

## Kants muziekestetiek en zijn analyse van het schone en het verhevene

"Das Urteil über das Erhabene (...) bedarf Kultur."

"(Die Tonkunst) ist aber freilich mehr Genuss als Kultur."\*

### I

De pretentie voor eens en altijd de vraag naar de plaats van de kunst te kunnen beantwoorden, moet van de hand worden gewezen omdat het getuigt van onvoldoende kennis van de geschiedenis van de esthetiek - waarin dat wat onder druk van de actualiteit aan de vergetelheid wordt prijs gegeven, morgen in het centrum van de belangstelling kan staan. Daarenboven moet het - aangenomen dat het een cognitieve aanspraak en geen expressieve uitspraak is - als een naïviteit worden bestempeld, omdat niet zozeer het stellen van vragen, alswel het eenduidig beantwoorden ervan onder de verdenking staat achter het (huidige) niveau van wijsgerige reflectie terug te vallen.\*\* Over vrijwel de hele filosofische linie is het geloof in stabiele ijk- en standpunten en de ermee samenhangende "grands récits" (Lyotard), zoniet verdwenen dan toch wel aan het wankelen gebracht.

De filosofische arbeid zelf dreigt evenwel tot filologie of cynisme te verschrallen als we niet op de een of andere manier - als een soort regulatief idee - gehoor geven aan wat wel de natuurlijke dispositie van wijsgeren genoemd kan worden: het stellen van vragen vanuit het verlangen naar antwoorden.

Gehoor gevend aan deze "antropologische constante" - onderwijl nochtans waakzaam - vormt zo de vraag naar de kunst, i.h.b. de muziek, en haar verhouding tot datgene wat Kant het bovenzinnelijke noemde, in onderhavige verhandeling de drijfveer.

---

\*) I.Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790/1793), K.Vorländer (hrsg), Hamburg 1924 (1974), p112 en 185.

Verwijzingen naar paragrafen en pagina's worden - met de aanduiding KdU - in de tekst tussen haakjes vermeld.

\*\*) Het "huidige" lijkt het gestelde wederom te weerspreken. Een doorbreking van de cirkel wordt echter bemoeilijkt doordat wij niet voorbij de horizon van de wijsgerige reflectie kunnen reiken, maar altijd al ergens in de actualiteit staan.

De vraag naar de kunst lijkt me overigens niet aan actualiteit te hebben ingeboet. Heideggers woord: "Das ist eben die grosse Frage: Wo steht die Kunst? Welchen Ort hat sie?", is juist omdat ze de beperktheid van het kunstbedrijf overstijgt, en kennistheoretisch gewicht heeft, ook voor ons nog een aansporing. (Heidegger 1976, p23.)

De belangstelling voor Kants "Kritik der Urteilskraft" - of meer in het algemeen voor zowel kunsttheorie als de (al of niet) transcendentale fundering ervan - lijkt met de dag toe te nemen. Kunst en reflectie over kunst zijn in de mode, en als mode vormen zij een dankbaar onderwerp voor sociografen en cultuurfilosofen.

Nader bezien is de belangstelling op theoretisch niveau voor "kunst en cultuur" - na een periode waarin een soort "no-nonsens-filosofie" werd gepredikt - een indicatie voor het feit dat, i.t.t. wat werd gedacht, een aantal fundamentele filosofische problemen niet uit de wereld zijn geholpen; integendeel, zich meer en meer doen voelen.

Onder de noemer "het postmodernisme in de filosofie" verschuilen zich niet alleen de meest banale en idiosyncratische meningen over het "leven", maar worden ook zaken gethematiseerd die vanouds tot het domein van de wijsbegeerte behoren. Het probleem van de "Letztbegründung", de mogelijkheid van (quasi-) transcendentiaalfilosofie en, meer in het algemeen, de metafysica\*, kunnen zich de laatste tijd in ruime aandacht verheugen.

Het is niet toevallig dat juist de kunst(-theorie) daarbij in het bijzonder in de belangstelling staat. Immers "Kunst verstehen heisst immer mitzuverstehen, was Verstehen eigentlich heisst."\*\*

Het esthetisch debat - als afzonderlijke filosofische discipline in de tweede helft van de 18e eeuw geboren uit een kennistheoretische vraagstelling - verloochent ook nu nog zijn afkomst niet.

Wie zich echter niet laat meeslepen door de actualiteit heeft al snel in de gaten dat de zgn. "Kant-revival" slechts een woeling is aan de oppervlakte van een onmetelijke stroom aan publicaties in de vakpers over en rond Kants drie "Kritiken"; ook over en rond de "Kritik der Urteilskraft".

Opvallend is het dan ook dat er slechts incidenteel een verhandeling of commentaar verschijnt over Kants muziekesthetiek.\*\*\* Des te opvallender, daar nu juist Kants opvattingen over muziek aanleiding kunnen geven tot niet alleen filologische, maar ook - en naar mijn mening vooral - filosofische beschouwingen.

---

\*) En zoals zo vaak in de actualiteit scheiden zich hier de geesten radikaal:

"Die Frage nach dem Undarstellbaren (...) ist in meinen Augen (...) die Einzige, die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Leben und Denken lohnt." (Lyotard, geciteerd uit Chr.Pries 1989, p1.)

"Die Restaurationswelle, die die westliche Welt seit gut einem Jahrzehnt überrollt, spült sogar ein Thema an Land, das die Moderne seit eh und je begleitet hat: die nachgeahmte Substantialität einer wieder einmal erneuerte Metaphysik." (J. Habermas, *Nachmetaphysisches Denken; philosophische Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1988, p17.)

\*\*) R. Bubner, "Moderne Ersatzfunktionen des Aesthetischen", in: *Merkur*, Jahrg.40 (1986) Heft 2, p91-108, hier p105.

\*\*\*) Uit recente tijd zijn mij slechts twee publicaties bekend: Reed (1980) en Neubauer (1986).

Het zij toegegeven, Kants opvattingen zijn niet altijd even helder, of beter, lijken elkaar soms tegen te spreken. Zijn kritische onderneming de eigenheid van het esthetische en - in relatie daarmee - de plaats van de kunsten te bepalen, zijn vaak verweven met ogenschijnlijk ongereflacteerd (voor-kritische?\*) meningen die de geest van zijn onderneming lijken te weerspreken.

Zo heeft zijn kritiek van de esthetische oordeelskracht aan de ene kant (overigens, niet geheel terecht) de basis verschaft aan het zgn. muzikaal formalisme (Herbart, Hanslick), en - middels de "Ueberbietung" door Schelling en Hegel - de weg helpen voorbereiden voor de romantische genie-esthetiek van het Duits idealisme.\*\* Daarnaast zijn zijn meer concrete denkbeelden over muziek geworteld in de affectenleer uit de 17e en het begin van de 18e eeuw, klinkt duidelijk de pythagoreïsch-mathematische erfenis van Leibniz en Kepler in zijn opvattingen door, en kon Kant zich er niet van weerhouden zijn persoonlijke (negatieve) ervaringen in de strenge tekst op te nemen.

Bij de keuze om mij te richten op Immanuel Kant heb ik mij niet alleen laten leiden door de overweging dat ieder serieus onderzoek op het gebied van de esthetiek, op een of andere manier met Kant van doen zal moeten hebben, maar ook door het vermoeden dat in zijn werk een sleutel is te vinden tot een beter begrip van de status van de muziek, dan wel tot het beter begrijpen van de vraag naar die status.

Kants betekenis voor de reflectie over kunst in het huidige tijdsgewricht strekt zich in de eerste plaats uit tot wat ik de impliciete esthetica zou willen noemen. In zijn werk en dat van zijn tijdgenoten - voorbijgaand nu aan de verschillen - vinden een aantal thema's hun oorsprong die tot op de dag van vandaag de ervaring en waardering van kunst a.h.w. voorstructureren. Het gaat uiteraard te ver te zeggen dat het gewijd romantisch aureool dat de kunst ook vandaag nog met zich voert, en het pathos waarmee haar waardigheid en noodzaak door kunstenaar en kunstpauz worden onderstreept, hun oorsprong vinden in zijn werk. De herkomst van "Het geloof in de moderne kunst"\*\*\* moet eerder in de kring van filosoferende kunstenaars en intellectuele

---

\*) Dahlhaus (1988, p49ff) is van mening dat het de voor-kritische Kant is die zich bekend tot de affectenleer; een historisch "toevallige", niet systematisch noodzakelijke bekentenis.

Het is een van de oogmerken van dit opstel dit op z'n minst ter discussie te stellen.

\*\*) Zie o.a. Frank M., *Einführung in die frühromantische Ästhetik; Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1989, en Paetzold H., *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Wiesbaden 1983.

\*\*\*) Zo luidt de titel van de rede van Evert van Uitert. (Zie noot op blz. ?)

Voor een overzichtelijke introductie in de vroegromantische esthetiek, zie de tekstkritische lezingen van Manfred Frank.

literatoren uit de vroeg-romantiek gezocht worden. Niettemin zijn er in de "Kritik der Urteilkraft" een aantal elementen te vinden die, zo niet een aanzet, dan toch wel gelegenheid gaven tot het verhoogde aanzien dat de kunst in de 19e en 20e eeuw deelachtig zou worden. Maar daarnaast - en voor dit opstel van groter gewicht - wordt in Kants kritische filosofie iets aangeroerd waarvan de volledige reikwijdte pas nu - zo lijkt het - , in het huidige filosoferen, enigszins wordt bevroed. Ik doel hier op dat wat Martin Heidegger, Kant lezend, heeft omschreven als: "das Unbekannte (...) was uns im Erkannten als das Beunruhigende entgegendrängt".<sup>1\*</sup>

Het lijkt geen toeval dat juist nu, in een tijd dat de twijfel aan het "project van het moderne" algemener wordt, de aandacht zich meer en meer richt op een heroverweging van de fundamenteën van de moderne tijd, of deze nu de griekse oudheid, de Renaissance - het aanbreken van de Nieuwe Tijd -, of de Verlichting worden toegedacht. Het onderzoek naar het denken in de periode rond 1800 - in de (muziek-)esthetiek de overgang van affectenleer naar vroeg-romantiek - sluit hier bij aan; dat commentatoren van het hedendaagse zoals Manfred Frank en Jean-François Lyotard zich laten inspireren door een hernieuwde lectuur van Kants "Kritik der Urteilkraft" onderstreept het vermoeden dat voor een goed begrip van waar wij staan een herdenken van wat gedacht werd geboden is.

Het oogmerk van dit opstel is om Kants denkbeelden over muziek te belichten vanuit zijn analyse van het schone en het verhevene.

Esthetische reflectie is in de mode; het verhevene als "Gefühl unserer Zeit" zet daarbij vandaag de trend.<sup>\*\*</sup> Op het gevaar af dat het becommentariëren van een trend onder de imperatieven van het zelfde dreigt te blijven staan, wil ik een poging wagen Kants "Analytik des Erhabenen" op zijn opvattingen over muziek te betrekken. In het verlengde daarvan zal ik aannemelijk proberen te maken dat het gemak waarmee Kants analyse voor het karretje van de moderne<sup>\*\*\*</sup> kunst wordt gespannen elke grond mist. Daar tegenover waag ik de stelling dat in feite in het tweede boek

---

1. Heidegger (1929), p153.

\*) De nummers verwijzen naar noten die aan het eind van dit opstel zijn geplaatst.

\*\*) De vloed aan beschouwingen aangaande esthetica doet denken aan haar 18e eeuwse jeugd. De stelligheid waarmee evenwel de esthetisering van de reflectie wordt verdedigd komt mij paradoxaal voor.

Voor een aardige verkenning van de "Renaissance des Erhabenen" zie: Chr. Pries, Einleitung, in ders (1989), p1-30.

\*\*\*) Het is niet toevallig dat daarbij volkomen voorbij wordt gegaan aan bijv. het zgn. "nieuwe schilderen", of aan de "nieuwe tonaliteit" van de laatste 10 jaar! De oriëntatie van bijv. Lyotard voor kunst met een conceptuele inslag getuigt mij te veel van een "Wahlverwandschaft" tussen de onderzoeker en het onderzochte om te kunnen overtuigen.

van de "Analytik der ästhetische Urteiskraft" op een radicale manier afscheid wordt genomen van wat kunst vermag, hetgeen zich spiegelt in zijn opvattingen over de "Tonkunst".

De kracht van veel (post-)moderne commentaren over het verhevene schuilt in de wens de bevroede afgrond voor het denken onder ogen te zien. De moeiteloosheid waarmee die zelfde afgrond esthetisch wordt gedempt is hun zwakte.

"Het is misschien beter voor ons onzeker langs de rand van een onbekende afgrond te wankelen, dan de aanwezigheid daarvan eenvoudig te ontkennen door onze ogen te sluiten."\*

In het navolgende wil ik om te beginnen een schets geven van de belangrijkste momenten uit Kants muziekesthetiek (II), om daarna nader in te gaan op de eigenaardige plaats die de muziek in verhandelingen over het schone en het verhevene - niet alleen in de "Kritik der Urteiskraft" - inneemt (III). Nadat enige auteurs zijn besproken die menen op basis van Kants analyse van het schone en het verhevene de muziek die waardigheid en verhevenheid te verlenen die Kant zelf haar heeft ontzegd, zal ik mij onder IV, middels een belichting van de "Analytik des Erhabenen", tenslotte afvragen of de kunst, i.h.b. de muziek, wel in staat moet worden geacht het verhevene present te stellen.

---

\*

Kolakowski L., *Horror Metaphisicus*, Kampen 1989 (oorspr. Oxford 1988), p68.

## II

Ook al relativeerde Kant zelf zijn "Versuch" een indeling van de schone kunsten te geven expliciet\*, zijn analyse van het schone als zodanig wordt niet zo bescheiden ten tonele gevoerd. Middels een vaak verborgen polemieken met o.a. Baumgarten en de engelse esthetica ontvouwt Kant zijn kritiek van de esthetische oordeelskracht op lapidaire wijze.

Het lijkt mij dan ook alleszins zinvol - juist waar het de muziekesthetiek betreft - in gedachten te houden dat Kants "Kritik der Urteilskraft" mede begrepen moet worden tegen de achtergrond van de polemieken die er in de 17e en 18e eeuw over de muziek zijn gevoerd.

Carl Dahlhaus stelt in zijn "Musikästhetik" dat Kants abstracte deducties - m.n. zijn rigoureuze scheiding van het schone en het aangename - (onbedoeld) ideologisch en normatief zijn, en gezien moeten worden als een rechtvaardiging van het classicisme tegenover de rococo en het sentimentalisme aan het eind van de 18e eeuw.<sup>2</sup> Kants wantrouwen t.a.v. de instrumentale muziek - die hij als leeg en inhoudsloos beschouwde - gaat terug op dat van Rousseau ("Sonate, que me veux tu?"), wiens polemieken met Rameau decennia de toon zette van het publieke debat. Het valt buiten het bestek van dit opstel hier nu een poging tot een reconstructie te wagen van dit debat, welks inzet de bevrijding van de instrumentale muziek uit de paradigmatische omarming van de vocale muziek was.

John Neubauer heeft in een recente studie<sup>3</sup> - waarin de strijd tussen Rameau en de "philosophes" centraal staat - aannemelijk gemaakt dat het afscheid van de muzikale mimesis niet met de overgang van de barokke affectenleer en retorica naar de gevoelsesthetiek van de "Empfindsamkeit" plaats vond (het was meer een intensivering door subjectivering). De weg naar een als autonoom (absoluut) opgevatte instrumentale muziek, op wier schouders geen cognitieve of morele taak meer rust\*, werd eerder geplaveid door pleidooien voor haast

---

\*) "Der Leser wird diesen Entwurf zu einer möglichen Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurteilen. Es ist nur einer von den mancherlei Versuchen, die man noch anstellen kann und soll." (KdU 176 nt.)

2.Dahlhaus (1967), p50.

3.Neubauer (1986).

\* Voor een veelzijdige belichting van het verschijnsel "absolute muziek" zie: Dahlhaus (1978).

Het is overigens een illusie te menen dat zoiets als een absolute autonome muziek - die zich bevrijd heeft van iedere band met een ander - mogelijk, laat staan historisch werkelijk is. Niet alleen omdat in het autonomiebegrip de maatschappelijke voorwaardelijkheid ervan ligt besloten (Adorno), maar ook omdat op het moment dat ze

hedonistisch sensualisme, door het op de pythagoreërs teruggaand mathematisch formalisme, en door een heropleving van de classicistische esthetiek.

Ook in Kants tekst zijn classicistische en pythagoreïsch-mathematische elementen terug te vinden, zij het dat hij het esthetisch oordeel ook zuivert van ieder sensualisme:

"Das Angenehme (hat) eine Beziehung auf das Begehungsvermögen, und (führt) sofern ein pathologisch-bedingtes bei sich, welches nicht bloss durch die Vorstellung des Gegenstandes, sondern zugleich durch die vorgestellte Verknüpfung des Subjekts mit der Existenz desselben bestimmt wird.

Dagegen ist das Geschmacksurteil bloss kontemplativ." (KdU 46)

De zuivering van het smaakoordeel in Kants analyse van het schone, van iedere morele, cognitieve en zinneprikkelende bijmenging, zou de "Kritik der Urteilkraft" tot een vlammend pamflet in de strijd voor een autonome kunst hebben kunnen maken, en Kant zou - hetgeen dikwijls ten onrechte is gedaan - tot vader van het zgn. muzikaal formalisme uitgeroepen kunnen worden.

Schueller heeft laten zien dat de vier "momenten" uit de "Analytik des Schönen" - naar kwaliteit, kwantiteit, relatie en modaliteit - bij uitstek concorderen met de voor instrumentale muziek vereiste esthetische contemplatie<sup>4</sup>. En hier en daar in de tekst wekt Kant - sprekend over muziek als "Tonspiel" - inderdaad de indruk dat hem de zuiver instrumentale muziek voor ogen staat (bv.KdU 189).<sup>5</sup> Niets lijkt meer voor de hand te liggen dan muziek die uitgelezen plaats in het "systeem der kunsten" toe te kennen die haar in de romantiek veelvuldig toebedeeld zou worden. Want -zoals Arden Reed het recentelijk formuleerde: "(..) music constitutes precisely the transcendental language to which Kant aspires".<sup>6</sup>

Kants feitelijke waardering van de toonkunst staat daar echter mee in schril contrast:

---

een historische werkelijkheid lijkt te worden, het verlangen naar het "geheel Andere" het denken over muziek doordrenkt. In het tijdperk van de absolute muziek bij uitstek - dat van de klassieke en romantische muziekethiek - vormt muziek niet alleen "Eine abgesonderte Welt für sich selbst" (L.Tieck), maar ook een "geheimnisvolle Sprache eines fernen Geistesreichs" (E.T.A.Hoffmann). Zie vooral: Dahlhaus (1988).

4.Schueller (1955), p228ff.

5.Vgl. Marschner (1901), p34.

6.Reed (1980), p571.

"Musik (hat) unter den schönen Künsten sofern den untersten Platz, weil sie bloss mit Empfindungen spielt."

"(Sie) hat, durch Vernunft beurteilt weniger Wert als jede andere der schönen Künste." (KdU 185f)

Louter te stellen dat Kant in de "Kritik der Urteilskraft" wel de fundamenteën heeft gelegd voor een muziekethiek die recht doet aan het "nieuwe genre", maar zelf in concreto blijft staan in het denkkader van de barokke affectenleer is onvoldoende, ook al geeft de tekst alle aanleiding tot deze slotsom.

Voordat we besluiten tot een evaluatie van Kants positie acht ik het zinvol in te gaan op die elementen die de grond van die positie lijken te vormen.

In zijn "Versuch" een indeling van de schone kunsten op te stellen laat Kant zich inderdaad leiden door de analogie met de taal, of beter: met het emotionele performatief van de taal (KdU 176). De meest uitdrukkelijke passage waarin Kant zich "bekent" tot de affectenleer vinden we in par.53:

"Der Reiz derselben, der sich so allgemein mitteilen lässt, scheint darauf zu beruhen, dass jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird; und dass, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekte ausübt, und so nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetische Ideen allgemein mitteilt (...)." (KdU 185f)

Maar niet Kants affectentheoretische stellingname is voor een goed begrip van zijn inschatting van de muziekkunst van belang. Dat hij - zoals in deze passage tot uitdrukking komt - de muziek van de taal, i.h.b. de poëzie, afhankelijk achtte, schaarde hem aan de zijde van talloze 18e eeuwse (muziek-)theoretici, die de in feite platoonse opvatting van "mousike" nog niet ingeruild hebben voor het "paradigma van de instrumentale muziek" (Dahlhaus).

Dahlhaus' stelling echter, dat "Kants Orientierung an der Affektenlehre historisch 'zufällig', nicht systematisch notwendig ist", is in zoverre misleidend dat voorbij wordt gegaan aan de motieven



die Kant aanleiding gaven de muziek aan de taal te onderschikken.<sup>7</sup> Het feit dat Dahlhaus "auch andere Ideen als Affekten denkbar" acht, "auf die Musik sich beziehen soll, um ästhetische Ideen erregen und somit als Einheit erscheinen zu können", raakt de zaak in wezen niet; al staat hij in zijn recht door te stellen dat Kant volledig voorbij is gegaan aan de (subjectieve) tijdsbeleving die aan de reflecterende muzikale ervaring eigen is.\*

Bovendien ben ik - met Schueller - van mening dat het bovenstaand fragment niet in de eerste plaats zo gelezen moet worden alsof Kant meent dat muziek gevoelens rechtstreeks moet uitdrukken.<sup>8</sup> Het fragment toont veeleer Kants steunen op de eeuwen oude muzikaal-retorische traditie, de "objectieve" zijde van de affectenleer.

De geringe waardering die Kant voor de toonkunst kon opbrengen is geworteld in zijn anti-sensualisme. Zoals reeds gezegd stond Kant een gelouterd schoonheidsbegrip voor ogen waarin geen plaats is ingeruimd voor "Reiz und Rührung" als constituent. Dat Kant moeite had te bepalen of "die Kunst des Spiels der Empfindungen" tot de schone dan wel tot de aangename kunsten moest worden gerekend, mag blijken uit het volgende fragment:

"Man kann nicht mit gewissheit sagen, ob (...) eine Ton (Klang) bloss angenehme Empfindung(en) oder an sich schon eines schönes Spiel von Empfindung(en) (ist) und als ein solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurteilung bei sich führ(t). Wenn man die Schnelligkeit der (...) Luftbewegungen, die alles unser Vermögen, die Proportion der Zeiteinteilung durch dieselben unmittelbar bei der Wahrnehmung zu beurteilen, wahrscheinlicherwise bei weitem übertrifft, bedenkt: so sollte man glauben, nur die Wirkung dieser Zitterungen auf die elastischen Teile unseres Körpers werde empfunden, die Zeiteinteilung durch dieselben aber nicht bemerkt und in Beurteilung bezogen, mithin mit (...) Tönen nur annehmlichkeit, nicht Schönheit ihrer Komposition verbunden." (KdU 181)\*

---

7.Dahlhaus (1988), p54.

\* Dat Dahlhaus - in een noot - tijd als zuivere aanschouwingsvorm onderschikt aan de beleefde "menselijke" tijd, is geïnspireerd door de Husserliaanse fenomenologie die aan de intentionele (bewustzijns-) handeling een a priori toekent, waarbinnen de 'zuivere' aanschouwingsvormen ruimte en tijd pas geconstitueerd worden. Het gaat er hier nu niet om het gelijk van de transcendentale fenomenologie te betwisten. Onder IV hoop ik echter te kunnen laten zien dat bij de ervaring van het verhevene een "oorspronkelijke tijd" in het geding is waarbij de beleving van de muzikale tijd (ook letterlijk) in het niet valt.

8.Schueller (1955), p224f.

\* Het is opvallend hoeveel er nog van Descartes "rationele zielsleer" in Kants beschrijving van de werking van muziek op het lichaam door-klinkt. Ook de fysiologische bewijsgrond van de affectenleer is Kants erfdeel geworden.

Reeds in de "Anthropologie..." - bij de bespreking van de vijf zintuigen - beziet Kant de muziek als niet anders dan "eine Sprache blosser Empfindungen (ohne alle Begriffe)". Wil zij zich verheffen tot het rijk der schone kunsten dan dient zij haar zelfstandigheid op te geven: "(Die Musik) ist nur darum schönen (nicht bloss angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient".<sup>9</sup>

In par.53 uit de "Kritik der Urteilskraft" beschrijft hij de toonkunst - in een vergelijking met de dichtkunst - als volgt:

"Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüts zu tun ist, diejenige, welche ihr unter den redenden am nächsten kommt und sich damit auch sehr natürlich vereinigen lässt, nämlich die Tonkunst setzen. Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrigbleiben lässt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloss vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuss als Kultur (...) und hat durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste".

Het tweede element dat ten grondslag ligt aan Kants beoordeling van de muziek - en dat ook met betrekking tot zijn analyse van het verhevene van betekenis is - wordt gevormd door wat ik de noëtische nalatenschap zou willen noemen. De hieraan ontleende, tot op de dag van vandaag voortwoekerende\*, instelling gaat terug op het holistisch wereldbeeld van de pythagoreërs waarin de samenhang (harmonia) van de kosmos door getalsmatig uitgedrukte proporties gegarandeerd is. "Alles is harmonie en getal" leert de pythagoreïsche overlevering, en in die traditie gaat ook Kant af op de formele kwaliteiten bij de beoordeling of iets tot de schone kunst gerekend kan worden; d.w.z. of "ein solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetische Beurteilung bei sich führt". (KdU.181)\*\*

---

9.Kant (1798), p49 en p178.

\* Bijvoorbeeld bij Stockhausen ("Tierkreis"), of - hier te lande - in het met seriele denken doordrenkte post-serialisme van Peter Schat.

\*\* Het is mij onduidelijk of Kant hier "de vorm van de doelmatigheid van een object" bedoelt (zonder dat er sprake is van een voorstelling van het doel van het object; KdU par.10 e.v.), of dat hij hier de vorm van het object, in casu de formele kwaliteiten van het kunstwerk op het oog heeft.

In ieder geval staat dit vorm-begrip bij Kant ver af van dat van Eduard Hanslick die in zijn "*Vom musikalisch-Schönen*" (1854) met de stelling: "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik", het formalisme in de muziekesthetiek inaugureerde. Dahlhaus (1978, p110ff) heeft er

Als muziek al tot de schone kunsten gerekend kan worden, dan alleen - vooropgezet haar schatplichtigheid aan de taal - dankzij:

"(..) die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) (...), vermittelt einer proportionierten Stimmung derselben (welche, weil sie bei Tönen auf dem Verhältnis der Zahl der Luftbewegungen in derselben Zeit, sofern die Töne zugleich oder auch nacheinander verbunden werden, beruht, mathematisch unter gewisse Regeln gebracht werden kann)".(KdU.186)

Het smaakoordeel kan nu slechts dankzij deze "mathematische vorm" met recht aanspraak maken op bijval van een ieder:

"An dieser mathematische Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen, welches die blosser Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiel derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft; und sie ist es allein, nach welcher der Geschmack sich ein Recht über das Urteil von Jedermann zum voraus auszusprechen darf". (idem.)

De vraag waarom Kant - in een tijdperk waarin historische en genetische verklaringen van het verschijnsel muziek het pythagoreïsch universalisme op de achtergrond dwingen<sup>10</sup> - zo uitgesproken deze noëtische nalatenschap omarmt, heeft John Neubauer beantwoord door er op te wijzen dat, gegeven de dichotomie van subjectieve sensatie versus mathematische harmonie, Kant - die elke vorm van sensualisme waar het het reflexief esthetisch oordeel aangaat radikaal afzwoer - niets anders overbleef dan de schoonheid van muziek te "redden" door haar te funderen in de mathematische vorm.<sup>11\*</sup>

---

terecht op gewezen dat Hanslicks vormbegrip niet zozeer door Kant als wel door Hegel is gemunt.

10.Vgl. Neubauer (1986), p132.

11.Neubauer (1986), p187f.

\* Over deze mathematische "redding" van de schoonheid van de toonkunst bestaat tot op de dag van vandaag filologische onenigheid. Neubauer bijv. meent opgrond van de tekst in par.51 ("...dass man (die Musik) entweder, wie wir getan haben, für das schöne Spiel der Empfindungen, oder angenehmer Empfindungen erklärte.") dat Kant aan de ene kant geneigd was muziek wel tot de schone kunsten te rekenen, terwijl aan de andere kant Kants twijfel of de mathematische eigenschappen van een afzonderlijke muzikale toon de basis kunnen vormen voor een esthetisch oordeel, met de tekst revisie uit 1799 ("woran ich doch gar nicht zweifle", i.p.v. "...sehr zweifle". par.14) niet is weggenomen. (Neubauer (1986), p188ff)

Zo vinden we bij Kant de eeuwen oude dichotomie van noesis en aisthesis, de tegenstelling tussen primaire en secundaire kwaliteiten<sup>\*\*</sup>, in een transcendentaal filosofisch kader terug.

De onzekere mathematische bewijsgrond voor de schoonheid van muziek als zelfstandige kunst verschaalt evenwel in het licht van de opdringende zinneprikkeling die de muziek op het gemoed uitoefent, en waaraan ze - behalve als noodzakelijke voorwaarde voor muziek überhaupt - part nog deel heeft (KdU 186).

Nog afgezien van haar geringe culturele waarde - het spel van gewaarwordingen en onbepaalde ideeën laat immers niets te denken over, en is slechts van voorbijgaande aard - wordt zelfs haar welgevalligheid vertroebeld door de opdringerigheid waarmee niet alleen muziek ongevraagd door ons hoofd kan spoken, maar ook - feitelijk - bij de burens door de muren klinkt.<sup>\*\*\*</sup>

Dat Kant in de "Anmerkung" bij de onderlinge vergelijking van de kunsten de uitwerking van muziek op de lichamelijke gesteldheid met die van het lachen vergelijkt (KdU 188ff) - beide kunnen ze de gezondheid bevorderen -, schaart hem niet alleen in een rijke traditie van "Musico-Medizin"<sup>12</sup>, maar is tevens - in het negatieve - een onderstreping van het feit dat muziek "durch Vernunft beurteilt, weniger Wert (hat) als jede andere der schönen Künste".

Nu gaat het niet aan Kants lage inschatting van de toonkunst terug te voeren op zijn vermeende gebrek aan kennis van de muziek of, wat meer is, op zijn gebrek aan muzikaliteit, of op de slechte ervaringen die hij er mee heeft opgedaan. Het zou al te gemakkelijk zijn, en getuigen van intellectuele luiheid wanneer we niet eerst zouden pogen te achterhalen wat het in feite betekent "door de rede beoordeeld" te worden.

De sleutel die ons een juist inzicht in Kants muziekesthetiek kan verschaffen ligt in het onderscheid tussen het esthetisch oordeel, i.h.b. het smaakoordeel, en het kunstoordeel.

De "Kritik der Urteilskraft" valt uiteen in een kritiek van de esthetische oordeelskracht en een kritiek van de teleologische oordeelskracht. Onder het eerste verstaat Kant: " (...) das Vermögen,

---

<sup>\*\*</sup> Rudolf Schäfke (1933) heeft de tegenstelling tussen noëtische speculatie en esthetische oriëntatie als richtsnoer voor het schrijven van de geschiedenis van de muziekesthetiek gebruikt. Dat Kant door Galileo, Newton en Locke beïnvloed is waar het het onderscheid tussen primaire en secundaire kwaliteiten aangaat (mathematische harmonie vs. subjectieve sensatie, vorm vs. kleuren, tonen gevoelens, etc.), is door Schueller (1955, p240) met het oog op zijn muziekesthetiek opgemerkt.

<sup>\*\*\*</sup> Wie ooit langdurig last heeft gehad van dit soort auoustische verontreiniging kan zich heel wel de persoonlijke ergeris, waar Kant bij wijze van uitzondering in een noot gewag van maakt, voorstellen. (KdU 187, noot)

12.zie: Schäfke (1933), p9f en p292.

die formale Zweckmassigkeit (sonst auch subjective genannt) durch das Gefühl der Lust oder Unlust (...) zu beurteilen."

(KdU, L) Daarbinnen heeft het smaakoordeel als object het schone, (terwijl het oordeel over het verhevene het bovenzinnelijk substraat in ons tot "object" heeft).

Het kunstoordeel overtreft het smaakoordeel daar zij zich behalve op het schone ook op de cultuurwaarde van kunstwerken richt.<sup>13</sup> Deze cultuurwaarde van het kunstwerk is datgene waardoor het "etwas zum Nachdenken übrigbleiben lässt" (KdU 185), "und den Geist zu Ideen stimmt" (182).

Het schanierpunt waar het onderscheid tussen het schone en het kunstschone om draait is de "esthetische idee".\*

"(...) unter einer ästhetische Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann". (KdU 168)

"Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft welche mit einer solchen Manigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmte Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken lässt, (...)" (171).

Het vrije spel van de verbeeldingskracht en verstand, in de gelukkige verhouding bij het genie, is nu in staat het "Vernunft"-vermogen in beweging te zetten dank zij scheppingskracht van de verbeelding, die middels ideeën een begrip esthetisch onbegrensd kan verruimen (KdU 169). Een esthetisch idee is een niet in begrippen onder te brengen voorstelling van de verbeeldingskracht in haar vrije spel.

Wanneer Kant spreekt van "Kultur" dan doelt hij met name op dit "belebende Prinzip" (167), dat een schakel vormt tussen het vrije spel van verbeeldingskracht en verstand, en het bovenzinnelijke, intelligibele, rijk van de rede. Het leidt - middels de verruiming van het begrip -

---

13.Vgl. Dahlhaus (1988), p50.

\* Naar mijn mening wordt het onderscheid tussen het schone en het kunstschone niet altijd zorgvuldig genoeg in het oog gehouden. Zo mist bijvoorbeeld Neubauers commentaar bij Reed - "In contrast to (...) Reed, I believe that concepts are quite germane to Kant's notion of beauty" - naar mijn mening zijn doel. (Neubauer 1980, p573)

tot een besef van de onbekende wortel van de beide stammen: zintuiglijkheid en verstand, en tot datgene wat als "das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann" (199).

Hiermee raken we de kern van de zaak. De toonkunst - slechts een zinnen-spel van de gewaarwordingen - reikt niet verder dan de wereld van de verschijnselen. Haar aanspraak moet beperkt blijven tot het verlevendigen van de conversatie\*, tot het suggereren van affecten, of tot verkwikking van het lichaam. Haar lot is het eeuwig verstoten te blijven van het "leven in de geest". Zoals Dahlhaus het uitdrukte:

"Die ästhetischen Ideen vermitteln vom blossen Spiel der Empfindungen zum Spiel der Erkenntnisvermögen. Sie sind das Medium für das "Hinaussehen" des Geschmacksurteils auf das "Intelligible". Die Musik scheint indessen vor diesem Anspruch versagen zu müssen."<sup>14</sup>

Er zijn nu naar mijn mening twee voorlopige conclusies uit het besprokene te trekken.

1. Of Kants zuivering van het smaakoordeel - de vrijwaring van iedere cognitieve, morele en zinneprikkelende vertroebeling - is zeker in het geval van het kunstoordeel slechts ten dele geslaagd te noemen. Door de schone kunsten van de aangename te onderscheiden is wel het loutere spel van de gewaarwordingen naar de wereld van de alledaagsheid verbannen. De morele imperatief dat altijd middels de esthetische idee in de "kunst-wereld" moet doorklinken en ons oproept ons te verheffen tot het rijk van de vrijheid, maakt het oordeel over het kunst-schone nochtans (weer) afhankelijk van iets anders. Kant heeft de kans laten liggen om werkelijk een eigen domein van het esthetische te creëren.

Daarnaast, zo zou geredeneerd kunnen worden, bewijst de geschiedenis van de kunsten - i.h.b. die van de muziek - Kants ongelijk. Het idee van een autonome, absolute kunst wordt - ondanks het verschijnen van de "Kritik der Urteilskraft" rond de eeuwwisseling - in de loop van de 19e eeuw meer en meer een feit; de ontwikkeling van een zelfstandige instrumentale muziek vanaf de tweede helft van de 18e eeuw, die de voorgedij van de taal (retorica, affectenleer, mimesis) van zich af heeft geschud, is hiervan wel het duidelijkste bewijs. Had Kant het oordeel over kunst werkelijk ontdaan van iedere cognitieve en morele signatuur dan zou hij de meest zuivere van de

---

\* "(Die Musik) ist eine Mitteilung der Gefühle in die Ferne in eine Raume umher an alle, der sich darin befinden, und ein gesellschaftliches Genuss, der dadurch nicht vermindert wird, dass viele an ihm teilnehmen." (Antropologie..., par.18)

Vgl. KdU 158.

14.Dahlhaus (1988), p53.

kunsten, de muziek, niet de laagste, maar de hoogste plaats in zijn hiërarchie hebben toebedeeld.\*\*

2. Of - en eigenlijk daar niet geheel mee in tegenspraak - Kant heeft wel degelijk het eigene van het esthetische in het vizier gekregen toen hij het smaakoordeel definieerde als een subjectief noodzakelijk belangeloos welgevallen, dat subjectief-algemeen, zonder begrippen, betrokken is op een doelmatigheid zonder doel. Schoonheid mag dan wel "symbool van het zedelijk-goede" zijn\*, het esthetische is evenwel niet zonder meer op het morele terug te voeren.

Het zuiver esthetische is namelijk een soort "limiet-begrip": zowel m.b.t. de schoonheid van de natuur als m.b.t. de schoonheid van de kunst wordt het esthetisch oordeel altijd begeleid door een "Interesse am Schönen", "Sonst bleibt entweder ein blosses Geschmacksurteil ohne alle Interesse, oder nur ein mit einem mittelbaren, nämlich auf die Gesellschaft bezogenen, verbundenen übrig". (KdU 151)\*\* In het geval van het kunstschoone is dit intellectueel belang bij schoonheid in de esthetische idee geïncorporeerd. Werkelijk van belang - vanuit de rede gezien - is het smaakoordeel pas wanneer ze "hinaussieht auf das Intelligible" middels het overstijgen van het begrip door de productieve verbeeldingskracht die in het genie werkzaam is. In het begrip "Kulturwert" vloeien deze momenten samen; en die kunst die het overstijgen van het begrip bijvoorbeeld de pas afsnijdt, doordat ze louter en alleen een spel van gewaarwordingen is, wordt zelf met recht de toegang tot het rijk van de vrijheid ontzegd.

---

\*\* Overigens, wie in onze tijd gelooft nog dat er een morele oproep van kunst uitgaat; dat zij ons verheft boven het leven van alle dag?!

De vraag dringt zich op in een tijd waarin de alledaagsheid tot het summum van cultuur is gepromoveerd. (Zie daarover het themanummer van *Krisis - Tijdschrift voor Filosofie* (21), dec. 1985)

\* De analogie-betrekking tussen het esthetische en het zedelijke - beide participeren aan het intelligibele - wordt door Kant in par.59 in de KdU middels een analyse van de oordeelsstructuur geëxpliciteerd. Over hoe het begrip "esthetische idee" hiermee in overeenstemming is te brengen bestaan verscheidene commentaren.

Zie bijv. Paetzold, op. cit., p112ff.

\*\* Ik realiseer me dat deze aanhaling de geest van par.42 ("Von dem Intellectuelle Interesse am Schönen") lijkt te weerspreken. Kant zet daar de schoonheid van de natuur af tegen de schoonheid van de kunst door te stellen dat met de eerste wel een intellectueel belang verbonden is, doordat de Rede zich a.h.w. gespiegeld weet in het belangeloos welgevallen bij de doelloze doelmatige schoonheid van de natuur, terwijl het kunstschoone "vertroebeld" wordt doordat een begrip (en dus een doel) van het object vereist is, zodat de belangeloze intellectuele oordeelskracht (die niettemin wel een belang voortbrengt) zich hier niet in herkent.

Om het citaat recht te doen zou ik i.h.g.v. de schoonheid van de natuur moeten spreken van een "onmittelbare Interesse am Schönen"; i.h.g.v. de schoonheid van de kunst moeten verwijzen naar hoe, middels de esthetische ideeën, het uitzicht op het "noumenon" mogelijk is. (Zie boven)

Ik zou niet zo lang stil zijn blijven staan bij Kants plaatsbepaling van de (muziek-)kunst als ik er niet van overtuigd was dat zo'n expositie voor een goed begrip van de eventuele betrekking die de toonkunst met de ervaring van het verhevene heeft, onontbeerlijk is. Vanaf het einde van de 18e eeuw tot in ieder geval het begin van deze eeuw is door vele filosofen, literatoren en kunstenaars de muziek tot de "voortreffelijkste aller kunsten" uitgeroepen. Velen zagen in haar ook het medium bij uitstek om het ontzaglijke, het onmetelijke, uit te drukken of op te roepen. Het is mijn bedoeling deze in de vroeg-romantiek geboren aanspraak van de muziek te meten met een begrip van het verhevene dat vandaag - voor een belangrijk deel teruggaand op Kant - ontwikkeld kan worden.

Voordat ik evenwel overga tot een bespreking van Kants analyse van het verhevene, wil ik enige aandacht besteden aan de vaak eigenaardige plaats die de muziek in de beschouwingen over kunst - ook die m.b.t. het verhevene - inneemt. Daarbij wil ik tevens laten zien dat in verschillende commentaren bij Kants muziekesthetiek de manier waarop de lage inschaling van de toonkunst wordt "wegverklaard" vaak voldoende grond mist.



### III

"(...) en toch zijn zij niet meer dan schimmen,  
niet meer dan overredings bastaardbeelden, geen  
echte manifestaties van het menselijke wezen (...)"<sup>15</sup>

Dat Longinus in de "Peri Hypsos" - het retorisch traktaat "Over het Verhevene" uit de eerste eeuw na Christus, waarin de strijd met de geestelijke vervlakking van zijn tijd wordt aangebonden - aan de muziek louter overredingskracht en geen "ethos" toebedeelt, moet als teken worden gezien van de overwinning die de scepsis op de muzikale ethosleer heeft behaald. De geschiedenis van de muziekesthetiek zou geschreven kunnen worden als de geschiedenis van voortgaande afbrokkeling van de pythagoreïsch/platoonse ethosleer.

Het pythagoreïsch noëtisch ethos, geworteld in de "musica humana" - waarbij de muzikale "harmonia" als zodanig in verband werd gedacht met de zedelijkheid als zodanig - , en de meer normatieve muziekkritiek van Plato, waar de opvoeding tot de deugd (paideia) en de rechtschapenheid (kalokagathia) de kern van de ethosleer uitmaakte, verliezen tijdens het Hellenistisch tijdvak meer en meer hun gezag.\*

Reeds bij Aristoteles verschuift het accent van ethos naar pathos, van "paideia" naar "hedone". Wel staat de opvoedende waarde - naast de erkenning van muziek als genezend en zuiverend spel (paidia) - nog steeds centraal; Aristoteles voegt daar echter een derde waarde aan toe: die van de "diagoge" (juiste levenshouding). Dit typisch aristotelisch middenbegrip laat ruimte bij de omgang en beoefening van de muziek voor een beperkt hedonisme: de lustvolle beoordeling van de schoonheid van muziek als doel in zichzelf.\*

In de traktaten van de muziekvakgeleerde Aristoxenos van Tarente (ca.370 v.Chr.) is de ethosleer nog enkel als dode letter aanwezig. Zijn - overigens doorgaans conservatieve -

---

<sup>15</sup>. Longinus, XXXIX - 3.

\*) M.b.t. pythagoreïsche "harmonie der sferen", zie bijv. de fragmenten van Philolaos uit Kroton in: Capelle W. (Hrsg), *Die Vorsokratiker, Fragmente und Quellenberichte*, Leipzig 1935, p.473-483; m.b.t. Plato: *De Staat* (vert. Xavier de Win), Antwerpen 1980., III 397c-403c; IV 423b-425.

\*) Aristoteles, *Politik* (hrsg.v. N.Tsouyopoulos u. E.Grassi), Rowohlt 1965, VIII 1337a-1342b.

normatieve muziekkritiek is niet zo zeer geworteld in een ethosbesef, maar is esthetische kritiek geworden, gericht op de muziek zelf, niet op de samenhang ervan met de staat of de opvoeding. De Epicurist Philodemus uit Syrië (ca.60 v.Chr.) stelde dat de muziek ethisch neutraal is, en meer gemeen heeft met de kookkunst dan met de dichtkunst. Als ze al op de ziel inwerkt, dan middels de woorden, niet door het melos.\*\*

Zo kon het zijn dat in de tweede eeuw na Christus de scepticus Sextus Empiricus (ca.150 n.Chr.) niet alleen de ethosleer verwierp, maar de muziek ook nutteloos en schadelijk achtte, en zelfs haar bestaan poogde te betwisten (sic!).\*\*\*

Gedurende de middeleeuwen leefden het pythagorisme en het platonisme gehuld in een christelijk gewaad weer op, maar met het aanbreken van de Nieuwe Tijd werden zij voor lange tijd weer naar het tweede plan verwezen. Niet dat bijv. in de barok muziektheoretische verhandelingen geheel gespeend waren van stichtende paragrafen, waarin de ethosleer - onder een beroep op de ouden - in een nieuw jasje werd gestoken; de muziekesthetische polemieken echter, en - wat meer is - het algehele denken over muziek kenmerkte zich door immanente kritiek. De muziek was aangenaam, hoffelijk, soms ontroerend. Zelden stichtelijk, laat staan verheven, of een "manifestatie van het menselijk wezen".

Tegen deze achtergrond moet de bescheiden plaats worden begrepen, die de muziek - ook in vergelijking met de andere kunsten - inneemt in verhandelingen, die als onderwerp de verhouding hebben gekozen tussen de kunst (of het schone) en datgene wat boven het alledaagse of beperkt menselijke uitreikt.

Edmund Burke heeft in zijn *"Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful"* (1757) voor het eerst het belang van de angst, van de verschrikking ("Terror"), voor de ervaring van het verhevene benadrukt.<sup>16</sup> In Part II, na de bespreking van de angst als "the ruling principle of the sublime", vergelijkt hij duisterheid ("to raise a stronger emotion") met helderheid ("an enemy to all enthusiasms whatsoever") waar het "affecting the passions" betreft. Opvallend is nu, m.b.t. ons onderwerp, dat Burke hier de krachtige effectieve en affectieve werking van instrumentale (!) muziek als bewijzende illustratie opvoert voor het feit dat de verhevenheid van de poëzie niet zozeer schuilt in de "clearness of imagery" als wel in "certain sounds adapted to that purpose".<sup>17</sup>

---

\*\*) Zie: Schäfer (1933), 141-151; 163-165.

\*\*\*) Sextus Empiricus, "Adversus Musicus" (Against the musicians), Book Z van "Adversus Mathematicus", uit: *Sextus Empiricus in four volumes*, Harvard U.P. 1961 IV.

<sup>16</sup>. Vgl Weiskel (1976), p85ff.

<sup>17</sup>. Burke (1987), p60.

Het opmerkelijke hieraan is niet, dat Burke de (instrumentale) muziek - die hij verder in de tekst niet of nauwelijks noemt - bij uitstek geschikt achtte het verhevene te representeren of op te roepen. Het opmerkelijke schuilt hem in het feit dat Burke nu juist in de hele "Enquiry" over die vermeend verheven muziek nergens rept. Het vervolg van Section IV betreft alleen en uitsluitend een vergelijking van de beeldende kunsten en de poezie met het oog op hun vermogen het verhevene tegenwoordig te stellen. De verklaring ligt in het feit dat Burke de muziek wel in staat achtte met kracht in te werken op de gemoedsgesteldheid ("passions") - bij Burke een noodzakelijke voorwaarde voor de ervaring van het verhevene - , haar echter, evenals later Kant, niet het vermogen toebedeelde meer dan zinneprikkeling te zijn. In deze zin viel de muziek a.h.w. buiten het paradigma van de kunsten. Ze viel niet buiten Burke's gezichtsveld omdat hij er weinig mee ophad, of omdat hij zich bij de keuze van zijn onderwerpen voor de "Enquiry" bewust beperkt had; de horizon waartegen iedere mogelijke kandidaat voor het gevoel van het verhevene zich aftekent, lag reeds vast, en de muziek had daarin geen plaats. \* Het aangename en soms indrukwekkende spel met zichzelf dat muziek heet, strekte wel haar invloed uit tot de aandoeningen van de ziel, was daarmee echter nog niet een voldoende voorwaarde om het werkelijk vreeswekkende voor de geest te halen. Daartoe ontbeerde zij het uitzicht op "het andere". De muziek was met de overwinning van de scepsis en de empirische muziekkritiek de plaats toegewezen die haar toekwam, de grenzen van wat zij vermag lagen vast. Voor de ervaring van het verhevene, het afgrondelijke, was iets vereist dat niet tot haar domein behoorde. Burke:

"But let it be considered that hardly any thing can strike the mind with its greatness, which does not make some sort of approach toward infinity".<sup>18\*\*</sup>

---

\*) Ik ga hier nu bewust voorbij aan het feit dat aan het eind van de 18e eeuw in Duitsland door sommigen "die symphonie (...) zu dem Ausdruck des Grossen, des Feierlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt" geacht werd. Onder IV hoop ik aannemelijk te maken dat we nu - teruggrijpend op Kant - een begrip van het verhevene bezitten van waaruit we met terugwerkende kracht de "vroeg-romantische" esthetisering van het afgrondelijke als een overmoedige daad moeten bestempelen.

(J.A.P.Schulz in Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, geciteerd uit: Dahlhaus 1988, p99.)

<sup>18</sup>. Burke (1987), p63.

<sup>\*\*</sup>) De cirkel die in de voorwaardelijkheid schuilt (om getroffen te worden door het grote moet er al een zekere vertrouwdheid mee zijn) is ook in Longinus' traktaat "Over het Verhevene" te vinden, die voor het verwerven van een verheven stijl een dispositie daartoe onderstelt. De cirkel lijkt onontkoombaar; we kunnen niet over onze eigen schaduw heen springen. Toch:

"Man kann keine Gränze bestimmen, wenn mann nicht diesseits und jenseits ist. Also ist unmöglich die

Aan de "powerful effects of instrumental music" kende Burke in zijn tekst illustratieve waarde toe, zoals ook Longinus de "overredings bastaardbeelden" als voorbeeld opvoerde hoe met behulp van de compositie (woordschikking) de retorische kracht vergroot kan worden. Het lijkt me niet te gewaagd te stellen dat in de muziek - weliswaar onbetekenend als het gaat om werkelijk grootse zaken - de verhevenheid niettemin overdrachtelijk haar telos weet.

Op een enigzins te vergelijken voorname ondergeschikte manier (voornaam, omdat ze exemplarisch is voor het hoogste goed; ondergeschikt, omdat ze er geen deel in heeft) speelt de muziek een rol in de "Kritiek der Urteilkraft".

Uitvoerig is onder II. Kants plaatsbepaling van de toonkunst als spel van gewaarwordingen verkent. Zijn terughoudendheid haar tot de schone kunsten te rekenen onderstreept zijn geringe waardering voor de muziek, die hij niet in staat achtte uit zichzelf met morele ideeën in verbinding te staan.\*

Maar ook bij Kant klinkt, overdrachtelijk, de muziek op de achtergrond van zijn kritische onderneming door.

Arden Reed heeft in zijn door Derrida geïnspireerde "deconstructieve" lezing van Kants tekst er op gewezen dat op wezenlijke momenten - daar waar Kant bijv. over de verhouding van kennisvermogens spreekt - een muzikale metaforiek op de voorgrond treedt. De woorden "Harmonie", "Spiel", "Stimmung" (in de samenstellingen "Ueberein-", "Zusammen-", "Bei-", "Einstimmung") hebben alle ook een duidelijke muzikale connotatie, en het wellicht is niet overdreven bij wijze van hypothese te beweren dat een pythagoreesch harmoniebegrip mede

---

Gränze der Erkenntnis zu bestimmen, wenn wir nicht auf irgend eine Weise (wenn gleich nicht erkennend) jenseits derselben hingelangen können." (Fr.Schlegel, geciteerd uit: M. Frank, op. cit., p288f.)

\*) Nog eenmaal een fragment:

"Wenn die schönen Künste nicht nahe oder fern mit moralische Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbständiges Wohlgefallen bei sich führen, so ist das letztere ihr endliches Schicksal." (KdU 182. De overeenkomst met het zojuist geciteerde uit Burke is opvallend.)

Het uiteindelijke lot, dat Kant die kunst toekent die zich slechts gelegen laat liggen aan genoeglijke zinneprikkeling, schets hij als volgt:

Doch in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche (...) nicht in der Materie der Empfindung (dem Reiz oder der Rührung), wo es bloss auf das Genuss angelegt ist, welcher nichts in der Idee zurücklässt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüt, durch das Bewusstsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht."(idem)

richting heeft gegeven aan Kants kritische transcendentiaal-filosofische arbeid. Kants copernicaanse transformatie van de platoons/pythagoreïsche kosmologie, waarin de orde van "musica mundana" zich spiegelt in de microkosmos van "musica humana", bestaat uit een omkering ervan: de verhouding van onze gemoedsvermogens onderling spiegelt zich in de wijze waarop de wereld aan ons verschijnt; als een soort principe a priori blijft het klassieke harmoniebegrip echter behouden.

Het gaat de opzet van deze beschouwing te buiten dit verder te onderzoeken en uit te werken, en ik wil dan ook volstaan met vast te stellen dat, waar Kant duidelijk blijkt geeft een lage dunk te hebben van de zinnelijkste der kunsten wanneer hij het "Hinaussehen auf das Intelligible" op het oog heeft, aan de andere kant zijn anti-sensualisme zich niet alleen spiegelt in pythagoreïsme (Neubauer<sup>\*</sup>) waar het de eventuele formele fundering van de toonkunst betreft, maar deze laatste ook (metaforisch?) terug te vinden is in de grondstructuur van zijn kritiek van de oordeelskracht.

Voordat onder IV de vraag wordt onderzocht of muziek in staat moet worden geacht het verhevene te presenteren wil ik nu schetsen hoe van verschillende zijden is geprobeerd de muziek die waardigheid te verlenen die haar door Kant niet toebedeeld is, en die haar - zoals we gezien hebben - op grond van hetgeen de "Kritik der Urteilkraft" ons leert ook niet toekomt. Ik doel nu niet op die filosofie of muziekesthetiek die in meer of mindere mate met de kantiaanse filosofie heeft gebroken, en vanuit andere vooronderstellingen vertrekkend gemakkelijk tot andere inzichten kan komen. (Het is reeds lange tijd een gemeenplaats Schopenhauer of Nietzsche aan te halen ten einde de eigen loftrompet over de muziek meer klank te geven.) De commentaren die ik op het oog heb zijn die, welke dicht bij Kants tekst willen blijven en hem zo veel mogelijk immanent trachten te kritiseren. Wat nu opvalt aan deze pogingen de muziek "betekenisvoller" te laten zijn is dat de kritiek zich voornamelijk richt op de discrepantie die er bij Kant zou bestaan tussen enerzijds zijn analyse van het schone, waarmee de geldigheid van het smaakoordeel en de vrijwaring ervan van iedere bijmenging gewaarborgd is, en - anderzijds - zijn analyse van het verhevene, danwel zijn specifieke opvattingen over de muziekkunst. De terugkerende bedenking komt er voornamelijk op neer dat Kant wel in zijn analyse van het schone een zuivere filosofische esthetica heeft ontworpen, in zijn analyse van het verhevene echter, alsmede in zijn concrete beoordeling van de toonkunst, het niveau van zuiver wijsgerige reflectie verlaat en esthetische vragen reduceert tot culturele en psychologische vragen.

---

<sup>\*)</sup> Zie boven, pag 8f.

Arthur Seidl bijvoorbeeld, achte in zijn *"Vom Musikalisch-Erhabenen"* uit 1887 - dat, hoewel geïnspireerd door Schopenhauer en Wagner, teruggrijpt op Kant - de muziek heel wel in staat het verhevene present te stellen. Hij beluisterde in Beethovens muziek "ein Erhabenes schlechthin".\*\* Overal waar de muzikale taal zich niet stoort aan de dictaten van de conventies, en het onverwachte, het ongewone, het "ongehoorde", presenteert - in Beethovens tijd is dat bijv. het doorbreken van het klassieke vormschema, de onverwachte modulatie, het grote contrast - is zij verheven te noemen.

Seidls begrip van het verhevene blijft - ofschoon de invloed van Schopenhauer hier en daar onmiskenbaar is ("das Dynamisch-Erhabene (ist) ein Erhabenes des Willens") - ogenschijnlijk dicht bij dat van Kant. Seidl:

"Erhabenheit ist die durch einen objectiv überwältigende, weil über jede menschliche Analogie hinausgehobene, das Gemüt über jeden Massstab der Sinne hinausführende Grösse oder Kraft angeregte Unendlichkeit."<sup>19</sup>

In zijn explicatie evenwel van het verhevene onderkent hij drie momenten die Kants "Analytik des Erhabenen" zouden karakteriseren: het betreft 1. de tegenstelling tussen twee "geesteskrachten"; 2. de zelfhandhaving van het ik bij het verhevene onder de dreiging van een object (i.t.t. het schone, waarbij het ik zich "verliest"); en 3. het terugbrengen van een esthetisch probleem tot een psychologisch probleem: het conflict tussen lust en onlust.\*

---

\*\*) Al in 1810 heeft E.T.A.Hoffmann in zijn recensie over de vijfde symfonie (gepubliceerd in de "Allgemeinen Musikalischen Zeitung") Beethovens instrumentale werken als verheven gekarakteriseerd: "So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuren und Unermesslichen." "Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist." (Hoffmann (1966), p36.)

Ook al meent Dahlhaus terecht dat het niet aangaat Hoffmann er van te beschuldigen aan de wieg te staan van de romantische vervalsing van Beethoven in de 19e eeuw, toch is de afstand tot Kants esthetiek van het verhevene hier onmiskenbaar, zoals Dahlhaus zelf opmerkt: "Das moralische Pathos, das bei Kant (...) herrschte, wurde durch ein religiöses abgelöst, und die Festigkeit und Sicherheit im "Intelligiblen", (...) machte einer Unruhe Platz, deren umgetriebene Sehnsucht sich an metaphysische Ahnungen klammerte." (Dahlhaus (1988), p98ff, hier p100. Dahlhaus' essay "E.T.A.Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Aesthetik des Erhabenen" - in 1981 in het "Archiv für Musikwissenschaft"(38) verschenen - is in meerdere opzichten buitengewoon interessant, en een bewijs van de stilistische en intellectuele begaafdheid van deze onlangs overleden muziekgeleerde.)

<sup>19</sup>. Seidl (1887), p45.

\*) Dat niet alleen critici van de muziekesthetiek geneigd zijn Kants analyse van het verhevene te psychologiseren blijkt bijv. uit de in 1976 verschenen studie *"The Romantic Sublime"* van Thomas Weiskel, waarin

De reductie van de ervaring van het verhevene tot een psychologisch proces doet echter naar mijn mening geen recht aan de transcendentaal-filosofische portee en strekking van Kants analyse. De mogelijksvoorwaarde voor ervaring überhaupt is hierbij namelijk in het geding, en het zou een categoriale vergissing zijn te menen dat de psychische realiteit aan de reflectie over o.a. die zelfde realiteit vooraf ging.

Toegegeven: het valt moeilijk te ontkennen dat in Kants muziekesthetiek psychologische momenten zijn aan te wijzen. Met name op het niveau van de concrete werking van de kunst, i.h.b. de muziek, bedrijft Kant een soort laat-achttiende eeuwse waarnemingspsychologie. Maar zoals ook vandaag nog geldt is de beperktheid van een receptie-esthetica, die zich zuiver en alleen verlaat op de waarnemingspsychologie - of deze nu in een achttiende eeuws gewaad, of in een gemakkelijk semiotisch/informatietheoretisch jasje is gestoken - eveneens haar zwakte. Dat feitelijke psychologische processen geen rol zouden kunnen spelen, ook bij de ervaring van het verhevene, berust op het misverstand dat we in het wijsgerig onderzoek geen rekening zouden moeten houden met de resultaten van de vakwetenschappen; het psychologisme echter - onder andere onhoudbaar omdat het uiteindelijk met zich zelf in tegenspraak is - zou iedere poging om de grenzen van het ervaringsuniversum te verkennen bijvoorbeeld diskrediteren.

Ook Franz Marschner - die in Kant zowel de grondlegger van de zgn. formele esthetiek zag, als een vertegenwoordiger van de inhoudsesthetiek - meende dat "Kant insbesondere in seiner Darstellung des Erhabenen die ästhetische Probleme auf psychologische zurückführt". Het mag dan waar zijn "dass die Aesthetik ohne Heranziehung der Psychologie als ihrer Hilfswissenschaft nicht zu denken ist", hiermee wordt evenwel niet "recht gezet" dat "Kant dazu (gelangt), das musikalisch Erhabene ganz zu vernachlässigen".<sup>20</sup>

Het feit dat, zoals Marschner meent, Schopenhauers esthetiek uit die van Kant natuurlijk voortvloeit, en dat in het bijzonder Kants theorie van het verhevene voor de voorvechters van Wagners opvattingen maatgevend geworden is,<sup>21</sup> moet als een productieve historische vertekening worden gezien.

Met minstens zoveel verve heeft Herbert Schueller in *"The Journal of Aesthetics and Art Criticism"* (dec.1955) de muziekesthetiek van Kant geattaqueerd. Ik citeer hier de drie centrale stellingen van zijn commentaar volledig:

---

een semiotisch-psychologische ontleding van het "transcendente" geïllustreerd wordt a.d.h.v. het werk van Blake en Wordsworth.

<sup>20</sup>. Marschner (1901), p33, 34 en 29.

<sup>21</sup>. Marschner (1901), p212.

1. "If he had chosen to apply his aesthetic theory to music (both as to what constitutes genius and as to what constitutes the judgment of taste), Kant might have found himself placing music in the highest position among the arts;"
2. "His specifically expressed ideas about music are not aesthetic at all, but psychological and cultural in nature;"
3. "His implied aesthetics of music and some of his specific statements show that he erred in theory as to time, form, sublimity, and culture."<sup>22</sup>

Een uitvoerige bespreking van Schuellers artikel lijkt me niet nodig daar hier boven reeds voldoende het vermeende behoud van de muziek voor het "leven in de geest" gekritiseerd is.

Een enkele opmerking ter aanvulling:

ad.1 Het is een misverstand te denken dat Kant zijn esthetische theorie niet op de muziek heeft toegepast. Nochtans kwam hij tot de voor velen blijkbaar moeilijk te verteren slotsom dat de toonkunst nu eenmaal meer "Genuss" dan "Kultur" is.

ad.2 Dat in het begrip cultuur bij Kant cognitieve en morele noties samenvloeien met esthetische noties, waardoor een duidelijke scheidslijn tussen zijn cultuurfilosofie en zijn filosofische esthetica niet te trekken is, moet op grond van bovenstaande lezing van de "Kritik der Urteiskraft" besloten worden, is echter

Schueller blijkbaar ontgaan.

ad.3 Kants dwaling aangaande het verhevene - waartoe ik me hier wil beperken - is Schueller als volgt op het spoor gekomen:

"The dynamic sublime and the mathematical sublime exhibit the harmony of imagination and reason by virtue of their disharmony or contrast. *Thus* Kant treats the sublime from the psychological point of view, rather than from the transcendental". (cursivering van mij)<sup>23</sup>

Het gemis aan ondersteunende premissen doet zich bij zo'n krachtige gevolgtrekking pijnlijk voelen. In het laatste gedeelte van dit opstel wil ik laten zien dat juist transcendente vragen - in de Kantiaanse zin - bij de ervaring van het verhevene in het geding zijn.

---

<sup>22</sup>. Schueller (1955), p219.

<sup>23</sup>. Schueller (1955), p243.



Dit gedeelte wil ik afsluiten door te proberen een antwoord te geven op de vraag hoe toch de volharding waarmee commentatoren pogen de muziek in het "paradigma van allure" onder te brengen begrepen moet worden.

Wellicht is het niet alleen zo dat de vaststelling dat ze verstoten is van ieder uitzicht op morele waardigheid steekt omdat ze daarmee achter dreigt te blijven bij de andere kunsten - dat valt nog te bezien - ; die verbeterheid lijkt eerder een indicatie voor het feit dat mocht het niet lukken de toonkunst die waardigheid te verlenen die men haar toedicht (en toegedicht heeft), de grond waarop het gebouw van alle kunsten is opgericht, aan het schudden dreigt te raken. Om in de geest van Thomas Kuhn te blijven: het is de kunstfilosofische gemeenschap er alles aan gelegen de anomalie die muziek heet - desnoods door wat Kuhn "ad hoc modificaties" noemt - binnen de muren van haar imaginaire museum te sluiten.

De ondermijnende dreiging die er aldus van de muziek uitgaat, en waardoor ook de andere kunsten het gevaar lopen zich niet langer te kunnen koesteren in de behaaglijke warmte die het "paleis der schone kunsten" hun verschaft, moet worden afgewend; "das Geistige in der Kunst"\* moet tot elke prijs behouden blijven. Het is echter van tweeën een: of de kunsten bezitten in zichzelf - doordat ze "das Vermögen intellectueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung (bringen)"(KdU 169) - een zekere waardigheid, of - doordat ze de abstracte muziek, de "voortreffelijkste aller kunsten", als ideaaltype voor ogen stelde (wat de facto geschraagd wordt door het ontstaan van de abstracte kunst, de juris wellicht een "Verlust der Mitte"\* is) - ze vallen eveneens ten prooi aan het strenge oordeel meer "Genuss" dan "Kultur" te zijn.

---

\*) Wassily Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst*, Bern 1959.

Onlangs heeft Evert van Uiter - in zijn inaugurele rede bij de aanvaarding van zijn hoogleraarschap in de geschiedenis van de moderne kunst aan de Universiteit van Amsterdam - "het geloof in de moderne kunst" op de korrel genomen door te laten zien - middels een reconstructie van de geschiedenis van de moderne kunstkritiek vanaf Wackenroders "Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" tot de apologie van de waardigheid van de kunst door Dokumenta-organisator Rudi Fuchs - dat, wat ik nu maar de romantische opwaardering van de kunst noem, tot op de dag van vandaag het denken over (moderne) kunst in zijn greep houdt. (Uiter v. (1987)

\*) H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Westberlin 1955.

#### IV

Toetssteen voor de status van de muziekkunst, voor haar waardigheid, is haar vermogen op de een of andere manier te raken aan datgene wat - om het minimaal te formuleren - zich aan het alledaagse onttrekt. Tot op de dag van vandaag wordt de kunstmuziek niet alleen "Kultur-wert" toegedacht doordat zij in staat wordt geacht het "Je-ne-sais-quoi", het "Undarstellbare", te presenteren, maar ook omdat zij zo als gewenst commentaar of correctief op het bestaande antwoordt. Ook al is het niet altijd met zoveel woorden in de programma's en belijdenissen van kunstenaars/componisten terug te vinden, en is het zelfs gewoon om in het alledaagse postmoderne discours elke zweem van (niet-oppervlakkige) verwijzing te taboeïseren, toch wordt vaak - onuitgesproken - de rijkdom van de kunst, haar zeggingskracht, gemeten aan de mate waarin zij een perspectief op het "Andere" weet te openen of te suggereren. Het "paradigma van allure" mist ook achter de rug van wie zich er aan wil onttrekken haar uitwerking niet. Het mislukken én het esthetiseren van de revoltes van de historische avantgardebewegingen, die ieder op hun eigen wijze dachten te breken met de institutie kunst en de ermee overgeleverde esthetische waarden, is er een bewijs van dat dit in het alledaags bewustzijn verankerde "weten" de horizon vormt waarbinnen het muziekesthetisch debat ook thans nog plaats vindt. Het mag ons er evenwel niet blind voor maken dat deze ogenschijnlijk niet te bevragen esthetische waardigheid een eigen geschiedenis kent in het licht waarvan haar impliciete maar absolute aanspraken gerelativeerd moeten worden.

Het idee dat kunst op de haar eigen wijze een niet te versmaden licht laat schijnen op het leven, om het daarmee niet alleen kleur maar ook diepte te geven, vindt zijn oorsprong in de esthetische debatten aan het eind van de 18e eeuw, die in de vroeg-romantiek hun eerste hoogtepunt vonden. Het verhevene - een van oorsprong retorische categorie - werd van stijlkenmerk tot de esthetische categorie bij uitstek gebombadeerd waarin de kunsten hun contact met het onnoembare verwerkelijkten. De metafysische connotaties die de filosoferende literatoren uit de vroeg-romantiek het begrip - meestal m.b.t. de poëzie - meegaven, infecteerden met enige vertraging ook de muziek. Behandelden Johann Adolf Scheibe in *Der critische Musicus* (1739) en Johann Abraham Peter Schulz in een artikel over de symfonie in Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1794) het verhevene nog als stylistische categorie die vooral betrekking had op de nieuwe instrumentale symfonische stijl, bij E.T.A. Hoffmann, in zijn recensie van de 5e symfonie van Beethoven (1810), is de "pathos die besloten ligt in de verbroken orde" (Longinus) de verwekker van "jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist".

De opvatting dat hetgeen in de ervaring van het verhevene besloten ligt in de kunst wordt ontsloten, behoort tot de verborgen premissen die ook de muziekesthetiek vanaf haar geboorte in de 18e eeuw tot op heden kent. Keer op keer zou ook omgekeerd vanuit verschillende filosofisch/esthetische posities het vermogen aan het "Undarstellbare" te raken als het eigene van de muziek getypeerd worden.\*

Dat Immanuel Kant - de vader van de moderne esthetica - , die de analyse van het verhevene tot een van de sluitstenen van zijn kritische onderneming heeft gemaakt, zelf de kunst niet in staat achtte het gevoel van het verhevene tegenwoordig te stellen, wordt telkenmale teruggevoerd op zijn beperkte opvatting van kunst. Zijn classicistisch schoonheidsideaal (de harmonie der delen, proportie, evenwicht, imitatio naturae) zou een ruimer kunstbegrip, waarin ook plaats is voor een esthetiek van het karakteristieke, van het "Hässliche" en van het verhevene, niet toelaten. Ten onrechte, zo luidt de tegenwerping, want de kunst heeft bewezen ook zwart, groots of abstract te kunnen zijn. Had Kant oog gehad voor niet alleen deze theoretische mogelijkheid, maar ook voor de feitelijke ontwikkelingen in de kunst van zijn dagen, dan zou hij de kunst (en dan vooral de muziek) bij uitstek geschikt hebben bevonden om het verhevene present te stellen.

Zoals Schueller m.b.t. de muziek opmerkte:

"If the feeling of the sublime is the awareness by the mind of its own orderly, moral superiority to formless nature, then surely music can be sublime too just because it is the least "graspable" and the most abstract of the arts." <sup>24</sup>

Nu gaat het er niet om te ontkennen dat er een zwarte poezie bestaat, of een karakteristieke muziek, of een non-figuratieve beeldende kunst; het gaat er om vanuit een immanente kritiek van het verhevene te laten zien dat Kant, anachronistisch geformuleerd, goede redenen had bijvoorbeeld ook deze kunst in het licht van het verhevene haar bescheiden plaats toe te wijzen.

Onder III is geschetst en gekritiseerd hoe onderscheiden auteurs gepoogd hebben Kants analyse van het verhevene aan te laten sluiten bij de ervaring van kunst(muziek).

---

\*) Belangrijke uitzondering: Hegel, wiens these over "het einde van de kunst" - veelal geïnterpreteerd als rouw van de dialecticus om het verlies aan substantialiteit dat de kunst in het romantisch tijdperk kenmerkt - misschien als aankondiging van de radicale plaatsverandering, waarvan in dit opstel sprake is, beschouwd kan worden.

24. Schueller (1955), p245.

Een recente poging de kunstervaring te "rehabiliteren" vinden we in Paul Crowthers "The Kantian Sublime" waarvan de ondertitel - "From Morality to Art" - al aangeeft waar het de auteur om te doen is. In het slothoofdstuk - nadat eerst Kants analyse van het verhevene niet alleen gereconstrueerd, maar tevens zodanig geamendeerd is, dat het de vraag is of dit nog wel als commentaar op Kant kan gelden - is dan eindelijk de argumentatie te vinden die de gesuggereerde stellingname moet ondersteunen. Ik citeer zijn definitie van het verhevene:

"The sublime is an item or set of items which, through the possession or suggestion of perceptually, imaginatively, or emotionally overwhelming properties, succeeds in rendering the scope of human capacity vivid to the senses."<sup>25</sup>

En inderdaad geeft deze definitie aan dat het niet meer om moraliteit, in welke zin dan ook, gaat. Crowther lijkt er in geslaagd de Kantiaans "Vernunft" uit het verhevene te hebben gestoten, door haar te her-definiëren in ervaringstermen die het menselijk vermogen niet te boven gaan. Het verhevene bij Crowther schuilt hem in het duidelijk voor de geest halen van de grenzen van die menselijke vermogens. Hij onderscheid daartoe vier variëteiten: het "cognitive", "artefactual", "personalized" en "expressive" verhevene, die de grenzen doen ervaren van resp. "rational cognition", "human artifice", "artistic creation" en "artistic expression".<sup>26</sup>

Het is niet mijn oogmerk Crowthers argumentatie, die tot deze uiteenzetting van het verhevene in variëteiten leidt, op de voet te volgen en te kritiseren. (Naar mijn mening kort Crowther Kants begrip van het verhevene zodanig in, dat het niet moeilijk meer is ook de kunstervaring ermee te verenigen.) Ik wil daarentegen de aandacht vestigen op Crowthers commentaar bij een opvallende voetnoot uit par.49 uit de "Kritik der Urteilskraft", de paragraaf waarin het centrale begrip van de esthetische idee wordt geïntroduceerd en toegelicht.<sup>27</sup> Ik citeer:

"Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als jener Aufschrift über dem Tempel der Isis (der Mutter Natur): 'Ich bin alles, was da ist, was da war, und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt.'" (KdU 171)

De voetnoot is voor Crowther aanleiding om zijn esthetisch "verruimd" begrip van het verhevene ten tonele te voeren. Hij leidt twee ondersteuning voor zijn stellingname uit Kants notitie af.

---

25. Crowther (1989), p162.

26. Idem.

27. Crowther (1989), p154.

Allereerst geeft Kant, aldus Crowther, hier duidelijk te kennen dat kunstwerken (hier de inscriptie op de tempel van Isis) in zichzelf een verheven onderwerp of inhoud kunnen hebben. (Hij vergelijkt dit met o.a. de verheven landschapsschilderkunst, waarin het ontzagwekkende zo is voorgesteld dat het een uitdaging aan ons bevattingsvermogen vormt.) Maar daarnaast - en voor het vervolg van Crowthers betoog van groter belang - suggereert Kants gebruik van de term "Erhaben", onder verwijzing naar de inscriptie op de tempel van Isis, niet alleen dat het geuite, de inhoud, verheven kan zijn, maar eveneens dat de wijze waarop het uitgedrukt wordt voor de 'sublieme' ervaring constituerend kan zijn.

"This suggest the possibility of an alternative approach that could link up with the notion of a specifically artistic sublime (...)"<sup>28</sup>

Het vervolg van zijn redentie behelst een verdere uitwerking van deze benadering, op basis van een interpretatie van par.49 uit de "Kritik". In weerwil van het feit dat Kant - concludeert Crowther - ten onrechte de artistieke expressie volledig ten gunste van de inhoud heeft verwaarloosd, is het mogelijk op basis van Kants eigen kunsttheorie een artistiek begrip van het verhevene te ontwikkelen.

Crowthers "extrapolatie" van Kants begrip van het verhevene latend voor wat het is, stel ik voor die opmerkelijke voetnoot uit par.49 nog eens te lezen:

"Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als in jener Aufschrift über der Tempel der Isis (der Mutter Natur): "Ich bin alles, was da ist, was da war, und was da sein wird, und mein Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt." (...)"

De verleiding alleen oog te hebben voor Kants benadrukking van de retorische kracht, het affectieve effect van het gezegde ("nie erhabener ausgedrückt worden"), is inderdaad groot, te meer daar Kant in het vervolg van de voetnoot een zeker mathematicus Segner opvoert die, middels de spreuk, zijn leerlingen vervulde met "heilige huivering" om hen zo tot oplettendheid aan te zetten.

Er is evenwel een andere lezing mogelijk, die - misschien juist omdat ze meer voor de hand ligt - gemakkelijk aan de aandacht ontsnapt. Zou het niet eenvoudig zo kunnen zijn dat Kant meent dat het verhevene schuilt in de spreuk zelf...?

---

28. Crowther (1989), p155.

"Ich bin alles, was da ist, was da war, und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt."

Het lijkt me nodig een radikale kwalitatieve scheiding aan te brengen tussen het verhevene als retorische categorie, zoals die in de traditie vanaf Longinus tot op de dag van vandaag (dus ook bij Kant) in het algemene spraakgebruik is ingeburgerd, en het verhevene als "alles was da ist, was da war, und was da sein wird". Tot de eerste categorie reken ik ook al die bijvoorbeeld tot mislukken gedoemde pogingen een min of meer adequate effectieve of affectieve uitdrukking van het verhevene te geven, of het verhevene zelf in het uitdrukken - in de perceptie of conceptie - te plaatsen. Dit betekent overigens niet dat de waarneming, de "aisthesis" geen rol zou spelen bij de ervaring van het verhevene, of meer nog: zelf niet in het geding zou zijn. Maar dat iets anders dan het verhevene de ervaring van het verhevene zou kunnen oproepen lijkt me te getuigen van een te groot vertrouwen in de suggestieve werking van dit andere, of het nu kunst is of natuur.

Ik realiseer me heel wel dat ik hiermee afstand neem van de meest reguliere lezing van Kants analyse van het verhevene, waar juist -bijvoorbeeld in het geval van het mathematisch verhevene - het tekort schieten van het menselijk vermogen bepaalde natuurverschijnselen te synthetiseren, de verscheurde, want tweeslachtige ervaring van het verhevene oproept. In diezelfde analyse van het verhevene meen ik echter voldoende grond aan te treffen voor deze "bijstelling".

In het tweede boek uit de "Analytik der ästhetischen Urteilstkraft" onderzoekt Kant ons vermogen het verhevene te beoordelen. In tegenstelling tot het schone - waar het vrije spel van zintuiglijkheid (verbeeldingkracht) en verstand slechts middels esthetische ideeën, of door de analogie van de oordeelsstructuur, dus indirekt, op de rede is betrokken\* - is in het geval van het verhevene de "Vernunft", als bovenzinnelijk vermogen, onmiddellijk in het geding.

In het geval van het mathematisch verhevene dwingt de ongerijmdheid van de onmetelijkheid van de natuur, met ons vermogen deze te synthetiseren, ons - als natuurwezen - a.h.w. op de knieën, en worden wij zo niet alleen van de zedewet in ons bewust, maar weten we onszelf tevens als redewezen boven de natuur verheven.

---

\*) Zie boven, p 10f.

In het dynamisch verhevene worden we ons als zedelijk wezen bewust doordat, middels een voorstelling van de macht van de natuur, onze verbeeldingskracht tot over of op de grens van de zintuiglijkheid wordt gedreven door de zich met geweld kenbaar makende rede.

In de afschrikwekkende, nochtans "zuigende" ervaring van het verhevene, waarin onbehagen over het mislukken van de synthese samenvloeit met negatieve lust, "Achtung" (KdU 88), worden we ons enigszins bewust van de broosheid en contingentie van de identiteit der dingen.

Ook al aanvaarden we Kants scheiding van noumenale wereld en fenomenale werkelijkheid niet meer zondermeer - de haast, overigens, waarmee er afscheid van genomen is, spiegelt zich in de verradelijke weemoed die het (post-)moderne denken stemt - , toch brengt zijn analyse van het verhevene ons tot het punt waarin onze overmoedige zelfbepaling aan het wankelen wordt gebracht. De met geweld tot stand gebrachte identiteit van het subject en van de dingen breekt in het verblindende daglicht waarin wij altijd al staan, maar nooit kunnen zien.

Om nu het "verontrustende onbekende" - dat o.a. in Kants analyse van het verhevene wordt aangeraakt - behoedzaam in te sluiten, of bedachtzaam af te tasten, stel ik een omtrekkende beweging voor: door te laten zien dat de "esthetisering" van het verhevene de verontrusting eerder tempert of zelfs buiten sluit, worden we ons misschien enigszins bewust van het feit dat we voortdurend geneigd zijn onze ogen te sluiten voor dat waarin de ervaring van het verhevene ons plaatst.

Recentelijk hebben Jean-Francois Lyotard en Jacob Rogozinski in hun lezing van de "Analytik des Erhabenen" gewezen op het oorspronkelijke geweld dat aan het tot stand komen van de fundamentele syntheses ten grondslag ligt.<sup>29</sup> Rogozinski:

"Die 'Analytik des Erhabenen' enthüllt in der Synthesis der Einbildungskraft eine 'reine Gewalt' - unreduzierbar auf jeglichen empirischen Konflikt -, eine 'transzendente Gewalt', die den Horizont vorformt, in dem uns die Welt der Erscheinungen gegeben werden kann."<sup>30</sup>

Lyotard heeft op die passages uit de "Kritik" gewezen waar Kant gewag maakt van het geweld dat de verbeeldingskracht, als werktuig van de rede, zichzelf aandoet, om - middels opofferingen - esthetisch de morele wet kenbaar te maken.\* Het geweld waarmee ook het oorspronkelijke geweld van de transcendente synthese onthuld wordt.

---

29. Lyotard (1984), (1989); Rogozinski (1988).

30. Rogozinski (1988), p220.

\*) O.a KdU 90, 94, 104, 111, 115/6, 118.

Het voert te ver hier nu na te gaan of deze lezing van de "Analytik des Erhabene" juist of plausibel is. De interpretatie van Rogozinski - en Lyotard geeft in een noot te kennen daar in mee te kunnen gaan<sup>31</sup> - leunt sterk op Kants transcendentale deductie van de zuivere verstandsbegrippen zoals deze in de eerste uitgave van de "Kritik der reinen Vernunft" te vinden is, en waar de oorspronkelijke synthese van de verbeeldingskracht - de zuivere synthese als "Apprehension", "Reproduktion" en "Rekognition", waarop de identiteit van het "ik denk" en de eenheid van de tijd gebaseerd zijn - de onbekende wortel is van de beide stammen: zintuiglijkheid en verstand.\*\*

Kants bespreking van het verhevene geeft niettemin zelf reeds voldoende aan dat we in de ervaring van het verhevene iets gewaar worden van het raadsel waarvan Kant in de voetnoot gewag maakte, en dat Lyotard - afscheid nemend van de identiteit door de tijd - vertaalt met "Geschieht es?"<sup>32</sup>, en dat Heidegger de grondvraag van de metafysica heeft genoemd: "Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?"<sup>33</sup>

De gesluerde werkelijkheid kan slechts bevroed, misschien gedacht, maar nooit gekend of waargenomen worden. \* Het transcendentale geweld van de oorspronkelijke synthese gaat immers aan ieder kennen en waarnemen vooraf. Het waarnemen zelf, de "aisthesis" is in het geding, en vooral in deze zin is het oordeel over het verhevene een "esthetisch" oordeel. Juist omdat het geen noodzakelijke grond in het object heeft, maar het de "aisthesis" zelf betreft, is het een esthetisch oordeel.\*\*

---

Vgl. Lyotard (1989), p110f.

31. Lyotard (1989), p109.

\*\*) Heidegger, door Rogozinski dan ook aangehaald, heeft de A-versie van de transcendentale deductie in "*Kant und das Problem der Metaphysik*" als uitgangspunt genomen om zijn "Fundamentalontologie" a.h.w. voor te bereiden. In dit als tweede deel van "*Sein und Zeit*" bedoelde werk stelde hij dat Kant, met de herziening van de tweede uitgave "teruggeweken" is voor de onbekende wortel: de transcendentale verbeeldingskracht. Met Kants analyse van het verhevene keert niet alleen het oorspronkelijke geweld van de verbeeldingskracht terug, maar wordt eveneens begrijpelijk waarom hij teruggeweken is. (Heidegger 1929, p153)

32. Lyotard (1984), p154.

33. Heidegger (1953), p1.

\*) Vgl. KdU 115 waar Kant het wel mogelijk acht te denken wat in de ervaring van het verhevene present gesteld wordt.

\*\*) O.a. Thomas Weiskel achtte het oordeel over het verhevene geen esthetisch oordeel omdat het niet het object maar de menselijke natuur betreft. Het object wordt slechts gebruikt....(Weiskel 1976, p85)

Wanneer nu maar het noumenon, het intelligibel substraat, op de puinhoop van de filosofiegeschiedenis achtergelaten wordt - zo redeneert men -, dan wordt ook het esthetisch object voor de ervaring van het verhevene gerehabiliteerd. Maar ook zonder noumenon is de "aisthesis" in het geding, nog voor dat een "esthetisch object" als



Zoals Rogozinski stelde (zie boven): het zuivere geweld van de verbeeldingskracht is niet te reduceren tot een empirisch esthetisch conflict. In iedere waarneming, of beter: in dat wat aan iedere waarneming vooraf gaat schuilt een oorspronkelijk geweld, dat van de synthese als zodanig.

Te denken dat de kunst een geprivilegeerde positie bekleedt als het er om gaat het verhevene tegenwoordig te stellen, moet dan ook als overmoedig bestempeld worden. De vraag: Waarom is er kunst, en niet veeleer geen kunst? - een vraag die in feite teruggaat op de vermelde transcendentale vraag - kan niet middels een empirisch-esthetisch conflict opgeroepen worden. Het verwarren van transcendentale vragen met waarnemingspsychologische vragen is een katagoriale vergissing.<sup>\*\*\*</sup>

Het mag dan ook enige verbazing wekken dat juist J.-F. Lyotard de avantgarde kunst (ook de muziek) als de plaats lokaliseert waar het verhevene ge(re)presenteerd kan worden. Dat het "paradigma van allure" - vanaf Schleiermachers expliciet romantisch pleidooi voor een kunst-religie tot het meer impliciete "geloof" in de kunst tegenwoordig - lange tijd de leegte heeft kunnen vullen die de verbanning van God uit de wereld heeft achtergelaten, is een cultuurhistorisch gegeven dat als productieve sublimatie aangemerkt kan worden. Dat echter Lyotard, die in zijn belichting van het "Erhabene" bij Kant gewezen heeft op het geweldadige gebruik dat de rede van de verbeeldingskracht maakt wanneer zij de afgrond tracht te ontlopen die aan de oorspronkelijke syntheses voorafgaat, diezelfde afgrond andermaal esthetisch dempt, is een indicatie voor het feit dat ook hij terugwijkt voor de bedreigende leegte die met het ineensstorten van het theater van de representatie op ons afkomt.

Dat de auteur van het postmodernistisch manifest van de modernste avantgarde-kunst een verheven commentaar en correctief op het bestaande verwacht, getuigt van een te waarden anti-nihilistische morele attitude, moet echter als een filosofische naïviteit bestempeld worden.

Toen Martin Heidegger in het Spiegel-interview de vraag naar de plaats van de kunst opwierp, schreef hij de bezinning op die vraag toe aan het domein van het denken; daarmee ten dele de vraag beantwoordend: het is niet meer aan de kunst een antwoord te geven op het bestaande. Het tijdperk dat we konden menen dat de kunsten op de hen eigen wijze waarheid openbaarden ligt achter ons. De mantel der argeloosheid is van ons afgeschud, het versleten

---

zodanig kan verschijnen!!

\*\*\*)  
Vgl. boven, p 18.

kleed der muze biedt geen bescherming meer tegen de doordringende kou die uit de afgrond voor het denken op ons afkomt.

Terecht wijst Lyotard er op<sup>34</sup> dat een nostalgische toonaard, waarin het verlangen naar presentie consoneert met de ervaring van onmacht, niet van deze tijd is. Het bejubelen echter van die postmoderne toespelingen op het niet-uitdrukbare, die de troost van de goede vorm afwijzen, moet niet alleen als een flauwe afspiegeling van de vroeg-romantische ironie worden bestempeld (en als herhaling van het credo van de moderne kunst, die altijd al gebroken was), maar moet tevens worden gezien als een in het beste geval krampachtige vrolijkheid die juist esthetisch verhuuld wat in de ervaring van het verhevene besloten ligt.

De merkwaardige plaats die de muziek veelal in verhandelingen over esthetiek inneemt - met uitzondering van die uit de 19e eeuw, waarin over de hele linie, grofweg gezegd, de muziek als voortreffelijkste aller kunsten werd gezien - vormde een aanleiding tot bovenstaande verkenning van de muziekesthetiek van Immanuel Kant. De lage inschaling van de toonkunst bleek een indicatie, niet zozeer voor het feit dat Kants opvattingen nog sterk geworteld waren in traditionele esthetische denkkaders, als wel voor de vaststelling dat wil de kunst - de muziek - uitzicht geven op het intelligibele, zij dit niet vermag dankzij haar autonomie, haar abstract-zijn; maar slechts doordat zij reeds op een of andere manier er mee verbonden is.

Ook na het haastige afscheid van de bewustzijnsfilosofie, van het noumenon, van de metafysica, blijft het "Undarstellbare" aan gene zijde van het alledaagse present. Dat de kunst, i.h.b. de muziek, het medium zou zijn waarin het niet-uitdrukbare, oorspronkelijke, want transcendentale raadsel voor de geest gehaald kan worden, is op basis van een begrip van het verhevene, dat voor een belangrijk deel terug gaat op Kant, gekritiseerd.

De muziek is dan ook bij uitstek niet geschikt om de ervaring van het verhevene present te stellen, omdat zij slechts een spel van gewaarwordingen is, dat - hoe schokkend of desoriënterend ook - niet het gewaarworden zelf in fundamentele zin bevraagt.

Hoe lang moet het nog duren voordat de plaatsverandering die de (toon)kunst heeft doorgemaakt, ook in het alledaagse weten, en in de institutionele en discursieve uitdrukkingen ervan, doorgedrongen zal zijn?

"Having said thus much by way of effective argument against the principles of Music, we here bring to a close our disputation against the Arts (...)" ( Sextus Empiricus\* )

---

34. Lyotard (1983), p339.

\*) Adversus Musicus, p504.

## Literatuur

- Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Ed. by James T. Boulton), 1958 (1987).
- Crowther P., *The Kantian Sublime; From Morality to Art*, Oxford 1989.
- Dahlhaus C., *Musikästhetik*, Köln 1967.
- Dahlhaus C., *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978.
- Dahlhaus C., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- Heidegger M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929.
- Heidegger M., *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1953.
- Heidegger M., (vraaggesprek met ---) *Der Spiegel* nr.23, 31 mei 1976.
- Hoffmann E.T.A., *Schriften zur Musik/Nachlese*, Darmstadt 1966.
- Kant I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, K.Vorländer (hrsg), Hamburg 1980.
- Kant I., *Kritik der Urteiskraft* (1790/1793), K.Vorländer (hrsg), Hamburg 1924 (1974).
- Longinus, *Over het Verhevene* (vert v. "Peri Hypsos" door W.E.J.Kuiper), Amsterdam 1980.
- Lyotard J-F., "Das Erhabene und die Avantgarde", in: *Merkur*, Jhrg.38 (1984) Heft 2, p151-162.
- Lyotard J-F., "Grundlagenkrise", in: *Neue Hefte für Philosophie* 26 (1986), p1-33.
- Lyotard J-F., "Das Interesse des Erhabenen", in: Pries Chr., *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH Acta Humaniora 1989, p91-119.
- Marschner F., "Kant's Bedeutung für die Musik-Aesthetik der Gegenwart", in: *Kantstudien* 6 (1901), p19-40 en 206-243.
- Neubauer J., *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale U.P. 1986.
- Pries Chr., "Einleitung", in: Pries Chr. (hrsg), *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1989, p1-33.
- Reed A., "The Debt of Disinterest: Kant's Critique of Music" in: *Modern Language Notes* (MLN) - German Issue - Vol 95 (1980) No.3, p563-585.
- Rogozinski J., "Der Aufruf des Fremden; Kant und die Frage nach dem Subject", in: Frank M. u.a. (hrsg), *Die Frage nach dem Subject*, Frankfurt a.M. 1988, p192-230.
- Schäfer R., *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing 1933 (1982).
- Schueler H.M., "Immanuel Kant and the Aesthetics of Music", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 14 (1955) No.2, p218-248.
- Seidl A., *Vom Musikalisch-Erhabenen. Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst*, Inauguraldissertation, Regensburg 1887.
- Uitert E.v. *Het geloof in de moderne kunst*, Meulenhoff 1987.
- Wackenroder W.H., *Werke und Briefe*, München/Wien 1984.
- Weiskel Th., *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Johns Hopkins U.P. 1976.