

MUZIEK EN *FIRSTNESS* IN EEN KOPPIGE ZOEKTOCHT

Hoe the Real verdween en zich toen schuchter terug liet halen

Bachelorwerkstuk Roos Leeflang

Radboud Universiteit Nijmegen

Algemene Cultuurwetenschappen

s4117379

12 juni 2014

Vincent Meelberg en Tim Vermeulen

roos.leeflang@student.ru.nl

7994 woorden

Muziek en *Firstness* in een Koppige Zoektocht

Hoe the Real verdween en zich toen schuchter terug liet halen

Abstract	2
Inleiding	3
1. Over <i>the Real</i> en hoe het Verdween	6
2. Peirce, <i>Firstness</i> en Muziek als Puur Icoon	12
3. Marks, <i>Haptic Aurality</i> en een Ontmoeting met <i>the Real</i>	17
Conclusie	25
Bibliografie	27

Abstract

This paper considers the continuity between the theory of poststructuralist- and affective turn-theoreticians based on their shared interest in Jacques Lacan's concept of 'the Real'. Whereas poststructuralists such as Baudrillard argue that the Real is long gone and impossible to reach, theoreticians such as Laura Marks implicitly argue that the Real can still be touched upon through an experience of Firstness, a concept she borrows from semiotician Charles Sanders Peirce. In the following I put Marks's assumptions to the test, using the Firstness-experience of music as a bait in my search for the Real. Firstness is, after all, analogous to the Real, with its pre-personal and pre-conceptual nature. Music, on the other hand, with its lack of images and words (the media of respectively Lacan's imaginary and symbolic registers), seems perfect to connect listeners to the Real.

I set out to argue with Romanticist thinkers that music has the power to represent the world of the Real, before showing through a Baudrillardian analysis of György Ligeti's Nonsense Madrigals that this may not be true for music in our own time. I then dive into Peircian theory to argue that music can be seen as a sign of perfect (relative) Firstness: a pure icon, in which sign and object coincide completely, closing the gap between sign and Real that Baudrillard perceives in our time. These musical pure icons can, when experienced in a state of Firstness, bring us into contact with the Real again. The question remains, however, whether such pure icons exist: a question answered with 'no' by both Peirce and Baudrillard. The discussion about the nature of musical signs has to be reviewed, however, in light of what Marks says about smell, as her argument is applicable to music as well. Redefining 'indexical' and 'symbolic' and placing them on a continuum, she argues that indexical signs – such as music - can bring about a briefly prolonged experience of Firstness in those who experience them. This Firstness-experience of music can make us encounter the Real once more.

I conclude that in spite of Baudrillard, the Real can indeed still be touched upon, be it only in a Firstness-experience of music, a state of mind that is hard to prolong for more than mere moments. Furthermore, this experience of the Real is not traumatic, as Lacan suggests, but can be enriching.

Inleiding

Heden ten dage vindt in de cultuurtheorie een opvallende verschuiving plaats. Waar het postmoderne denken - en dan met name dat van de poststructuralisten - vanaf de jaren tachtig een heilig huisje vormde, is in het afgelopen decennium een tegenbeweging ontstaan. Nu we volgens velen het postmodernisme toch echt voorbij zijn ontstaat er scepticisme ten overstaan van haar theoretische pioniers. Onder hen die zich afzetten tegen de poststructuralisten heersen zeer uiteenlopende opvattingen, maar een zekere trend is ondanks dat te ontdekken: veel hedendaagse theoretici wenden zich tot het lichaam en de materialiteit of tastbaarheid van het menselijke zijn en ervaren. Omdat het lichamelijke affect daarbij vaak een belangrijke rol speelt, worden deze uiteenlopende theorieën wel onder de noemer *the affective turn* geschaard.

Eén van theoretici binnen deze stroming is Laura Marks. Zij herkent in de hedendaagse cultuur een 'longing for Firstness' en pleit er voor dat we meer in contact met onze eigen *Firstness* komen te staan, een term die ze van semioticus Charles Sanders Peirce leent (Marks, 2002). *Firstness* is de pre-persoonlijke, pre-talige en voor Laura Marks lichamelijke ervaring die vooraf gaat aan de ervaring van emotie en intellectuele reflectie. Deze eerste, lichamelijke ervaring (bijvoorbeeld opgeroepen door een kunstwerk) raakt buiten ons bereik op het moment dat we begrijpen wat we voelen en onze *Firstness*-reactie intuïtief als een emotie duiden. Deze rudimentaire emotionele duiding is op zijn beurt wel talig, maar nog intuïtief en dus pre-intellectueel, en wordt door Peirce en Marks geduid als *Secondness*. Het stadium van *Thirdness* wordt bereikt wanneer we met ons intellect op onze emoties reflecteren en ons bewust worden van wat die emoties op welke manier in ons los maken en op welke manier.

Het onderscheid van Peirce en Marks tussen *Firstness*, *Secondness* en *Thirdness* doet sterk denken aan het onderscheid dat Jacques Lacan in zijn werk maakt tussen drie registers: *the Real*, *the imaginary* en *the symbolic*. Voornamelijk de gelijkenis tussen Peirce' *Firstness* en Lacans *Real* is erg opvallend – zo zijn beiden bijvoorbeeld pre-persoonlijk, pre-talig en ongeordend. Waar de poststructuralisten hun lezers verzekeren dat Lacans *Real* in de postmoderniteit voorgoed buiten bereik is – iets dat volgens met name Jean Baudrillard een ernstige zaak is – lijken de theoretici van de *affective turn*, waaronder Marks, zich daar tegen

te verzetten. Marks probeert ondanks Baudrillard's pessimisme *toch* toegang te vinden tot dat mysterieuze, ongrijpbare, pre-persoonlijke en pre-talige dat aan onszelf vooraf gaat. Maar in hoeverre is deze verwachting legitiem?

Hoewel de *affective turn*-theoretici zich sterk van de poststructuralisten onderscheiden en zich tegen hen afzetten, delen beide stromingen in ieder geval één ding: beide werken expliciet dan wel impliciet met Lacan's onderscheid tussen *the Real* en *reality*. Ik zal de twee stromingen daarom op dit punt vergelijken, waarbij ik de volgende vraag zal stellen: op welke manier zou onze *Firstness*-ervaring van muziek toegang kunnen bieden tot wat Lacan *the Real* noemde, ondanks dat *the Real* volgens de poststructuralisten volledig onbereikbaar is?

Ik kies er daarbij voor om me specifiek te richten op onze ervaring van muziek, omdat deze kunstvorm van oudsher met affect en het lichamelijke in verband wordt gebracht. Muziek raakt het lichaam met haar geluidsgolven letterlijk aan en kan het lichaam in beweging brengen. Bovendien is muziek in haar puurste vorm geen referentiële kunst, terwijl de beeldende kunsten en de literatuur dat in de meeste gevallen wel zijn. Zo werd muziek in met name de romantiek veelal omschreven als de kunstvorm die datgene uit kan drukken dat in taal niet te vatten is, wat haar als kunstdiscipline al veel dichterbij Lacan's *Real* brengt dan bijvoorbeeld de literatuur, die altijd in de symbolische tekens van de taal communiceert en dus nauwelijks buiten de symbolische orde kan treden.

Om de hoofdvraag uiteindelijk te kunnen beantwoorden zal ik in het eerste hoofdstuk Lacan's concept van *the Real* onder de loep nemen en met behulp van de geschriften van Duitse romantici over de aard van muziek beredeneren dat muziek van alle kunstvormen de grootste potentie heeft om ons dichterbij *the Real* te brengen. Daarna zal ik met behulp van de theorie van Jean Baudrillard laten zien hoe de poststructuralisten beargumenteerden dat *the Real* voorgoed buiten bereik is, om met een korte toepassing van Baudrillard's theorie op een reeks madrigalen van György Ligeti – gecomponeerd kort na het verschijnen van Baudrillard's *Simulacra and Simulation* – te laten zien dat de betreffende theorie ook op muziek van toepassing kan zijn. In het tweede hoofdstuk zal ik stilstaan bij het *Firstness*-begrip zoals Peirce dat zelf gebruikte binnen zijn semiotische systeem, beargumenteren waarom *Firstness* en *the Real* analoge begrippen zijn en de implicaties hiervan voor de status van (de ervaring van) muziek uiteenzetten. Tot slot zal ik ingaan op de rol van *Firstness* binnen het werk van Laura Marks, laten zien hoe ze daarin afwijkt van

Peirce en door middel van een beknopte analyse van opnieuw Ligeti's *Nonsense Madrigals* duidelijk maken hoe de *Firstness*-ervaring van muziek in de theorie van Marks toch deuren naar *the Real* kan openen.

1. Over *the Real* en hoe het verdween

Om erachter te komen hoe onze *Firstness* ervaring van muziek een mogelijke toegang biedt tot Lacans domein van *the Real* zal ik eerst in beeld brengen wat Lacan nu precies bedoelt met *the Real*, hoe muziek zich als kunstdiscipline tot *the Real* verhoudt, en waarom de door Lacan geïnspireerde poststructuralisten geloofden dat *the Real* voor ons niet (meer) toegankelijk is. Om die laatste vraag te beantwoorden zal ik me concentreren op één enkele poststructuralist, en dan wel degene die er wat betreft *the Real* misschien wel de meest pessimistische houding aan overhoudt: Jean Baudrillard. Ik zal vervolgens met behulp van Baudrillards theorie over simulacra een beknopte analyse geven van György Ligeti's *Nonsense Madrigals* om te illustreren hoe het pessimisme van de poststructuralisten in sommige gevallen behoorlijk steek kan houden, zelfs wanneer het gaat om muziek.

The Real versus reality

Om te begrijpen wat Jacques Lacan precies onder *the Real* verstaat is het belangrijk om ook haar tegenhanger *reality* in acht te nemen – eveneens een term van Lacan. Het onderscheid tussen *reality* en *the Real* is in feite het verschil tussen de wereld zoals wij mensen die denken te kennen en ervaren (*reality*) en de wereld zoals die los van ons is (*the Real*).

Reality bestaat uit twee registers; *the imaginary* en *the symbolic*. Over *the imaginary* zegt de *Stanford Encyclopedia of Philosophy* het volgende:

Who and what one 'imagines' other persons to be, what one thereby 'imagines' they mean when communicatively interacting, who and what one 'imagines' oneself to be, including from the imagined perspectives of others — all of the preceding is encompassed under the heading of this register. (Johnston, 2013)

Het woord 'imagine', in het Nederlands voorstellen of inbeelden, draagt een connotatie van foutiviteit; wanneer iemand zich iets inbeeldt is het over het algemeen geen werkelijkheid. Dit illusoire karakter is onderdeel van *the imaginary*; de beelden en voorstellingen van de werkelijkheid die in dit register door het subject gekoesterd worden hebben een grotendeels fictief karakter en komen dus niet overeen met *the Real* - de werkelijkheid zoals die écht is.

The imaginary heeft ook een sterk visueel karakter, wat door John P. Muller wordt benadrukt: 'Visual images are the stuff of the register of the imaginary.' (Muller, 1996: 4)

The symbolic is het register van symbolische tekens, en dan met name de taal. De structuur die door taal aangebracht wordt is puur conventioneel en zeker niet inherent aan de werkelijkheid zelf. Deze structuur is cultureel en ideologisch geladen, ook al doet ze zich aan ons voor als natuurlijk. Zodra een kind een taal leert treedt het binnen in de symbolische orde, en andersom kan het de taal onmogelijk leren zonder de symbolische orde te betreden (Johnston, 2013).

Als *the imaginary* en *the symbolic* de twee componenten van *reality* zijn, dan is *the Real* hetgeen dat daaronder ligt als de ongedeelde, pure werkelijkheid. De illusies van *the imaginary* hebben net als de arbitraire structuur van *the symbolic* geen grond in *the Real*, maar zijn een verwoede poging om het te beteugelen en behapbaar te maken. *Reality* is echter altijd een gebrekkig construct, omdat er delen van de werkelijkheid zijn waarvan geen voorstelling gemaakt kan worden en die niet met het verstand begrepen kunnen worden, zoals de dood. John P. Muller verwoordt de relatie tussen *the Real* en *reality* als volgt:

The 'Real' is a notion to be distinguished from reality as its epistemological frontier; if reality is a system of images, logical categories, and labels, yielding a differentiated, usually predictable sequence of experience, then the Real is what lies beyond as the unimaginable, nameless, undifferentiated, otherness in experience. (Muller, 1996: 76)

Dat *the Real* niet voor te stellen of in concepten te vatten is maakt het moeilijk, zo niet onmogelijk, om er over te spreken of het af te beelden.

Muziek als medium van *the Real*

Volgens Muller hebben *the imaginary* en *the symbolic* allebei hun eigen medium; respectievelijk beeld en taal. Deze media schieten tekort wanneer zij proberen *the Real* te representeren, dat immers 'unimaginable' en 'nameless' is. Nu zijn nagenoeg alle kunstvormen uit beeld en taal opgebouwd, behalve muziek. Muziek bekleedt daarom van oudsher een unieke functie binnen de kunsten. Binnen het mimetische regime dat eeuwenlang dominant was, was dat aanvankelijk vaak een marginale, omdat muziek

ongeschikt is om zonder hulp van taal of beeld één op één te verwijzen en de natuur te imiteren (Lindenberger, 2008). Toch werd de mysterieuze kracht van muziek vanaf de oudheid al erkend; Plato wilde onder meer enkele toonladders verbieden omdat ze een slechte invloed zouden hebben op eenieder die ermee in aanraking kwam (Grout en Palisca, 1994). De muziekopvatting die mij echter het meest van dienst kan zijn nu ik muziek in het veld van Lacans drie registers willen plaatsen, is die uit de romantiek.

Vanaf de romantiek wordt de mimetische kunstopvatting in twijfel getrokken. Expressie van de menselijke belevings- en gevoelswereld komt voorop te staan. Duitse cultuurcritici plaatsen de absolute muziek daarbij op een voetstuk. Zo ook E.T.A. Hoffmann, die daarvoor een opvallende bewoording gebruikt: 'Muziek ontsluit voor de mens een onbekend rijk; een wereld, waarin hij alle door betekenis bepaalde gevoelens achterwege laat om zich over te geven aan het onuitsprekelijke.' (Hoffmann, 1989: 234).

Dit door Hoffmann benoemde 'rijk' vertoont veel gelijkenis met Lacans *Real*; betekenis heeft er om te beginnen geen vat op en het is het domein van het 'onuitsprekelijke'. Mark Evan Bonds (1997) laat in zijn artikel over de invloed van Duits idealisme op het denken over muziek in de romantiek zien dat Hoffmanns tijdgenoten zijn opvatting deelden. Bonds duidt het betreffende rijk als Kants noumenale wereld, een begrip waaraan Lacans conceptualisering van *the Real* ontsprongen is (Johnston, 2013). Volgens Kant is de wereld zoals wij die zien en ervaren – de fenomenale wereld – gekleurd door aanschouwingsvormen en categorieën: ordenende principes zoals ruimte, tijd en causaliteit die als een filter voor de ruwe werkelijkheid werken. Mensen kunnen niet anders dan de werkelijkheid als ruimtelijk, chronologisch en causaal ervaren, maar dat wil niet zeggen dat die principes ook werkzaam zijn in de werkelijkheid *an sich*, los van ons: het noumenale. Hoe die noumenale werkelijkheid zonder aanschouwingsvormen en categorieën dan wel is kunnen we volgens Kant enkel naar gissen. Kant zegt over muziek dat het 'speaks [...] without concepts' (Kant geciteerd in Bonds, 1997: 399), wat voor hem muziek tot een lagere kunst maakt.

De romantici vinden dit echter een bijzonder goede eigenschap. Schiller (geciteerd in Bonds, 1997: 401) noemt muziek 'the art of the infinite' en spreekt over een 'infinite longing' van de kunstenaar om de kloof tussen 'the naive and the sentimental' te overbruggen - ruwweg dezelfde kloof als die tussen *the Real* en *reality*, en dus hetzelfde eeuwige verlangen naar *the Real* dat elk mens volgens Lacan koestert. Muziek is dan niets meer of minder dan

een poging *the Real* te bereiken.

Ook Schillers tijdgenoot Schelling was ervan overtuigd dat het doel van muziek het overbruggen van de kloof tussen het fenomenale en het noumenale is. Bonds gebruikt daarbij Kants termen om de romantici te parafaseren, maar zij doen dat zelf niet. Schelling noemt wat bij Bonds het noumenale heet 'the Absolute', een rijk waaraan hij als eigenschap behalve oneindigheid ook ongedeeldheid toeschrijft (Bonds, 1997: 401-403).

Johann Gottfried Herder laat vervolgens zien dat het niet alleen gaat om het onuitsprekelijke, maar ook om het onvoorstelbare dat muziek kan uitbeelden: 'What cannot be made visible to man - the world of the invisible - becomes communicable to him in its manner, and in this manner alone' (Herder geciteerd in Bonds, 1997: 409). Zowel *the symbolic* als *the imaginary* - zowel woord als beeld - schiet tekort in de uitdrukking van *the Real*, die alleen in muziek tot stand kan komen.

'The murder of the Real'

Het optimisme over de toegankelijkheid van *the Real* dat bij de romantici te vinden is breekt door de jaren heen steeds verder af. Lacan is nog van mening dat we *the Real* tegenkomen in traumatische ervaringen, maar poststructuralist Jean Baudrillard is pessimistischer dan dat. In zijn werk *Simulacra and Simulation* verklaart hij dat we in het tijdperk van simulacra zijn aangeland, waarin de wereld om ons heen niets dan een simulatie is. Wanneer iemand een ziekte simuleert en daarbij alle symptomen van de ziekte gaat vertonen, is zijn ziekte dan echt of nep? Volgens Baudrillard verdwijnt dit onderscheid: 'simulation threatens the difference between the "true" and the "false", the "real" and the "imaginary"' (Baudrillard, 1994: 3).

Opvallend is dat waar de romantici er juist naar leken te smachten de kloof tussen *reality* en *the Real* te overbruggen, Baudrillard het nu als een dreiging ervaart dat deze kloof in dreigt te storten. Voor hem betekent dit dan ook niet dat we eindelijk bij *the Real* terechtkomen, maar juist dat *the Real* compleet verdwijnt en vervangen wordt voor wat hij *the hyperreal* noemt: '[the real] is no longer anything but operational. In fact, it is no longer really the real, because no imaginary envelops it anymore. It is a hyperreal [...]' (Baudrillard, 1994: 2). In *the hyperreal* verwijzen tekens alleen nog maar naar elkaar en niet meer naar iets zoals *the Real*, dat er achter of onder zou liggen. Hij spreekt dan ook van 'the murder of the real' (Baudrillard, 1996).

Lacan is eveneens van mening dat *the symbolic* en *the imaginary* *the Real* niet kunnen representeren, hoezeer ze ook hun best doen, maar voor hem ligt *the Real* nog altijd onder die twee en kan hij nog altijd door *reality* heen breken bij een traumatische ervaring van dood of verlies. Volgens Baudrillard is dit niet meer mogelijk, omdat *the Real* in ons tijdperk vervangen is door *the hyperreal*.

Nonsense Madrigals als simulacra

Baudrillard spreekt met name over beeldende tekens, en hoewel zijn theorie ook op talige tekens van toepassing is, is het lastig om er consequenties voor de status van muziek uit af te leiden. Zou Baudrillard de unieke positie van muziek die de romantici zo benadrukken over het hoofd hebben gezien, of is ook muziek in het tijdperk van simulacra een simulatie geworden?

Ik zal nu door middel van een casus laten zien dat Baudrillards theorie inderdaad toe te passen is op muziek, zij het niet alle muziek. Omdat Baudrillard de vorming van simulacra ziet als een historische ontwikkeling, en dus beweert dat *the Real* pas in de tijd waarin hij schrijft voorgoed vervangen is door *the hyperreal*, is het noodzakelijk om een muziekstuk te behandelen uit 'het tijdperk van simulacra'. Ik zal daarom de *Nonsense Madrigals* bespreken, een stuk dat de aanvankelijk modernistische componist György Ligeti tussen 1988 en 1993 componeerde; zeven tot twaalf jaar na het verschijnen van *Simulacra and Simulation*.

De naam spreekt al boekdelen: dit is geen eerbetoon aan de renaissance liedvorm, maar een parodie erop. In deze verzameling van zes meerstemmige vocale werken speelt ironie een grote rol. Hoewel de historische vorm van oorspronkelijke madrigalen inderdaad min of meer behouden blijft, worden de liederen ingevuld met allerlei muzikale en tekstuele elementen die afkomstig zijn uit andere tijden en plaatsen; Dennis Malfatti, die zijn dissertatie over de *Nonsense Madrigals* schreef, spreekt van een 'myriad of influences' (Malfatti, 2004: ix). Zo zien we door de zes 'madrigalen' heen steeds verwijzingen opduiken naar uiteenlopende historische vormelementen die uitgehold worden door ze een ahistorische inhoud te geven. De madrigalen worden bijvoorbeeld gevuld met de veelal nonsensicale teksten van Lewis Carroll, die op zijn beurt Victoriaanse literatuur parodieert door de vorm ervan te behouden maar de normaal belerende inhoud door absurditeiten te vervangen. Verder verwijst Ligeti in de ritmische zetting van de verschillende stemmen naar een techniek die karakteristiek is voor de modernistische componist Bela Bartók, zijn er

typische jazzritmes te ontdekken en zet hij het vierde madrigaal als een passacaglia (een oorspronkelijk Spaanse zestiende-eeuwse dans). Bovendien vormen de tonaal gezette frases een verwijzing naar tonaliteit in een overwegend atonaal werk (Malfatti, 2004: 21-27).

Waar de vorm bij muziek meestal in dienst staat van de inhoud (waarbij de inhoud, volgens de Duitse romantici, kan verwijzen naar *the Real* en de luisteraar zo *the Real* voor even kan laten ervaren), holt Ligeti alle vormen die hij gebruikt uit. Door de historische vorm van madrigalen met moderne atonale en ritmisch complexe anachronistische vormelementen te combineren valt de vanzelfsprekendheid van de vorm weg en raakt de luisteraar vervreemd. De vorm zelf treedt dan op de voorgrond.

Baudrillard krijgt dus gelijk; in zekere zin vormen de *Nonsense Madrigals* een simulacrum, een hyperreële simulatie van muziek, waarin de muzikale tekens alleen nog naar andere muzikale tekens verwijzen zonder dat daar een *Real* achter ligt. Deze muziek verwijst niet naar een werkelijkheid buiten zichzelf, zoals *the Real*, maar enkel naar haar eigen vorm, die op haar beurt een verwijzing is naar vele uiteenlopende historische vormelementen. In dit spel van verwijzingen is er alleen nog maar vorm gevuld met vorm, en nergens meer inhoud.

2. Peirce, *Firstness* en muziek als puur icoon

Ondanks de overtuigende beredenering van theoretici zoals Baudrillard hebben aanhangers van *the affective turn* – zoals Laura Marks – toch het streven om *the Real* te bereiken weer opgevat. Hoewel Marks *the Real* nergens expliciet noemt, gebruikt ze wel een term die in veel opzichten verwant is aan Lacans *the Real*, namelijk *Firstness*. Om inzicht te krijgen in wat *Firstness* nu precies is, waarom *Firstness* op één lijn staat met Lacans *Real* en hoe muziek zich ertoe verhoudt is het belangrijk om in dit hoofdstuk eerst stil te staan bij het werk van Charles Sanders Peirce, de semioticus van wie Marks de term overneemt.

***Firstness* in een web van driedelingen**

Peirce definieert *Firstness*, *Secondness* en *Thirdness* als volgt:

First is the conception of being or existing independent of anything else. Second is the conception of being relative to, the conception of reaction with, something else. Third is the conception of mediation, whereby a first and second are brought into relation. (Peirce, 1992: 296)

Hij gebruikt deze termen vervolgens om een web van driedelingen met betrekking tot het functioneren van tekens in kaart te brengen. De meest fundamentele driedeling hierbij is die van teken, object en interpretant, waarbij het teken verwijst naar het object en geïnterpreteerd wordt middels een interpretant, die op zichzelf in zekere zin een teken is en niet samen hoeft te vallen het object. De interpretant kan op haar beurt als teken geïnterpreteerd worden, wat leidt tot het volgende:

The sign-function may be summarised as, 'S[ign] means O[bject] by virtue of I[nterpretant].' As Peirce acknowledges, this implies an infinite regression; the interpretant is itself a sign, and will thus need an interpretant of its own. This interpretant will need an interpretant, and so on ad infinitum. (Monelle, 1991: 100)

Op de implicaties van deze eindeloze regressie zal ik later nog ingaan.

De verhoudingen tussen teken, object en interpretant kunnen op verschillende manieren vorm krijgen, wat opnieuw leidt tot enkele driedelingen, die hier niet allemaal relevant zijn. De bekendste en hier meest relevante daarvan is de driedeling betreffende de aard van de relatie tussen teken en object - hoewel die verwarrend genoeg door Monelle 'interpretant-trichotomy' genoemd wordt, en door Karbusicky 'object-trichotomy' (Monelle, 1991: 99). Die relatie kan in verschillende gevallen gekarakteriseerd worden als iconisch, indexicaal of symbolisch, wat het teken tot icoon, index of symbool maakt. Gesteld kan worden dat een icoon zich met een relatie van gelijkenis tot het gerepresenteerde object verhoudt, een index met een relatie van causaliteit en een symbool met een relatie van conventie. Dat wil zeggen dat geschilderde portretten zich door middel van een iconische relatie tot degenen die ze afbeelden verhouden, rook door middel van een indexicale relatie tot vuur en een talige uitdrukking door middel van een symbolische relatie tot het uitgedrukte. In elk van de driedelingen betreffende de tekenfunctie schuilt vervolgens eveneens de driedeling *Firstness*, *Secondness* en *Thirdness*; zo zijn icoon, index en symbool relatief gezien respectievelijk *First*, *Second* en *Third* (Kruse, 2007; Monelle, 1991; Turino, 1999).

De *Firstness* waar Marks het voornamelijk over heeft, is *Firstness* toegepast op nog een ander element; de menselijke ervaring zelf. Wanneer we als mens een teken interpreteren doorlopen we volgens Peirce drie mentale stadia: het stadium van *Firstness*, waarin het teken een nog ongeduid gevoel bij ons oproept, het stadium van *Secondness*, waarin we fysiek dan wel mentaal op dit gevoel reageren, en uiteindelijk *Thirdness*, waarin we gevoel en reactie verstandelijk beschouwen en beredeneren waarom het teken die gevoelens en reacties in ons op heeft geroepen. Peirce formuleert dit als volgt:

First, we have feelings, comprising all that is immediately present, such as pain, blue, cheerfulness [...]. Besides Feelings, we have Sensations of reaction; as when a person blindfold suddenly runs against a post, when we make a muscular effort [...]. Very different both from feelings and from reaction-sensations or disturbances of feeling are general conceptions. When we think, we are conscious that a connection between feelings is determined by a general rule [...]. (Peirce, 1992: 290-91)

De *Firstness* van iconische tekens is dus niet absoluut, maar gebaseerd op het karakter dat

het teken zelf heeft. Ook om iconische tekens te interpreteren doorloopt een mens nog steeds alle drie de stadia van interpretatie. Tekens met *Firstness* hebben niet per definitie de macht om een *Firstness*-ervaring vast te houden.

Peirce en *the Real*

Op het eerste gezicht doet Peirce' concept van *Firstness* niet direct aan Lacans *Real* denken, maar toch zijn er veel gelijkenissen. Hoewel het niet gebruikelijk is, worden de twee begrippen nu en dan op één lijn gezet. Sean Cubitt stelt in *The Cinema Effect* (2004) bijvoorbeeld dat de betreffende driedelingen van Peirce en Lacan analoog zijn, terwijl John P. Muller zijn boek *The Psychoanalytic Dyad* (1996) bouwt op de vergelijkbaarheid ervan. Hij formuleert de analogie als volgt:

Feelings, not as discrete affects but as unlabelled, in themselves undifferentiated states, have their status in Lacan's register of the Real, corresponding to Peirces category of Firstness [...]. (Muller, 1996: 32)

Hij gaat er vanuit dat wanneer gekeken wordt naar de menselijke ervaring het soort ongedeelde, pre-persoonlijke, ongeïnterpreteerde en niet in verband gebrachte 'gevoelens' zowel behoren tot het domein van *Firstness* als het domein van *the Real*, omdat zo'n ervaring volledig op zichzelf staat en nog niet van 'buitenaf' beïnvloed is, zoals het geval zou zijn bij ervaringen binnen het kader van *Secondness*, *Thirdness*, *the imaginary* en *the symbolic*.

Peirce' semiotiek is ook op een ander punt relevant in de discussie over de bereikbaarheid van *the Real*. Zoals ik eerder al aangaf verwijst volgens Peirce het teken naar een object door middel van de interpretant, die echter in veel gevallen zelf eveneens een teken vormt, dat opnieuw om een interpretant vraagt. Uit deze eindeloze regressie volgt dat degene die interpreteert onmogelijk van het teken naar het object kan komen. Dit probleem is zeer vergelijkbaar met het door Baudrillard geschetste probleem van simulacra dat ik eerder besprak, waarin tekens naar andere tekens verwijzen en niet meer naar *the Real* die er achter zou moeten liggen. Dit vormt een obstakel op de weg naar *the Real*, want brengt een *Firstness*-ervaring van een teken je wel dichterbij tot *the Real* wanneer dat teken niet naar *the Real* verwijst?

Er is bij Peirce echter een ‘oplossing’ voor dit ‘probleem’: het pure icoon. Waar de meeste iconen vertroebeld zijn en slechts door middel van gelijkenis naar hun object verwijzen, is het pure icoon identiek aan het object waarnaar het verwijst. Over het pure icoon zegt Peirce het volgende: ‘It “does not draw any distinction between itself and its object” [...] and it “serves as a sign solely and simply by exhibiting the quality it serves to signify”’ (Peirce geciteerd in Kruse, 2007: 1). Wanneer teken en object samenvallen is de afstand tussen het teken en *the Real* verdwenen.

Muziek als puur icoon?

Puur iconische tekens vormen volgens deze beredenering een goede doorgang naar *the Real*, maar waar zijn dit soort tekens te vinden? Afbeeldingen zijn immers geen pure maar afgezwakte iconen en talige tekens zijn in de meeste gevallen puur symbolisch. Opnieuw kan muziek hier een uitkomst bieden. Hoewel de Peirciaanse aard van muzikale tekens flink betwist wordt is een veelgehoorde opvatting dat muziek overwegend iconisch werkt. Opvattingen over hoe dit argument moet worden uitgewerkt en waar de muzikale tekens dan op zouden lijken lopen daarbij flink uiteen.

De niet onomstreden opvatting van T.L. Short is in dit kader bijzonder vruchtbaar, omdat hij beweert dat muziek een puur iconisch teken is. Hij beargumenteert dat als volgt: wanneer een geschilderd portret op iconische wijze verwijst naar een levende persoon, is die persoon niet aanwezig in de verf, en het icoon is dus niet zuiver. Muziek echter belichaamt de muzikale ideeën of gevoelens die overgebracht worden; ze bestaan enkel en alleen in de muziek zelf, terwijl het geportretteerde wel los van de verf bestaat. ‘The feeling as contained in the sounds is the sign, in itself is the object, in the experience of the listener is the interpretant’ (Short, 2007: 205), concludeert Short.

Ook hieruit volgt dat de ervaring van muziek een mogelijke toegang tot *the Real* biedt. De in geluid uitgedrukte gevoelens vormen zowel het teken als het object; het teken verwijst naar *the Real* door er mee samen te vallen. Daaraan moet wel toegevoegd worden dat we alleen in een staat van *Firstness*-ervaring deze ‘muzikale gevoelens’ zo onafhankelijk, puur en ongedieerd ervaren; zodra we verbanden leggen en interpreteren zijn we *the Real* alweer voorbij, hoe puur iconisch het teken dat we interpreteren ook mag zijn. Alleen met die dubbele *Firstness* op zowel het niveau van het teken (dat als puur icoon in zekere zin

met *the Real* samenvalt) als het niveau van de ervaring kunnen we dan in contact komen met *the Real*.

Baudrillard lijkt dit te erkennen, maar is van mening dat in het tijdperk van simulacra pure iconen simpelweg niet (meer) bestaan. In *The Perfect Crime* zegt hij daarover het volgende: 'The absence of things from themselves [...], the fact that everything withdraws behind its own appearance and is, therefore, never identical with itself, is the material illusion of the world' (Baudrillard, 1996: 2). Zelfs wanneer we Baudrillard niet op zijn woord willen geloven is het ook volgens Peirce onmogelijk om een teken te vinden dat enkel uit pure iconen is opgebouwd (Kruse, 2007; Turino, 1999). Volgens hem zijn alle tekens opgebouwd uit een mengelmoes van soorten tekens, waardoor iconen in werkelijkheid nooit puur kunnen blijven. Het pure icoon in haar volmaakte staat van *Firstness* blijft daarom misschien wel even onbereikbaar als *the Real* waar het toegang toe kan verlenen.

3. Marks, *haptic aurality* en een ontmoeting met *the Real*

Nu ik in beeld heb gebracht hoe de term *Firstness* oorspronkelijk door Peirce werd gebruikt, is het tijd om stil te staan bij de draai die Laura Marks aan de term geeft. In haar boek *Touch* maakt ze er door de essays heen veelvuldig gebruik van, maar ze lijkt er een andere definitie aan te geven dan Peirce. Belangrijke vragen zijn in dit geval wat het effect daarvan is op de verhouding van *Firstness* tot *the Real* en op de rol van muziek.

Firstness en haptic visuality

In eerste instantie lijkt Marks Peirce' term *Firstness* klakkeloos over te nemen, maar door de veranderde context ondergaat het concept toch een zekere metamorfose. Waar *Firstness* bij Peirce verstrikt is in een web van driedelingen en in verhouding daartoe betekenis krijgt, wordt *Firstness* in *Touch* onderdeel van een heel andere verzameling begrippen van verschillende theoretici, waaronder Marks zelf. De belangrijkste van die termen is *haptic visuality*. Waar ze *Firstness* tegenover *Thirdness* plaatst, staat *haptic visuality* tegenover *optical visuality*. Het gaat daarbij over twee verschillende manieren om een (in Marks' werk vaak audiovisueel) kunstwerk te ervaren.

In *optical visuality*, de volgens Marks in onze tijd dominante vorm van ervaren, beschouwen we het kunstwerk met een kritische distantie, als onvergankelijk symbool dat los van ons staat en met het verstand geïnterpreteerd dient te worden. In het geval van *haptic visuality* daarentegen ervaren we het kunstobject als iets dat de ruimte met ons deelt, als een fysiek lichaam dat we niet hoeven te interpreteren om ons ermee te identificeren (Marks, 2002). Identificatie met een object als nadrukkelijk materieel is voor Marks eveneens een vorm van identificatie met het sterfelijke. Alles dat materieel is vergaat immers uiteindelijk: 'Materiality is mortality. Symbolization [...] is an attempt to hold mortality at bay. When I insist on the materiality of an image, I draw attention to its aspects that escape our symbolic recognition.' (Marks, 2002: xi) Dingen die niet met het verstand inzichtelijk gemaakt en niet gesymboliseerd kunnen worden (zoals verlies en de dood) blijven in het geval van *optical visuality* buiten onze ervaring.

Over de relatie tussen de twee zegt ze het volgende:

But just as the optical needs the haptic, the haptic must return to the optical. To maintain optical distance is to die the death of abstraction. But to lose all distance from the world is to die a material death, to become indistinguishable from the rest of the world. (Marks, 2002: xvi)

Zelf pleit ze daarom voor een voortdurende oscillatie tussen het haptische en het optische, die ze 'erotisch' noemt.

Deze tweedeling tussen *haptic visuality* en *optical visuality* domineert alle essays in *Touch*, maar verschijnt desalniettemin in verschillende vormen en onder verschillende namen. Zo leert Marks *haptic visuality* onder meer aan *Firstness* en *optical visuality* aan *Thirdness*. Het onderscheid tussen *Firstness* en *Thirdness* is volgens haar het verschil tussen 'sensuous closeness and symbolic distance'; tussen die twee wil ze een 'robust flow' creëren die er volgens haar nu niet is, omdat *Thirdness* dominant is (Marks, 2002: xiii).

Het verschil tussen Peirce' en Marks' *Firstness* ligt onder andere in de lichamelijke kwaliteit die het begrip bij Marks nadrukkelijk heeft, maar bij Peirce niet. *Firstness* is voor Marks 'sensuous closeness', terwijl Peirce over *Firstness* in de ervaring het volgende zegt: 'First, we have feelings, compromising all that is immediately present, such as pain, blue, cheerfulness [...]. A feeling is a state of mind having its own living quality [...]' (Peirce, 1992: 290-91). Voor hem is first dan wel een 'feeling', maar een 'feeling' is voor hem een 'state of mind' en dus geen lichamelijke ervaring.

Bovendien is een groot verschil dat *Firstness* voor Peirce slechts het eerste stadium van de interpretatie is, waar we niet bij stilstaan omdat we in onze omgang met tekens vrij snel alle drie de stadia doorlopen. Marks verwerpt dit en is ervan overtuigd dat *Firstness* en *Thirdness* naast elkaar kunnen bestaan in een oscillerende beweging. *Firstness* is voor haar geen tijdelijke overgangsstaat in het interpretatieproces, maar een wezenlijk andere manier van ervaren, waarvan het uiteindelijke doel niet interpretatie maar identificatie is en die opgeroepen en (kort) vastgehouden kan worden door *haptic visuality* (Marks, 2002).

The Real in Touch

Marks noemt *the Real* nergens, maar ze noemt Lacan wel. Zijn naam komt er in haar boek slecht vanaf, omdat ze nogal van leer trekt tegen wat ze het 'Lacaniaanse subjectbegrip' noemt. In 'Loving a Disappearing Image' zegt ze daarover het volgende: 'However, where my

position fundamentally diverges from the Lacanian psychoanalytic basis of heteropathic identification is that I question whether identification with difference necessarily annihilates the self' (Marks, 2002: 97). Waar voor Lacan het subject bestaat bij de gratie van het onderscheid tussen zelf en ander, is het volgens Marks mogelijk om met 'de ander' te identificeren zonder het 'zelf' daarmee in de ongedeelde werkelijkheid te laten verdwijnen. Onder 'de ander' valt in dit geval ook Lacans meest fundamentele ander: de dood, die nooit werkelijk in *the symbolic of the imaginary* ingepast kan worden. Nog duidelijker beschrijft ze het verschil tussen haar en Lacan in 'Video Haptics and Erotics': 'The giving-over to the other that characterizes haptic visuality is an elastic, dynamic movement, not the rigid all-or-nothing switch between an illusion of self-sufficiency and a realization of absolute lack' (Marks, 2002: 20).

Ze is het met Lacan eens dat een volledige onderdompeling in *the Real* verlies van het zelf betekent: 'to lose all distance from the world is to die a material death, to become indistinguishable from the rest of the world' (Marks, 2002: xvi). Voor haar is het onderscheid tussen *Real* en *reality* echter een glijdende schaal in plaats van een harde breuk, net zoals de glijdende schaal tussen *Firstness* en *Thirdness* en in haar eigen termen *haptic visuality* en *optical visuality*.

De wereld steeds in een staat van pure *Firstness* ervaren zou ons inderdaad terug in *the Real* brengen, waar we onszelf niet meer van de rest van de wereld kunnen onderscheiden. Hoewel dit volledige zelfverlies volgens Marks niet haalbaar of wenselijk is, is het wel zo dat we er als mens naar verlangen. Ze spreekt zelf in Peirce' woorden over 'longing for Firstness' (Marks, 2002: 152), maar ook Lacan onderkent het eeuwige en onstilbare verlangen van de mens om (terug) bij *the Real* te komen. Omdat ze *the Real* op een glijdende schaal met *reality* zet, is het volgens haar wel mogelijk om op momenten van overwegende *Firstness* dicht tot *the Real* te naderen in wat Lacan een ontmoeting met *the Real* zou noemen.

Dit gebeurt volgens haar bijvoorbeeld wanneer *haptic visuality* ons doet identificeren met de materialiteit van het kunstwerk:

Because it does not rely on the recognition of figures, haptic looking permits identification with (among other things) loss, in the decay and partialness of the image. [...] This look is a kind of reverse mirror stage: we identify not ("jubilantly")

with a self that is more unified than we are, but with a self that is aging and disappearing. (Marks, 2002: 105-106)

Het subject identificeert zich in Lacans spiegelfase als kind met een coherent beeld van zichzelf in de spiegel, terwijl zijn of haar lichaam nog incoherent en niet van de moeder onderscheiden aanvoelt, en treedt zo vanuit *the Real* de illusoire wereld van *reality* binnen (Johnston, 2013). Marks suggereert hier dus dat we door haptisch te kijken in een omgekeerde beweging vanuit *reality* in zekere zin opnieuw tijdelijk met *the Real* in aanraking kunnen komen.

Voor Lacan is een ontmoeting met *the Real* een traumatische ervaring, omdat het subject in die ontmoeting met zijn eigen gebrek en eindigheid geconfronteerd wordt, iets dat niet te begrijpen of in *reality* te incorporeren valt (Johnston, 2013). Bij Marks is dat anders. De identificatie met het eindige werkt volgens haar op een verrijkende manier als verbinding tussen het subject en het hele universum, zonder dat het subject volledig in dit geheel opgaat en ophoudt te bestaan: 'Loving a disappearing image draws us into a deep connection with all things, absent and present' (Marks, 2002: 110).

Muziek, materialiteit en verbondenheid

Slechts één keer spreekt Marks in *Touch* over muziek:

One might define art as a practice that cannot be subsumed in a symbolic mode. As Floyd Merrell suggests, wine-tasters, jazz musicians, and others with a nonverbal grasp of their art 'know more than they can explicitly tell. A portion of their knowledge will always remain at the level of Firstness and Secondness, unmediated and unmediated by Thirdness.' (Merrell geciteerd in Marks, 2002: 202)

Dit citaat benadrukt opnieuw de capaciteit van muziek om het onuitsprekelijke te communiceren, datgene dat niet in een staat van *Thirdness* ervaren kan worden en niet in het symbolische in te passen valt: *the Real*. Maar hoe komt het precies dat muziek dit kan? Marks legt dat niet uit, maar ze spreekt uitgebreid over geur, en de argumentatie die ze daarbij gebruikt is opvallend genoeg gemakkelijk overdraagbaar op muziek.

Met haar focus op materialiteit onderscheidt ze zich van Peirce op meerdere punten,

maar een belangrijk en vergaand verschil is dat ze de index, niet het icoon, als meest met de werkelijkheid en met *Firstness* verbonden teken ziet. Omdat geur volgens Marks een indexicaal teken is dat bovendien meestal zeer persoonlijke associaties oproept, is het volgens haar bij uitstek het soort teken dat een *Firstness*-ervaring doet beklijven. De materialiteit van geurdeeltjes die in ons lichaam een fysieke chemische reactie teweeg brengen zorgen ervoor dat we werkelijk materieel verbonden zijn met dat wat we ruiken, anders dan wanneer we iets zien. Marks spreekt van een ‘engagement between two bodies, chemical and human’ (Marks, 2002: 114). ‘It acts on our bodies before we are conscious of it’ (Marks, 2002: 115), voegt ze daar nog aan toe, en dat maakt de ervaring ervan ook zo duidelijk een ervaring van *Firstness*.

Hoewel ze opmerkt dat ‘sound is a sense perception that is “closer” to the body than sight’ (Marks, 2002: 117) zegt ze later ook dat ‘sounds tend to quickly resolve themselves in our understanding, so that we are pulled into their symbolic [...] meaning’ (Marks, 2002: 118). Het lijkt er door de voorbeelden die ze noemt op dat ze het niet over muziek heeft, maar over dialoog en alledaagse herkenbare geluiden (ze noemt onder andere ‘the splashing, honking sound’ die naar een eend verwijst).

Daarbij valt op dat ze tekens ‘symbolisch’ noemt wanneer de relatie tussen teken en interpretant verstandelijk is, in plaats van wanneer - wat bij Peirce geldt - de relatie tussen teken en object conventioneel is. De ‘honking sound’ van een eend zou Peirce eerder indexicaal dan symbolisch noemen, omdat eenden dit geluid van nature, en niet dankzij conventie, voortbrengen, maar Marks noemt het symbolisch omdat we dit teken op een afstandelijke en verstandelijke manier verwerken. Ook in haar versie van indexicaliteit besteedt ze weinig aandacht aan de relatie tussen teken en object en richt ze zich meer op de verbinding tussen teken en interpretant: wanneer die materieel en intuïtief is, noemt ze een teken indexicaal.

Dat muziek (zonder tekst) geen symbool is, is een algemeen geaccepteerde opvatting; hoewel we in mineur wellicht allemaal ‘triest’ horen en in majeur misschien allemaal ‘vrolijk’ houdt de symbolische kracht van muziek daar wel ongeveer op. Marks beschrijft hoe de geur van kaneel voor sommigen ‘huiselijkheid’ betekent, maar voor iemand die ooit door zijn moeder geslagen werd na het omstoten van de kaneelpot eerder een negatieve sfeer oproept (Marks, 2002: 121). Ook muziek kan zulke persoonlijke gevoelsmatige associaties opwekken.

De discussie over de iconiciteit van muziek die ik eerder uiteenzette moet in dit kader dus herzien worden, waarbij de nieuwe vraag is hoe 'indexicaal' (in de betekenis van Marks) muziek is. Nu ziet Marks in haar verhaal over geur wel één ding over het hoofd: ook geluid maakt een fysieke verbinding met het lichaam, en wel in de vorm van trillingen. Muziek zet door middel van trillingen het lichaam letterlijk in beweging vóóordat het door de hersenen geïnterpreteerd wordt. Ook hier gaat het dus om contact tussen twee lichamen; een muzikaal lichaam dat bestaat uit trillingen brengt het lichaam van de luisteraar door aanraking in beweging. Muziek is dus in Marks' termen even 'indexicaal' als geur, zowel omdat haar betekenis vaak niet verstandelijk maar emotioneel en persoonlijk is als omdat ze een wezenlijk contact tussen twee lichamen teweeg brengt.

Voor Marks is het verwijsobject van zulke tekens de materialiteit van de dingen. Via geur zijn we verbonden met alle dingen om ons heen en in het verlengde daarvan met het hele universum. Die fysieke connectie - die we onder andere in onze *Firstness*-ervaring van muziek beleven - doet ons de materialiteit van zowel onszelf en de dingen om ons heen als de sterke verbinding tussen die twee op een gevoelsmatige en lichamelijke manier ervaren. Met dat intuïtieve besef van onze stoffelijkheid (en daarmee ons gebrek en onze sterfelijkheid), alsook het besef dat we in wezen één geheel vormen met het hele universum, brengt ons in een ontmoeting met *the Real* die niet traumatisch is, maar juist verrijkend.

Wel benadrukt ook Marks wanneer ze over geur spreekt dat niet *alle* geuren een *Firstness*-ervaring uitlokken. Wanneer kunstmatige geuren bewust ingezet worden om bepaalde gedeelde associaties op te roepen maakt (een deel van) het 'indexicale' karakter van geur plaats voor een symbolisch karakter. Als voorbeeld geeft ze een computerspel dat steeds in bedreigende situaties een bepaalde geur verspreid, waardoor de speler deze geur op den duur als 'de geur van angst' leert te herkennen. Dit soort geurpraktijken brengt Marks in verbinding met Baudrillard's simulacrum, waarin alleen nog *reality* en *Thirdness* bestaan (Marks, 2002: 124-25). Hiermee zijn we terug bij de vraag of er zoiets zou kunnen zijn als simulacrale muziek, waarbij *the Real* juist ver buiten bereik is.

Nonsense Madrigals en haptic aurality

Door in het eerste hoofdstuk de *Nonsense Madrigals* van Ligeti onder de loep te nemen, gaf ik daar eerder een bevestigend antwoord op. Met name omdat de muzikale tekens in de

Nonsense Madrigals enkel naar andere muzikale tekens verwijzen en dus niet meer naar een *Real*, concludeerde ik dat het hier inderdaad om een muzikaal simulacrum gaat. Marks' ideeën in acht genomen zouden we het argument als volgt kunnen herformuleren: het gaat hier om verwijzingen die verstandelijk geïnterpreteerd dienen te worden; symbolische tekens die een *Firstness*-reactie niet zullen doen beklijven.

Aangezien de meeste mensen echter niet alle geraffineerde verwijzingen die Ligeti in zijn *Nonsense Madrigals* verwerkt heeft (direct) zullen horen, is het echter de vraag of iedereen wel zo snel naar *Thirdness* door zal schieten. Omdat de titel *Nonsense Madrigals* een grap impliceert zal iemand met kennis van de titel al vrij snel op *Thirdness*-niveau op de muziek reflecteren, maar stel nu eens dat iemand de muziek zonder voorkennis plotseling zou horen? Het lichaam zou overvallen worden door de aanraking van de klanken en wellicht even in het stadium van *Firstness* blijven hangen.

Laten we als voorbeeld 'The Alphabet' nemen, de derde van de zes *Nonsense Madrigals*. 'The Alphabet' heeft als enige tekst de lang uitgesponnen – en daardoor niet zonder meer als zodanig herkenbare – letters van het alfabet, en bevat dus geen additionele symbolische tekens (Malfatti, 2004: 79). Omdat de trillingen het lichaam aanraken ontstaat het intuïtieve besef van fysieke verbondenheid tussen het zelf en de wereld, dat een ontmoeting met *the Real* kenmerkt. Met dit intuïtieve besef van materialiteit komt ook een besef van verlies en vergaan naar boven. Alleen al het feit dat de (a capella) muziek volledig bestaat uit de stemmen van sterfelijke individuen draagt daar sterk aan bij; het gaat hier in zekere zin om een verbondenheid van mens tot mens. Het feit dat de zes stemmen van de zeer op elkaar ingezongen King's Singers als één man samenklanken voortbrengen versterkt het besef van verbondenheid.

Ook in de muziek zelf kunnen we die vergankelijkheid horen. De muziek is dan wel overwegend tonaal, maar staat steeds op het punt zichzelf te ontbinden in een grenzeloze atonaliteit zonder centrum. In de opbouw naar de climax (een langgerekt crescendo van *pppp* naar *fffff*) neemt de chromatiek toe, waardoor de tonaliteit onder steeds grotere druk komt te staan en langzaam afbreekt. Het steeds sneller ontbindende karakter van de muziek wordt bovendien ondersteund door de iets kortere notenwaarden en de enige noten die met een zeer sterke aanzet gezongen worden op het hoogtepunt. Na het hoogtepunt van deze doodstrijd sterft de muziek weg in een decrescendo, tot er niets meer van over is (Malfatti, 2004: 79-90). Omdat muziek zich per definitie in de tijd ontvouwt, anders dan

bijvoorbeeld de schilderkunst, kent elk muziekstuk een begin en een einde, net zoals een mensenleven.

Hoewel de 'The Alphabet' net zoals de andere *Nonsense Madrigals* inderdaad als een simulacrum gezien kan worden, zal ieder mens ook in de interpretatie van dit werk het stadium van *Firstness* doormaken, al is het nog zo vluchtig. Vooral wanneer het stuk uit zijn context wordt gehaald en beluisterd door een individu met weinig achtergrond in de muziekgeschiedenis zou dat moment van *Firstness* zich wel eens uit kunnen strekken, waarbij de materiële kwaliteiten van het contact met de muziek op de voorgrond treden en een intuïtief besef van verbondenheid en vergankelijkheid ontketenen dat we als een ontmoeting met de ongedeelde en harde werkelijkheid van *the Real* kunnen zien. Hoewel Marks zich bezig houdt met videokunst en daarom spreekt van *haptic visuality* tegenover *optical visuality* kunnen we hier wellicht spreken van *haptic aurality*, waarbij de haptische kwaliteiten van het luisteren naar muziek ons tot een tijdelijke *Firstness*-ervaring van *the Real* kunnen brengen.

Conclusie

Ik begon mijn relaas met de volgende vraag: op welke manier zou onze *Firstness*-ervaring van muziek toegang kunnen bieden tot wat Lacan *the Real* noemde, ondanks dat *the Real* volgens de poststructuralisten volledig onbereikbaar is? Om deze vraag te kunnen beantwoorden ben ik vertrokken vanaf Lacans begrip *the Real*, dat de rode draad vormt waarlangs ik de ideeën van poststructuralisten zoals Jean Baudrillard en *affective turn*-theoretici zoals Laura Marks kon leggen om hun stellingnames te vergelijken. Omdat ik me specifiek wilde concentreren op het effect van de (*Firstness*-)ervaring van muziek, heb ik daarna allereerst laten zien op welke manier muziek met *the Real* in verband gebracht kan worden. Ik gebruikte daarvoor ter illustratie de opvattingen van Duitse romantici, die jaren voordat Lacan *the Real* conceptualiseerde al spraken over een ongedeeld, eeuwig en absoluut rijk dat niet in woorden of beelden gevangen kan worden, maar wel in (absolute) muziek.

Baudrillard zou het daar echter niet mee eens zijn geweest. Ook hij spreekt over *the Real*, maar volgens hem is dat register verleden tijd, vervangen door een simulatie ervan, het alomtegenwoordige *hyperreal*, waarin tekens niet meer naar *the Real* verwijzen, maar enkel naar elkaar. Om te laten zien dat Baudrillards argument ook op bepaalde muziek van toepassing kan zijn besprak ik vervolgens Ligeti's *Nonsense Madrigals*, die in zekere zin slechts een simulatie van muziek zijn, omdat de muzikale tekens enkel naar verscheidene muzikale vormen uit heden en verleden verwijzen, en niet meer naar een inhoud of *Real*.

Na geïllustreerd te hebben waarom Baudrillard *the Real* voorgoed verdwenen acht, liet ik zien hoe *Firstness* al dan niet tegenwicht zou kunnen bieden. Ik stond eerst stil bij de *Firstness* van Peirce, en kwam tot de conclusie dat een 'dubbele' *Firstness* de mens op twee manieren dichterbij tot *the Real* kan brengen; wanneer de *Firstness* van puur iconische tekens, die van alle tekens als enige samenvallen met *the Real* waarnaar ze verwijzen, ervaren wordt in een staat van ervarings-*Firstness*. Het toeval wil dat nu juist van muziek beargumenteerd kan worden dat het een puur iconisch teken is.

Dit is in wezen een nieuwe formulering van wat de romantici beweerden; door haar pure iconiciteit kan muziek als enige van de kunsten direct naar *the Real* verwijzen. Er is nu echter een voorwaarde bij gekomen: het teken moet in een staat van *Firstness* ervaren worden. Omdat Peirce van mening is dat *Firstness* het eerste van drie stadia van

interpretatie is, dat vaak rap door *Secondness* en *Thirdness* opgevolgd wordt, en bovendien ook beweert dat geen enkel teken uitsluitend uit pure iconen kan bestaan, is het probleem dat Baudrillard schetst nog niet overkomen. De mogelijke oplossing van de *Firstness*-ervaring van het icoon weerlegt Baudrillard zelf dan ook simpelweg door te beweren dat er in het tijdperk van simulacra geen pure iconen meer zijn.

Toch denkt Marks een manier te hebben gevonden om *the Real* weer af en toe te ervaren. Ze verbindt Peirce' *Firstness* aan wat ze *haptic visuality* noemt (een lichamelijke en intuïtieve manier van ervaren), en impliceert dat bepaalde kunstwerken deze manier van ervaren uitlokken. Wanneer het juiste kunstwerk vanuit *haptic visuality/Firstness* ervaren wordt, kunnen we in een verrijkende in plaats van traumatische ontmoeting met *the Real* terecht komen waarin we onze eigen stoffelijkheid, onze fysieke verbinding met de dingen om ons heen en in het verlengde daarvan onze eenheid met het universum ervaren. Ze spreekt over geur als een kanshebbende opwekker van zo'n ervaring, omdat geur een fysieke connectie tussen twee lichamen tot stand brengt en zeer persoonlijke en gevoelsmatige associaties bij mensen kan oproepen. Voor muziek geldt dit laatste echter ook, evenals het eerste: door middel van een aanraking (van trillingen) brengt muziek het lichaam in beweging.

Tot slot illustreer ik hoe Baudrillards argument weerlegd kan worden door te laten zien dat zelfs een uitermate 'simulacraal kunstwerk' zoals de eerder besproken *Nonsense Madrigals* in bepaalde omstandigheden en bij bepaalde luisteraars door middel van een *Firstness*-ervaring een verrijkende ontmoeting met *the Real* tot stand zou kunnen brengen. Waar volgens Baudrillard de tekens in het stuk enkel naar andere tekens verwijzen, verwijst muziek in een argumentatie gebaseerd op Marks' opvattingen juist naar de sterfelijkheid van al het stoffelijke en de eenheid van het universum die zo kenmerkend zijn voor *the Real*. Omdat die sterfelijkheid en ongedeeldheid niet in taal of beeld, in verstand of verbeelding gevat kunnen worden, kan men die alleen op intuïtieve wijze in een door muziek opgeroepen moment van kort vastgehouden *Firstness* daadwerkelijk ervaren.

Bibliografie

- S. n. (ed). 'Nonsense Madrigals: a Song Cycle by György Ligeti' in *The Lied, Art Song and Choral Text Archive*. Geraadpleegd op 27 februari 2014 via http://www.recmusic.org/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=847.
- Baudrillard, Jean (1994). S. F. Glaser (trans), *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean (1996). C. Turner (trans), *The Perfect Crime*. Londen: Verso.
- Cubitt, Sean (2004). *The Cinema Effect*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bonds, Mark Evan (1997). 'Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century' in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, no. 2, pp. 387-420.
- Grout, J.D. and Palisca, C.V. (1994). *Geschiedenis van de Westerse Muziek*. Amsterdam: Olympus.
- Hoffmann, E.T.A. (1989). 'Review of Beethoven's Fifth Symphony' in M. Clarke (trans), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, the Poet and the Composer, Music Criticism*, D. Charlton (ed). Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnston, Adrian (2013). 'Jacques Lacan' in E. N. Zalta (ed), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, geraadpleegd op 25 februari 2014 via <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/lacan/>.
- Kruse, Felicia E. (2007). 'Is Music a Pure Icon?' in *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 43, no. 4, pp. 626-35.
- Lindernberger, Herbert (2008). 'Literature and the Other Arts' in *Cambridge History of Literary Criticism: Vol. 5, Romanticism*, M. Brown (ed). Cambridge: Cambridge University Press.
- Malfatti, Dennis (2004). *An Analysis of György Ligeti's Nonsense Madrigals* [dissertatie]. Baton Rouge: Louisiana State University.
- Marks, Laura U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Monelle, Raymond (1991). 'Music and the Peircian Trichotomies' in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22, no. 1, pp. 99-108.
- Muller, John P. (1996). *Beyond the Psychoanalytic Dyad: Developmental Semiotics in Freud, Peirce and Lacan*. New York & Londen: Routledge.

Peirce, Charles Sanders (1992). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Vol 1 1867-1893*, N. Houser and C. Kloesel (eds). Bloomington: Indiana University Press.

Searby, Mike (1997). 'Ligeti the Postmodernist?' in *Tempo*, new series, no. 199, pp. 9-14.

Short, T.L. (2007). *Peirces Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press.

Turino, Thomas (1999). 'Signs of imagination, Identity and experience: A Peircian Semiotic Theory of Music' in *Ethnomusicology*, vol. 43, no. 2, pp. 221-55.