

Herman, Arne. *Gesamtkunstwerk: de ontwikkeling van een idee. Duitse muziekesthetica tussen Verlichting en Romantiek (1750-1850)*, Leuven: Peeters, 2017, 149 p. (ISBN 9789042935198)

De monumentale biografieën die Rüdiger Safranski over Duitse literatoren en filosofen uit de 18^{de} en 19^{de} eeuw schreef, zijn altijd breed opgevat. Zijn *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, bijvoorbeeld, overstijgt verregaand de anekdotische levensbeschrijving. Samen met o.a. de biografieën van Goethe en E.T.A. Hoffmann en het grote essay over de Duitse romantiek (*Romantik. Eine deutsche Affäre*), levert Safranski hiermee een dwingende en haast alomvattende cultuurgeschiedenis van dit tijdperk af, van deze gefragmenteerde Duitse natie. Eén van de intellectuele gevolgen daarvan is dat elke meer specifieke monografie over Romantische artistieke verschijnselen zich ongewild dient te verhouden tot die context: sinds Safranski zijn idealisme en zelfs Romantiek vooral een versie van de bredere Europese Verlichting – met *Gedankenfreiheit*, de kreet uit Schillers *Don Carlos*, als filosofisch motto. Ook een wetenschappelijk essay over de genese van het *Gesamtkunstwerk* – meer een idealistisch begrip dan een concrete artistieke werkelijkheid – plaatst zich in die discursieve omgeving. In die mate dat specialisme – de auteur, Arne Herman, bakent zijn onderwerp nochtans redelijk goed af – bijna iets irritants krijgt. Waarom gaat hij niet verder in zijn schets van Richard Wagners idee van *Gesamtkunstwerk* dan een esthetisch-filosofische analyse? Omdat Herman een korte monografie schreef van 150 bladzijden, dat is het simpele antwoord. Bovendien blijkt hij binnen dat bestek behoorlijk sterk de fundamentele filosofische beweging die sinds Spinoza en zeker sinds Kant plaats had gevonden – herdefinitie van het kenvermogen, herdefinitie van het kennend en handelend subject – ter sprake kan brengen, om uit te komen bij de theatrale, filosofische en even zelfs de politieke betekenis van de bravoure van de (jonge) Wagner.

De uiteenzetting valt uiteen in drie delen: (1) de verschuivingen van het begrip 'esthetica' onder invloed van de kenleer van Kant, met bijzondere aandacht voor de bijdragen van E.T.A. Hoffmann aan dit debat, (2) de ontwikkeling van het denken van Richard Wagner omtrent het *Gesamtkunstwerk* in zijn sociale context en (3) de discussie over muzikale autonomie rond Wagners muziekopvattingen, eind 19^{de} eeuw. Dat laatste is meer epiloog dan conclusie.

Muziek en kenleer: de Verlichtingskritiek van E.T.A. Hoffmann

Herman wijst op een parallellisme tussen de kenleer van Kant – die hij, enigszins betwistbaar, als een doorgewerkt rationalisme omschrijft – en het ontstaan van

een seculiere esthetica, omdat deze laatste het schoonheidsbegrip kadert in een epistemologische ommekeer. De functie van de 'transcendentalen' van Kant – de categorieën waarmee wij de werkelijkheid kunnen kennen, begrijpen en zin geven – impliceren immers dat ook esthetische objecten onderworpen zijn aan deze logica, inclusief muziek. Kant heeft veel moeite om muziek in dit systeem te plaatsen, een impasse die door filosoof Alexander Baumgarten al was geanticipeerd en halfslachtig opgelost door over 'hoger' en 'lager' kenvermogen te spreken, waarbij het eerste wetenschappelijke en het tweede zintuiglijke voorstellingen (of ervaringen) oplevert bij het kennend subject. Kennis is op beide terreinen analoog, maar het sensitieve kennen is ondergeschikt. In ieder geval, zo stelt Arne Herman, zorgt de copernicaanse revolutie die Kant voltrekt – het kenvermogen bepaalt de aard van de kennis, niet de aard van het object – ervoor dat sensitieve ervaringen gemarginaliseerd worden – ook de muziek dus. Zelfs als Kant 'het sublieme' – een (esthetische) ervaring waarin de mens een realiteit kan ervaren die het verstandelijke overstijgt – erkent, dan blijft dat een soort supplement van redelijke kennis, een belangrijke bijzaak. En of muziek dit soort ervaring kan verwekken, daar heeft Kant ook twijfels bij.

De vraag of Kant zonder meer het 'primaat van de rede' vestigt, zoals Herman stelt, is lastiger te beantwoorden dan hij suggereert. In ieder geval is dit vermeende primaat het uitgangspunt voor Romantici als E.T.A. Hoffmann om de esthetische – en in het bijzonder de muzikale – ervaring meer au sérieux te nemen dan Kant lijkt te doen. Voor Baumgarten lopen het logisch en het esthetisch kenvermogen parallel, en Herman toont mooi aan hoe E.T.A. Hoffmann de strijd tussen beide subjectieve ervaringswijzen radicaliseert, niet als abstract denker, maar als schrijver van verhalen. Herman vermeldt meteen ook de politieke inzet van Kants positie: de rede dient de vrijheid, in de eerste plaats op maatschappelijk niveau. En dus dient die rede zo consequent mogelijk gehanteerd te worden in het openbaar discours. Dat geldt als een ethische verplichting – denk aan de categorische imperatief – waarvoor andere, meer sensitieve kenvermogens moeten wijken, inclusief de muziek. Precies die 'totale' aanspraak van de rede is het thema van de dramatische conflicten die Hoffmann in zijn *unheimliche* verhalen behandelt. *Unheimlich* betekent dat er meerdere werkelijkheden opduiken, die, om gekend te kunnen worden, op uiteenlopende ervaringen beroep moeten doen, bijvoorbeeld de herinnering aan een droom. Zo zaait Hoffmann, in *Der Sandmann*, twijfel over de betrouwbaarheid van de ogen, die bemiddelen tussen de subjectieve werkelijkheid en de buitenwereld: kijkglazen, als kunstmatige ogen, vertroebelen of idealiseren de realiteit. Hetzelfde geldt voor Hoffmanns favoriete automaatmotief: een automaat maakt

het mogelijk dat de grens tussen leven en dood vervaagt, dat de dode machine de schijn van menselijk leven suggereert. De instrumenten van objectivering en redelijkheid zijn, evenals hun producten, onbetrouwbaar en uiteindelijk fataal voor het individu dat 'geniet' van zintuiglijke ervaringen. Hoffmann wijst op de paradox van de Verlichting: mechanische automatisering is dodelijk voor de autonomie die men zegt na te streven. De figuren van Hoffmann beleven de keerzijde van het sublieme dat Kant als correctie op het primaat van de rede zag, ze belichamen de meest *unheimliche* ervaring, die juist zo donker en zo bedreigend is omdat de rede, toch in Kants visie, zo verplichtend is. Hoewel Herman er niet naar verwijst, liggen Hoffmanns conclusies – die hij via een omweg bereikt, namelijk fictie – in de buurt van Jacques Lacans beroemde essay *Kant avec Sade*, waarin de Franse psychoanalyticus de diepere grond van Kants imperatief in de confrontatie met de gruwelijk afgrond van *le réel* meent te zien: een ervaring die letterlijk onbeschrijflijk is, want niet na te vertellen. Als alternatief voor deze onvermijdelijke waanzin waarin realiteit en verbeelding niet uit elkaar te houden zijn, formuleert Hoffmann het zogenaamde 'Serapiontische principe', dat hij in het verhaal *Die Serapionsbrüder* uitwerkt. Waar Kant volhield dat elke voorstelling, ook diegene die uit de fantasie voortkomt aan de transcendentale logica onderworpen is, stelt Hoffmann, in Arne Hermans parafraze, dat "het toelaten van een wederkerige invloed van rationele en irrationele elementen op elkaar, (...) de voorwaarden (zijn) om de realiteit in haar totaliteit te ontsluiten." De Serapionsbroeders uit het verhaal plaatsen elke fantasie die ze verzinnen in een subjectieve context, waardoor die verbeelding getoetst is aan hun eigen, subjectieve logica – aan hun eigen 'realiteitsprincipe', zoals Freud zou zeggen. Maar tegelijk ligt dit principe in de buurt van Schillers begrip van genialiteit: een esthetisch beginsel dat tegelijk een ethische verhouding tot de objectieve werkelijkheid installeert.

Hoffmann werkt deze gedachten uit, dit keer niet meer met fictie maar in een musicologisch opstel, rond een interpretatie van de vijfde symfonie van Beethoven. Hij stelt dat deze partituur – en meer nog de muzikale ervaring die eruit ontstaat – de definitieve overgang markeert van een mimetische naar een metafysische muziekidee: muziek imiteert niet, en al zeker geen gevoelens, maar verschaft toegang tot het 'onzegbare' dat de logische (kantiaanse) kennis van de werkelijkheid overstijgt. De poëtische waarheid van de muziek komt trouwens het best tot uiting in de instrumentale muziek, omdat die zich niet van talige – en dus mimetische – begrippen bedient. Daarmee is het natuurlijk wel lastig om het verschijnsel opera, waarin taal en harmonie/instrumentatie samengaan, te duiden. Maar sinds de *Reformopera* van Christoph Willibald Gluck heeft ook de

opera zich ontwikkeld tot een genre waarin de climax resulteert uit een parallelle tussen harmonische structuur en dramatisch verloop: de apotheose van Mozarts *Don Giovanni*, waar Leporello's existentiële angst ontstaat uit de modulatie van de grondtoon van de Commandeur, is daarvan het schoolvoorbeeld. Dit 'totaaleffect' maakt dat in de opera de poëtische waarheid de werkelijkheid overstijgt – dé *Gestus* van de Romantiek. En de voedingsbodem voor een nog radicaler muzikale ideologie, zoals Wagner die poneert.

Kunst en maatschappij: het *Gesamtkunstwerk* van Richard Wagner

Anders dan in zijn portret van E.T.A. Hoffmann, die hij als verhalend kunstfilosoof tekent, gaat Arne Herman uitgebreid in op de politiek-maatschappelijke context van de Duitse gebieden rond 1848 – hét sleuteljaar, om de politieke woelingen in West-Europa te begrijpen – om de ontwikkeling van de ideeën van Richard Wagner te situeren. Hij wijst op de stimulerende invloed van zowel het *Communistisch Manifest* van Karl Marx en Friedrich Engels als van de beweging van 'literaire republikeinen' *Junges Deutschland*, rond o.a. Heinrich Laube, Karl Gutzkow – de mentor van Georg Büchner, hoewel die zelf niets van deze softe wereldverbeteraars moest hebben – en vooral Heinrich Heine. Maar ook ideeën van de anarchisten Proudhon en Bakoenin dringen tot bij Wagner door. Hoewel hij *Hoffkapellmeister* was in Dresden, ging Wagners sympathie duidelijk uit naar het revolutionair activisme dat her en der in Duitsland de kop opstak. Maar even belangrijk was Wagners haat-liefdeverhouding tot het Franse genre van de *grand opéra* van Meyerbeer en consorten, waarvan de sporen duidelijk in zijn eerste opera *Rienzi* – niet toevallig over een republikeins complot – aanwezig blijven. De koppeling van kunst en politiek zou Wagners levenslange bekommernis blijven, welke ideologische vragen men zich daar ook bij wil stellen. In ieder geval benadrukt Wagner in zijn muziektheoretische opstellen dat kunst deel moet uitmaken van het openbare leven, naar het (enigszins modieuze) ideaal van de Atheense *polis*. Dit is meer dan een Romantische gemeenplaats, dit is Wagners originele lezing van Hegels geschiedfilosofie, waarin de cultuur aangeeft – als symptoom, zou Žižek zeggen – in welke mate de maatschappij zich bewust is van de vooruitgang richting vervolmaking, richting 'absolute geest'. In Arne Hermans formulering: "Deze *schöne öffentliche Kunst der Griechen* was de hoogste manifestatie van het *gemeinsame Genie*; het was een samengaan van theater en toeschouwers waarbij het volk de eigenlijke inspiratie vormde voor de kunst." Voor Wagner was deze culturele belichaming van de gemeenschapsidee zélf het ultieme kunstwerk, en de rest van de (westerse) geschiedenis laat enkel het verval ervan zien. Mythe en geschiedenis worden gescheiden, het gemeenschappelijke genie versplintert. De teloorgang van de Atheense politieke

gemeenschap markeert, automatisch, het verval van de kunst in individualisering, in streven naar persoonlijk heil. De kunst en de filosofie zijn verworpen, vindt Wagner, tot een projectie van een miserabele existentie, een slavenbestaan, tot 'egoïstische' artefacten en evenementen die enkel zelfbedrog uitstralen. Zelfbedrog van een samenleving waarin het opstapelen van financiële rijkdom het hoogste goed geworden is: het kapitalisme dus. Dat kan ook niet anders, want de cultuur weerspiegelt de maatschappelijke gang van zaken: deze jonge Wagner is zowel materialist als historicist, blijkbaar. Maar op dit hoogtepunt/dieptepunt ontstaat, even noodzakelijk, een nieuw bewustzijn van *Öffentlichkeit*, en Herman duidt Wagners extase op dit punt als een overgang van kantiaanse onmondigheid naar hegeliaanse vervolmaking van de geschiedenis. Wagner noemt deze nieuwe synthese, merkwaardig genoeg *Kommunismus*: niet per se een herverdeling van eigendom, maar een herstelde gemeenschappelijkheid, ontdaan van egoïsme. Toch vindt ook Wagner – lezer van Proudhon – privé-eigendom het belangrijkste maatschappelijke probleem, en de markteconomie is de vijand van de kunst. En echte kunst is een *Gesamtkunstwerk*: niet enkel een samengaan van verschillende artistieke disciplines (muziek, dans, poëzie), want hun historische scheidingen zijn een gevolg van een teloor gegane gemeenschap, maar een kunst van en door de gemeenschap – of vanuit de idee van gemeenschap, dat is haalbaarder. Radicaal geformuleerd: échte kunst bestaat alleen waar volk en staat één zijn – dat klinkt licht bedenkelijk, in het licht van de geschiedenis van de 20^{ste} eeuw.

Arne Herman onderstreept dat de combinatie van epistemologische Verlichtingskritiek en *Genieästhetik* die Hoffmann uitwerkte, door Wagner opgepikt is als 'voorstudie' voor zijn idee van *Gesamtkunstwerk*, niet als 19^e-eeuwse versie van multimediale kunst, maar als maatschappijkritische belichaming van een cultuur die moeilijk afstand doet van egoïsme en berekening. Anders gezegd, het *Gesamtkunstwerk* is de sociaal-politieke van Hoffmanns 'Serapiontisch principe' waarin werkelijkheidszin en zin voor verbeelding een subjectieve harmonie (her)vinden.

Esthetica en muzikale praktijk: het formalisme-debat na Wagner

In essentie bespreekt Arne Herman in zijn essay het verband tussen, enerzijds, de kentheoretische ommekeer in het denken – de specifieke bijdrage van Kant aan de Verlichting – en, anderzijds de politiek-filosofische ommekeer in het dialectisch idealisme en, vervolgens, het dialectisch materialisme. Dat kan nog, met wat kwade wil, als een gemeenplaats over de geschiedenis van de moderne filosofie gezien worden. Maar dat hij dit doet via een duiding van de *unheimliche* verhalen van E.T.A. Hoffmann – enigszins *gothic*, een genre waaraan zelfs Schiller

zich bezondigde in de onafgewerkte roman *Die Geisterseher* – om vervolgens de vroege theorie van Richard Wagner over het *Gesamtkunstwerk* te behandelen als kunstfilosofische voortzetting daarvan, dat is toch een merkwaardige onderneming. De verdienste ervan is dat zowel de Romantiek, als culturele stroming met vaag-metafysische intenties, als het marxisme (en proudhonisme), namelijk de uitbouw van een ideologisch apparaat dat de sociale revolutie moest dienen, elkaar op zeer onverwachte manier kruisen. Hermans uiteenzetting draagt alleszins bij aan een interpretatie van de Verlichting – in de breedst denkbare betekenis: van veralgemeende verdraagzaamheid tot wetenschappelijk en sociaal utopisme – als ideologisch en filosofisch netwerk dat eenvoudige tegenstellingen, zoals die tussen ‘materialisme’ en ‘idealisme’ of tussen ‘conservatisme’ en ‘vooruitgangdenken’ niet als vanzelfsprekend beschouwt. Het nodigt uit tot een oefening waarbij, bijvoorbeeld, traditioneel als conservatief-burgerlijk of zelfs antirevolutionair bestempelde denkers – Edmund Burke, Alexis de Tocqueville, zelfs een ultramontaans katholiek als Joseph de Maistre – in een ander daglicht komen te staan. Ik ben geneigd Arne Herman die suggestie te doen, al is er wel dat laatste hoofdstuk van zijn studie, dat helemaal opgaat aan muziekethetica, zelfs muziekmetafysica. Herman wil tonen hoe Wagners persoonlijk esthetiek schatplichtig is aan een heftig debat over de representativiteit van de muziek: verwijst muziek naar een andere realiteit dan zichzelf? Wagner zou zowel door Arthur Schopenhauer beïnvloed zijn – die de sublieme muzikale ervaring ziet als de directe aanschouwing van ‘de wil’, voorbij elke efemere voorstelling – als door Edouard Hanslick, die zowel gevoelens als begrippen uit de muziek wil verbannen, althans voor zover het de muziektaal betreft. Wagner nam expliciet afstand van Hanslicks ‘absolute muziek’, die hij als hersenspinsel bestempelt dat geen enkele gemeenschapsfunctie kan pretenderen, en lijkt zich tot de transcendente idee van Schopenhauers ‘wil’ te bekennen. Het debat levert wel reflectie op en leidt o.a. tot de bedenking van Arthur Seidl dat Wagners muziek(drama) het zogenaamd ‘dynamisch-sublieme’ – dat voor Kant vooral angst opwekt – weet te belichamen, precies omdat het een autonome muziektaal hanteert. Het ‘onzegbare’ van Hoffmann vindt daarmee een verklanking bij Wagner, en zo is de paradox van de Verlichting opgelost – voor zover het om de muzikale ervaring gaat.

In een epiloog gaat Arne Herman nog even in op de muziekethetica van Suzanne Langer, een 20^{ste}-eeuwse musicologe die het 19^{de}-eeuwse debat over de autonomie van de muziek vanuit het perspectief van de luisteraar trachtte uit te diepen en uit te zuiveren. Maar dit beknopte slothoofdstuk slaagt er niet echt in om de fundamentele vraag naar de rol van de luisteraars – die, vanuit wagneriaans

perspectief, toch de (politieke) gemeenschap moeten vormen en vooral hervormen – grondig te behandelen. Alsof de vraag pas te laat is opgedoken, nadat het eigenlijke essay al geschreven was. Waar Herman wél in slaagt is, om middels een relatief beperkte filosofisch-esthetische vraagstelling – namelijk de ideeën achter Wagners notie van *Gesamtkunstwerk* – aan te tonen hoe fundamenteel de kunst, toch op het niveau van de ideeën, bepalend is geweest voor het moderne Europese denken en voor de Verlichting in het bijzonder. Niet alleen als surrogaat voor een metafysica – als systeem en als ervaring – die zich losrukte van institutionele religiositeit, maar als een antropologisch gegeven. Alleen mis ik daarbij, hoewel het niet echt het onderwerp is van dit boek, een minimale verwijzing naar de *Spieltrieb* die in Schillers esthetica zo prominent figureert, en die minstens een interessant gedachtenexperiment is, én een mogelijk antwoord op de vraag naar wat mensen drijft om werkelijkheid en verbeelding met zoveel plezier te vermengen. Een essay over die vraag mag Arne Herman zeker nog eens schrijven, wat mij betreft. Graag twee nieuwe opstellen dus.

KLAAS TINDEMANS