

**Verkenningen van/in een muzikale ruimte.
Over Peter Sloterdijk en Edwin van der Heide
Marcel Cobussen**

Wavescape. Different Perceptions of the Harbor. Gedurende een maand in 2001 was de Holland Amerika kade op de Kop van Zuid in Rotterdam een bijzondere plaats ... om te *horen*. Natuurlijk, wie van rivieren, bruggen, moderne architectuur en een indrukwekkende skyline houdt, komt op die plek altijd aan zijn trekken. Je komt ogen te kort. Met elke stap die je zet verandert het perspectief. Met de Maas aan je voeten en de befaamde Hollandse luchten daarboven, heb je een prachtig uitzicht op de letterlijke hoogtepunten in het moderne centrum van Rotterdam.

Ogen ... Perspectief ... Uitzicht ... Het lijkt alsof wij de ruimte die een stad inneemt, de ruimte in een stad, meestal in de eerste plaats visueel beleven. Cultureel en/of evolutionair-biologisch bepaald, het zintuiglijk primaat ligt voor de meeste mensen bij het oculaire.

Toch is een plek, een straat, een stad ook te horen. Het geknars van de trams in bochten en bij wissels die te weinig geolied zijn, de verschillende talen - gesproken en gezongen - die ons eens te meer het leven in een multi-culturele samenleving doen ervaren, de kakofonie van rijdende, remmende, toeterende auto's, flarden muziek die opklinken uit winkels, walkmans en auto-radio's, het geklots van rivier-water, het geruis van bomen, het gekwetter van vogels ... de auditieve informatie is grenzenloos, polyfoon en alleen met onze dood tot zwijgen te brengen.

Van 9 juni tot 8 juli 2001 liet de geluidskunstenaar Edwin van der Heide ons het leven op en in de Rotterdamse Maas horen. Geluiden die we voorheen misschien achteloos en onbewust registreerden, maar ook geluiden die ons gehoor voordien nooit bereikten. Aan de Holland Amerika kade plaatste Van der Heide een *marifoon* (een mobilfoon voor gebruik te water) en onder het wateroppervlak een aantal microfoons die een geluidswereld opnamen die ons voorbij ons normale *hoorstellingsvermogen* bracht. Langsvarende plezierbootjes en vrachtschepen, licht dansend of zwaar voortploegend, vlak langs de kade of de rivier in twee gelijke delen verdelend, traag stroomopwaarts of snel voorbischietend ... de marifoon en de microfoons van Van der Heide maakten het schouwspel tot een *wavescape*, een 3-stemmig polyfone compositie voor water en schepen.

3-stemmig ... Polyfoon ... Een compositie voor water en schepen ... Eerste stem: de marifoon. Tweede stem: de microfoons. Derde stem: de geluiden die zonder bemiddeling van dit soort technische hulpmiddelen tot ons komen. Drie stemmen, in volgorde van snelheid waarmee ze een ruimte doorkruisen. De snelheid waarmee geluid zich door de lucht verplaatst is ongeveer 340 meter per seconde.¹ De snelheid waarmee geluid zich door water voortbeweegt is meer dan vier keer sneller: ongeveer 1500 meter per seconde. Dit betekent dat het geluid van een schip je via het water eerder bereikt dan via de lucht. (Als er een schip passeert is er evenwel een kort moment waar het geluid door het water en door de lucht synchronoos lopen. Voor en na dit moment is er sprake van interferentie).

De snelheid van radiogolven (de marifoon) is gelijk aan de snelheid van het licht: 300.000 kilometer per seconde. Bij een geringe afstand valt de vertraging tussen

¹ Dit betekent dat als op 340 meter een geluid wordt geproduceerd, dit één seconde later hoorbaar is.

productie en receptie van geluid dus te verwaarlozen. Is de afstand groter dan vinden er via het geluid van marifoon als het ware vooraankondigingen plaats van wat er later via de lucht en het water hoorbaar zal zijn.

De Holland Amerika kade werd een ruimte waar onbekende en verrassende geluiden de toevallige passant verwelkomden en gastvrij ontvingen. Niet alleen (niet zozeer!) was het geluid te gast op deze plek in Rotterdam-Zuid ... meer nog creëerde het geluid de plaats, de ruimte; het geluid gaf de niet-zichtbare, niet-gemarkeerde grenzen aan van een ruimte die voorheen niet eens bestond, een niet door muren omgeven concertzaal, voor iedereen 24 uren per dag vrij toegankelijk. Met het opklinken van de scheeps- en watergeluiden werd een nieuwe ruimte onthuld. *Wavescape* was een ontmoeting met een verscheidenheid aan akoestische gebeurtenissen, met verschillende dynamieken en snelheden in een polyvalente en verstrooide ruimte waarin klanken weerklinken die op hun beurt de ruimte tot ruimte maakten.

Wavescape ... Een concert in een openbare ruimte, een concert dat niet ophoudt wanneer het aan toehoorders ontbreekt, een concert dat eigenlijk al ver voor 9 juni 2001 begon en nog lang na 8 juli 2001 zal voortduren ondanks het wegnemen van enkele in het *oor* springende supplementen. Maar wellicht is de context van een min of meer afgebakend (temporeel en ruimtelijk) project noodzakelijk geweest, om dit duidelijk te maken ... Om te (leren) horen ... Om te luisteren ... Het kader van geluidskunst, van muziek, is nodig om dat kader vervolgens te overstijgen of verbreden, om de instabiliteit te *tonen* (niet om het te vernietigen).

Geluiden, muziek, stilte en noise ontvouwen zich niet alleen in de tijd maar ook in de ruimte (als we deze tweedeling willen accepteren en hanteren). Geluiden scheppen (een) ruimte ... Maar volgens de Duitse filosoof Peter Sloterdijk is dit een andersoortige ruimte dan die zich met het visuele aan ons voordoet. In *Weltfremdheit* zet Sloterdijk het primaat van de visuele cultuur af tegen de mogelijkheden van het auditieve. Om iets te zien moet de aanschouwer zich in een (bepaalde) afstand tot het zichtbare verhouden. Dit ruimtelijk van elkaar gescheiden zijn van subject en object, dit tegenover elkaar staan, impliceert een kloof die Sloterdijk ontologisch noemt. In een afstand- en oppositie-scheppende ogencultuur kan het subject zich als een niet-betrokken getuige distantiëren van de tegenover hem staande wereld. Het ziende subject staat aan de rand van de wereld; het is een lichaamsloos oog. Volgens Sloterdijk is de metafysica van het Westen altijd een ogen-ontologie geweest; het denkend subject is een ziener.

Maar 'waar zijn wij, wanneer wij muziek horen?', vraagt hij zich af. De hierboven geschetste terugtrekking van het subject naar de buitengrens van de wereld vindt niet plaats wanneer wij het auditieve, het horen, als uitgangspunt van ons denken zouden nemen. Het oor kent geen tegenover maar bevindt zich middenin het akoestische gebeuren. In Heideggeriaanse bewoordingen noemt Sloterdijk de filosofie van het horen een meditatie van het 'In-Sein', het 'Im-Klang-Sein', een overgang van het voorstellen van dingen naar het wonen in het medium (Sloterdijk, 1993, p.297) ... Het medium ... wellicht te lezen in twee betekenissen: als informatiedrager, dat wil zeggen een wonen in *muziek*, en - letterlijker - een wonen temidden van, *in het midden*, in het centrum in plaats van de periferie.

Voor Sloterdijk is het zijn-in-de-wereld-van-muziek evenwel geen statische aangelegenheid. Het is eerder een nomadisch dan een sedentair bestaan. De ruimte van muziek wordt doorkruist ... Wij bewegen ons letterlijk in die klankwereld.

Sloterdijk onderkent twee verschillende bewegingen die hij laat samenvallen met twee verschillende muzieken: aan de ene kant een sedatieve of kalmerende, functionele muziek, aan de andere kant een progressieve, exodus-muziek. Bij de eerstgenoemde hoort men slechts wat helpt 'de wereld' en 'het andere' niet te horen - de drang van het 'weghoren', 'zich-uit-de-dissonantie-horen', met andere woorden, de wereld ontvluchten.² Hiertoe rekent Sloterdijk niet alleen amusements- en achtergrondmuziek maar ook de meeste klassieke muziek.³ Helaas werkt hij deze enigszins schetsmatige opmerkingen niet uit. Maar met Sloterdijk meedenkend zou toegevoegd kunnen worden dat deze muziek de altijd reeds aanwezige klanken tracht te versluieren en overstemmen; sterker nog, zij ervaart die als storend. Als een warme maar tegelijkertijd verstikkende deken wordt deze sedatieve muziek over de bestaande klankenwereld heengelegd, daarmee een gevoel van geborgenheid en harmonie genererend.⁴

De laatstgenoemde muziek daarentegen - Sloterdijk onderscheidt hier de categorieën 'performance muziek' (van Prince tot Free Jazz) en 'nieuwe muziek' (waarmee hij waarschijnlijk de hedendaagse gecomponeerde muziek bedoelt) - is naar de wereld toe gericht, op weg naar nieuwe horizonten, nieuwe vormen, nieuwe ervaringen (Sloterdijk, 1993, p.305). Ook hierop gaat Sloterdijk niet verder in. Maar waarschijnlijk zou hij hier ook de acceptatie van alle aanwezige klanken en de aandacht voor de mogelijke complexiteit ervan situeren, zoals onder meer John Cage, Luigi Russolo en Edgard Varèse in de 20e eeuw bepleitten. Hun (disharmonieuze) muziek brengt de reeds bestaande klankenwereld als het ware in de onverborgenheid. Zij opent de mogelijkheid de ons altijd omringende wereld van geluiden (op een andere (nieuwe) manier) te ervaren.

Maar beide verhoudingen tot geluiden, tot muziek, maken duidelijk dat wanneer we muziek horen, we steeds onderweg of in beweging zijn; we *zijn* nooit 'in-de-wereld' tenzij we dit als een op weg zijn (exodus muziek) of op de terugweg zijn (sedatieve muziek) voorstellen (Sloterdijk, 1993, p.307).

Ik wil even stil blijven staan bij het evident lijkende onderscheid dat Sloterdijk maakt tussen de verschillende muzikale uitdrukkingen, tussen van de wereld af gerichte en naar de wereld toe gerichte muziek ... De vraag die ik zou willen opwerpen is of dit een onomstotelijk predikaat van muziek 'zelf' is? Draagt niet alle muziek beide aspecten in zich? Zit niet in elke muziek zowel het sedatieve als het progressieve?

² Analoog hieraan omschrijft Sloterdijk de idealistische filosofie vanaf Descartes als een 'oefening in het weg-denken'. 'Cogito, ergo sum' laat zich herformuleren als een wegdenken van de wereld om daarmee het ik te winnen. Sloterdijk wijst er echter op dat aan dit zich-denken steeds een zich-horen vooraf gaat, namelijk de innerlijke stem van het denken zelf die tot ons spreekt. 'Het denken is *in* het subject, zoals de toon in de viool' (Sloterdijk, 1993, p.313). Bij zichzelf zijn kan het subject dus alleen maar, wanneer het iets heeft dat zich in hem laat horen. De vraag zou gesteld kunnen worden of Sloterdijk hier niet op het spoor van de differentie, van het verschil terecht is gekomen. In het zelf is altijd reeds het andere aanwezig; zonder het andere is het denken van het zelf een onmogelijkheid, het subject bestaat bij de gratie van deze differentie.

³ Het blijft in dit essay onduidelijk wat Sloterdijk precies verstaat onder 'klassieke' muziek. Ik neem aan dat hij hier niet slechts doelt op de klassieke periode waartoe als belangrijkste representanten doorgaans Haydn, Mozart en Beethoven gerekend worden. Maar de vraag blijft of Sloterdijk's sedatieve muziek ook de motetten van Perotinus en de elektronische werken van Ligeti in zich herbergt en hoe sedatief die muziek dan wel is.

⁴ De woorden van George Steiner gebruikend, zou dit omschreven kunnen worden als een 'muzikalisering van de cultuur'.

Met andere woorden, wordt deze binaire oppositie steeds gedeconstrueerd? Dit met betrekking tot de muziek. Aan de andere kant lijkt Sloterdijk vrij gemakkelijk de inbreng van de luisteraar buitenspel te willen zetten. De inbreng van de toehoorder lijkt niet van belang ... passief misschien. Maar hoe passief is een luisteraar? Hoe bepalend is de (actieve?) mogelijkheid tot een (af)sluitend of een openend horen? Ligt de mogelijkheid nieuwe muzikale ervaringen te ontsluiten of te omzeilen niet ook besloten in de attitude van de recipiënt? ...

Het gaat niet om het maken van een keuze tussen deze twee; een beslissing forceren is arbitrair en ook onnodig. Het is de ruimte tussen deze twee posities waarvoor ik hier de aandacht vraag, de ruimte waarin de oppositie tussen subject en object wordt opgeheven of althans uitgesteld, de tussen-ruimte waarin formalisme en esthetisch oordeel elkaar ontmoeten zonder beiden aanwezig te zijn.

Ik keer terug naar *Wavescape* in relatie tot Sloterdijk's binaire categorisering. Ook hier een vraag ... een vraag die misschien een ruimte opent om de naar voren gebrachte oppositie te herdenken. Is deze installatie van Van der Heide niet te duiden als het creëren van een nieuwe ruimte, het openstaan naar bekende onbekende geluiden en tegelijkertijd daarmee een afbakening, het trekken van een grens? Is *Wavescape* op hetzelfde moment een in- en buitensluiten? ... Gezien de voorbeelden die Sloterdijk geeft bij zijn onderscheid tussen van de wereld afgekeerde en naar de wereld toe gerichte muziek, ligt het voor de hand *Wavescape* in de laatstgenoemde categorie onder te brengen. Maar wat gebeurt er als we het werk van Van der Heide binnen de context van muziek trekken? Als we het muziek noemen? Wat gebeurt er als we zeggen dat *Wavescape* een (muzikale) ruimte doet ontstaan? Sloterdijk merkt in hetzelfde essay op dat spreken over een muzikale ruimte slechts zinvol is als die ruimte grenzen kent, met name de grens tussen muziek en niet-muziek. Wanneer die grens niet zou bestaan, zou het spreken over muziek geen onderwerp hebben (Sloterdijk, 1993, p.308). *Wavescape* en het domein van de muziek ... Bevrijdt van de semantische slavernij, treden de klanken uit hun eigen schaduw naar voren, slechts te horen zonder boodschap, zonder betekenis (iets wat Jacques Derrida omschrijft als 'non-discursieve sonoriteit'). Betekent dit niet dat 'het andere' juist te horen is wanneer de wereld wordt ontvlucht? Dat horen ook altijd al 'weghoren' is? Dat het openen van een ruimte tegelijkertijd het afsluiten van een andere ruimte in zich draagt? En dat dit geen mislukking of gebrek van die progressieve exodus-muziek is maar dat het er constitutief voor is?⁵

⁵ Omgekeerd geldt voor de sedatieve, functionele muziek dat zij in potentie aan kan zetten tot nieuwe ervaringen. Hoewel ik sympathie heb voor de gedachten die Sloterdijk hier naar voren brengt, lijkt mij de absolute scheiding tussen de twee soorten muziek die Sloterdijk aanbrengt dus onhoudbaar. Het ontdekken van nieuwe horizonten door of in muziek lijkt me eerder gelegen in een *ruimte tussen* bepaalde eigenschappen of karakteristieken van muziek en een zekere attitude van de toehoorder ten opzichte van die muziek. John Cage bijvoorbeeld wijst ons op de houding die iemand ten aanzien van muziek kan aannemen. In *45' for a Speaker* beschrijft hij zijn eigen ervaringen met betrekking tot het luisteren naar klassieke muziek: 'I begin to hear the old sounds, the ones I had thought worn out, worn out by intellectualization, I begin to hear the old sounds as though they are not worn out ... Whether I make them or not there are always sounds to be heard and all of them are excellent' (Cage, p.152). Zonder uitleg, wellicht voorbarig en enigszins ongenueanceerd, stel ik voor Cage's 'old sounds' hier min of meer gelijk te stellen met Sloterdijk's sedatieve klassieke muziek. Cage lijkt ons hier te willen leren dat als wij bereid en in staat zijn ons te ontdoen van bepaalde conventionele luisterstructuren, het luisteren naar bekende (functionele, klassieke) muziek niet langer een 'weghoren' hoeft te zijn maar een opening naar het onbekende mogelijk maakt.

Hoe geluiden reeds in de vroegste periodes van het menselijk bestaan een ruimte creëerden en afbakenden, beschrijft Sloterdijk in *In hetzelfde schuitje*. Ritmiek, muziek en taal bond de leden van pre-historische gemeenschappen samen tot een hechte groep. Bij-elkaar-horen betekende voor deze nomadische horden niet veel anders dan elkaar horen, aldus Sloterdijk. Psycho-akoestische navelstrengen verbonden ieder individu in meer of mindere mate met het 'sonosferisch continuüm' van de groep. 'In het bos en het weideland wordt door het verschil tussen geluiden van de groep en geluiden van de wijde wereld een eerste onzichtbare grens getrokken tussen het eigene en het vreemde. Met het eigen praten, murmelen, zingen, trommelen en klappen stelt de kleine groep zijn akoestisch continuüm veilig en vergewist zich ervan dat deze horde een horde is' (Sloterdijk, 1997, p.25).

Is dit een vorm van 'weghoren'? Van het buitensluiten van ongewenste geluiden die het sonosferisch continuüm bedreigen? Of is deze afgeschermd akoestische ruimte ook altijd al per definitie doortrokken van 'het andere', een constant veranderend akoestisch landschap waarin het individu zich steeds weer opnieuw moet oriënteren? Is dit sonosferisch continuüm niet tegelijkertijd de mogelijksvoorwaarde om je met het vreemde in te laten? Met het trekken van de grens die het eigene afscheidt van het vreemde, wordt het vreemde gecreëerd en als het ware opgenomen in de wereld van het eigene ... Dat is de paradox ... De grens is poreus en beweeglijk, dat wil zeggen transparant en niet transparant ... Horen is 'weghoren'.⁶

Sedatieve klanken ... Een op de terugweg zijn ... Weghoren ... Met Heidegger wijst Sloterdijk op een existentiële angst die ontspruit aan het verlies van die klanken, die we niet meer horen, wanneer we ter wereld komen; het is de angst voor het onbekende na de scheiding van het moederlijke medium ('musique maternelle'), wanneer haar hartslag en viscerale ruisen niet meer te horen zijn (cf. Sloterdijk, 1993, p.324). Wij leven in een voortdurend verlangen terug te keren naar de vertrouwde en kalmerende klanken van de moederschoot. Een voorkeur voor sedatieve muziek zou daarmee existentieel genoemd kunnen worden.

Maar wat gebeurt er in de moederschoot met de ongeborn vrucht? In *Sphären I. Blasen* beschrijft Sloterdijk hoe de foetus uitstaat naar geluiden die via 'de ander' (de moeder) tot haar/hem komen. Horen is niet alleen maar 'weghoren' - hier ook: de mogelijkheid onaangename (te luide) klanken te negeren; horen is ook 'hinhören' - een zich openen voor en het gastvrij ontvangen van geluiden die onbekend zijn maar veilig lijken. Sloterdijk noemt dit 'uit-zichzelf-gaan' 'het eerste gebaar van het subject' (Sloterdijk, 1998, p.515). Horen verwijst altijd naar een zekere exodus, het verlaten van het eigene om het andere te ontmoeten. Zelfs in de allereerste zoektocht van een 'subject in wording' naar sedatieve klanken (de vertrouwenwekkende klanken van de moeder) staat het uit naar nieuwe ervaringen, naar het onbekende⁷.

⁶ Het verschil tussen het menselijk oor en een microfoon kan hier als voorbeeld gelden. Een microfoon registreert elk geluid op basis van volume. Het menselijk gehoor kan geluiden die luider zijn dan andere geluiden wegfilteren en naar de achtergrond schuiven. Daarom kunnen wij in een café met luide muziek en tientallen simultane gesprekken toch blijven communiceren met onze gesprekspartner(s).

⁷ Daarbij zijn vesiculair ademgeruis, borborigmi, peristaltiek en wrijvingsgeruis verre van harmonisch te noemen, in ieder geval niet in de betekenis die er gewoonlijk (binnen het muzikale discours) aan het woord harmonisch wordt toegekend. Ook bestaat de scheiding met

Sedatieve muziek en exodus-muziek lijken niet elkaars uitsluitende tegenpolen te zijn ... Zij zijn altijd reeds van elkaar doortrokken ... Geen exodus-muziek zonder een zekere mate van 'weghoren' ... Geen sedatieve muziek zonder een naar buiten gericht 'hinhören' ...

Wavescape ... Een ontmoeting tussen een eigentijdse Odysseus en de gezangen van de Sirenen (de geluiden van sirenes of sloopstoeters) waarbij van plaats gewisseld is: het is deze keer Odysseus die aan land verblijft en de Sirenen voorbij hoort varen ... Het verhaal is bekend ... Misschien wel het meest archetypische verhaal over muziek in de openbare ruimte. Op hun terugreis naar Ithaca moeten Odysseus en zijn mannen het eiland der Sirenen passeren die hen zullen trachten te betoveren met hun gezang. Door zijn metgezellen was in hun oren te stoppen en zelf, vastgebonden aan een mast, niet langer in staat de Sirenen te benaderen, wordt deze klip door Odysseus omzeild.

Is een vergelijking mogelijk tussen deze twee vormen van muziek in de openbare ruimte? Tussen de complexe klankenwereld van *Wavescape* en het betoverende gezang van de Sirenen? Oud-Griekse auteurs hebben duidelijk gemaakt dat 'betoverend' of 'aanlokkelijk' in het geval van de Sirenen niet (alleen) duidde op harmonieuze of welluidend melodieën. Zij beschreven de stemmen van de Sirenen als tegelijkertijd zoetgevooid en schrill, aangenaam en wrang, beroerend en pijnigend (cf. Sloterdijk, 1998, p.505) ... Simultaan een sedatieve en een exodus-muziek ... Op weg en op de terugweg ... 'Wie te dichtbij komt en hoort wat ze zingen, keert niet meer naar huis terug' (Sloterdijk, 1998, p.493) ... (Zouden Odysseus metgezellen ook bezweken zijn voor de Sirenen-zang? De ruimte vulde zich met klanken die slechts voor Odysseus bestemd (gestemd) leken; de stemming van de Sirenen paste zich aan aan zijn stemming⁸ ... Particulier ... Singulier ...) ... De betovering geldt slechts voor degene die zich ervoor openstelt ... Het meest eigene en persoonlijke wordt het meest vervreemdende en gevaarlijke ...

Wavescape en Sirenegezag ... Twee muzieken met een paradoxale verhouding tot ruimte ... Ruimtes openend en afsluitend ... Openbaar en besloten ... Onderdeel van een ruimte en diezelfde ruimte tegelijkertijd creërend ... 'Weghörend' en 'Hinhörend' ... Muziek, altijd in zekere zin openbaar ... In een openbare ruimte die altijd ook particulier is ...

de buitenwereld maar uit een dun wandje waar alle geluiden van de buitenwereld slechts weinig gedempt doorheen komen.

⁸ 'Kom, in heldenliederen bezongen Odysseus, gij roem van Griekenlands ridders, en laat drijven uw schip, zodat ge onze stemmen kunt horen. Geen schepeling voer hier ooit voorbij, die niet luisterde naar de zoete welluidendheid van ons lied; en niemand, die luisterde, werd niet verrukt, en niemand, die hier toefde en niet wijzer weer heen ging. Wij immers weten alles, wat er geschiedde op de brede vlakte voor Troje; en wij weten ook alles, wat nog geschieden gaat' (Homeros, p.590).

Bibliografie

- Cage, J.; *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- Homeros; *Ilias en Odyssea*. Retie: Kempische boekhandel, 1959.
- Sloterdijk, P.; *Eurotaoisme* (vertaling W. Hansen). Amsterdam: Arbeiderspers, 1991, pp.122-129.
- Sloterdijk, P.; *Weltfremdheit*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1993, pp. 294-325.
- Sloterdijk, P.; *In hetzelfde schuitje* (vertaling H. Driessen). Amsterdam: Arbeiderspers, 1997.
- Sloterdijk, P.; *Sphären I. Blasen*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1998, pp. 487-542.