

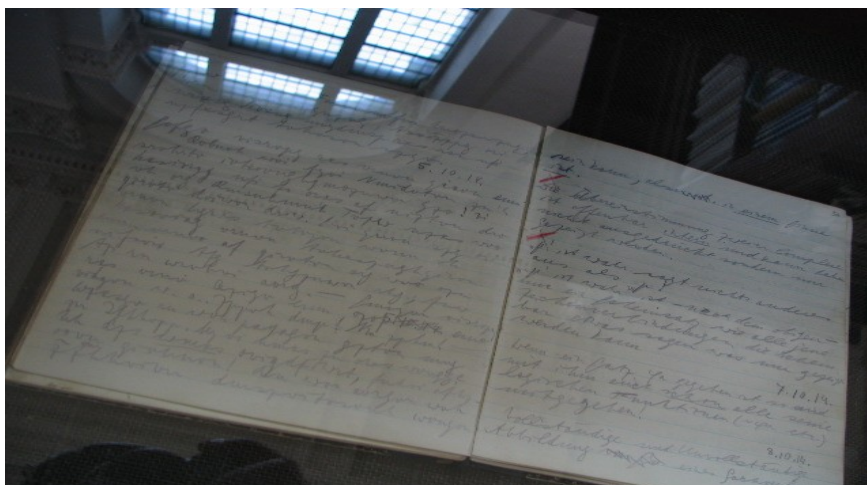
Wittgenstein en de muziek

Erik Heijerman

Het is een bekend feit dat Wittgenstein een sterke belangstelling voor muziek had, en ook dat er in zijn werk tal van opmerkingen over muziek aangetroffen kunnen worden. Hoewel er bibliotheken vol geschreven zijn over de meest uiteenlopende aspecten van Wittgensteins filosofie, is er opmerkelijk genoeg nauwelijks systematisch aandacht besteed aan de vele opmerkingen over muziek die verspreid over zijn werk te vinden zijn. In deze bijdrage ga ik eerst in op de biografische vraag welke rol muziek in het leven van Wittgenstein speelde, en besteed ik vervolgens aandacht aan de vraag wat hij in zijn werk zegt over muziek. Welk licht werpen de opmerkingen over muziek op de filosofische problemen die hem bezig houden?

Het is onmogelijk om in mijn boek ook maar iets te zeggen over datgene wat muziek heeft betekend in mijn leven. Hoe kan ik dan hopen begrepen te worden?
Ludwig Wittgenstein tot zijn vriend Maurice Drury.¹

Het zou niet vreemd zijn om te denken dat de belangstelling van een filosoof voor muziek enerzijds en zijn wijsgerig werk anderzijds als gescheiden zaken moeten worden beschouwd. Veelal worden minder belangrijk geachte biografische gegevens – in Wittgensteins geval bijvoorbeeld dat hij zich het meest ontspande bij Amerikaanse westerns of veel hield van de detectives van Agatha Christie – los gezien van het begrijpen van zijn werk. Toch kun je dit met betrekking tot de betekenis die muziek voor Wittgenstein had niet doen. In het citaat boven deze bijdrage legt Wittgenstein zelf een relatie tussen de rol die muziek in zijn leven speelde en het begrijpen van zijn werk: 'hoe kan ik dan hopen begrepen te worden?'. En inderdaad, op veel plekken in zijn werk stelt Wittgenstein muzikale kwesties aan de orde naast filosofische problemen, bijvoorbeeld als hij een analogie trekt tussen een betekenisvolle zin en een muzikaal thema. Daardoor treedt een wederzijdse bevruchting op tussen muziek en filosofie, en werpen betekenisproblemen in de muziek hun licht op betekenisproblemen in de taal en omgekeerd. Dat komt straks aan de orde, nu eerst wat biografische gegevens.



Afbeelding 1: aantekeningen van Wittgenstein (1914)

MUZIEK IN HET LEVEN VAN WITTGENSTEIN



Afbeelding 2: Brahms was docent van de Wittgensteins en als componist in aanzien bij Ludwig

Wittgenstein groeide op in een muzikale omgeving. Johannes Brahms gaf les aan enkele van Wittgensteins tantes en was een regelmatig terugkerende gast in het ouderlijk huis, waar hij onder andere zijn klarinetsonates ten doop hield. Naast Brahms kwamen Clara Schumann, Gustav Mahler, Richard Strauss, Bruno Walter, Pablo Casals en de beroemde muziekcriticus Eduard Hanslick op de soirees in huize Wittgenstein. En dan was er ook nog de nu vrijwel onbekende blinde componist en organist Josef Labor (1842-1924), die Wittgenstein als een groot componist beschouwde en aan wie hij in zijn werk ook af en toe refereert. Schönberg was een van Labors leerlingen en Wittgenstein verbleef als hij Wenen bezocht regelmatig bij de oude componist in plaats van bij zijn eigen familie.

Thuis stonden verschillende grote vleugels, die werden bespeeld door Wittgensteins moeder, terwijl zijn vader viool speelde. Twee broers die concertpianist hadden kunnen

worden pleegden zelfmoord. Een andere broer – Paul – bracht het wel tot concertpianist. Nadat deze in de Eerste Wereldoorlog zijn rechterarm had verloren componeerden Labor (als eerste), Benjamin Britten, Paul Hindemith, Richard Strauss, Prokofjev en Ravel voor hem pianoconcerten voor de linkerhand. Ludwig zelf kreeg als jongetje ook piano's, maar stopte er al spoedig mee omdat hij er niet veel van terecht bracht. Later, tijdens zijn opleiding tot onderwijzer, leerde hij de klarinet te bespelen, die hij vaak in een oude sok met zich mee droeg. Vanaf die tijd ontwikkelde hij volgens zijn zuster Hermine ook pas het sterke gevoel voor muziek dat hem niet meer zou verlaten. Muzikaal was hij echter altijd al geweest. Aanwijzingen daarvoor vinden we bijvoorbeeld in de dagboeken van David Pinsent, die verhaalt van de reizen die hij in 1912-1913 met Wittgenstein ondernam naar IJsland en Noorwegen. Wittgenstein kocht in Noorwegen twee bundels met Schubertliederen. Terwijl Pinsent aan de piano zat, floot Ludwig de melodie, en het repertoire besloeg al gauw zo'n veertig liederen. Ludwig floot zonder moeite ook de *Haydn Variaties* van Brahms, alsmede andere symfonische werken, en aarzelde niet anderen te corrigeren als zij muziek neurieden of zongen.

Wittgenstein bezocht regelmatig de Cambridge University Musical Club, met Pinsent, Russell en anderen. Hij hoorde daar in 1912 het *Requiem* van Brahms, dat hij volgens Pinsent fantastisch uitgevoerd vond. Na de pauze zouden twee stukken uit *Salome* van Strauss gespeeld worden, maar Wittgenstein weigerde naar binnen te gaan om die te horen en bleef buiten totdat de Zevende Symfonie van Beethoven het concert zou besluiten. Een andere keer ging hij met Bertrand

Russell naar de Musical Club om de Negende Symfonie van Beethoven te beluisteren, een gebeurtenis die Wittgenstein later beschreven heeft als een 'keerpunt in mijn leven'. Waaruit dat keerpunt precies bestond, weten we helaas niet.

In de jaren '30 studeerde John King bij Wittgenstein, die zich herinnert dat muziek, en niet filosofie, het belangrijkste onderwerp van hun gesprekken was. Wittgenstein kwam regelmatig bij King om muziek te luisteren via diens grammofoonspeler, toen een nieuw fenomeen. Ze luisterden bijvoorbeeld naar Wittgensteins favoriete muziekstuk, de derde symfonie van Brahms. 'Wittgensteins complete onderdompeling in de muziek was heel indrukwekkend. Toen het uit was vroeg hij of we het nog een keer helemaal konden horen.' Ook favoriet was Beethovens strijkkwartet in c# opus 131. Nadat ze dit een keer beluisterd hadden was Wittgenstein heel opgewonden geworden, sprong op alsof iets hem plotseling geraakt had en zei: 'Hoe makkelijk is het om te denken dat je begrijpt wat Beethoven zegt, hoe je denkt dat je de projectie hebt begrepen.' Hij tekende tweederde van een liggende cirkel, met de bovenkant open. 'En dan realiseer je je plotseling' (hier tekende hij een kapje in de vorm van een half cirkeltje boven de liggende cirkel), 'dat je helemaal niets begrepen hebt.'²

QUARTETT
für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell
von
L. VAN BEETHOVEN.
Dem Baron von Stutterheim gewidmet.
Op.131.

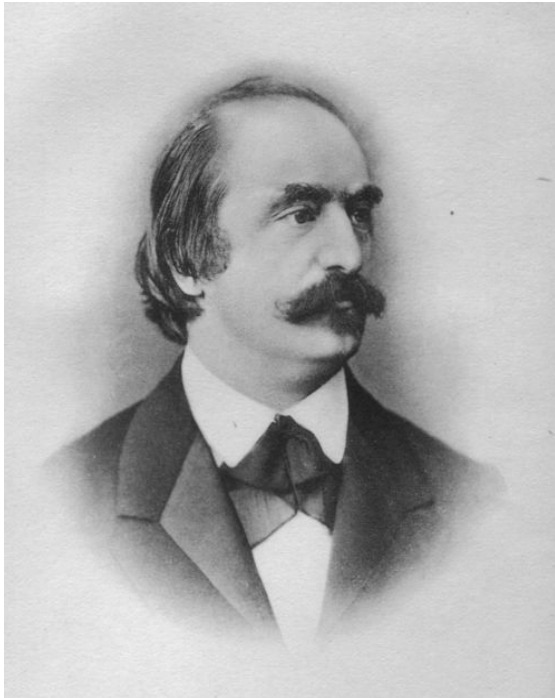
Quartett N^o 14.

N^o14. Adagio ma non troppo e molto espressivo.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Afbeelding 3: het begin van Wittgensteins favoriete strijkkwartet

WITTGENSTEINS MUZIKALE VOORKEUR



Afbeelding 4: de invloedrijke criticus Eduard Hanslick, verdediger van het werk van Brahms en tegenstander van de progressieve Wagner en zijn adepten Bruckner, Schönberg en Berg

Wittgensteins hield van de klassieken: Bach, Mozart, Händel, maar vooral Beethoven, Schubert, Schumann en Brahms. Van Richard Strauss moest hij dus niet veel hebben, maar ook van andere eigentijdse componisten niet. In hun mooie boek *Het Wenen van Wittgenstein* leggen Janik en Toulmin een verband tussen de filosofie van de *Tractatus* en tal van andere culturele uitingen van die tijd, waaronder de opkomst van de twaalftoonsmuziek van Schönberg. De verwantschap is het zoeken naar het wezenlijke, te proberen dat uit te drukken met zo weinig mogelijk middelen en op een zo helder mogelijke manier. Maar Schönberg, Berg en Webern worden in Wittgensteins werk niet genoemd, en hun muziek ging blijkbaar aan hem voorbij. We weten uit de dagboeken van Pinsent dat de jongere Wittgenstein in Cambridge al argumenteerde

tegen de 'moderne' muziek. Het kan zijn dat Wittgenstein hierin is beïnvloed door de stroming binnen de Weense muziekcritiek, aangevoerd door de reeds genoemde Eduard Hanslick, die zich verzette tegen Wagner en de componisten die in zijn voetsporen verder gingen (Bruckner, Schönberg, Berg), en het opnam voor Brahms, die nog duidelijk in het traditionele voetspoor van Bach en de Weense klassieken opereerde. In zijn oordeel over de moderne muziek is Wittgenstein door de tijd heen niet wezenlijk veranderd.

'Music came to a full stop with Brahms, and even in Brahms I can begin to hear the sound of machinery',

aldus Wittgenstein tot Drury in 1930³ - een opmerking waaruit wel blijkt dat hij met het modernisme niet veel op had. Enkele dagen nadat hij dit gezegd had kwam Wittgenstein zeer ontdaan bij Drury binnen. Hij vertelde dat hij voorbij een etalage van een boekhandel in Cambridge was gekomen waarin portretten van Russell, Freud en Einstein te zien waren. Even verderop was een muziekhandel, waar hij in de etalage portretten van Beethoven, Schubert en Chopin zag. 'Toen ik deze portretten vergeleek voelde ik op een intense manier de verschrikkelijke degeneratie die over de menselijke geest is gekomen in de loop van slechts honderd jaar'.⁴

Het cultuurpessimisme van de latere Wittgenstein blijkt wat de muziek betreft o.a. uit zijn negatieve waardering van het werk van Mahler, dat hij slecht en zelfs waardeloos vond in vergelijking tot dat van Bruckner. In *Culture and Value* zegt hij:

'Als het waar is dat Mahlers muziek waardeloos is, wat ik geloof, dan is de vraag wat hij volgens mij had moeten doen met zijn talent. Want het is tamelijk duidelijk dat er een verzameling van zeer zeldzame talenten nodig was om deze slechte muziek te produceren.'

En:

*'Een schilderij van een volledige appelboom, hoe accuraat ook, lijkt er in een bepaalde zin oneindig veel minder op dan het kleinste madeliefje. En in deze zin is een symfonie van Bruckner oneindig nauwer gerelateerd aan een symfonie uit de heroïsche periode dan een van Mahler. Als deze laatste een kunstwerk is dan is het er een van een totaal andere soort.'*⁵



Afbeelding 5: Bij Schumann en zijn vriend Brahms stop Wittgensteins muzikale belangstelling

Waarom Wittgenstein in de filosofie zo vernieuwend was, zijn (vroeg) filosofie vol met logica stopte, maar niet van eigentijdse muziek in het algemeen, en van twaalftoonsmuziek in het bijzonder hield, blijft iets waar we alleen maar naar kunnen gissen. In *Culture and Value* vraagt hij zich af of zijn culturele ideaal een eigentijds ideaal is, 'of dat het komt uit de tijd van Schumann'. Hij merkt dan op dat zijn ideaal in ieder geval een voortzetting van het ideaal uit Schumanns tijd is, maar niet de voortzetting zoals die feitelijk na Schumann optrad: de tweede helft van de negentiende eeuw laat hij eruit, omdat die hem niet aanspreekt. Dit, aldus Wittgenstein, is vrij instinctief gebeurd en was niet het resultaat van reflectie. Voldoende reden voor ons om niet verder naar een *verklaring* te zoeken – in lijn met Wittgensteins latere filosofie volstaat hier een *beschrijving*: Wittgensteins muzikale belangstelling eindigt nu eenmaal bij Brahms en Schumann.

Maar die belangstelling was dan wel buitengewoon intensief. Muziek speelde in Wittgensteins leven een belangrijke rol, zoals al blijkt uit de boven dit artikel geciteerde uitspraak tegen zijn vriend Drury, die zich bovendien herinnert:

*'Wittgenstein zien luisteren naar muziek was je realiseren dat dit iets heel centraals en dieps in zijn leven was ... Ik zal nooit de nadruk vergeten waarmee hij Schopenhauers dictum citeerde, "Muziek is een wereld in zichzelf".*⁶

MUZIEK EN TAAL

Als we nu de biografie verlaten en ons afvragen hoe Wittgenstein in zijn geschriften muziek in relatie brengt met filosofische problemen en concepten in verband met taal, betekenis, emotie, begrijpen, 'zien als' en denken, dan is de poging daar een systematisch en samenhangend verhaal van te maken tot mislukken gedoemd. Het zou overigens ook onwittgensteiniaans zijn om dat te proberen. Wittgenstein heeft het in zijn voorwoord van de *Philosophische Untersuchungen* over het kriskras doorkruisen van een landschap. De thema's die hij behandelt worden telkens vanuit een nieuw gezichtspunt benaderd. Een van die gezichtspunten is dat van de muziek. Ik kan niet meer dan een paar doorkijkjes geven, en deze telkens inkleuren met enkele karakteristieke citaten.

De vraag of muziek een taal is, behoort tot de canon van vragen uit de muziekfilosofie. Die vraag kan letterlijk worden opgevat, en dat betekent bijvoorbeeld dat we ons afvragen of muziek net als taal een grammatica heeft, regels die de opbouw en de structuur ervan vastleggen. Pogingen in die richting zijn wel ondernomen, maar nooit echt geslaagd. Maar misschien zijn er andere verwantschappen? Wittgenstein zegt ergens: 'Men kan ook van het begrijpen van een muzikale frase zeggen dat dit het begrijpen van een *taal* is.'⁷ En elders vinden we de opmerking dat sommige muziek zodanig is dat we haar een taal zouden willen noemen, terwijl andere muziek daar geen aanleiding toe geeft⁸. Wie zelf muziek maakt of vertrouwd is met de muziekgeschiedenis, zal dit herkennen. De muziek van Haydn en Mozart bijvoorbeeld, is typisch opgebouwd uit muzikale frases die we *zinnen* zouden kunnen noemen, en die term wordt in het muziekonderwijs dan ook gebruikt (merkwaardigerwijs zegt Wittgenstein dat de muziek van Bach eerder als taal wordt opgevat dan die van Mozart). Deze 'zinnen' worden vaak als melodieën met een begeleiding gebracht, waardoor de indruk bij de luisteraar ontstaat alsof de muziek een verhaal vertelt. Als dan ook nog rekening gehouden wordt met de regels van de retorica (zoals zeker bij Mozart nog het geval is), dan ontkomt de luisteraar er bijna niet aan deze muziek als taal te verstaan. Dit is zelfs bij Chopin nog denkbaar, aldus Wittgenstein:

*'Zou men zich niet kunnen indenken dat iemand die nooit muziek gekend heeft, bij ons komt en iemand anders een mijmerende Chopin hoort spelen, dat hij er dan van overtuigd zou zijn dat dit een taal is en dat men alleen maar de betekenis voor hem geheim wil houden? De verbale taal bevat een sterk muzikaal element. (Een zucht, de intonatie van een vraag, verkondiging, verlangen, de eindeloos vele gebaren van de intonatie.)'*⁹

Uit dit citaat blijkt dat Wittgenstein er niet alleen op wijst dat we muziek soms als taal kunnen begrijpen, maar dat ook het omgekeerde mogelijk is. De omgangstaal bevat een sterk muzikaal element: je hoeft maar een autochtone Rotterdammer met een Groninger of Limburger te vergelijken om dit bevestigd te horen.

Muziek kan dus soms beschouwd worden als een taal, maar het woordje 'als' is hierbij van cruciaal belang. Hoe wij muziek beluisteren, hangt af van tal van factoren, afkomstig uit de leefwereld waarmee we vertrouwd zijn. In die leefwereld komen zowel de taal als de muziek voor, en die werken op elkaar in. Dan *is* muziek geen taal, maar we horen haar *als* taal, en taal *als* muziek. Misschien zou Wittgenstein zeggen dat de levensvorm van de taal en die van de muziek bepaalde familiegelekenissen vertonen. Zo hebben we het als we over muziek spreken (bijvoorbeeld met een pianoleerling) over 'vraag en antwoord' in de muziek. Dat we daar zo over kunnen praten, veronderstelt vertrouwdheid met de praktijk van vraag en antwoord zoals we die binnen de context van het taalgebruik kennen. Elementen uit het taalspel dat we hanteren als we over taal spreken (vraag en antwoord) sluipen het taalspel binnen dat we hanteren als we over muziek spreken.

*'Verwijst het thema naar niets buiten zichzelf? O ja! Dat wil echter zeggen: - de indruk die het op mij maakt, hangt samen met dingen in de omgeving ervan - bijvoorbeeld met onze taal en de intonatie daarvan, dus met heel het terrein van onze taalspelen. Als ik bijvoorbeeld zeg: het is alsof hier een conclusie wordt getrokken, of, alsof hier iets wordt bevestigd, of, alsof **dit** een antwoord is op iets eenders, - dan vooronderstelt mijn begrijpen nu eenmaal de vertrouwdheid met conclusies, bevestigingen, antwoorden.'*¹⁰

Het begrijpen van muziek staat niet los van andere aspecten van het menselijk leven, net als het begrijpen van taal niet los staat van onze sociale activiteiten en daarin is ingebed. En dat gaat ver:

*'Wat bij een taalspel hoort is een volledige cultuur. Als je een muzikale smaak beschrijft, moet je beschrijven of kinderen concerten geven, of vrouwen ze geven of dat alleen mannen zoiets doen, enz. enz.'*¹¹

HET BEGRIJPEN VAN MUZIEK EN TAAL

Wie over muziek praat alsof het een taal is, zal het ook al snel over het *begrijpen* van muziek hebben. Nu hebben de taal en het begrijpen daarvan Wittgensteins primaire filosofische belangstelling, en we zien dan ook dat hij niet zozeer over het begrijpen van muziek spreekt in termen van het begrijpen van taal, maar eerder andersom: het begrijpen van muziek is het model voor het begrijpen van taal. In de *Philosophische Untersuchungen* zegt hij (527) dat het begrijpen van een zin veel dichter bij het begrijpen van een thema in de muziek ligt dan men zou denken. Dat is vanwege zijn vooronderstellingen een interessante opmerking. De eerste vooronderstelling is dat we blijkbaar denken dat het begrijpen van taal en het begrijpen van muziek heel verschillende dingen zijn, en die veronderstelt weer dat er blijkbaar zoiets *bestaat* als het begrijpen van muziek. Daar zou je immers aan kunnen twijfelen: moet je muziek niet beleven, meevoelen? Is 'begrijpen' wel een goede term om over muziek te spreken? Wanneer begrijp je muziek?

Wie enigszins vertrouwd is met de latere Wittgenstein en zijn opvatting dat het begrijpen van taal te maken heeft met het kennen van het *gebruik* dat je van die

taal in een bepaalde context maakt, zal het niet verbazen dat Wittgenstein als hij over het begrijpen van muziek praat een uitleg in dezelfde hoek zoekt. Wie muziek begrijpt, is tot bepaalde dingen in staat, net als wie een zin begrijpt die zin op een correcte manier kan gebruiken. Deze betekenisopvatting staat in tegenstelling tot de opvatting dat het begrijpen een innerlijk proces is dat zich in je geest afspeelt, een opvatting waar Wittgenstein zich zoals bekend tegen verzet. We zien dit ook in de context van muziek, en hier hebben muziek en taal dus weer een familiegelekenis, zodat Wittgenstein muziek kan gebruiken om iets over taal te verhelderen. Enkele citaten uit de *Knipsels* (159-165) kunnen dit verduidelijken:

Je praat over het begrijpen van muziek. Je begrijpt haar toch terwijl je haar hoort! Moeten we hiervan zeggen dat het een beleving is die het horen begeleidt?

Als ik echter een melodie met begrip aanhoor, gebeurt er dan niet iets bijzonders in me – wat niet gebeurt als ik haar zonder begrip aanhoor? En wat? Er komt geen antwoord; of wat me invalt, is smakeloos.

Het is verkeerd het begrijpen een proces te noemen dat het horen begeleidt.

Het begrijpen van muziek is noch een gewaarwording, noch een som van gewaarwordingen.

Maar wat is het dan wel? Zoals ik reeds opmerkte moet wie muziek begrijpt iets *kunnen*, net als iemand die taal begrijpt iets kan. Wittgenstein zegt hierover: 'Ik kan wellicht zeggen: "Nu heb ik haar begrepen", en er dan misschien over praten, de melodie spelen, haar met andere vergelijken, etc. *Tekens* van begrip kunnen het horen begeleiden.' (162) Wat hij hier zegt is dat wie een melodie begrijpt er inhoudsvol over kan praten door bijvoorbeeld een vergelijking te trekken met een andere melodie, te wijzen op specifieke wendingen, een modulatie of verdere bijzondere aspecten. Er kunnen ook nog andere tekens van begrip zijn: weten hoe je een melodie moet articuleren als je hem speelt, hem correct kunnen nafluiten, er een bepaald gebaar bij maken. Wie muziek begrijpt moet dus meer kunnen dan 'ah' zeggen: 'Stel dat er iemand is die vol bewondering is voor wat algemeen geprezen wordt en er zeer van geniet, maar die de eenvoudigste wijsjes nog niet onthouden kan, niet weet wanneer de bas invalt, enz. We zeggen dan dat hij niet weet waar het over gaat. We gebruiken de woordgroep "Iemand is muzikaal" niet zodanig dat we iemand muzikaal noemen als hij "Ah!" zegt wanneer er een muziekstuk gespeeld wordt, evenmin als we een hond muzikaal noemen als hij gaat kwispelstaarten wanneer er muziek gemaakt wordt.'¹²

Een belangrijk verschil tussen het begrijpen van muziek en taal lijkt te zijn dat wie een zin begrijpt, de betekenis daarvan vaak kan weergeven door een andere zin uit te spreken, die de betekenis van de eerste zin parafraseert en 'hetzelfde zegt'. Die zinnen hebben dan een bepaalde gedachte-inhoud gemeen. Dit lijkt bij muziek in het algemeen niet mogelijk te zijn. Heel soms lukt het ons een verbale uitdrukking te vinden die als 'het verbale contrapunt' (zoals Wittgenstein het noemt) van een thema kan worden opgevat, net zoals je soms een woord te binnen kan schieten om het specifieke van een gezichtsuitdrukking mee weer te geven, wat in het algemeen ook erg moeilijk is. Hoewel we vaak de indruk

hebben dat muziek ons iets zegt en tot ons spreekt, is het meestal niet mogelijk de inhoud van muziek in woorden weer te geven. Muziek laat zich niet in taal vertalen. Overigens ook niet in muziek: de inhoud van een muzikaal thema kun je niet weergeven met behulp van een ander thema, zodat je dus twee thema's met dezelfde inhoud zou hebben (als er al zoiets als 'inhoud' is). Eén noot veranderen levert immers al een andere inhoud. Als je de betekenis zou moeten communiceren is het enige dat rest het thema zelf nog een keer te laten horen. Dit gebeurde in de anekdote die over Beethoven bekend is. Hij had voor enkele toehoorders zijn laatstgecomponeerde pianosonate gespeeld, toen hem gevraagd werd: 'Maar wat betekent dit, Herr Beethoven?' - waarop Beethoven de sonate nogmaals speelde... Een thema drukt alleen zichzelf uit, zou je kunnen zeggen, ondanks het feit dat je het op een *bepaalde* manier speelt, met bepaalde articulaties, versnellingen of vertragingen, enz. 'Meestal zal ik, als iemand me vraagt: "Hoe denk je dat deze melodie gespeeld moet worden?", bij wijze van antwoord de melodie gewoon op een specifieke manier fluiten, en uitsluitend het *daadwerkelijk gefloten* wijsje (en niet een beeld *daarvan*) zal me dan voor de geest hebben gestaan.'¹³

Tenslotte kom ik even terug op Wittgensteins opmerking dat het begrijpen van een zin veel dichter bij het begrijpen van een muzikaal thema ligt dan je zou denken. Waarom is dat zo? Waar we de betekenis van een zin soms kunnen weergeven met een andere zin, is er ook een aspect aan de betekenis dat *niet* met behulp van een andere zin kan worden weergegeven.¹⁴ Dit verschijnsel doet zich het sterkst bij poëzie voor. Heel vaak is het moeilijk om de inhoud van een gedicht in proza weer te geven. Maar als het al lukt, dan kan het proza de poëzie nog steeds niet vervangen. Het gaat om precies *die* woorden, in *die* constellatie. Vervang je het gedicht door proza dan gaat er onherroepelijk wat verloren, en zelfs iets essentieels. In zijn latere werk vraagt Wittgenstein aandacht voor dit aspect van woorden, dat zich niet alleen bij poëzie voordoet maar bij alle woorden in onze taal. Hij heeft het dan over het gevoel, de stem, het gezicht, de fysionomie, het karakter of de ziel van woorden, datgene wat elk woord zijn eigen nuance geeft die verloren gaat als je dat woord door een ander vervangt. Dit verschijnsel doet zich in muziek sterker voor dan in taal. De klank van *dit* instrument, het ritme van *dit* stuk, *deze* specifieke wending in de melodie, de kleur van *dit* akkoord: ze brengen alle een heel specifiek gevoel met zich mee, dat onvervangbaar is en voor subtiele betekenisverschakeringen zorgt. Maar juist omdat dit in muziek duidelijker het geval is dan in taal, kan muziek als model dienen om iets van de fijne betekenisnuances van onze omgangstaal te begrijpen. Het is het verschijnsel dat de betekenis van woorden niet in andere woorden te vangen is maar besloten ligt in die woorden zelf, doordat ze zijn wat ze zijn, net zoals een melodie is zoals zij is. Wie dit begrijpt, begrijpt ook de volgende uitspraak van Wittgenstein: 'Wat we "het begrijpen van een zin" noemen, vertoont in veel gevallen een veel sterkere overeenkomst met het begrijpen van een muzikaal thema, dan we wellicht geneigd zijn te denken. ... dat het begrijpen van een zin veel méér lijkt op wat er werkelijk gebeurt als we een wijsje begrijpen ... Want we zeggen dat het begrijpen van een zin duidt op een werkelijkheid buiten de zin. Terwijl men zou kunnen zeggen: "Het begrijpen van een zin betekent dat men greep op zijn inhoud krijgt; en de inhoud van de zin ligt *in* de zin".'¹⁵

NOTEN

- 1 Rush Rhees (red., 1984). *Recollections of Wittgenstein*. Oxford University Press, 160. Wittgenstein maakte de opmerking in 1949, werkend aan het tweede deel van de *Philosophische Untersuchungen*. De verwijzing is van Béla Szabados (2004). 'Wittgenstein the Musical: Notes toward an Appreciation'. *Canadian Aesthetics Journal*, vol X. Online te vinden op http://www.uqtr.ca/AE/Vol_10/wittgenstein/szabados.htm. Aan dit artikel heb ik veel biografische informatie ontleend. Andere inspiratiebronnen waren Oswald Hanfling (2004). 'Wittgenstein on Music and Language', in: Peter B. Lewis, *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*. Aldershot: Ashgate; Jerold Levinson, 'Musical Thinking' (2003), in: *Journal of Music and Meaning*, dl.1, sectie 2; P.B. Lewis (1977), 'Wittgenstein on Words and Music', in: *British Journal of Aesthetics* 17, 111-121; R.A. Sharpe, 'Wittgenstein's Music' (2004), in: Peter B. Lewis, *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*.
- 2 Rhees, 69-70.
- 3 Idem, 112.
- 4 Idem.
- 5 De verwijzing is van Szabados.
- 6 Idem.
- 7 Wittgenstein (2000), *Knipsels*. Amsterdam: Boom, §172.
- 8 Wittgenstein (1980/1998), *Culture and Value*. Oxford: Blackwell, 62/71.
- 9 *Knipsels*, §161.
- 10 Idem, §175.
- 11 Wittgenstein (2000), *Filosofische beschouwingen. Over ethiek, esthetica, psychoanalyse, geloof en antropologie*. Amsterdam: Boom. *Over esthetica*, §26.
- 12 Idem, §17.
- 13 Wittgenstein (1996), *Het blauwe en het bruine boek*. Amsterdam: Boom, 225.
- 14 Dit is het verschil tussen zwak en sterk belichaamde betekenissen, dat in het artikel van Burms in dit nummer nader is uitgewerkt.
- 15 Wittgenstein (1996), 226.