

De mens als echo. Muziek en subjectiviteit

Samenvatting:

Tegen de achtergrond van de overheersende positie die het oog, het beeld, het scopische etc. in de westerse filosofie inneemt, kan de vraag worden gesteld of een andere filosofie zou ontstaan wanneer veeleer aan het oor, het auditieve etc, een fundamentele positie zou worden toegekend. Een verkenning van deze mogelijkheid biedt Philippe Lacoue-Labarthe, die in zijn essay 'De echo van het subject' op zijn beurt aanknoopt bij het werk van de psychoanalyticus Theodor Reik. Reik legde verbanden tussen de autobiografie en de bekentenis enerzijds en de auditieve en muzikale aspecten van de mens (zoals de stem en de obsederende melodie) anderzijds. Volgens Lacoue-Labarthe verwijzen de door Reik genoemde verschijnselen naar de vorming van het subject door middel van mimesis. In dit proces wordt het subject een gestalte, die echter ook steeds weer 'van zijn stelten valt'. Lacoue-Labarthe wil de oppositie tussen het scopische en het auditieve doorbreken door zich op het ritme te richten. Het ritme vormt de voorwaarde voor de herkenning van betekenis, zowel van zichtbare verschijnselen als van muziek. Het ritme bevindt zich tussen een vaste gestalte en louter slag. Omdat het ritme op een niet-identieke herhaling berust, kan het een vertrekpunt vormen voor een niet-metafysisch denken.

1. Opmaat

In zijn boek *Downcast Eyes* (1993) behandelt Martin Jay de kritische houding die in de loop van de 20^e eeuw bij vele Franse filosofen is opgekomen tegen de positie die in de westerse filosofie aan het zicht wordt toegekend.¹ In de diagnose die de Franse filosofen stellen, gaat het om twee zaken. Allereerst is de westerse filosofie – met de term van Jay – *ocularcentric*: het zien (of ook het kijken, het oog, het beeld, het zichtbare, het visuele, het scopische, etc.) overheerst andere benaderingen van de wereld. In de tweede plaats is binnen het domein van het zien het paradigma van het 'Cartesiaans perspectivisme' dominant geworden. Deze dubbele dominantie heeft volgens de Franse filosofen een reeks van nadelige effecten:

- De werkelijkheid wordt statisch en enkel naar haar essenties opgevat.
- Subject en object worden van elkaar gescheiden en tegenover elkaar geplaatst.
- Het object wordt gehomogeniseerd doordat het wordt voorgesteld als zich bevindend in een ruimtelijke ordening volgens een eenduidig netwerk van coördinaten.
- Deze homogenisering wordt opgevat als een prestatie van een rationeel subject, dat de werkelijkheid wil kennen en beheersen.
- Deze benadering is reductionistisch en totaliserend: de werkelijkheid wordt gereduceerd tot het in de tegenwoordige tijd aanwezige, terwijl kennis wordt gereduceerd tot het herkennen van scherp afgegrensde identiteiten en representaties daarvan, ten einde dit alles onder te kunnen brengen in een overkoepelend systeem.

De Franse filosofen die Jay ten tonele voert (van Bergson tot Irigaray en Lyotard) hebben onderling sterk verschillende alternatieven voor dit Cartesiaanse oogcentrisme gepresenteerd. De een focust op de taal, de ander op een niet rationele lichamelijkheid of op een zien zonder weten, weer een ander op de blindheid, enzovoort. Ik kan hier helaas geen aandacht besteden aan al deze alternatieven die Jay zo adequaat bespreekt. Ik geef er de voorkeur aan in te gaan

¹ Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.

op het werk van een Franse filosoof die bij Jay buiten de boot valt, namelijk Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007). Ik wil proberen één van zijn opmerkelijkste teksten tot klinken te brengen: ‘L’écho du sujet’ (1979).² Dit betekent dat ik wil nagaan of het horen (of ook het luisteren, het oor, het geluid, het akoestische, etc.) als ingang kan fungeren om tot een filosofie te komen die tegemoetkomt aan de bezwaren die tegen het Cartesiaanse oogcentrisme zijn ingebracht.

2. Echo en Narcissus

In de jaren ’70 van de vorige eeuw was in de medische zorg juist ‘de echo’ in gebruik geraakt, dat wil zeggen de echo die we helemaal niet kunnen horen (omdat met ultrasoon geluid wordt gewerkt), maar die via een beeld op een scherm kan worden afgelezen. Het gaat Lacoue-Labarthe echter om de echo in de traditionele zin van hoorbaar zich herhalend geluid.

In oude mythen wordt verteld dat echo en beeld zich van elkaar losmaakten nadat ze aanvankelijk in nauw contact met elkaar hadden gestaan. Zo is er een verhaal waarin de echo het beeld pas van zich afschudt na een voor beide partijen noodlottige strijd. Toen Narcissus haar liefde versmaadde, verkommerde de nymf Echo van verdriet; haar botten veranderden in rotsen en enkel haar stem bleef over. Ook Narcissus kwam er niet best vanaf. Door godinnen die zich – solidair met Echo – eveneens door hem gekwetst voelden, werd hij gestraft met een allesoverheersende verliefdheid op zijn eigen spiegelbeeld in het water; en nadat hij door deze liefde voor het eigen beeld verteerd was, werd hij in de narcis veranderd. Er bestaat overigens nog een ander verhaal over Echo, waarin zij de liefde van Pan (die als beschermgod van herders en kleinvee werd beschouwd, maar ook wel als bosdemon gold) niet beantwoordde en daarom door waanzinnige herders verscheurd werd, waarbij echter haar stem als echo behouden bleef.

Het eerste verhaal gaat dus over het uiteentreden van beeld en geluid. We kunnen de dominantie die het beeld in de westerse cultuur heeft verkregen alleen al aflezen uit het feit dat we wel het woord narcisme kennen, maar niet het woord echoïsme, hoewel er toch genoeg mensen zijn die zichzelf graag horen praten. In het tweede verhaal valt op dat er sprake is van niet beantwoorden: Echo beantwoordt de liefde van Pan niet. Maar zoiets was eigenlijk in het eerste verhaal ook aan de orde, alleen was het daar Narcissus die de liefde van Echo niet beantwoordde. Anders gezegd, in het tweede verhaal echoot Echo niet en in het eerste verhaal wordt op Echo niet geëchood. Terwijl het beeld (Narcissus) zich goed leent voor het altijd-hetzelfde en dus voor kennis als herkenning, kan het geluid blijkbaar minder makkelijk op een exacte herhaling rekenen (zelfs al heet ze Echo).

Dit is wellicht wat Lacoue-Labarthe ertoe heeft aangezet te onderzoeken wat er gebeurt als we in plaats van het beeld het geluid centraal stellen. Met andere woorden, hij wil terug van Narcissus naar Echo. Hij wil onderzoeken of de echo, die door te herhalen toch louter de zaken lijkt te bevestigen, een aspect kent dat het Cartesianisme doorbreekt. Een punt is alvast dat we volgens hem niet kunnen uitgaan van het subject, als dat een solide uitgangspunt moet betekenen. De titel van zijn tekst, ‘De echo van het subject’, betekent niet: er is het subject, we kunnen precies zeggen wat dat is of wie dat is, en vervolgens is er de echo van het subject, alsof die echo een tweede verschijnsel is, een uiting van het subject die tevens een herhaling van dat subject vormt. Lacoue-Labarthe trekt deze gedachte meteen in twijfel door boven zijn tekst een citaat uit de *Cahiers* van Paul Valéry te plaatsen: *Il faut bien*

² Philippe Lacoue-Labarthe, ‘L’écho du sujet’, in: id., *Le sujet de la philosophie (Typographies 1)*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979, 217-303 (er is een Engelse vertaling: ‘The Echo of the Subject’, in: id., *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford University Press, Stanford, 1998, 139-207).

avouer que le moi n'est qu'un écho ('We moeten toegeven dat het ik slechts een echo is'). Het gaat dus niet om een subject dat een echo uitzendt – Lacoue-Labarthe wil aantonen dat het subject een echo is.

Lacoue-Labarthe wil een vraag aan de orde stellen die, zo geeft hij toe, zonder duidelijk antwoord zal blijven. Daarmee zinspeelt hij op het achterwege blijven van een echo of in elk geval van een verstaanbare echo. Maar dit geldt misschien wel voor de echo in het algemeen: in feite verstaan we meestal heel weinig van de echo. Nadat we een reeks van woorden in de put geroepen hebben: 'Wie is de burgemeester van Wesel?', antwoordt de put alleen maar: 'Ezel'. Omdat we weten wat we gezegd hebben, nemen we maar aan dat dát het is wat we terughoren. Zou echter iemand juist tussen het roepen en het terughoren in de situatie binnentreden – en dat is mogelijk, want de echo neemt tijd –, dan zou die persoon slechts ongearticuleerde klanken te horen krijgen. De echo is dus precies het tegendeel van het geschrift in talen als Hebreeuws en Arabisch: daar worden de medeklinkers geschreven en moet men de vocalen zelf invullen en tot klinken brengen, terwijl bij de echo de vocalen klinken en men de medeklinkers er zelf maar bij moet bedenken. De echo heeft iets gemeen met de filosofie. Immers, de motor van de filosofie is de vraag, en er komt nooit een antwoord dat afdoende is, nooit een antwoord dat geen nieuwe vragen oproept.

Lacoue-Labarthe merkt dan ook op dat hij zich in een grensgebied bevindt, waar hij geen echte plek heeft en geen vaste contouren ziet, maar hoogstens vage intuïties ondervindt. Hij komt hier terecht, omdat hij twee ongeveer gelijkkluidende uitspraken wil begrijpen die al lange tijd in hem resoneren. De eerste uitspraak is van Hölderlin en luidt: 'alles is ritme, heel de bestemming van de mens is één enkel hemels ritme, zoals ook het kunstwerk een uniek ritme is'. De andere uitspraak, eigenlijk slechts een deel van een zin, is van Mallarmé: 'omdat iedere ziel een ritmische knoop is'.³

Maar met het thema van het ritme lopen we op de zaken vooruit, anders gezegd, lopen we voor de muziek uit. Voorlopig gaat het nog om de muziek in haar geheel. Lacoue-Labarthe bespreekt de verhouding tussen echo en subject eerst aan de hand van de verhouding tussen muziek en subject. De volgende stap, de toespitsing op de verhouding tussen ritme en subject, komt later. Dat wil zeggen, voorlopig doen ook de melodie en andere aspecten van de muziek nog mee.

3. De obsederende melodie

Je hebt een deuntje in je hoofd en je krijgt het er niet meer uit, de hele dag dringt het zich aan je op. Lacoue-Labarthe leest Theodor Reik, een joodse Oostenrijker, die leefde van 1888 tot 1969. Het proefschrift van Reik, *Flaubert und seine 'Versuchung des heiligen Antonius': Ein Beitrag zur Künstlerpsychologie* (1912), geldt als het eerste psychoanalytische proefschrift ooit. Reik verkeerde te Wenen in de kringen van Freud, maar vestigde zich in 1928 in Berlijn, zag zich in 1934 genoodzaakt naar Den Haag te emigreren en vertrok in 1938 naar de Verenigde Staten. Daar verscheen in 1953 zijn boek *The Haunting Melody*. De vraag die Reik stelt en waarop Lacoue-Labarthe graag het antwoord wil horen is: wat betekent het verschijnsel van een obsederende melodie voor de subjectiviteit?

Behalve in de obsederende melodie was Reik tevens zeer geïnteresseerd in de bekentenis. Zijn eerste grote boek was getiteld: *Geständniszwang und Strafbedürfnis* (1925,

³ Lacoue-Labarthe (a.w., 220) ontleent de uitspraak van Hölderlin aan het boek van Bettina von Arnim-Brentano, *Die Gündertode* (1840) (Insel Verlag, Leipzig, 1983, 294) en de uitspraak van Mallarmé aan diens boek *La Musique et les lettres* (1894) (Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1945, 644).

later in het Engels gepubliceerd onder de titel *The Compulsion to Confess* (1959)). Hierin spreekt hij over manifestaties van een onbewust bekennen, bijvoorbeeld door blozen en stotteren. En in 1949 verscheen van Reik een autobiografie onder de titel: *Fragments of a Great Confession*. Hierin probeerde hij een patroon te ontdekken in de uitingen van zijn eigen onbewuste. Volgens Reik bestaat er een nauw verband tussen het verschijnsel dat een melodie obsessief aanwezig kan blijven en de drang tot bekennen door middel van de autobiografie. Er zijn overigens meteen twee filosofen te noemen bij wie de drang tot autobiografie inderdaad samenging met een obsessie met muziek, namelijk Rousseau en Nietzsche. En bij beiden was er een muzikale roeping die op de een of andere wijze gefrustreerd raakte, hetgeen bij Nietzsche zoals bekend de vorm aannam van een rivaliteit met een echte musicus: Wagner. En misschien duidt ook deze rivaliteit op iets dat in de structuur van de subjectiviteit zelf ligt.

Lacoue-Labarthe staat even stil bij het belang van de bekentenis. Hij maakt twee opmerkingen. Allereerst wijst hij erop dat de bekentenis, als we Nietzsche mogen geloven, de filosofie zelf in het geding brengt. Nietzsche schreef in *Jenseits von Gut und Böse*: ‘Geleidelijk is mij duidelijk geworden wat elke grote filosofie tot nu toe geweest is, namelijk de persoonlijke bekentenis van haar auteur’.⁴ Aldus zouden zelfs de grote filosofische systemen niets anders zijn dan de autobiografieën van hun auteurs. Dit levert wellicht de verklaring voor het feit dat de filosofie vaak uitliep op een verabsolutering van het subject. Weliswaar wordt deze verabsolutering tegenwoordig ook bekritiseerd. Toch geldt het subject volgens Lacoue-Labarthe nog vaak als een vanzelfsprekend uitgangspunt. Ook van deze tweeslachtigheid levert Nietzsche een goed voorbeeld: enerzijds wil hij de gevestigde figuren vernietigen, anderzijds schrijft hij zijn *Ecce Homo*: een autobiografie, met een duidelijk verlangen naar exemplariteit.

In de tweede plaats merkt Lacoue-Labarthe op dat het thema van het bekennende subject de vraag in zich bergt hoe de filosofie zich tot de psychoanalyse verhoudt. Welke status en macht komt aan de psychoanalyse toe? Immers, als Nietzsche gelijk heeft met zijn verzuuchting dat de filosofie persoonlijke bekentenis is, is de psychoanalyse kandidaat om tot koningin over de filosofie te worden gekroond. Deze kandidatuur wordt door Lacoue-Labarthe niet ondertekend. Hij stelt dat de vraag naar de subjectiviteit ons voorbij de klassieke psychoanalyse, van Freud tot Lacan, voert. Hij zal met name een punt maken van het feit dat de autobiografie als ‘grafie’ een vorm van schrijven impliceert. Met de autobiografie is een vreemde mengeling van in- en uitschrijven aan de orde. De autobiograaf wil zich inschrijven in de geschiedenis door zijn eigen geschiedenis, zijn eigen leven, liefst met alle doorleefde gevoelens, helemaal uit te schrijven. Maar jezelf uitschrijven betekent ook dat je je afmeldt, dat je je terugtrekt uit jouw eerdere aanmelding. Ook dat gebeurt in een autobiografie. Vandaar dat Lacoue-Labarthe vragen meent te moeten stellen bij een aantal concepten, die overigens niet alleen centrale concepten zijn van de psychoanalyse, maar ook van de filosofie, zoals betekenisgeving, identiteit, integriteit, aanwezigheid aan zichzelf en vervreemding.

4. Onbewuste muziek

Reik plaatst de muziek eerst en vooral in de sfeer van de herinnering en alles wat de psychoanalyse daarover naar voren heeft gebracht: dat je er door het mechanisme van de verdringing weinig greep op hebt, maar dat ze daarom des te meer over jou zegt. De muziek herbergt een soort innerlijke echo uit het verleden. Reik vertelt over een avond die hij bij een muzikminnende familie doorbracht. Iemand speelde op de cello een stuk muziek dat hem

⁴ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Band 5, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1999, 19 (fragment 6).

emotioneel sterk raakte. Hij voelde dat het stuk veel met hem te maken had. Misschien mogen we wat Reik beleefde – analoog aan een *déjà vu* ervaring – een *déjà entendu* ervaring noemen: het stuk kwam hem bekend voor, maar hij kon het niet thuisbrengen. Op zijn vraag welk stuk het was, werd hem verteld dat het om *Kol Nidrei* van Max Bruch ging. Dat stuk kan worden beschouwd als een moderne versie van een oude melodie die Reik in zijn jeugd vaak gehoord zal hebben, een melodie die jaarlijks, op de Grote Verzoendag, in alle synagogen van de wereld gezongen werd. *Kol Nidrei* betekent overigens ‘alle geloften’.

Op de avond van 25 december 1925 telefoneerde Freud naar Reik, die op dat moment op vakantie was in de Oostenrijkse Alpen, om hem op de hoogte te brengen van de dood van Karl Abraham, de psychoanalyticus bij wie Reik zijn zelf-analyse had gedaan en met wie Reik ook bevriend was geweest. Freud vroeg Reik tevens om de lijkrede voor het Weense psychoanalytische genootschap te houden. Het bericht over de dood van Abraham schokte Reik. Hij verliet het hotel en liep in het duister over een besneeuwd pad het bos in. Het zag er heel anders uit dan overdag. De bomen leken hoger en donkerder en er heerste een drukkende stilte. Plotseling betrapte Reik zich erop dat hij een melodie neuriede, die hij na enige tijd herkende: het was het begin van de koorzang uit de 2^e symfonie van Mahler, gebaseerd op een gedicht van Klopstock, getiteld ‘Aufersteh’n’, een gedicht dat overigens ook al door Bach voor een koraal gebruikt was. Gedurende de volgende dagen schreef Reik aan zijn lijkrede, en wat hij ook probeerde, de melodie wilde niet meer uit zijn hoofd. In zijn latere autobiografie heeft Reik enkele van de kennelijk dwingende associatieve banden blootgelegd. Het was Reik bekend dat Mahler tot deze koorzang geïnspireerd was geraakt bij de begrafenis van Hans von Bülow in Hamburg, doordat daar het koraal van Bach op het gedicht van Klopstock ten gehore was gebracht. Mahler was bij die begrafenis aanwezig omdat hij de assistent van Von Bülow was geweest. Ook was er een productieve vergissing in het spel: Reik meende dat de nu overleden Abraham in Hamburg geboren was. Dat was in feite Bremen, maar het noordelijke accent van Abraham was door Reik onwillekeurig aan Hamburg gekoppeld. In de muziek kunnen we nu de sequentie Bach – Von Bülow – Mahler onderkennen, die vanwege het vermeende schakelpunt ‘Hamburg’ parallel loopt met de sequentie in de psychoanalyse: Freud – Abraham – Reik. Maar dat betekent ook, zo geeft Reik toe, dat hij weliswaar in rouw was over de dood van Abraham, maar tegelijk met Abraham rivaliseerde om de erkenning door Freud. Reik was mede tot het besef van deze rivaliteit gekomen door een merkwaardig voorval. In zijn autobiografie, dus bijna 25 jaar later, schrijft Reik niet voor niets dat, nadat hij de lijkrede had uitgesproken, Freud, die naast hem zat, hem de hand reikte. Intussen sloot Paul Federn, de voorzitter van het genootschap, de bijeenkomst met enkele zinnen af. De sympathieke oude man, zo vertelt Reik, versprak zich door te zeggen: ‘we hebben grote waardering voor de speech die Dr. Abraham zojuist heeft gehouden’. Reik besepte later dat hij in deze verspreking had kunnen beluisteren dat Federn hem, Reik, dood wenste, maar in eerste instantie hoorde Reik er een onbewust compliment in, namelijk de erkenning dat hij als plaatsvervanger van Abraham zou kunnen optreden. Toen Reik deze rivaliteit doorzag, rivaliteit nota bene jegens zijn vriend Abraham, aan wie hij zoveel te danken had, rivaliteit nog eens nota bene die zich scherp voordeed toen deze overleden was, kwam bij hem wel schuldgevoel en schaamte op. Evengoed vermeldt hij dat hij trots was op zijn lijkrede; hij citeert een mooie zin daaruit die kenmerkend zou zijn geweest voor zijn stijl en laat niet na te vermelden dat Freud, die hij na de bijeenkomst naar diens huis begeleidde, hem voor zijn mooie rede had geprezen.

Lacoue-Labarthe wijst op twee interessante details in dit verhaal: a) de zin die Reik als kenmerkend voor zijn stijl opvoert, klonk volgens Reik zo mooi omdat hij daarin een reeks i-klanken had opgenomen; b) de koppeling die in Reiks hoofd tussen Abraham en de 2^e Symfonie van Mahler bestond, is teweeggebracht door Abrahams accent. Het eigene van het individu, zo constateert Lacoue-Labarthe, ligt bij Reik op het vlak van het auditieve. Reik

heeft aandacht voor de stem, en voor alles wat daarmee samenhangt: toonhoogte, spreesnelheid, klank, buiging, melodie, ritme, timbre en kleuring. Lacoue-Labarthe merkt op dat deze zaken in de retorica van de Oudheid, als facetten van de *lexis*, nog van groot belang werden geacht. Vandaag de dag echter, zo klaagt hij, worden ze zowel in de linguïstiek als in de filosofie verwaarloosd en krijgen ze alleen nog serieuze aandacht in de muziek, met name in de zangkunst.

Met zijn nadruk op de stem stuiten we op een van de weinige punten waarop Reik zelf aangeeft dat hij willens en wetens van Freuds opvatting afwijkt. Ook Freud heeft over de obsederende melodie geschreven en heeft het symptomatische karakter van het verschijnsel onderkend. Maar volgens Freud moest dat te maken hebben met de tekst die bij de melodie hoort, dat wil zeggen met het verband tussen de inhoud van deze tekst en een onderwerp dat de persoon in kwestie bezighoudt. Reik daarentegen acht de melodie als zodanig van veel groter belang dan de tekst. Dat blijkt volgens Reik uit het feit dat je zeer wel de hele dag bestookt kunt worden door een melodie uit Mendelssohns *Lieder ohne Worte*.

Freud onderscheidt in zijn theorie twee dimensies, die overigens ook bij Lacan terugkeren: er is enerzijds het verbale, bij Lacan de symbolische orde, en anderzijds het figurale, bij Lacan de imaginaire orde. Reik echter, aldus Lacoue-Labarthe, breekt met de strikte onderscheidingen tussen deze twee dimensies en springt in het gat ertussen. Reik relateert de muziek zonder de tussenkomst van de tekst of van het beeld aan het gevoel, aan de emotie, aan het affect in het algemeen. En juist de affectiviteit komt volgens Lacoue-Labarthe in geen van de twee genoemde dimensies tot haar recht.

Preciezer gezegd relateert Reik de muziek aan het verdrongen, dus onbewuste affect. Het kan heel goed zijn dat we zelf menen bedroefd te zijn, aldus Reik, maar plotseling zijn we een vrolijk wijsje aan het neuriën, waaruit blijkt dat achter het bewuste gevoel een heel ander gevoel schuilgaat. Volgens Reik gaat het om affecten die in een latente staat verkeren en die erop wachten te worden bevrijd in de expressie. Reik gebruikt het woord ontlasting, waar Lacoue-Labarthe overigens liever spreekt van catharsis, de term die door Aristoteles werd gebruikt om het effect van de tragedie aan te duiden, namelijk de zuivering van de gevoelens van vrees en medelijden. De emotionele expressie die door de melodie wordt opgewekt – al dan niet obsederend – is veel adequater dan de emotionele expressie die door de tekst van een lied wordt opgewekt. Reik kan het niet laten, zo merkt Lacoue-Labarthe op – en ik dien graag als hun beider echo – om hierbij een anekdote over Anton Bruckner te vertellen, namelijk dat deze, toen hij een uitvoering van *Tristan und Isolde* bijwoonde, het tijdens de 2^e akte niet meer uithield en de toiletten in vluchtte om te masturberen.

5. Psychoanalyse en Romantiek

Bij wijze van tussentijdse inventarisatie constateert Lacoue-Labarthe dat Reik nu drie belangrijke aspecten van het psychische proces in het subject met elkaar in verband heeft gebracht, namelijk in de eerste plaats de kwestie van de stem, de *lexis* en de stijl, in de tweede plaats de drang tot autobiografie en in de derde plaats de muzikale catharsis. Lacoue-Labarthe werpt de vraag op of er een motief is van waaruit deze drie aspecten samen kunnen worden gedacht.

Het boek waarmee Reik het meest bekend is geworden is *Listening with the Third Ear* (1948). Reik heeft de uitdrukking ‘het derde oor’ ontleend aan Nietzsche. Deze schrijft in *Jenseits von Gut und Böse* dat iemand een derde oor heeft als hij in staat is de zinnen in een boek te lezen volgens de muzikaliteit die er bij wijze van kunst in besloten ligt, dat wil zeggen als hij in staat is te onderkennen of ze een dansend ritme bezitten, als hij oor heeft voor het

tempo, voor een eventueel staccato of rubato, voor de kleur in de klinkers – maar ja, verzucht Nietzsche, bij de Duitsers is al deze kunst aan dovemansoren besteed.⁵

Reik acht deze uitdrukking van toepassing op het luisteren door de psychoanalyticus. Deze moet met het derde oor luisteren naar wat de patiënt hem zegt en zo proberen een muzikaliteit in de patiënt te ontdekken, een muzikaliteit die vervat ligt in de ondertonen die uit het onbewuste proces voortkomen. Een dergelijk luisteren vormt bij Reik het paradigma voor de waarneming van de ander en zelfs voor de waarneming in het algemeen, zo constateert Lacoue-Labarthe. Het onbewuste spreekt, en wel via de stem, preciezer gezegd via de *lexis*. Het luisteren van de analyticus moet zich niet zozeer richten op hetgeen de spreker gegeven de betekenis van zijn woorden over de wereld zegt, maar op hetgeen het spreken, bijvoorbeeld door de toon, over de spreker zegt. Lacoue-Labarthe concludeert dat Reik naar een soort van muzikale essentie van het subject zocht. Inderdaad duidt Reik zijn autobiografie aan als een ‘fonografie’. Terugblikkend op zijn leven zegt hij dat hij een opname heeft uitgeschreven van de innerlijke stemmen die anders stom zouden zijn gebleven.

Lacoue-Labarthe tekent aan dat Reik niet erg consequent is en de stem toch weer vaak in termen van het zicht behandelt. Als Reik schrijft over de stem als het medium waarin de emoties tot expressie komen, doet hij dat op een manier alsof hier iets zichtbaar wordt. Ter illustratie van zijn betoog haalt Reik bijvoorbeeld een uitspraak van Plato aan: ‘Spreek eens een beetje, opdat ik je zie’. Ook heeft Reik een voorliefde voor Goethes notie ‘*wiederholte Spiegelung*’ – je kunt hierbij denken aan spiegels die in twee rijen zo tegenover elkaar zijn opgesteld dat een beeld door de ene na de andere spiegel verder verplaatst wordt. De stelling van Goethe luidde dat het beeld door de herhaalde spiegeling niet verzwakt wordt, maar juist geaccentueerd, een stelling die hij ook op het menselijk leven toepasbaar achtte: de herhaalde spiegeling zou het verleden niet alleen aanwezig stellen, maar zelfs tot een hoger bestaan brengen. Reik, die deze gedachte van Goethe overneemt, behandelt resonantie als equivalent met en inwisselbaar voor spiegeling.

Lacoue-Labarthe noemt dit een scopische, speculaire, theoretische en eidetische reductie van het akoestische. Al deze termen liggen dicht bij elkaar. Het door Lacoue-Labarthe veelvuldig gebruikte woord ‘eidetisch’ komt van het Griekse woord *eidos*: vorm, idee of soort. Het woord ‘eidetisch’ kan dus worden beschouwd als een precisering van het woord ‘theoretisch’, voor zover dit laatste woord in het Grieks teruggaat op het ‘schouwen’. De door Lacoue-Labarthe gevolgde precisering bestaat erin dat ‘eidetisch’ voor de veronderstelling staat dat iets in een vaste vorm, met een vaste omlijning verschijnt, strikt afgebakend van de rest. In de diagnose van Lacoue-Labarthe wordt de westerse filosofie, die hij ook wel kortweg betitelt als ‘de metafysica’, gedomineerd door de eidetische benadering van de werkelijkheid. Dat betekent: door een benadering die de werkelijkheid opdeelt en fixeert in een reeks van vaste vormen of figuren.

Lacoue-Labarthe meent dat Reik weliswaar soms een stap in de richting van een breuk met deze eidetische opvatting zet, maar vervolgens niet durft door te zetten. Hij vindt de wijze waarop Reik over de stijl spreekt dan ook veel interessanter. We hebben in grote lijnen al gezien dat Reik in zijn autobiografie de kwestie van zijn eigen stijl aanroert, dat hij deze in verband brengt met de stem en dat hij hierin het onbewuste meent te kunnen horen spreken. Reik lijkt het adagium te hanteren: ‘de stijl maakt de mens’, of liever gezegd: de mens is fundamenteel stijl. Dit betekent tegelijkertijd dat de mens fundamenteel karakter is. Want de stijl, zo geeft Lacoue-Labarthe een en ander weer, is bij Reik dubbel: de stijl is enerzijds de dictie of de *lexis* in het algemeen, dus iemands manier van spreken, en anderzijds iemands karakter, datgene wat tot spreken komt. Nu, de stijl verradt, dat wil zeggen, de stijl in de

⁵ Friedrich Nietzsche, a.w., 189 (fragment 246).

eerste zin verraaft de stijl in de tweede zin. Je bekent dus altijd, met de dictie beken je je karakter.

Dit onderscheid van twee niveaus waarop de stijl zich voordoet, kan ook op het schrijven worden toegepast: enerzijds is er het specifieke kenmerk van het actuele schrijven, bijvoorbeeld in de vorm van het handschrift, anderzijds is er het gegraveerde, het reeds als gramma ingebracht, het gepro-grammeerde van het subject, dus het onbewuste, als een systeem van sporen en markeringen. Lacoue-Labarthe merkt op dat Reik in zijn autobiografie enerzijds ‘zichzelf schrijft’, dat wil zeggen aan autografie doet, en anderzijds zichzelf probeert te analyseren, dus aan auto-analyse doet en zo probeert bloot te leggen wat in hem ingeschreven was. Maar realiseert Reik zich wel wat het betekent dat hij het geschrevene wil blootleggen door te schrijven?

Lacoue-Labarthe stelt dat Reik in zijn schrijven het model volgt van de roman, de roman zoals gethematiseerd door de Romantiek. Op de achtergrond werkt de analyse van de zogeheten Vroege Romantiek door die Lacoue-Labarthe en Nancy samen in 1978 (dus een jaar voordat Lacoue-Labarthes ‘L’echo du sujet’ verscheen) hebben gepubliceerd onder de titel *L’absolu littéraire*.⁶ Van de uitgangspunten die Lacoue-Labarthe en Nancy in de Vroege Romantiek hebben blootgelegd, zijn er hier twee relevant: ten eerste, de kunstenaar is exemplarisch voor het menszijn, ieder mens zou kunstenaar, dichter moeten zijn; ten tweede, in de vorm van het kunstwerk produceert het subject zichzelf. Zo schrijft ook Reik dat hij over de obsederende melodie, die zo van belang is voor de autobiografie, een groot boek had willen schrijven, dat wil zeggen een literair, kunstzinnig werk – echter, bescheiden als hij is, voegt hij toe dat dit niet gelukt is en dat het een gewoon psychologieboek is geworden. Elders laat Reik overigens weten dat hij Freud wél als een groot schrijver beschouwt. Ook Goethe is voor Reik een ideaal voorbeeld. Lacoue-Labarthe suggereert dat voor de hele psychoanalyse geldt dat zij het paradigma van de Romantiek volgt. Hij wijst erop dat de psychoanalyse zich constitueert rond een mythe, namelijk het Oedipus-verhaal, dat dit verhaal als een familieroman kan worden beschouwd en dat hierin de kwestie van de identiteit centraal staat.

6. De gestalte die van zijn stelten valt

Lacoue-Labarthe blijkt de gedachtegang van Reik wel een eind te volgen, maar werkt deze tegelijkertijd zo uit dat alles anders wordt. De weg waarlangs het subject tot een identiteit komt, kan wat Lacoue-Labarthe betreft inderdaad met een literair begrip worden aangeduid, namelijk als een proces van *Dichtung*. Bij wijze van *Dichtung* neemt de identiteit een vorm aan, wordt tot een *Gestalt*, een figuur. Nu schuilt in het woord *Dichtung* ook altijd de betekenis van fictie. We moeten fictie echter niet als een willekeurig verzinsel tegenover een ware werkelijkheid plaatsen. Fictie of fictioneren is eerder zoiets als vormgeving. Het subject kan enkel ontstaan langs de weg van het scheppend fictioneren. Het subject trekt zich overeind of wordt overeind getrokken, wordt dat wat staat en dat wat gesteld wordt, wordt gestalte. Dit kan volgens Lacoue-Labarthe alleen gebeuren als anderen, dat wil zeggen de figuur van anderen of andere figuren, in de *Gestaltung* worden betrokken. Want er is geen vorming van identiteit zonder dat andere figuren als voorbeeld worden genomen. Je begint niet vanuit nul, en ook niet bij jezelf. De identiteitsvorming is een mimetisch proces en is afhankelijk van de voorgegeven anderen. Daarom is de autobiografie altijd ook een

⁶ Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris, 1978. De benaming Vroege Romantiek staat voor de groep rond het tijdschrift *Athenäum* (1798-1800), bestaande uit de gebroeders Friedrich en August Schlegel, Novalis, Tieck, e.a.

allobiografie (over het leven van anderen schrijven). Reik vertelt over en imiteert met name Mahler, Goethe, Abraham en Freud. Lacoue-Labarthe concludeert dat de figuur nooit één is. Allereerst identificeer je je met de ander. Maar ook die ander is niet één. Het imago, de figuur, het figurale in het algemeen, kent geen vastheid of eigenheid. Er is geen beeld waarmee je je helemaal identificeert. Je verhoudt je altijd tot minstens twee beelden, waartussen je oscilleert, bijvoorbeeld tussen de kunstenaar en de wetenschapper, tussen Mahler en Freud. En zelfs wanneer het om één figuur gaat, zal die figuur dubbel zijn. Zo zouden we kunnen zeggen dat Reik oscilleert tussen Freud en Freud, namelijk tussen Freud de wetenschapper en Freud de grote schrijver. Het subject, zegt Lacoue-Labarthe, onderwerpt zich voortdurend op noodlottige wijze aan een *double bind*. Het subject gaat een onmogelijke opgave aan. En daarom valt de gestalte, dat wat stáát, steeds weer van zijn stelten. Lacoue-Labarthe gebruikt hier het zelfstandige naamwoord *désistement*.⁷ Later zal hij op suggestie van Derrida de term *désistance* invoeren. Laten we in het Nederlands zeggen: de gestalte desisteert. Het subject is de ontmoeting van gestalte en desistentie.

Met het begrip desistentie bekritiseert Lacoue-Labarthe niet enkel een bepaalde opvatting van het subject, maar de hele traditionele westerse filosofie, de metafysica. De figuur of de gestalte verwijst niet alleen naar het menselijke subject. De metafysica denkt immers élk zijnde als een *eidos*, als een vaste vorm, gestalte of figuur, en miskent ten aanzien van elk zijnde de desistentie ervan. Deze miskennis van de desistentie, zo stelt Lacoue-Labarthe, is de verborgen onderlaag van het ontologische discours, van Plato tot Nietzsche.

Enerzijds in aansluiting bij Reik en anderzijds vanuit de gedachte dat het subject desisteert, plaatst Lacoue-Labarthe enkele kanttekeningen bij de concepten waarmee Lacan de identiteit van het subject in kaart heeft gebracht. Reik schrijft pessimistisch dat hij nooit zal zijn in vergelijking met Freud wat Mahler in vergelijking met Bach was. Reik wil zich een figuur bezorgen via het beeld van de ander dat hij zelf optrekt, maar moet toegeven dat hij zich daarin niet zonder meer terugvindt, maar zich er eerder in verliest. Volgens Lacoue-Labarthe is dat kenmerkend voor de imaginaire orde. Terwijl Lacan meende dat het spiegelstadium, de imaginaire orde, het subject minstens de illusie van vastigheid biedt, stelt Lacoue-Labarthe dat het imaginaire even veel vernietigt als het helpt opbouwen. Het subject voor de spiegel, zegt Lacoue-Labarthe, is een desisterend subject. Nu zou Lacan zoiets als desistentie (of meer in het algemeen: differentie) voor de symbolische orde wel van toepassing verklaren. Maar volgens Lacoue-Labarthe geldt de desistentie evenzeer voor de imaginaire orde. De desistentie tast dan ook het onderscheid tussen het imaginaire en het symbolische aan, evenals trouwens de door Lacan veronderstelde absolute alteriteit van het Ding. Want het andere is niet absoluut anders, maar is betrokken in mijn constitutie, en precies daarom is deze een desisterende constitutie. Kortom, Lacans concepten zijn niet bijzonder geschikt om de desistentie van het subject te verduidelijken. Lacoue-Labarthe wendt zich liever tot het begrip *écriture* van Derrida. Dit verwijst immers naar een type schrijven dat niet in het teken staat van het romantische ideaal van de zelfproductie van het subject. De *écriture* is veeleer het schrijven dat zich noodgedwongen invoegt in, en gedwarsboemd wordt door, wat reeds ingeschreven wás. En dit is wat ook Lacoue-Labarthe op het oog heeft als hij zegt dat de *Gestaltung* – vanwege de inbreng van reeds aanwezige andere figuren – altijd met de desistentie samengaat.

De desistentie is onvermijdelijk doordat de gestalte van het subject niet zonder de gestalte van de ander(en) tot stand komt. Lacoue-Labarthe voegt hieraan toe dat de ander verweven is met de dood. Hij kan hier opnieuw dicht bij Reik blijven. Reik, die tussen alle

⁷ In het Frans betekent *se désister* ‘afstand doen van’, meestal met betrekking tot een juridische handeling of verantwoordelijkheid.

psychoanalyse door een studie van het fenomeen autobiografie wil voorleggen, vermeldt dat de oudste bekende autobiografieën, die in Egypte, Babylonië en Assyrië gevonden zijn, in steen gegraveerd werden en dat hun strekking veelal neerkwam op zelfrechtvaardiging en het sussen van schuldgevoel. Want, zo licht Reik toe: ze werden geschreven vanuit de gedachte aan de dood, dus niet zozeer *sub specie aeternitatis*, maar *sub specie mortis*. In zekere zin brengen ze de doodsstrijd van het subject tot expressie. Nu bleek reeds dat de autobiografie – ook bij Reik zelf – tevens allobiografie is. Maar bovendien komt Reik in zijn autobiografie nogal eens over de dood van anderen en over de rouw te spreken. Zo wordt de allobiografie tevens een allothanatografie. Voegen we een en ander samen, dan blijkt de auto-bio-grafie (het eigen leven uitschrijven) vooral een allo-thanato-grafie (over de dood van de ander schrijven) te zijn. Maar als we Reik mogen geloven, heeft de dood van de ander alles met mijzelf te maken – dat de rouw en de rivaliteit zich vermengen is niet toevallig, want de rouw om de dood van de ander betreft in wezen mijn eigen dood. Wat mij in de muziek emotioneert is de rouw om mijzelf. Maar daar stuiten we op een onmogelijkheid: de autothanatografie is nu eenmaal onmogelijk. En dit zet Plato's ideaal van de *haplè diègèsis* op losse schroeven, het eenvoudige of enkelvoudige verhaal, het verhaal in de eerste persoon, óp zich genomen door de auteur zelf. Over de eigen dood schrijven is onmogelijk, het discours in de eerste persoon kan nooit worden voltooid, het verhaal van het subject moet zich wel openen.

7. Het oorspronkelijke ritme

Reik vertelt over een vreemde ervaring die zich had voorgedaan toen hij de begrafenis van een geliefd persoon had bijgewoond en vervolgens op weg was naar huis. Hem was een herinnering aan een gelukkig moment uit het gezamenlijke verleden te binnen gevallen. De herinnering had hem zo in beslag genomen dat hij de begrafenis helemaal vergat. Maar toen hij vervolgens uit deze dagdroom was teruggekeerd naar het actuele leven van dat moment, zag dit eruit alsof je vanuit het donker naar binnen kijkt in een sterk verlichte danszaal en daar de beweging van dansende figuren waarneemt, maar zonder dat je de bijbehorende muziek kunt horen. In zo'n situatie lijkt het draaien en bewegen van de dansparen volkomen zinloos, aldus Reik, omdat het ritme ontbreekt.

Reik lijkt nu alles wat hij over muziek heeft gezegd toe te spitsen op het ritme, het ritme als een temporele aangelegenheid. Hij heeft aangetoond dat de muziek een belangrijke rol speelt in het onbewuste (en dus ook in iemands stijl, in de autobiografie, enzovoort), maar stapt nu over naar iets dat enerzijds een onderdeel van de muziek is, maar zich anderzijds op een nog fundamenteeler en omvattender niveau bevindt, namelijk het ritme. Hij wijdt bijvoorbeeld een beschouwing aan de term 'tact'. Hij merkt op dat het in de muziek vanzelf spreekt dat tact een temporele term is. De term wordt inmiddels ook in de sfeer van het sociale verkeer gebruikt, maar ook daar zijn temporele factoren aan de orde. Iemand met tact benaderen is vooral een kwestie van timing. Ook het liefdesleven, meent Reik, is afhankelijk van de concordantie van het individuele ritme van twee mensen. Reik gaat er dus vanuit dat ieder mens een eigen ritme heeft. In feite heeft hij zijn eerder vermelde adagium 'de stijl maakt de mens' nu gepreciseerd tot: 'het ritme maakt de mens'. Ook kan een stukje dat Reik hierover schrijft volgens Lacoue-Labarthe worden beschouwd als een parafrase op een formule van Von Bülow: 'in den beginne was er ritme'. Reik beseft het misschien niet, maar als het gaat om de rangorde van de elementen van het lied blijkt hij Plato tegen te spreken. Plato meent dat de melodie en het ritme zich moeten aanpassen aan het woord (*logos*). Reik daarentegen bevrijdt het ritme van deze logocentrische inperking.

Laten we het ritme in eerste instantie beschouwen als iets dat uitsluitend akoestisch is en in die zin onzichtbaar. In zijn verhaal over de danszaal stelt Reik dat je uit de zichtbare beweging het ritme niet kunt aflezen, terwijl je omgekeerd het ritme juist nodig hebt om het

zichtbare te begrijpen. De herkenning van het onzichtbare ritme blijkt noodzakelijk te zijn om het zichtbare als zinvol te kunnen herkennen. Zonder ritme, zo concludeert Lacoue-Labarthe, raakt de dans gedesorganiseerd, gedefigureerd; zonder ritme wordt de scopische perceptie vreemd, onvertrouwd, *unheimlich*. Het ritme betekent in elk geval een herhaling in de tijd. Het is deze temporele herhaling – en niet de topologische of ruimtelijke herhaling – die volgens Lacoue-Labarthe noodzakelijk is om de diversificatie te scheppen op basis waarvan de werkelijkheid herkenbaar wordt. We kunnen de nu herkende figuren een zichtbare imitatie of herhaling van het ritme noemen, maar het ritme is op zijn beurt eveneens wezenlijk herhaling. Indien het ritme als herhaling ontbreekt, kan de herhaling daarvan in de dans niet verschijnen.

Maar Lacoue-Labarthe zet nog twee verdere stappen. Allereerst stelt hij dat niets kan verschijnen zonder herhaling. Want elk verschijnen is mimetisch. Elke verschijning is een productieve herhaling van een voorgaande verschijning – productief: dus de voorgaande verschijning is in de nieuwe verschijning veranderd. In de tweede plaats is dit volgens Lacoue-Labarthe ook van toepassing wanneer het om een oorsprong, om iets oorspronkelijks gaat. Hier stuiten we op de bijzondere structuur van de oorspronkelijke complementariteit, een uitdrukking die Lacoue-Labarthe aan Derrida ontleent.⁸ In eerste instantie zullen we geneigd zijn de mimesis slechts te beschouwen als een supplement, een aanvulling op het oorspronkelijke dat gepresenteerd wordt. Om dit oorspronkelijke te presenteren zullen we hoe dan ook een beroep moeten doen op een vorm van mimesis, bijvoorbeeld een verwoording, een beeld of een stuk muziek. Maar in deze verwoording, enzovoort, is het oorspronkelijke niet meer het oorspronkelijke, want het is door de aard van de verwoording altijd in enige mate vertekend. Het oorspronkelijke als zodanig kan niet anders dan gemist worden, of minstens opgeschort, in afwachting van een nieuwe mimesis, die het oorspronkelijke weer exact tracht te presenteren, maar opnieuw zal vertekenen. Het blijkt dus veeleer de herhaling door de mimesis te zijn, die we eerst nog aanzagen voor een supplement, die in feite de meeste aanspraak blijkt te kunnen maken op noodzakelijkheid, en daarmee op oorspronkelijkheid – en vandaar deze spanningsvolle uitdrukking: de oorspronkelijke complementariteit van de mimesis.

Als er geen verschijnen is zonder herhaling, kan zelfs de onmiddellijke zekerheid van het primaire narcisme niet tot stand komen zonder herhaling. Lacoue-Labarthe concludeert dat het ritme de mogelijksvoorwaarde van het subject is. Maar daarom reikt het ritme tegelijk de mogelijkheid aan om als het ware even géén subject te zijn. Aldus kan het ritme het aangrijpingspunt vormen voor de muzikale catharsis. Dankzij het ritme kan de muziek de emotie tot expressie brengen en zo de obsessie met de dood verzachten. De emotie is in het Frans ook *émoi*, en dit, zo zegt Lacoue-Labarthe, mogen we met ‘het derde oor’ verstaan als *é-moi*, het buiten mezelf.

We hebben nu het motief gevonden dat de drie thema’s – de stem en de stijl, de drang tot autobiografie en de muzikale catharsis – met elkaar verbindt. Reik heeft Mahlers 2^e Symfonie aangemerkt als de plek waar de drie thema’s in zijn persoonlijke ervaring bij elkaar kwamen. Maar hij heeft ook aangegeven waar deze verbinding vandaan komt. Dat is het ritme. En terwijl Reik de stem nog zo half en half met de orde van het zicht verbond, laat hij dat bij het ritme achterwege. Omdat het ritme volgens Lacoue-Labarthe enkel omschreven

⁸ Zie voor een uitvoeriger behandeling van de wijze waarop Lacoue-Labarthe de notie ‘oorspronkelijke complementariteit’ in zijn opvatting van de mimesis inzet en van de teksten van Derrida die hem hiertoe geïnspireerd hebben mijn boek *Sublieme Mimesis. Kunst en politiek tussen nabootsing en gebeurtenis: Lacoue-Labarthe, Heidegger, Lyotard, Damon, Budel*, 2005, 29-31.

kan worden als het herhaalde verschil van hetzelfde met zichzelf, ligt het eerder voor de hand het ritme in verband te brengen met de echo.

Maar als het ritme wezenlijk herhaling is, is het muzikale of zelfs het akoestische aspect ervan misschien niet wezenlijk. Lacoue-Labarthe stelt voor dat we de kwestie van het ritme losmaken van de muziek, dat wil zeggen, van enkel een herhaling in de tijd, een energetische wisseling, door middel van slag en onderbreking, in cadans en maat. We zouden immers kunnen zeggen dat het ritme meer is dan een opeenvolging van slagen, omdat de slagen in een bepaald patroon komen. Het patroon, zo kunnen we toegeven, heeft iets weg van een vorm, een figuur, een gestalte. Lacoue-Labarthe lijkt inderdaad het begrip ritme een betekenis te willen geven die zich tussen slag en gestalte in bevindt. Want als we het ritme zo begrijpen, komt het in feite overeen met de desisterende gestalte, de gestalte die steeds weer op zijn stelten en er weer vanaf stapt.

Lacoue-Labarthe beroept zich hierbij op hetgeen we bij de geleerden omtrent het oude Grieks, zoals Jaeger en Benveniste, kunnen vinden: *rhuthmos* of *rhusmos* betekende oorspronkelijk hetzelfde als *schème*, dat wil zeggen vorm. Wat later, maar nog steeds in het oude Grieks, betekende *rhuthmos* allereerst de vorm van de letters van het alfabet, maar ook de 'lijn' van de melodie, of het ritme en verder ook verhouding, proportie en aard of karakter. Zo vinden we in het Griekse woord *rhuthmos* alvast alle elementen terug die Reik met het begrip 'stijl' op het oog had, zoals handschrift en karakter. Maar de vraag is nu of hieraan nog iets anders ten grondslag ligt. Lacoue-Labarthe wijst erop dat er volgens Benveniste een nuance-verschil bestond tussen *schème* en *rhuthmos*: terwijl *schème* duidde op een stabiele vorm – dat wil zeggen een gestalte –, stond het woord *rhuthmos* voor de vorm die in de beweeglijkheid of vloeibaarheid wordt opgepakt zonder dat ze een organische consistentie verkrijgt – dus, zo meent Lacoue-Labarthe, voor iets tussen slag en gestalte in.⁹

Lacoue-Labarthe trekt zijn conclusies: het ritme is de allereerste verwerking van de chaos, maar zonder dat wij daarmee de chaos in een *stabiele* vorm weten onder te brengen. Niet wij – wij maken het ritme niet, aldus Lacoue-Labarthe, wij worden geritmeerd. Niet stabiel – de ritmische herhaling gaat nog vooraf aan de verdeling tussen hoorbaar (slag) en zichtbaar (gestalte), tussen tijdelijk en ruimtelijk. Het ritme is pre-speculair. En dus biedt het ritme weerstand aan de eidetische opvatting van de wereld.

Naar Reiks eigen zeggen was hij er niet in geslaagd om tot een echte theorie te komen over de obsederende melodie en het ritme. Dat wil zeggen, hij was er niet in geslaagd deze zaken bevredigend te integreren in de psychoanalytische theorie. Maar Lacoue-Labarthe merkt op dat Reiks theoretische mislukking zijn eigenlijke succes is. Want de kern van de psychoanalytische theorie is volgens Lacoue-Labarthe het Oedipus-verhaal, en dat kan, met Freud, worden weergegeven als het conflict tussen de twee 'absolute narcismes': tussen het verlangen om samen te vallen met de oervader en het verlangen om als enige samen te zijn met de moeder. Volgens Lacoue-Labarthe komen beide vormen van narcisme neer op een 'sluiting' (*clôture*). Ze staan voor een omsloten gestalte, dat wil zeggen, een gestalte die niet openstaat naar het andere en dus ook niet desisteert. De term 'sluiting' verwijst dus net als bijvoorbeeld de term 'eidetisch' naar de metafysische manier van denken. Duidelijk is dat Lacoue-Labarthe meent dat we het metafysische denken van de psychoanalyse moeten verlaten. Maar wie zegt dat we ons zomaar buiten deze sluitingen kunnen begeven? Kortom, om deze vraag op de twee 'absolute narcismes' toe te spitsen: misschien is het wel waar, zo

⁹ Zie voor een nauwkeurige behandeling van verschillende filosofische opvattingen van het begrip 'ritme', vanaf de Griekse oudheid tot en met Hegel, Nietzsche, Heidegger, Derrida en Lacoue-Labarthe: Joris van Gorkom, 'Ritme', *De Uil van Minerva. Tijdschrift voor Geschiedenis en Wijsbegeerte van de Cultuur*, Volume 20, nummer 2/3 (winter/lente 2005), 133-150.

oppert Lacoue-Labarthe, dat het onmogelijk is de narcistische omsluiting te buiten te gaan. Nu besteedt hij de meeste aandacht aan de tweede soort van absoluut narcisme, die waarbij de moeder betrokken is. Hij zegt het niet met zoveel woorden, maar uit het feit dat hij aan de eerste soort weinig aandacht besteedt, kunnen we concluderen: van die oervader kom je nog wel af. Maar misschien is het niet mogelijk de moederlijke omsluiting te buiten te gaan? Want waar anders kunnen we herinnering aan hebben? Welke andere stem kan in ons resoneren, in ons echoën, ons vertrouwd lijken? Waar anders zijn we door geritmeerd? Maar gaat het dan nog wel om sluiting en eidetiek? Want stelt ook de moederlijke omsluiting ons niet bloot aan het ritme? Lacoue-Labarthe haalt Georg Groddeck aan, eveneens een psychoanalyticus en een tijdgenoot van Reik, die in zijn essay ‘Muziek en het onbewuste’ schreef dat het kind in de baarmoeder ten slotte geen enkele andere indruk te verwerken heeft dan ritme, preciezer gezegd twee verschillende ritmes, dat van het hart van de moeder en dat van het eigen hart. Keboem, keboem, keboem – en daaroverheen het veel snellere ritme van het kinderhart.

Frans van Peperstraten
5 april 2022¹⁰

Literatuur

- Bettina von Arnim-Brentano, *Die Gûnderode*, Insel Verlag, Leipzig, 1983 (oorspr. 1840).
- Joris van Gorkom, ‘Ritme’, *De Uil van Minerva. Tijdschrift voor Geschiedenis en Wijsbegeerte van de Cultuur*, Volume 20, nummer 2/3 (winter/lente 2005), 133-150.
- Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Philippe Lacoue-Labarthe, ‘L’écho du sujet’, in: id., *Le sujet de la philosophie (Typographies 1)*, Aubier-Flammarion, Paris, 1979, 217-303.
- Engelse vertaling: ‘The Echo of the Subject’, in: id., *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford University Press, Stanford, 1998, 139-207.
- Philippe Lacoue-Labarthe en Jean-Luc Nancy, *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.
- Stéphane Mallarmé, *La Musique et les lettres* (1894), *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1945.
- Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Band 5, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1999.
- Frans van Peperstraten, *Sublieme Mimesis. Kunst en politiek tussen nabootsing en gebeurtenis: Lacoue-Labarthe, Heidegger, Lyotard, Damon*, Budel, 2005.

¹⁰ Een eerdere versie van deze tekst verscheen als artikel onder de titel ‘De echo van Lacoue-Labarthe’ in *Freespace Nieuw Zuid. Driemaandelijks discursieve machine voor cultuurkritiek en amusement* # 28, jaargang 7, 2007, 84-99.