

ERIK **HAGOORT**

Luisteren

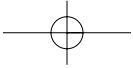
**+ DAMEN  
ESTER EVA EN ANOOK-CLÉONNE  
VISSER**

Gong ben ik en watten en sneeuwlied

*De pelgrimshoorn raakt aan een aantal thema's: Een verlangen naar het zuivere; een lokroep vanuit de verte; de aansluiting die een individuele reiziger zoekt bij een grotere groep, een groter gedachtengoed, plaatsen uit het verleden. Het is de vraag in hoeverre een pelgrimstocht aan een doel gebonden is, of hij buiten of binnenin plaatsvindt. Het is de vraag wat in deze tijd het woord 'devotie' nog betekent en of het losgekoppeld kan worden van enige gedefinieerde vorm van religie.*

**PELGRIMSHOORN (RMCCV 0020) +**





# Erik Hagoort

## Luisteren

*Filosofische visies op het ongrijpbare van muziek*

*Weinigen zullen nu nog beweren dat het fluitspel van Orpheus de wilde dieren daadwerkelijk kon temmen, dat de zang van de Sirenen zeevarenden echt kon betoveren en dat het blazen op een hoorn de Apocalyps werkelijk naderbij zou kunnen brengen, zoals pelgrims in de middeleeuwen geloofden. Maar dat wil niet zeggen dat de behoefte een zekere werking aan muziek toe te kennen, is verdwenen. In de filosofie valt er zelfs een hernieuwde belangstelling voor te ontwaren. Filosofen laten het niet bij een oproep tot respect voor het ongrijpbare van muziek. Zij stellen ons voor de keuze: magie of ethiek?*

### EEN MOORD OP MUZIEK GEZET?

Op een ochtend in maart 1983 werd de Canadese componist Claude Vivier vermoord aangetroffen in zijn appartement in Parijs. Een zestienjarige jongen werd gearresteerd. Hij legde een volledige bekentenis af. Hij zei de componist op de avond daarvoor in de metro te hebben ontmoet. Om seks te hebben waren zij naar Viviers appartement gegaan. Daar had hij de moord begaan. Vivier woonde toen bijna twee jaar in Parijs. Zijn composities kregen steeds meer internationale erkenning <sup>1</sup>, maar zelf leefde hij, zonder familie en zonder partner, een teruggetrokken leven. Wel had hij regelmatig seksuele avonturen met jongens van de straat. Deze ene avond was zijn oog op de verkeerde gevallen. Deze jongen had reeds vijf andere mannen vermoord. Vivier was toevallig zijn zesde slachtoffer.

Voor sommigen was het geen toeval. Er wordt verwezen naar Viviers laatste compositie, die hij niet heeft kunnen afronden. De titel luidt: *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele?*<sup>2</sup> Het libretto, door Vivier zelf geschreven, verhaalt hoe de componist, reizend in de metro van Parijs, een jongeman ontmoet: “Terwijl ik op mijn bankje zat, had ik het gevoel dat me die dag iets zou overkomen, iets dat essentieel was voor mijn leven. Op dat moment vielen mijn willekeurig ronddwalende ogen op een jongeman met een vreemde en onthutsende aantrekkingskracht. Ik kon niet nalaten hem langdurig aan te staren. Ik kon mijn ogen niet van de jongeman afwenden. Het leek alsof hij al eeuwen lang tegenover me had gezeten. Opeens richtte hij het woord tot me. Hij zei: ‘Een saaie bedoening, deze metro, hè!’ Ik wist niet wat te antwoorden en zei, wat verlegen omdat hij mijn blik had opgemerkt: ‘Ja, inderdaad.’ Waarop de jongeman heel vanzelfsprekend naast me kwam zitten en zei: ‘Ik heet Harry.’ Ik antwoordde hem dat ik Claude heette. Waarop hij zonder verdere plichtplegingen uit zijn donkerzwarte jasje, dat hij waarschijnlijk in Parijs had gekocht, een dolk trok en die midden in mijn hart stak.”

De overeenkomst met de situatie waarin Vivier zijn einde vond, is opvallend. Paul Griffiths suggereert zelfs dat Vivier aanstuurde op dit einde. Hij schrijft in de publicatie ter gelegenheid van de Holland Festival uitvoering van Viviers’ *Rêves d’un Marco Polo* <sup>3</sup>: “Vivier belandde op zijn zoektocht al snel in Parijs en in wat een welbewust afdenderen op de dood lijkt te zijn geweest.” Ook citeert Griffiths de kunstenaar Philippe Polini,

OP DAT MOMENT VIELEN  
MIJN WILLEKEURIG  
RONDDWALENDE OGEN  
OP EEN JONGEMAN MET  
EEN VREEMDE EN  
ONTHUTSENDE  
AANTREKKINGSKRACHT

ZELFS AHISTORISCHE  
FENOMENEN, ZOALS  
GELUID, WORDEN IN  
VERSCHILLENDE TIJDEN  
OP VERSCHILLENDE  
WIJZEN BELEEFD

die met Vivier had samengewerkt: “Het was een koortsachtig bestaan, maar met een energie die niet de weg naar het leven wees: ze wees de weg naar de dood, lokte op een bepaalde manier de dood uit.” Dergelijke omschrijvingen onderstrepen dat voor sommigen Viviers laatste compositie iets magisch heeft. Al componerend zou hij zijn einde op muziek hebben gezet. Maar waarschijnlijker is dat Vivier die nacht gewoon zijn zinnen wilde verzetten, om de volgende dag de compositie af te kunnen maken. Hij kon zijn eigen dood voorzien noch ensceneren.

Vivier hanteert in meerdere van zijn libretto’s metaforen, waarmee hij zowel de bevrijdende, als de destructieve werking van liefde en seksuele aantrekkingskracht laat bezingen. En zo is het ook met dit muziekstuk. Als de componist zichzelf door een dolk in het hart laat treffen, dan is dat een ondubbelzinnige metafoor voor het verlies van individualiteit. Toch hebben sommige muzikliefhebbers en -theoretici niet genoeg aan metaforen. Gewild pathetisch interpreteren zij dit libretto als een ‘self-fulfilling prophecy’. Daarin, in het toedichten van een magische werking aan muziek en geluid, voegen zij zich in een lange traditie.

### DE KLANK VAN DE APOCALYPS

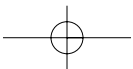
In het Museum Catharijneconvent in Utrecht maakt een pelgrimshoorn uit de veertiende eeuw deel uit van de vaste opstelling. De hoorn is favoriet bij veel bezoekers, ook al is hij vergeleken bij de andere voorwerpen in het museum niet uitzonderlijk mooi. Het instrument is van klei gemaakt en heeft geen versieringen. Twee kleine handvaten met in elk daarvan een gaatje wijzen erop dat de hoorn bevestigd kan worden. Pelgrims kochten zo’n hoorn wanneer zij op hun bestemming waren aangekomen. Ze namen hem mee als souvenir, droegen hem op het lichaam, aan een riem over de schouder. Op weg van de ene heilige plaats naar de andere koesterden zij het voorwerp als een amulet. Ook konden zij op hun gevaarlijke reis het instrument gebruiken om alarm te slaan.

We kunnen niet precies weten wat deze ene hoorn van het Catharijneconvent voor zijn eigenaar heeft betekend, maar we kunnen er wel een idee van krijgen. Wie nu op deze hoorn blaast, brengt waarschijnlijk hetzelfde geluid voort als in de veertiende eeuw. Dezelfde trillingen, dezelfde sensatie van klank. Zo lijkt het of we heel dicht bij de pelgrim kunnen komen die ooit zijn lippen aan het instrument heeft gezet, en er zijn adem doorheen heeft geblazen. Geen wonder dat de hoorn tot de verbeelding spreekt. Maar historici hebben ons geleerd uiterst argwanend te zijn jegens ook maar de suggestie van de mogelijkheid het verleden opnieuw te kunnen beleven. Zelfs ahistorische fenomenen, zoals geluid, worden in verschillende tijden op verschillende wijzen beleefd. Zo ook bij deze hoorn.

Pelgrimshoorns vervulden een rol bij het ritueel van de presentatie van relieken. Doorgaans waren relieken niet publiekelijk zichtbaar. De beenderen, nagels en haren van heiligen, en ook de stukken hout en spijkers of andere resten van martelwerktuigen waarmee heiligen de marteldood waren gestorven, werden bewaard in kisten, dozen of andersoortige, rijk versierde omhulsels. Het geheel werd opgeborgen in verzegelde kluizen. Alleen tijdens heilige feesten werden de relieken tevoorschijn gehaald en getoond aan een groot publiek.

Zo werd in Maastricht vanaf het midden van de veertiende eeuw elke zeven jaar de ‘heylighe kermesse’ gehouden. Duizenden pelgrims verzamelden zich op het Vrijthof. De plechtige ‘toning’ van de relieken vond plaats op de dwerggalerij van de absis van de Sint Servaaskerk. Stadsmuzikanten lieten bazuinen schallen. En de pelgrims bliezen op hun pelgrimshoorns.<sup>4</sup>

Op ons kan hoorngeschal een feestelijke indruk maken, en dat zal vroeger zeker ook het geval zijn



geweest: muziek leverde een bijdrage aan de algehele feestvreugde van de 'heilige kermis' waarop er in de stad van alles te doen was. De pelgrims dichtten het massale hoorngeschal óók nog iets anders toe. Voor hen riep het geluid de dag des oordeels op. Zij hoorden de klank van de Apocalyps.

Zoals te lezen valt in de *Openbaringen van Johannes* zou de Apocalyps worden aangekondigd met het blazen op bazuinen door zeven Engelen.<sup>5</sup> Dat zou het einde inluiden van de wereld zoals wij die kennen. In de hoop op de dag des oordeels gespaard te worden, waren de pelgrims op bedevaart gegaan. Maar die hoop was gemengd met vrees. Het blazen op de pelgrimshoorns had niet de bedoeling mooie muziek te maken. Doorgaans bevatten ze geen gaatjes om een compositie mee te kunnen spelen. Er kon slechts een enkele, krachtige stoot van klank mee worden voortgebracht. Op het Vrijthof heeft het geklonken als een luid gegrom. Door massaal op de hoorns te blazen, wilde men de dag des oordeels dichterbij brengen. Alsof men op de toekomst een voorschot kon nemen. Hoe eerder de Apocalyps zou plaatsvinden, hoe beter...

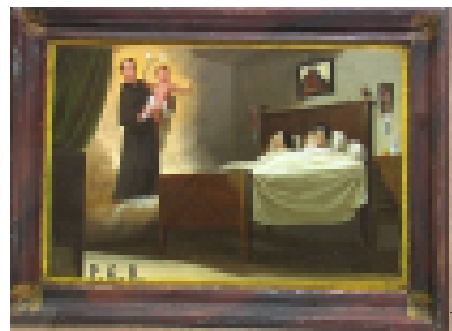
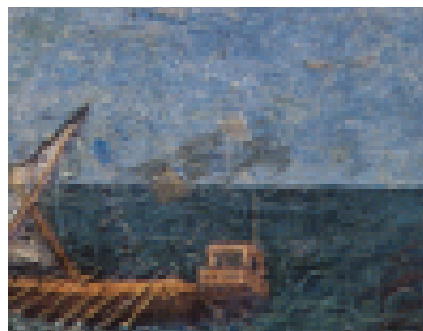
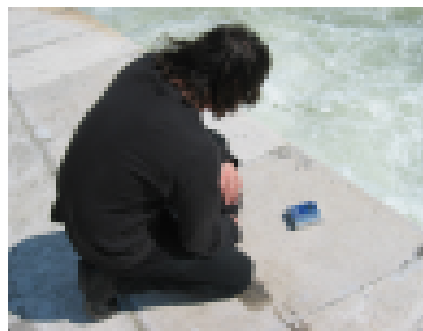
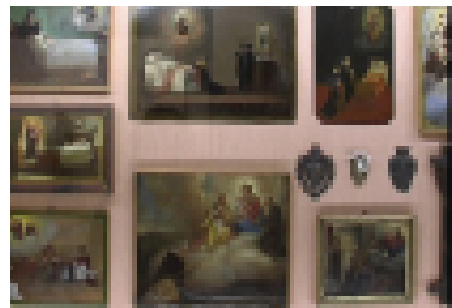
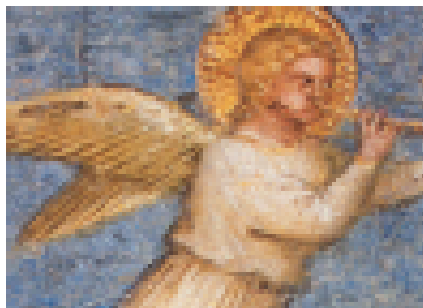
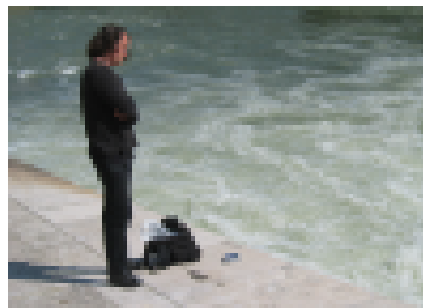
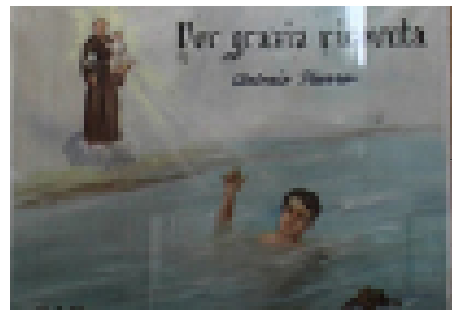
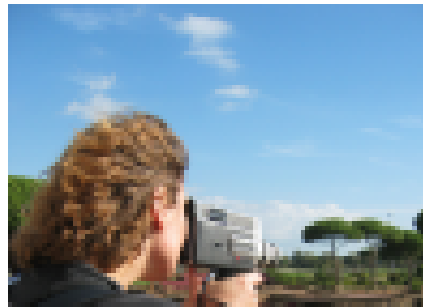
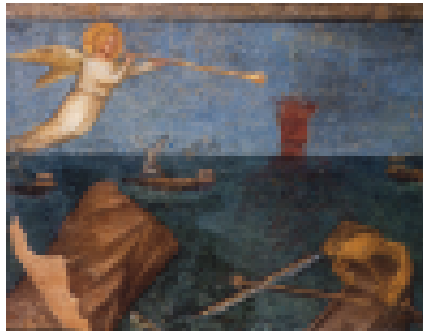
### MUZIEK GEDEMYSTIFICEERD

De dagen van het ritueel van het blazen op de pelgrimshoorns zijn voorbij. Grofweg kwam met de Verlichting een proces van demystificering van muziek op gang. Voortaan ging de aandacht naar de individuele, subjectieve beleving van muziek, niet naar de vermeend magische werking ervan. Liefst ieder mens diende zich te bekwamen in het componeren, uitvoeren en luisteren naar muziek. Deze vaardigheden werden gecultiveerd als onvervreemdbaar onderdeel van de 'Bildung' van het verlichte individu. Muziek gaf blijk van beschaving, van controle over geluid, van beheersing van klanken. Tegelijkertijd bleven mensen zich maar al te goed bewust van het ontregelende effect van muziek. Ook het verlichte individu kon zich verliezen wanneer hij of zij muziek maakte of ernaar luisterde. Zelfs de meest verfijnde composities, die de grootste beheersing en aandacht vergden, bleken gevoelens en gedachten los te maken die niet bepaald pasten binnen het ideaal van 'Bildung'. Romantici zwelgden in die ontregelende kwaliteit van muziek, althans tot op zekere hoogte: op de golven van crescendo's mocht het 'verlichte' subject zich door zijn eigen hoogst individuele zielenroerselen laten meeslepen.

Aan het begin van de twintigste eeuw kwam hier verandering in. Componisten trachtten aan de individuele beleving van muziek voorbij te gaan, het subject als het ware te omzeilen. De vaste classicistische ordening van tonen maakte plaats voor willekeurige ordeningen, voor structuren, voor codes, voor series. Arnold Schönbergs twaalftoonsysteem rekende hardhandig af met muzikaal comfort. Deze atonale, seriële muziek was zeker niet toonloos, en al helemaal niet chaotisch. Wel zat deze muziek zo in elkaar dat gevoelens van behaaglijkheid er wel op af moesten ketsen. Luisterend naar Schönbergs muziek restte het subject slechts een oncomfortabel gevoel.

Op dat oncomfortabele gevoel bouwde filosoof Theodor Adorno zijn muziektheorie. Als enige filosoof van de twintigste eeuw wijdde hij zich voor een groot deel aan onderzoek van muziek. Muziek zou volgens hem weerstand kunnen bieden tegen de instrumentalisatie van de maatschappij die hij overal om zich heen zag grijpen. Tenminste, als muziek zijn kritische vermogen waar zou maken. Alle muziek vertoonde weliswaar de neiging het mensen naar de zin te maken, hen te amuseren en in slaap te sussen, maar bezat ook een kritisch potentieel: muziek zou mensen kunnen confronteren met een weigering, met een krachtig nee tegen de cultuur van de rationele en instrumentele Rede. Voor Adorno maakte de oncomfortabele twaalftoonsmuziek van Schönberg die kritische rol waar. Adorno's muziektheorie oefent nog steeds grote invloed uit op de

DOOR MASSAAL OP DE  
HOORNS TE BLAZEN,  
WILDE MEN DE DAG DES  
OORDEELS DICHTERBIJ  
BRENGEN







muziekwetenschap en het muziekonderwijs.<sup>6</sup> Pas onlangs nemen enkele filosofen de handschoen op om alternatieven te ontwikkelen die niet in Adorno's dogmatische schematiek vervallen.

Steeds duidelijker tekenen zich nu twee filosofische posities af. De ene wordt voorgestaan door de Duitse filosoof Peter Sloterdijk, de andere door de Nederlandse filosoof en musicoloog Marcel Cobussen. Peter Sloterdijk verhaalt van de kracht die 'resonantie' op de mens uitoefent; een klank of een vibratie waar geen mens aan zou kunnen ontsnappen. Marcel Cobussen daarentegen verliest zich niet in de beleving van muziek. Hij pleit voor een ethische omgang met muziek. Diens nuchtere gedachtegang mag dan iets minder enerverend overkomen dan de speculatieve van Sloterdijk, uiteindelijk biedt hij veel meer perspectief.

### ZWELGEN IN RESONANTIE

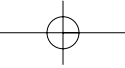
In zijn trilogie *Sferen* schrijft Peter Sloterdijk een culturele geschiedenis van 'sferen'.<sup>7</sup> Ieder mens, stelt Sloterdijk, komt ter wereld als 'tweeheid'. Elk van ons maakt bij voorbaat al deel uit van een intieme ruimte die voedt en beschermt. De menselijke soort leeft bij de gratie van het creëren van zulke intieme ruimten, zogenaamde 'immuunsferen'. Voor de geboorte begint dat al, volgens hem: de foetus is er dankzij, en samen met de placenta. De baarmoeder is de eerste sfeer, vormt het eerste milieu. Later volgen er vele andere. Elk voedt en beschermt de mens zowel fysiek als mentaal: de familie, de personen die voor het kind zorgen, de kerk, de staat, de natie, het goddelijke. Als leidraad voor zijn beschrijving van de historische ontwikkeling van sferen gebruikt Sloterdijk metaforen voor de vormen die kenmerkend zouden zijn voor een bepaald tijdvak en cultuur. In de laatste eeuw zou de globe als belangrijkste vorm zijn vervangen door die van het schuim. De ronde, allesomvattende sfeer van God en vaderland zou zijn uiteengespat. Nu bevinden we ons in een pluriforme wereld van blaasbelletjes.

Sloterdijk beschrijft en onderzoekt. Al lezend ontstaat de indruk dat hij pleit voor wat hij beschrijft. Dat is vooral zo bij zijn analyse van geluid en muziek. Sloterdijk haakt aan bij het bekende verhaal uit de Odysseus van Homerus over de Sirenen.<sup>8</sup> De Sirenen waren mythische wezens, half vrouw, half roofvogel. Ze woonden op een rotsachtig eiland. Daar lokten zij met hun onweerstaanbare gezang zeelieden naar toe. Niemand kon de verleiding weerstaan, met als gevolg dat de kust er bezaaid lag met scheepswrakken en met de lijken van de zeemannen waaraan de Sirenen zich tegoed hadden gedaan. Alleen Odysseus wist de dans te ontspringen. Hij gaf zijn makkers was om hun oren mee dicht te stoppen, zodat zij het gezang niet zouden horen en gewoon door zouden varen. Zelf stopte hij zijn oren niet dicht, maar liet zich vastbinden aan de mast van het schip.

Deze mythe wordt doorgaans uitgelegd als een waarschuwing aan zeevarenden geen gehoor te geven aan de lokroep van vreemde kusten. Sloterdijk geeft er een andere uitleg aan. Hij stelt dat de Sirenen niet hun eigen lied zongen, maar het lied van de zeelui: de Sirenen brachten de klanken voort die de voorbijvarende matrozen altijd al hadden willen horen. Want mensen, stelt Sloterdijk, zijn als het ware 'getoonzet'. In elk individu resoneren klanken die aan dat individu voorafgaan. Nog voor er van een subject sprake is, heeft het embryo zijn oren al gespitst en neemt het in de baarmoeder het klotsen, dreunen en vibreren van adem en stemmen in zich op. Eenmaal een individu blijven die klanken resoneren. Dat doet het verlangen opkomen die klanken weer opnieuw te horen en erin op te gaan. In zijn redenering is elk van ons erop gespitst muziek te horen die beantwoordt aan onze eigen, individuele resonantie. Dat zou ons opnieuw in het embryonale stadium van absolute bescherming en welbevinden doen verkeren.

Sloterdijs analyse van geluid en muziek ondersteunt zijn streven een nieuw humanisme te

DE SIRENEN WAREN  
MYTHISCHE WEZENS,  
HALF VROUW,  
HALF ROOFVOGEL



ontwikkelen. De mens deelt hierin niet de lakens uit maar komt in het reine met het feit dat hij niet het centrum van het universum is, dat er krachten op hem inwerken waar hij part noch deel aan heeft. Dat op zich is een loffelijk streven. Maar in zijn speculaties betoont Sloterdijk zich een ouderwets romanticus. Hij houdt van zijn idee van resonantie, hij zwelgt erin, dicht het een aura toe, maakt het tot een magische kracht. In zijn verhaal wordt de mens een gevangene van resonantie, een slaaf van archaisch geluid. De mensen zijn alleen op zoek naar klanken die ze al kennen. Composities zijn slechts herinneringen aan een gelukzalige klanksfeer waar we ooit, voor onze geboorte, in verkeerden. Zo is muziek in Sloterdijs universum een tweederangs verschijnsel.

EEN HUIS VAN MUZIEK

Marcel Cobussens gedachten over filosofie en muziek gaan een veelbelovender kant uit dan die van Sloterdijk. Cobussen volgt daarin de pragmatische gedachtegang van de Italiaanse filosofo Gemma Corradi Fiumara. Zij stelt in *The Other Side of Language, A Philosophy of Listening* (1995) dat mensen door goed te luisteren op een veelzijdiger manier met de werkelijkheid in contact kunnen komen dan door goed te kijken. Het interessante is dat Cobussen die gedachte met ethiek verbindt. Volgens hem kan muziek helpen een ontvankelijke houding te kweken voor wat zich niet laat benoemen.

Deze theorievorming is te volgen op Cobussens interactieve website 'Deconstruction in Music'. De thuispagina ziet eruit als een metro-plattegrond. Van een voorgeschreven route of een bepaalde volgorde van raadplegen van de 'stations' is geen sprake. Ergens beginnen, wellicht overstappen en elders uitkomen, luidt het devies. Steeds volgt een ander aspect van 'deconstructie in muziek', gezien vanuit weer een andere invalshoek.

Dit model van vrije navigatie is in de filosofie vaker toegepast. Meer postmoderne filosofen die zich door de idee van deconstructie van de Franse filosoof Jacques Derrida aangesproken voelen, werken met een niet-lineaire manier van denken en presenteren. Ze ontwikkelen een gedachtegang zonder bestemming, zonder ultiem doel.

Maar waar Derrida een theorievorming van deconstructie in muziek heeft laten liggen, is Cobussen ermee aan de slag gegaan. Deconstructie, stelt hij voorop, is geen methode. Het draait niet om het ontleden van muziek in de hoop erachter te komen hoe muziek werkt, "wel gaat het om het feit dat in een concrete omstandigheid altijd iets aan onze drang tot inlijven ontsnapt. Bij welke uitvoering of interpretatie van muziek dan ook, er blijft altijd iets liggen. Elke componist, speler of onderzoeker laat iets weg, omdat het niet van pas komt of omdat het buiten zijn gezichtsveld valt of omdat hij of zij het op een bepaalde manier uitvoert of leest." 9

Dat wat blijft liggen, noemt Cobussen het 'andere' van muziek. Dat 'andere' is niet te benoemen als een eigenschap van de muziek, want het maakt er geen deel van uit. Daarom noemt Cobussen het ook wel een 'schim' van de muziek, maar die term is niet goed gekozen. Hoewel het een aansprekende term is, verwijst die naar het magische, en daar is in Cobussens muziektheorie nou juist geen plek voor. Ook al draait het om fenomenen waar je moeilijk de vinger op kunt leggen, Cobussen houdt de deconstructie helder. Hij spreekt heel concreet over het 'andere' of over de 'anderen' van muziek, alsof het gaat om maatjes die muziek vergezellen of omgeven: stilte, herrie of welk geluid dan ook. Als een voorbeeld geeft hij 4'33" van John Cage, voor het eerst uitgevoerd in 1952. De pianist hield met een stopwatch in de hand nauwkeurig het verloop van de tijd van deze zogenaamde 'stille' compositie bij. Gedurende 4 minuten en 33 seconden kregen andere geluiden dan die van een muzikale compositie alle ruimte.

Cobussen maakt de vergelijking met een huis. John Cage zet de deuren van het huis van de muziek

open, laat letterlijk en figuurlijk binnen wat daarvóór buiten de muziek werd gehouden. Voor Cobussen draait het om wat hij gastvrijheid noemt, het openstaan voor wat zich buiten de muziek bevindt. Dáár gevoel voor ontwikkelen. Hier legt Cobussen een verband met ethiek. Aandacht; het ontwikkelen van een ethische houding van ontvankelijkheid voor wat je niet bepaalt, voor waar je geen greep op wilt of kunt uitoefenen. Niet om je daaraan over te geven of om daarin te zwelgen, zoals Sloterdijk doet, maar om goed te leren luisteren naar het 'andere' van muziek en dat mee te nemen in je doen en laten. Zelf probeert Cobussen bij het schrijven van composities en bij het ontwikkelen van lesmethodes zo'n houding te ontwikkelen, door met het 'andere' van muziek rekening te houden.

Zowel Peter Sloterdijk als Marcel Cobussen roepen op tot respect voor het ongrijpbare van muziek. Maar waar Sloterdijk ons laat terugvallen in een archaische, welhaast magische beleving van het ongrijpbare, verruimt Cobussen ons perspectief, en stimuleert ons om uit het hernieuwde respect voor het ongrijpbare van muziek een ethische houding te distilleren.

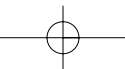
REPRESENTATIES VAN HET 'ANDERE'

Door de grote, hoge vestibule van Villa Massimo in Rome klonken tijdens de manifestatie *Il corpo eterno* lage, pulserende tonen. Het elektronische geluid maakte deel uit van de installatie van de kunstenaars Ester Eva Damen en Anook-Cleonne Visser. De compositie was gemaakt door Andrew Smith. In onregelmatige golven nam het volume van de basale tonen nu eens toe, dan weer af. Wie over de met mozaïeken belegde vloeren liep, kon het gevoel krijgen over het geluid te kunnen 'lopen'.

Net zo onontkoombaar was de confrontatie met een performance van Visser. Bezoekers struikelden bijkans over de kunstenaar. Half liggend op de treden voor de deur van Villa Massimo verhinderde ze bijna dat het publiek naar binnen kon. Kalm en mechanisch, alsof zij nog maar net uit een staat van verdoving was ontwaakt, goot zij gips in minuscule gietvormpjes. Om haar heen, verspreid over de treden, lagen meer kleine gipsen voorwerpen, klaarblijkelijk afgietsels van een stilleven: fruit, groenten, een glas, een bord.

Zo op het eerste gezicht was de boodschap duidelijk. Hier confronteerden de kunstenaars het publiek met de onvermijdelijke aanwezigheid van fragmentatie, onzekerheid, ongrijpbaarheid. Dit 'lot' van het menselijk bestaan werd de bezoekers niet opgedrongen. De geluidsgolven waren niet zo sterk dat ze trommelvliezen beschadigden. Ze waren weliswaar voortdurend en doordringend aanwezig, maar andere geluiden werden niet overstemd. Het stond de conversaties niet in de weg. Terwijl de kunstenaar rustig op de treden lag, probeerde zij niet nadrukkelijk de aandacht van het publiek te trekken. Net als de nonchalante ordening van de gipsen voorwerpen, straalde ze discretie uit. Zo kunnen we deze werken beschouwen als representaties van het 'andere' waarover Marcel Cobussen spreekt. De compositie en de performance verwezen nadrukkelijk niet naar zichzelf; ze creëerden gastvrij de ruimte om aandacht op andere geluiden, op andere objecten te vestigen.

DE COMPOSITIE EN  
DE PERFORMANCE  
VERWEZEN  
NADRUKKELIJK NIET  
NAAR ZICHZELF;  
ZE CREËERDEN  
GASTVRIJ DE RUIMTE  
OM AANDACHT OP  
ANDERE GELUIDEN,  
OP ANDERE OBJECTEN  
TE VESTIGEN





Noten:

**1** In 1971 ontving Vivier een studiebeurs van de Canada Arts Council. Daarmee studeerde hij aan het instituut voor Sonologie in Utrecht, Nederland. Daarna studeerde hij in Keulen bij Karlheinz Stockhausen. In 1981 werd hij door de Canadian Music Council gelauwerd met de titel 'Componist van het jaar'.

**2** *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele* wordt sindsdien uitgevoerd als laatste deel van Viviers 'Opera fleuve': *Rêves d'un Marco Polo*.

**3** Paul Griffiths, 'Claude Vivier - Reiziger voorbij de tijd' in: *Rêves d'un Marco Polo, Claude Vivier, Holland Festival* (Amsterdam 2000).

**4** Henk van Os, 'De macht van de herinnering' in: idem, *De weg naar de hemel. Reliekverering in de middeleeuwen* (Baarn 2000) 84-86.

**5** *Openbaringen van Johannes*, hoofdstukken 8 en 9.

**6** Zie Ger Tillemans' onderzoek naar de overstelpende hoeveelheid publicaties over Adorno's muziekfilosofie: 'Wat moeten we nu nog met Adorno?', *Boekmancahier 41* (1999) 319-325.

**7** Peter Sloterdijk, *Sphären: I Blasen, Mikrosphärologie* (Frankfurt am Main 1998); *II Globen, Makrosphärologie* (Frankfurt am Main 1999); *III Schäume, Plurale Sphärologie* (Frankfurt am Main 2004).

**8** Sloterdijk, 'Das Sirenen-Stadium' in: *Sphären I*, 487-531.

**9** www.cobussen.com, *Deconstruction in Music* Interactive Ph.D. Thesis by Marcel Cobussen on Jacques Derrida, John Zorn, JS Bach and John Cage; Marcel Cobussen & Erik Hagoort, *ThRu (Theoretische Ruimte)* 01, no. 5 (Antwerpen/ Breda 2002) 4.

# Ester Eva Damen en Anook Visser

Gong ben ik en watten en sneeuwlied

*Inderdaad, slechts laag voor laag ben ik hard geworden;  
als ze eens wisten hoe zacht ik ben gebleven binnenin.  
Gong ben ik en watten en sneeuwlied,  
ik zeg het en ik weet wat ik zeg.<sup>1</sup>*

**JUNI 2004** Bovenstaande regels zijn een vrije vertaling van een strofe uit een gedicht van Henry Michaux, uit een bundel die *Mijn Bezittingen* heet. Ze doken op in een tekst over de Duitse filosoof Peter Sloterdijk. In het Duits klinken de regels van Michaux nog weer anders, fluisterender: *Gong bin ich und Watte und Schneegesang*. Voor ons zijn deze regels vergelijkbaar met de roep van een pelgrimshoorn: Gong ben ik en watten en sneeuwlied / ik zeg het en ik weet wat ik zeg.

**APRIL 2003** Onze pelgrimage begint in de zalen en depots van museum het Catharijneconvent in Utrecht, waar we laden opentrekken, ratels uitproberen en de blik langs relikwieën laten gaan. Erik Hagoort is de eerste die de lemen pelgrimshoorn ontdekt. Hij is zandachtig van kleur en eenvoudig van vorm, ziet eruit alsof hij vol in de hand zal liggen. Aan de bovenkant is te zien dat hij ooit waarschijnlijk aan een touw is megedragen. Het aanblazen van de hoorn verwees naar het einde der tijden dat, volgens de *Openbaringen van Johannes*, zou worden aangekondigd door klaroengeschal van de zeven engelen met hun zeven bazuinen, waarna de aarde door rampen wordt geplaagd. Vervolgens herrijzen de doden uit hun graven en vindt het laatste oordeel plaats. De hoorn verwijst naar afsterven, versterven, en ook naar de mogelijkheid tot hergeboorte. Hij ligt in de vitrine naast een kleinere, van tin. Wanneer de pelgrims hun tocht hadden voltooid, mochten ze een pelgrimsteken opspelden, in vorm variërend van een kleine hoorn tot een embleem dat laat zien waar de tocht naar toe is gegaan.

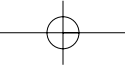
**JUNI 2003** Niet voor de eerste keer bevinden we ons voor een werkperiode in het Nederlands Instituut in Rome. Erik Hagoort schrijft per e-mail dat hij door de filosoof Sloterdijk geboeid is en in zijn betoog over de pelgrimshoorn wil spreken over het begrip 'resonantie'. In het werk van Sloterdijk worden metaforen gebruikt voor de plaats van het individu. Het begrip 'resonantie' heeft hier de specifieke betekenis van een symbiose met een andere, eventueel grotere, energie.

*Sloterdijk heeft het over een 'inner hearing' waardoor verbinding kan worden gemaakt of kan blijven bestaan, met dit innerlijke gebied. Sirenen, zegt hij, kennen de kunst van de verleiding omdat zij precies het lied zingen dat aansluit bij de innerlijke resonantie van voorbijvarende schippers als Odysseus. 'To seduce means to arouse the center that holds our tune'.*

## KLAROENGESCHAL VAN DE ZEVEN ENGELEN MET HUN ZEVEN BAZUINEN







*Sloterdijk stelt dat wij een eigen lied kennen of 'zijn' dat voor ons hoorbaar kan worden gemaakt door middel van resonantie. Overgave is een voorwaarde om open te zijn voor datgene wat jou komt ontmoeten. 'Terugvinden' of 'herinneren' is hier eigenlijk een synoniem voor 'geluk'.<sup>2</sup>*

Waaruit bestaat zoiets als 'devotie' voor ons nog, vragen we ons af. Voor nuchtere mensen is er maar een heel beperkt begrippenkader beschikbaar als het gaat om dingen die zich buiten het materiële bevinden. In de Christelijke boeken bestaan die woorden wel, maar ze zijn zo misbruikt en uitgesleten, dat de betekenis niet meer aankomt.

**OKTOBER 2003** Geheel eigentijds halen we een bijbelvertaling uit 1996 van het Internet. Door die frisse tekst komt de oorspronkelijke betekenis van sommige frasen wel aan. 'Ben ik mijn broeders hoeder' wordt hier 'moet ik soms op mijn broer passen?' Omdat we ons bezig houden met het einde der tijden, lezen we de Openbaringen van Johannes erop na.

*En de zeven engelen met de zeven bazuinen maakten zich op om de bazuin te blazen. En de eerste engel blies op zijn bazuin, en er kwam hagel en vuur, gemengd met bloed, en het werd op de aarde geworpen. Een derde deel van de aarde en een derde deel van de bomen gingen in vlammen op, en ook al het groene gras.<sup>3</sup>*

Het leest als een droom. De zeven engelen met hun zeven bazuinen, die zeven maal het ergste boven halen, brengen een verandering teweeg, die je zuiverend kunt noemen. Een visioen van de verscheurende krachten die in een mens werkzaam zijn.

**DECEMBER 2003** We bezoeken een lezing van Peter Sloterdijk in de Rode Hoed. Opnieuw treffend is zijn tastend zoeken naar nieuwe woorden. Eigenlijk meer als een dichter dan als een filosoof. Hij begint ergens op een woord te associëren, en gaat met het onderwerp aan de haal, tot het IJsselmeer een oog is geworden en Holland daarmee een ziener.

In geestige taalwendingen beschrijft hij een reis terug de baarmoeder in. Reizen = transformatie, stelt Sloterdijk. Het verplaatsen van je eigen 'sfeer' naar een andere ruimte, waardoor deze van vorm kan veranderen. Achter deze vormverandering gaat een innerlijke noodzaak schuil.

Op bedevaart gaan is een parallel verschijnsel. Het doel van een bedevaart is een plaats te bezoeken die - hopen we - zuiverder, krachtiger is dan de plaats waar we nu zijn. De tocht gaat gepaard met ontberingen. Maar juist deze ontberingen leiden tot een verandering.

In zekere zin kan men een bedevaart afleggen in eigen huiskamer. Het doel moet voldoende aantrekkingskracht hebben (geloof) om tot die uiterlijke en innerlijke reis uit te nodigen (overgave). Essentieel is niet de afgelegde afstand, maar de catharsis die er op volgt. Na de bedevaart voelt men zich als nieuw, bevrijd, 'vrij van zonden', weer verbonden met wat puur en zacht is binnenin: 'Gong ben ik en watten en sneeuwlied'.

Er lijkt ook sprake te zijn van een soort 'beweging terug'. Terug naar huis. De reiziger maakt tijdens de tocht nieuwe aansluiting met een eigen (universele) kracht. 'Weten wat je zegt' veronderstelt dat je er tijd mee door hebt gebracht, de voor- en achterkant van je bewering hebt gezien: *Ik zeg het en ik weet wat ik zeg.*

'TERUGVINDEN'  
OF 'HERINNEREN' IS  
HIER EIGENLIJK EEN  
SYNONIEM VOOR  
'GELUK'

DE TOCHT GAAT  
GEPAARD MET  
ONTBERINGEN.  
MAAR JUIST DEZE  
ONTBERINGEN LEIDEN  
TOT EEN VERANDERING

**FEBRUARI 2004** Die tocht, hoe ziet die er voor ons uit? Tijdens een reis naar Padua ontdekken we in een baptisterium prachtige fresco's van Giusto de' Menabuoi uit de veertiende eeuw van de *Openbaringen van Johannes*. In de stad is ook het klooster van de heilige Antonius van Padua. Met een indrukwekkende samenstelling van omklappende luiken en dia's worden de daden van Antonius aanschouwelijk gemaakt. In de kerk zijn in flessen de relikwieën van Antonius te zien, zijn tong, zijn hart - zijn longen? Op de tong staat schimmel.

Antonius is hier geen ver vergeten heilige, maar een levend begrip. Zijn tombe is een plaats waar men van verre naartoe komt om hulp te vragen. Hier past geen ironie. Trillend worden handen op het koude steen gelegd, fluisterend gaan de gebeden, diep is de wanhoop, hoog de verwachting.

In het bijbehorende museum bevinden zich votiefgaven aan Antonius. Plukjes haar, foto's van onverwacht toch geboren kinderen. Een vliegend mes, een ontploffende TV. Geen hart maar een brommerhelm bij wijze van gift.

**MAART 2004** Binnen dit project is het gemakkelijk om met grote begrippen aan de haal te gaan. Hoe zet je het aan de grond? In een boek over *Bedevaarten in Nederland* wordt melding gemaakt van een 'Madonna van hout' als doel van pelgrimage in Amersfoort. Een meisje dat in 1444 zou intreden in een nonnenklooster, gooide, toen ze bijna bij het klooster gekomen was, een eenvoudig Mariabeeldje in de stadsgracht. Ze vreesde het mogelijk laatdunkend commentaar van haar medekloosterlinges. De negentiende november van dat jaar vond Margriete Albert Gysendochter het beeldje onder het ijs. Driemaal ontving de vrouw de opdracht om het uit het water te nemen. Op 26 december werd het plechtig overgebracht naar de Onze Lieve Vrouwekapel in Amersfoort. Vanaf dat moment is er sprake van een permanente devotie tot de heilige maagd.<sup>4</sup>

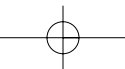
Een sentimenteel verhaal? Maar het maakte indruk. Waarom? Twee meisjes, die elkaar eigenlijk spiegelen. De één gooit het beeldje weg, de ander raapt het op - en dan het ijs ertussen, als een glazen wand. Die enorme Maria op de afbeelding van het pelgrimsteken leek voor ons meer op het meisje dat het beeldje had weggeworpen. Alsof in deze dramatische scène Margriete Gysendochter niet een houten beeldje, maar de arme novice zelf uit het water probeert te trekken. Alsof de meisjes elkaar aan het redden zijn - of feitelijk hetzelfde meisje zijn, vóór en na het verlies van een kostbaar kleinood. Het houten beeldje, het voorwerp van hun aandacht, vormt daarbij de inzet.

**APRIL 2004** Aandacht, belangrijk is het doorbrengen van tijd met de dingen.

We stellen ons voor om voor de tentoonstelling in Rome een installatie te maken met gebruikmaking van drie filmprojecties. Daarnaast vindt tijdens de opening een korte live performance plaats. Een performer, ook zichtbaar in de beelden zelf, legt op een eenvoudige manier een traject af dat leidt van handeling naar verstilling.

Door middel van beeld en geluid wordt gestalte gegeven aan die twee aspecten van een bedevaart: enerzijds het afleggen van fysieke afstand, handeling, het verrichten van een opdracht - anderzijds het afleggen van een innerlijke weg, concentratie, op je plek vallen.

We zijn bezig met het verzamelen van beeldmateriaal en met ruimtelijke schetsen van een dergelijke presentatie. Omdat we steeds hebben gesproken over een spiegelwerk voor beide tentoonstellingen zouden Nederland en Rome hier tegenover elkaar gezet kunnen worden.





**MEI 2004** Er ontbreekt iets. Het kleinood zelf. We sturen elkaar pakjes per post. Ze bevatten dennenappels, ansichtkaarten, stenen, houtjes, bladeren. Anook is geboeid door gedichten van Wislawa Szymborska. Met name een gedicht dat 'Gesprek met een steen' heet.

(...)

*Ik klop op de deur van de steen.*

*'Ik ben het, doe open.*

*Ik kom uit louter nieuwsgierigheid*

*die alleen het leven kan bevredigen.*

*Ik ben van plan door je paleis te wandelen*

*en daarna nog blad en waterdruppel te bezoeken.*

*Ik heb niet veel tijd voor al die dingen.*

*Mijn sterfelijkheid hoort je te ontroeren.'*

*'Ik ben van steen', zegt de steen,*

*'en moet daarom mijn ernst beslist bewaren.*

*Ga weg vanhier.*

*Ik heb geen lachspieren.'*

*Ik klop op de deur van de steen.*

*'Ik ben het, doe open.*

*Ik heb gehoord dat binnen grote lege zalen zijn,*

*onbezichtigd en vruchteloos mooi,*

*verlaten en zonder echo van enige voetstap.*

*Geef toe dat je er zelf niet veel van weet.'*

*'Ja, grote en lege zalen,' zegt de steen,*

*'daar is alleen geen plaats.*

*Mooi, wellicht, maar dat gaat de smaak*

*van jouw gebrekkige zintuigen te boven.*

*Je kunt me leren kennen, maar ervaren nooit.*

*Mijn hele oppervlak keer ik je toe,*

*Met mijn hele binnenste lig ik afgewend.<sup>5</sup>*

We hebben het over de manier waarop we religie in het verleden beleefd hebben. Het bepaalt de mate waarin we zelf oprechte nieuwsgierigheid kunnen opbrengen naar de christelijke boeken. Wat we delen is het gevoel, dat er iets onuitgewerkt is gebleven.

Opnieuw speelt de vraag, hoe je het religieuze gevoel een plaats kunt geven. Chaos versus verstillling. Als je weet hebt van het stille centrum dat zich ergens in je bevindt, ben je al een heel eind. Maar hoe veranker je het en ga je van daaruit ook weer de wereld in?

CHAOS VERSUS  
VERSTILLING. ALS JE  
WEET HEBT VAN HET  
STILLE CENTRUM DAT  
ZICH ERGENS IN JE  
BEVINDT, BEN JE AL EEN  
HEEL EIND



**JUNI 2004** We leggen op video een fietstocht vast naar een landje in een buitenwijk van Amsterdam. Aan de ene kant het fluitenkruid, aan de andere kant de bijna geluidloos voorbysuizende auto's. Een oase in de stad. Waar maakt de hedendaagse pelgrim zijn hoofd leeg? We reizen kort terug naar dierbare plaatsen in Rome. Voor we van huis gingen hebben we hier een fantasie over gehad. Maar de microfoon vangt het geluid van toeristen op en niet het geluid dat de herinnering gekoesterd heeft. Erik Hagoort vindt een moment om ons te ontmoeten. De eerste beelden op super acht zijn klaar. Ze laten een vrouw zien die achterwaarts over de tafel voorwerpen betast. Sloterdijk is voor Erik belangrijk omdat hij het heeft over een terrein dat in de filosofie niet vaak besproken wordt: het intieme. Deze intimiteit en de zintuigen zijn onderwerp van ons gesprek. Klont het geluid van de pelgrimshoorn, hoewel misschien nu nog te reproduceren, in de middeleeuwen anders omdat het gehoord werd door heel andere oren? Het lijkt tijdens een bedevaart te gaan om een vertrouwen op andere zintuigen dan die van het zien. Het gaat om een nieuwe kennismaking met jezelf, en daarmee een nieuwe kennismaking met de wereld. Hier komt ons eerste filmbeeld uit voort.

Overmorgen volgen nieuwe opnamen. We kijken uit naar nieuwe omzwervingen. Het zal nog even duren voor we ons fictieve doel bereiken.

Met medewerking van Andrew Smith, geluid. Dank aan Jan Meeusen voor zijn toelichting op de *Openbaringen van Johannes* en aan Gon Ariëns.

- Noten:
- 1** Henry Michaux, *Mes propriétés* (1929).
  - 2** Christian Campe over Sloterdijk, vrij vertaald; lezing Goethe museum Rome, 2000.
  - 3** De *Openbaringen van Johannes*, 8: 6-7. Nederlands Bijbelgenootschap en Katholieke Bijbelstichting 1996 / [www.biblia.net](http://www.biblia.net)
  - 4** Casper Staal en Marc Wingens, *Bedevaarten in Nederland* (Zutphen 1997).
  - 5** Wislawa Szymborska, "Gesprek met een steen" in: idem, *Uitzicht met zandkorrel* (Amsterdam 1997) 26-27.

WE KIJKEN UIT  
NAAR NIEUWE  
OMZWERVINGEN.  
HET ZAL NOG EVEN  
DUREN VOOR WE  
ONS FICTIEVE DOEL  
BEREIKEN

# Biografie Erik Hagoort

**ESTER EVA DAMEN** (1965) studeerde in 1990 af aan de Rietveld Akademie. Naast een tweede opleiding tot scenarioschrijver en filmmaker (NFTA Amsterdam) werkte ze ook aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten, waar ze meer ervaring op deed in het grensgebied tussen film en beeldende kunst (1999-2000). Ester Eva Damen en was initiatiefnemer van kunstproject 'de Verloren Zaak' en maakte een aantal korte films waaronder de 16mm z/w film 'Windhangen', 'Ponderosa' (1999) en de dansfilm 'Rhombos' (35mm/ 15'/ zw/2001) met live uitvoering van het Asko ensemble. Ze zoekt regelmatig samenwerking met dans en muziek, waaronder met choreografe Angela Köhnlein en componist Yannis Kyriakides, maar ook binnen het researchproject 'One Minute Solo' (2003) met Levi/Parkinson in DWA Amsterdam. Haar werk werd uitgezonden (NPS, Kunstkanaal) en op verschillende filmfestivals vertoond. Op dit moment werkt ze - naast de ontwikkeling van een nieuwe film - met landschapsarchitect Joram Schaap aan een website over landschapsbeleving. Voor de manifestatie 'het Eeuwig Lichaam' (2004) maakte ze i.s.m. Anook Visser een filminstallatie.  
[www.code66.nl/deverlorenzaak](http://www.code66.nl/deverlorenzaak)  
[www.nps.nl/dans/webdans](http://www.nps.nl/dans/webdans)  
[www.heteeuwigelichaam.nl](http://www.heteeuwigelichaam.nl)

**ANOOK-CLÉONNE VISSER** (Almelo, 1972) studeerde in 1996 Cum Laude af aan de Gerrit Rietveld in Amsterdam. Sindsdien werkt zij in Amsterdam als beeldend kunstenaar aan tentoonstellingen en opdrachten in de openbare ruimte. Wat haar fascineert in haar werk is de menselijke houding tot het gecultiveerde landschap. In de periode 1999 - 2000 studeerde zij aan de Rijksakademie. In 2001 verbleef ze voor langere tijd in India en exposeerde haar werk in Ponycherry. Ook won ze dat jaar de 1e prijs voor monumentale keramiek op de keramiekbienale in Oostenrijk. In de afgelopen jaren heeft zij opdrachten verzorgd voor o.a Zilveren Kruis/Achmea/ Ahold en PRC Bouwcentrum, alsmede voor een scholengemeenschap. Momenteel werkt zij aan de herinrichting van het Joke Smitplein in Utrecht, de manifestatie Artwalk in Amsterdam en heeft zij een artist in residence in Grafisch Atelier Daglicht in Eindhoven.