



KATHOLIEKE
UNIVERSITEIT
LEUVEN

FACULTEIT LETTEREN
ONDERZOEKSEENHEID MUSICOLOGIE

“Van imitatie naar associatie”

E.T.A. Hoffmann en de plaats van de muziek in de epistemologie

Masterproef:
Arne Herman

Promotor:
Prof. Dr. Pieter Bergé
Copromotor:
Prof. Dr. Jan Christiaens

Academiejaar 2012-2013

Aantal tekens: 146.878

Voorwoord

In onze huidige samenleving is de muziek niet weg te denken: van winkelcentra tot wachtzalen, overal klinkt muziek. Muziek om te emotioneren, de kooplust aan te wakkeren of de identiteit te kanaliseren. Ondanks, of misschien door die alomtegenwoordigheid schijnt men zich niet meer bewust te zijn van de enorme zielenroerende kracht die onmiskenbaar van muziek uitgaat en van de sporen die ze in de luisteraar achterlaat. Doorheen de eeuwen heeft men verschillende denkkaders ontworpen in een poging om deze vreemde eigenschap te vatten. Eén van deze denkkaders werd ontworpen door Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), die vanuit zijn eigen muzikale ervaringen en vanuit zijn onvrede met de gerationaliseerde tijdsgeest een visie ontwierp op de muziek en haar plaats binnen de individuele en collectieve werkelijkheid. Hoffmanns verdienste blijkt uitzonderlijk groot: niet alleen waren zijn radicale inzichten het intellectueel en muzikaal fundament van de romantiek, ook in het uiterst gecommercialiseerde muzieklandschap van vandaag kan zijn doortimmerde visie als sturingsprincipe gelden.

In dit voorwoord wil ik van de gelegenheid gebruik maken om een aantal mensen te bedanken die me in dit proces hebben bijgestaan. In de eerste plaats ben ik mijn promotor professor Pieter Bergé erg erkentelijk voor zijn verbeteringen en bijsturende suggesties. Ook bedank ik mijn copromotor professor Jan Christiaens, op wie ik steeds kon rekenen voor suggesties en persoonlijk commentaar. Daarnaast wil ik ook mijn ouders bedanken, die mij zowel op taalkundig als op inhoudelijk vlak op de sporen hielden.

Mechelen, mei 2013

Inhoud

Inleiding.....	6
1 Historische verschuiving van het estheticabegrip.....	8
1.1 Baumgartens Estheticologica	8
1.1.1 Rationalisme versus empirisme	8
1.1.2 Twee kenvermogens.....	9
1.1.3 Aesthetica	9
1.1.4 Facultas fingendi	10
1.1.5 Analogon rationis	12
1.1.6 Esthetica en kunst.....	13
1.1.7 De associatieve rol van kunst.....	14
1.2 Kants Transcendentale Esthetica.....	15
1.2.1 Copernicaanse revolutie in de kenleer	15
1.2.2 Twee transcendente kenvermogens.....	16
1.2.3 De transcendente esthetica en het esthetisch smaakoordeel	17
1.2.4 Doelmatigheid.....	18
1.2.5 Kants dubieuze beoordeling van de muziek	20
1.3 De crisis van de Verlichting.....	22
1.3.1 Baumgarten VS Kant: parallel VS successief	22
1.3.2 De crisis van de Verlichting	23
2 E.T.A. Hoffmann en de herwaardering van het niet-rationele.....	26
2.1 Unheimlichkeitsliteratuur.....	26
2.2 Der Sandmann	29
2.2.1 Inleiding.....	29
2.2.2 Het ogenmotief	30
2.2.3 Het automaatmotief	31
2.2.4 Verlichtingskritiek	33
2.3 Het <i>Unheimliche</i> als negatief van het Sublieme.....	36
2.3.1 Het Unheimliche en de waanzin als verstoorde associatie	36
2.3.2 Het Unheimliche en het Sublieme	37
2.4 Het Serapiontische principe	40

2.4.1	Die Serapionsbrüder	40
2.4.2	Het Serapiontische principe	42
2.4.3	Kreisler, Gluck en het bezielde kunstwerk.....	43
3	Hoffmanns metafysische muziekbegrip	47
3.1	Muziek als poëtische waarheid	47
3.1.1	Van Nachahmungsästhetik naar Genieästhetik.....	47
3.1.2	Vorrang van de muziek: het Unsagbare	48
3.1.3	Van metaforisch naar metafysisch.....	49
3.1.4	Naturmusik.....	50
3.2	Instrumentale muziek als dramatische ontwikkeling.....	52
3.2.1	Muziek als metataal	52
3.2.2	Hoffmanns Beethovenrecensie.....	53
3.3	De opera als <i>Total-Effekt</i>	57
3.3.1	De paradox van de romantische opera.....	57
3.3.2	Historische evolutie van het muzikaal drama.....	58
3.3.3	Total-Effekt.....	59
4	Slotbeschouwingen.....	61
	Bibliografie	64

Inleiding

In 1784 legde Immanuel Kant de laatste hand aan zijn essay *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?*, waarmee hij de in het filosofisch landschap reeds eerder geformuleerde verlichtingsgedachten een laatste duw in de rug gaf. Het essay staat symbool voor een mentaliteitswijziging die haar oorsprong reeds in de late zestiende eeuw vond. In een beschouwende reflectie op de middeleeuwen en in het zog van de succesvolle experimentele wetenschappen ontstond de drang naar rationalisering. De mathematische logica verwierf een onaantastbaar statuut en werd de parameter voor het onderscheid tussen rationaliteit en irrationaliteit. Het optimistisch vertrouwen in de rationaliteit dat zich gaandeweg opbouwde, stelde de dichotomie rationaliteit-irrationaliteit ten slotte gelijk aan het onderscheid tussen realiteit en niet-realiteit. Zo werd rationele aantoonbaarheid tijdens de Verlichting het enige argument voor waarachtigheid. De zogenaamde mythische wereldbeelden zoals de religie en de kunst, die de strenge test van de rationaliteit niet volledig doorstonden, werden grondig herdacht.

In deze masterproef wil ik de reactie belichten op dit strikt dualistisch kader die in de vroege negentiende eeuw bij kunstenaars op gang kwam. Deze reactie speelde zich af op twee niveaus die beide in dit betoog aan bod komen: enerzijds de verschuivingen binnen de epistemologie en het bijhorende werkelijkheidsbegrip, en anderzijds de plaats van de kunst binnen de respectievelijke epistemologische contexten. Het onderzoeksveld heb ik in kaart gebracht aan de hand van de verhouding tussen drie personen die een belangrijke plaats bekleden in dit debat. Hiervoor vertrek ik bij Alexander Gottlieb Baumgarten, die met zijn neologisme 'aesthetica' in het gelijknamige werk uit 1750 de kunst als eerste enig wetenschappelijk aanzien verschafte. Interessant is dat dit aanzien voortvloeide uit Baumgartens claim dat kunst naast een irrationeel gehalte ook een eigen vorm van wetenschappelijkheid bezit. Net dat aspect van de piepjonge discipline werd een dertigtal jaar later uitvergroot door Kant. Andere elementen uit Baumgartens kunstvisie werden door Kant hevig bekritiseerd en weggeredeneerd. Zo onderging de aesthetica reeds snel een belangrijke betekenisverschuiving die haar aanvankelijke objectief, de legitimatie van de kunst, stevig ondergroef. De verhouding tussen Baumgarten en Kant en de daarmee verbonden crisis voor de kunst wordt besproken in het eerste hoofdstuk van dit werk.

Het tweede hoofdstuk focust op de figuur van Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, die in een reactie op dit probleem de kunst hernieuwde legitimiteit gaf door haar te voorzien van een totaal nieuw epistemologisch denkkader waarin de subjectieve gevoelswaarde opnieuw een rol speelt en dat de inzichten van Baumgarten en Kant lijkt te combineren. Interessant is dat Hoffmann zijn visie verkondigde via verhalen en niet via theoretische traktaten. Zo maakt zowel de inhoud van zijn betoog als de literaire vorm waarin het verschijnt Hoffmann tot een van de vroegste romantische denkers. Hoffmann lijkt te vertrekken van een soort ongedefinieerd buikgevoel dat hij al schrijvende verwerkt tot een visie op de kenleer waarin

kunst en muziek een belangrijke plaats krijgen en die uit verschillende van zijn werken kan worden gepuurd. Extra aandacht gaat naar Hoffmanns beroemde verhaal *Der Sandmann*, waarin ik een aantal motieven identificeerde die als topoi in zijn hele oeuvre verschijnen.

Het derde en laatste hoofdstuk van dit onderzoek behandelt Hoffmanns visie op de muziek in het bijzonder. Vertrekkende van de inzichten uit het eerste en tweede hoofdstuk tracht ik Hoffmanns visie op de beleving van muziek en de epistemologische en maatschappelijk-educatieve relevantie van die beleving te reconstrueren. Na een theoretische reflectie op dit gegeven kom ik in dit slothoofdstuk ook tot een concretisering van Hoffmanns kunst- en muziekbegrip binnen de maatschappij die zal doorklinken tot ver in de negentiende eeuw, zoals ook in het besluit zal worden aangegeven.

Om dit betoog in alle scherpheid te kunnen voeren, ben ik in het algemeen vrij dicht bij de primaire bronnen gebleven. De citaten van de verschillende actoren die ik heb gebruikt om het geheel de nodige kracht bij te zetten, zijn extra interessant omdat ze reeds in hun manier van uitdrukken zeer grondig van elkaar verschillen. In het geval van Baumgarten, die zijn *Aesthetica* in het Latijn publiceerde, heb ik omwille van de leesbaarheid de citaten beperkt en soms mijn toevlucht genomen tot de inmiddels tot standaard verheven Duitse vertaling van het werk.

1 Historische verschuiving van het estheticabegrip

1.1 Baumgartens Estheticologica

1.1.1 Rationalisme versus empirisme

In de zestiende en zeventiende eeuw kenden de natuurwetenschappen een opmerkelijk hoge vlucht. In een reflectie op dit succes stortte de filosofie zich in de achttiende eeuw in een debat tussen twee rivaliserende stromingen. Het rationalisme dat in de zeventiende eeuw reeds ontstond bij de Fransman René Descartes (1596-1650) kwam in aanvaring met het voornamelijk Engelse empirisme. Het twistpunt was de manier waarop de mens tot kennis van de werkelijkheid kan komen.

Het rationalisme van Descartes gaat ervan uit dat de werkelijkheid kenbaar is voor het subject omdat de aangeboren logica van het denkend subject overeenkomt met de logica die in de wereld gegeven is. Het mediërend verstand zelf is met andere woorden de enige voorwaarde voor kennis van de werkelijkheid. Objecten die geschikt zijn voor dit verstand noemt Descartes *des idées claires et distinctes*: een idee of verstandelijke weergave van de werkelijkheid is *claire* en *distincte* wanneer haar determinerende eigenschappen genoemd kunnen worden. Omdat het rationalisme geen waarde hecht aan zintuiglijke kennis, mogen deze determinerende eigenschappen niet van zintuiglijke aard zijn. Een mathematische en dus abstraherende verzameling eigenschappen definieert bijgevolg een object. Het empirisme dat aan het begin van de zeventiende eeuw door de Engelsman John Locke (1632-1704) werd geïntroduceerd, gaat uit van een heel andere voorwaarde. De empirist stelt dat kennis enkel kan voortkomen uit de zintuiglijke ervaring en verwerpt dan ook de idee van aangeboren logica die het rationalisme definieerde. De structuur van het verstand wordt volgens het empirisme immers bepaald door de conditionerende werking van de werkelijkheid buiten het subject. Het subject wordt hierdoor gereduceerd tot een verzamelpunt van zintuiglijke indrukken. Deze tweestrijd in de kenleer domineerde de eerste decennia van de achttiende eeuw en zou pas beëindigd worden na het optreden van Immanuel Kant.

Het rationalisme vond over het algemeen het meeste bijval van volgende generaties filosofen. Zo versterkte de Duitse natuurkundige Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) de optimistische centrale plaats van het rationeel subject met zijn bewijs dat God de wereld heeft geschapen als 'best mogelijke universum' en legde hij mee de basis voor de Verlichting in Duitsland. Samen met zijn belangrijkste adept Christian Wolff (1679-1754) werkte hij aan een kenleer die een onderscheid maakte tussen een Hoger en Lager Kenvermogen, die respectievelijk de rationele representaties (*claire et distincte*) en de zintuiglijke representaties van de werkelijkheid doorlichten en waarbij het Hoger Kenvermogen ontegensprekelijk de voorkeur genoot.

1.1.2 Twee kenvermogens

In het midden van de achttiende eeuw merkte Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) op dat deze vorm van rationaliteit een deel van de totale kennis aan zich voorbij laat gaan, doordat ze gekenmerkt wordt door een groot abstractieproces. De veelheid aan impulsen die de zintuigen aanreiken, wordt immers gereduceerd tot een abstracte eenheid en de 'ondeelbare' restgroep wordt overboord gegooid. Abstracties zijn zo een verarming van de werkelijkheid: de rijkheid van het individuele gebeurt immers in het zintuiglijke en particuliere. Baumgarten streeft naar een rationele voorstelling van het geheel aan informatie dat de zintuigen ons aanreiken en noemt dit het principe van *totum repraesentationum in anima*.¹ Baumgarten splitst daarom in zijn hoofdwerk *Aesthetica* (1750) het verstand in twee aparte sporen met een eigen werkterrein: bestaat het kenobject uit sensitieve of zintuiglijke voorstellingen, dan is het sensitief (*sensitiv*). Bestaat het kenobject uit wetenschappelijke voorstellingen (in de vorm van *des idées claires et distinctes*) dan is het duidelijk (*deutlich*). Deze vormen van voorstellingen worden elk door een apart kenvermogen geanalyseerd: de duidelijke voorstellingen worden geanalyseerd in het Hogere Kenvermogen (*hoheres Kenntnissvermögen*), terwijl Baumgarten voor de sensitieve voorstellingen het Lagere Kenvermogen (*unteres Kenntnissvermögen*) introduceert.² Zaken die zich *obscure* aandienen en die bijgevolg niet als een *idée claire* kunnen verwerkt worden, kunnen enkel door het Lagere Kenvermogen begrepen worden. Indien deze tweedeling niet gerespecteerd wordt, bega je, aldus Baumgarten, een fout: "*confuse quid cogitans quaedam obscure repraesentat*".³ Dit Lagere Kenvermogen heeft als werkterrein de hoeken van de ziel die voor actieve kennis niet langer bereikbaar zijn. Deze *fundus animae* (bodem van de ziel) bevat een enorme hoeveelheid aan informatie die vergeten, verdrongen of door abstrahering verloren gegaan is. Zoals de termen reeds verraden, is het Lager Kenvermogen ondergeschikt aan het Hoger Kenvermogen.

1.1.3 Aesthetica

Beide kenvermogens, die elk instaan voor een deel van de totaalinformatie en samen een totaalbegrip van de zintuiglijke informatiestroom waarmaken, hebben elk een eigen methodiek of wetenschap. De logica is de wetenschap van het Hogere Kenvermogen: "*Eine Wissenschaft, etwas philosophisch zu erkennen*".⁴ Voor de wetenschap van het Lagere Kenvermogen of de *fundus animae* introduceert Baumgarten het neologisme '*aesthetica*'⁵:

¹ TEDESCO, S., A.G. Baumgartens Ästhetik im Kontext der Aufklärung: Metaphysik, Rhetorik, Anthropologie, uit Alexander Gottlieb Baumgarten: *Sinnliche Erkenntnis in der Philosophie des Rationalismus*, (Aufklärung, 20), Meiner Verlag, Leipzig, 2008, p. 143.

² GREGOR, M. J., Baumgarten's "Aesthetica", in *The Review of Metaphysics*, 37, nr. 2, 1983, p.361.

³ BAUMGARTEN, A., *Aesthetica*, Nabu Press, South-Carolina, 2010, § 95.

⁴ JÄGER, M., *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica"*, (Philosophische Texte und Studien, deel 1), Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1980, p. 5.

⁵ Afgeleid van het Griekse werkwoord 'aesthanestai', wat 'aanvoelen' betekent.

*“Eine Wissenschaft, etwas sensitiv zu erkennen.”*⁶ De esthetica is de wetenschap die zich bezighoudt met het terrein dat voor de logica niet bereikbaar is maar die qua methodiek wel parallel loopt met de logica. Haar methode is immers gelijkaardig, enkel is deze toegespitst op het Lagere Kenvermogen en de kennis van *des idées obscures*, namelijk puur zintuiglijke informatie of ‘sensus’. Het uiteindelijke doel van de esthetica is de vervolmaking van puur zintuiglijke informatie, wat Baumgarten schoonheid noemt. Schoonheid herkennen en zingen is dan ook het werkelijke objectief van Baumgartens esthetica.

De esthetica is bij Baumgarten een vorm van *Instrumentalphilosophie*: beide kenvermogens hebben een wetenschap nodig die hen in goede banen leidt. De esthetica gidst het Lagere Kenvermogen en de logica doet hetzelfde voor het Hogere Kenvermogen. Belangrijk is dat het hier steeds gaat om parallelle sporen die niet met elkaar vermengd mogen worden: de logica kan geen sensitieve impulsen (*des idées indistinctes/obscures*) analyseren. De gelijkstelling van epistemologie met logica, het uitgangspunt van de zuivere rationalisten, verklaart Baumgarten dan ook ongeldig: de esthetica is immers de epistemologie van het Lagere Kenvermogen. Slechts het totaal van beide sporen zorgt voor totale kennis. Dit coöperatief principe noemt Baumgarten de ‘*Estheticologica*’.⁷

1.1.4 *Facultas fingendi*

Het rationalisme gaat uit van een *natuurlijke logica* die in ieder individu aanwezig is zonder training. Naar analogie daarvan is er volgens Baumgarten ook een *natuurlijke esthetica*⁸: een natuurlijk aanvoelen om zaken op een mooie manier te ordenen. Bij spelende kinderen is dat al snel merkbaar: zij ordenen als vanzelf zaken op een esthetische manier. Deze natuurlijke esthetica kan op haar beurt verder onderverdeeld worden. *Aangeboren natuurlijke esthetica* is een natuurlijke aanleg voor aanvoelen van schoonheid, net zoals *aangeboren natuurlijke logica* aanleg is om ideeën die waarheid en consistentie bevatten, te herkennen. Deze aangeboren natuurlijke esthetica wordt onderscheiden van de *verworven natuurlijke esthetica*: door gebruik van aangeboren natuurlijke esthetica ontwerpt een individu bepaalde ‘wetten’ die het esthetische aanvoelen sturen, door middel van een soort zelfconditionering. Op een ander niveau onderscheidt men binnen de natuurlijke esthetica bovendien ook de *lerende natuurlijke esthetica* en de *aanwendende natuurlijke esthetica*, waarbij het ene een theoretisch leerproces is en het andere de praktische uitwerking daarvan. Net zoals de natuurlijke logica gecontroleerd moet worden door *aangeleerde logica*, moet de natuurlijke esthetica gecontroleerd worden door *aangeleerde esthetica*. Deze laatste vorm van esthetica noemt Baumgarten de *kunstige esthetica*. De taak van de kunstige esthetica is om de regels van de natuurlijke esthetica te verklaren en actief te controleren. Natuurlijke esthetica kan immers, indien ongecontroleerd, verkeerd gebruikt

⁶ JÄGER, M., *Kommentierende Einführung in Baumgartens “Aesthetica”, (Philosophische Texte und Studien, deel 1)*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1980, p. 5.

⁷ Idem, p. 6.

⁸ Idem, p. 43.

worden. Ook de kunstige esthetica bestaat uit twee onderdelen: *lerende kunstige esthetica* is het theoretische deel dat erop gericht is de regels van de natuurlijke esthetica te kennen en te interpreteren. De *aanwendende kunstige esthetica* is op haar beurt gericht op de praxis.

De lerende kunstige esthetica brengt orde in de flux van sensitieve impulsen. Hoewel behorend tot het Lagere Kenvermogen, gebruikt de lerende kunstige esthetica de methodiek van het Hogere Kenvermogen, namelijk de logica.⁹ De functie van de lerende kunstige esthetica is immers om de natuurlijke esthetica te behoeden voor contradicties. De natuurlijke esthetica heeft een creatieve kracht die zich uit bij het scheppen van een kunstwerk. Omdat de esthetische ordening van dat kunstwerk niet steeds een rechtstreekse pendant heeft in de werkelijkheid, is het kunstwerk een vorm van fictie. Belangrijk is dat deze fictie steeds getoetst moet worden aan de *facultas fingendi*: een principe van logica. Baumgarten onderscheidt twee soorten fictie. *Historische fictie* is fictie die hypothetisch zou kunnen plaatsvinden in onze wereld zoals we die kennen. De storm die Odysseus bij Circe brengt in Homerus' *Odyssee* is daar een voorbeeld van. Een andere vorm van fictie is de *heterokosmische fictie*. Het betreft een vorm van fictie die niet kan plaatsvinden in onze wereld zoals we die kennen, maar niet indruist tegen de wetten van de consistentie, bijvoorbeeld de cycloop uit Homerus' *Odyssee*. Deze ficties zijn beide van een totaal andere soort, maar zijn wel consistent in zichzelf: ze volgen de wetten van de logica, los van de kwestie of ze denkbaar zijn in onze wereld. Baumgarten introduceert hier de paradox van de 'ware fictie': fictie die logisch is in zichzelf, fictie volgens de *facultas fingendi*. De functie van de lerende kunstige esthetica is om deze *facultas fingendi* steeds na te streven. Anders bestaat het gevaar tot vorming van *chimaera's*: inconsistente en contradictorische fictie die inbeukt tegen de logica van een bepaalde geschetste wereld. De *facultas fingendi* zorgt ervoor dat de natuurlijke esthetica de wetten van de logica volgt en maakt dat het esthetische ook rationele kenmerken vertoont. De rol van het zuivere intellect in het Lagere Kenvermogen is om het esthetische te stimuleren en ervoor te zorgen dat de esthetische flux tot een coherent geheel gebracht wordt. Dit principe, dat Baumgarten *consensus phaenomenon*¹⁰ noemt, is erop gericht eenheid aan te brengen in de veelheid. Esthetica, die zich normaal bezighoudt met het Lagere Kenvermogen, heeft dus ook vertakkingen in het Hoger Kenvermogen: esthetica en logica gebruiken dezelfde criteria, namelijk de wet van niet-inconsistentie.

⁹ JÄGER, M., *Kommentierende Einführung ...*, p. 33-37.

¹⁰ GREGOR, M. J., *Baumgarten's "Aesthetica", ...*, p. 372-373.

1.1.5 Analogon rationis

Wanneer de *sensus*, en dus het Lager Kenvermogen, voldoende gestimuleerd en onderzocht wordt, kan dit de duidelijke kennis en dus het Hogere Kenvermogen aanvullen. Zo speelt het Lager Kenvermogen steeds een ondersteunende rol ten opzichte van het Hoger Kenvermogen. Dit element is de kern van het begrip 'estheticologica': *esthetica* en *logica* zijn weliswaar aparte sporen, respectievelijk die van het Lager en het Hoger Kenvermogen, maar lopen ook parallel en zijn dus op elkaar betrokken. *Des idées claires* en *des idées obscures* staan dus niet lijnrecht tegenover elkaar maar zijn voor elkaar van belang. Soms zijn ze zelfs moeilijk scheidbaar: wanneer een landbouwer zijn akker ploegt, staat hij niet stil bij de esthetische waarde van zijn werk. Toch is het uiteindelijke resultaat mooi. Uit schoonheid spreekt een systematiek die nuttig en wetenschappelijk is. Beide helpen zo elkaar. Wanneer dit latent aanwezige esthetisch denken opnieuw bereikbaar kan gemaakt worden, door het appelleren van de *fundus animae*, kan dat van groot belang zijn voor het Hogere Kenvermogen. Dat is wat gebeurt bij een esthetische ervaring zoals de confrontatie met een kunstwerk. Baumgartens leerling Meier vat de notie van de 'estheticologica' als volgt samen:

“[Voorwerpen van het Lager Kenvermogen zijn:] diejenigen Künste und Wissenschaften, welche die schöne Erkenntnis zum nächsten Zwecke haben. Diese Künste und Wissenschaften verhalten sich zu dem schönen Geiste, wie die Vernunftlehre zum Verstande. Sie enthalten die Regeln des schönen Denkens, und können nicht anders als von schönen Geistern ausgeübt werden. Diese Wissenschaften sind von den höheren Wissenschaften unterschieden indem die letzten die philosophische und vernünftige Erkenntnis zur nächsten Absicht haben, und die oberen Kräfte der Seele unmittelbar ausbessern”¹¹

Ook uit dit citaat spreekt dat het zuiver wetenschappelijke, het aandeel van het Hoger Kenvermogen, steeds de finaliteit is. Het esthetische, en dus het Lager Kenvermogen, kan hiertoe bijdragen: het is een 'analogon rationis', een hulpspoor van de zuivere rede. Baumgarten noemt het Lager Kenvermogen dan ook de 'kleine zus' van het Hoger Kenvermogen. Baumgartens definitie van zijn neologisme 'Aesthetica' maakt deze verhouding ook duidelijk:

“Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae.”¹²

De *esthetica* is een wetenschap analoog aan het logische Hogere Kenvermogen, maar haar product is nog steeds inferieure gnoseologie.

¹¹ JÄGER, M., *Kommentierende Einführung ...*, p. 39.

¹² BAUMGARTEN, A., *Aesthetica*, ..., §1.

1.1.6 Esthetica en kunst

Het moge duidelijk zijn dat de 'Aesthetica' die Baumgarten introduceert, in eerste instantie niet veel te maken heeft met kunst. De esthetica is een vorm van cognitieve wetenschap die de informatie die zintuigen ons presenteren, in de vorm van *des idées obscures*, analyseert. De ordening van deze puur sensitieve informatie door de *facultas fingendi* verloopt gelijkaardig met de manier van ordening in ons rationeel verstand. Aangezien die rationaliteit de wereldordening kan verstaan, kan het sensitieve ons eveneens iets vertellen over de wereld. Hier komt de kunst in het spel. Baumgarten verbindt het kunstwerk, een sensitieve vorm bij uitstek, met de wereldordening. De vervolmaking van sensitieve informatie is, zoals reeds gezegd, schoonheid. Via deze schoonheid, bijvoorbeeld in een kunstwerk, kan de mens tot kennis komen van de wereldordening: de volkomenheid van een kunstwerk is immers analoog met de volkomenheid van de kosmos, ingegeven door het parallellisme van de estheticologica. Echte kunst is voor Baumgarten dan ook niets anders dan het imiteren van de natuur. In dat imiteren zit echter ook een cognitieve activiteit: een kunstwerk produceren is het tot logische eenheid brengen van veelheid (*facultas fingendi*), een principe waarop ook het Hoger Kenvermogen steunt. Het imiteren van natuur gaat dus verder dan loutere nabootsing van veelheid: de kunstenaar moet inzien hoe de harmonie tussen veelheid en eenheid gerealiseerd wordt. Een echt kunstwerk is voor Baumgarten dan ook zelflegitimerend: een kunstwerk is de esthetische perfectie, parallel met de logica van de natuur. Het uiteindelijke doel van de esthetica is dan ook om orde en systematiek te vinden in kunsten en in wetenschap. Na onderzoek zal blijken, aldus Baumgarten, dat beide op hetzelfde grondplan teruggaan en dat ze mekaar aanvullen.¹³

De mate waarin de louter zintuiglijke informatie appelleert aan de *fundus animae*, zal de esthetische waarde van de kunstvorm bepalen. Anders gezegd: hoe meer *idées obscures* de kunstvorm bevat, hoe beter. Die *idées obscures* worden dan immers via het Lager Kenvermogen in verband gebracht met elkaar en geassocieerd met andere *idées obscures*. Deze logische ordening stoot tenslotte door naar het Hoger Kenvermogen. Het is zeer waarschijnlijk dat Baumgarten de muziek een hoge plaats zou toekennen in een hiërarchie van de kunsten. Muziek bedient zich immers niet van begrippen en bevat bovendien enkel *des idées obscures*, die weliswaar op een logische manier met elkaar in verband gebracht zijn. Luisteren naar muziek vereist een toekomstgericht luistervermogen: muziek speelt met een bepaald verwachtingspatroon, waar de componist aan zal beantwoorden of niet. Ook metaforen zoals hoog en laag, waar de muziek zich mee bedient, wijzen op een hoge graad van logische structurering binnen een context van *des idées obscures*.

¹³ JÄGER, M., *Kommentierende Einführung ...*, p. 86-88.

1.1.7 De associatieve rol van kunst

Wat de rol van de specifieke kunstvormen is binnen de esthetica, blijft onduidelijk. Wat vaststaat, is dat de esthetica niet als taak heeft om de afzonderlijke kunstvormen te onderzoeken. De esthetica onderzoekt enkel het grondplan waarop de kunsten teruggaan, en dat een gedeeld grondplan is met de wetenschappen. Baumgarten plande oorspronkelijk ook een praktisch deel van zijn *Aesthetica*, dat de precieze rol van het kunstwerk zou verduidelijken. Dit werk kon hij echter nooit voltooien, waardoor Baumgartens visie over de individuele kunsten enkel giswerk is. Toch kan uit de theoretische principes die Baumgarten presenteerde, veel afgeleid worden. Het grondliggend principe van het Lager Kenvermogen, de *facultas faciendi*, ordent zintuiglijke informatie (of *sensus*) die door het Hoger Kennisvermogen als restgroep genegeerd wordt. Het Lager Kenvermogen kan deze informatie wel verwerken en slaat deze informatie op in de vorm van herinneringen, fantasie, enzovoort. Door een correct gebruik van het Lager Kenvermogen (namelijk via de bevindingen van de esthetica) kan deze informatie adequaat gestructureerd worden en als aanvulling dienen voor het Hoger Kenvermogen. Het parallellisme tussen de logica en de esthetica, wat Baumgarten estheticologica noemt, legitimeert deze sprong. Een kunstwerk appelleert aan de *fundus animae*, en laat toe dat informatie die door het Hoger Kenvermogen afgeschreven werd, opnieuw in het actieve bewustzijn terechtkomt. Zo ligt het belang van de kunst in haar associatieve functie. Van groot belang is dat het Lager Kenvermogen steeds ten dienste staat van het Hoger Kenvermogen. De methodiek van Hoger en Lager Kenvermogen loopt dan wel parallel, de vruchten van deze vermogens zijn niet gelijkwaardig. Ondanks zijn sterke nuance bij het zuiver rationalisme, schikt Baumgarten de kennis van het Lager Kenvermogen onder aan die van het Hoger Kenvermogen. Baumgarten is geenszins voorstander van een zelfstandig functioneren van de *fundus animi*. Deze verzameling *idées obscures* leidt immers enkel tot een onoverzichtelijke rapsodie aan informatie en is bijgevolg communiceerbaar noch werkbaar. Enkel in de bundeling van de *idées claires* en *obscures*, volgens de correcte verhouding die ingegeven is door de logica van het superieure Hoger Kenvermogen, zit de klaarheid van het geheel.

1.2 Kants Transcendentale Esthetica

1.2.1 Copernicaanse revolutie in de kenleer

Tussen de jaren 1781 en 1790 bracht Immanuel Kant (1724-1804) zijn drie hoofdwerken uit die een revolutie zouden teweegbrengen in de kenleer: *Kritik der reinen Vernunft*, *Kritik der praktischen Vernunft* en *Kritik der Urteilskraft*. Deze drie Kritieken behandelen respectievelijk de vraag naar ware kennis, de vraag naar zedelijk handelen en de vraag naar beoordeling van de werkelijkheid en zijn in grote mate op elkaar betrokken. In de *Kritik der reinen Vernunft* vraagt Kant zich af op welke manier de mens kennis kan nemen van de werkelijkheid. Daarvoor vertrekt hij vanuit de vaststelling dat zowel zintuiglijke waarneming als een zingevend verstand daarvoor noodzakelijk zijn en verzoent hij zo de voordien antagonistische stromingen van het empirisme en het rationalisme:

"Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind"¹⁴

In tegenstelling tot de traditie stelt Kant zich niet de vraag welke kennis de mens kan verkrijgen over de werkelijkheid, maar de vraag hoe het verstand deze werkelijkheid structureert. Deze manier van structureren komt volgens Kant niet per se overeen met de ordening van de werkelijkheid *an Sich*. Deze evolutie in de kenleer wordt aangeduid als de Copernicaanse revolutie. Kant verwoordt het als volgt:

"Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten; aber alle Versuche, über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zu Nichte. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll."¹⁵

Kant gaat met andere woorden niet op zoek naar de structuur van de werkelijkheid maar naar de structuur van het verstand die de werkelijkheid zinvol maakt, een zogenaamd transcendentaalonderzoek. Het menselijk vermogen om zin te geven aan de kenobjecten die het verstand voortbrengt, noemt Kant de Rede. De Rede is in staat om iets zinvol te zeggen over de werkelijkheid zoals hij aan het rationele subject verschijnt. Deze Rede is een vermogen dat enkel eigen is aan de mens en dat ons een unieke positie in de werkelijkheid verschaft. Kant plaatst zo als verlichtingsfilosoof bij uitstek de mens in het middelpunt van

¹⁴ KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Meiner Felix Verlag, Hamburg, 1998, §1.

¹⁵ Idem, §1.

de werkelijkheid. Deze werkelijkheid wordt immers zinvol gemaakt aan de hand van menselijke vermogens.

1.2.2 Twee transcendente kenvermogens

Een van Kants hoofdstellingen uit de *Kritik der reinen Vernunft* en een startpunt voor zijn kenleer luidt dat het standpunt van de rationalisten, die een onderscheid maakten tussen *des idées claires* en *obscures*, berust op een intellectuele vergissing. Een rationalist is van mening dat de werkelijkheid zich aan ons verstand *claire* of *obscure* presenteert ("*D has a clear idea of x if and only if D has a direct and unclouded awareness of x*"¹⁶). Deze tweedeling is het resultaat van een redenering die ervan uit gaat dat ons verstand de realiteit accuraat kan grijpen. Na Kants transcendentaalonderzoek blijkt dit echter onmogelijk te zijn: zijn verstandsanalyse had immers aangetoond dat de werkelijkheid *an Sich* principieel ongrijpbaar is ("*das Ding an Sich ist ein Unbekanntes*"¹⁷) omdat het steeds door ons verstand gemedieerd wordt. De tweedeling *claire* en *obscure* is een tweedeling die steunt op een logische redenering. Vermits de logica volgens Kant een cognitief systeem is dat zich afspeelt in het verstand en dus al cognitieve werking impliceert, komt die kennis niet per definitie overeen met de werkelijkheid. Kant zoekt de mogelijksvoorwaarde en het fundament voor de logica en verwerpt zo de logische tweedeling *claire* en *obscure*: het is immers de structuur van ons verstand die de werkelijkheid tot *claire* of *obscure* maakt.¹⁸ Ook de rationalisten gingen op zoek naar de mogelijksvoorwaarden voor kennis, zo bewijst Descartes' '*doute méthodique et universel*', en zijn dus in zekere zin transcendentaalonderzoekers, maar zij gingen er nooit van uit dat die kennis mogelijk niet overeenkomt met de werkelijkheid *an Sich*. Kant noemt hen transcendente realisten, die hij afzet van zijn transcendentaal idealisme.¹⁹ Bovendien, zo meent Kant, kan de tweedeling *claire* en *obscure* voor verwarring zorgen: een gedachte die *claire* is kan bijzonder ontransparant en ingewikkeld zijn, maar wordt daarom nog niet *obscure*. Kant geeft het voorbeeld van de metafysica. Ook het omgekeerde geldt: de geometrie is *obscure* omdat ze bij uitstek zintuiglijk is, maar is toch qua inherente logica bijzonder *claire*.²⁰

Conform zijn verstandsanalyse maakt Kant een ander onderscheid in kenvermogens: het niveau van de *Sinnlichkeit* bevat al het zintuiglijke en dus objecten die gesitueerd zijn in tijd en ruimte. Het niveau van het *Verstand* houdt zich bezig met cognities die voldoende materie bevatten voor een verstandsanalyse, de zogenaamde *Begriffe*. Twee wetenschappen houden zich bezig met het onderzoek van beide niveaus van waarneming:

¹⁶ SMYTH, R. A., *Forms of Intuition: an historical introduction to the transcendental Aesthetic*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1978, p. 65.

¹⁷ KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft*, ..., §3.

¹⁸ SMYTH, R. A., *Forms of Intuition: ...*, p. 62.

¹⁹ Idem, p. 8.

²⁰ KANT, I., *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* (vertaald door W. Eckhoff), Columbia college, New York, 1894. §7.

de transcendente logica onderzoekt de mogelijksvoorwaarde tot kennis wat *Begriffe* betreft en de transcendente esthetica doet hetzelfde met het niveau van de *Sinnlichkeit*.²¹ Op het niveau van de transcendente esthetica worden zintuiglijke waarnemingen gesitueerd in tijd en ruimte. De transcendente logica structureert deze spatiotemporeel gedefinieerde objecten door ze in twaalf verstandscategorieën op elkaar te betrekken. Het product van deze tweevoudige analyse is een kenobject dat door de Rede zinvol kan gemaakt worden.

1.2.3 De transcendente esthetica en het esthetisch smaakoordeel

De transcendente esthetica is, net zoals bij Baumgartens esthetica het geval was, niet in de eerste plaats geïnteresseerd in schoonheid.²² Het domein van de *Sinnlichkeit* waar de transcendente esthetica werkzaam is, gaat vooraf aan de verstandsanalyse die doorgevoerd wordt door de transcendente logica. De transcendente esthetica onderzoekt gewaarwordingen of objecten op hun geschiktheid voor deze verstandsanalyse. Haar taak is om binnen de *Sinnlichkeit* een onderscheid te maken tussen *Anschauungen* en *Empfindungen*. Het vermogen dat die taak volbrengt, noemt Kant de *Einbildungskraft*. Een *Anschauung* is een zintuiglijke gewaarwording die voldoende standvastige materie bevat, in de vorm van *Begriffe*, om door te stoten naar de verstandsanalyse en dus het domein van de transcendente logica. Een *Empfindung* daarentegen is een gewaarwording die louter zintuiglijk is en dus ongeschikt is voor een verstandsanalyse.

Kants *Kritik der Urteilskraft* onderzoekt hoe de mens een oordeel kan vellen over verschillende niveaus van gewaarwordingen. Er bestaan twee soorten oordelen. Een teleologisch oordeel is een verstandelijk en dus door de categorieën gemedieerd oordeel over gewaarwordingen. Dit teleologisch oordeel hoort omwille van haar verstandelijkheid vanzelfsprekend tot het domein van de transcendente logica en wordt door Kant objectief genoemd. Een smaakoordeel daarentegen is een oordeel dat geveld wordt op het niveau van de transcendente esthetica. Het betreft een precognitief oordeel dat daarom subjectief genoemd wordt. Het smaakoordeel heeft de specifieke taak om het gevoelsmatige te onderzoeken naar zijn geschiktheid voor een verstandsanalyse en aldus, zich beroepend op de *Einbildungskraft*, een onderscheid te maken tussen verstandsrijpe en niet-verstandsrijpe gewaarwordingen. Deze analyse is een esthetische analyse in de enge betekenis van het woord, namelijk de vraag naar schoonheid.

Concreet gebeurt in deze precognitieve analyse het volgende: een voorwerp wordt zintuiglijk waargenomen en in tijd en ruimte geplaatst, dit alles in een voorverstandelijk stadium (het niveau van de transcendente esthetica). Vervolgens wordt het spatiotemporeel gesitueerde object door de *Einbildungskraft* onderzocht op haar kwaliteiten en haar

²¹ SMYTH, R. A., *Forms of Intuition: ...*, p. 83.

²² NUZZO, A., *Kant and Herder on Baumgarten's Aesthetica*, in *Journal of the History of Philosophy*, 44, nr. 4, 2006, p. 587.

geschiktheid voor een verstandsanalyse. Hier wordt het onderscheid gemaakt tussen een *Anschauung* en *Empfindung*. Indien de *Einbildungskraft* het object geschikt acht voor een verstandsanalyse wordt het object gedefinieerd als een *Anschauung*.²³ Daarvan wordt de beschouwer zich op een lustvolle manier bewust. Dat lustvolle gevoel wordt geprojecteerd op het object, dat de beschouwer voortaan Schoon (*Schön*) noemt. Kant verwoordt het als volgt:

"Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zur Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben."²⁴

Kant neemt dus twee kenvermogens aan die successief zijn. De *Einbildungskraft* is onderdeel van het kenvermogen van de *Sinnlichkeit* dat zich op het niveau van de transcendente esthetica bevindt en is dus precognitief. Het *Verstand* is het daarop volgende kenvermogen van de transcendente logica en behandelt *Begriffe*.

1.2.4 Doelmatigheid

Wat het esthetisch oordeel betreft, wordt door Kant een rangorde opgemaakt. Een zintuiglijk waargenomen object kan, in stijgende volgorde van cognitie, 'Aangenaam' (*angenehm*), 'Schoon' (*schön*) of 'Subliem' (*erhaben*) zijn. Het onderzoek van de *Einbildungskraft* dat gewaarwordingen in deze drie ordes rangschikt, is het onderzoek naar doelmatigheid van de gewaarwording. De doelmatigheid van een gewaarwording is de mate waarin een gewaarwording gericht is naar de vervolmaking van een bepaalde ideale finaliteit.²⁵ Deze gerichtheid impliceert dat er een ideaalvoorbeeld van de esthetische gewaarwording (als concept) denkbaar is. Per definitie is dit conceptuele ideaalvoorbeeld standvastig en bevat het dus *Begriffe* die geschikt zijn voor een verstandsanalyse. De mate waarin een object of gewaarwording doelmatigheid vertoont is evenredig aan de hoeveelheid *Begriffe* en dus verstandsrijpheid van het object:

"Zweckmässigkeit ist (aber) nur durch Beziehung des Gegenstandes auf einen Verstand, als Ursache, denkbar."²⁶

Zo herformuleert Kant het esthetisch smaakoordeel en dus de vraag naar schoonheid van een object, tot de vraag naar doelmatigheid in een object. De rangorde wordt op deze

²³ KANT, I., *De mundi sensibilis ...*, §5.

²⁴ KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, Meiner Felix Verlag, Hamburg, 2009, §1.

²⁵ DUTTON, D., *Kant and the conditions of artistic beauty*, in *The British Journal of Aesthetics*, 34, nr. 3, 1994, p. 3.

²⁶ KANT, I., *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie*, uitg. door J. ZEHBE, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1975, p. 96.

manier gelegitimeerd: een object is Schoon in de mate waarin het doelmatigheid bevat. Het verschil tussen het Schone, dat doelmatig en dus *Begrifflich* is, en een teleologisch oordeel is dat het Schone weliswaar gericht is op een bepaalde finaliteit maar in haar Schoonheid niet afhankelijk is van die finaliteit. De finaliteit wordt bij het Schone niet gezien als een doel: een witte bloem met een zwarte vlek functioneert immers niet slechter dan een perfect witte bloem. Daarom noemt Kant het Schone, als smaakoordeel, 'doelmatigheid zonder doel' in tegenstelling tot de op een doel gerichte en dus teleologische doelmatigheid van de *Begriffe*.²⁷

Wanneer een object of gewaarwording geen doelmatigheid bevat, is het een louter zintuiglijk en vrijblijvend *Spiel der Empfindungen*: een spel met tijd en ruimte dat geen enkele vorm van standvastigheid bevat. Deze vorm van esthetische gewaarwordingen noemt Kant Aangenaam, en is omwille van zijn vrijblijvend karakter en vluchtigheid nooit geschikt voor een verstandsanalyse.²⁸ Het Sublieme bij Kant is van nog een andere orde. Volgens Kant zal de *Einbildungskraft* het spatiotemporeel gedefinieerde object indelen bij het Sublieme wanneer de esthetische kracht en doelmatigheid van het object zo groot is dat haar *Begrifflichkeit* het verstand overstijgt. Bij een confrontatie met iets dat een Subliem gevoel opwekt, worden volgens Kant de grenzen tussen het gevoelsmatige en het reële opgeheven.²⁹ Kant onderscheidt het Mathematisch-Sublieme en het Dynamisch-Sublieme. Het Mathematisch-Sublieme treedt als bevreemdend gevoel op wanneer de menselijke ratio niet in staat is het object dat het gevoel effectueert in één afgeronde aanschouwing te denken. Het Dynamisch-Sublieme is een soort angstgevoel dat optreedt bij de overweldiging van de ratio bij bepaalde natuurfenomenen. Die angst mag echter niet als een concrete vrees beschouwd worden, maar eerder als een soort consternatie die we in de verte aanschouwen en in veiligheid kunnen doormaken.³⁰ Het lijkt een angst te zijn die het subject niet aangaat. Deze afstand maakt dat het Sublieme gevoel toch behaaglijk is: de mens stelt vast dat hij als nietig subject toch overeind kan blijven in een realiteit die zijn ratio overstijgt. Kant gaat zelf niet erg diep in op de precieze aard van het Sublieme en noemt haar rol eerder bijkomstig:

"(Aber) in dem, was wir an ihr erhaben zu nennen pflegen, ist sogar nichts, was auf besondere objektive Prinzipien und diesen gemäße Formen der Natur führte, daß diese vielmehr in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken läßt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt. Daraus sehen wir, daß der Begriff des Erhabenen der Natur bei

²⁷ DUTTON, D., *Kant and the conditions ...*, p. 4.

²⁸ NUZZO, A., *Kant and Herder ...*, p. 588.

²⁹ KANT, I., *Kritik der Urteilstkraft*,..., §23.

³⁰ ALLISON, H., *Kant's theory of taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 302.

weitem nicht so wichtig und an Folgerungen reichhaltig sei, als der des Schönen in derselben."³¹

1.2.5 Kants dubieuze beoordeling van de muziek

Na de definiëring van het Aangename, het Schone en het Sublieme stelt Kant een hiërarchie op van de afzonderlijke kunsten. Naar gelang hun doelmatigheid zullen zij Aangenaam of Schoon genoemd worden. Aan de top van de hiërarchie staat de poëzie: steunend op grammaticale regels en afhankelijk van een vocabularium heeft de poëzie een hoge mate van doelmatigheid in zich. Een standvastige kern verzekert zo de poëzie van haar plaats bij het Schone.³² Ook de schilderkunst is Schoon: een onderliggend visueel plan en een voor iedereen toegankelijke en onveranderlijke inhoud garanderen de doelmatigheid van de schilderkunst. De muziek is veel moeilijker te definiëren en daar is Kant zich bewust van. Als louter auditief en vrijblijvend spel in de tijd en de ruimte, vluchtig en zonder standvastige kern, zou de muziek volgens Kants systeem bij het Aangename moeten behoren, als *freies Spiel der Empfindungen*.³³ Kant beseft echter dat ook de muziek afhankelijk is van bepaalde regels en vormstructuren die haar karakter bepalen, waardoor de muziek bij het Schone zou moeten horen. Kants twijfel valt in volgende passages af te lezen:

"Nun ist nichts die Sinne belebender als die Musik; das belebende Prinzip im Menschen aber ist die *Seele*; und da Musik, nach Pythagoras, bloß auf wahrgenommenen Zahlverhältnissen beruht, und [...] jenes belebende Prinzip im Menschen, die Seele, zugleich ein freies sich selbst bestimmendes Wesen ist: so läßt sich seine [Pythagoras, AH] Definition derselben: anima est numerus se ipsum movens, vielleicht verständlich machen und einigermaßen rechtfertigen; wenn man annimmt, dass er durch diese Vermögen, sich selbst zu bewegen, ihren Unterschied von der Materie, als die an sich leblos und nur durch etwas Äußeres bewegbar ist, mithin die Freiheit, habe anzeigen wollen."³⁴

Kants *Kritik der Urteilskraft* bevat een gelijkaardige passage:

"In der Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach) [= de muziek; zie het vorig citaat, AH] ist das Geschmacksurteil rein. Es ist kein Begriff von irgend einem Zwecke, wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekte dienen, und was dieses also vorstellen solle, vorausgesetzt; wodurch die Freiheit der Einbildungskraft, die in Beobachtung der Gestalt gleichsam spielt, nur eingeschränkt werden würde."³⁵

³¹ KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, ..., §23.

³² DUTTON, D., *Kant and the conditions* ..., p. 6.

³³ KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, ..., §51.

³⁴ KANT, I., *Was ist Aufklärung?* ..., p. 97-98.

³⁵ KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, ..., §16.

Deze citaten leggen evenwel een fundamenteel probleem bloot. Volgens deze fragmenten heeft de muziek (en hetzelfde geldt voor andere kunsten) haar mate van Schoonheid te danken aan het feit dat ze de ziel vrij kan laten bewegen en dus in hoge mate zonder materie is. Men kan blijkbaar ook enkel een rein oordeel en dus een begrippelijk oordeel, rijp voor een verstandsanalyse van de transcendente logica, vellen over vrije Schoonheid, d.i. Schoonheid zonder doelmatigheid. Deze passages zijn in rechtstreekse contradictie met Kants eerdere analyse van het Schone die gericht was op een zo groot mogelijke mate van doelmatigheid.³⁶ De doelmatige materie, en niet de vrije vorm, was immers wat Kant *Begriffe* noemt en wat geschikt zou zijn voor een verstandsanalyse en dus Schoon is. Zo bekleedt de muziek een soort onduidelijk en problematisch tussenstatuut tussen het Schone en het Aangename.

³⁶ DUTTON, D., *Kant and the conditions ...*, p. 5.

1.3 De crisis van de Verlichting

Kants Copernicaanse revolutie in de kenleer is ontegensprekelijk een ijzersterk nieuw begin voor volgende generaties filosofen. Maar de vestiging van het primaat van de rede, dat als fundament dient voor de Verlichting, vertoont eveneens een stroefheid die volgende generaties filosofen in hun kenleer beperken wanneer zij dat primaat zonder meer staande zouden houden. Een vergelijking van Kants kenleer met die van Baumgarten maakt op concrete wijze duidelijk wat er op het spel staat.

1.3.1 Baumgarten VS Kant: parallel VS successief

In de kenleer van Kant neemt een opmerkelijke verandering plaats tegenover het gedachtegoed van Baumgarten. Waar Baumgarten net als zijn rationalistische voorgangers de tweedeling *claire* en *obscure* maakte en daarvoor respectievelijk de logica en de esthetica invoerde, gaat Kant een stap verder. Kants onderscheid is gelijkaardig maar verschilt op een fundamenteel niveau. Omwille van zijn radicale transcendentaalonderzoek is Kant genoodzaakt het verschil te maken tussen rationeel werkbare *Begriffe* enerzijds, en *Anschauungen* en vrijblijvende *Empfindungen* anderzijds, die hij respectievelijk de *transcendentale* logica en de *transcendentale* esthetica toebedeelt.

Ook Kant onderscheidt zo twee kenvermogens, die hij elk een werkterrein en methode toebedeelt. Het niveau van het Verstand, waar de transcendentale logica werkzaam is, analyseert *Begriffe*, schijnbaar zoals ook bij Baumgarten het Hoger Kenvermogen, waar de logica werkzaam is, *des idées claires* onderzoekt. Kants niveau van de *Sinnlichkeit*, waar de transcendentale esthetica werkzaam is die via de *Einbildungskraft* onderscheid maakt tussen de zintuiglijke *Anschauungen* en *Empfindungen*, vertoont ook grote gelijkenissen met Baumgartens Lager Kenvermogen, waar de zintuiglijke indrukken behandeld worden door de esthetica. De gelijkenis gaat zelfs nog verder: bij zowel Kant als Baumgarten is er sprake van onderschikking tussen beide Kenvermogens. De producten van Baumgartens esthetica zijn er enkel om de superieure rationaliteit aan te vullen, net zoals Kant het niveau van de *Sinnlichkeit* onderschikt aan het niveau van het Verstand door *Empfindungen* in waarde onder te schikken aan *Anschauungen*.

Een fundamenteel verschil maakt echter duidelijk dat beide epistemologen onverzoenbaar zijn. Beide kenvermogens van Baumgarten, de logica en de esthetica, gaan parallel en simultaan te werk: zij hebben elk hun werkterrein en onderzoeken dezelfde objecten op een andere manier. Samen vormen beide vermogens het verstand dat de werkelijkheid analyseert. Dat parallellisme, dat samenwerking impliceert, is de kern van Baumgartens notie van de epistemologische 'estheticologica'. Kants kenvermogens van de transcendentale logica en de transcendentale esthetica gaan niet parallel en simultaan, maar successief te werk: de transcendentale esthetica filtert de gewaarwordingen en beoordeelt

ze op hun verstandsrjphed. Enkel de gewaarwordingen die aan de juiste voorwaarden voldoen, nu gherdefinierd als *Begriffe*, halen het niveau van de verstandscategorieën. Het overige wordt van het Verstand onthouden als restgroep op het lagere niveau van het irrationele, of, wat de schoonheidsanalyse betreft, het louter Aangename. De esthetica heeft bij Baumgarten de bedoeling om net die restgroep die aan de logica ontsnapt, de *idées obscures* die hij als 'sensus' aanduidt, te verwerken op een manier die parallel loopt aan de rationaliteit waarin de logica werkzaam is. Bij Kant is de esthetica die zich focust op het *Sinnliche* slechts een eerste tussenstop die het rationele van het irrationele scheidt. Zo vindt een betekenisverschuiving plaats van het begrip esthetica: waar het begrip aanvankelijk diende om het niet-rationele een plaats in het verstand te geven, wordt het begrip esthetica bij Kant net synoniem voor gnoseologie of louter rationele kenleer.³⁷ De etymologische verwantschap tussen de twee kernbegrippen 'sensus' en 'sinnlichkeit', die respectievelijk de visies van Baumgarten en Kant samenballen, is dan ook erg misleidend. Kants transcendente esthetica van menselijke zintuiglijkheid heeft immers tot doel om, in tegenstelling tot Baumgartens esthetica, de cognitie enkel te wortelen in de rationele en dus door *Begriffe* gedefinieerde *Erfahrung*.³⁸

De plaats van de muziek is bij beide filosofen dan ook zeer anders. Baumgartens grote appreciatie voor muziek vloeit voort uit zijn inzicht dat muziek in grote mate *ohne Begriffe* is en zo het Lager Kenvermogen aanspreekt waar de esthetica werkzaam is. Het is net datzelfde argument dat Kant aanwendt om de muziek onderaan zijn hiërarchie te plaatsen. Bij Kant behoort het niet-begrijpelijk immers tot de onbruikbare restgroep van *Empfindungen*. Het is die restgroep die terecht kan in Baumgartens Lagere Kenvermogen en die de uitzonderlijk waardevolle functie heeft om via de associatie de rationaliteit aan te vullen met elementen uit de *fundus animae* en zo een accurater beeld te krijgen van de werkelijkheid zoals die aan ons verschijnt. Over de associatieve rol van de kunst is Kant het dan ook oneens met Baumgarten: volgens Kant vallen associaties slechts te maken via concepten of *Begriffe*, die een verstand reeds impliceren. Bij Baumgarten gebeurt die associatie buiten het bereik van het logische verstand.³⁹

1.3.2 De crisis van de Verlichting

Als verlichtingsfilosoof had Kant het volste vertrouwen in de kracht van de rede of rationaliteit, die hij immers voldoende gefundeerd had. Zijn kenleer is dan ook meer dan een epistemologie, namelijk een gnoseologie in de ware betekenis van het woord: een kenleer die gepaard gaat met een blindelings vertrouwen in de correctheid en volkomenheid van de menselijke rationaliteit. Dit vertrouwen resulteerde in het vooruitgangsgeloof dat zo kenmerkend is voor de Verlichting. Kant geloofde in de wereldverbeterende kracht van de rede omdat hij de gevaren van eventueel misbruik dacht in te perken via de ethiek en

³⁷ NUZZO, A., *Kant and Herder ...*, p. 583.

³⁸ Idem, p. 597.

³⁹ SMYTH, R. A., *Forms of Intuition:...*, p. 107.

verbond zo theoretische filosofie met praktische filosofie.⁴⁰ De zedenwet die Kant formuleerde in zijn *Kritik der praktischen Vernunft* in de vorm van een categorische en dus altijd geldende imperatief heeft immers een plichtkarakter. Het gebruik van de aan alle mensen gemeenschappelijke rede noemt Kant de "uittocht uit onmondigheid"⁴¹ en is gericht op het terugschenken van de geestelijke vrijheid aan de mens. Die geestelijke vrijheid wordt vertaald in de autonomie van de mens: de mens is in staat zijn eigen morele wetten te stellen. Vermits de rede volgens Kant universeel is en dus in ieder mens aanwezig is, kunnen die wetten enkel volgens de rede worden gesteld. De rede is vanuit dit perspectief geen recht maar een plicht, vermits ze als voorwaarde dient voor waarlijk mens-zijn.⁴² Kants spreuk "*Sapere aude*"⁴³ is dan ook een imperativisch en niet-vrijblijvend postulaat voor de autonomie van de mens. In zijn essay *Beantwortung der Frage: was ist Aufklärung?* verwoordt Kant het als volgt:

"zu dieser Aufklärung aber wird nichts erfordert als Freiheit; und zwar die unschädlichste unter allem, was nur Freiheit heißen mag, nämlich die: von seiner Vernunft in allen Stücken *öffentlich Gebrauch* zu machen."⁴⁴

Kants bewoording heeft enorme implicaties. Het woord '*öffentlich*' slaat op de universaliteit van de rede en vormt mee de kern van de omvorming van het 'recht' tot rede tot de 'plicht' tot rede. Iets dat universeel is kan immers enkel een plicht zijn: een recht impliceert gerechtigden en ongerechtigden. Ook de formulering '*in allen Stücke*' is van uitzonderlijk belang. De vrijheid heeft als voorwaarde dat de mens (plichtmatig) gebruik maakt van alle onderdelen van de universele rede. Het gebruik van de rede is bijgevolg niet vrijblijvend maar verplicht. Vermits de rede niet enkel een menselijk voorrecht is (als voorwaarde tot waarlijk mens-zijn), maar ook een plicht, is er geen ruimte voor al wat eventueel buiten die rede zou vallen. Een gewaarwording die niet doorstoot tot de categorieën maakt geen kans om tot het verstand te behoren, laat staan de rede, en kan dus nooit waarheid bevatten. Loutere *Empfindungen* behoren niet tot die rede en zijn dus wat kennis over de werkelijkheid betreft, waardeloos.

De stroefheid van de Verlichting ligt in het feit dat ze niet buiten zichzelf kan denken omwille van haar plichtkarakter. Zo is de Verlichting in haar meest radicale vorm een niet-falsifieerbaar ideaal. Kant schijnt echter op het gevaar van deze stroefheid te anticiperen:

"Ein Zeitalter kann sich nicht verbünden und darauf verschwören, das folgende in einen Zustand zu setzen, darin es ihm unmöglich werden muss, seine (vornehmlich so

⁴⁰ KANT, I., *Was ist Aufklärung?* ..., p. 7.

⁴¹ Idem, p. 55.

⁴² KANT, I., *Kritik der praktischen Vernunft*, ..., §8.

⁴³ KANT, I., *Was ist Aufklärung?* ..., p. 55.

⁴⁴ Idem, p. 57.

sehr angelegentliche) Erkenntnisse zu erweitern, von Irrtümern zu reinigen, und überhaupt in der Aufklärung weiter zu schreiten."⁴⁵

De formulering '*in der Aufklärung weiter zu schreiten*' beklemtoont echter nogmaals het feit dat niet buiten de Verlichting kan gedacht worden. Enkel binnen de voorwaarden van de Verlichting ziet Kant ruimte tot groeien. Nog problematischer is de passage die daarop volgt en die het plichtkarakter van de rede en de Verlichting nog extra beklemtoont:

"Ein Mensch kann zwar für eine Person, und auch alsdann nur auf einige Zeit, in dem, was ihm zu wissen obliegt, die Aufklärung aufschieben; aber auf sie Verzicht zu tun, es sei für seine Person, mehr aber noch für die Nachkommenschaft, heißt die heiligen Rechte der Menschheit verletzen und mit Füßen treten."⁴⁶

Kants transcendentaalonderzoek is een nieuw begin in de kenleer, maar tegelijk ook, indien letterlijk genomen, het eind van al wat aan de menselijke rationaliteit ontsnapt, de muziek inclus. Het laatste woord is hiermee echter nog niet gezegd. Kants onduidelijke analyse van het Schone, zeker wat de muziek betreft, is een ernstig deficit in zijn denksysteem en een mogelijke wig in het monopolie van de Rede. Het werpt onder meer vragen op over de aard en het statuut van de *Einbildungskraft*, het vermogen dat binnen de transcendentale esthetica werkzaam is en dat gewaarwordingen aan een eerste analyse onderwerpt en sorteert. Het blijft immers onduidelijk in hoeverre de *Einbildungskraft* een correcte analyse kan uitvoeren van het zintuiglijk gegevene. De discussie over de plaats van de esthetica is na Kant dan ook nog niet ten einde toe gevoerd. Kants oordeel over schoonheid is niet bevredigend en moet herdacht worden. Het is onder meer deze bevinding die bepaalde romantici later als aanknopingspunt nemen en als eerste argument voor hun kritiek.

⁴⁵ KANT, I., *Was ist Aufklärung?* ..., p. 58.

⁴⁶ Idem, p. 58-59.

2 E.T.A. Hoffmann en de herwaardering van het niet-rationele

2.1 Unheimlichkeitsliteratuur

Reeds enkele jaren na de definitieve doorbraak van Kants verlichtingsgedachte in de algemene mentaliteit kwam er in het filosofisch landschap een reactie op gang die de absoluutheidsaanspraken van de Verlichting in vraag stelde. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) is één van de vroegste verlichtingscritici en staat zo mee aan de wieg van wat men later de romantiek zou noemen. Samen met Ludwig Tieck (1773-1853) en Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) was hij spreekbuis van een generatie poëtiserende esthetici die hun gedachtegoed niet uitten in theoretische essays maar in verhalen. Zowel de narratieve inhoud van het verhaal als de relatie tussen schrijver en lezer bevat steeds expliciete of minder expliciete kritiek op de Verlichting. Vaak vertelt men vanuit het standpunt van een door *Weltschmerz* gekwelde kunstenaar die zich probeert recht te houden in een wereld die van het verlichtingsideaal doordrongen is. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* uit 1797 is in dat opzicht bijzonder invloedrijk geweest. Deze filosofisch geëngageerde literatuur vertrekt niet van een zuiver realistisch standpunt, maar van een parallelle realiteit of een meervoud aan realiteiten. Hierin zijn vele categorieën te onderscheiden, waarvan er in deze context drie van belang zijn: sprookjes, fantastische vertellingen en unheimlichkeitsliteratuur.

Een sprookje is een verhaal dat zich in een louter fictieve realiteit afspeelt. De schrijver maakt met de lezer als het ware een soort contract dat de grenzen van deze fictieve realiteit duidelijk maken: de sprookjeswereld is homogeen wonderbaarlijk. Tegen deze vastgelegde grenzen wordt nooit gezondigd. Sprookjes zijn daarom eendimensionaal: hoe onrealistisch ze ook mogen zijn, ze houden zich aan hun eigen werkelijkheid. Vooral Ludwig Tieck is beroemd geworden door zijn sprookjes, die vaak romantische bewerkingen waren van oude volksvertellingen. *Der Blonde Eckbert* uit 1796 is wellicht zijn bekendste werk dat een vroege romantische reactie is op de nuchtere Verlichting.

In fantastische vertellingen wordt de werkelijkheid verdubbeld. In oppositie met de wereld waar logica en rationaliteit de sturende principes zijn, wordt er door de schrijver een parallelle wereld geschapen die andere principes kent. Deze tweede, fantastische wereld is gescheiden van de rationele realiteit. Vaak verschijnt deze wereld als een toevluchtsoord voor hen die teleurgesteld zijn in de wereld zoals zij is en de behoefte niet voelen daar iets aan te veranderen.⁴⁷ Hoffmanns *De Notenkraker* uit 1816 is een beroemd voorbeeld van een fantastische vertelling, waarin het hele fantasierijke verhaal een droom blijkt te zijn van het hoofdfiguur. Fantastische vertellingen zijn onafhankelijk tweedimensionaal: de twee

⁴⁷ FORTIN, J., *Brides of the Fantastic: Gautier's "Le Pied de Momie" and Hoffmann's "Der Sandmann"*, in *Comparative Literature Studies*, 41, nr 2, 2004, p. 257.

werelden die geschetst worden, zijn volledig afgeschermd van elkaar en hebben geen betekenisvolle interactie.

De categorie van het fantastische is in deze context in die mate pertinent dat zij een verzelfstandigde subcategorie verdient die men de unheimlichkeitsliteratuur noemt en die men doorgaans met de figuur van E.T.A. Hoffmann verbindt. Deze derde categorie verschilt van het fantastische in die zin dat zij een uitgesproken voorkeur heeft voor de duistere kant van de ziel (geheimzinnigheid, waanvoorstellingen, trauma's en waanzin) die veel navolging kende in het negentiende-eeuwse Amerika bij Edgar Allan Poe. Vaak staat een gekwelde persoon centraal die het onderscheid niet kan maken tussen realiteit en fictie. Het hybride universum waarin hij zich beweegt leidt hem langzaam maar zeker naar de waanzin. Ook deze vertellingen zijn tweedimensionaal: parallel met de rationele realiteit wordt een universum geschapen dat niet aan die rationele voorwaarden moet voldoen. Anders dan bij de fantastische vertellingen zijn die realiteiten echter niet strikt van elkaar te scheiden. De parallelle wereld komt voortdurend in conflict met de wereld die als rationeel dienst doet omdat beide realiteiten met elkaar verstrengeld zijn.⁴⁸ De *unheimliche* vertelling speelt zich af in een voornamelijk realistische wereld, waar het onrealistische inbreuk lijkt te doen op het referentiekader en zo gefixeerde realiteiten in vraag stelt. Unheimlichkeitsliteratuur geeft het onmogelijke opnieuw een plaats in een wereld waaruit het onmogelijke aanvankelijk verbannen was.⁴⁹ De lezer wordt voortdurend geconfronteerd met paradoxen en weet deze niet ondubbelzinnig in de juiste context te plaatsen. Omdat de lezer nooit een verklaring krijgt voor de elementen die inbreuk doen op de rationaliteit, blijft hij onzeker over waar de grens tussen het reële en het fantastische ligt.⁵⁰ De geschetste realiteit in unheimlichkeitsliteratuur laat zich niet door eenduidige parameters opmeten en zorgt voor cognitieve desoriëntatie. Deze twijfel is het belangrijkste argument om de unheimlichkeitsliteratuur te onderscheiden van de homogeen tweedimensionale fantastische literatuur. Door die verwarring vestigt de schrijver de aandacht immers op het referentiekader zelf en minder op wat binnen dat kader gebeurt.⁵¹ *Unheimliche* vertellingen zijn dus niet gericht op een parallelle realiteit, maar stellen de werkelijke menselijke existentie en het versteende referentiekader waaraan de mens de werkelijkheid toetst, in vraag.⁵² Op deze manier uit de unheimlichkeitsliteratuur vaak een vroeg scepticisme tegen de predominantie van de objectieve wetenschappen. Zoals in de volgende hoofdstukken zal worden aangetoond, betoogt de schrijver dat het onmogelijk is om de naïeve

⁴⁸ FALKENBERG, M., *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*, (Studies in Modern German Literature, uitg. door P. BROWN, 100), Peter Lang AG, European Academic Publishers, Bern, 2005, p. 32.

⁴⁹ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen 'Klein-Zaches genannt Zinnober' und 'Der Sandmann'*, Weißensee Verlag, Berlijn, 2001, p. 28.

⁵⁰ BERGSTRÖM, S., *Between real and unreal, a thematic study of E.T.A. Hoffmann's "Die Serapionsbrüder"*, (Studies on themes and motifs in literature, uitg. door H. DAEMMRICH, 49), Peter Lang Publishing, New York, 2000, p. 117.

⁵¹ Idem, p.9.

⁵² FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 30.

verstandsgrenzen van de Verlichting zonder meer aan te houden.⁵³ De nachtkant van de ziel die in de unheimlichkeitsliteratuur centraal staat, komt in aanvaring met de helderheid en eenduidigheid van de Verlichting.

⁵³ FALKENBERG, M., *Rethinking the Uncanny ...*, p. 187.

2.2 Der Sandmann

2.2.1 Inleiding

Wellicht het meest besproken en meest representatieve voorbeeld van unheimlichkeitsliteratuur die dienstdoet als verlichtingskritiek is Hoffmanns kortverhaal *Der Sandmann* uit 1816. Het verhaal werd in 1817 ondergebracht in de bundel met de suggestieve titel *Nachtstücke*. Een interpretatie in het licht van de hiervoor beschreven unheimlichkeitsliteratuur is paradigmatisch voor de definiëring van het *Unheimliche*.

De jongeling Nathanael is geobsedeerd door een trauma uit zijn kindertijd. Zijn kinderoppas vertelde hem dat de Zandman 's avonds de ogen van ongehoorzame kinderen uittrekt om die te voederen aan zijn vogelachtige jongeren. Op een avond was Nathanael getuige van een alchemistisch experiment dat zijn vader samen met de griezelige advocaat Coppelius doorvoerde. Wanneer hij betrappt werd, dreigde Coppelius ermee Nathanaels ogen uit te steken, waardoor Nathanael Coppelius vereenzelvigde met de Zandman. Enige tijd later kwam Nathanaels vader om bij één van zijn experimenten en Nathanael gaf Coppelius, alias de Zandman, de schuld. Jaren later, Nathanael is inmiddels student en verloofd met zijn zielsgenote Clara, krijgt hij bezoek van een leurder met de naam Coppola die kijkglazen verkoopt. Nathanael meent in de leurder de advocaat Coppelius te herkennen en stuurt hem razend en uiterst verward zijn huis uit. Wanneer Coppola na enige tijd opnieuw opdaagt, koopt Nathanael van hem een kijkglas om hem definitief te kunnen afwimpelen. Door het kijkglas bemerkt hij in het huis van zijn professor Spalanzani aan de overkant van de straat de jonge vrouw Olimpia waarop hij, Clara volledig vergetend, meteen verliefd wordt. Enkele weken later is hij getuige van een conflict tussen Spalanzani en de leurder Coppola om Olimpia. Deze laatste blijkt een automaat te zijn waarvan Coppola, de vermeende Zandman, de ogen heeft gemaakt. Nathanaels door het trauma gevoede paranoia komt opnieuw naar boven en op de rand van een inzinking komt hij opnieuw terecht bij Clara die hem opnieuw weet te stabiliseren. Korte tijd voor hun huwelijk beklimmen Clara en Nathanael de toren van hun stadhuis. Clara wijst op een vreemde struik in de verte en gebruikt daarvoor woorden die Nathanael destijds had gebruikt om Coppelius te schetsen, waarop Nathanael zijn kijkglas weer bovenhaalt. Clara staat voor de lens, Nathanael draait plots volledig door en werpt zich waanzinnig van de toren.

Het verhaal eindigt met de zin: "Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag, war Coppelius im Gewühl verschwunden"⁵⁴. Deze laatste vermelding van Coppelius doet de lezer nogmaals twijfelen aan de werkelijkheidsgraad van het verhaal en waar de grens ligt tussen Nathanaels waanzinnige paranoia die Coppola aan Coppelius linkt, en de realiteit. Ook door het voortdurend wisselende vertelperspectief verliest de lezer

⁵⁴ HOFFMANN, E.T.A., *De Zandman*, literaire Uitgeverij Nota Bene, Utrecht, 1991 (vertaald door en met inl. door K. SIEGEL), p. 42.

houvast en kan hij onmogelijk bepalen welke elementen tot Nathanaels verbeelding behoren en welke niet. Het verhaal bestaat grotendeels uit brieven die Nathanael schrijft aan Clara en die het gebeuren belichten vanuit zijn standpunt. Op verschillende plaatsen komt echter de alwetende verteller, Hoffmann zelf, tussenbeide. Deze passages zijn geen verwachte ontnuchtering uit Nathanaels paranoia, maar integendeel een extra verwarring omdat ook Hoffmann soms de vereenzelviging Coppelius-Coppola lijkt te maken. Een analyse van enkele motieven uit het verhaal maakt duidelijk wat Hoffmann in dit merkwaardige en verwarrende verhaal wilde duidelijk maken.

2.2.2 Het ogenmotief

Het belangrijkste motief in *Der Sandmann* is dat van de ogen. Angst om de ogen te verliezen ligt aan de oorzaak van Nathanaels trauma en het is ook steeds de associatie met ogen die dat trauma naar boven brengt en hem uiteindelijk fataal wordt. Dit ogenmotief vervult een essentiële rol in Hoffmanns verlichtingskritische betoog.

Ogen hebben een bemiddelingsfunctie. Als zintuig dat het meest accuraat de uiterlijke werkelijkheid kan beschouwen, is het de belangrijkste schakel tussen het inwendige en het uitwendige. Deze bemiddelingsfunctie is dubbel: gericht op de werkelijkheid kan het oog waarnemen, maar omgekeerd is het ook het oog dat de werkelijkheid in eerste instantie zin geeft. Ogen hebben kortom een wederkerige communicatieve functie tussen binnen- en buitenwereld.⁵⁵ Nathanael is een persoon die veel belang hecht aan de zingevingfunctie. Het verhaal suggereert immers dat hij in zijn vrije tijd een kunstenaar is. Nathanaels angst om zijn ogen te verliezen, geïnitieerd door zijn traumatische ontmoeting met de advocaat Coppelius die hij voortaan zou associëren met de Zandman, staat voor de angst om deze zingevingfunctie te verliezen. Daarom is het extra traumatiserend dat de leurder Coppola, waarin hij Coppelius alias de Zandman herkent, precies kijkglazen verkoopt. Kijkglazen zijn voor Nathanael als ogen zonder lichaam, wat zijn vereenzelviging van Coppola met Coppelius en zijn zandmantrauma nog extra voedt.⁵⁶ Om Coppola definitief te kunnen afschepen, koopt hij uiteindelijk toch een kijkglas van hem, wat de fatale Olimpia-episode inleidt.

Nathanael had Olimpia ooit met eigen ogen van dichtbij gezien en vond haar eerder kil en angstaanjagend (Hoffmann gebruikt hiervoor overigens het woord '*unheimlich*'). Wanneer hij Olimpia echter opnieuw bemerkt, ditmaal door het kijkglas, vindt hij haar bijzonder warm en aantrekkelijk en verliest zij haar kille karakter. Het kijkglas speelt hier een belangrijke rol. Nathanael, en de lezer met hem, heeft Coppelius/Coppola in het verhaal leren kennen als de man van het verstand. In de figuur van Coppelius is hij immers alchemist en als Coppola ontwikkelt hij kijkglazen en maakte hij de ogen van de automaat Olimpia. De kijkglazen staan

⁵⁵ VOGEL, N., *E.T.A. Hoffmanns Erzählung Der Sandmann als Interpretation der Interpretation*, (*Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland*, uitg. door R. VON HEYDEBRAND e.a., 28), Peter Lang, Frankfurt am Main, 1998, p. 61.

⁵⁶ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 127.

op die manier symbool voor de ogen van het zuivere verstand. Deze voorwerpen zijn voor iedereen te koop en zijn dus niet subjectspecifiek maar universeel. Het kijkglas dat Coppola iedereen aan de man wil brengen, legt onvermijdelijk een filter op de dubbelfunctie van de ogen, waardoor deze slechts in één richting werken, namelijk als louter beschouwend gezichtspunt. Het verlies van zijn individuele zingevende functie maakt Nathanael vatbaar voor ongeïnterpreteerde en eventueel incorrecte invloed van de buitenwereld. Zijn liefde voor Olimpia is een bedrieglijk resultaat van deze vatbaarheid. Misleid door een verkeerd gestuurde blik wordt Nathanael zonder het te weten verliefd op een automaat met glazen ogen. Glazen ogen hebben net als de glazen van het kijkglas enkel een weerspiegelende functie. Zij functioneren niet als zingeving, maar als loutere spiegel van de buitenwereld, in dit geval van Nathanael. Dat is meteen Hoffmanns bijtende ironie: Nathanael ziet in Olimpia alles wat hij in een vrouw wilde vinden, net omdat Olimpia omwille van haar glazen ogen een spiegel is van Nathanael zelf. Misleid door deze weerspiegeling onderhoudt Nathanael een narcistische liefde met zichzelf.⁵⁷ Begrijpelijkerwijs draait hij dan ook helemaal door wanneer hij vaststelt dat zijn 'liefdesobject' Olimpia een automaat is die geen echte, maar glazen ogen heeft.

Na de aankoop van het kijkglas vindt het volgende plaats:

"Coppola verließ nicht ohne viele seltsame Seitenblicke auf Nathanael, das Zimmer. Er [Nathanael] hörte ihn auf der Treppe laut lachen. "Nun ja", meinte Nathanael, "er lacht mich aus, weil ich ihm das kleine Perspektiv gewiß viel zu teuer bezahlt habe - zu teuer bezahlt!". Indem er diese Worte leise sprach, war es, als halle ein tiefer Todesseufzer grauenvoll durch das Zimmer, Nathanaels Atem stockte vor innerer Angst. Er hatte ja aber selbst so aufgeseufzt, das merkte er wohl."⁵⁸

En inderdaad, de prijs die Nathanael betaalde is de mogelijkheid tot autonome zingeving van de werkelijkheid waardoor hij niet langer het verschil kan maken tussen een mens en een automaat.⁵⁹

2.2.3 Het automaatmotief

Nathanaels angst om zijn ogen als werkelijkheidsstructurend zintuig te verliezen, hangt samen met een angst voor alles wat automatiseerbaar is. Aan het einde van de achttiende eeuw komt dit motief vaak voor in de dichtkunst en de literatuur. De technologie had het toen mogelijk gemaakt om bijzonder complexe automaten te fabriceren, die zelfs vele menselijke taken als schrijven, dansen of schaken konden nabootsen. Voor velen, in dit geval

⁵⁷ FELDES, B. en U. STADLER, *E.T.A. Hoffmann. Epoche, Werk, Wirkung*, C.H. Beck Verlag, München, 1986, p. 144.

⁵⁸ HOFFMANN, E.T.A., *De Zandman*, ..., p. 23.

⁵⁹ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 130.

ook voor Nathanael en dus Hoffmann zelf, luidde dit echter het begin in van de aftakeling van de mens als particulier individu. Het primaat van het automatiseerbare en herhaalbare gaat immers ten koste van het unieke en het creatieve.

De unheimlichkeitsliteratuur is vaak een reflectie op dit gegeven. Telkens staat een omwisseling centraal van de fundamentele opposities van leven en dood, bijvoorbeeld in de tegenstelling hart-steen, oog-glas, enzovoort. In Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* vindt een omwisseling plaats tussen het menselijk hart en een stuk metaal en in *Die Automate* speelt een robot een belangrijke rol. Steeds gebeurt de omwisseling van het levende en het dode niet op basis van uiterlijke gelijkaardigheid maar op grond van equivalentie: het ene kan de plaats innemen van het andere. Zo wordt ook bij automaten het dode aanzien als het levende en kan dat dode zelfs de plaats innemen van het levende. De bezieling van het dode wordt gekocht voor de prijs van de teloorgang van het levende.⁶⁰ Het is deze schrikbarende verwarring en verblinding die Nathanael ook meemaakt in zijn confrontatie met Olimpia.

In de Olimpia-episode worden het oogmotief en het automaatmotief verbonden. In een eerste visueel contact met Olimpia starre gelaatsuitdrukking wordt Nathanael overmand door een 'unheimlich' gevoel, conform zijn afschuw als autonoom zingend kunstenaar voor het automatiseerbare en de exaltatie van het dode over het levende. Wanneer Nathanael Olimpia echter bemerkt door het kijkglas, wordt hij getroffen door haar warmte en haar mooie blik. Het kijkglas, dat hierboven reeds gedefinieerd werd als zingebeknottende filter van de Verlichting, voltrekt de verwisseling van het dode en het levende. Nathanael ziet niet langer dat Olimpia slechts een dode automaat is.⁶¹ De leurder Coppola, die Nathanael ook in zijn andere gedaante als de advocaat en alchemist Coppelius meent te kennen, staat voor het zuivere verstand en de kolonisering van het levende. Zijn kijkglas van de Verlichting legt beslag op hetgeen de individuele verbinding maakt tussen binnen en buiten, namelijk de ogen, en voltrekt de verwisseling tussen het levende en het dode.⁶² De ogen hebben door deze filtering slechts een automatisch beschouwende en bijgevolg spiegelende functie. Olimpia's lichaam straalt de dood uit, maar in de geestelijke ontmoeting met Nathanael voltrekt zich een ander proces: Nathanael projecteert zijn eigen zingeving op Olimpia's spiegelende ogen waardoor die loutere projectie voortaan het reële wordt.⁶³ Zonder het te weten, voert Nathanael slechts een monoloog met Olimpia. De automaat Olimpia staat voor de maatschappij die na de beroving van haar zingevende ogen slechts een gedichteerde zingeving kan projecteren.⁶⁴ Wanneer Nathanael geconfronteerd wordt met de ware aard van Olimpia ziet hij zijn verwisseling in. Hij beseft dat hij zelf aandeel heeft gehad in het levend maken van het dode en wordt hierdoor bijna tot waanzin gedreven.

⁶⁰ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 89.

⁶¹ Idem, p. 91.

⁶² Idem, p. 114.

⁶³ Idem, p. 80.

⁶⁴ VOGEL, N., *E.T.A. Hoffmanns Erzählung Der Sandmann ...*, p.59.

Nathanaels definitieve mentale ontwrichting gebeurt echter pas aan het eind van het verhaal wanneer hij met zijn verloofde Clara op de toren van het stadhuis staat. Clara staat in het verhaal voor het individu dat samenvalt met de verlichte maatschappij, zoals haar naam al suggereert.⁶⁵ In deze nuchtere hoedanigheid vertelt zij Nathanael steeds dat zijn angsten ongegrond zijn en dat de vereenzelviging van de leurder Coppola met Coppelius, en diens vereenzelviging met de Zandman, slechts uit zijn fantasie komen en niet overeenkomen met de waarheid. Clara verwijt Nathanael dat hij zijn fantasie, als persoonlijke zingeving, projecteert op de werkelijkheid en probeert hem steeds weer met de voeten op de grond te zetten. Wanneer dat eindelijk gelukt lijkt te zijn, brengt Clara op de toren ongewild Nathanaels kindertrauma aan de oppervlakte wanneer ze een bepaalde bewoording gebruikt die Nathanael met Coppelius en dus de Zandman associeert. Op dat reeds instabiele moment haalt Nathanael opnieuw zijn kijkglas boven maar Clara staat voor de lens. Het kijkglas doet zijn werk, namelijk de omwisseling van het levende en het dode, maar deze 'Verlichting' wordt ditmaal op de Verlichting zelf gericht. Nathanael ziet bijgevolg in Clara's ogen niets dan de dood: "Nathanael blickt in Claras Augen: aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut"⁶⁶. Clara en Olimpia hebben allebei ogen die slechts een spiegel zijn: zij reflecteren de buitenwereld zonder verdere interpretatie. Olimpia is immers een automaat, en Clara leeft onder het juk van de Verlichting. Dit laatste inzicht doet Nathanael instorten, drijft hem tot waanzin en zelfmoord.

2.2.4 Verlichtingskritiek

Hoffmann uit via dit *unheimliche* verhaal een kritiek ten aanzien van de toenmalige maatschappij waarin de verlichtingsgedachte zich inmiddels sterk leek te hebben genesteld. Ook in een samenleving die de Verlichting evoceert, wordt het abstracte en het dode begunstigd ten opzichte van het concrete en veranderlijke. Sociale constructies waaraan het individu zich moet onderwerpen, zijn algemene abstracties van het concrete, namelijk de mensen zelf. Problematisch wordt het wanneer dat algemene niet meer gezien wordt als eigenschap van het concrete maar integendeel het concrete als verwerkelijking van iets abstracts en algemeen normscheppend. Zo wordt de mens immers slaaf van zijn eigen abstracties, die niet langer ter discussie gesteld kunnen worden omdat ze een status van onaantastbare algemeenheid verworven hebben. Deze omwisseling tussen dode algemeenheid en levende concreetheid is de kern van het automaatmotief dat in veel unheimlichkeitsliteratuur een hoofdrol speelt. De machine wordt het subject van beweging en de mens wordt object van haar machinale logica.⁶⁷ De bezieling van het mechanische, die volgens Hoffmann de Verlichting karakteriseert en die hij vertaalt in het automaatmotief, is gekocht tegen de prijs van het mechaniseren van het menselijke. Automatisering staat voor

⁶⁵ FELDES, B. en U. STADLER, *E.T.A. Hoffmann. ...*, p. 144.

⁶⁶ HOFFMANN, E.T.A., *De Zandman, ...*, p. 31.

⁶⁷ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 104.

de beroving van de ogen en bijgevolg het desubjectiveren van de mens. In de dode ogen van de gemeenschap komt de spiegelende projectie in de plaats van de persoonlijke verwerking en zingeving.⁶⁸ De automatisering die Hoffmann de Verlichting verwijt, is op die manier de aartsvijand van de autonomie die de Verlichting beloofde. Deze paradox is de kern van de crisis van de Verlichting.

De lezer van *Der Sandmann* worstelt voortdurend met een vraag die ook aan het einde van het verhaal niet beantwoord wordt. Het betreft de vraag of Nathanaels paranoia zuiver ontstaat door het trauma uit zijn jeugd en in hoeverre hij echt slachtoffer is van een moeilijk verklaarbare samenzwering. Deze onduidelijkheid die Hoffmanns unheimlichkeitsliteratuur typeert, is de kern van Hoffmanns goed onderbouwde verlichtingskritiek en werpt licht op hoe het *Unheimliche* precies moet begrepen worden.

Zoals reeds gezegd, hecht Nathanael veel waarde aan zijn zingevingfunctie, die Hoffmann in het ogenmotief vertaalt. Deze zingeving loopt echter steeds fout bij Nathanael. Door het trauma dat hij opliep in zijn jeugd is hij niet meer in staat een onderscheid te maken tussen het mogelijke en het onmogelijke, tussen het rationele en het irrationele. Nathanael linkt het onbeheersbare, in de vorm van de Zandman, aan het beheersbare, namelijk Coppelius, wat zorgt voor een totale verwarring van realistisch en onrealistisch.⁶⁹ Omdat hij in de realiteit geen plaats kan geven aan zijn fantasie, creëert hij zo een andere, mysterieuze wereld die hij met de realiteit verwacht. Losse gebeurtenissen die hij niet meteen rationeel kan verklaren verbindt Nathanael meteen tot een groot complot.

Merkwaardig is dat Nathanaels mentale inzinkingen steeds plaatsvinden op een moment waarop hij tot een bepaald inzicht komt. Nathanael is de enige in het verhaal die lijkt door te hebben wat er eigenlijk aan het gebeuren is, namelijk de 'verdinglijking' en verstarring van de leefwereld. Nathanael ziet de omwisseling tussen het dode en het levende en stort pas in wanneer hij tot inzicht is gekomen dat Olimpia en Clara 'dode ogen' hebben die enkel de buitenwereld kunnen spiegelen. Zijn waanzin wordt dan ook geïnitieerd door een inzicht en niet door een onwetendheid. Nathanael wordt tot waanzin gedreven door het inzicht dat hij de dualiteit tussen rationaliteit en fantasie niet kan transcenderen.⁷⁰ Het besef daagt dat hij niet kan ontsnappen aan dat onvermogen tot transcenderen en dat de enige uitweg de zelfmoord is. Zijn zelfmoord is dan ook de uiteindelijke voltrekking van de Verlichting: het 'bijzondere', wat niet samenvalt met de automatiseerbare massa, wordt uitgeschakeld. Daarom sluit Hoffmann zijn kortverhaal af met de reeds eerder vernoemde, bijzonder geladen zin:

⁶⁸ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 95.

⁶⁹ Idem, p. 110.

⁷⁰ Idem, p. 135.

"Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag, war Coppelius im Gewühl verschwunden."⁷¹

Coppelius' aanwezigheid als 'advocaat van de Verlichting' is niet meer geboden omdat alle tegenstand nu uit de weg is geruimd.⁷²

⁷¹ HOFFMANN, E.T.A., *De Zandman*, ..., p. 34.

⁷² FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 156.

2.3 Het *Unheimliche* als negatief van het Sublieme

Hoffmann levert in *Der Sandmann* impliciet kritiek op de starre grenzen die de Verlichting heeft getrokken tussen het rationele verstand en de irrationele gevoelsbeleving. Kant had zo immers de fantasie volledig afgesloten van het verstand. Het als irrationeel bestempelde gevoelsmatige, de objecten van de fantasie en dus ook de creativiteit om met deze zaken aan de slag te gaan, werden door Kant op die manier verbannen naar een achterhoek van de ziel die nooit ernstig kan genomen worden omdat ze niet voldoet aan de voorwaarden van de strikte en enig geldige rationaliteit. De zuiver rationeel denkende mens staat dan ook angstig tegenover alles wat niet rationeel verklaarbaar is.⁷³ Zoals gesuggereerd in hoofdstuk 1, leidt het verdrongene op die manier een eigen leven, onttrokken aan alle rationaliteit. Zo vormt er zich binnen de menselijke psyche een onderhuids contrast tussen het *Heimliche*, namelijk het kenbare en vertrouwde, en het *Unheimliche*, met name het vreemde, unieke en moeilijk kenbare.⁷⁴ Hoffmann lijkt in zijn kritiek terug te grijpen naar wat Baumgarten en Kant eertijds hadden geformuleerd.

2.3.1 Het *Unheimliche* en de waanzin als verstoorde associatie

Baumgarten maakte een onderscheid tussen twee kenvermogens die mekaar aanvulden en ondersteunden. Het Lager Kenvermogen had de rol om met haar denkinhouden van de *fundus animae*, die niet onderhevig waren aan de wetten van de logica, het Hoger Kenvermogen te vervolledigen. Dit proces voltrok zich via de associatie. Associatie zorgde ervoor dat bepaalde denkinhouden die vergeten waren, terug aan de oppervlakte konden komen en zo een accurater totaalbeeld van de werkelijkheid konden voorzien. Kant had alle banden tussen eventuele kenvermogens echter tenietgedaan. Al wat niet aan de wetten van de logica voldeed, werd als irrationeel bestempeld en kon als dusdanig geen enkele functie hebben, laat staan een plaats binnen het verstand. Deze afscherming resulteert volgens Hoffmann in een nefaste verdringing van al wat niet aan de logica voldoet. Fantasie, creativiteit en bepaalde aspecten van persoonlijkheid stapelen zich zo op in de *fundus animae* en worden door het dictatoriale verstand verwaarloosd. Wanneer door bepaalde associaties aan de als irrationeel bestempelde *fundus animae* van de mens geappelleerd wordt, komt dat verdrongene opnieuw naar boven, zo redeneert Hoffmann. Vermits dat verdrongene geen plaats krijgt in het rationele, kan deze fantasie zich ook enkel als irrationeel gedragen. In de Verlichting staat het rationele vijandig tegenover het irrationele. De fantasie die verdrongen wordt door het verstand, kan zich voor dat verstand dan ook enkel in *unheimliche* vorm manifesteren.

Deze negatieve rol van associatie is de essentie van Hoffmanns *Der Sandmann*. De associatie is immers de kern van Nathanaels trauma. Steeds wanneer hij met iets geconfronteerd

⁷³ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 22.

⁷⁴ VAN DEN STORM, E., *Over angst, het 'Unheimliche' en de literatuur van E.T.A. Hoffmann*, www.vooruit.be, opgeladen op 9 oktober 2007, p. 3.

wordt dat op 'ogen' lijkt, begint zijn fantasie te werken en maakt hij de associatie met zijn kinderlijk trauma. Wanneer Clara op de toren van het stadhuis een struik in de verte beschrijft met woorden waarmee Nathanael Coppelius ooit had beschreven, associeert Nathanael die struik met Coppelius en speelt zijn paranoia op. Het is enkel omdat Nathanaels verstand niet in staat was de fantasie een plaats te geven binnen zijn rationeel verstand, dat deze associatie een *Unheimliche* is. De denkinhouden komen immers uit een plaats van de ziel die het verstand probeert te verdringen en waar het uiterst argwanend tegenover staat. De botsing tussen persoonlijke zingeving in de vorm van fantasie, botst met de starheid van de rationaliteit indien deze grenzen zo duidelijk zijn getrokken. In een dergelijke context treedt *Unheimlichkeit* op. De verdrongen herinnering van Nathanael leeft nog steeds onderhuids en gedraagt zich, net omwille van die verdringing, als *unheimlich*. Indien Nathanael zijn fantasie een plaats had kunnen geven in zijn verstand, was er wellicht geen enkel probleem geweest.⁷⁵ Maar door de starre verstandsgrenzen van de Verlichting botsen het verstand en de fantasie. Het is dat inzicht, van het onvermogen tot verzoenen van beide uitdrukkingsfuncties binnen een verlichte context dat tot waanzin leidt.

2.3.2 *Het Unheimliche en het Sublieme*

Bovendien kan een parallel getrokken worden tussen Hoffmanns begrip van *Unheimlichkeit* en Kants verstandsanalyse. In zijn niet rationeel vatbare hoedanigheid vertoont het *Unheimliche* veel gelijkenissen met wat Kant het Dynamisch-Sublieme had genoemd. In beide gevallen betreft het immers een confrontatie van de mens met iets dat geen rationele tastbaarheid heeft en daardoor bedreigend of overweldigend overkomt. Deze overweldiging typeerde Kant als een 'duizeling van de ziel' waarbij de grenzen tussen het gevoelsmatige en het reële werd opgeheven. Het Sublieme werd door Kant gedefinieerd als een positieve esthetische ervaring die de mens in staat stelde een glimp van het bovensensibele, het *Ding an Sich*, te aanschouwen.⁷⁶ Het Sublieme zag Kant in bepaalde natuurwonderen die onmiskenbaar een esthetisch gevoel overbrengen. Voor Kant was dit supersensibele echter niet rationeel kenbaar, laat staan zintuiglijk kenbaar. Hoffmanns *Unheimliche* doet hier zeer sterk aan denken. Ook het *Unheimliche* is een vermenging van een rationeel kenbare en een onkenbare realiteit, die voor de mens verbonden is met angst. Anders dan het Sublieme is het *Unheimliche* echter een negatieve esthetische ervaring: ze laat de beschouwer achter met een blijvend gevoel van verwarring, angst en in extreme gevallen de waanzin. Hoffmann lijkt in zijn verhalen de oorzaak van dit verschil te leggen bij de verdringing van het zintuiglijke. Zowel Hoffmanns *Unheimliche* als Kants Sublieme bewegen zich in een ruimte die voor het rationeel denkende subject ontoegankelijk is. Het rationeel denkende subject is dan ook verantwoordelijk voor het feit dat het Sublieme zich in veel gevallen als het *Unheimliche* presenteert. Het *Unheimliche* is een duistere verinnerlijkte interpretatie van wat zich uiterlijk als onverklaarbaar aandient. Volgens deze interpretatie lijkt Hoffmann als

⁷⁵ FELDES, B. en U. STADLER, *E.T.A. Hoffmann*. ..., p. 143.

⁷⁶ STANYON, M., "Rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben": The Musical Sublime and Aporias of Inscription in Hoffmann's *Ritter Gluck*, in *The German Quarterly*, 83, nr. 4, 2010, p. 415.

het ware aan te sturen op de volgende these: wanneer de grenzen van het rationele dat onverklaarbare, fantastische en gevoelsmatige niet zouden uitsluiten, kan het fantastische en gevoelsmatige een plaats krijgen binnen het voor Kant aantrekkelijke Sublieme en hoeft het zich niet te manifesteren als *unheimlich*.⁷⁷ De waardering en esthetisering van het rationeel onkenbare zou op die manier het *unheimliche* gevoel doen verdwijnen en de ervaring gelijkstellen aan het Sublieme.

De oorzaak van het ongelukkige feit dat *Unheimlichkeit* slechts optreedt bij verdringing van het gevoelsmatige, ligt bij de Verlichting. Zoals Hoffmann in het automaatmotief van *Der Sandmann* duidelijk maakte, heeft de Verlichting de leefwereld gemaakt tot een soort automatisch raderwerk waarvan het radersysteem voor de mens verborgen is. Op grond van deze non-transparantie kan de Verlichting niet op zichzelf reflecteren.⁷⁸ Het verhaal van *Der Sandmann*, meer bepaald de ongelukkige figuur van Nathanael, toont ons dat raderwerk en neemt het op de korrel. Het voortdurende optreden van het *Unheimliche*, in de vorm van Nathanaels associaties, desoriënteert naast Nathanael zelf ook de lezer. Deze cognitieve desoriëntatie kan echter slechts optreden wanneer de grenzen tussen realiteit en het bovennatuurlijke te scherp worden getrokken.⁷⁹ De Verlichting maakt volgens Hoffmann de grote fout om een waarschijnlijkheid om te zetten in een objectieve wetmatigheid en verdringt zo de onoverzichtelijke aspecten van de menselijke geest.⁸⁰ Zo wordt de mens in zijn denken en handelen gedetermineerd door een wet die hij zichzelf oplegt en waarvan hij vergeet of negeert dat ze niet algemeen geldend is. Het dode, in de vorm van een abstractie van de menselijke existentie, vervangt zo het levende en beweeglijke van de concrete menselijke existentie. Dat ligt meteen ook in de lijn van Hoffmanns eerder gesuggereerde automaatmotief. Hoffmann lijkt te willen aantonen dat een verdringing van het gevoelsmatige dat door het fantastische wordt opgewekt, leidt tot een verstarring van de maatschappij, waarin dode materie de wet oplegt aan de mens. De mens kan door verlies van zijn zingefunctie immers enkel weerspiegelen wat gedictieerd wordt. Nathanael heeft een uitgesproken zingefunctie maar is niet in staat die te gebruiken. Zijn besef van het onvermogen om het rationele en het irrationele te laten samenwerken, resulteert in waanzin.

Hoffmann gaat echter niet zo ver dat hij de Verlichting volledig afwijst. De vroegromantiek staat dan ook niet volledig vijandig tegenover Verlichting. Hoffmann geeft enkel kritiek op de stroeve grenzen die de Verlichting trekt, en pleit voor een noodzakelijke aanvulling van de rationaliteit door een herwaardering van het gevoelsmatige.⁸¹ De schijnbare oppositie tussen het rationele en het gevoelsmatige is vruchtbaar. In impliciete navolging van Baumgarten betoogt Hoffmann dat de volledige zingefunctie van de mens zit in een

⁷⁷ VAN DEN STORM, E., *Over angst, het 'Unheimliche' ...*, p. 1-2.

⁷⁸ FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns ...*, p. 15.

⁷⁹ VAN DEN STORM, E., *Over angst, het 'Unheimliche' ...*, p. 2.

⁸⁰ Idem, p. 2.

⁸¹ FELDES, B. en U. STADLER, *E.T.A. Hoffmann. ...*, p. 148.

samenwerking tussen twee kenvermogens die elk hun werkterrein hebben, namelijk het rationele en het irrationele of gevoelsmatige. Deze samenwerking bestaat in het erkennen van het irrationele als wezenlijk onderdeel van de realiteit. Het effect dat het irrationele in de leefwereld bewerkstelligt, is vergelijkbaar met Kants begrip van het Sublieme. Het irrationele hoeft zich immers niet langer als *unheimlich* te presenteren maar kan omslaan in een Sublieme overweldiging van de menselijke geest die de mens, zoals Kant eertijds zei, tot beter verstand van de totale werkelijkheid kan brengen.

2.4 Het Serapiontische principe

2.4.1 Die Serapionsbrüder

In de vorige deelhoofdstukken werd de waanzin gedefinieerd als een inzicht in de dupliciteit van de werkelijkheid en het onvermogen die dupliciteit te transcenderen. In de unheimlichkeitsliteratuur wordt de hoofdrol vaak vertolkt door iemand die waanzinnig is, waardoor Hoffmann impliciet kritiek levert op de volledige afscherming tussen het verstand en de fantasie. In zijn verzameling *Die Serapionsbrüder* uit 1821 gaat Hoffmann verder in op deze problematiek en werkt hij zelfs een alternatief uit. De verzameling bestaat uit kortverhalen die Hoffmann reeds eerder had geschreven en wordt samengehouden door een raamvertelling. Een kring intellectuelen die zichzelf de 'Serapionsbrüder' noemen, komt samen om elkaar verhalen te vertellen en te reflecteren over de rol van de kunst. Hoewel de *Serapionsbrüder* de verhalen zelf verzinnen, laten ze zichzelf vaak optreden als hoofdfiguur, alsof ze het zelf meemaakten. Het eerste verhaal heet *Der Einziedler Serapion* en wordt verteld door de jonge Cyprian.

Cyprian komt tijdens een lange wandeling door het woud een kluizenaar tegen die zich Broeder Serapion noemt. In het dorp M doet het verhaal de ronde dat die kluizenaar de verdwenen graaf P is.⁸² De kluizenaar is ervan overtuigd dat hij dezelfde Serapion is die in de derde eeuw door keizer Decius gevangengenomen werd en een kluizenaarsdood stierf in Alexandrië. Cyprian probeert Serapion te overtuigen dat dit onmogelijk is maar Serapion wil niet luisteren naar de talloze rationele en schijnbaar onweerlegbare argumenten die Cyprian aanhaalt. Serapion antwoordt scherpzinnig:

"... Ich werde Sie mit Ihren eignen Waffen schlagen, das heißt mit den Waffen der Vernunft. Es ist vom Wahnsinn die Rede, leidet einer von uns an dieser bösen Krankheit, so ist das offenbar bei Ihnen der Fall in viel höheren Grade als bei mir."⁸³

Even verder verklaart hij:

"Bin ich nun wirklich wahnsinnig, so kann nur ein Verrückter wännen, dass er imstande sein werde mir die fixe Idee, die der Wahnsinn erzeugt hat, auszureden. [...] Bin ich aber nicht wahnsinnig und wirklich der Märtyrer Serapion, so ist es wieder ein törichtes Unternehmen mir das ausreden und mich erst zu der fixen Idee treiben zu wollen, dass ich der Graf P aus M [...] sei."⁸⁴

⁸² Het is zeer typisch voor Hoffmann dat hij plaatsen en ook sommige namen enkel verkort schrijft. Dit is opnieuw een verwarringmechanisme dat de lezer in dubio laat over waar het verhaal zich precies afspeelt en wie het aanbelangt.

⁸³ HOFFMANN, E.T.A., *Werke. II: Erzählungen und Märchen*, Winkler Verlag, München, s.d. (uitg. door C. G. VON MAASSEN en G. ELLINGER, met nawoord van W. MÜLLER-SEIDEL), p. 23.

⁸⁴ Idem, p. 23.

Bovendien werpt Serapion op dat ook tijd en ruimte relatief zijn en dat het onmogelijk is om uit te maken wie van beiden de juiste tijd en ruimte aanhangt. Cyprian kan niet veel inbrengen tegen deze argumenten en luistert met stijgende bewondering naar de kluizenaar, die hij voortaan regelmatig zal bezoeken. Wanneer Cyprian op een dag echter terugkomt van een lange reis van drie jaar, treft hij de kluizenaar dood aan in zijn hut.

Dit verhaal werpt opnieuw licht over Hoffmanns verstandsanalyse en realiteitsvisie. Serapion is een figuur die de totale antipode is van de Verlichting door in zijn schijnwereld te blijven geloven. Zijn schijnwereld is een vlucht uit de werkelijkheid.⁸⁵ Paradoxaal genoeg gebruikt Serapion Kantiaanse argumenten om die schijnwereld overeind te houden. Vermits het subject de werkelijkheid spatio-temporeel definieert, kan deze definitie, aldus Serapion, voor iedereen anders zijn. Serapions dood aan het einde van het verhaal maakt het echter onmogelijk in zijn argumenten te geloven en overtuigt de lezer dat Serapion werkelijk waanzinnig was.

De krankzinnigheid van Serapion is een zeer duidelijk voorbeeld van wat Hoffmann onder de waanzin verstaat. Serapions waanzin steunt namelijk op een misinterpretatie van de rol van het verstand in een Kantiaanse context. Serapion gebruikt zijn fantasiewereld als volledig parallelle wereld om zo aan de realiteit te kunnen ontsnappen.⁸⁶ Hij is niet in staat de dupliciteit tussen de fantasiewereld en de realiteit te transcenderen door beide aan elkaar te linken. In de raamvertelling reflecteren ook Cyprians gesprekspartners op het verhaal, en besluiten:

"Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als dass irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, dass eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die inneren Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden. [...] Aber du, o mein Einsiedler, statuiertest keine Außenwelt, du sahst den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft [...]." ⁸⁷

⁸⁵ DETERDING, K., *Hoffmanns Erzählungen, Eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007, p. 131.

⁸⁶ Idem, p. 131.

⁸⁷ HOFFMANN, E.T.A., *Werke. II: ...*, p. 29.

2.4.2 Het Serapiontische principe

Laatstgenoemde passage is cruciaal voor Hoffmanns visie op de realiteit en de plaats die de fantasie daarin krijgt. Hoffmann hecht bijzonder veel waarde aan de fantasie. Het is immers in de fantasie dat de mens dingen kan scheppen die niet in de natuur aanwezig zijn en waardoor de mens aldus zijn zingevende functie behoudt. Die fantasie moet echter gelinkt worden aan de realiteit en wel in twee richtingen. De fantasie, of de innerlijke wereld van de mens waarin de logische rationaliteit niet van toepassing hoeft te zijn, heeft input nodig. Die input komt uit de buitenwereld die gedefinieerd wordt door objectieve en meetbare logica.⁸⁸ De externe input appelleert aan de fantasie op een Baumgartiaanse manier, namelijk via de associatie. Ook de vergelijking met Kant is hoogst interessant. Kant had in zijn *Kritik der reinen Vernunft* beweerd dat de irrationele zintuiglijke wereld de input verzorgde voor het rationele verstand, dit na een grondige analyse door de transcendentale logica en de transcendentale esthetica. Deze relatie tussen het zintuiglijk-irrationele en het verstandelijk-rationele is eenzijdig. Hoffmann gaat echter verder. De relatie tussen het zintuiglijk-irrationele, dat tot uiting komt in de fantasie, en het verstandelijk-rationele is tweezijdig en vertrekt vanuit het standpunt van het irrationele. Dat irrationele wordt immers, zo lijkt Hoffmann te redeneren, gevoed door het rationele en dus de objectieve logica. Omgekeerd is het ook zo dat het resultaat van die innerlijke en irrationele fantasie opnieuw gekoppeld moet worden aan de objectieve buitenwereld. Met andere woorden: het fantastische moet een plaats krijgen binnen de rationele buitenwereld. Dat rationeel geïnspireerde fantastische kan dan opnieuw dienen als inspiratie voor iets nieuws. Het 'in de wereld' plaatsen is belangrijk, omdat het rationeel geïnspireerde fantastische dan opnieuw begrijpelijk wordt voor anderen en zo als inspiratie kan dienen.⁸⁹ Op die manier is de relatie tussen het rationele en het irrationele, het gevoelsmatige en het objectief meetbare, circulair. De realiteit dient als uitgangspunt van de fantasie en omgekeerd is het de fantasie die deze realiteit zin geeft, door persoonlijke projectie. In dit projectiebegrip zijn het ogenmotief en het automaatmotief uit *Der Sandmann* opnieuw herkenbaar. Om van een flexibele en 'levende' realiteit te kunnen spreken, moet die realiteit eerst in de irrationele binnenwereld van het individu binnengesijpeld zijn. Daar gebeurt de zingeving van die realiteit, die op haar beurt als het ware geprojecteerd wordt op die uiterlijke realiteit. Die realiteit is nu bezielde door het gevoelsmatige en is levend.⁹⁰ Die bemiddeling symboliseert Hoffmann in de dubbelfunctie van de ogen. De bezieling behoedt de mens voor de automatisering van de realiteit en bijgevolg van zichzelf. Ook Serapion schijnt dit te begrijpen:

⁸⁸ DETERDING, K., *Hoffmanns Erzählungen*, ..., p. 128.

⁸⁹ MÜNCH, S., "Fantasiestücke in Kreislers Manier": Robert Schumanns "Kreisleriana" opus 16 und die Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, in *Die Musikforschung*, 45, p. 262.

⁹⁰ DETERDING, K., *Hoffmanns Erzählungen*, ..., p. 129.

"Stellen Sie die Allmacht Gottes der armseligen Kunst des Uhrmachers gleich, der die tote Maschine nicht zu retten mag, vor dem Verderben?"⁹¹

Hoffmanns principe van wederkerige beïnvloeding noemt men het Serapiontische principe. Dit is enigszins verwarrend omdat dit principe zeker niet teruggaat op de houding van de kluizenaar Serapion. Het principe is een samenvatting van wat uit de totale bundel van *Die Serapionsbrüder* afgeleid kan worden. De bezieling die de fantasie aan het zuiver rationele geeft, is immers wat de verhalenbundel *Die Serapionsbrüder* samenhoudt. De Serapionsbroeders fantaseren telkens een verhaal, maar plaatsen zichzelf ook als hoofdfiguur in dat verhaal, alsof ze het zelf meemaakten en bezielen zo hun verhaal.

Hoffmanns betoog is duidelijk: een wederkerige invloed van rationele en irrationele elementen op elkaar is de voorwaarde om de realiteit te ontsluiten. De definitie van dit Serapiontische principe luidt als volgt:

"Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich danach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen."⁹²

Het Serapiontische principe is een bindingsprincipe om de fantasie te beteugelen en een plaats te geven binnen het verstand. De fantasie bezielt het rationele en projecteert dat bezielde verstandsobject opnieuw in de rationele realiteit. De vergelijking met Baumgarten is hoogst interessant. Het Serapiontische sturingsprincipe doet immers sterk denken aan Baumgartens notie van de *facultas fingendi*, die het esthetische verbond met een eigen inherente logica en haar een rationeel tussenstatuut verschafte. Het resultaat van deze toetsing noemde Baumgarten 'ware fictie': fictie, als product van de fantasie, die logisch is in zichzelf. In de lijn van deze vergelijking kan Hoffmanns problematische *Unheimliche*, getypeerd door een verwarring van verstandsdimensies en resulterend in waanzin, geduid worden als een *chimaera*: een contradictorische fictie. Het Serapiontische principe behoedt de kunstenaar voor het scheppen van *chimaera's*.

2.4.3 Kreisler, Gluck en het bezielde kunstwerk

Het Serapiontische principe is bij uitstek van toepassing op de kunst. De kunstenaar gebruikt zijn fantasie om iets te scheppen, maar die schepping wordt pas een kunstwerk wanneer het ook naar buiten gedragen wordt en dus in de rationele wereld wordt geplaatst. Inspiratie vindt de kunstenaar ook steeds in die rationele buitenwereld. Hier is dus opnieuw sprake

⁹¹ HOFFMANN, E.T.A., *Werke. II: ...*, p. 24.

⁹² Idem, p. 69.

van het circulaire Serapiontische principe. Kunst begint en eindigt in de buitenwereld, maar de tussenstap van de irrationele fantasie is nodig om het kunstwerk te bezielen.⁹³

De muziek is de meest 'fantastische' kunstvorm. Omdat de muziek niet-begrijpelijk is, of ondoelmatig zoals Kant het formuleerde in zijn *Kritik der Urteilkraft*, gebeurt haar scheppingsproces voor het grootste deel in de fantasie en is ze slechts in kleine mate verbonden aan de logische buitenwereld. Voor Kant was dit vrijblijvende *Spiel der Empfindungen* het voornaamste argument om de muziek onderaan zijn dubieuze hiërarchie van de kunsten te plaatsen. Zoals in hoofdstuk 3 uitgebreid zal worden besproken, gebruikt Hoffmann hetzelfde argument precies om de muziek de hoogste plaats toe te bedelen in zijn hiërarchie. Het *Spiel der Empfindungen* is immers een *Spiel der Einbildungskraft*: een spel van de imaginatie of fantasie die Hoffmann in zijn verstandsanalyse opnieuw ontsloten had. De muziek speelt dan ook een zeer belangrijke rol binnen het literaire oeuvre van E.T.A. Hoffmann. Het belang van het Serapiontische principe in de muziek valt af te lezen uit de tegenstelling tussen twee figuren uit Hoffmanns verhalen: Johannes Kreisler uit *Lebensansichten des Kater Murrs nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1821) en andere werken, en Ritter Gluck uit de gelijknamige novelle uit 1809.

De fictieve Kapelmeester Johannes Kreisler, eigenlijk ook een pseudoniem van E.T.A. Hoffmann zelf, kan geen onderscheid maken tussen alledaagse werkelijkheid en zijn eigen fantasie. Zoals bij Hoffmann wel vaker het geval is, bevat de naam van het hoofdfiguur reeds de essentie van zijn karakter. 'Kreis'-ler vindt geen weg uit de vicieuze cirkel die het leven van alledag in conflict brengt met de fantasie.⁹⁴ Hierdoor wordt Kreisler geconfronteerd met *Unheimlichkeit* en de waanzin. Kreislers geestesziekte is van dezelfde orde als Nathanaels waanzin in *Der Sandmann*, en omdat Kreisler zijn fantasie steeds laat primeren op de werkelijkheid, doet hij bovendien sterk denken aan de kluizenaar Serapion.

Een tegenovergesteld en verkieslijker voorbeeld speelt de hoofdrol in de novelle *Ritter Gluck*. De ik-figuur komt in een kroeg een bontgeklede man tegen met wie hij van gedachten kan wisselen over muziek. Net wanneer het gesprek interessant wordt, staat de man recht en verdwijnt hij. Enige tijd later komt de ik-figuur hem opnieuw tegen bij een slechte opvoering van Christoph Willibald Glucks *Armida*, waarop de geheimzinnige man het hoofdfiguur uitnodigt bij hem thuis. De man blijkt een componist te zijn. Wanneer het hoofdfiguur hem vraagt naar het geheim van het componeren, vertelt de man hoe hij eerst in een droomwereld terechtkomt met onuitsprekbaar mooie beelden, geluiden en gevoelens. Eens terug van die fantasiewereld is het de taak van de componist, zo zegt de

⁹³ DETERDING, K., *Hoffmanns Erzählungen*, ..., p. 130.

⁹⁴ HOFFMANN, E.T.A., *Leven en opvattingen van Kater Murr*, uitgeverij Atlas, Amsterdam-Antwerpen, 2010 (vertaald door en met inl. door W. ORANJE en F. MARCKX), p. 517.

man, om die ervaringen in geschreven muziek om te zetten. Op de vraag van het hoofdfiguur wie hij wel mag zijn, antwoordt de man: "Ich bin der Ritter Gluck"⁹⁵.

Ritter Gluck is het toonbeeld van een componist die schept volgens het Serapiontische principe. Twee elementen zijn hierbij van belang. Enerzijds is er de overweldigende droomwereld waarin Ritter Gluck zich bevindt in een creatieve fase. Deze overweldigende ervaring is opnieuw een echo van wat Kant de confrontatie met het Sublieme had genoemd: een ervaring die de menselijke ratio overstijgt en hem als het ware verheft. Hoffmann betoogt nu, als aanvulling bij Kant, dat het de taak is van de kunst om die Sublieme fantastische ervaring in de dagelijkse logische wereld te plaatsen.⁹⁶ Dit kan in de vorm van beeldende kunst, poëzie en vooral in de muziek. Het Sublieme, dat geïnitieerd wordt door de zintuiglijke buitenwereld, doet zijn intrede in het bezielend bewustzijn en stelt zichzelf tenslotte opnieuw in de wereld. Door deze circulaire Serapiontische beweging kan de mens, aldus Hoffmann, tot een beter realiteitsbesef komen. De bezielende tussenstap is noodzakelijk voor Hoffmann. Echte kunst vervult zijn rol pas wanneer de kunstenaar zijn kunstwerk zodanig plastisch en levendig in de wereld kan plaatsen dat het is alsof hij het in zijn fantasie echt heeft gezien en meegemaakt.⁹⁷ Ritter Gluck hekelt dan ook alle componisten die het anders aanpakken:

"Weg damit! Sie kritteln und kritteln – verfeinern alles bis zur feinsten Meßlichkeit; wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn, und was weiß ich – können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zu Muhte, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten: so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne – es ist Lappländische Arbeit."⁹⁸

Anderzijds is er het merkwaardige feit dat Christoph Willibald Gluck nog in leven schijnt te zijn, meer dan twintig jaar na zijn dood. Wat op het eerste zicht een *unheimlich* aspect lijkt te zijn, staat eerder symbool voor het Serapiontische principe. Gluck is de incarnatie van de geest van de muziek: de fantastische essentie van de muziek is in het leven getreden in de figuur van Gluck, die in het verhaal als vertegenwoordiger van de onvergankelijke irrationele muzikale kern optreedt.⁹⁹

Het Serapiontische principe is het orgelpunt van Hoffmanns realiteitsvisie. Enerzijds is het principe het resultaat van een verstandsanalyse die het irrationele, de fantasie, na Kant in waarde herstelt. De fantastische ervaring zoals Hoffmann die definieert, doet denken aan Kants notie van het Sublieme. Anderzijds is het Serapiontische principe Hoffmanns

⁹⁵ HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*, Winkler Verlag, München, s.d. (uitg. door, en met inl. door F. SCHNAPP), p. 421.

⁹⁶ STANYON, M., "*Rastrierte Blätter*, ...", p. 412.

⁹⁷ DETERDING, K., *Hoffmanns Erzählungen*, ..., p. 129.

⁹⁸ HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik*: ..., p. 418.

⁹⁹ DETERDING, K., *Hoffmanns Erzählungen*, ..., p. 23.

hoofdargument om de beleving van kunst, en vooral de muziek, te zien als een methode die de mens tot een beter begrip van de realiteit kan brengen.

3 Hoffmanns metafysische muziekbegrip

3.1 Muziek als poëtische waarheid

De kunst heeft bij E.T.A. Hoffmann een functie die buiten de kunst zelf ligt. Als uitdrukkingsvorm heeft het kunstwerk immers de unieke kracht om de menselijke rationaliteit aan te vullen met vormen van irrationaliteit die ook hun pendant hebben in de werkelijkheid. Het Serapiontische principe verleent legitimiteit aan deze waardering van kunst. De inwaartse beweging die het Serapiontische principe maakt, heeft grote implicaties voor de manier waarop Hoffmann de kunst beschouwt.

3.1.1 *Van Nachahmungsästhetik naar Genieästhetik*

Kant had gepostuleerd dat kunst, wil men van Schoonheid kunnen spreken, volgens het principe van de doelmatigheid een zekere verstandsrijpheid moest hebben. De kunst kan volgens deze benaderingswijze slechts een reflecterende functie hebben: zij imiteert de voor het verstand kenbare werkelijkheid op een Schone (d.i. doelmatige) manier, weliswaar zonder specifieke finaliteit voor ogen (doelmatigheid zonder doel). Zoals in het eerste hoofdstuk aangegeven werd, had ook Baumgarten de taak van de kunst beperkt tot het imiteren van de rationeel kenbare natuur. De inwaartse beweging die Hoffmann aandraagt, betreft het irrationele in de kunst en is veel persoonlijker dan de nuchtere imitatieve kunst waarvan Kant had gezegd dat ze "*frei von jedem Interesse*" was¹⁰⁰. Het particuliere subject heeft zelf een creatieve inbreng wat de structurering van zijn kunstwerk en bij uitbreiding zijn realiteitsvisie betreft. Deze denkwijze duidt het begin aan van wat men later de romantische *Genieästhetik* zou noemen die tegenover de typisch rationalistische *Nachahmungsästhetik* kwam te staan.

De *Genieästhetik* kenmerkt zich door een kunstbegrip dat uitgaat van de autonomie: een kunstwerk is een zelfstandig en organisch geheel van op elkaar betrokken en dus inherent logische componenten. Dit autonomiekenmerk duidt Hoffmann aan als *innere poëtische Wahrheit*, zoals valt af te lezen uit volgend citaat:

"Die poetische Wahrheit wird ja aber nicht von der äussern, zufällig hinzutretenden Form erzeugt; sie strömt vielmehr aus dem innersten Wesen der Dichtung¹⁰¹, und dieses Wesen bildet sich selbst die Form, wie es in das Leben tritt, und in seiner

¹⁰⁰ MARKUS, S.A., *Musikästhetik, 1. Teil; Ein Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre sowie der idealistischen Musikästhetik in Deutschland*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1967, p. 182.

¹⁰¹ De termen 'poëtisch' en 'Dichtung' hebben niet per se betrekking op de poëzie. De poëtische waarheid is een esthetisch autonome ordening van gelijk welke vorm van kunst.

eigensten Eigentümlichkeit die Menschen wie Bekanntes anspricht, so dass sie an das Wunderbarste glauben."¹⁰²

De kunst als poëtische waarheid is voor Hoffmann het medium om aan te tonen dat een niet zuiver rationele benadering van de werkelijkheid aan de orde is.

Anderzijds is het belangrijk om Hoffmanns kunstvisie niet te reduceren tot een mystieke vorm van kunst die betrokken is op een parallelle fantasiewereld. De finale versie van een kunstwerk is nog steeds het in het ware leven geplaatste kunstwerk dat aan de rede kan gepresenteerd worden bij wijze van noodzakelijke aanvulling. Kunst heeft immers nooit de bedoeling de rationaliteit te weerleggen. Ze staat veeleer in het teken van wat Hoffmann de enthousiasteling noemt, die uitgaat van een volledige *Anschauung* van de werkelijkheid in plaats van een ordening aan de hand van conventionele *Begriffe*.¹⁰³ Resultaat van een door kunsten opgewekte *anschauliche* blik op de realiteit is de poëtische exaltatie. Het is deze poëtische exaltatie die bereikt wordt bij een kunstbegrip dat het cirkelvormige Serapiontische principe nastreeft.¹⁰⁴ Het Serapiontische principe gaat, zoals gezegd, in wezen dan ook over het overwinnen van een dupliciteit. De *Genieästhetik* die eruit voortvloeit is een synthese van begeestering en bezonnenheid; het Genie is de kunstenaar die beschikt over een inwendige scheppende kracht die weliswaar gecontroleerd wordt door het verstand. Het Genie dat Hoffmann introduceert mag nog niet geïnterpreteerd worden in het licht van de laatromantische, Schopenhaueriaans geïnspireerde Geniegedachte. Bij Hoffmann betreft het eenieder die in staat is om kunst te bedrijven en te interpreteren volgens het Serapiontische principe en gaat het niet om bovengemiddelde aanleg of inzicht.¹⁰⁵

3.1.2 Voorrang van de muziek: het Unsagbare

Dit nieuwe kunstbegrip dat steunt op de *Genieästhetik* stelt Hoffmann in staat om een nieuwe hiërarchie van de kunsten op te stellen. 'Geniale' kunstwerken die het Serapiontische principe volgen, hebben de unieke meerwaarde dat ze niet volledig gebonden zijn aan de wetten van de rede. Op deze manier wil Hoffmann via de kunst de mens confronteren met

¹⁰² HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik: ...*, p. 722.

¹⁰³ ROHR, J., *E.T.A. Hoffmanns Theorie des Musikalischen Dramas: Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, (*Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen*, 71), Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1985, p. 139.

¹⁰⁴ Idem, p. 118.

¹⁰⁵ KAISER, A. K., *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E.T.A. Hoffmanns*, (*Rombach Wissenschaften – Reihe Cultura*, uitg. door G. BRANDSTETTER e.a., 47), Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau, 2009, p. 272.

het wonderbaarlijke van de werkelijkheid.¹⁰⁶ De kunsten met de minste doelmatigheid zullen hier logischerwijs het meest in slagen. Omwille van die reden plaatst Hoffmann de muziek aan de top van zijn hiërarchie. Muziek, in het bijzonder de instrumentale muziek, is extra waardevol omdat ze in hoge mate *ohne Begriffe* is. Hoffmann typeert de instrumentale muziek als volgt:

"[Instrumentale Musik ist] eine[r] selbständigen Kunst, welche jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. [...] Sie ist die romantischste aller Künste."¹⁰⁷

Merkwaardig genoeg was dit begriploze aspect van de muziek, *das reine Wesen der Kunst*, Kants argument om de muziek net op de laagste hiërarchische trap te plaatsen. Tijdens de periode van de Verlichting stond de instrumentale muziek dan ook volledig in de schaduw van de vocale muziek. De toen impliciet geldende *Nachahmungsästhetik* vereiste genoeg *Begriffe*, in de vorm van woorden, om de muziek te legitimeren. Bij de opkomst van de *Genieästhetik* aan het begin van de negentiende eeuw bij Hoffmann en tijdgenoten als Rochlitz en Horn, eist de instrumentale muziek een veel hogere plaats op. Hoffmann verwoordt de imperfectie van de rede als volgt:

"Welcher tausend und abermal tausend Nuancen ist der musikalische Ausdruck fähig! Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, dass sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet."¹⁰⁸

Samenvattend zit de specificiteit van de muziek in het feit dat ze op een esthetische manier uitdrukking kan geven aan wat vroege romantici aanduiden als het *Unsagbare* of onuitsprekbare. Taal, het medium van de rede, schiet tekort om de werkelijkheid in zijn geheel van rationele en irrationele componenten te vatten.

3.1.3 Van metaforisch naar metafysisch

Kants en Hoffmanns totaal tegenovergestelde visie op de muziek kan nog meer verduidelijkt worden door twee ogenschijnlijk gelijkaardige muzikale stromingen onderling te vergelijken. Ongeveer gelijktijdig met de Kantiaanse Verlichting kwam de muzikale stroming op van de *Empfindsamkeit*. Schijnbaar bood deze stroming een emotioneel tegengewicht voor de bij tijd en wijle al te nuchtere barokke stijl. Toch interpreteerden Hoffmann en zijn tijdgenoten, onder wie Tieck en Klopstock, deze stijl als de verzinnebeelding van een Verlichte tijdsgeest.

¹⁰⁶ DOBAT, K.-D., *Musik als romantische Illusion: eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, (Studien zur Deutschen Literatur, uitg. door W. BARNER e.a., 77), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1984, p. 1.

¹⁰⁷ LOCKE, A., *Beethoven's Instrumental Music: Translated from E.T.A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note*, in *The Musical Quarterly*, 3, nr. 1, 1917, p. 123-133, §1.

¹⁰⁸ HOFFMANN, E.T.A., *Werke. II: ...*, p. 107.

De gevoelsesthetica van de *Empfindsamkeit* stond in het teken van de uiting van specifieke gevoelens van de componist in zijn muziek. Het klinkend resultaat kon als het ware gelezen worden als een metafoor voor de gevoelsmatige leefwereld van de componist. Hoffmann en zijn tijdgenoten hekelden deze manier van componeren omdat de persoonlijke gevoelens van de componist steeds terug te voeren waren op concrete reële gegevens. Wat Hoffmann beoogde in het muzikale kunstwerk was weliswaar een subjectieve productie, maar ook de mogelijkheid tot een subjectieve receptie aan de kant van de luisteraar. Zowel componist als luisteraar moeten met andere woorden een esthetisch subject zijn en zo vervuld kunnen worden van de poëtische waarheid. De muziek moet de persoonlijke gevoelsbeleving van de luisteraar aanspreken en mag niet dienen als metafoor voor concrete gevoelsbelevingen van de componist, die de achttiende-eeuwse estheticus Schubart beschreef als "*nachgeäffte Empfindsamkeit eines Sentimentalgecken*".¹⁰⁹ *Empfindsamkeit* gedijt in de '*Nachahmungsästhetische*' Verlichting omdat ze uitgaat van een puur rationele wereld waarop elk gevoel terug te voeren is. Het echte muzikaal-geniale kunstwerk bedient zich niet van metaforen, maar heeft een metafysische functie: muziekmetafysica spreekt van een soort fantastisch en dus irrationeel aspect van de werkelijkheid die de puur rationele orde overstijgt.¹¹⁰ Voor Hoffmann is het van het grootste belang deze metafysische kracht van de muziek te erkennen. Elke meer vrijblijvende benadering van muziek, zoals de salonmuziek, is een verwisseling van het uiterlijk-mechanische en het innerlijk-poëtische.¹¹¹ Deze laatstgenoemde notie is een echo van het automaatmotief dat in het vorige hoofdstuk besproken werd. Conform het Serapiontische principe staat 'geniale' muziek steeds in een spanningsveld tussen rationele realiteit en irrationele fantasie.

3.1.4 *Naturmusik*

In zijn hoge waardering van de muziek stond Hoffmann niet alleen. Ook Hoffmanns tijdgenoot Novalis (1772-1801) spreekt in dat verband over de 'akoestische natuur van de ziel', een concept dat Hoffmann aan hem ontleent. Een merkwaardig argument voor deze notie vindt Novalis, en Hoffmann met hem, in de zogenaamde Chladni-figuren. De Duitse fysicus en musicus Ernst Chladni (1756-1827) deed in 1787 een bekend experiment waarbij zandkorreltjes patronen vormden op een tot trillen gebrachte ijzeren plaat. Volgens Novalis toont dit experiment aan dat er een eenheid bestaat tussen muziek en natuur.¹¹² Hoffmann verwijst impliciet naar deze eenheid in het reeds besproken essay *Ritter Gluck*. De onbekende die later Gluck blijkt te zijn, vertelt hoe hij in zijn visioenen terechtkomt in het 'Rijk der Tonen', waarin de totale werkelijkheid zich in de vorm van muziek in al zijn overweldigende kracht aanbiedt aan het ondergaande individu. Het concept van de *Naturmusik* realiseert zo eveneens de link van de muziek met het Sublieme als redeoverstijgende kracht. In het 'Rijk der tonen' waar Ritter Gluck vertoeft tijdens het

¹⁰⁹ DOBAT, K.-D., *Musik als romantische Illusion: ...*, p. 31.

¹¹⁰ Idem, p. 32.

¹¹¹ ROHR, J., *E.T.A. Hoffmanns Theorie des Musikalischen Dramas: ...*, p. 28.

¹¹² DOBAT, K.-D., *Musik als romantische Illusion: ...*, p. 55.

scheppingsproces van zijn muziek, wordt hij overmand door indringende tonen die Hoffmann *Euphone* noemt. Een *Euphon* is een enkelvoudige klank die het begeesterde subject, in dit geval Ritter Gluck, zeer intens tegemoetkomt. Het is een kosmische oerklank, vergelijkbaar met de Pythagoreïsche harmonie der sferen, die de eenheid van muziek en natuur doet klinken.¹¹³ Andermaal vindt Hoffmann in de Chladni-figuren, die geproduceerd worden door een enkelvoudige toon, een bewijs. Uit dit concept van de *Naturmusik* spreekt opnieuw de (Serapiontische) visie dat kunst geen vlucht is uit de werkelijkheid. Muziek en natuur horen samen en bijgevolg kan enkel de muziek de volledige rijkdom van de natuur representeren, in de vorm van een poëtische en dus in de rationele wereld geplaatste waarheid.

¹¹³ RÜDIGER, W., *Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann: zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik*, (*Musikwissenschaftliche Studien*, uitg. door H.H. EGGBRECHT, 12), Centaurus-Verlagsgesellschaft, Freiburg im Breisgau, 1989, p. 28-29.

3.2 Instrumentale muziek als dramatische ontwikkeling

3.2.1 Muziek als metataal

Hoffmanns muziekbegrip als poëtische waarheid vraagt een predominantie van de instrumentale muziek, net omwille van het begriploze karakter. Instrumentale muziek vormt een logische betekenissamenhang van de werkelijkheid en geeft het receptieve subject een idee van het wonderbaarlijke, los van concrete ideeën. Op deze manier is de instrumentale muziek als het ware een metataal.¹¹⁴ Op het eerste gezicht is dit een vreemd begrip, omdat volgens Hoffmann de grootste meerwaarde van de muziek net was dat de muziek zich niet hoeft te bedienen van talige *Begriffe*:

"Im Gegensatz zur Musik ist in der individualisierten Sprache die innigste Verbindung zwischen Wort und Ton, die Verbindung des Gedankens mit seiner Hieroglyphe, notwendig."¹¹⁵

Bovendien had Hoffmann betoogd dat muziek net de unieke kracht had om het *Unsagbare* tot klinken te brengen en het zo op een Sublieme manier op het luisterende individu over te brengen. Vanuit deze idee is de muziek te begrijpen als metataal die niet aan een bindende syntaxis gebonden is. Het talige gehalte van de muziek zit in het feit dat een muzikaal werk een eigen betekenislogica heeft die niet gebonden is aan de conventionele combinatie van symbolen. De poëtische waarheid van een muzikaal werk zit dan ook niet in de particuliere opeenvolging van noten, maar in de muzikale vorm van het werk waarvan die opeenvolging van noten een evocatie is.¹¹⁶ Het is volgens Hoffmann dan ook van het grootste belang dat de vorm van een muziekstuk op een organische manier gevormd wordt, en wel volgens de *Geist* of inherente betekenissamenhang van het stuk zelf. Wanneer een muzikale vorm als bijvoorbeeld de sonate slechts een sjabloon is voor muzikale inhoud, vervalt de componist opnieuw in een *Nachahmungsästhetik* en een prozaïsche representatie van de werkelijkheid in plaats van een poëtische. De vorm die op organische wijze uit het geheel aan thematisch materiaal voortvloeit, is een uitdrukking van autonomie, welke de voorwaarde is voor poëtische waarheid, en brengt de toehoorder in de *Geist* van het stuk.¹¹⁷ Dit aspect van de muziek heeft geen pendant in de spreektaal en maakt de muziek tot "*romantischste aller Künste*". Als illustratie kan hetzelfde citaat dienen dat in het vorige hoofdstuk in de context van de *innere poëtische Wahrheit* werd aangegeven.

De componenten die bijdragen tot de vorm van een muziekwerk, zijn volgens Hoffmann de melodie, de harmonie en de instrumentatie. De melodie is het uniekste aspect van een muzikaal werk, omdat ze niet gebonden is aan tijd of ruimte en bijgevolg zeer goed de

¹¹⁴ DOBAT, K.-D., *Musik als romantische Illusion: ...*, p. 58.

¹¹⁵ HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik: ...*, p. 611.

¹¹⁶ DOBAT, K.-D., *Musik als romantische Illusion: ...*, p. 76.

¹¹⁷ Idem, p. 62.

poëtische waarheid van het oneindige kan representeren.¹¹⁸ De criteria voor een goede melodie zijn de technische zingbaarheid en de inhoudelijke pertinentie:

"Nicht genug zu sagen ist es, dass ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie jeder Schmuck der Instrumente u.s.w. nur ein glänzender Putz ist. Singbar ist, im höheren Sinn genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen."¹¹⁹

Deze zingbaarheid mag echter niet geïnterpreteerd worden als een vraag naar symmetrie en eenvoud, maar meer in het licht van de muzikale metafysica, namelijk de melodie als oppervlakte-uitdrukking van de *Geist* van het muziekstuk en als meest talige aspect van de muziek. Hoffmann verzet zich dan ook tegen onnodige virtuositeit, die hij associeert met oppervlakkigheid. Virtuositeit is handwerk, zowel voor de componist als de uitvoerder, die een verwerkelijking van de poëtische waarheid in de weg staat.¹²⁰ De instrumentatie van een muziekstuk mag nooit uitgewerkt worden in functie van volume, maar in functie van de kracht die van elk timbre afzonderlijk uitgaat. Deze visie op instrumentatie vloeit voort uit het eerder besproken concept van *Euphon*: de natuurlijke, enkelvoudige oerklank. De harmonie ten slotte is de bouwsteen die het meest invloed heeft op de vorm van het muzikale werk. De verbinding van akkoorden en tonaliteiten vormt volgens Hoffmann een soort dramatische grondplan dat de poëtische waarheid ontvouwt.¹²¹ Een belangrijk onderscheid met de taal is dat de tonaliteit geen bindende syntaxis heeft die aan het dramatisch grondplan opgelegd wordt, maar eerder een leidraad vormt met telkens quasi oneindige mogelijkheden.¹²² Elk muziekstuk, met inbegrip van zuiver instrumentale werken, heeft een dramatisch concept. Ook de symfonie noemt Hoffmann een muzikaal drama.¹²³

3.2.2 Hoffmanns Beethovenrecensie

Uiterst karakteriserend voor deze en andere kerngedachten is Hoffmanns recensie van de vijfde symfonie van Beethoven, die in 1810 als onderdeel van zijn *Kreisleriana*-geschriften in de *Allgemeine Musikalische Zeitung* in Leipzig verscheen. Deze recensie markeert een kantelpunt in de muziekesthetica en is de eerste bespreking van een muzikaal werk die duidelijk van een *Genieästhetik* uitgaat en het werk dan ook met navenante bewoordingen bespreekt. Alle elementen die besproken werden in dit hoofdstuk komen in meer of mindere mate aan bod in deze recensie.

Hoffmanns voorkeur voor instrumentale muziek spreekt reeds uit de aanhef:

¹¹⁸ KAISER, A. K., *Die Kunstästhetik Richard Wagners ...*, p. 79.

¹¹⁹ HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik: ...*, p. 318.

¹²⁰ KAISER, A. K., *Die Kunstästhetik Richard Wagners ...*, p. 266.

¹²¹ ROHR, J., *E.T.A. Hoffmanns Theorie des Musikalischen Dramas: ...*, p. 172.

¹²² LOCKE, A., *Beethoven's Instrumental Music: ...*, §1.

¹²³ ROHR, J., *E.T.A. Hoffmanns Theorie des Musikalischen Dramas: ...*, p. 155.

"Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben."¹²⁴

De laatste zin bekritiseert de eerder genoemde Empfindsamkeit, waarvan alle gevoelens zijn terug te voeren op concrete oorzaken in de werkelijkheid. De bewoording 'unaussprechlichen Sehnsucht' beklemtoont dan ook de uniciteit van de muziek als uiting van het 'Unsagbare'. Hoffmann vervolgt zijn betoog met de volgende woorden:

"Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? – Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois Empereurs usw. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem Vergessen bestraft."¹²⁵

Dezelfde kritiek komt hier duidelijker aan de oppervlakte. De vergelijking met een reeds aangehaald citaat uit de novelle *Ritter Gluck* die een jaar eerder verscheen, is interessant:

"Weg damit! Sie kritteln und kritteln – verfeinern alles bis zur feinsten Meßlichkeit; wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn, und was weiß ich – können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zu Mute, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müßten: so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne – es ist Lappländische Arbeit."¹²⁶

Na de kritiek op componisten die een prozaïsche representatie van de werkelijkheid in muziek weergeven, volgens de Nachahmungsästhetik, komt Hoffmann tot een buitengewone appreciatie van Beethovens muziek:

¹²⁴ LOCKE, A., *Beethoven's Instrumental Music*: ..., §1.

¹²⁵ Idem, §2.

¹²⁶ HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik*: ..., p. 420.

"Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist."¹²⁷

Een echo van het Serapiontische principe en de daaruit voortvloeiende muziekmetafysica verschijnt in de volgende passage:

"Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, daß es aus der Innern Welt farbicht und glänzend hervortritt."¹²⁸

De vijfde symfonie van Beethoven is voor Hoffmann het prototype van een echte metafysische benadering van muziek. De bewoording die Hoffmann gebruikt, gaat uit van een onderliggend dramatisch verloop dat nooit heel concreet kan gemaakt worden, maar dat vaak onbestemde gevoelens in de luisteraar opwekt:

"Welches Instrumentalwerk Beethovens bestätigt dies alles wohl in höherm Grade als die über alle Maßen herrliche tiefsinnige Sinfonie in c-Moll. Wie führt diese wundervolle Komposition in einem fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort in das Geisterreich des Unendlichen. Nichts kann einfacher sein, als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegros, der, anfangs im Unisono, dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt. Den Charakter der ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht, den dieser Satz in sich trägt, setzt das melodiöse Nebenthema nur noch mehr ins Klare! – Die Brust, von der Ahnung des Ungeheuern, Vernichtung Drohenden gepreßt und beängstet, scheint sich in schneidenden Lauten gewaltsam Luft machen zu wollen, aber bald zieht eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe, grauenvolle Nacht."¹²⁹

Deze bespreking is uniek in die zin dat ze van concrete muzikale componenten als toonaard en tempo vertrekt en ze interpreteert als onderdelen van een dramatische ontwikkeling. Zo geeft Hoffmann ook een zeer concreet muzikaal fundament aan zijn betoog.

Aan het slot van de recensie komt Hoffmann tot de kerngedachte dat instrumentale muziek, hier concreet de vijfde symfonie van Beethoven, een onderliggend dramatisch verloop heeft, dat los van concrete ideeën de mens op een poëtische manier exalteert:

"Die Instrumentalmusik muß da, wo sie nur durch sich als Musik wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles unbedeutend

¹²⁷ LOCKE, A., *Beethoven's Instrumental Music: ...*, §3.

¹²⁸ Idem, §3.

¹²⁹ Idem, §4.

Späßhafte, alle tändelnden Lazzi vermeiden. Es sucht das tiefe Gemüt für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der beengten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen irdischen Lust eigen, gewähren können."¹³⁰

De metafysische kracht die van de instrumentale muziek uitgaat en waarvan Hoffmann als pleitbezorger optreedt, steunt op het inzicht dat een muzikaal kunstwerk als organische vormconstructie een inherente betekenislogica heeft die uitdrukking kan geven aan een werkelijkheid die niet via begrippen of concepten toegankelijk is.

¹³⁰ LOCKE, A., *Beethoven's Instrumental Music: ...*, §7.

3.3 De opera als *Total-Effekt*

De idee van de metafysische kracht van de muziek hernieuwde het debat van de romantische opera bij Hoffmann en zijn tijdgenoten. In eerste instantie lijkt dit een zuivere contradictie: Hoffmann had net de instrumentale muziek verheerlijkt omdat ze *ohne Begriffe* was en dit lijkt onverzoenbaar met de per definitie vocale opera. Instrumentale muziek maakt immers aanspraak op autonomie. De ontmaskering van deze contradictie als een paradox is de kern van Hoffmanns muziekethisch betoog en heeft een grote invloed gehad op operacomponisten tot ver in de negentiende eeuw.

3.3.1 De paradox van de romantische opera

Zoals gezegd, is het voor Hoffmann van belang dat de instrumentale muziek een onderliggend dramatisch plan volgt. Een goed voorbeeld van dergelijke muziek vindt Hoffmann in Beethovens *Musik zu Egmont*, meer bepaald in de ouverture:

"Mancher Komponist hätte eine kriegerische, stolz daher schreitende Ouvertüre zum Egmont gesetzt: aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels - kurz, an Egmonts und Clärchens Liebe, hat sich unser sinniger Meister [Beethoven; AH] in der Ouvertüre gehalten. In der düsteren Tonart, F moll, spricht sich ebenso Clärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten, As dur und Des dur, die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt."¹³¹

De hoofdzaak is met andere woorden de verbinding tussen het harmonisch grondplan en de dramatische contouren van het verhaal van Goethe. Van een dergelijke zienswijze is de stap naar de opera snel gemaakt. Als samenwerking tussen verschillende kunsten heeft de opera immers de meeste troeven in handen om het publiek te verheffen tot het poëtische niveau. In de samenwerking van deze kunsten ademt volgens Hoffmann namelijk de romantische *Geist* van het werk. Deze visie lijkt problematisch omdat ze lijkt te suggereren dat de muziek ondanks alles te reduceren valt tot concrete ideeën, namelijk een verhaal. Deze verwantschap tussen muziek en tekst mag echter niet verkeerd begrepen worden. De muziek gaat wel degelijk verder dan het woord en daarom blijft ze ook binnen de opera de "*romantischste aller Künste*":

"[I]n der Oper soll [...] so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d.h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf

¹³¹HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik*: ..., p. 171.

diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen."¹³²

Hoffmanns reeds besproken recensie *Beethovens Instrumentalmusik* bevat een gelijkaardige passage:

"[Objectief van dramatische muziek is; A.H.] der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, dass des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird."¹³³

De muziek is het tot muziek geworden woord, waarvan de kracht aanvangt waar die van het woord ophoudt. De muziek ontspringt aan het woord, maar de inhoud wordt pas tot een poëtische waarheid geëxalteerd binnen de muziek. De instrumentale muziek kan de fantasie en dus het irrationele immers onbemiddeld weergeven. De andere aspecten van de opera kunnen de muziek enkel nog een extra duwtje in de rug geven door de magie ook zichtbaar op te roepen. De romantische opera ontstaat dus, paradoxaal, tegen de achtergrond van de metafysische kracht van de instrumentale muziek.

3.3.2 Historische evolutie van het muzikaal drama

Hoffmann toont aan dat er wat dat betreft een positieve evolutie merkbaar is gedurende de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Als voorvader van de opera in een romantische stijl schuift Hoffmann de eerder besproken componist Christoph Willibald Gluck naar voren. Meer bepaald prijst Hoffmann diens zogenaamde 'reformopera's', waarin hij een vroege expressie van een poëtische idee met metafysische dimensies herkent. De muziek volgt een dramatisch onderplan, houdt zich aan eenheid van woord, actie en muziek en verliest zich niet in nodeloos ornament. Glucks misprijzen voor en uiteindelijk afzien van de da-capo-aria was een decisieve stap in die richting.¹³⁴

Een volgende sleutelrol is weggelegd voor Mozart en meer bepaald diens opera *Don Giovanni*, die vele romantici post factum interpreteerden als de eerste opera in een romantische stijl. Kenmerkend is het volgende fragment uit Hoffmanns *Kreisleriana*, dat *Don Giovanni* bespreekt:

"Wenn im Don Juan die Statue des Kommandanten im Grundton E ihr furchtbares: ja! ertönen lässt, nun aber der Komponist dieses E als Terz von C annimmt, und so in C-dur moduliert, welche Tonart Leporello ergreift: so wird kein Laie der Musik die technische Struktur dieses Überganges verstehen, aber im Innersten mit dem

¹³² HOFFMANN, E.T.A., *Werke. II: ...*, p. 85.

¹³³ LOCKE, A., *Beethoven's Instrumental Music: ...*, §4.

¹³⁴ CHANTLER, A., *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, uitgeverij Ashgate, Aldershot, 2006, p. 133.

Leporello erbeben, und ebenso wenig wird der Musiker, der auf der höchsten Stufe der Bildung steht, in dem Augenblick der tiefsten Anregung an jene Struktur denken, denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen, und er trifft wieder mit dem Laien zusammen."¹³⁵

Het principe van de opera, zo redeneert Hoffmann, is hetzelfde als dat van de instrumentale muziek, namelijk de organische ontwikkeling van een harmonische grondstructuur en bijhorende muzikale vorm die naar een dramatische climax toewerkt.¹³⁶ Het enige verschil is dat bij de opera deze climax terug te voeren is op een concreet dramatisch verloop. Zoals eveneens valt af te lezen, beoogt deze harmonische grondstructuur van de opera, parallel met het dramatisch verloop, ook een effect. Dat beoogde effect is met name de poëtische exaltatie: de verheffing van de ziel boven zichzelf, tot een *Anschauung* van de werkelijkheid die de rede te boven gaat.

3.3.3 Total-Effekt

De toeschouwer kan enkel tot de poëtische waarheid verheven worden wanneer er sprake is van een dramatisch concept dat de werkelijkheid overstijgt, de reeds eerder genoemde *romantische Geist*.¹³⁷ Hierboven werd aangetoond hoe de muziek hierin een cruciale rol speelt. Toch hebben de andere kunsten, meer bepaald de dichtkunst en de beeldende kunsten, ook hun plaats in het geheel. Indien deze kunsten op een afgewogen manier samenwerken, evoceert dit geheel, het zogenaamde *Total-Effekt*,¹³⁸ bij de toehoorder de poëtische exaltatie.

De dichtkunst is verantwoordelijk voor de *poetische Täuschung* of poëtische illusie. Zowel de tekstinhoud als de tekstoppervlakte moet in dienst staan van het illusionaire project van de poëtische exaltatie. Hoffmann schuift het sprookje naar voor als ideale verhaalvorm, meer bepaald het paradoxale *Wirklichkeitsmärchen* of werkelijkheidssprookje.¹³⁹ Deze term valt te interpreteren in het licht van de multidimensionaliteit die besproken werd in hoofdstuk 2: het werkelijkheidssprookje heeft de structuur van de *unheimliche* vertelling waarbij beide dimensies congrueren, met dien verstande dat het werkelijkheidssprookje zich vanzelfsprekend niet als *unheimlich* aandient, eerder integendeel. Het wonderbaarlijke van het sprookje dient het doel van het *Total-Effekt* van de poëtische exaltatie. Een goed voorbeeld vindt Hoffmann in Mozarts en Emanuel Schikaneders *Die Zauberflöte*. Wat de tekstoppervlakte betreft, is het belangrijk dat de tekst de muziek niet overschaduwet. Wanneer de muziek slechts dient als begeleiding van het woord, verliest ze haar autonome

¹³⁵ HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik: ...*, p. 264.

¹³⁶ ROHR, J., *E.T.A. Hoffmanns Theorie des Musikalischen Dramas: ...*, p. 181.

¹³⁷ Idem, p. 144.

¹³⁸ Idem, p. 160.

¹³⁹ DOBAT, K.-D., *Musik als romantische Illusion: ...*, p. 98.

functie.¹⁴⁰ Voor het overige geldt het principe van de *Deutlichkeit*¹⁴¹: de tekst mag niet nodeloos opgesmukt zijn, anders vervalt men in virtuositeit die Hoffmann ook in de muziek misprijst.

De beeldende kunsten staan in voor de visuele illusie die de handeling ondersteunt. Ook hier geldt relatieve eenvoud: het visuele is ondergeschikt aan het auditieve en alles moet in dienst staan van de *Geist* van het werk. Ook de machinerie dient niet ter verstrooiing van het publiek maar mag slechts gebruikt worden wanneer het dramatisch concept daarom vraagt.¹⁴² Het doel is om het publiek in een bepaalde stemming te krijgen:

"Alles muss der dramatischen Handlung Untertan sein, und Dekoration, Kostüm, jedes Beiwerk dahin wirken, dass der Zuschauer, ohne zu wissen durch welche Mittel, in die Stimmung versetzt, die dem Moment der Handlung günstig, ja in den Moment der Handlung selbst hineingerissen werde."¹⁴³

Het scenebeeld moet met andere woorden vrij sober zijn. Het is de taak van de muziek om deze oppervlakkigheden te exalteren tot een diepzinnig geheel. Zo is de muziek niet enkel de kunstvorm die zich onderscheidt van alle andere, maar ook de kunstvorm die door haar hegemonie de andere in zich verenigt.¹⁴⁴ Deze vereniging van de verschillende kunstvormen staat ten dienste van het *Total-Effekt*, namelijk de begeleide verheffing van de toeschouwers tot het poëtisch standpunt en de visueel-illusionistische maar vooral auditieve confrontatie met een ontologische werkelijkheid die de rede overstijgt.

¹⁴⁰ ROHR, J., *E.T.A. Hoffmanns Theorie des Musikalischen Dramas: ...*, p. 114.

¹⁴¹ Idem, p. 116.

¹⁴² Idem, p. 160.

¹⁴³ Idem, p. 192.

¹⁴⁴ KAISER, A. K., *Die Kunstästhetik Richard Wagners ...*, p. 125.

4 Slotbeschouwingen

In deze masterproef heb ik de complexe relatie tussen de typisch achttiende-eeuwse Verlichting en de negentiende-eeuwse Romantiek willen schetsen en de plaats van de kunst en in het bijzonder de muziek in deze turbulente periode willen verduidelijken. Naast een doelgerichte samenvatting van het gevoerde betoog, lijkt het me hier eveneens gepast om gestalte te geven aan een gefundeerde reflectie.

Centraal in deze paper staat de verhouding tussen begeestering en bezonnenheid in de epistemologie. Omwille van de geproblematiseerde plaats van de begeestering krijgt de per definitie creatieve en begeesterde kunst bij de drie behandelde actoren (Baumgarten, Kant en Hoffmann) bijzondere aandacht. De plaats die zij de kunst toebedelen weerspiegelt hun onderling sterk uiteenlopende kenleer. Kant richt zijn pijlen op de irrationele begeestering en pleit voor een volledig rationele benadering van de kenbare realiteit. Logischerwijs gaat Kant dan ook argwanend om met irrationele aspecten van de kunst, die in de muziek het sterkst aanwezig zijn. Hoewel Baumgarten en Hoffmann in zekere zin positief staan tegenover de irrationaliteit vinden ook zij het nodig om een sturingsprincipe in te voeren dat de irrationele fantasie, en dus ook de kunst, in haar begeestering beteugelt. Baumgartens principe van de *facultas fingendi* is erop gericht om de fantasie te behoeden voor contradicties. Ook fictie moet een bepaalde logica in zich dragen die binding heeft met de omringende context. Hoffmanns Serapiontische principe vertoont veel gelijkenissen met dit denkbeeld. Ook het Serapiontische principe heeft immers als doel om de fantasie te kanaliseren in een rationeel vatbaar kunstwerk dat in de realiteit geplaatst kan worden. Toch is er een fundamenteel verschil tussen beide principes dat meteen ook de essentiële verschillen tussen de drie actoren markeert en een breuklijn blootlegt die zowel in de epistemologie als in de kunstbeleving voelbaar was.

Baumgartens verstandsanalyse ging ervan uit dat het Lager Kenvermogen kennis kan aanreiken aan het Hoger Kenvermogen door middel van de associatie. Via de associatie kunnen zaken uit de *fundus animae* die aan de rationele logica ontsnappen en verdrongen of vergeten werden, terug aan de oppervlakte komen en als aanvulling dienen van de rationaliteit. Kant had dit weerlegd door te stellen dat de associatie reeds een werking van het verstand en dus van het Hoger Kenvermogen impliceert. Op die manier kan het Lager Kenvermogen nooit simultaan en parallel werkzaam zijn met het Hoger Kenvermogen. Kants verstandsanalyse had aangetoond dat bepaalde verstandsniveaus successief te werk gaan en de aan het verstand aangeboden objecten afwegen op hun rationaliteit. Objecten die niet verstandsrijp geacht werden, werden genegeerd en bleven over als ondeelbare restgroep. Vanaf Kant lijkt de toegang tot deze *fundus animae* met andere woorden volledig afgesloten. Het betoog dat Hoffmann voert in *Der Sandmann* en andere unheimlichkeitsliteratuur is op zijn beurt een poging om Kants realiteitsvisie te ontcrachten. Ook Hoffmann maakt hierbij gebruik van het principe van associatie. Zoals blijkt uit het verhaal, heeft de associatie in een

Kantiaanse context een kwaadaardig effect: wanneer Nathanael met ogen geconfronteerd wordt, brengt dat zijn trauma aan de oppervlakte en wakkert dat zijn paranoia aan. Dit cruciale element is een bevestiging van de volgens Baumgarten in het Lagere Kenvermogen werkzame associatie en tegelijk een kritiek op de stroeve verstandsgrenzen van Kant, die dit associatief principe verstoren: vermits bij Kant de opgerakelde zaken uit de *fundus animae* geen plaats kunnen krijgen in het verstand, dienen zij zich immers aan als *unheimlich*. Een alternatief ontwikkelt Hoffmann met zijn Serapiontische principe, dat een rationeel gefundeerd sturingsprincipe is van de irrationaliteit. Binnen een rationele context is het mogelijk om irrationele elementen uit de fantasie of uit de *fundus animae* te betrekken. De cirkelvormige beweging van het Serapiontische principe ontwijkt de valkuil van het onmogelijke simultane parallelisme van de estheticologica en is evenmin gebonden aan de stroeve verstandsgrenzen van de verlichte rationaliteit.

Net als bij Baumgarten heeft dit alles tot doel om de menselijke visie op de realiteit te verfijnen en niet te beperken tot het rationeel kenbare. Zo contesteert Hoffmann de typisch rationalistische gelijkstelling van de dichotomie rationeel-irrationeel met realiteit en niet-realiteit. Beiden wijzen bovendien op het belang van de kunst in dit proces. Toch gaat Hoffmann nog een stap verder dan Baumgarten. Waar Baumgarten de kunst plaatst binnen de zeggingskracht van het enigszins inferieure Lagere Kenvermogen, linkt Hoffmann de esthetische ervaring met de superieure ervaring van het Sublieme: het stelt het ondergaande subject in staat om boven zichzelf uit te treden en tot een beeld van de werkelijkheid te komen dat voor de zuivere rationaliteit onbereikbaar is. Wanneer de kunst, en in het bijzonder de muziek, op de juiste manier wordt gepresenteerd en de juiste associaties oproept, kan het de toeschouwer verheffen tot wat hij de poëtische exaltatie noemt: de toeschouwer stijgt uit boven zichzelf en komt tot een completer begrip van de werkelijkheid dat rationaliteit en irrationaliteit verbindt.

Hoffmanns radicale herdenken van de plaats die de muziek bekleedt binnen de epistemologie, heeft een enorme invloed gehad op het verdere verloop van de negentiende eeuw. Zo is Richard Wagners ideologie van het *Gesamtkunstwerk* volstrekt ondenkbaar zonder de voedingsbodem die Hoffmann leverde. Ook Robert Schumann, die uiteindelijk zou bezwijken aan een inmiddels typerende waanzin, wijdde belangrijke delen van zijn muzikale oeuvre, zoals de *Kreiseriana*-cyclus en de *Fantasiestücke*, aan zijn muzikale voorganger. Het spreekt voor zich dat Hoffmanns visie op de kunst een typisch negentiende-eeuws product is. Niettemin lijkt het mij dat Hoffmann op de brug tussen Verlichting en Romantiek een aantal fundamentele inzichten blootlegde die ook vandaag, voor wie wil, nog niet aan zeggingskracht hebben ingeboet. De kunst, en in het bijzonder de muziek, heeft de unieke kracht om via associatie zaken uit de *fundus animae* opnieuw aan de oppervlakte te brengen. Deze kracht heeft ze te danken aan haar hoedanigheid van metataal die niet gebonden is aan rationele schemata. Hoffmann maakte met zijn automaatmotief duidelijk dat in een puur rationele context het gevaar bestaat voor overschematisering, waarbij het

abstracte en algemene de plaats inneemt van het particuliere en het veranderlijke. Op die manier wordt het menselijk werkterrein beperkt tot het gemeenschappelijke, ten koste van het unieke. Het mogelijke misbruik van de cultivering van het gemeenschappelijke, a fortiori op grond van een niet-falsifieerbaar ideaal als de Verlichting, is in deze context niet meteen aan de orde maar moet beslist in ogenschouw genomen worden. De verlichtingskritische houding van waaruit Hoffmann schrijft, lijkt mij een dergelijk ethisch-educatief perspectief te bevatten. Net daarom verschijnt Hoffmann als pleitbezorger van de *Genieästhetik*: kunst kan in die context gezien worden als een speels ombuigen van de schemata, waarbij de kunstenaar de creatieve kracht gegund wordt om in het kunstwerk aan een te stoeve rationaliteit te ontsnappen en een verfrissend alternatief te ontwerpen. Zo heeft de kunst en vooral de metatalige muziek in zijn Sublieme hoedanigheid toegang tot de utopie: ze kan tonen hoe de actuele verstandhouding overstegen kan worden.

Bibliografie

Primaire bronnen

BAUMGARTEN, A., *Aesthetica*, Nabu Press, South-Carolina, 2010.

HOFFMANN, E.T.A., *Leven en opvattingen van Kater Murr*, uitgeverij Atlas, Amsterdam-Antwerpen, 2010 (vertaald door en met inl. door W. ORANJE en F. MARCKX).

HOFFMANN, E.T.A., *Klaas Vaak en andere verhalen*, Athenaeum-Polak & Van Genneep, Amsterdam, 2004 (vertaald door A. HAAKMAN).

HOFFMANN, E.T.A., *De Zandman*, literaire Uitgeverij Nota Bene, Utrecht, 1991 (vertaald door en met inl. door K. SIEGEL).

HOFFMANN, E.T.A., *Contes Fantastiques*, Éditions Nilsson, Parijs, s.d.

HOFFMANN, E.T.A., *Nouvelles Musicales*, Delamain et Boutelleau, Parijs, 1929 (vertaald door A. HELLA en O. BOURNAC, met inl. door A. COEUROY).

HOFFMANN, E.T.A., *Op dit uur van de nacht en andere verhalen*, uitgeverij Het Spectrum, Utrecht-Antwerpen, 1978.

HOFFMANN, E.T.A., *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*, Winkler Verlag, München, s.d. (uitg. door, en met inl. door F. SCHNAPP).

HOFFMANN, E.T.A., *Werke. II: Erzählungen und Märchen*, Winkler Verlag, München, s.d. (uitg. door C. G. VON MAASSEN en G. ELLINGER, met nawoord van W. MÜLLER-SEIDEL).

KANT, I., *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie*, uitg. door J. ZEHBE, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1975.

KANT, I., *Kritik der reinen Vernunft*, Meiner Felix Verlag, Hamburg, 1998.

KANT, I., *Kritik der praktischen Vernunft*, Meiner Felix Verlag, Hamburg, 2003.

KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, Meiner Felix Verlag, Hamburg, 2009.

KANT, I., *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis* (vertaald door W. Eckoff), Columbia college, New York, 1894.

Secundaire bronnen

- Monografieën

ALLISON, H., *Kant's theory of taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

BERGSTRÖM, S., *Between real and unreal, a thematic study of E.T.A. Hoffmann's "Die Serapionsbrüder"*, (Studies on themes and motifs in literature, uitg. door H. DAEMMRICH, 49), Peter Lang Publishing, New York, 2000.

CHANTLER, A., *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*, uitgeverij Ashgate, Aldershot, 2006.

DE VISSCHER, J. en WILS, J.-P. (red.), *Mythische figuren van de Moderniteit*, uitgeverij Damon, Budel, 2004.

DETERDING, K., *Hoffmanns Erzählungen, Eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.

DOBAT, K.-D., *Musik als romantische Illusion: eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, (Studien zur Deutschen Literatur, uitg. door W. BARNER e.a., 77), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1984.

EHINGER, H., *E.T.A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller*, Walter Verlag, Olten, 1954.

EILERT, H., *Theater in der Erzählkunst, eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1977.

FALKENBERG, M., *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*, (Studies in Modern German Literature, uitg. door P. BROWN, 100), Peter Lang AG, European Academic Publishers, Bern, 2005.

FELDES, B. en U. STADLER, *E.T.A. Hoffmann. Epoche, Werk, Wirkung*, C.H. Beck Verlag, München, 1986.

FUCHS, A., *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen 'Klein-Zaches genannt Zinnober' und 'Der Sandmann'*, Weißensee Verlag, Berlijn, 2001.

JÄGER, M., *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica"*, (Philosophische Texte und Studien, deel 1), Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1980.

KAISER, A. K., *Die Kunstästhetik Richard Wagners in der Tradition E.T.A. Hoffmanns*, (Rombach Wissenschaften – Reihe Cultura, uitg. door G. BRANDSTETTER e.a., 47), Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau, 2009.

KOHNS, O., *Die Verrücktheit des Sinns, Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2007.

MARKUS, S.A., *Musikästhetik, 1. Teil; Ein Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre sowie der idealistischen Musikästhetik in Deutschland*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1967.

ROHR, J., *E.T.A. Hoffmanns Theorie des Musikalischen Dramas: Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 71)*, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1985.

RÜDIGER, W., *Musik und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann: zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik, (Musikwissenschaftliche Studien, uitg. door H.H. EGGBRECHT, 12)*, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Freiburg im Breisgau, 1989.

SMYTH, R. A., *Forms of Intuition: an historical introduction to the transcendental Aesthetic*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1978.

VOGEL, N., *E.T.A. Hoffmanns Erzählung Der Sandmann als Interpretation der Interpretation, (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, uitg. door R. VON HEYDEBRAND e.a., 28)*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1998.

- Naslagwerken

DAHLHAUS, C. en MILLER, N., *Europäische Romantik in der Musik, deel II: Oper und symphonischer Stil 1800-1850; Von E.T.A. Hoffmann zu Richard Wagner*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2007.

STEINECKE, H. e.a. (ed.), *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch, I. 1992-1993*, Erich Schmidt Verlag, Berlijn, 1993.

WETZEL, C. (ed.), *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, (Die Grossen Klassiker, Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten, 36)*, Verlagsbuchhandel Andreas & Andreas, Salzburg, 1981.

- Artikels

CHALUPA, C., *Re-Imaging the Fantastic: E.T.A. Hoffmann's "The story of the Lost Reflection"*, in *Marvels & Tales*, 20, nr. 1, 2006, p. 11-29.

CHANTLER, A., *Revisiting E.T.A. Hoffmann's Musical Hermeneutics*, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 33, nr. 1, 2002, p. 3-30.

DAHLHAUS, C., *E.T.A. Hoffmann's Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen*, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 38, nr. 2, 1981, p. 79-92.

DUTTON, D., *Kant and the conditions of artistic beauty*, in *The British Journal of Aesthetics*, 34, nr. 3, 1994, p. 226-237.

FORTIN, J., *Brides of the Fantastic: Gautier's "Le Pied de Momie" and Hoffmann's "Der Sandmann"*, in *Comparative Literature Studies*, 41, nr 2, 2004, p. 257-275.

GREGOR, M. J., *Baumgarten's "Aesthetica"*, in *The Review of Metaphysics*, 37, nr. 2, 1983, p. 357-385.

GRIMM, H., art. *Baumgarten*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2^e uitg., Personenteil 2, Kassel-Bazel, 1999, kol. 523-527.

KEIL, W., art. *Hoffmann*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, uitg. door L. FINSCHER, 2^e uitg., Personenteil 9, Kassel-Bazel, 1999, kol. 113-122.

KERTZ-WELZEL, A., *The "Magic" of Music: Archaic Dreams in Romantic Aesthetics and an Education in Aesthetics*, in *Philosophy of Music Education Review*, 13, nr. 1, 2005, p. 77-94.

KROLL, E., *Über den Musiker E.T.A. Hoffmann*, uit *E.T.A. Hoffmann*, uitg. door H. PRANG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976.

LOCKE, A., *Beethoven's Instrumental Music: Translated from E.T.A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note*, in *The Musical Quarterly*, 3, nr. 1, 1917, p. 123-133.

MÜNCH, S., *"Fantasiestücke in Kreislers Manier": Robert Schumanns "Kreisleriana" opus 16 und die Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns*, in *Die Musikforschung*, 45, p. 255-277.

NUZZO, A., *Kant and Herder on Baumgarten's Aesthetica*, in *Journal of the History of Philosophy*, 44, nr. 4, 2006, p. 577-597.

STANYON, M., *"Rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben": The Musical Sublime and Aporias of Inscription in Hoffmann's Ritter Gluck*, in *The German Quarterly*, 83, nr. 4, 2010, p. 412-430.

TEDESCO, S., A.G. *Baumgartens Ästhetik im Kontext der Aufklärung: Metaphysik, Rhetorik, Anthropologie*, uit *Alexander Gottlieb Baumgarten: Sinnliche Erkenntnis in der Philosophie des Rationalismus*, (Aufklärung, 20), Meiner Verlag, Leipzig, 2008.

VAN DER STEEN, D., *Tussen verlangen en verlies: antropologische aspecten van de Don Juan-figuur in de tijd van de Romantiek*, proefschrift, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 1997.

- Elektronische bronnen

PFISTER, J., *E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann: Interpretation der Schlusszene*, www.homepage.bnv-Bamberg.de, geraadpleegd op 29 november 2012.

VAN DEN STORM, E., *Over angst, het 'Unheimliche' en de literatuur van E.T.A. Hoffmann*, www.vooruit.be, opgeladen op 9 oktober 2007.