

Zwanenzangen en dodenmaskers

Schets—niet om te citeren

Rob van Gerwen, Utrecht

19 oktober 2007

1 OVER BEWAREN. INLEIDING

Hoe moeten we over muziek denken en over de manier waarop ze latere generaties met de componist in aanraking brengt? Het is vrij gangbaar om te zeggen dat musici de partituur van een stuk uitvoeren en dat het de componist is die de partituur heeft geschreven. Als we ons muziek zo voorstellen, leidt dat tot vragen over interpretatie en de correctheid daarvan, of tot een vraag als: welke uitvoering is het werk—of: Is de partituur al niet het werk, waarom moet het nog klinken?

Ik wil muziek vandaag anders benaderen. Hoe maken musici waar wat de componist voor oren had? Hoe drukt Sjostakowitsj zich uit in hoe Susanne van Els en Reinbert de Leeuw zich uitdrukken op altviool en piano? Hoe wordt de kunstenaar bewaard in zijn muziek? Nogmaals, het gaat me niet letterlijk om het terugvinden van de man, de componist, maar om hoe we dit soort vragen kunnen stellen terwijl we van de muziek genieten. Het zijn vragen die zich opdringen voor eenieder die deze sonate als een zwanenzang wil horen.

Museum Energetica richt zich met deze middag op behouden en be-

waren. “Bewaren” is een machtig woord! In het leven van alledag gaan we er wat losjes mee om: bewaren dat is zorgen dat iets behouden blijft. Maar dat maakt bewaren tot iets passiefs; tot iets wat het ding overkomt: we voorkomen dat het vergaat. Dat is natuurlijk in zichzelf al heel wat, maar “bewaren” heeft ook een actieve betekenis: bewaren doet ook zelf iets: het maakt iets waar: be-waar-en is bewijzen dat het bestaat, dat het echt is. Bewaren in deze betekenis draait om echtheid, authenticiteit. Ik ga vandaag een paar manieren bespreken waarop we dat doen, be-waar-en—met het doel om te begrijpen hoe in een kunstwerk de maker be-waard wordt.

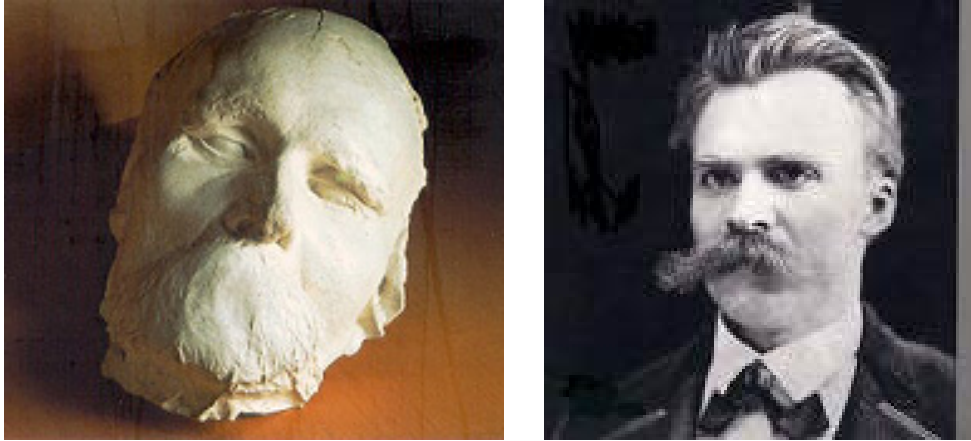
2 IEMAND KENNEN

Wij, indachtig ons concept van kunst, beschouwen een kunstwerk altijd als gemaakt door personen. We nemen aan, en terecht, dat een kunstwerk bedoelingen realiseert die de maker met zijn publiek heeft. Wat dit betreft is kunst ook te beschouwen als een van de mogelijkheden voor een persoon om zich te bewaren, om te bewijzen dat hij bestaat en te laten zien wie hij is. Welke andere mogelijkheden zijn er om jezelf te bewaren? Of omgedraaid: Hoe kennen we een ander persoon? Hoe kennen we een ander het beste? Ik meen dat we de beste toegang tot de ander hebben via diens expressie, wanneer we oog in oog met hen staan. Dat is, dunkt me, de beste manier: gelaatsexpressie. De slechtste manier lijkt me die van het dodenmasker—het wordt nog wel duidelijk waarom. Wat voor alle twee deze manieren pleit, is dat ze beide het bestaan van de ander bewijzen. Echter, alleen oog in oog met de gelaatsexpressie van de ander ontdekken we ook *wie* die ander is. Tussen deze twee manieren in, bevinden zich, eerst, relatief laag: foto’s en andere portretten, en, hoger: kunstwerken waarin die ander zich uitdrukt. Een portret

van Sjostakowitsj én een werk van zijn hand vertellen beide iets over de kunstenaar—maar ze vertellen iets anders, en ze doen dat op een andere manier.

Filosofen hebben heel verschillend gedacht over hoe we mensen kunnen kennen. Volgens Sartre, in *L'Être et le néant*, begrijpen we onszelf via de anderen, wat past op wat ik net zei over dat gelaatsexpressie de beste manier is waarop mensen elkaar kennen. Maar Sartre meent ook dat mensen pas goed begrepen kunnen worden als hun leven achter de rug is en er een streep onder gezet kan worden. “Men sterft altijd te vroeg... of te laat. Nochtans is op dat moment iemands hele leven compleet, met een streep er netjes onder getrokken, klaar voor de samenvatting.”¹⁾ Als we sterven kan ons leven samengevat worden, maar het zijn de anderen die dat doen: we vallen ten prooi aan de overlevenden: “Être mort, c'est être en proie aux vivants.” De spijt of verontwaardiging die doorklinkt in dit “ten prooi vallen aan de anderen” drukt uit dat we eigenlijk be-waard zouden willen worden onder onze eigen condities.

De Deense filosoof Søren Kierkegaard (1813–1855) drukte het prachtig uit, in zijn *Journal*, bij 1843: “Het is volkomen waar, zoals filosofen zeggen, dat het leven achterwaarts begrepen moet worden. Maar zij vergeten de andere propositie, dat het voorwaarts geleefd moet worden.” Kierkegaard bedoelde dat die samenvatting (van wie we zijn en wat we deden) niet het hele verhaal is. Door daar onmiddellijk aan toe te voegen dat we altijd voort moeten met ons leven, zegt hij dat er andere kwaliteiten bij het leven horen dan alleen het verhaal dat we erover kunnen vertellen. We moeten ook vooral doen. We bewaren ons leven door het te leven, door te reageren op wat zich aan ons voordoet, door dit met anderen te doen, in interactie. Eerst komt gelaatsexpressie, pas later het

(a) *Dodenmasker*(b) *Foto***Figuur 1:** *Twee maal Friedrich Nietzsche*

verhaal dat we erover vertellen.²⁾

3 DODENMASKERS

In de 19e eeuw is het een tijdlang in de mode geweest om afgietsels te maken van het hoofd van een dode. Dat had onder meer te maken met de immense populariteit van pseudo-wetenschappen als de frenologie en de fysiognomie, die, dat mag niet ongenoemd blijven, veel invloed hebben gehad op de rassentheorieën van de Nazi's. Maar wat is er zo interessant of fascinerend aan een dodenmasker? Er zitten over het algemeen weinig details in en expressief zijn ze evenmin. Welnu, ze bieden de kijker een historische sensatie over de overledene, niet zelden een beroemdheid.³⁾ Het dodenmasker stelt ons in staat om wat we al weten over die persoon te verankeren in diens feitelijke bestaan: we staan hier oog in oog met iets wat oorzakelijk verbonden is geweest met de persoon zelf. Hij heeft echt bestaan: verhalen vallen op hun rechtgeaarde plaats. Het dodenmasker be-waart de persoon.

(a) *Jong*(b) *Oud*

Figuur 2: *Twee maal dezelfde Dmitri Sjostakowitsj (1906-1975), maar dan anders*

Ik laat nu een afbeelding zien van een dodenmasker en zo'n afbeelding heeft natuurlijk helemaal niet dat effect van zo'n historische sensatie. Maar men kan er wel iets anders aan zien: namelijk dat ze ons veel slechter toont wie die man was, dan een foto dat doet. Op de foto zien we Nietzsche: we zien zijn gelaat, zijn gelaatsexpressie, en daarin zien we dingen die we wellicht nog niet wisten van de man. Of, laten we liever naar twee foto's van Sjostakowitsj kijken. We zien twee keer dezelfde blik, de tweede keer zit er meer tijd van leven in. We zien hoe ze veranderd is—we zien wie Sjostakowitsj was, hoe hij in het leven stond. Maar dat is misleidend. Een foto bewaart wat ze toont (wat er te zien is heeft echt bestaan voor de camera), maar dat houdt veel minder in dan we menen: een moment slechts. en deze twee foto's dan waarop we eenzelfde blik bewaard zien? Twee momentopnames, gekozen met welke reden? Omdat Sjostakowitsj *altijd* die blik had en deze twee foto's uit zo verschillende

periodes van zijn leven zulks *bewijzen*? Lijkt me een hachelijke conclusie. Wellicht zijn ze slechts gekozen omdat het ons frappeerde dat ze dezelfde blik tonen? We zien de blik in stilstand en dat, en niets meer, is al wat een foto, zelfs meerdere foto's bewaren. Een filmpje zou al beter zijn, maar niets evenaart de oog in oog beleving van de ander.

Niet dat gelaatsexpressies gemakkelijk te beschrijven zijn, of dat ze ons het verhaal van de persoon vertellen, integendeel—wat ik bedoel is dat het dat soort dingen is dat we zien in een gelaat. En wat het gelaat ons vertelt, is ook echt; bij een verhaal moeten we dat maar afwachten. Die expressies be-waren we in een foto, maar nog beter zien we ze als we de man oog in oog hadden gezien. Want het actueel meemaken van een gelaat be-waart de expressie nog beter. Bij een dodenmasker hoeven we hier niet om te komen. Aan die foto van Nietzsche's dodenmasker is goed te zien: dat er niets te zien is in zo'n dodenmasker. Gek is dat natuurlijk niet, want niet alleen is de man dood en heeft hij niets meer om uit te drukken, ook zijn gelaatsspieren werken niet meer.⁴⁾ Hier is een activiteit weggevallen waarmee de persoon voorheen de mensen om hem heen aansprak, de crux van samen je leven leiden.⁵⁾ De dood beëindigt de mededeelbaarheid van gevoel, zou Kant zeggen.

4 KUNST

Kant zei ook dat kunst die mededeelbaarheid van ons gevoel viert.⁶⁾ Kunst werkt omdat ze uitgaat van iets wat mensen, omdat het nu eenmaal mensen zijn, vanzelf al kunnen.⁷⁾ En dat iets, die antropologische fundering van kunst, is onze omgang met gelaatsexpressie. Het werken van een kunstwerk laat zich het best vergelijken met de expressie in een gelaat.⁸⁾ Kijk iemand maar eens aan: de betekenis van het gelaat dringt zich onmiddellijk aan ons op, ook al beseffen we dat niet altijd onmid-

dellijk, en ook al gebeurt het zonder dat we precies kunnen verwoorden welke betekenis dat dan wel precies is. Zo vergaat het ons ook bij kunst. We horen Sjostakowitsj' sonate als zijn zwanenzang. Punt. Het is gepast om het werk zo te horen, maar veel meer is daar niet over te zeggen. Het is gepast omdat het stuk zo het beste werkt. We verhouden ons tot een kunstwerk zoals we dat doen jegens andermans gelaat, wanneer we daar oog in oog mee staan: door ons ertoe te verhouden. Door ermee begaan te zijn, erop te reageren. En: door ons eigen gedrag, waarmee we reageren op wat we zien en horen, veranderen we de expressie in andermans gelaat. Ongeveer zo veranderen we ook het werk door ons er bewogen en invoelend toe te verhouden.⁹⁾

Als het klopt, dat gelaatsexpressie de antropologische fundering van de kunst vormt, dan zal iets dergelijks ook voor kunstwerken opgaan. Dan vormt wat er zich tussen een kunstwerk en zijn beschouwer afspeelt een proces, een wederkerige interactie waarin betekenissen be-waard, behouden, begrepen én echt gemaakt worden. En net als gelaatsexpressie heeft de expressie in een kunstwerk psychologische realiteit. Wat we horen in de sonate van Sjostakowitsj is symptomatisch voor de componist—het be-waart de manier waarop Sjostakowitsj met muziek omgaat en met de politieke, musicologische en kunsthistorische betekenissen daarvan. We begrijpen zijn muziek tegen de achtergrond van de componist, zijn oeuvre, zijn leven, zijn omstandigheden, en: zijn naderende dood—dat moment waarop hem ieder vermogen tot expressie ontvalt.

Nochtans moeten we een zwanenzang als Sjostakowitsj', Opus 147 niet vergelijken met een dodenmasker. Van een sonate gaat geen existentiële bewijskracht uit: we staan hier *niet* oog in oog met iets wat oorzakelijk met de man verbonden is: hier geen historische sensatie, alleen maar een

artistieke: een bedoelde en in kunst getransformeerde expressie. Geen bewijs maar wel inhoud wordt hier be-waard, echt gemaakt.

Maar luistert u dadelijk zelf of en hoezeer de muziek uw projecties bevestigt, hoeveel de verwachte dood van Sjostakowitsj deel zou kunnen uitmaken van de psychologische realiteit van de stijl van het stuk, van zijn expressie. Luistert u dan wel met heel uw eigen psychologie. De expressie van de sonate verlangt niets minder dan zo'n authentieke interactie, om tot leven te kunnen komen.

Ik recapituleer: als autonome kunstwerken expressies be-waar-en, doen ze dat op een vergelijkbare manier als gezichten, maar toch anders. Kunstwerken zijn geen mensen.¹⁰⁾ Ze zijn gekenmerkt door hun materialiteit en die is in zekere zin inert. Toch komen kunstwerken (als ze goed zijn) tot leven als ze ervaren worden en is die ervaring (acceptatie van expressiviteit) te vergelijken met de empathie die we met mensen beleven.

De luisteraar bewaart de expressie van de kunstenaar zodra de muzikale betekenis in de klanken is gevonden en in de stijl waarmee we de musici, op hun beurt, die expressie horen be-waar-en. Dat is de moraal achter de antropologische fundering van de kunst in gelaatsexpressie, een dubbele moraal. Ten eerste zijn het de uitvoerders die in hun actuele uitvoering de expressie van het stuk bewaren, en die is het die de expressie van de componist bewaart. Op Cd wordt dit beduidend minder bewaard omdat we ons als luisteraars slechts nog auditief tot de muziek verhouden. Muziek is primair uitvoering van muziek—que bewaring gaat de actuele uitvoering vooraf aan de partituur. Dat klinkt paradoxaler dan het is. (En zo is via een omweg toch een antwoord gevonden op de ontologische vragen uit de eerste alinea: “Is de partituur niet reeds het werk, waarom

moet het nog klinken?” Nee, de partituur wordt pas een werk door zijn uitvoeringen). Ten tweede is het net als met gelaatsexpressies, onmogelijk om je echt te concentreren op het waar-maken in de uitvoering. een mens kun je niet aanstaren, en dat heeft ook weinig zin, want zijn expressie nemen we terloops, hoe onmiddellijk en eenduidig ook, waar, omdat de expressie zich niet daar in dat gelaat, in die uitvoering, afspeelt, maar in de interactie die men daarmee onderhoudt. Men dient er op de juiste manier aan bij te dragen.¹¹⁾ De concentratie van de luisteraar “matcht” die van de uitvoerders. Bij een uitvoering is dit een sociale eis, bij een CD slechts een vrije keus.

Een werk staat open voor projecties van betekenissen, als het gelaat van een overleden familielid, van wie we ons plots van alles herinneren.¹²⁾ Maar de kunstenaar is geen bekende. Hij maakt zich bekend door zijn muziek, bewaart zich in zijn muziek. In zijn muziek blijft hij als een persona eenzaam achter.¹³⁾

NOTEN

¹⁾ Hij voegt nog toe (maar dat past hier niet in mijn betoog): “Je bent... je leven, en niets anders.” *No Exit*.

²⁾ Je leven leiden is een succes-notie. Je kunt wel fouten maken, sociale, morele of psychologische, maar de betekenis van je leven komt altijd tot stand. Die is er nu eenmaal—als je hem wilt achterhalen terwijl je leeft is psychotherapie de aangewezen weg, maar daar gaat het nu niet over. (Zie: Wollheim 1984 voor een zeer grondige analyse van wat deze uitdaging zoal inhoudt, en waarom het nodig is er op in te gaan.) Sartre is hier dus beduidend minder optimistisch over. Het probleem met zijn visie is dat ze ons het vermogen ontzegt te begrijpen wie we zijn zolang we er zelf nog bij zijn. Dit negeert het feit dat we überhaupt alleen als sociale wezens bestaan: het is überhaupt niet alleen aan ons zelf om onszelf te begrijpen—de anderen doen dat ook al zolang we nog leven. Sterker nog: daar ligt de primaire betekenis van iemands leven. Je leven leiden is iets heel anders dan de hoofdpersoon zijn in een afgerond verhaal (dat anderen over jouw leven vertellen).

³⁾ Zie Huizinga voor deze notie, en Ankersmit 1993 en Tollebeek 1993.

⁴⁾ Ik denk niet dat het gebrek aan zeggingskracht van het dodenmasker komt door de ruwheid van het gebruikte materiaal. Zelfs met gevoeliger materiaal dat ieder detail vastlegt zal blijken dat het dode gelaat niets meer uitdrukt.

⁵⁾ Expressie is een activiteit, iets wat mensen elkaar aandoen. Dood is een passiviteit—maar wel weer een passiviteit met een tijdsdimensie. Hoezeer ze ook tegengesteld zijn, ze staan wel open naar elkaar, niet zoals ‘appels en peren’, twee ondersoorten van fruit, die verder niet met elkaar vergeleken moeten worden, maar als ‘dag en nacht’: twee aspecten van eenzelfde entiteit: ergens grenst expressie aan de dood en gaat de één in de ander over. Dat is eigenlijk raar, want biologisch gezien sluiten ze elkaar wel absoluut uit. Niet dus, op het niveau van hun betekenis. Het dode gelaat is niet zonder ieder effect; noch zonder iedere betekenis: een dood gelaat heeft minstens een effect op alle kijkers van: “overleden te zijn”—het draagt een geschiedenis van expressies: voor nabestaanden roept het herinneringen op—maar uiteraard alleen voor hen; voor derden wekt het dode gelaat alleen projecties op.

⁶⁾ Ik denk dat dat ook voor seksualiteit geldt, maar dat is duidelijk iets heel anders.

⁷⁾ Kunstenaars, als ze kunst maken, bewaren zichzelf. Als ze een kunstwerk maken, zullen ze materiaal manipuleren. (Zie van Gerwen 2001.)

⁸⁾ Zie van Gerwen 2006. We moeten het spreken van kunstwerken niet funderen in het *spreken* van mensen. Als mensen praten, maken ze immers gebruik van tamelijk helder afgebakende regels die in de taal vastliggen. Zo'n gereguleerde taal is niet alleen niet beschikbaar voor de kunstenaar—kunst maken is een klus—het is evenmin een goede typering van wat er gebeurt als men als beschouwer tegenover een kunstwerk staat: daar wordt niet helder eventjes een mededeling gedaan in goed te vatten taal. Instrumentale muziek is hiervan een duidelijk voorbeeld.

⁹⁾ Gelaatsexpressie is niet slechts een toestand (van een gelaat) maar een handeling; evenmin is het slechts een handeling van degene die haar (de expressie) heeft, maar houdt ze een proces van wederkerigheid in met een ander die haar waarneemt en zich erin inleeft en erop reageert. Expressie is een interactie die een eigen leven leidt: ze bevindt zich niet alleen in het gelaat (en de handeling die daarvan uitgaat), noch alleen in de empathische waarneming daarvan en de handeling die daar weer van uitgaat, maar in beide, in het proces ertussenin. Expressie *is* dat proces van interactie. In dat proces bewijzen we elkaars feitelijkheid én begrijpen we elkaar. Hier bewaren we elkaar.

Bezie dit voorbeeld: ik ben op een begrafenis van iemand die ooit mijn vriend was, maar die ik ben gaan haten. Beseffend dat ik me onder familie en vrienden van de overledene bevind, zet ik een verdrietig gezicht op, maar voor een enkeling schijnt mijn onverschilligheid door. De *verdrietige* expressie in mijn gelaat is als een symbool, maar de onverschilligheid die erin doorschemert is mijn ware expressie; ze is geen *symbol* maar een *symptoom* van mij. De expressie en mijn gevoel van onverschilligheid zijn één en dezelfde gebeurtenis. We kunnen ons gelaat alleen als een symbool voor een gevoel gebruiken, omdat het er primair een symptoom voor is. (Met uitzondering alleen van Wittgenstein (zie noot 11) is expressie traditioneel als een symbool begrepen, dat door buitenstaanders al dan niet correct geïnterpreteerd wordt en waarover mensen kunnen liegen. Niets vereist dat ik me verbind aan de positie dat expressies authentiek zijn en dat het daarom een interessante kwestie is ons af te vragen of iemand wel oprecht is. Integendeel, ik beschouw expressie als een succes-term—epistemologische vragen komen altijd te laat.) Menselijke gelaatsexpressie is er primair voor mensen, niet voor de andere dieren. Het is specifiek voor de eigen soort. Dit is zo vanzelfsprekend, zo ingebakken in wat het betekent om een mens te zijn, dat niemand zich erover verbaast, noch er de betekenis van beseft. De betekenis hiervan, is dit: uw gelaatsexpressie is

niet uw persoonlijk bezit, ze is van ons. Anderen bewaren uw expressie. U bent slechts de origine van uw gelaatsexpressie en kunt verantwoordelijk geacht worden voor alles wat u via uw gelaatsexpressie bij een ander teweegbrengt. De ander heeft echter ook verantwoordelijkheid. Hier moet goed over nagedacht worden. Ik ben dat van plan, maar niet vandaag. Ik werk momenteel aan een boek over de rol van het concept van gelaatsexpressie in ons denken over cosmetische chirurgie.

¹⁰⁾ Ook al kunnen mensen natuurlijk deel uitmaken van een kunstwerk, zoals bij een performance, een toneelstuk, een dansvoorstelling, een concert.

¹¹⁾ Wittgenstein drukt dat, als zo vaak, glashelder uit, maar het is wel een door-denker: “Think of the recognition of *facial expressions*. Or of giving the description of facial expressions—which does not consist in giving the measurements of the face! Think, too, how one can imitate a man’s face *without seeing one’s own in a mirror*.” Wittgenstein 1953, 98:285 (mijn cursief, RvG). Ook: Wittgenstein 1946, 39

¹²⁾ Zie noot 5.

¹³⁾ De lezer die het gebruik van de term be-waar-en ongemakkelijk vindt, kan, indien gewenst, de term vervangen door authenticeren, echt maken, of waarmaken. Maar de associatie met het gewone “bewaren” is bedoeld.

VERWIJZINGEN

Ankersmit, Frank R. 1993. *De historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Tollebeek, Jo. 1993. “De waarheid van de geschiedenis.” *Feit & fictie* I:53–74.

van Gerwen, Rob. 2001. “De representatie van bewustzijn. De drie strategieën van kunst (in Dutch).” *Feit & fictie* V:65–81.

———. 2006. “The Metaphysics of Expression.” *Bremen, Art & Metaphysics* May 18–21, 2006:paper presentation.

Wittgenstein, Ludwig. 1938–1946. *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Edited by Cyril Barrett. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

———. 1953. *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell.

Wollheim, Richard. 1984. *The Thread of Life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.