

Zag Heidegger het sublieme over het hoofd?

Samenvatting:

Heideggers filosofie van de kunst lijkt een merkwaardige omissie te bevatten: het sublieme blijft geheel buiten beschouwing. Lacoue-Labarthe stelt echter dat het sublieme bij Heidegger een prominente plaats inneemt, zij het onder andere benamingen. Bij Longinus en Kant wordt de traditionele betekenisinhoud van het sublieme onderzocht. Beiden benadrukken dat het sublieme een grensoverschrijding behelst en met geweld gepaard gaat. Longinus meent daarnaast dat het sublieme niet doelgericht kan worden nagestreefd, omdat de bronnen van het sublieme behalve in de techniek ook in de natuur liggen. Kant belicht het sublieme vooral als verschillend van het schone. Kant voorziet beide esthetische oordelen van een transcendentale fundering: hun grond ligt in de verhoudingen die de vermogens van het subject met elkaar kunnen aangaan. Bij het sublieme wordt het subject zich volgens Kant bewust van de autonomie van zijn rede. Lacoue-Labarthe laat eerst aan de hand van twee markante uitspraken van Kant zien waarin een niet-metafysisch denken van het sublieme verschilt van de traditionele metafysische benadering. Volgens Lacoue-Labarthe beschrijft Heidegger kunstwerken in feite zo dat hierbij de traditionele kenmerken van het sublieme – maar nu hernomen in een niet-metafysisch denken – op de voorgrond treden. Zelfs de waarheid als zodanig zou bij Heidegger deze sublieme kenmerken vertonen. Hiermee blijft echter de vraag staan of de kunst onder het regime van de waarheid moet worden geplaatst.

Inleiding

Hoewel Jean-François Lyotard bijzonder veel over kunst heeft geschreven, heeft hij nooit een systematische beschouwing aan Heideggers denken over kunst gewijd. Niettemin maakt hij daar wel een interessante afkeurende opmerking over. De context van deze opmerking is als volgt: Lyotard erkent dat Heidegger het thema van het vergeten op de wijsgerige agenda heeft gezet. Dit betreft bij uitstek de ‘zijnsvergetelheid’. Hij noemt het dan echter paradoxaal dat het joodse denken, waarin eveneens een vergeten aan de orde wordt gesteld, door Heidegger wordt vergeten. Heideggers vergeten van het joodse denken is voor Lyotard primair in politiek opzicht betekenisvol, maar herhaalt zich volgens hem op het terrein van de esthetica, hetgeen daar blijkt uit Heideggers vergeten van het sublieme:

‘Dit wat betreft de ‘politiek’. Maar het spreekt vanzelf dat dezelfde paradox – zo al niet hetzelfde schandaal – van eenzelfde vergeten op een ogenschijnlijk totaal ander plan speelt, dat van de esthetica. Want ook daar moest het wel gebeuren, zoals Philippe Lacoue-Labarthe duidelijk heeft aangetoond (*Vérité sublime*), dat Heidegger (na Hegel) in zijn denken over kunst de problematiek van het sublieme – in ieder geval als zodanig – volledig over het hoofd heeft gezien’.¹

¹ ‘[...] manque complètement [...] la problématique du sublime, au moins comme telle’. J.-F. Lyotard, *Heidegger et ‘les juifs’*, Galilée, Paris, 1988, 16; Nederlandse vertaling: *Heidegger en ‘de joden’*, vertaald door Cécile Janssen, Dick Veerman en Edo Klement, Kok Agora, Kampen, 1990, 23-24, vertaling licht gewijzigd.

Voor Lyotard is de esthetica van het sublieme belangrijk, omdat deze in zijn ogen de sleutel levert tot het inzicht in het streven van de avant-garde kunstenaars gedurende de laatste 150 jaar. Zijn bewering dat Heidegger het sublieme over het hoofd heeft gezien, past dan ook goed bij het vaker gehoorde verwijt dat Heidegger onvoldoende recht doet aan recentere ontwikkelingen in de kunst. Lyotard is wel bereid te erkennen dat in Heideggers denken thema's voorkomen die 'niet zonder verwantschap' zijn met het motief van de kunstzinnige avant-gardes, namelijk de thema's van de angst en van de waarheid als 'verhullende onthulling'.² Maar hij is blijkbaar van mening dat Heidegger voorbijgaat aan de kern van wat in de avant-garde kunst aan de orde is.

Zag Heidegger het sublieme over het hoofd? Een eerste reactie is snel gegeven, want Heidegger heeft inderdaad nergens aandacht besteed aan het sublieme. Maar Lacoue-Labarthe, die door Lyotard als getuige à charge wordt opgeroepen, blijkt een minder eenduidig getuigenis af te leggen dan Lyotard suggereert. Lacoue-Labarthe bevestigt dat Heidegger nergens het begrip subliem behandelt of gebruikt, maar stelt tevens dat een reeks van termen die in Heideggers 'De oorsprong van het kunstwerk' een prominente betekenis krijgen, in feite tot 'het lexicon van het sublieme' behoren of tot 'de transcriptie daarvan in Heideggers idioom' (Vé 130).³ Dit zou betekenen dat Heidegger voor de 'zaak' van het sublieme wel degelijk een plaats inruimt, maar in andere termen.

Om de vraag te kunnen beantwoorden of Lacoue-Labarthe gelijk heeft, moet eerst de betekenisinhoud van het begrip 'subliem' in kaart worden gebracht. Op dit punt moet ik mij beperken tot de twee belangrijkste vertegenwoordigers van de filosofische traditie omtrent het sublieme: Longinus en Kant. Zowel bij Longinus als bij Kant zal blijken dat het sublieme enerzijds met een gewelddadige grensoverschrijding en anderzijds met een zeker poëticaal onvermogen wordt verbonden. Wanneer ik vervolgens de bewijsvoering door Lacoue-Labarthe in beschouwing neem, gaat het dan ook om de vraag of hij plausibel kan maken dat deze gangbare elementen van het sublieme ook bij Heidegger naar voren treden.

Longinus over het sublieme als gewelddadige grensoverschrijding

De oudste bekende verhandeling over het sublieme, het in het Grieks geschreven traktaat *Peri hupsous*, stamt uit de eerste eeuw van onze jaartelling. Hoewel er tegenwoordig vanuit wordt gegaan dat de auteur als onbekend moet worden beschouwd, is het nog steeds gebruikelijk 'Longinus' – of eventueel 'pseudo-Longinus' – als auteur op te voeren, omdat het werk nu eenmaal vanaf de eerste gedrukte uitgave (in 1554) tot in de 19e eeuw aan een zekere Cassius Longinus werd toegeschreven. Het traktaat plaatst zich in de antieke traditie van de retorica. Het wil bruikbaar zijn voor *andrasi politikois*, in de meest recente Nederlandse uitgave mooi vertaald als 'mensen die in het openbaar moeten spreken' (162/21).⁴ Longinus maakt de kunst van de redenaar overigens niet los van de literatuur als geheel en behandelt naast bijvoorbeeld

² Ibid, 15 (Nederlandse vertaling, 23).

³ Met de afkorting Vé verwijs ik in dit artikel naar : Philippe Lacoue-Labarthe, 'La vérité sublime', in: J.-F. Courtine et al., *Du sublime*, Éditions Belin, Paris, 1988.

⁴ De oorspronkelijke Griekse tekst van 'Longinus' en een Engelse vertaling daarvan zijn samen met onder meer de *Poëtica* van Aristoteles opgenomen in deel XXIII van de Loeb-uitgave van de werken van Aristoteles: *Aristotle*, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) / William Heinemann Ltd., London, 1995 – Het eerste paginanummer verwijst naar deze uitgave, het tweede naar de Nederlandse vertaling: Longinus, *Het sublieme*, vertaling door Michiel Op de Coul, Historische Uitgeverij, Groningen, 2000.

Demosthenes onder anderen ook Homerus, Sappho, Sophocles, Xenophon, Herodotus en (de schrijfkunst van) Plato.

Nadat het werk eenmaal in druk was verschenen, nam de belangstelling ervoor gestaag toe, aanvankelijk vooral in Engeland. De invloed van ‘Longinus’ bereikte in heel Europa een hoogtepunt nadat Nicolas Boileau-Despréaux in 1674 tegelijk met zijn *L’art poétique* een vertaling van *Peri hupsous* had uitgebracht, onder de titel *Traité du sublime*. Deze vertaling heeft onmiddellijk na haar verschijnen een belangrijke rol gespeeld in de zogeheten *Querelle des Anciens et des Modernes*, een strijd die er uiteindelijk in heeft geresulteerd dat de meer regelgeleide kunstopvatting van de oudheid werd losgelaten.

Titel en tekst brengen een niet onbelangrijk terminologisch probleem met zich mee: *Peri hupsous* (in het Latijn vertaald met *De sublimitate*) betekent letterlijk ‘over hoogte’. In de tekst blijkt bovendien dat het woord dat in het Nederlands met subliem of verheven wordt vertaald door Longinus vaak wordt aangeduid als grootheid (*to megethos*, 160/21). Het gaat Longinus erom te achterhalen wat grote kunst is, die geschapen wordt door ‘genieën’ (*ta hyperfua*, 162/22). Het onderscheid dat hij maakt tussen ‘gewone’ kunst enerzijds en sublieme of grote kunst anderzijds is geen gradueel onderscheid; hij kent aan het sublieme een afzonderlijke status toe. Die status heeft het sublieme bij Longinus niet als onderscheiden van het schone, zoals dat later bij onder anderen Burke en Kant het geval zal zijn, maar als onderscheiden van het gewone doel van de retorica: de overreding. Bij het sublieme is niet de overreding, maar ‘overweldiging’ aan de orde. Het gaat erom dat de toehoorder ‘in vervoering’ – of letterlijk: ‘buiten zichzelf’ (*eis ekstasin*) – wordt gebracht:

‘Welnu, overreding is niet wat het genie beoogt. Het wil de luisteraars in vervoering meenemen. De combinatie van bewondering en verbijstering wint het altijd van wat enkel overtuigend en bekoorlijk is. Of we ons laten overtuigen hangt doorgaans van onszelf af, maar de kwaliteiten van het sublieme heersen soeverein en overweldigen elke toehoorder met een kracht die onweerstaanbaar is. [...]. Anders is het met het sublieme: wanneer dat ergens op het juiste moment opflitst, dan jaagt het met donderend geweld alles aan de kant en toont in één klap de volle kracht van de redenaar’ (162/22).

Het door Longinus onderstreepte gewelddadige karakter van het sublieme zal verband houden met zijn uitgangspunt dat het sublieme grenzen in het geding brengt. Allereerst merkt Longinus ten aanzien van een passage bij een zekere Hypereides op: ‘Hier heeft de redenaar midden in de feitelijke bewijsvoering zijn verbeelding laten spreken, iets wat hem ineens voorbij de grens van het overreden als zodanig heeft gebracht’ (224/50). Het ‘ek-statische’ karakter van het sublieme staat inderdaad voor een grenservaring: ‘Want zoals ik niet ophoud te zeggen, handelingen en emoties die dichtbij de uiterste grens staan (*ta enggus ekstaseos erga kai pathè*) maken elk stilistisch waagstuk te verdedigen en aanvaardbaar’ (284/77).⁵

De mogelijkheid van een grenservaring, of zelfs grensoverschrijding, is de mens van nature gegeven. Longinus meent dat:

⁵ Vertaling aangepast, met gebruikmaking van de Duitse vertaling door Jörg Villwock, ‘Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*’, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Wiley VCH, Weinheim, 1989, 39.

‘de natuur ons mensen niet bestemd heeft om te leven als miezige en onbeduidende wezens, maar ons in het leven en in de wijde kosmos bracht als in een geweldig festival [...]. Zij plantte in onze zielen vanaf het begin een onweerstaanbaar verlangen (*eros*) naar al wat groot is en goddelijker (*daimonioterou*) dan wijzelf. Daarom is het hele universum nog niet groot genoeg voor het bereik van het menselijk schouwen en denken, maar overschrijden onze gedachten dikwijls de grenzen van het heelal’ (276/73).

De genieën (*megalophuoon*) in de literatuur staan volgens Longinus ‘hoog boven al het sterfelijke’ (276/74). En: ‘het sublieme tilt hen omhoog tot dicht bij de grote gedachten van God’ (278/74).

Het gaat Longinus bij uitstek om de grens tussen wat bij hem kennelijk normaliter twee gescheiden gebieden zijn: het sterfelijke, tijdelijke, menselijke aan de ene kant en het onsterfelijke, tijdloze, goddelijke aan de andere kant.⁶ Maar het sublieme staat voor een doorgang van het eerste naar het tweede gebied: de grootste schrijvers verwerven dankzij het sublieme onsterfelijke roem (162/22). Een passage bewijst haar sublieme karakter doordat de lezing ervan de geest elke keer weer ‘tot grote gedachten brengt’. Maar ten aanzien van deze grote gedachten merkt Longinus tevens op:

‘(W)at werkelijk groot is wordt door beschouwing niet uitgeput (*pollè ... hèn anatheorèsis*, ook te vertalen als: geeft veel stof tot overdenking) en het is moeilijk, nee onmogelijk er weerstand aan te bieden. De herinnering eraan is sterk en zo goed als onuitwisbaar’ (178/29).

Longinus verbindt aan het sublieme ook enig maatschappijkritisch commentaar. Als hij aan het eind van zijn traktaat ingaat op de vraag waarom ‘echt grote geesten’ (*hupsèlai phuseis*) in zijn tijd niet meer geboren worden en de literatuur door ‘algehele armoede’ wordt beheerst (300/84, legt hij de oorzaak bij de ‘geldhonger’ (*philochrèmatia*), die ‘slaven van ons maakt’ (302/85). De geldhonger brengt een leven in een ‘kringloop’ met zich mee, waarin ‘men alleen nog oog heeft voor het sterfelijke in de mens en voorbijgaat aan de ontwikkeling van wat onsterfelijk is’ (304/86). In een dergelijke ‘onverschilligheid’ (306/87) ‘verdort de grootheid van de ziel’ (*ta psuchika megethè*, 304/87).

Ogenschoijnlijk brengt het sublieme volgens Longinus verschillende grenzen in het geding:

- a. die van het individu in zijn eindige dagelijkse leven – terwijl het sublieme de luisteraar in de *ekstasis* brengt; de genieën staan ‘hoog boven al het sterfelijke’;
- b. die van zowel de overreding als het denken – terwijl het sublieme door de denkende beschouwing niet uitgeput wordt;
- c. die van het heelal – terwijl de gedachten bij het sublieme de grenzen van het heelal overschrijden.

Duidelijk is echter dat deze drie grenzen herleid kunnen worden tot die ene grens tussen de genoemde twee gebieden. Het sublieme betekent een kortstondige overschrijding van deze grens, die echter een langdurige indruk bij ons zal achterlaten.

⁶ Deguy definieert het sublieme dan ook als het transport van het menselijke naar het goddelijke, een ‘overdracht’ waaraan bij Longinus een ethisch-politiek doel ten grondslag zou liggen. Michel Deguy, ‘Le grand-dire’, in: *Du Sublime*, a.w., 14-16.

Tot nu toe was onze lezing van Longinus gericht op grenzen in ontologische zin. Bij Longinus is echter niet alleen een ontologische blikrichting relevant. In de retorica wordt daarnaast ook wel een pragmatische invalshoek aan de orde gesteld. Het spreken of schrijven geldt dan als een doen van de ene naar een andere persoon met betrekking tot iets. Vanuit die invalshoek wordt een onderscheid gemaakt tussen verschillende bij een tekst betrokken instanties. Gewoonlijk zijn dat:

1. de auteur, spreker of ‘zender’
2. het publiek, de luisteraar, lezer of ‘ontvanger’
3. de tekst als zodanig
4. het in de tekst besprokene, de referent.

Merkwaardig is nu dat Longinus het onderscheid tussen deze instanties wel erkent, maar nalaat te zeggen waar we het sublieme moeten lokaliseren. Op de vraag of het sublieme besloten ligt in een bepaalde kwaliteit van de auteur, in het effect bij het publiek, in de stijl van de tekst, of in de aard van het onderwerp, vinden we geen duidelijk antwoord. Dit blijkt echter geen kwestie van nonchalance te zijn. Veeleer is Longinus er juist van overtuigd dat het sublieme ‘overslaat’ van de ene naar de instantie. Bij het sublieme valt het onderscheid tussen de verschillende genoemde instanties weg. Behalve in ontologische opzicht blijkt het sublieme bij Longinus dus ook in pragmatisch opzicht grensoverschrijdend te zijn.

Weliswaar staat *Peri hupsous* in de traditie van de poëtica, de theorie die tracht te zeggen hoe een kunstenaar, c.q. een auteur, een geslaagd kunstwerk tot stand kan brengen. Maar, zoals Lyotard ergens heeft opgemerkt, de auteur is in feite niet meer dan de ‘eerste lezer’. Zo beschouwd is de auteur zelf als eerste onderworpen aan het sublieme effect. En inderdaad meent Longinus te weten dat Homerus in bepaalde passages ook zelf ‘razernij voelt’ (192/35). Ook van de kant van de toehoorder valt bij het sublieme het onderscheid tussen auteur en publiek of tussen productie en receptie (dus tussen de eerste twee instanties) weg. De luisteraar waant zich de auteur:

‘Want onze ziel verheft zich, onwillekeurig, door wat werkelijk subliem is. Ze neemt een hoge vlucht en wordt van vreugde vervuld, vreugde en trots, alsof ze wat ze hoorde zelf heeft gemaakt’ (178/29).

Verder zij erop gewezen dat vanaf Boileau in de secundaire literatuur wordt opgemerkt dat Longinus niet enkel óver het sublieme schrijft, maar dit bovendien op sublieme wijze doet.⁷ Dit betekent dat ook de derde en vierde instantie in het alles versmeltende geweld van het sublieme worden opgenomen.

In zijn poëtica poogt Longinus een evenwicht te vinden tussen kunst en natuur, tussen *technè*, *methodos* en *technologia* aan de ene kant en *phusis* en aangeboren talent aan de andere kant. Het sublieme komt niet louter toevallig, vanuit iets natuurlijks tot stand, maar kan evenmin enkel door regels te volgen doelbewust worden bewerkstelligd. Het sublieme ligt niet besloten in de perfectie, het gaat niet om een foutloze beheersing van de techniek. Longinus merkt op dat het ware genie zich kan veroorloven fouten te maken (hetgeen vooral bij Plato zou opvallen, 274, 280/73, 75).

⁷ Vgl. Suzanne Guerlac, ‘Longinus and the Subject of the Sublime’, in: *New Literary History*, XVI, 1985, 279; en Christine Pries, ‘Einleitung’, in: *Das Erhabene*, a.w., 6 en 15.

Deze oriëntatie op beide factoren blijkt ook uit de vijf ‘bronnen’ van het sublieme die Longinus noemt:

- a) het vermogen om grote gedachten te ontwerpen
- b) de bezielde emotie (*enthousiastikon pathos*)
- c) de juiste vorming van figuren (*schèmata*)
- d) de voorname stijl (*phrasis*), ‘inclusief de woordkeus, overdrachtelijk en literair taalgebruik’
- e) de compositie (*sunthesis*) (180/30).

Volgens Longinus zijn de eerste twee bronnen grotendeels aangeboren, terwijl de overige drie afhankelijk zijn van techniek (*technè*). Verder onderstreept hij dat het gemeenschappelijk fundament van alle vijf de bronnen de beheersing van de taal is, hetgeen dan kennelijk eveneens een deels aangeboren en deels aangeleerd, ‘technisch’ vermogen is. Bij het laatstgenoemde element (de *sunthesis*) licht Longinus toe dat dit alle hiervoor genoemde bronnen omvat. Dit element blijkt dus op twee verschillende niveaus van belang te zijn, want het betreft niet alleen de compositie van de tekst, maar vormt ook de synthese van alle bronnen van het sublieme, en daarmee tevens de synthese van natuurlijke aanleg enerzijds en kunst of techniek anderzijds.⁸

Volgens Longinus bestaat er tussen natuur en kunst dan ook geen werkelijke oppositie. Zo stelt hij enerzijds dat de natuur (*phusis*) zelf niet zonder methode of systeem is en anderzijds dat juist de methode ons leert dat de literatuur op sommige punten een zaak is van talent (164-166/23). Opmerkelijk is zijn cirkelredenering over de relatie tussen het gebruik van figuren en het sublieme. Het gebruik van figuren is, zoals we zagen, een van de vijf bronnen van het sublieme, en wel een ‘technisch’ middel waarmee het sublieme als doel kan worden bereikt. Longinus redeneert als volgt: wanneer het gebruik van figuren opvalt, bestaat het gevaar dat de luisteraar zich in een val gelokt voelt en boos wordt. ‘Het beste is een figuur dan ook’, zo meent Longinus, ‘wanneer onopgemerkt blijft dat het een figuur is’ (230/53). En wanneer blijft dit onopgemerkt? Wanneer de passage subliem is. Heel even lijkt het sublieme nu zelf een middel te worden, dat ingezet kan worden met als doel het gebruik van figuren (van middelen) te verbergen:

‘Verhevenheid en emotie (*to hupsos kai pathos*) blijken verrassend goede middelen om de argwaan weg te nemen die door het gebruik van figuren gewekt wordt. Het handig woordgebruik blijft in de glans van schoonheid en verhevenheid (*tois kallesi kai megethesi*) verborgen en staat zo buiten elke verdenking. [...]. Zo komt er een schaduw over de techniek te liggen en wordt ze als het ware toegedekt’ (232/54).

Een te opvallend gebruik van figuren betekent dat de passage te kunstmatig lijkt en te weinig natuurlijk overkomt. Het sublieme neemt dit probleem weg – onder voorwaarde dat het sublieme niet zelf weer als een louter technisch middel verschijnt. Om de figuur te verbergen kan niet opnieuw een beroep op een figuur worden gedaan. En zo blijft in het sublieme, naast de kunstzinnige beheersing, ook de natuurlijke gave van belang. Het sublieme doorbreekt dus niet alleen het onderscheid tussen middel en doel, maar daarmee ook dat tussen kunst en natuur. Aldus komt Longinus tot de conclusie: ‘De kunst is pas volmaakt als men haar aanziet voor natuur en de natuur is geslaagd wanneer zij de kunst binnenin zich verbergt’ (240/58).

⁸ Zie voor een uitvoerige beschouwing van de verhouding tussen *technè* en *phusis* bij Longinus en de verschillende niveaus waarop de synthese volgens hem plaatsvindt: Michel Deguy, ‘Le grand-dire’, in *Du sublime*, a.w., 11-35.

Wanneer we nu de sprong naar Kant – en dus naar de 18^e eeuw – maken, blijkt de inkadering van het sublieme op twee punten veranderd te zijn. In de eerste plaats is het nu gebruikelijk het sublieme te omschrijven als onderscheiden van het schone. En in de tweede plaats hebben de retorica en de poëtica van de oudheid plaatsgemaakt voor de esthetica, een benadering waarin de *aisthèsis* het uitgangspunt vormt, dat wil zeggen de zintuiglijke gewaarwording, de voorstelling die hierbij in de menselijke geest ontstaat en de gevoelsmatige aandoening die ermee gepaard gaat. Het primaat ligt dus niet meer bij het spreken, schrijven en maken door de kunstenaar, maar bij de receptie door de toeschouwer, toehoorder of lezer (of collectief: door het publiek). Bij Kant staan het schone en het sublieme voor twee verschillende esthetische oordelen, uitgesproken door het oordeelsvermogen van het ontvangende individu, met een aanspraak op geldigheid bij alle andere individuen. De esthetica vormt het eerste deel van Kants derde Kritiek, de *Kritiek van het Oordeelsvermogen* (1790). Net als bij Longinus blijken grens en geweld ook in Kants opvatting van het sublieme een belangrijke rol te spelen.

Kant omschrijft een aantal verschillen tussen het schone en het sublieme vanuit wat hij het 'levensgevoel van het subject' noemt (B4/92).⁹ Het schone, zegt Kant, 'brengt direct een gevoel van bevordering van het leven met zich mee', een gevoel dat Kant wat pleonastisch als een 'positieve lust' aanduidt. Daarentegen ontstaat de lust aan het sublieme 'alleen indirect' – 'die wordt namelijk voortgebracht door het gevoel van een kortstondige remming van de levenskrachten en een meteen daarop volgend des te sterker uitstromen daarvan'. Ook de gevoelsmatige verhouding tot het object is bij het sublieme dynamischer dan bij het schone: terwijl het gemoed zich bij het schone tot het object aangetrokken voelt, wordt het bij het sublieme 'door het voorwerp niet enkel aangetrokken, maar afwisselend ook steeds weer afgestoten' – voor Kant een reden om in dit geval van een 'negatieve lust' te spreken (B75/136-137). Kant meent dan ook dat het gemoed bij het schone in 'rustige contemplatie' verkeert, terwijl het zich bij het sublieme 'bewogen' voelt. Kant noemt deze beweging een 'beving' (*Erschütterung*) (B98/150).

Anders dan bijvoorbeeld de Britse filosoof Edmund Burke wil Kant echter niet bij een 'louter empirische uiteenzetting' blijven staan (B128/170). De *Kritieken* van Kant berusten steeds op een transcendentiaal onderzoek. Kant onderzoekt kennis, ethiek en oordelen op hun mogelijksvoorwaarden. Deze mogelijksvoorwaarden liggen volgens hem besloten in de verschillende vermogens van de mens. Ook de genoemde gevoelens en gevoelsbewegingen kunnen dus slechts begrepen worden wanneer ze worden herleid tot de vermogens die eraan ten grondslag liggen. Bij esthetische oordelen kunnen de verbeelding, het verstand, de rede en het gevoel van lust en onlust betrokken zijn.

Kant maakt een onderscheid tussen het bepalende en het reflecterende oordeel. Bij beide soorten oordelen onderschikt het oordeelsvermogen het bijzondere aan het algemene, maar een bepalend oordeel betekent dat 'het algemene (de regel, het principe, de wet)' reeds gegeven is, terwijl een reflecterend oordeel aan de orde is wanneer het bijzondere gegeven is, maar het

⁹ Bij mijn plaatsverwijzingen geef ik eerst, aangegeven met een B, het paginanummer van de door Kant herziene, tweede uitgave (de zogeheten B-uitgave) van de *Kritik der Urteils-kraft* uit 1793, en daarna het paginanummer van de Nederlandse uitgave: Immanuel Kant, *Kritiek van het oordeelsvermogen*, vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Boom, Amsterdam, 2009. Ik heb deze vertaling soms licht aangepast. Cursivering in citaten zijn altijd van Kant afkomstig.

oordeelsvermogen het algemene dat daarop van toepassing kan zijn nog moet zoeken (B XXVI/67). Het schone en het sublieme kunnen enkel bij wijze van reflecterend oordeel worden uitgesproken. In Kants esthetica is het uitgangspunt altijd het bijzondere geval: een bijzonder natuurverschijnsel of een bijzonder kunstwerk. Het feit dat voor het oordeel hierover geen bepalende algemeenheid voorhanden is, betekent dat het esthetisch oordeel het zonder regels moet stellen: 'Er kan dus ook geen regel zijn, volgens welke iemand wordt genoodzaakt iets als schoon te beschouwen' (B25/104). Dit uitgangspunt betekent een breuk met de klassieke kunstopvatting, dat wil zeggen met de gedachte dat op basis van regels beslist kan worden wat mooi is en wat niet.

Het vermogen dat het bijzondere moet aanleveren, is de verbeelding. Het verschil tussen het schone en het sublieme ligt er nu in besloten dat het oordeelsvermogen voor het algemene bij het schone een beroep doet op het verstand en bij het sublieme op de rede. Dat hangt af van de te beoordelen voorstelling: behoort deze geheel en al tot de zintuiglijk waarneembare wereld, dan kan een verbinding worden gezocht met de begrippen (of categorieën) van het verstand; maar als er in de voorstelling iets bovenzintuiglijks meespeelt, namelijk een 'onvoorstelbare' grootte of macht, moet een beroep worden gedaan op de begrippen (of ideeën) van de rede, omdat alleen deze geldingskracht hebben voor het bovenzintuiglijke. Zoals gezegd gaat het in beide gevallen om een reflecterend oordeel. De benodigde verbinding tussen de verbeelding en ofwel het verstand ofwel de rede kan dus niet 'van bovenaf', door het verstand of de rede aan de verbeelding worden opgelegd. Kant drukt dit ook uit door te zeggen dat de verbinding tot stand komt door een 'vrij spel' tussen de betrokken vermogens (B28/106), door een 'vrije en onbepaald-doelmatige *Unterhaltung*' (B71/133).

Het oordeel 'dit is schoon' vloeit volgens Kant voort uit de door het oordeelsvermogen gelegde verbinding tussen verbeelding en verstand, waarbij het oordeelsvermogen tevens constateert dat die verbinding harmonieus is. Deze constatering doet zich in het gemoed voelen als een gevoel van lust. Bij het sublieme moet het oordeelsvermogen een verbinding leggen tussen verbeelding en rede, maar dan is een directe harmonie niet mogelijk, omdat de verbeelding maar bezig blijft het zintuiglijk waarneembare te verwerken, terwijl de rede eist dat aan het bovenzintuiglijke recht wordt gedaan. De geconstateerde disharmonie tussen de beide vermogens doet zich voelen als onlust. Maar tegelijkertijd wordt de rede door het tekortschieten van de verbeelding juist geactiveerd. Het besef 'dat we een zelfstandige rede hebben', dus een vermogen dat zich boven het zintuiglijke verheft, leidt tot een gevoel van lust. Het oordeel 'dit is subliem' gaat dus gepaard met een gevoel van onlust én lust. Sterker nog, het gaat om 'een lust die alleen door middel van een onlust mogelijk is', aldus Kant (B102/152).

Kant over geweld en grensoverschrijding bij het sublieme

We zien dat het steeds om de kritische grens tussen het zintuiglijke en het bovenzintuiglijke gaat: het schone blijft netjes aan de zintuiglijke kant van deze grens, maar het sublieme overschrijdt deze grens. Dit verschil treedt opnieuw naar voren wanneer we het te beoordelen object als uitgangspunt nemen. 'Het schone', zegt Kant, 'betreft de vorm van het voorwerp'. De vorm, zo vervolgt Kant, bestaat 'in de begrenzing' van het object. Omdat de verbeelding bij het schone een vorm aanlevert, ondervindt het oordeelsvermogen bij het leggen van een verbinding met het verstand geen principiële probleem. Kant noemt de vorm bij het schone dan ook 'doelmatig' voor ons oordeelsvermogen. Bij het sublieme is echter vormeloosheid en daarmee tevens onbegrensdeheid van het object aan de orde (B75-76/136-137). Het oordeelsvermogen verbindt de verbeelding nu met de rede, maar constateert in eerste instantie niets dan 'conflict' (*Widerstreit*)

tussen deze vermogens (B99/151). Zo'n object is volgens Kant in eerste instantie ondoelmatig voor ons oordeelsvermogen, al moet in tweede instantie worden toegegeven dat het subliem is:

‘[D]atgene wat [...] het gevoel van het sublieme in ons opwekt, moge dan weliswaar naar zijn vorm ondoelmatig [zelfs: *zweckwidrig*, FvP] voor ons oordeelsvermogen, inadequaar voor ons presentatievermogen en als het ware gewelddadig voor de verbeelding lijken, maar wordt niettemin slechts als des te subliemer beoordeeld’ (137, B 76).

De verbeelding wordt door de rede op gewelddadige wijze gedwongen ‘haar blik te richten op het oneindige, dat voor haar een afgrond is’ (B110/158). Maar dit ‘eigen onvermogen’ onthult ‘het bewustzijn van een onbepaald vermogen van hetzelfde subject’ (B110/152). En vandaar dat het conflict tussen de verbeelding en de rede uiteindelijk dus toch als harmonisch kan worden voorgesteld (B99/151).

Door zijn ondoelmatigheid is het sublieme ongeschikt voor de kunst. Terwijl de schone vorm wat Kant betreft zowel in de natuur als in de kunst te vinden is, kondigt hij in zijn eerste paragraaf over het sublieme meteen aan dat hij ‘alleen het sublieme aan natuurobjecten’ gaat behandelen. Hij voegt daaraan toe dat het sublieme in de kunst in overeenstemming zou moeten zijn met het sublieme in de natuur (B76/137). Hij bedoelt waarschijnlijk dat de kunst hoogstens een afbeelding van het sublieme in de natuur kan verschaffen en daarbij de opzet van de schone kunst moet blijven volgen. Slechts in één opmerking geeft Kant voorbeelden van het sublieme in de kunst, maar daar is meteen sprake van een combinatie met het schone:

‘Ook kan de presentatie van het sublieme, voor zover deze tot de schone kunst behoort, zich in een *berijmd treurspel*, een *leerdicht* en een *oratorium* met de schoonheid verenigen’ (B213-214/222).

De kunst biedt in Kants ogen blijkbaar geen plaats aan het sublieme in zijn zelfstandigheid. Vandaar ook dat Kant bij voorbeelden van het sublieme waaraan niet elke kunstzinnigheid kan worden ontzegd, zoals de Egyptische piramides en de St. Pieter te Rome, in het geheel niet op de kunstzinnige aspecten, maar enkel op de grootte van deze objecten ingaat.

En waar de natuur aanleiding geeft tot het sublieme gevoel, betreft dit dus niet de natuur qua vormenspel, maar de ‘woeste natuur’ (*rohe Natur*; B89/145). Een van Kants meest pregnante uitspraken over het sublieme luidt:

‘Het is veeleer zo dat de natuur in haar chaos en in haar meest tomeloze, regelloze wanorde en verwoesting, wanneer ze alleen haar grootsheid en macht laat zien, de ideeën van het sublieme het sterkst opwekt’ (B78/138).

Maar juist deze tomeloze wanorde maakt ‘een van de natuur volledig onafhankelijke doelmatigheid in onszelf voelbaar’, die namelijk in onze ‘wijze van denken’ is gelegen (*ibid.*). Want, zo zouden we het sublieme alvast kunnen samenvatten: hoe wilder het verschijnende object, des te standvastiger het redelijke subject.

Kant onderscheidt het ‘mathematisch sublieme’ van het ‘dynamisch sublieme’. Bij het eerste worden we geconfronteerd met iets dat ‘boven alle vergelijking’, dus absoluut groot is (B84/142). Er moet dan een beroep op de theoretische rede worden gedaan om deze grootte te denken. Bij het tweede worden we geconfronteerd met de causale macht van de natuur, die ons echter laat

ontdekken dat in ons een vermogen schuilt dat onafhankelijk is van en zelfs superieur is aan de macht van de natuur (B105/154). Dit vermogen is de praktische rede, die de ethische autonomie van de mens waarborgt.

Bij het sublieme faalt de verbeelding – en slaagt de rede. En wel omdat een grens in het geding komt, die precies de grens is die in Kants kritiek altijd centraal staat. Kant werkt dit het duidelijkst uit voor het mathematisch sublieme. Wanneer we voor een enorm groot object staan, slaagt de verbeelding nog wel in de opname (*Auffassung, apprehensio*) van elk afzonderlijk onderdeel van het object, maar in het samennemen van de opgenomen delen (*Zusammenfassung, comprehensio aesthetica*) stuit de verbeelding op een maximum. Vandaar de ‘verbijstering, of een soort beduusdheid’ die ‘naar verluidt de bezoeker van de Sint Pieterskerk in Rome bij de eerste binnenkomst overvalt’ en die in feite neerkomt op ‘het gevoel dat zijn verbeelding inadequaat is om de ideeën van een geheel te presenteren’ (B87-88/144). De verbeelding wordt tot aan haar grens opgerekt (B116/161), en voorbij deze grens, in het bovenzintuiglijke, voelt alleen de rede zich nog thuis. In deze situatie wordt immers het idee van de oneindigheid in het gemoed opgeroepen, maar dit is een idee die alleen door een bovenzintuiglijk vermogen, dus door de rede, kan worden gedacht. Het is voor de verbeelding, die aan het zintuiglijk voorstelbare is gebonden, onmogelijk de oneindigheid te presenteren. Tegenover de ideeën van de rede verdwijnt onze verbeelding, en met haar de natuur, in onbeduidende nietigheid (B96/149). Verheven is datgene, zo definieert Kant, wat tot het besef leidt dat de natuur als presentatie van ideeën tekortschiet (B115/161).

Bij het dynamisch sublieme ligt de zaak niet wezenlijk anders. Kant geeft een indrukwekkende reeks voorbeelden:

‘Enorme overhellende, als het ware dreigende rotsen, onweerswolken die zich torenhoog aan de hemel verheffen en met bliksem en donderslagen naderen, vulkanen met heel hun vernietigende geweld, orkanen die verwoesting achterlaten, de grenzeloze, tot kolken gebrachte oceaan, de hoge waterval van een machtige rivier, en dergelijke’ (B104/154).

Zulke verschijnselen, aldus Kant, tonen een macht van de natuur die wij als natuurwezens weliswaar niet kunnen weerstaan, maar leggen tegelijk een vermogen in ons bloot om ‘onzelf als onafhankelijk van de natuur te beoordelen’. Wij voelen dan dat onze praktische rede zelf macht heeft, dat wil zeggen los van de natuur zelf oorzaak van werkelijkheid kan zijn, waarbij de rede zich afstemt op het idee van ‘de mensheid in onze persoon’ (B105/154). Kortom, bij het sublieme is het subject met zijn rede groot waar het subject fysiek nietig is.

Het sublieme ligt volgens Kant dan ook geheel en al in het subject. Het is geen probleem een object schoon te noemen, maar als we een object subliem noemen, drukken we ons eigenlijk verkeerd uit. Het object is slechts ‘geschikt voor de presentatie van het sublieme dat in het gemoed kan worden aangetroffen’. Het sublieme ‘betreft alleen ideeën van de rede’ (B76-77/137). Als we menen dat het sublieme gevoel ‘achting voor het object’ betekent, dan is dat het gevolg van een ‘subreptie’ (verwisseling), aldus Kant, want in feite is het sublieme gevoel ‘achting voor onze eigen bestemming’, dat wil zeggen voor ‘de idee van de mensheid in onszelf als subject’ (B97/150).

Voor Kant is het sublieme gebonden aan een zekere beschaving van het individu. Het sublieme bestaat erin ideeën op te roepen, maar dat is pas mogelijk als de mens in zichzelf reeds ideeën heeft ontwikkeld, en wel zedelijke ideeën:

‘Inderdaad zal zonder de ontwikkeling van zedelijke ideeën datgene wat wij, door cultuur voorbereid, subliem noemen, de onbeschaafde (*rohe*) mens enkel afschrikwekkend voorkomen’ (B111-112/158).

Het ‘oproepen’ van ideeën lijkt aldus niet meer dan een bewustmaking van reeds gevormde ideeën te betekenen. De *rohe* natuur is bij uitstek geschikt om deze bewustmaking in gang te zetten – maar niet bij de *rohe* mens. Het roemruchte voorbeeld dat Kant op gezag van De Saussure (een van de eerste verkenner van de Mont Blanc) geeft, is de ‘goede en verder ook verstandige boer uit Savoye’, die ‘alle liefhebbers van met gletsjers bedekte bergen zonder bedenking dwazen’ noemt (B112/158).

Het sublieme is een esthetisch – en geen ethisch – oordeel en gevoel. Wel gaat het sublieme al sterker tegen het zintuiglijke belang in dan het schone:

‘Het schone bereidt ons voor om iets, zelfs de natuur, zonder belang lief te hebben; het sublieme om het zelfs tegen ons (zintuiglijk) belang in hoog te schatten’ (B115/160-161).

Bij het sublieme is een stemming van het gemoed aan de orde die lijkt op de stemming die bij het ethisch handelen in het spel is. Bij dit laatste moet ‘de rede de zintuiglijkheid geweld aandoen’. Dit geweld wordt ‘in het esthetisch oordeel over het sublieme’ ‘door de verbeelding zelf, als een werktuig van de rede’ voltrokken. De verbeelding ‘berooft’ zichzelf van haar vrijheid, maar hiervoor krijgt ze ‘een uitbreiding en macht terug, die groter zijn dan die welke ze opoffert’ (B116-117/162).

Het sublieme heeft volgens Kant ‘altijd betrekking op onze *denkwijze*, dat wil zeggen, op maxims die het intellectuele en de rede-ideeën de overhand geven boven de zintuiglijkheid’ (B 124/167). Deze ‘overhand’ kan zelfs betekenen dat het sublieme vervat ligt in een ‘abstracte wijze van presenteren, die ten aanzien van het zintuiglijke volstrekt negatief wordt’. Het gaat dan om een ‘negatieve presentatie’, van bijvoorbeeld het oneindige, die toch ‘de ziel verruimt’. Dat is volgens Kant de strekking van het beeldverbod:

‘Er is misschien geen subliemere plaats in het wetboek van de joden dan het gebod: gij zult u geen beeltenis of enige gelijkenis maken, noch van wat in de hemel noch van wat op de aarde noch van wat onder de aarde is, enzovoort. Alleen dit gebod kan het enthousiasme verklaren dat het joodse volk in zijn beschaafde (*gesitteten*) tijdperk voor zijn religie voelde als het zich met andere volkeren vergeleek, of de trots die het mohammedanisme inboezemt. Precies hetzelfde geldt ook voor de voorstelling van de morele wet en de aanleg tot moraliteit in ons’ (B124-125/168).

Welke grenzen brengt het sublieme bij Kant nu in het geding? De eerste grens is – net als bij Longinus – die van een subjectieve grensoverschrijding naar het ‘hogere’. Anders dan Longinus werkt Kant deze overschrijding uit in termen van vermogens. Het sublieme bestaat er bij Kant in dat het hele bereik van de verbeelding en van de zintuiglijke waarneming en belangen niet alleen wordt overschreden, maar zelfs geweld wordt aangedaan. Bij het sublieme staat de mens in een ontologische spagaat: met het ene been in het zintuiglijke, met het andere in het bovenzintuiglijke. Maar ook het bovenzintuiglijke ligt binnen de mens zelf. We zouden dus kunnen spreken van een transcendentie die binnen het subject blijft. Niet alle vermogens van het subject worden overschreden. Hoe *erschüttert* het subject ook wordt, het komt weer bij zijn ‘positieven’ doordat zijn rede de zaak in handen neemt. Het oneindige moge voor de verbeelding

een afgrond betekenen, voor de rede is dat niet het geval. Het oneindige wordt gepresenteerd, al is het op negatieve wijze, zoals in het beeldverbod. Ook het geweld waarmee het sublieme bij Kant gepaard gaat, is uiteindelijk een innerlijk geweld, het is het geweld dat het ene deel van het subject uitoefent op het andere deel, of subtieler (en wranger): het geweld dat een deel van het subject, daartoe gedwongen door het andere, op zichzelf uitoefent.

In de tweede plaats stelt Kant de kwestie van de grens ook aan de objectieve kant van onze ervaring aan de orde. De onbegrenstheid die bij de object wordt voorgesteld bij gelegenheid van een orkaan, een lawine en dergelijke, tot aan de volledig negatieve presentatie die in het beeldverbod aan de orde is, betekent dat wij onzeker worden over de buitenwereld. Het sublieme staat voor een twijfel aan de grijpbaarheid van het object. Er wil maar geen vorm, geen handzaam object tot stand komen: het sublieme impliceert bij Kant een kritiek op zowel de illusie van een alles vermogende spontane productiviteit als op de illusie dat alles aan onze beheersing kan worden onderworpen. Weliswaar betreft deze kritiek eerst en vooral de verbeelding en het verstand – de rede blijft onaangetast. Maar daarbij moet worden aangetekend dat de rede bij het schone helemaal geen rol speelt en bij het sublieme weliswaar veeleisend is maar niet bepalend. Kortom, radicaler dan Longinus plaatst Kant het sublieme buiten elke poëtica en buiten elke techniek. Dit sluit echter niet uit dat de kunst op allerlei manieren op de onzekerheid van grenzen gaat inspelen: zij kan grenzen binnen het gepresenteerde object maar evenzeer die van het object in twijfel trekken. Daarmee opent zich de ruimte voor de moderne kunst.

Lacoue-Labarthe over het sublieme bij Kant

Het essay ‘La vérité sublime’ kan als de interventie van Lacoue-Labarthe in het debat over het sublieme worden beschouwd. In dit essay wil Lacoue-Labarthe laten zien dat het sublieme perfect beantwoordt aan het denken van Heidegger. Weliswaar heeft Heidegger nooit aandacht besteed aan het sublieme, maar volgens Lacoue-Labarthe kan datgene wat de filosofische traditie altijd met het sublieme op het oog heeft gehad ook bij Heidegger worden teruggevonden. Met betrekking tot Heideggers ‘De oorsprong van het kunstwerk’ merkt Lacoue-Labarthe zelfs op: ‘Wat deze tekst beschrijft, op zijn manier en met een ongetwijfeld tot dan toe ongekennde diepzinnigheid, is de sublieme ervaring zelf’ (Vé 130).

Voor Heideggers stilzwijgen over het sublieme kan Lacoue-Labarthe wel enkele redenen bedenken. In het Griekse denken waarop Heidegger zich oriënteert, komt het sublieme nog niet voor; het sublieme is een laat, hellenistisch en waarschijnlijk door het jodendom en het vroege christendom beïnvloed thema. Daarnaast komt de gedachte van het sublieme voort uit de retorica en bereikt ze de filosofie pas vanaf de 17^e eeuw, dat wil zeggen onder de hoede van de esthetica (Vé 115). Maar Heidegger meent nu juist dat in het denken over kunst de esthetica moet worden overwonnen. Heidegger vat het kunstwerk op als een opening van ‘het zijnde in z’n zijn’ (GA 5, 24/29)¹⁰ en brengt de kunst dan ook uitdrukkelijk in verband met de ontologische differentie (GA 5, 73).¹¹ Heidegger beschouwt de esthetica daarentegen als een onderdeel van de metafysica. De esthetica benadert het kunstwerk vanuit allerlei opposities, zoals die tussen subject en object,

¹⁰ Voor ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ geef ik twee paginanummers: eerst dat van de uitgave van *Holzwege* in Band 5 van de *Gesamtausgabe* en daarna dat van de Nederlandse uitgave: Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, vertaling door Mark Wildschut en Chris Bremmers, Boom, Amsterdam en Meppel, 1996.

¹¹ De in 1956 door Heidegger geschreven en in 1960 bij de Reclam-uitgave van ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ gepubliceerde ‘Zusatz’ (zie GA 5, 70-74) is in de Nederlandse uitgave niet meegenomen.

vorm en materie, en uiteindelijk die tussen het zintuiglijke en het bovenzintuiglijke, maar vergeet daarbij het zijn. De esthetica die Heidegger op de korrel neemt is overigens niet enkel de vanuit de gewaarwording en het oordeel gedachte benadering van het schone en het sublieme die bij de opkomst van de moderne tijd de poëtica naar de achtergrond heeft gedrukt. Het gaat hem om de benadering van het schone die reeds sinds Plato de filosofie heeft gedomineerd.

Lacoue-Labarthe sluit zich aan bij Heideggers kritiek op de metafysica, c.q. esthetica. Zijn inzet om aan te tonen dat het sublieme in feite ook in Heideggers denken over kunst kan worden teruggevonden betekent dat hij tevens wil laten zien dat het sublieme pas echt tot zijn recht komt in een niet-esthetisch (= niet-metafysisch) denken. We zullen zien dat Heidegger zijn niet-esthetische denken over kunst weliswaar onder de traditionele titel van het schone plaatst, maar dat het schone bij hem daarbij een heel andere betekenis krijgt dan in de esthetica gebruikelijk is. Het is precies deze wijziging in de betekenis van het schone die sterk aan het sublieme doet denken.

Lacoue-Labarthe bouwt zijn betoog op vanuit Kants *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Kant blijkt in het onderdeel over het sublieme twee keer de wending ‘niets is subliemer dan’ te gebruiken (door Lacoue-Labarthe geciteerd: Vé 97-98). Volgens Lacoue-Labarthe staan deze twee uitlatingen in feite voor een paradigmatische tweedeling in het denken van het sublieme:

1. De eerste uitspraak hebben we al leren kennen: ‘Er is misschien geen subliemere plaats in het wetboek van de joden dan’ – en dan volgt een formulering van het beeldverbod (B124/168). Het beeld bestaat uit materie die omgrensd wordt door een vorm. De begrenzing maakt het beeld eindig. Het beeldverbod verbiedt dit eindige en verwijst dus indirect naar het oneindige. Daarom is dit verbod subliem. Volgens Lacoue-Labarthe ligt aan deze opvatting van het sublieme een denken in opposities ten grondslag, zoals tussen vorm en materie, vorm en vormeloosheid, het begrensde en het onbegrensde, het eindige en het oneindige. Hij meent dan ook dat Kants eerste uitlating tot de gebruikelijke esthetische benadering van het sublieme behoort.

2. Op een andere plek zegt Kant: ‘Er is misschien nooit iets subliemers gezegd of een gedachte subliemer uitgedrukt dan’ – en dan geeft Kant het opschrift op de tempel van Isis weer: ‘Ik ben alles wat er is, wat er was en wat er zal zijn, en geen sterfelijke heeft mijn sluier opgelicht’ (B197/212, voetnoot). Hier verbindt Kant het sublieme met een presentatie – het oplichten van de sluier – die in een onthulling bestaat. Deze tweede uitlating opent volgens Lacoue-Labarthe de weg naar Heideggers niet-metafysische denken van de waarheid als onthulling en verberging.

Lacoue-Labarthe schrijft Kant dus niet zonder meer af als een metafysisch denker. Hij meent bij Kant zowel een esthetisch als (een aanzet tot) een niet-esthetisch denken van het sublieme aan te treffen. Waarin verschillen deze paradigma’s volgens Lacoue-Labarthe?

In de visie van Lacoue-Labarthe kent de esthetica aan het sublieme dezelfde grondslag toe als aan het schone, namelijk de genoemde eindige figuur, de gevormde materie. Het sublieme is niets anders dan de overschrijding van deze schone figuur. De benaming die Lacoue-Labarthe voor de esthetische opvatting van het schone - en dus ook van het sublieme – gebruikt, is ‘eidetisch’. De esthetica, zo meent hij, is sinds Plato gebaseerd op een ‘eidetische’ bepaling van het schone (Vé 103). Lacoue-Labarthe beroept zich hier op een passage in Heideggers Nietzsche-college van 1936-37; Heidegger stelt daar dat de gedachte dat een ‘vorm’ de ‘materie’ omgrenst, teruggaat op Plato’s gedachte dat het zijn als *eidos* verschijnt. De *eidos* of *idea* is bij Plato immers het omliggende ‘Idee’ waarin de waarheid haar vaste vorm aanneemt, zichtbaar voor het oog

van de geest. Maar aan dit ‘vorm aannemen’ ligt in Heideggers redenering iets anders ten grondslag, namelijk het *phainesthai* (verschijnen), het ‘feit’ dat er überhaupt iets verschijnt (GA 43, 94). Met Plato’s onderwerping van het *phainesthai* onder de *eidos* begint de metafysica, c.q. de esthetica, aldus Lacoue-Labarthe in navolging van Heidegger (Vé 103-104).

De twee vindplaatsen die Lacoue-Labarthe bij Kant ontdekt, mogen in zijn ogen dus niet zomaar naast elkaar mogen worden geplaatst, als twee gelijkwaardige denkmogelijkheden. Het beeldverbod – door Lacoue-Labarthe kortweg aangeduid als ‘Mozes’ – past in het esthetische of metafysische of eidetische denken van het schone en het sublieme. Het paradigma dat in de tweede vindplaats – ‘Isis’ – aan bod komt, is volgens Lacoue-Labarthe echter oorspronkelijker, omdat het aanknoopt bij het onthullen, dus bij het *phainesthai*.

In aansluiting hierbij verwijst Lacoue-Labarthe naar Heideggers verdediging van Kant tegen Nietzsche op het punt van de belangeloosheid (Vé 106-107). De discussie betreft de volgende kwestie: Kant meende dat het zuivere esthetische oordeel belangeloos is, dat wil zeggen, het subject velt dit oordeel zonder dat het een belang heeft bij het bestaan van het beoordeelde object. Nietzsche meende daarentegen dat het esthetische oordeel altijd verbonden is met een belang, namelijk dat van het leven. Heidegger stelt dat Nietzsche iets over het hoofd ziet:

‘De wezenlijke betrekking tot het voorwerp zelf, zuiver als zichzelf, komt door het “zonder belang” juist in het spel. Niet gezien wordt dat juist nu pas het voorwerp als zuiver voorwerp te voorschijn komt en dat juist dit in-de-voorschijn-komen, het verschijnen in deze schijn, zoals het woord ‘schoon’ zegt, het schone is’ (GA 43, 128).¹²

In de woorden van Lacoue-Labarthe zegt Heidegger hier dat Kant op het punt van de belangeloosheid dicht bij een niet-eidetische bepaling van het schone komt (Vé 107). Kants aanzetten tot een niet-eidetisch denken van het schone en het sublieme blijven in de ogen van Lacoue-Labarthe echter nogal karig bemeten. In hoofdzaak, zo meent hij te moeten vaststellen, behandelt Kant de problematiek van het schone en het sublieme steeds in termen van de eidetische presentatie en blijft hij derhalve gevangen in de metafysica (Vé 113). Dit betreft niet alleen Kant; in de hele geschiedenis van het denken over het sublieme is volgens Lacoue-Labarthe nooit daadwerkelijk een breuk met de eidetische presentatie voltrokken.

Lacoue-Labarthe over de sublieme Lichtung bij Heidegger

De cruciale vraag in de noodzakelijke deconstructie van de esthetica is volgens Lacoue-Labarthe: wat kan een *niet-eidetische* presentatie van het zijnde zijn? Wat kan in de presentatie in het spel zijn, dat niet van de orde van de *eidos* is? (Vé 123). Wat gaat vooraf aan het koppel vorm-materie of begrensd-onbegrensd? Gewezen is reeds op het *phainesthai*. De betekenis van dit schijnen of verschijnen wordt door Lacoue-Labarthe verduidelijkt door nader in te gaan op Heideggers denken van de waarheid als *alètheia* – letterlijk betekent dit Griekse woord voor waarheid zoiets als ‘uit de lethe treden’, dus ‘onverborgten worden’.

Volgens Lacoue-Labarthe kunnen in het ‘onverborgten worden’ twee aspecten worden onderscheiden. Hij ontleent deze aan de passage in ‘De oorsprong van het kunstwerk’ over de twee verschillende soorten van verberging waarmee de waarheid volgens Heidegger altijd

¹² Heidegger zinspeelt hier kennelijk op de klanken van de woorden *Schein* en *Schöne*, die in het Duits dicht bij elkaar liggen.

gepaard gaat, namelijk ‘verplaatsing’ (*Verstellen*) en ‘ontzegging’ (*Versagen*) (GA 5, 40/43-44). In de woorden van Lacoue-Labarthe is sprake van *Verstellung* wanneer we niet goed zien als wát het zijnde verschijnt; het zijnde zou déze hoedanigheid kunnen hebben, maar wellicht verdringt deze een andere; dit treft dus de *Washeit, quidditas* van het zijnde. Het *Versagen* daarentegen betekent dat onduidelijk is óf het zijnde zich überhaupt voordoet; dit treft de *Dassheit, quodditas* van het zijnde (Vé 127). Uit de twee mogelijke vormen van onwaarheid leidt Lacoue-Labarthe af dat de waarheid zowel het dát iets verschijnt als het wát van dat verschijnen omvat.

In het denken over kunst moeten volgens Lacoue-Labarthe beide aspecten van de waarheid worden erkend. Maar er bestaat tevens een fundamenteel onderscheid tussen de twee aspecten: ‘het zijnde in zijn *watheid* kan misschien nooit anders worden gedacht dan als *eidos*. Het gepresenteerde zijnde *figureert zich* altijd, installeert zich in een gestalte, neemt *Gestalt* aan’. Het ‘wat’ toont zich dus eidetisch en omgekeerd vat de eidetische presentatie het zijnde enkel in zijn *watheid*. Echter, zo vervolgt Lacoue-Labarthe, het kunstwerk brengt ons tevens de ‘*datheid*’: ‘het werk is de opening van het feit dát er zijnde is’ (Vé 131, cursiveringen door Lacoue-Labarthe). Deze opening van de ‘*datheid*’ valt volgens Lacoue-Labarthe samen met het *phainesthai*. Dit laatste is de presentatie in een niet-eidetische zin. Aldus begint in de ‘*watheid*’ de *esthetica*, in de ‘*datheid*’ het niet-metafysische denken van de kunst.

In dit kader keert Lacoue-Labarthe zich tegen een omschrijving van het sublieme die hij bij Lyotard aantreft, namelijk als ‘de presentatie dat er iets onpresenteerbaars is’.¹³ Dat zou dan een ‘negatieve presentatie’ zijn, zo meent Lacoue-Labarthe. Maar volgens hem bestaat het sublieme juist in ‘de presentatie van het feit dat er presentatie is’. Het negatieve begrip van het sublieme kan wat Lacoue-Labarthe betreft dan ook worden vervangen door ‘een “affirmatief” begrip van het sublieme, dat wil zeggen van de “grote kunst”’ (Vé 131-132).

Weliswaar heeft Heidegger de waarheid als het om de kunst gaat aan het schone gelijkgesteld. Heidegger spreekt over de *Lichtung* van het zijn en vervolgt aldus:

‘Dit soort licht voegt zijn schijnen in het werk. Het in het werk gevoegde schijnen is het schone. *Schoonheid is een wijze waarop waarheid als onverborgenheid weest*’ (GA 5, 43/46; cursivering door Heidegger).¹⁴

Lacoue-Labarthe merkt niettemin op dat de herinnering aan het dat-aspect van de waarheid, dat oorspronkelijker is dan Plato’s eidetische opvatting van het schone, in de geschiedenis feitelijk veeleer in het denken van het sublieme is vastgehouden, al is het op vage wijze (Vé 132). Heidegger erkent het belang van de geschiedenis van het sublieme niet, maar brengt wel allerlei kenmerken die traditioneel onder het thema van het sublieme vallen in zijn hernieuwde denken van het schone onder.

Dit blijkt allereerst op concreet vlak. Heidegger geeft een fenomenologische schets van zijn voorbeeld bij uitstek van de grote kunst: een Griekse tempel. Dit is een bouwwerk dat de

¹³ J.-F. Lyotard, ‘Réponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne?’, in id., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986, 26. Deze tekst was Lacoue-Labarthe wellicht al langer bekend, want hij verscheen in 1981 reeds in het Italiaans en in 1982 in het Frans (*Critique* no 419, 357-367). Nederlandse vertaling door Cécile Janssen en Dick Veerman: ‘Beantwoording van de vraag: wat is postmodern?’, in: J.-F. Lyotard, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*, Kok Agora, Kampen, 1987, 7-25.

¹⁴ Het woord ‘weest’ moet worden beschouwd als een vervoeging van het werkwoord ‘wezen’ en dat betekent zoiets als tegenwoordig worden.

gestalte van de god omsluit en verbergt, maar ook het duistere dragen door de rotsgrond accentueert, het razende geweld van de storm toont, het licht van de dag en de duisternis van de nacht te voorschijn brengt, de onzichtbare ruimte van de lucht zichtbaar maakt en als onverzettelijk afsteekt tegen het zieden van de zee (GA 5, 28/33). Duidelijk is dat Heidegger met een dergelijke schets van de tempel de klassieke typeringen van het sublieme herneemt: de gewelddadige storm, de ziedende zee, de duisternis enzovoort. En nu is het niet, zoals bij Kant, de rede die te midden van deze omstandigheden standhoudt, maar het is het kunstwerk zelf dat standhoudt en zelfs de omstandigheden pas ervaarbaar maakt.

Heidegger wil met deze fenomenologische schets in eerste instantie duidelijk maken dat zich in het kunstwerk altijd een strijd tussen 'wereld' en 'aarde' voordoet. Maar zowel de wereld als de aarde kunnen slechts naar voren treden door een nog fundamenteelere strijd, namelijk 'in zoverre de waarheid als de oerstrijd van lichting en verberging geschiedt' (GA 5, 42/45). Als we aspecten van de tempel tot het sublieme rekenen, vormen ze dus een wezenlijk onderdeel van de waarheid. Omgekeerd kunnen we zeggen dat de waarheid aldus zelf de trekken van het sublieme krijgt. Dat is waarom Lacoue-Labarthe zijn verhandeling over het sublieme de titel 'De sublieme waarheid' heeft meegegeven.

Lacoue-Labarthe wijst erop dat de waarheid volgens Heideggers uiteenzetting in 'De oorsprong van het kunstwerk' nog heel wat andere bekende kenmerken van het sublieme met zich meedraagt. Zo ondergraaft de waarheid als wezenlijk samengaan van lichting en verberging voortdurend de menselijke vertrouwdheid met het zijnde en brengt zij een confrontatie met de onvertrouwdheid met zich mee:

'Te midden van het zijnde in onze naaste omgeving wanen we ons thuis. Het zijnde is vertrouwd, veilig, gewoon. Niettemin trekt door de lichting een permanent verbergen in de dubbele gedaante van ontzegging (*Versagen*) en verplaatsing (*Verstellen*). Het vertrouwde is in wezen niet zo vertrouwd; het is onvertrouwd (*un-geheuer*)' (GA 5, 41/44) (door Lacoue-Labarthe geciteerd: Vé 128).

De kunst brengt de waarheid volgens Heidegger 'in het werk'. Ook het kunstwerk confronteert ons dus met deze onvertrouwdheid. Hier werkt Heidegger het eerder genoemde dat-aspect van de waarheid verder uit. De kunst begint met het 'naar voren brengen (*Darbringen*) van het "dat het is"'. In het kunstwerk treedt het feit naar voren dat er onverborgenheid is geschied. Het feit dat het werk is, bestaat, vormt een 'schok' (*Anstoss*). Deze 'schok' (*Stoss*), dit "dat" van het geschapen zijn, treedt uit het werk in het licht. Daarmee komt tevens het beslissende onderscheid tussen het kunstwerk en het tuig naar voren: het 'dat' valt bij het tuig niet op, omdat het daar in de 'dienstigheid' verdwijnt, terwijl bij het kunstwerk 'juist dit, dat het als zodanig is, het ongewone is'. Heidegger gebruikt hier de term 'gebeurtenis' (*Ereignis*): 'De gebeurtenis van zijn geschapen zijn trilt in het werk niet zomaar na, maar die gebeurlijkheid, die het werk als dit werk is, straalt ervan af'. Wat uitschijnt is het unieke feit dat dit werk bestaat. Heidegger schetst een strijdigheid tussen de schokkende singulariteit van het werk waarmee de waarheid naar voren treedt enerzijds en de alledaagsheid - waarin de singulariteit per definitie niet aan de orde is - anderzijds: 'Hoe wezenlijker deze schok aan de dag treedt, des te bevreemdender (*befremdlicher*) en eenzamer wordt het werk'. Daarmee 'rukt' het werk ons in de 'openheid van het zijnde' 'en zo tegelijk weg uit het alledaagse'. Het gaat er volgens Heidegger om deze 'vervoering' (*Verrückung*) te volgen (GA 5, 53-54/54-55) (door Lacoue-Labarthe geciteerd: Vé 129-130).

Het is duidelijk dat Lacoue-Labarthe in zoverre gelijk heeft dat bij Heidegger het aloude ‘lexicon van het sublieme’, zij het ‘vertaald’, terug te vinden is. Weliswaar keert alles wat met de grens tussen twee werelden, bijvoorbeeld tussen sterfelijk en onsterfelijk, tussen natuur en rede, of tussen zintuiglijk en bovenzintuiglijk, te maken had bij Heidegger niet terug, omdat hij zo’n onderscheid als een product van de metafysica beschouwt. Maar het geweld van het sublieme is bij Heidegger goed vertegenwoordigd. We hebben gezien dat de waarheid – of meer in het bijzonder het kunstwerk waarin de waarheid is ‘ingericht’ – zich volgens Heidegger voordoet bij wijze van een schok, een stoot, een bevreemdende eenzaamheid, waardoor het een vervoering uit het gewone en vertrouwde teweegbrengt en ons confronteert met het onvertrouwde, het *Ungeheure*. Er zou zelfs iets voor te zeggen zijn de term *ungeheuer* simpelweg te vertalen met ‘subliem’. En dit *Ungeheure* wordt door Heidegger uitdrukkelijk verbonden met het gebeurtenis-karakter van de waarheid. Het kunstwerk is een zijnde dat sterker dan andere soorten van zijnden de ontologische differentie als gebeurtenis demonstreert.

Keert de paradox waarmee we begonnen nu als een boemerang naar Lyotard terug? Is het Lyotard die ‘vergeet’ dat Heidegger, door het gebeurtenis-karakter van de waarheid in het kunstwerk te benadrukken, aan een belangrijk kenmerk van het sublieme recht heeft gedaan? Nee. Lyotards klacht dat Heidegger ‘de problematiek van het sublieme – in ieder geval als zodanig – volledig over het hoofd heeft gezien’ dateert van 1988. Maar reeds in 1983 behandelde Lyotard het sublieme als de avantgardistisch-kunstzinnige presentatie van de vraag ‘Gebeurt er?’. En in zijn toelichting bij deze gedachte verwees Lyotard onder meer naar Heideggers term *Ereignis*.¹⁵ De kwestie ligt voor Lyotard blijkbaar bij het ‘in ieder geval als zodanig’. Inderdaad heeft Heidegger de traditie van het sublieme links laten liggen, het kunstzinnige gebeuren van de waarheid *rücksichtslos* onder de noemer van het schone gebracht en zodoende de specifieke betekenis van avant-garde kunst genegeerd. Wel moet worden erkend dat hij – laten we zeggen met enig *wishful thinking* – de kunst in haar geheel als een breuk met het vertrouwde zag, maar dat betreft het vertrouwde van het dagelijks leven, niet het vertrouwde van de kunst. Nooit heeft Heidegger aandacht besteed aan de ontwikkeling van nieuwe vormen van kunst die een breuk aanbrachten met bestaande vormen van kunst, die dus het vertrouwde *van de kunst* openbraken. En dat is waar Lyotard met behulp van het sublieme uitzicht op probeerde te geven: niet alleen op de schok die de kunst ten opzichte van het gewone leven aanbrengt, maar ook op de schok die nieuwe kunst ten opzichte van reeds bestaande kunst aanbrengt.

We kunnen de zaak dus toch weer omkeren: waarom heeft Heidegger in het sublieme enkel de metafysica en niet de gebeurtenis onderkend? Waarom de ‘gebeurlijkheid’ in het schone willen herkennen, terwijl deze bij het sublieme voor het oprapen lag? Dit laatste wordt door Heidegger over het hoofd gezien, waardoor hij niet alleen de metafysische, maar ook de niet-metafysische doordenking van het sublieme – zoals die bijvoorbeeld bij Kant ten dele aanwezig is – ‘vergeet’. En waarom niet wat meer kijken naar wat er *binnen* de kunst gebeurt?

En wat is ten slotte de winst die Lacoue-Labarthe boekt met het herstelwerk dat hij ten behoeve van Heidegger verricht? Het is mooi dat hij de heideggerianen laat zien dat ze het sublieme serieus mogen nemen. Maar nu is het sublieme dus verankerd in de waarheid. Hoewel Plato’s eidetische benadering wordt verlaten, zijn we op één punt toch weer terug bij Plato: zoals diens denken van het schone een afgeleide was van zijn denken van de waarheid, zo is nu het

¹⁵ J.-F. Lyotard, *L’inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, Paris, 1988, 102; Nederlandse vertaling: *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, Kok Agora, Kampen, 1992, 94. De desbetreffende tekst ‘Le sublime et l’avant-garde’ is door Lyotard reeds in 1983 in de vorm van een lezing gepresenteerd.

denken van het schone én het sublieme een afgeleide van Heideggers denken van de waarheid. Daarmee stelt zich dus uiteindelijk de vraag naar de zelfstandigheid die het denken over kunst ten opzichte van het denken over waarheid kan krijgen.

Frans van Peperstraten
10 april 2022¹⁶

Literatuur

Michel Deguy, 'Le grand-dire', in: J.-F. Courtine et al., *Du sublime*, Éditions Belin, Paris, 1988.
Martin Heidegger, 'Der Ursprung des Kunstwerkes', in id. *Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., vanaf 1975. (afkorting GA)

- Nederlandse vertaling: *De oorsprong van het kunstwerk*, vertaling door Mark Wildschut en Chris Bremmers, Boom, Amsterdam en Meppel, 1996.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2006.

- Nederlandse vertaling: Immanuel Kant, *Kritiek van het oordeelsvermogen*, vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Boom, Amsterdam, 2009.

Philippe Lacoue-Labarthe, 'La vérité sublime', in: J.-F. Courtine et al., *Du sublime*, Éditions Belin, Paris, 1988, 97-147. (afkorting : Vé)

Longinus, *Het sublieme*, Griekse en Engelse tekst opgenomen in *Aristotle*, The Loeb Classical Library, XXIII, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) / William Heinemann Ltd., London, 1995.

- Nederlandse vertaling: Longinus, *Het sublieme*, vertaling door Michiel Op de Coul, Historische Uitgeverij, Groningen, 2000.

Jean-François Lyotard, 'Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?', in id., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986.

- Nederlandse vertaling: 'Beantwoording van de vraag: wat is postmodern?', in id., *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*, vertaald door Cécile Janssen en Dick Veerman, Kok Agora, Kampen, 1987.

Jean-François Lyotard, *Heidegger et 'les juifs'*, Galilée, Paris, 1988

- Nederlandse vertaling: *Heidegger en 'de joden'*, vertaald door Cécile Janssen, Dick Veerman en Edo Klement, Kok Agora, Kampen, 1990.

Jörg Villwock, 'Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*', in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Wiley VCH, Weinheim, 1989.

¹⁶ Dit artikel is een gewijzigde versie van het artikel dat onder dezelfde titel verscheen in: Bart Vandenabeele en Koen Vermeir (red.), *Transgressie in de kunst. Jaarboek voor Esthetica 2004*, Damon, Budel, 2004, 86-102.