

Op het eerste gezicht kan het lijken alsof Benjamin zijn onderwerpen volstrekt willekeurig kiest. Niets is echter minder waar. In zijn thesen 'Über den Begriff der Geschichte' zet Benjamin uiteen dat de historische en politieke situatie van de historicus bepaalt welke momenten in de geschiedenis van betekenis zijn. In het licht van de huidige situatie dringt een historisch beeld zich op. Voor Benjamin waren dat de negentiende eeuwse Parijse *Passages*, waarin de grootstedelijke massa, de scheiding tussen publiek en privaat, de warenhandel en de massacultuur in een beeld samengebond waren.

Ook bij Adorno lijkt in principe alles leesbaar, hoewel er volgens hem verschillende vormen van lezen bestaan. De massacultuur is weliswaar te lezen, maar spreekt zijns inziens vooral de taal van het kapitalisme: de droom is de machtsdroom van totale overheersing, het schrift is vooral voorschrift. De massacultuur, door hem 'cultuurindustrie' genoemd, vertelt ons hoe we moeten leven, eten, kleden, liefhebben, etc., om de perfecte consument te zijn. Volgens Adorno spreekt alleen de taal van de autonome kunst de waarheid. Dit is, zoals gezegd, geen directe taal. Juist waar een kunstenaar zich puur richt op de techniek van zijn kunstvorm, geeft het kunstwerk het meest helder de maatschappij weer. Eén van Adorno's voorbeelden is het werk van Franz Kafka. Kafka was niet bijzonder geïnteresseerd in politiek: op 2 augustus 1914 schreef hij in zijn dagboek: 'Duitsland heeft Rusland de oorlog verklaard. 's Middags naar het zwembad' (Pawel 1984, 134). Zijn werk is niet geëngageerd of buitengewoon begaan met de onderklasse. Niettemin weet Kafka volgens Adorno als geen ander uitdrukking te geven aan de machteloosheid van het individu tegenover het allesoverheersende systeem van het kapitalisme; niet alleen in de thematiek van het worden buitengesloten, centraal in romans als *Das Schloss* en *Der Prozess*, maar ook in de techniek van het vervreemdende taalgebruik en de verstoorde communicatie tussen mensen. Een bekend voorbeeld is de schaarste aan namen in Kafka's werk: van de hoofdpersoon blijft soms alleen een initiaal over en andere personages worden met hun functie aangeduid – de advocaat, de burgemeester, de officier. Verder worden de meest absurde en soms gruwelijke situaties verteld in een zeer

sobere en zakelijke stijl. Soortgelijke technieken kunnen we herkennen in het werk van kunstenaars als de componist Arnold Schönberg, de schilder Pablo Picasso en de (toneel)schrijver Samuel Beckett. De autonome kunstenaar legt onbewust de spanningen van het tijdvak vast. Zo krijgt iedere samenleving de kunst die zij verdient.

De vraag naar de waarde van massacultuur en de vraag of het onderscheid tussen massacultuur en autonome kunst überhaupt nog zinvol is, zal ik hier niet beantwoorden. Zowel Adorno als Benjamin analyseren veel verschillende fenomenen, die het hele spectrum van de cultuur beslaan: van kinderspeelgoed tot damesmode, van Picasso tot Charlie Chaplin, van Proust tot de detective, van Mickey Mouse tot Le Corbusier en van koelkastdeuren, kauwgom en pantoffels tot de opera's van Richard Wagner.

Het belangrijkste is dat culturele fenomenen, kunstwerken en andere, niet op zichzelf staan, maar een taal spreken die iets zegt over onze maatschappij. Daarmee wil ik niet zeggen dat kunst noodzakelijkerwijs geëngageerd is. Zowel Benjamin als Adorno nemen afstand van de 'afspiegelingstheorie' van het klassieke basis-bovenbouw-model. Het bezwaar tegen dit model is hetzelfde als tegen de instrumentalistische taaltheorieën: de bovenbouw wordt gereduceerd tot een instrument van de basis. Volgens Benjamin en Adorno is er veeleer sprake van een soort parallellisme: de basis wordt uitgedrukt in de bovenbouw. Benjamin schrijft in zijn *Passagen-Werk*:

De bovenbouw is de uitdrukking van de basis. De economische voorwaarden waaronder de maatschappij bestaat, komen tot uitdrukking in de bovenbouw; net zoals de overvolle maag bij de slaper de droominhoud weliswaar causaal 'bepaalt', maar daarin niet haar afspiegeling maar haar uitdrukking vindt (Benjamin GS V, 495).

De volle maag mag dan de droominhoud causaal veroorzaken, dat betekent niet dat de droom een 'afspiegeling' is van de volle maag. Hiermee wil Benjamin zeggen dat we culturele fenomenen niet moeten reduceren tot de sociale positie van hun producenten, maar volgens hun eigen principes moeten analyseren. We moeten ze behandelen als Leibnizianse 'monades', die zoals Leibniz schreef 'zonder venster' zijn, in zichzelf betekenisvol. Maar Leibniz schreef ook dat elke afzonderlijke monade de hele kosmos in zichzelf representeerde, en ook dit geldt volgens Adorno en Benjamin voor de culturele monades: juist als we ze op zichzelf staand en volgens de eigen principes analyseren, herkennen we de hele wereld erin terug.

Dit gaat echter niet zonder slag of stoot. De taal van de dingen spreekt niet onmiddellijk en zowel Benjamin als Adorno zien een belangrijke taak weggelegd voor de cultuurfilosoof of kunstcriticus. Deze vertaalt de taal der dingen in de taal van de mensen, hij of zij geeft de dingen een stem. Tegelijkertijd is de filosofie afhankelijk van culturele fenomenen zoals kunstwerken, omdat daarin dingen uitgedrukt worden die de filosofie niet direct kan zeggen. Zoals Adorno het zo mooi schrijft in *Ästhetische Theorie*: 'Daarom heeft kunst de filosofie nodig, die haar interpreteert, om te zeggen, wat zij niet zeggen kan, terwijl het toch alleen door kunst kan worden gezegd, omdat zij het niet zegt' (Adorno GS 7, 113).

Waarom zouden we lezen?

Wat is volgens Benjamin en Adorno het nut van het lezen van culturele fenomenen? Waarom

zouden we ons er mee bezig houden? De reden is dezelfde als waarom de psychoanalyticus zich bezighoudt met de dromen en angstbeelden van de patiënt. De cultuurfilosoof of criticus fungeert als een psychoanalyticus die de gehele cultuur op zijn sofa heeft liggen. Het gaat Benjamin en Adorno om meer dan alleen ideologiekritiek, het ontmaskeren van fenomenen als de ideologie van de maker. Het gaat ze, zoals Benjamin eens formuleerde, niet om het doorprikken van dromen, maar om het actualiseren ervan. Door de mensen zich van hun eigen latente dromen bewust te maken, draagt men bij om ze te realiseren, en door men zich van zijn angsten bewust te maken, helpt de criticus ze onder ogen te zien. Het onderscheid tussen theorie en praxis, tussen 'de wereld interpreteren' en 'haar veranderen' zoals het luidt in de beroemde elfde these over Feuerbach van Karl Marx, komt hiermee te vervallen: voor het veranderen van de wereld is haar anders interpreteren immers een noodzakelijke voorwaarde. Dromen actualiseren wil zeggen: een poging om de mensen te doen inzien dat er een andere wereld dan de huidige mogelijk is. De filosoof of criticus probeert, in Benjamins en Adorno's woorden, de mythe te doorbreken dat de huidige wereld de best mogelijke van alle werelden is. Het voorlezen uit het boek van de cultuur door de cultuurfilosoof is in die zin een les in paranoia. Want zoals W.F. Hermans zegt in de preambule van zijn verhalenbundel *Paranoia*, is eigenlijk iedereen paranoïde, in de zin dat we ons hebben onderworpen aan een collectief waansysteem. Het enige dat de paranoïci van de andere mensen scheidt, is 'hun onmacht zich op verzoek bij een der traditionele waansystemen neer te leggen' (Hermans 2006, 221).

Thijs Lijster (1981) studeerde in 2006 cum laude af aan de filosofiefaculteit in Groningen met de scriptie Reading Culture, Walter Benjamin and Theodor Adorno on the Meaning of Cultural Phenomena. Sinds januari 2007 werkt hij op dezelfde faculteit aan een proefschrift over de maatschappelijke functie van kunst en kunstkritiek.

Bibliografie

Adorno, Th.W. (1986). *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7*. Frankfurt a/M.

Adorno, Th.W. (1986). 'Fragment über Musik und Sprache' in: *Gesammelte Schriften 16, Musikalische Schriften I-III*, 251-256. Frankfurt a/M.

Adorno, Th.W. (1986). *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften 6*, Frankfurt a/M.

Adorno, Th.W. en M. Horkheimer (2007). *Dialectiek van de Verlichting*, vert. M. v. Nieuwstadt, Amsterdam.

Benjamin, W. (1991). 'Aufgabe des Übersetzers', in: *Gesammelte Schriften IV*, Frankfurt a/M.

Benjamin, W. (1991). *Passagen-Werk, Gesammelte Schriften V*, Frankfurt a/M. Benjamin, W. (1996). *Maar een Storm Waait Uit het Paradijs*, vertaling I. v/d Burg en M. Wildschut, Nijmegen.

Hermans, W.F. (2006). 'Paranoia' in: *Volledige Werken 7*, Amsterdam.

Lukács, G. (1973). *Theorie van de Roman*, vert. door W.D. Tiegels, Amsterdam.

Pawel, E. (1984). *The Nightmare of Reason. A Life of Franz Kafka*, New York.

Geplaatst op: 4 augustus 2008

1. De verwijzingen 'GS' verwijzen naar de verzamelde werken van Benjamin of Adorno.

2. Benjamin is niet de eerste, en zeker niet de laatste, die een verband legt tussen de kunst en het kinderspel. Hij schreef zijn Habilitationsschrift over het begrip van kunstkritiek in de Duitse Romantiek, een periode waarin de gedachte van de kunstenaar als kind, en het kinderspel als model voor de kunst, hoogtij viert. Zij is bij Schiller, Goethe en Schlegel terug te vinden. Dezelfde verbinding wordt later gelegd door Hans-Georg Gadamer in diens *Wahrheit und Methode* (1960).

3. Voor het begrip 'tweede natuur' bij Lukács vgl. zijn Theorie van de Roman: 'Deze sociale structuren vormen de wereld van de afspraken, van de conventies: een wereld aan wier almacht alleen het allerdiepste van de ziel kan ontsnappen; een wereld die in onoverzichtelijke diversiteit alomtegenwoordig is en wier strenge wetten, zowel in het worden als in het zijn, voor het onderkende subject evident moeten worden, maar die zich ondanks alle wetmatigheid noch als zin voor het naar een doel zoekende subject noch in aanschouwelijke directheid als stof voor het handelende subject aanbiedt. Deze wereld is een tweede natuur, evenals de eerste natuur slechts als een systeem van onderkende, maar 'zinloze' noodzakelijkheden te definiëren en daarom in haar werkelijke substantie niet te vatten en niet te kennen' (63-64).

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>