

Negatieve dialectiek in een maatschappij zonder meta-narratief

Een vergelijking tussen de negatieve dialectiek van T. W. Adorno
en de sociologische theoriën van W. Griswold en T. DeNora



Essay van R.M.Koop (9825770)
Student Kunstgeschiedenis, UvA
Vak: Wetenschapsfilosofie
Docent: Dr. F. Reijnders.
December 2009

Inhoudsopgave

1. Inleiding	3
2. Adorno's negatieve-dialectiek	4
2.1 Mimesis en constructie	5
3 Een introductie op Wendy Griswold en Tia DeNora	6
4 Een vergelijking tussen Adorno, Griswold en DeNora	7
4.1 Bestaat er keuzevrijheid inzake de cultuurconsumptie?	7
4.2 Wie of wat heeft baat bij die constructie van cultuur?	8
4.3 Is Adorno's methode zondermeer nog in het postmodernisme bruikbaar?	10
5 Conclusie	12
Literatuurlijst	13

Inleiding

De moderne Westerse wereld bestaat uit vele culturen die naast en door elkaar bestaan. Jongeren laten zich al dan niet inspireren door een voor hen verrijkende, bruikbare filosofie of muziek. Ze laten zich niet door niemand voorschrijven welke kunstvorm of filosofie zij moeten appreciëren of aanschaffen, dat bepalen zij nog altijd zelf. Of er geluisterd wordt ligt veelal aan andere factoren: hoe wordt het gebracht: rappend, als spel, of juist in een dik boek zonder alinea-indeling? Wordt muziek op Low Lands of in de schouwburg gespeeld? Voelt het niet verplicht? Keuzevrijheid is essentieel in het post-modernisme. Voor De filosoof Theodor Adorno (1903-1969) was keuzevrijheid ook essentieel maar niet vanzelfsprekend. Adorno behoorde tot de Frankfurter Schule, een filosofische beweging die zich vanaf 1923 richtte op maatschappijkritische vraagstukken.¹ Hij was een sceptisch man. Bestaat er wel zoiets als keuzevrijheid, of is het een constructie? Wie of wat heeft baat bij die constructie? Kan er überhaupt vrijheid zijn zonder constructie? Adorno had een ander referentiekader dan de jongeren van nu. Hij had als de Tweede Wereldoorlog meegemaakt. Daarbij probeerde hij een verklaring te vinden voor de generationaliseerde massamoord ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Hij vond deze verklaring in de zuiver instrumentalistisch denkwijze die tijdens de Verlichting was ontstaan. De nadruk lag in de Verlichting op rationele zaken. Men geloofde in het systematisch onderbrengen en beheersen van de natuur. Daarbij was men het subjectieve gaan schuwen en het als ‘het vreemde’ gaan weren. Adorno zocht naar een mogelijkheid om deze situatie te reviseren, maar een oplossing vond hij slechts deels. Dat de mens het recht en de plicht heeft ‘het andere’ in zichzelf te accepteren is een van zijn belangrijkste stellingen.

In dit essay zal het gedachtegoed van Adorno behandeld worden in vergelijking met de opvattingen in de hedendaagse muzieksociologie van Wendy Griswold en Tia DeNora. Er wordt bekeken hoe de verschillende auteurs tegen de keuzevrijheid inzake de cultuurconsumptie aankijken. Ook wordt de vraag gesteld of welke groepen baat hebben bij de constructie van cultuur. Daarnaast zal ingegaan worden op de invloed die het gedachtegoed van Adorno op sociologen had. Tenslotte wordt verkend of zijn methode zondermeer in het postmodernisme nog bruikbaar is.

Alvorens een vergelijking te maken wordt een introductie op de auteurs gegeven. Daarna worden de sociologische studies met Adorno's opvattingen vergeleken, hetgeen wordt afgesloten met een conclusie.

¹ Paddison, M. Adorno's Aesthetics of Music, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp.4-5

2. Adorno's negatieve-dialectiek

Adorno ontwikkelde een muziektheorie volgens een antidialectisch systeem als alternatief voor de Hegeliaanse idealistische dialectiek waarin de Geest centraal staat.² Volgens Hegel is de Geest op aarde van zichzelf vervreemd omdat het is opgedeeld in de tegenstellingen (de subjectieve en objectieve geest). De Geest keert bij zichzelf terug na een dialectisch proces op een hoger niveau, zoals in religie, filosofie en kunst, waarbij een synthese van de tegenstellingen plaats vindt. Deze overtuigingen uit de Verlichting kwamen voort uit een rotsvast geloof in de rede (elk probleem is oplosbaar, zo niet beheersbaar).

Door de instrumentalistische Verlichte mens werd de natuur ingedeeld naar objecten die exemplarisch waren voor het algemene. De natuur bleef echter deels ondoorgrondelijk, en door dit te veronachtzamen lieten wij ons beheersen door krachten die ons vreemd waren, waardoor wij vervreemden van onszelf. Adorno zag deze denkwijze als verklaring voor de gerationaliseerde massamoord ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Tijdens de Verlichting is men de natuur gaan indelen in begrippen die niet recht deden aan de werkelijkheid. De dialectische verzoening tussen het objectieve, het algemene, de constructie enerzijds en het individu, het subjectieve, het vreemde anderzijds laat daardoor altijd een trauma achter. Wanneer Adorno sprak over de 'burgelijke kilte' doelde hij op de dwang tot neutralisering van objecten. Culturele objecten worden slechts functioneel beschouwd, of in termen van ruilwaarde. In deze 'gewelddadige abstractie' wordt het irrationele uitgebannen. Hierdoor is de synthese tot het algemene en het concrete slechts schijn volgens Adorno. Hij minacht de burgerij die voor harmonieuze 'traditionele' vormen blijft kiezen hetgeen hij toeschrijft aan hun onzekerheid en aan de wens om zichzelf een adellijk cachet aan te meten.

Gebruikskunst of ofwel commerciële kunst heeft een stereotype inhoud en structuur, het is veilig en voorspelbaar terwijl kunst juist mensen wakker moet schudden. Hierbij werd hij beïnvloed door Marx' dialectisch historisch materialisme dat ervan uitgaat dat de geschiedenis niet de ontwikkeling van de geest volgt, maar de ontwikkeling van de geest uit de materiële basis van het menselijk bestaan voortkomt. Naar aanleiding van deze visie stelde Adorno vast dat gebruiksmuziek misstanden verdoezelt. In de muziektheorie van Adorno wordt daarom een sterke nadruk gelegd op het onderscheid tussen gebruiksmuziek en nieuwe muziek (dat wil bij Adorno zeggen: kunstmuziek). Schönbergs atonale muziek is een voorbeeld van het laatste. Echte kunst presenteert de onvolmaakte droom als een gebroken vervulling, stelde Adorno.

Adornos anti-dialectische systeem is gebaseerd op een verschuiving in het idealistische denken, dat schijnbaar een stap terug gaat door de mimesis te herintroduceren. Vóór de Verlichting gebruikte de mens nog de *mimesis*; dit staat voor nabootsing van de mythische krachten in de natuur in een geste van overgave aan de natuur om er zichzelf geestelijk tegen te wapenen (de angst wordt onder ogen gezien). Het kunstwerk hoort volgens Adorno de gewelddadige natuur in de mens na te bootsen zodat de mens hiermee wordt geconfronteerd. Het subjectieve en het objectieve worden niet in een synthese worden

² Zie: Veire, F. van de, 'Theodor W. Adorno - De belofte van het negatieve', in: *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam: SUN, 2002. pp217-243

samengebracht maar bestaan naast elkaar in het kunstwerk. In zijn opvatting van nieuwe kunst moet de spanning tussen deze velden tot uiting gebracht worden. Anti-dialectische kunstmuziek is daarom niet harmonieus.³

Schoonheid in de kunst refereert aan een geweldloze, spontane eenheid die niet van buitenaf gecreëerd wordt. Dat is een illusie, vindt Adorno. Niets is door de instrumentale rationaliteit ongeschonden is gebleven. De identiteit dat door het begrip is opgelegd moet ontmaskerd worden als een niet-identiteit. Kunst moet zichzelf niet als alternatief voor instrumentalisme gaan presenteren. Voor de muziek geldt: herinneringen aan de domesticering van het niet-identieke en de pijn die dat oplevert moet in muziek ten gehore gebracht worden. De negatieve dialectiek roept het verdrongen mimetische moment in de herinnering en herwint daardoor het pure geluk in het begrippelijk denken, aldus Adorno.

2.1 Mimesis en constructie

Kunst hoort niet te ontkennen dat het geconstrueerd is, maar moet prijsgeven dat het door techniek is onderworpen. Hierdoor is het kunstwerk tegelijkertijd subjectief, en subjectief-vreemd, het is hiermee ook verdinglijkt en schuldig. Het gevecht tussen constructie en subject moet voelbaar zijn als een angstige identificatie met vijand. Het wil de doelloosheid van de maatschappelijke rationaliteit aan de oppervlakte brengen door de onpersoonlijke logica van het werk.

In Schönbergs' twaalftoonstechniek zijn alle muzikale elementen tot een geheel gedwongen dat alle spanning neutraliseert. Dit geeft een zekere herkenning bij de mens, maar tevens klinken de tonen vreemd naast elkaar, hetgeen in de toeschouwer een innerlijke schreeuw kan veroorzaken.

Het kunstwerk moet de ontoereikendheid van de maatschappij veronderstellen. Dit kan geschieden door een dissonant, dat is een toon die de harmonische consonantie verstoort.

Een dissonant is een brutale zintuiglijke ervaring dat zowel onlust als lust veroorzaakt hierdoor onthult het de mimetische oorsprong van een vorm. Vooral Schönberg, Webern en Berg werken volgens Adorno met deze muzikale dissonanten op een vormbrekende wijze. Door hard tegen het harde verdinglijkte in onszelf op te treden d.m.v. eenzelfde hardheid (de dissonanten) zal het verdinglijkte zijn mimetische oorsprong prijsgeven.

De nieuwe kunst is autonoom omdat ze geen direct sociale of religieuze functie meer hoeft te vervullen en ze heeft geen esthetisch-consumptieve functie meer. Nu werkt de kunstenaar voor een abstract publiek, en hij maakt kunstwerken waarbij hij veelal niet de intentie heeft het publiek ten eerste te behagen. Autonomie van de kunst bestaat ook door de ver doorgedreven tegenstelling tussen hoofd-, en handarbeid. Kunst is nu het domein van het geestelijke volgens Adorno.

³ Ook wel nieuwe muziek genoemd.

3 Een introductie op Wendy Griswold en Tia DeNora

Griswold beschrijft de culturele tendensen van de naoorlogse periode als socioloog. Daarnaast stelt ze zich de vraag of culturele objecten wel of niet een serieuze bedoeling moet hebben en wat het effect kan zijn van een te groot cynisme ten aanzien van cultuur, alsook hoe creativiteit en artistieke erkenning afhangen van de sociale conventies en sociale instellingen. Tevens bestudeert ze de distributie van cultuurgoederen en de receptie van kunst.

Tia DeNora is professor in de muzieksociologie aan de Universiteit van Exeter. Haar onderzoek beziet hoe personen muziek gebruiken als een bron voor het creëren of het vasthouden van een stemming. Muziek kan geestelijk en lichamelijk als contraire stimulus gebruikt worden maar tevens als container van herkenning fungeren.

4. Een vergelijking tussen Adorno, Griswold en DeNora

4.1 Bestaat er keuzevrijheid inzake de cultuurconsumptie?

Adorno zei dat de 'cultuurindustrie' te vergelijken met was fascisme, omdat het in sjablonen de ervaring prepareert. Het denken van de individuele mens was volgens Adorno niet meer subjectief bepaald maar gerelateerd aan machtsverhoudingen in de maatschappij waaraan het zich niet kon onttrekken. Ook liegt de cultuurindustrie tegen de mens door vrijheid en overgave te beloven terwijl ingetogenheid verwacht wordt van de maatschappij. Zijn negatieve-dialectiek en zijn verdediging van de nieuwe kunst getuigen wel van het geloof in het herwinnen van het pure geluk in het begrippelijk denken. Mits de consument ervoor kiest moeite te doen tijdens de cultuurconsumptie. De deelname van de consument is daarom bij Adorno een reactie op het kunstwerk dat hen uitdaagt tot een ongewone en onwennige ervaring. Indien de consument actief deelneemt werkt dit voor hem verhelderend.

Volgens Griswold gelooft de postmoderne mens niet meer zo sterk in het (culturele) meta-narratief, subgroepen kunnen tegengesteld aan het culturele verwachtingspatroon reageren. Op individueel vlak is de postmoderne mens veelal wel in staat om bewust te kiezen voor een reactie op cultuur, waarbij switchen tussen verschillende culturele gedragspatronen een optie is. Griswold gaat er van uit dat de betekenis van een kunstwerk mede wordt bepaald door deze 'sociale geest' van de consument. Onze sociale geest verschilt cognitief van anderen met name omdat de anderen in kringen verkeren waar andere opvattingen gelden.

Met betrekking tot de keuzevrijheid om te kiezen voor een bepaalde culturele scene stelt Griswold vast naar aanleiding van sociologische studies van voorstanders van de populaire cultuur dat de consument zelf nieuwe betekenissen kan toevoegen aan het cultureel product en hij er kan tegendraads reageren.⁴ De consument kan een cultureel product tevens naar eigen denken mengen met andere cultuuruitingen. Dit laatste sluit aan bij de *wens* die uit de theorie van Adorno spreekt. Mensen uit verschillende klassen veelal eenzelfde smaakcultuur appreciëren, en daarom is een smaakcultuur niet altijd klasse gebonden. Mensen van de hogere middenklasse milieu kunnen daarentegen makkelijker dan de arbeidersklasse switchen tussen smaakculturen omdat zij graag moeite doen om zich verschillende sociale conventies eigen te maken. Hierdoor blijven er smaakculturen die door de arbeidersklasse niet wordt gedeeld.

Naar aanleiding van een studie van Pierre Bourdieu constateerde Griswold dat cultuur ook als kapitaal kan worden gezien. Men kan er in investeren of winst mee boeken en er profijt uit halen. Daarom wordt er om gestreden. Zo zijn er voorbeelden waarbij de werkende klasse onmogelijk een cultureel instituut kan bezoeken omdat deze instituten slechts op werkdagen open zijn, terwijl aan de andere kant de werkende klasse wel meebetaald aan culturele instellingen.⁵ Dit is een onvrije situatie.

⁴ Griswold, 2003. p.103,99

⁵Griswold, 2000, p.95

DeNora deed onderzoek naar de samenhang tussen muziek, lichaam en geest. Culturele objecten worden geconstrueerd en gereconstrueerd in en door de ontwikkeling van gebeurtenissen en omgevingsgerelateerde situaties.⁶ De emotie en zelfperceptie vertoont een samenhang met de muziek en dit kunnen snelle radicale veranderingen betreffen.⁷ Het lichaam reageert op muziek, net als de timing, de coördinatie, de energie, de hartslag, de ruimtelijke oriëntatie en het constateren van de pijngrens.⁸

Perceptie is deels cultureel bepaald en consumenten zijn deels ‘technologisch’ voorgeprogrammeerd maar de consument heeft tevens de vrijheid om er op te reageren zoals het hem of haar dunkt, muziek is dus wel degelijk ‘interpretatief flexibel’ besluit DeNora.⁹ Uiteindelijk bepalen muziek, de gebruikers, hun associaties en gemoed en de omgevingsfactoren bepalen samen de werking van de muziek.¹⁰

Muziek en de muzikale omgeving kan ook in combinatie met de ontvankelijkheid en juiste associaties van een persoon bijdragen tot herinneren en ‘repareren’ van een identiteit door het karakter en de fysieke geluidsstructuur, aldus DeNora.¹¹ Het subject heeft hierin een actieve rol. Theoretisch kan dit niet volgens de anti-dialectiek van Adorno; de identiteit kan niet gerepareerd worden.

DeNora heeft bewondering voor Adorno omdat hij het basisprincipe benadrukte dat muziek als sociologisch fenomeen gezien kan worden dat actieve persoonlijke deelname vereist.¹² Hierdoor gaf hij een stimulus aan de muzieksociologie waarin nu de combinatie van muzikale stimulus en de individuele wil bestudeert wordt.

4.2 Wie of wat heeft baat bij die constructie van cultuur?

Culturele objecten kunnen de sociale verhoudingen weerspiegelen.¹³ Hoe dit mogelijk is zoekt Griswold in het proces van opgroeien. Dit is een traag proces van interactie en socialisatie dat door cultuurpatronen en symbolen wordt aangeleerd bij het kind dat hierdoor minder stuurloos wordt. Over de betekenis van een kunstwerk constateert Griswold dat dit niet alleen wordt bepaald door de consensus tussen mensen in een bepaalde cultuur, ook speelt de individuele associatie bij een cultuurobject een niet te onderschatten rol.

In het (functionele) reflectiemodel van kunsthistoricus Michael Baxandall wordt cultuur niet als een directe reflectie van de sociale wereld gezien, maar als een reflectie met tussenkomst van de geest van specifieke mensen, stelt Griswold.¹⁴ Cultuurpatronen, conventies en methoden van de kunstenaar zijn afgestemd op de verwachting van een specifieke opdrachtgever. Het uitgangspunt van Baxandall is echter de kunstenaar die toegepast werkt. Toch geldt hetzelfde principe vandaag de dag nog.

⁶ DeNora 2000, pp. 43-45

⁷ DeNora 2000, pp. 106-107

⁸ DeNora 2000, pp.76-77,105

⁹ DeNora 2000, pp. 35,43

¹⁰ DeNora 2000, p.41-43

¹¹ Zie hiertoe het onderzoek naar de werking op de patiënte ‘Lucy’ P.41

¹² Tia DeNora, *Rethinking Music Sociology*, Cambridge 2003, p.151-152

¹³ Griswold, Wendy. *Cultures and societies in a changing world*, Pine Forge Press, 2003. pp. 22-24

¹⁴ Griswold, 2003. pp. 37-38

Zo bepalen mediators tussen kunst en publiek grotendeels wat het publiek krijgt te zien en horen. Zij bepalen de faciliteiten voor productie en distributie, verschillende marketing technieken voor het product, en de plek en de situatie waarin het product aan de klant wordt gepresenteerd en fungeren als 'filters' in het systeem.¹⁵ Zij bepalen veelal wat trendy is, en wat men moet kopen of zien. Kwaliteit kan daarbij ondergeschikt belang zijn.

Cultureel kapitaal heeft niet overal dezelfde waarde, het is afhankelijk van het referentiekader de groep mensen waarin men verkeerd. Cultuur wordt op de meeste plaatsen zeer hoog gewaardeerd en daarom wordt er ook om gestreden. Zo kan de bestaande elite proberen te devalueren wat zij zich in het verleden al hebben eigen gemaakt zodat een nieuwe elite zich daar niet voor inzet. Hierdoor blijft de groep 'met smaak' altijd een stap voor op de andere groep die het gevoel voor smaak wil ontwikkelen. Indien de theorie van Adorno tegen dit licht gehouden wordt blijkt ook hij niet bijzonder geïnteresseerd in het opvoeden van burgers, hij richt zich voornamelijk op een kleine elite.

Adorno schreef zijn muziekfilosofie 'Filosofie van de nieuwe muziek' in 1949, in deze tijd was het onderscheid tussen hoge en lage cultuur nog erg belangrijk en dat onderscheid wordt dan ook in Adorno's werk duidelijk onderstreept, hoewel hij een andere dan de gangbare definitie van hoge en lage cultuur heeft. In het postmodernisme wordt gepoogd dit onderscheid sleets te maken.¹⁶

DeNora laat zien dat klassieke musicologen niet erg gelukkig waren met receptieonderzoek van klassieke muziek, ten eerste omdat dit het canonieke discours kon beïnvloeden. Een verandering in het discours zou ook kunnen leiden tot een verandering in constructie en consumptie van de muziek. De autonomie van de muziek zou kunnen worden betwijfeld. De nadruk lag bij klassieke muziek op de 'autonomie' van de kunst, waardoor niet te veel nadruk op gebruikers gelegd moest worden.¹⁷ De musicologen van het populaire genre hadden deze bezwaren niet. Dit genre is te verscheiden en wisselt te vaak om er één canon uit te destilleren, en is tevens geïnteresseerd in consumptiegedrag.

DeNora stelt de interpretatie van muziekstukken aan de kaak. Er wordt relatief teveel nadruk gelegd op de muzieksemiotiek ten opzichte van de muziekconsumptie.¹⁸ Men gebruikt zelfs de sociale betekenis van muziek als bron, terwijl het een onderwerp in de analyse is.

Deze benaderingswijze waartegen DeNora ageert werd ook ten dele geïmplementeerd door Adorno, zo stelt DeNora.¹⁹ Men kan sociologisch gezien de werking van muziek niet vanuit de studeerkamer analyseren, een muzikanalyse hoort geen persoonlijke interpretatie op de muziek te zijn.²⁰ Het is wel mogelijk om over muzikaal materiaal te spreken in relatie tot waarde, authenticiteit en effect, doch daarbij moet er naar de relatie van het werk met de consument gekeken worden en hoe het wordt gedefinieerd door mensen in

¹⁵ Griswold, 2003. pp.81-89

¹⁶ Adorno, Theodor W. (1949), *Filosofie van de nieuwe muziek*. Nijmegen: SUN, 1992

¹⁷ DeNora 2000, pp. 23-24

¹⁸ DeNora 2000, pp.21-22

¹⁹ Zo becommentarieerde Adorno de toneelwerken van Brecht zonder ze met eigen ogen opgevoerd te zien worden. p. 22

²⁰ DeNora 2000, p.28

een bepaalde situatie.²¹ Pas achteraf dient het gebruik geanalyseerd te worden door naar het ‘consumptiepatroon’ te kijken. Het is dan ook niet juist om door middel van catalogiserende middelen een momentopname als standaard referentie te beschouwen omdat de kunstreceptie een voortdurend veranderend proces is. Ethnografische studies tonen aan dat dit proces vaak in analyses wordt ‘vergeten’ hetgeen verdinglijking teweegbrengt, aldus DeNora die hierbij verwijst naar Adorno die hierop wees.²² Derhalve gaf DeNora aan dat Adorno te weinig ‘veldonderzoek’ deed (hij interpreteerde soms culturele uitvoeringen zonder zelf naar de uitvoering te zijn geweest) maar tevens laat ze zien dat hij zich wel bewust was van het belang dat de consument en diens actieve deelname had.

4.3 Is Adorno’s methode zondermeer nog in het postmodernisme bruikbaar?

Adorno was tegen de consumptiemaatschappij en de massacultuur en poogde de individu te stimuleren kritisch hiertegenover te staan en bewust te kiezen. Hij veronderstelde dat een kunstwerk het vermogen had om een dergelijke houding bij de consument aan te wakkeren. Het risico dat de kunstwerken hierdoor het publiek niet meer zouden bereiken kende hij. Hij ging er van uit dat de kunstwerken waarschijnlijk zouden werken als ‘flessenpost’.²³ Adorno’s muzieksmaak lijkt nu niet meer zo vreemd voor muzikale omnivoren die weten dat er voortdurend opnieuw moet worden geleerd te luisteren en dat men open moet staan voor vreemde structuren of elementen. Wat minder hedendaags aandoet is de belerende toon waarop de theorie gebracht wordt.

Indien de omgeving zich voordoet als onordelijk en zonder ritme levert dat stress op. Muziek blijkt de zelfregulering van baby’s te bevorderen waardoor de overlevingskansen verbeteren.²⁴

Als het klopt wat DeNora beweert, en het geborgen gevoel dat het ritmische geluid van het hart in de baarmoeder bij het kind teweeg brengt in het neonatale stadium een voorliefde voor ritmische patronen en geluiden aanwakkert kan men in ieder geval stellen dat ritmische muziek natuurlijk is en een versterkende en helende werking heeft dan is de nieuwe muziek niet beter dan harmonieuze muziek. Soms heeft de mens ritmische muziek nodig. Het is waarschijnlijk wijzer om bij vredesonderhandelingen niet Schonberg op te zetten. De postmoderne mens zou zich dat ook niet laten voorschrijven.

Griswold beschrijft in haar betoog het reflectiemodel van Weber (1864-1920), maar niet in relatie tot Adorno.²⁵ Hoewel in studies van Adorno wel is gewezen op de mogelijke beïnvloeding door Weber heeft Adorno dat zelf niet kenbaar gemaakt. Weber veronderstelde dat cultuur en maatschappij een wederzijdse invloed op elkaar hadden maar zelf was hij specifiek geïnteresseerd hoe het sociale leven door cultuur wordt bepaald, en niet vice versa.

²¹DeNora 2000, pp.37-38

²²DeNora 2000, p.40

²³Zie Adorno, Theodor W. (1949), *Filosofie van de nieuwe muziek*. Nijmegen: SUN, 1992, p.127

‘Niemand wil iets met haar te maken hebben’ en ‘Ze is de ware flessenpost’

²⁴DeNora 2000, pp.79-82

²⁵Griswold, 2003. pp.39-43

Alhoewel de theorie van Adorno de actieve rol van de consument in dit proces benadrukt gaat hij er toch van uit dat de interactie ten eerste door (wat) het kunstwerk (in zich draagt) wordt bepaald. Dit bepaald voor een groot deel wat en hoe een persoon iets interpreteert.²⁶ Hierdoor ontstaan smaakculturen.

Griswold zet de postmoderne mens neer als een omnivoor die zelf een bewuste keuze maakt voor een combinatie van culturele aspecten. Om het verschil tussen deze visies te verduidelijken zou gezegd kunnen worden dat Adorno meer van een passieve consument uitgaat en Griswold juist de postmoderne mens beschrijft die zelf 'de kunstenaar van zijn leven is'. Het laatste type mens mixt zonder schroom verschillende cultuurpatronen door of achter elkaar en sluit zich aan bij smaakculturen die passen bij diens persoonlijkheid. Wel bestaan er subculturen die een meta-verhaal hanteren, zo besluit ze. Bij fundamentalisten komt het metaverhaal weer terug.²⁷

Griswold neemt niet echt stelling voor of tegen massacultuur, ze maakt zich eerder zorgen over potentiële afname van 'de wil an sich' om culturele objecten te interpreteren als sociaal betekenisvol. Indien dit doorzet wordt de autonomie van culturele objecten ontkend. Aan de andere kant is Griswold is van mening dat een kunstwerk pas volledig verklaard kan worden als het door het publiek met diens verborgen verwachtingen is beoordeeld.²⁸ In die zin is zij een postmoderne denker.

²⁶ Griswold, 2003. p.92

²⁷ Griswold, 2003. pp.46-48

²⁸ Griswold, 2003. pp. 99-102

5. Conclusie

Postmoderne kunst heeft niet meer te maken met een meta-narratief, de postmoderne mens wordt in staat geacht zelf te kunnen te kiezen, waarbij switchen tussen verschillende culturen en culturele gedragspatronen mogelijk is. De consument kan er zelfs nieuwe betekenissen aan toevoegen en hij er kan er tegendraads op reageren. Hij blijkt interpretatief behepeter dan Adorno veronderstelde. Adorno zei dat nieuwe kunst de consument uit daagt tot een reactie, waarna de consument een actieve rol speelt. Hierbij ging hij wel uit van een verwerkingsproces bij de mens inzake de muziek die hij krijgt gepresenteerd, maar niet zozeer van het receptieproces dat met het socialisatieproces samenhangt. DeNora meent net als Adorno dat de muziekstimulus veel impact heeft op het gedrag, bijvoorbeeld op de motoriek en op het gemoed van de mens. DeNora gaat er echter niet van uit dat de consument een hulpeloos slachtoffer van de muziek is. De ontvankelijkheid van de consument voor het product en de associaties die erbij gemaakt worden door de consument bepalen of de muziek een bepaalde uitwerking heeft en niet (alleen) de componist en de uitvoerder.

Griswold gaat uit van de helende functie van muziek waarvan de verklaring in het neonatale stadium moet worden gezocht. Muziek kan de stimulus tot gedragsverandering zijn volgens Griswold, ze beschrijft dat ritmische geluiden voor de baby gegevens zijn waardoor hij zich beter leert oriënteren in de ruimte, waardoor hij zich veiliger voelt en waardoor hij communicatiever wordt. Cultuuruitingen in het opgroeiproces hebben de functie interactie en socialisatie te bevorderen van mensen. Dit kan de reden zijn waarom in het volwassen leven cultuur een zo'n belangrijke functie krijgt toebedeelt. Maar het subject kan zichzelf bewust maken van de historische gesedimenteerde connotaties die met muziek samengaan door er kritisch mee om te gaan en het als constructie te ontmaskeren. Hoewel de perceptie van een mens wordt beïnvloed door muziek, alsook door andere mensen en technologie heeft de consument een actieve rol in de consumptie, hij heeft de vrijheid om uit verschillende reacties te kiezen, muziek is 'interpretatief flexibel'

Adorno legde het belangrijke verband tussen de ontwikkeling van de muziek en de samenleving, deze relatie wordt nu uitvoeriger door sociologen onderzocht. Sindsdien is er wel wat veranderd. Volgens DeNora concentreerde Adorno zich niet op de invloed van de verschillende achtergronden van de consumenten op het consumptiegedrag, waardoor uiteenlopende interpretaties van eenzelfde kunstwerk kunnen ontstaan. Muziek en de muzikale omgeving kan ook in combinatie met de ontvankelijkheid en juiste associaties van een persoon bijdragen tot herinneren en 'repareren' van een identiteit door het karakter en de fysieke geluidsstructuur, aldus DeNora. Het subject heeft hierin een actieve rol.

Theoretisch kan dit niet volgens de anti-dialectiek van Adorno; de identiteit kan niet gerepareerd worden. Er wordt relatief teveel nadruk gelegd op de muzieksemiotiek ten opzichte van de muziekconsumptie zegt DeNora. Men gebruikt zelfs de sociale betekenis van muziek als bron, terwijl het een onderwerp in de analyse is. Deze laatste benaderingswijze waartegen DeNora ageert werd ook gepraktiseerd door Adorno.

Literatuur

Adorno, Theodor W. (1949), *Filosofie van de nieuwe muziek*. Nijmegen: SUN, 1992

Denora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000.

Griswold, Wendy. *Cultures and societies in a changing world*, Londen; New Delhi: Pine Forge Press, 2003

Veire, F. van de, 'Theodor W. Adorno - De belofte van het negatieve', in: *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam: SUN, 2002

Paddison, M. *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993