

‘Freilich mehr Genuß als Cultur’?

Christian Friedrich Michaelis en de transformatie van Kants muziekesthetica

Jan Christiaens

Kants opvattingen over de muziek zoals die uiteengezet worden in de *Kritik der Urteilskraft* (1790), bepaalden ondanks - of misschien juist dankzij - hun strekking in belangrijke mate het muziekesthetisch discours in het laatste decennium van de 18^e eeuw. De laatste paragrafen (§ 51 t/m 53)¹ van de *Analytik der ästhetischen Urteilskraft* bevatten immers uitspraken over de muziek die, op zijn zachtst uitgedrukt, geen rekening lijken te houden met de verwezenlijkingen in de contemporaine symfonische kunst van Haydn en Mozart. Het spreekt vanzelf dat Kants muziekesthetica een doorn in het oog was van elke muziekestheticus die vertrouwd was met het toenmalige repertoire. In de receptie van Kants opvattingen speelt diens leerling Christian Friedrich Michaelis (1770-1834) een belangrijke rol. Zijn aanpassingen van Kants muziekesthetica, eerst nog voorzichtig, na 1800 steeds kritischer, zetten de toon voor het filosofisch discours over de muziek in de 19^{de} eeuw. In wat volgt worden eerst Kants opvattingen over de muziek geschetst. Daarna wordt aangetoond hoe Michaelis er dankzij zijn muziektechnische onderlegdheid in slaagt Kants ideeën op enkele fundamentele punten te weerleggen.

Er kan in het geval van de muziek volgens Kant slechts sprake zijn van een ervaring van het schone indien de tonen en hun onderlinge relaties een vormelijke structuur hebben waarin het subject een zekere doelmatigheid kan ontdekken: (...) *das Wesentliche [besteht] in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist* (...).² Alleen een dergelijke doelmatige vormelijke structuur immers kan bij het subject een genoegzaam opwekken dat niet alleen *Genuß* maar ook en vooral *Cultur* is. Juist dit laatste aspect is volgens Kant problematisch voor wat de muziek betreft. Weliswaar erkent hij (in zijn classificatie van de schone kunsten, §51) dat de afzonderlijke tonen en de onderlinge toonverhoudingen een mathematische basis hebben in het trillingsgetal (de frequentie) van de toon, respectievelijk de frequentieverhoudingen tussen meerdere tonen. Tegelijk echter voegt hij eraan toe dat de mens enkel in staat is het resultaat (de toonhoogte, respectievelijk het interval) waar te nemen, niet de objectieve en fysisch analyseerbare structuur van de auditieve trillingen.³ Het smaakoordeel over de muziek is met andere woorden niet *rechtstreeks* bemiddeld door de formele component (de trillingsgetallen) als zodanig, wel door het **[einde pagina 27]** auditieve resultaat van dit fysische proces. Dit betekent dat de muziek in Kants classificatie van de schone kunsten als een louter zinnelijk spel met *Empfindungen* beschouwd wordt, in tegenstelling tot de *redende* en de *bildende* kunsten, die uitdrukking zijn van *Gedanken*. In §53, waarin de esthetische waarde van de verschillende schone kunsten vergeleken wordt, brengt Kant een tweede argument aan voor zijn depreciatie van de muziek als kunstvorm. Er mag dan al een bepaalde mathematische vorm aanwezig zijn in de toonrelaties van een compositie, het wezenlijk tijdelijk en dus transitorisch karakter van de muziek maakt de esthetische beoordeling en waarneming daarvan quasi onmogelijk.⁴ Een en ander brengt Kant ertoe de muziek de onderste plaats toe te kennen in zijn classificatie van de kunsten: *[Die Musik] ist aber freilich mehr Genuß als Cultur*.⁵

Voor Christian Friedrich Michaelis was Kants derde *Kritik* op twee vlakken een uitdaging. Enerzijds ervoer hij de noodzaak om Kants transcendentiaal onderzoek van het smaakoordeel (i.e. een onderzoek naar de structuur en de mogelijkheidsvoorwaarden ervan) ook op de muziek toe te passen, niet in het minst omwille van de weerklank die Kants

esthetica vond in filosofische en kunstkritische kringen. Anderzijds ligt het voor de hand dat, in het licht van de hoge vlucht die de toenmalige symfonische kunst nam, Kants muziekethetica niet alleen Michaelis maar ook vele andere muziekcritici tot ergernis moet zijn geweest, hoofdzakelijk omwille van het feit dat de muziek geïnterpreteerd werd in een denkkader dat door de contemporaine compositiepraktijk achterhaald was.⁶ Kortom, Kants depreciatie van de muziek, die *de facto* al weerlegd was, moest hoogdringend ook *de iure* gecorrigeerd worden. Michaelis pakt deze ongerijmdheid tussen de esthetische theorie en de muzikale praktijk in zijn eerste belangrijke traktaat, *Über den Geist der Tonkunst*, nog voorzichtig aan.⁷ Zijn voornaamste bekommernis is het begrip *doelmatige vorm* – het Kantiaanse criterium waardoor een kunstwerk aanspraak kan maken op een esthetische beoordeling en *ipso facto* op een plaats onder de schone kunsten – muziektechnisch te stofferen. In het tweede en derde hoofdstuk van de *Über den Geist der Tonkunst* uit 1795, waarin Michaelis het vooral over §51-53 van Kants *Kritik der Urteilkraft* heeft, zijn enkele opmerkelijke betekenisverschuivingen tegenover de oorspronkelijke Kantiaanse tekst vast te stellen. In de eerste plaats wordt de formele dimensie van de muziek niet uitsluitend in de mathematische proporties van de toonverhoudingen gelokaliseerd. Michaelis richt de blik ook op de eigenlijke ‘compositie’, namelijk op de rationale opbouw van een vormelijke structuur: ‘Wenn nun auch an der Musik nicht nur bloß ihr materieller Bestandtheil, ihr Stoff empfunden, sondern auch über ihre Form, Bildung, Komposition reflektirt und geurtheilt werden kann, was nicht zu bezweifeln ist, so hat man Grund, die Musik nicht nur als bloß angenehme, sondern auch als schöne Kunst zu betrachten (...).’ (GT, 9 [15]) In het volgende hoofdstuk, *Über den ästhetischen und intellektuellen Werth [einde pagina 28] der Musik*, wordt Michaelis’ moeilijke positie heel duidelijk voelbaar. Hij laveert tussen een respectvolle uiteenzetting van de standpunten van zijn leermeester en een nuancering en muziektheoretische aanvulling van diens opvattingen. Michaelis geeft toe dat het temporele karakter van de muziek met zich meebrengt dat de composities iets vluchtigs en voorbijgaands hebben, maar stelt daar tegenover dat ‘es auch etwas Bleibendes in einer großen und wohlausgeführten Musik [giebt], nämlich ihren herrschenden Charakter, der den mannichfaltigen Modificationen zum Grunde liegt.’ (GT, 13-14 [25]) Het karakter-begrip, dat door Ch.G. Körner in 1795 in de muziekethetica werd geïntroduceerd⁸, wordt door Michaelis aangebracht als de eenheidsscheppende factor van de talrijke veranderingen (qua thematiek, melodie, tempo, ritme etc.) van een compositie. Dit hoofdstuk is daarnaast ook van belang omdat Michaelis een centraal pijnpunt van Kants muziekethetica diagnosticeert. Het belang dat Kant hecht aan de zinnelijke dimensie van de muziek wijst volgens Michaelis immers op een dieper probleem. Hij beweert dat deze karakterisering van de muziek slechts van toepassing is op de lagere muziekgenres, waar de imperatief van de gemakkelijke smaak heerst en wier wezen derhalve volledig opgaat in de bevrediging van het ‘Gefühl für das Angenehme.’ Michaelis lijkt hier met andere woorden te suggereren dat het in de eerste plaats Kants gebrek aan muzikale cultuur is dat aan de basis ligt van zijn esthetische depreciatie van de muziek. Uitgaande van een dergelijk muzikaal substraat zou, zo lees ik bij Michaelis tussen de regels, zelfs menige muzikkenner tot soortgelijke esthetische conclusies komen. Om die reden wil Michaelis ‘auf einige Seiten der Musik aufmerksam machen, welche (...) in der Kantischen Kritik übersehen oder doch nicht hinlänglich bemerkt worden zu seyn scheinen.’ (GT, 15 [28]). Zoals gezegd gebeurt dit op een eminente manier in de losse artikels die Michaelis als muziekcriticus schreef. Daarin wordt de esthetische afstand tegenover zijn leermeester Kant, zeker na 1804 (het sterfjaar van Kant), steeds groter.

In *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln* verwerpt hij Kants opvatting als zou muziek louter uitdrukking van gevoelens zijn: ‘Nur liegt bei der Tonkunst, wie bei Allem, wo uns Schönheit bezaubert, das ästhetische Interesse nicht wesentlich in dem, was

gesagt oder ausgedrückt wird, sondern in der Art, wei es erscheint und sich darstellt.⁹ Deze belangrijke nuance schept ruimte voor beschouwingen over de formele dimensie van een compositie. Michaelis definieert de formele component van de muziek hier, enigszins gelijklopend met de opvattingen van F. Schiller en Ch. G. Körner, als het *geestelijke* principe dat de *materiële* component (de klanken) aan zich moet onderwerpen en aldus garant staat voor een organisch samenhangend geheel: ‘Ein schönes Kunstwerk (und also auch ein musikalisches) soll so in sich selbst vollendet sein, daß es ein völliges, innig verbundenes Ganzes ausmacht.’¹⁰ Onmiskenbaar klinken in dit citaat resonanties van K. Ph. Moritz’ esthe- **[einde pagina 29]** tica, wiens begrip van het kunstwerk als *in sich selbst Vollendetes* door Michaelis tot de kern van zijn werkesthetiek gemaakt werd. De esthetische autonomie van een compositie berust met andere woorden op haar systeemkarakter, namelijk de manier waarop de relaties tussen de verschillende onderdelen (respectievelijk thema’s en motieven) onderling en tussen de onderdelen en het geheel een zekere noodzakelijkheid en doelmatigheid vertonen.¹¹ De enig mogelijke inhoud van de muziek is bijgevolg de muziek zelf, te weten de thema’s van een compositie en de manier waarop die volgens de wetmatigheden van een organische vorm ontwikkeld worden tot een coherent geheel.¹² Door de thematisch-motivische arbeid tot het fundament van zijn muziekesthetiek te promoveren, sluit Michaelis het tijdperk van de *Wirkungsästhetik* voorgoed af.¹³

Het feit dat Michaelis ook compositietechnische aspecten van de instrumentale muziek in overweging neemt, laat hem toe ook Kants opmerkingen over het transitorische karakter van de muziek te corrigeren. Tegen de achtergrond van Kants wantrouwen tegen het voorbijgaande poneert Michaelis dat in de muziek, net zoals in de beeldende kunsten, iets objectiefs wordt aangeboden aan het esthetisch subject, ‘nur mit dem Unterschiede, daß hier [in de beeldende kunsten] im Raume, dort [in de muziek] in der bloßen Zeit angeschaut wird.’¹⁴ Het wezenlijk transitorische karakter van de muziek haalt met andere woorden de objectiviteit van wat in dat tijdelijke verloop van een compositie wordt aangeboden niet onderuit. Wel is het zo dat die objectiviteit niet zomaar aangeboden wordt, maar in zekere zin geconstitueerd moet worden door het esthetisch subject.¹⁵ Dit receptie-esthetisch moment, bevat in het objectiviteitsbegrip van Michaelis’ muziekesthetica, corrigeert Kants opvatting als zou de muziek ‘durch Vernunft beurteilt’¹⁶ minder waardevol zijn dan de andere kunstvormen. Het feit immers dat de formele coherentie van de muziek door het temporele verloop per definitie slechts partieel kan worden aangeboden aan het subject, veronderstelt een aanzienlijke synthetiserende activiteit van het subject.¹⁷ Kortom, Michaelis postuleert de esthetische objectiviteit van de instrumentale muziek als het ware, omdat die objectiviteit door het temporele verloop van de muziek niet ‘an sich’ kenbaar is – ze moet in een dialectisch proces van actief-synthetisch luisteren geconstitueerd worden.

Aanvankelijk waren het respect voor zijn leermeester en het gezag dat Kants *Kritik der Urteilskraft* genoot in filosofische en esthetische kringen Michaelis’ belangrijkste motivaties om in zijn *Über den Geist der Tonkunst* de muziek te bespreken vanuit het perspectief van Kants derde *Kritik*. Reeds in dat traktaat echter kondigde zich de strekking van Michaelis’ latere geschriften aan. Zijn muziektheoretische expertise leidde daar namelijk tot een zich steeds duidelijker aftekenende verwijdering van Kants esthetische opvattingen over de muziek. De Kantiaanse stelling dat de muziek alleen het gemoed aanspreekt en derhalve geen intelligibele componenten bevat, werd door **[einde pagina 30]** Michaelis op gezagvolle wijze weerlegd, op grond van de rationele formele constructies waarin de toenmalige symfonische kunst uitblonk. Zelfs het voorbijgaande karakter van de muziek – door Kant onverzoenbaar geacht met intelligibiliteit – werd door Michaelis

ingeschakeld in zijn apologie van de muziek als schone kunst. Juist door haar transitorisch karakter immers richt de muziek een bijzonder sterk appèl aan de synthetiserende verstandelijke vermogens van de luisteraar. Kants stelling dat de muziek *nichts zum Nachdenken übrigbleiben läßt* openbaart met andere woorden eerder iets over Kants muzikale cultuur dan over het wezen van de muziek op zich.

¹ De titels van die paragrafen zijn: *Von der Einteilung der schönen Künste* (§51), *Von der Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte* (§52) en *Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander* (§53).

² I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Philosophische Bibliothek 39a, uitg. K. Vorländer, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1990 (voortaan KdU) §52, p. 182

³ *KdU*, §51, p. 181: ‘Wenn man die Schnelligkeit (...) der Luftbeugungen, die alles unser Vermögen, die Proportion der Zeiteinteilung durch dieselben unmittelbar bei der Wahrnehmung zu beurteilen, wahrscheinlicherweise 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 gezogen, mithin mit (...) Tönen nur Annehmlichkeit, nicht Schönheit ihrer Komposition verbunden.’

⁴ Herman Parret, Kant on Music and the Hierarchy of the Arts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56/3 (1998) pp. 251-264, hier p. 258) wijst er op dat het tenminste bevreedend (zometer onbegrijpelijk) is dat Kant enkel in negatieve zin over de temporaliteit van de muziek spreekt (namelijk als gebrek aan duurzaamheid), zeker wanneer men zich rekenschap geeft van het feit dat Lessing reeds in 1766 in zijn *Laokoön* een duidelijk onderscheid had gemaakt tussen temporele en spatiale kunstvormen.

⁵ *KdU* §53, p. 185. Cf. ook Carl DAHLHAUS, ‘Zu Kants Musikästhetik’, in *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber Verlag, Laaber, 1988, p. 52: ‘Kant verschließt der Musik den höheren Bereich des Ästhetischen, sofern ihre elementare “formale Schönheit” [Dahlhaus doelt op de mathematische proporties van de toonverhoudingen, JC] sich nicht zur “Cultur” entfaltet, sondern durch sinnlich-angenehme Wirkungen ausgelöscht wird.’

⁶ De vermelding van enkele symfonische en kamermuziekwerken uit het decennium voorafgaand aan de publicatie van de *Kritik der Urteilskraft* (1790) moet hier volstaan om aan te tonen dat niet zozeer het repertoire als wel Kants repertoirekennis problematisch is: J. Haydn, Russische Kwartetten op. 33 (1781), Pruisische Kwartetten op. 50 (1787), Parijse Symfonieën (HOB I:82-87, 1785-86); W.A. Mozart, Haydnkwartetten op. 10 (1782-85), symfonieën nrs. 39, 40 en 41 (resp. KV 543, 550, 551, telkens 1788). Mark Delaere, ‘Classifications of Art as Primary Source for Musical Esthetics: Kant, Hegel, Kierkegaard and Schopenhauer’, *SONUS A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities* 18 (1998) pp. 19-32, hier p. 22-23) wijst er bovendien op dat de criteria die gehanteerd worden in Kants classificatie van de kunsten (§53) niet alleen door de contemporaine compositiepraktijk achterhaald waren, maar ook de uitdrukking zijn van ‘an out-of-date esthetic totally out of step with contemporary musical esthetics, such as those of Wackenroder or Tieck.’ (p. 23) **[einde pagina 31]**

⁷ C.F. MICHAELIS, *Über den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der Urteilskraft*, 2 vol., Leipzig: in den Schäferischen Buchhandlung, 1795 en 1800. Een herdruk van dit traktaat werd uitgegeven in de reeks *Aetas Kantiana* (Brussel, Culture et Civilisation, 1970). In 1997 verscheen een nieuwe uitgave van dit werk, gekoppeld aan een ruime chronologisch geordende selectie uit de belangrijkste losse teksten van Michaelis: L. SCHMIDT (uitg.), *Christian Friedrich Michaelis, Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften* (Musikästhetische Schriften nach Kant, Band 2), Gudrun Schröder Verlag, Chemnitz, 1997. In het vervolg verwijzen we steeds naar deze uitgave (GT); om praktische redenen wordt ook de paginering van de Brusselse uitgave vermeld (tussen vierkante haken).

⁸ Ch.G. KÖRNER, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, 1795. Zie ook W. SEIFERT, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg, 1960.

⁹ C.F. MICHAELIS, *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, AmZ VIII (1805/06), Sp. 683, in: : L. SCHMIDT (uitg.), *o.c.*, p. 252.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37 [68].

¹¹ Cf. ook W. SEIDEL, *o.c.*, p. 78.

¹² C.F. MICHAELIS, *GT*, p. 61 [118]: ‘Das ganze Stück besteht gleichsam in der Entwicklung des Hauptsatzes.’

¹³ Voor een goed begrip wil ik er hier op wijzen dat Michaelis een onderscheid maakt tussen twee soorten muziek. Het ‘objectieve’ genre bestaat uit thematisch opgevatte muziek, waarin de procédés thematische ontwikkeling en modulatie (harmonische ontwikkeling) centraal staan. Daarnaast erkent hij echter ook het bestaansrecht van eerder ‘subjectief’ opgevatte muziek, waarvan – geheel legitiem volgens Michaelis – niet zozeer een intellectuele als wel een affectief-emotionele werking uitgaat. Het gaat er hem met andere woorden vooral om het objectieve genre te vrijwaren voor de ontorechte claim van de Wirkungs-esthetiek.

¹⁴ C.F. MICHAELIS, *Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln*, Sp. 679, geciteerd in L. SCHMIDT, *Rezeptionsästhetische Aspekte der klassizistischen Musikanschauung*, in: *Die Musikforschung* 50 (1997) pp. 24-30.

¹⁵ C.F. MICHAELIS, *o.c.*, Sp. 675.

¹⁶ *KdU* §53, p. 185.

¹⁷ Wilhelm Seidel, *o.c.*, p. 78 citeert in dit verband een uitspraak van H. Bessler om het subjectieve correlaat van Michaelis’ objectiviteitsbegrip te omschrijven: ‘eine Komposition bildet ihre Gestalt erst im Wechselspiel zwischen dem ertönenden Gebilde und dem zusammenfassenden, summierenden Bewußtsein des Hörers – mit Bessler zu sprechen: in einem Prozeß aktiv-synthetischen Hörens.’

[einde pagina 32]