

Toen ik indertijd door de RIAS-Funkuniversität werd uitgenodigd om over esthetische normen en richtlijnen te praten, verklaarde ik niet in staat te zijn een notie als ‘richtlijn’ over te nemen en positief te gebruiken. Het formuleren van een algemene, normatieve, onveranderlijke esthetiek van welke aard ook acht ik vandaag de dag onmogelijk. Slechts op voorwaarde dat ik dit standpunt te berde kon brengen, was het voor mij mogelijk het onderwerp te behandelen. De directie van de Funkuniversität was zo liberaal me dat toe te staan. Ik wil en kan dus niet als een sneltekenaar richtlijnen op het bord toveren, of volgens de nog altijd wijdverbreide ontologische mode meer of minder verbloemd iets leuteren over eeuwige artistieke waarden. Richtlijnen en normen kan ik alleen, hoe fragmentarisch ook, als *probleem* belichten. Ik bevind me in een vergelijkbare situatie als die welke in een beroemde tekst uit de geschiedenis van de filosofie is uitgesproken: ‘Wat er op een gegeven moment gedaan moet worden, onmiddellijk gedaan moet worden, hangt natuurlijk geheel en al af van de gegeven historische omstandigheden waarbinnen gehandeld moet worden. Maar die vraag rijst in de mist, rijst dus inderdaad als een schijnprobleem, waarop het enige antwoord – de kritiek op de vraag zelf moet zijn.’

Het woord *Leitbild*, richtlijn, met zijn licht militaristische klank, is in Duitsland waarschijnlijk pas na de Tweede Wereldoorlog populair geworden. Het hoort thuis in de sfeer van een conservatief-restauratieve cultuurkritiek aan deze en gene zijde van de grens met de DDR, die teert op motieven van de vroegere Duitse romantiek, vooral die van Novalis en Friedrich Schlegel. Doorgaans ligt hieraan een negatieve reactie op de hedendaagse kunst ten grondslag. Deze zou verscheurd zijn, beheerst door subjectieve willekeur, afstotelijk, onbegrijpelijk, opgesloten in een ivoren toren. Voor de gedaante die de moderne kunst

in al haar manifestaties als uitvloeisel van haar zakelijke ontwikkeling heeft aangenomen, worden de makers als schulden aangewezen – het zou komen door hun esoterische, volksvreemde en wellicht ontwortelde mentaliteit – in het beste geval wordt het aan hun beklagenswaardige lot toegeschreven. De affiniteit die zulke overwegingen hebben met die welke onder de twee soorten totalitaire systemen gangbaar zijn, kan ons niet ontgaan, ook niet als ze in het Westen onderhand van een humanere terminologie gebruikmaken. Ze opereren met een vulgaire sociologie. De vroegere maatschappij, de feodale en tot op zekere hoogte tevens de vroegburgerlijk-absolutistische, zou gesloten zijn geweest, de huidige open maatschappij moet het stellen zonder bindende wet. Geslotenheid wordt daarbij gelijkgesteld met het zinverlenende, positieve; ooit zou elk kunstwerk zijn plek, zijn functie, zijn legitimiteit hebben bezeten, terwijl het tegenwoordig tot willekeur gedoemd en daarom niets waard zou zijn. Wil kunst hoe dan ook als objectief geldige kunst mogelijk zijn, dan zou zij een vaste structuur behoeven, die haar de canon van goed en slecht zou leveren. Aangezien de maatschappij tegenwoordig niet meer in een dergelijke structuur voorziet, wordt verlangd, ervan uitgaande dat men zoiets niet zonder omhaal totalitair kan decreteren, dat men op zijn minst een geestelijke orde creëert, waarvan men overigens liefst beweert dat ze niet gecreëerd maar in het zijn zonder meer ontdekt dient te worden. Deze moet zorgen voor datgene waarvoor in een staat van gelukzalige naïviteit de toestand van de maatschappij en van de geest garant zouden hebben gestaan. De vraag naar esthetische normen en richtlijnen komt op wanneer het toegestane en verbodene niet langer min of meer onbetwifelbaar zijn, terwijl men het toch zonder deze bij voorbaat gegeven richtlijnen, oftewel, zoals men in Amerika pleegt te zeggen, zonder *frame of reference* niet meer redt.

Ik heb dit type gedachtegang vereenvoudigd om de vraag toe te spitsen. Maar de structuur van de cultuurkritiek die zich van het begrip *Leitbild* bedient, staat in feite niet al te ver af van de simpelheid van deze overwegingen. Het is niet die van de grote eenvoud, van het oude ware, waarop ze zich laat voorstaan,

eerder die van de inmiddels zelf al te vaak van stal gehaalde ‘terrible simplificateur’. Hoe plausibel de redeneringen ook klinken, hoe effectief ze ook appelleren aan hen die zich door de nieuwe kunst buitengesloten voelen en woedend worden over wat deze uitspreekt en wat zij zichzelf niet kunnen toestaan, toch klopt er niets van. De sociale beslotenheid waarvan men het verdwijnen omwille van de kunst betreurt, was heteronoom, was de mensen verregaand opgedrongen. Zij ging niet te gronde in een historische zondeval; ook niet doordat het zogenaamde midden op noodlottige wijze verloren was gegaan. Integendeel, de dwang waar vandaag de dag zo veel mensen naar snakken was ondraaglijk geworden omdat het geestelijke gehalte waarmee hij zichzelf rechtvaardigde, en dat men vanwege zijn bindende kracht opheemt, door het voortschrijdende inzicht onwaar was gebleken en niet meer bindend kon zijn. Schaamt men zich al om zoals honderdvijftig jaar geleden te dwepen met de middeleeuwen, omdat men zich bewust is van de onmacht van een dergelijke geestdrift en van de onmogelijkheid de tijd terug te draaien naar een preburgerlijk stadium, dan kan men al helemaal geen geestelijke toestand proclameren die zonder sociale structuur zoals die in de middeleeuwen of in de tijd van het gildewezen bestond zonder reële basis – dus echt ontworteld zou zijn.

Het argument dat de esthetische kwaliteit van kunstwerken uit de preburgerlijke tijd door rondheid, unanimiteit en onmiddellijke evidentie boven de moderne kunst verheven zou zijn, leidt tot het opwarmen van de zogenaamde eeuwigheidswaarden. De kwalitatieve voorrang van kunstwerken uit de zogenaamd zinrijke tijden is echter twijfelachtig. De aanleiding voor het opblazen van de bijbehorende orde was geen abstracte opeenvolging van tijdsgewrichten of ‘denkstijlen’, maar de kritische behoefte had een essentieel aandeel in de verandering. Bach verschilt niet alleen van voorgangers als Schütz of Johann Kaspar Fischer vanwege de tijdgeest met zijn ontluikende subjectieve gestemdheid, maar ook door het stringente besef van de tekortkomingen van zijn voorgangers. Een fuga van Bach is als fuga in de eerste plaats gewoon beter, sterker van opbouw, verder uitgewerkt en consequenter dan de rudimentaire composities

uit de zeventiende eeuw; de schilderkunst heeft ruimtelijk perspectief met pijn en moeite moeten aanleren. In de verfoeide negentiende eeuw heeft men zulke dingen nog durven uitspreken, in plaats van als vanzelfsprekend ervan uit te gaan dat het naïevere, minder van zichzelf bewuste in de kunst een hogere waardigheid zou toekomen. De polemieken van Gottfried Keller tegen de anachronistische epische schrijver Jeremias Gotthelf is een grandioos document van een dergelijke intellectuele onbevangenheid en moed om voor zijn overtuiging uit te komen. Vandaag de dag oefent het historisme, dat allesbehalve naïeve vormingsideaal, echter een dusdanige terreur uit dat niemand het meer aandurft bekrompen en onvrije producten precies dat als insufficiëntie voor te houden, zonder meteen daarvoor vroegtijdigheid als excuus aan te voeren, omdat die iets heiligs zou hebben, dat niet zelden aan het lagere niveau van de productiekrachten en niet aan de ademtocht van de eerste scheppingsdag moet worden toegeschreven. Hoe minder naïef het esthetisch bewustzijn is, des te hoger staat naïviteit aangeschreven.

Vaak wordt daarbij de eenheid van de stijl waartoe de werken behoren, hun kanalisering binnen het kader van traditionele werkwijzen, met hun specifieke kwaliteit gelijkgesteld. Men ziet over het hoofd dat de esthetische kwaliteit de resultante is van de specifieke eis aan het afzonderlijke werk en de omvattende eenheid van de stijl waarvan het deel uitmaakt. De kanalisering door de stijl, de ingesleten paden die men zonder al te grote inspanning kan volgen, worden met de zaak zelf, de realisering van hun specifieke objectiviteit verward. Grote kunst beperkt zich zelden of nooit tot een een-op-een relatie tussen het afzonderlijke werk en zijn stijl. De stijl wordt evenzeer gecreëerd door het afzonderlijke werk als dit wordt geconstitueerd door voeling te hebben met die stijl. Er is alle reden om aan te nemen dat ook in het verleden de belangrijkste werken die zijn waarin het subject en zijn uitdrukking juist niet zo'n onbetwiste een-op-een relatie hebben met het geheel als de stijlvastheid suggereert. Alleen oppervlakkig gezien lijken de grote kunstwerken uit het verleden afgerond en simpelweg identiek met hun taal. In feite zijn zij krachtvelden waarin het conflict tussen de aanbevolen

norm en wat erin tot klinken wil komen, wordt uitgevochten. Hoe hoger in rang, des te energieker vechten ze dit conflict uit, vaak door af te zien van het affirmatief geslaagde waarvan men zo hoog opgeeft. Zelfs als het waar is dat de grote kunstwerken uit het verleden niet mogelijk waren zonder stijl, dan nog hebben ze zich tegelijkertijd ook steeds tegen de stijl gekeerd. Deze heeft de productiekrachten zowel gevoed als aan banden gelegd. Treedt in de hedendaagse muziek de dissonant vastberaden op de voorgrond, om uiteindelijk de consonant en daarmee ook het begrip dissonant zelf af te schaffen, dan kan tegelijk worden aangetoond dat componisten al eeuwenlang werden aangetrokken door de dissonant als mogelijkheid om onderdrukte subjectiviteit, lijden onder onvrijheid, de waarheid over heersende wantoestanden uit te spreken. De ultieme momenten waren die waarin het dissonante element doorbrak en zich niettemin oploste in het equilibrium van het geheel; innerlijke geschiedschrijving van de negativiteit en tevens anticiperend beeld van verzoening. – Ontdoet de hedendaagse schilderkunst zich van de laatste gelijkenis met de concrete werkelijkheid, dan kan tegelijk worden gesteld dat de belangrijke schilderijen en beeldhouwwerken uit het verleden alleen vanwege de conventie, de dwang van de opdrachtgever of van de markt, a priori genoodzaakt waren een onverbloemde gelijkenis met de wereld der dingen te tonen. Net zoals de musici zich voorbij de gelukzalige welluidendheid gedreven voelde, werden de schilders door de macht van het werk boven de conventie uitgetild: ik noem, op het gevaar af al te bekende dingen te herhalen, juist de namen van twee schilders die goed thuis waren op theologisch gebied, namelijk Grünewald en El Greco. De uitspraak van Valéry dat het beste aan het nieuwe in de kunst steeds beantwoordt aan een oude behoefte, is zo verstrekkend dat de betekenis ervan nog nauwelijks valt te overzien; zij verklaart niet alleen de uitgesproken aspiraties van het nieuwe, die men denigrerend als experimenten afdoet, als noodzakelijk antwoord op onopgeloste vragen, maar heft tegelijk de ideologische schijn op van een gelukzalige geborgenheid, die het verleden vaak alleen aanneemt

omdat het oude leed daarin niet meer direct is te lezen als *chiffre* van het leed van de huidige wereld.

Omdat de vooronderstellingen waarop ze berusten wegvielen, kunnen de normen uit het verleden niet opnieuw van stal worden gehaald; je op hen oriënteren zou niet minder willekeurig zijn dan die toestand die het cultuurconservatisme wat al te makkelijk voor anarchistisch uitmaakt. De normen, waarvan inmiddels zelfs de voormalige legitimatie in twijfel wordt getrokken, waren in het beste geval zinvol krachtens dat wat Hegel substantialiteit noemt – wat inhoudt dat ze niet simpelweg als van buitenaf opgelegd tegenover het leven en het bewustzijn stonden, maar ondanks alle twijfelachtigheid tot op zekere hoogte een eenheid vormden met het leven en de geest. Zonder een dergelijke substantialiteit, zonder dat de geest, die zich overeenkomstig die normen gedraagt, zich in die normen kan terugvinden, is het vergeefs normen en richtlijnen na te jagen. Dat men daarbij het verleden aftast, is geen toeval. Men voelt dat substantiële normen ontbreken, dat het verkondigen ervan een daad van willekeur zou betekenen en dubieus zou blijven. Aan het verleden schrijft men daarentegen substantialiteit toe. Men miskent alleen dat het proces dat deze substantialiteit tenietdeed, onomkeerbaar is. De geest is niet in staat om, zoals het bij Hegel heet, zich omwille van de kunst weer te verbinden met wereldbeschouwingen uit het verleden, deze zich substantieel toe te eigenen. Heel de kritische stroming van het nominalisme, die de abstracte prioriteit van het begrip boven het daaronder gevatte particuliere onderuithaalde, kan in het esthetische domein net zomin met een pennestreek van tafel worden geveegd als in de metafysica en de kennisleer. Het verlangen daarnaar, als een verlangen naar houding en orde toch al verdacht, biedt geen enkele garantie voor de waarheid en objectiviteit van wat het beoogt. Vandaag de dag is Nietzsches inzicht dat de rechtvaardiging van een zeker gehalte vanuit de behoefte hieraan eerder een argument tegen dan vóór dat gehalte is, even treffend als tachtig jaar geleden.

Die behoefte is ontegenzeggelijk toegenomen; op zijn minst trachten degenen die zich positief noemen haar zonder

ophouden bij de mensen erin te hameren. De kritiek zou echter die behoefte evenzeer moeten doorlichten als de situatie waaruit ze oprijst en waartegen ze schijnbaar van leer trekt. Beide zijn eigenlijk hetzelfde, een verdinglijkt bewustzijn. De historische beweging heeft de heersende rede als doel op zich en datgene waarop ze afgaat als pure materie voor die rede, uit elkaar getrokken. Daarmee heeft ze tevens de idee van objectiviteit en waarheid, die ze eerst formuleerde, uitgehold. De ineenstorting hiervan is vervolgens het lijden van de reflectie geworden. De gestolde antithese van subject en object werkt evenwel door in een houding die zich abstract, los van elk verband, geobjectificeerd normen voorstelt, die als haringen aan de zoldering hangen en waar de hongerigen naar happen. Deze normen worden even uiterlijk, even vervreemd gecontrasteerd met het eigen bewustzijn, dat ze net zomin als zijn eigen zaak ervaart als de oppermachtige wereld der dingen in de huidige toestand, waarvan een dictaat uitgaat waar de mensen zich zonder protest, alsof ze machteloos waren, in schikken. Het woord waarden, dat sinds Nietzsche voor niet substantiële, door de mensen afgescheiden normen in zwang is geraakt en dat niet voor niets aan de sfeer van het dingachtige bij uitstek was ontleend, die van de economische ruilverhouding, benoemt beter dan elke kritiek wat er met de roep om richtlijnen aan de hand is. Schreeuwt men erom, dan zijn ze al niet meer mogelijk; verkondigt men ze vanuit een wanhopige wens, dan worden ze behekst, worden ze blinde en heteronome machten die de onmacht alleen maar versterken en in zoverre met de totalitaire mentaliteit overeenstemmen. In de normen en richtlijnen die de mensen aan een kant-en-klare oriëntatie voor hun geestelijke productie zouden moeten helpen, terwijl het meest wezenlijke principe daarvan toch vrijheid is, weerspiegelt zich alleen de zwakte van hun Ik tegenover omstandigheden waarover ze geen enkele zeggenschap menen te hebben en de blinde macht van wat nu eenmaal is zoals het is. Zij die de zogenaamde chaos van tegenwoordig bezwerend een kosmos van waarden voorhouden, tonen daarmee slechts aan hoezeer deze chaos al de leidraad is geworden van hun eigen handelen en hun eigen voorstellingen. Zij miskennen dat artistieke normen

en criteria, willen zij werkelijk meer zijn dan tekens van een reglementaire mentaliteit, juist niet als kant-en-klaar, als geldig voorbij het terrein van de levende ervaring gehypostaseerd kunnen worden. Voor de kunst bestaan er geen andere normen meer dan die welke binnen de logica van hun eigen beweging tot ontwikkeling komen en waaraan een bewustzijn dat ze eerbiedigt, produceert en ook weer verandert, invulling kan geven. Daartoe zijn echter maar heel weinig mensen in staat, nog afgezien van het feit dat dit met het oog op het verval van alle gegeven expressieve talen moeilijk tot onmogelijk is geworden, laat staan dat ze eraan willen werken. De compacte meerderheid, die hiertegenover met richtlijnen en normen schermt, heeft het zo makkelijk omdat ze moeiteloos de weg van de minste weerstand als die van het hogere ethos, van de verwortelde gebondenheid en zo mogelijk existentiële waardigheid kan propageren.

Verplichtende normen zouden vandaag de dag louter voorgeschreven en daarom niet verplichtend zijn, zelfs als ze gehoorzaamheid afdwingen. Het volgen van die normen zou niets anders dan volgzaamheid betekenen en op een pastiche of kopie neerkomen. Toch is het voor de meeste mensen moeilijk in te zien waar het op aankomt: dat het onverbloemd afwijzen van de statische en abstracte norm niet betekent dat de artistieke productie aan relativiteit ten prooi valt. Het is zo hachelijk dit staande te houden, omdat je daarmee dicht in de buurt komt van degenen die, om zich vooral niet onbemind te maken, op de kritiek die ze uitoefenen meteen de plechtige verzekering laten volgen dat het eigenlijk niet zo kwaad is bedoeld, en wat ze door de voorkeur naar buiten hebben gejaagd door de achterdeur stiekem weer naar binnen smokkelen. Ook wie tegen deze gewoonte een gezond wantrouwen koestert, kan niet ontkennen dat de kracht die uit het opstellen van richtlijnen spreekt, nu eenmaal erin bestaat zonder enige bedrieglijke ruggensteun, puur vanuit de zaak zelf, goed en fout, waar en onwaar te onderscheiden. Het afzien daarvan, waarmee de esthetische ernst wordt prijsgegeven en het procedé openlijk wordt overgeleverd aan de willekeur die stilzwijgend ook het opstellen van richtlijnen motiveert, is net zo zwak als omgekeerd de aan autoriteit gebonden mentaliteit in de

kunst. Het inzicht in de concrete, van het algemene voorschrift geëmancipeerde wetmatigheid van de kunstwerken mag echter niet alsnog tot een catalogus van vrijheden en verboden verstarren. Ik heb ooit de artistieke productie en het proces van kennisverwerving dat daarmee correspondeert vergeleken met een slecht aangeschreven mijnwerker zonder licht, die weliswaar niet ziet wat hij doet, maar wiens tastzin hem toch precies vertelt hoe het er met de mijngang voorstaat, hoe hard de weerstanden zijn waarop hij stuit, waar de glibberige plekken en gevaarlijke kanten zijn, en die met afgemeten stappen voortschrijdt, zonder dat dit ooit aan het toeval is overgeleverd. Als men daaruit zou willen concluderen dat het onoorbaar is meer inzicht te willen krijgen in wat er goed en fout is in de hedendaagse kunst, en dat men, letterlijk blind, alleen aan de samenhang van deze of gene afzonderlijke conceptie moet gehoorzamen, dan zou een resignatie van het denken met het oog op het duister van de esthetische gestalte al te voorbarig zijn. Doordat de aard van de zaken die nog moeten worden gerealiseerd, en die zich aan het sensorium van de kunstenaar meedelen, middels reflectie tot een zelfkritisch bewustzijn moeten worden verheven, wil hij tenminste iets menswaardigs tot stand brengen, is de productie, ondanks alle concrete immanentie in het specifieke object, toch ook op het begrip aangewezen. De verborgen rechtvaardiging daarvan is er mogelijk in gelegen dat zelfs in de individueelste, met geen van de van buitenaf aangedragen schemata corresponderende impulsen van het kunstwerk, een objectieve wetmatigheid overleeft zoals die eertijds de openbare, objectieve vormtaal van de kunst uitmaakte. Het enige mogelijke antwoord op de behoefte aan normen – voor zover dit niet louter zwakte is, maar als zwakte tevens wijst op een daadwerkelijke nood – zou zijn dat de productie, zonder te lonken naar welk extern criterium ook, zich overgeeft aan de dwang van haar hier en nu, in de hoop dat door het consequent vasthouden aan een dergelijke ongedekte individuatie deze alsnog objectiviteit blijkt te bezitten; dat het bijzondere, waaraan het kunstwerk in zijn zuiverheid recht laat wedervaren, zich als het algemene ontpopt.

Ondanks alle voorbehoud is het zaak dit iets algemener te verklaren. Elk kunstwerk zou vandaag de dag tot in detail uitgewerkt moeten zijn, het mag geen dood punt, geen heteronoom ontvangen vorm bevatten. Of dat beoogd wordt, of dat het werk de aanspraak op het absolute, die het door zijn pure bestaan al maakt, reeds in aanzet in het geheel niet meer respecteert, beslist over zijn vormniveau. In een situatie waarin geen stilistische taal meer voorhanden is die het gemiddelde optilt, ervan uitgaande dat zij dat ooit heeft gedaan, hebben vermoedelijk alleen werken van het hoogste vormniveau nog recht van bestaan; het middelmatige werk, dat de inspanning alles tot in het kleinste detail uit te werken schuwt, is met onmiddellijke ingang een slecht werk geworden. Maar hoe de kunst te werk moet gaan om aan zulke rigoureuze criteria te voldoen, hangt niet af van een toevallige, enkel zelf opgestelde regel, die men vervolgens navolgt. Zo nauwgezet als het advies van Hans Sachs aan Walther von Stolzing het verval aanduidt van wat men tegenwoordig voor normen en richtlijnen laat doorgaan, zo weinig geeft hij zich rekenschap van het objectieve gehalte van de subjectieve werkwijze. De binding die men vergeefs met behulp van citaten uit de wereldbeschouwing probeert te halen, schuilt in eerste instantie veeleer in het materiaal waarmee de kunstenaar moet werken. Het is de nauwelijks te overschatten verdienste van de stromingen die onder de namen nieuwe zakelijkheid en functionalisme bekend zijn geworden, dit te hebben onderkend. In het materiaal is evenwel geschiedenis gesedimenteerd. Alleen wie in staat is het historisch noodzakelijke en het onherroepelijk verouderde in het materiaal zelf te onderscheiden, zal materiaalconform produceren. Kunstenaars houden dat voor ogen wanneer ze kleuren, vormen, klanken vermijden die als natuurlijke materialen wel mogelijk zouden zijn, maar die vanwege historische associaties in strijd zijn met de specifieke betekenis van wat ze op dat moment en op die plek tot stand moeten brengen. Dat het materiaal niet uit abstracte, atomistische oerelementen bestaat, die op zichzelf genomen volstrekt richtingloos zouden zijn en waarvan de artistieke intenties zich naar willekeur meester zouden kunnen maken, maar zelf al intenties meebrengt voor het

werk, is slechts een andere manier om hetzelfde uit te drukken. Het werk kan die intenties alleen binnen zijn eigen samenhang opnemen doordat het ze begrijpt, zich ernaar voegt en ze daardoor modificeert. Er wordt niet met kleuren geschilderd, niet met klanken gecomponeerd, maar respectievelijk met kleur- en klankrelaties. Het artistieke begrip van materiaal zou verarmen en zijn objectiviteit verliezen indien het schoon schip zou maken en de bepalingen zou negeren van datgene waarmee het zich bezighoudt.

De sfeer waarin dwingend maar zonder een beroep te doen op bedrieglijke richtlijnen kan worden uitgemaakt wat goed en fout is, is echter de technische sfeer. Dit inzicht, dat in de esthetische geschriften van Valéry op onvergelykbare wijze onder woorden is gebracht, zou alle nieuwe kunst blijvend voor ogen moeten staan, wil ze niet daadwerkelijk tot blind toeval afglijden. Van de technische aanwijzingen van het kunstonderwijs, die nog op uiterlijke normen en werkwijzen gericht zijn, maar volgens die maatstaven heel goed onderscheid kunnen maken, moeten we opklimmen naar een begrip van techniek dat voorbij al dat soort schijnbaar gewaarborgde voorstellingen, puur vanuit de complexiteit van de zaak deze voorschrijft hoe ze moet zijn en hoe niet. Als daartegen wordt ingebracht dat techniek louter middel is en alleen het gehalte het doel, is dat een halve waarheid, zoals al het triviale. Want er is geen gehalte in de kunst aanwezig dat niet door bemiddeling van iets in verschijning treedt, en techniek is het omvattende begrip van een dergelijke bemiddeling. Over de vraag of een kunstwerk al dan niet zinvol is, kan enkel worden geoordeeld met het oog op de uitvoering van technische wetmatigheden; de betekenis ervan kan enkel worden begrepen binnen de centra van zijn configuratie, niet als iets wat alleen als bedoeling of uitdrukking erin is gelegd.

De meest belangwekkende vragen zouden evenwel die naar de waarheid van een dergelijke betekenis zijn, naar de waarheid van het gehalte, en ten slotte de vraag of het traditionele begrip van de zinvolle organisatie eigenlijk nog voldoet aan wat tegenwoordig van het kunstwerk wordt verlangd. De schaduw van relativiteit die daarmee uiteindelijk over het esthetische oordeel

valt, is geen andere dan die van een betrekkelijkheid die alles wat door de mens is gemaakt aankleeft. De te snelle gevolgtrekking uit een dergelijke radicale vraag, in de richting van een empathische filosofie van de kunst los van de bemiddeling van de techniek, zou er slechts toe leiden dat men op basis van abstracte redenering de specifieke beslissingen van de artistieke werkwijze saboteert. De onzekerheid van de kunst als product van een sterfelijk bewustzijn mag niet worden misbruikt als uitvlucht om de duidelijk herkenbare kwalitatieve verschillen te loochenen en de gladde kitsch gelijk te stellen met het grote werk, waarvan de grootheid nauwelijks kan worden gescheiden van de eigen breekbaarheid. Dus als de ongepolijste openheid van de vraag naar esthetische betekenis het vandaag de dag mogelijk maakt dat er werken verschijnen waarbij die betekenis twijfelachtig is, dan heeft degene die graag richtlijnen opstelt geen enkel recht ze met gekrijs weg te jagen. Wat hij voor geborgen houdt, is van meet af aan meer verloren dan wat hem verloren voorkomt. Alleen in de zone die het conformisme liefst als experimenteel zou verketteren, vindt de mogelijkheid van het artistiek ware nog haar toevlucht.

Zonder richtlijn

- ¹ Het woord *Leitbild* is moeilijk te vertalen in het Nederlands, omdat geen enkel Nederlands woord alle connotaties omvat: voorbeeld, ideaal, leidraad, voorschrift. Adorno geeft zelf aan dat het woord een militaristische klank heeft, daarom is hier gekozen voor het woord richtlijn.
- ² Deze ‘beroemde tekst’ is van Karl Marx en staat in een brief aan Ferdinand Domela Nieuwenhuis van 22 februari 1881.
- ³ De term ‘terrible simplificateur’ is afkomstig van de Zwitserse cultuurhistoricus Jacob Burckhardt (1818 – 1897), die in een van zijn brieven schrijft: ‘Mijn denkbeeld van de “terrible simplificateurs” die ons oude Europa zullen overspoelen is allesbehalve aangenaam; en hier en daar zie ik in mijn fantasie zo’n kerel al in levenden lijve voor me.’ Deze term is onder meer gebruikt om Hitler te karakteriseren.
- ⁴ Personages uit *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) van Richard Wagner. In deze komische opera draait het om de tegenstelling tussen enerzijds de formele regels voor een *Meisterlied* en anderzijds de vernieuwing, hier gepersonifieerd in Hans Sachs en Walther von Stolzing die de regels willen verruimen. Het advies van Hans Sachs aan Walther von Stolzing waarop Adorno doelt, houdt in dat deze goed het droombeeld voor de geest moet houden, de inspiratie zal dan vanzelf op het juiste tijdstip en de juiste plaats komen.