

Zag Heidegger het sublieme over het hoofd?

Frans van Peperstraten

Inleiding

Hoewel Lyotard nooit een systematische beschouwing aan Heideggers denken over kunst heeft gewijd, maakt hij daarover wel een interessante afkeurende opmerking. De context van deze opmerking is als volgt: Lyotard erkent dat Heidegger het thema van het ‘vergeten’ op de wijsgerige agenda heeft gezet. Hij noemt het paradoxaal dat het joodse denken, waarin eveneens een vergeten aan de orde wordt gesteld, door Heidegger wordt vergeten. Dit vergeten van het joodse denken door Heidegger 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

Voor Lyotard is de esthetica van het sublieme van groot belang omdat deze in zijn ogen de sleutel levert tot 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 aan Heidegger dat deze onvoldoende recht doet aan het speciale karakter van de avant-gardekunst. 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, de thema’s namelijk van de angst en van de ‘verhullende onthulling.’² Maar hij is blijkbaar van mening dat Heidegger voorbijgaat aan de kern van de zaak die in de avant-garde kunst aan de orde is.

Zag Heidegger het sublieme over het hoofd? Een eerste reactie is snel gegeven, want inderdaad heeft Heidegger bij mijn weten nergens de term subliem of verheven (*erhaben*) gebruikt. Dat sluit echter niet uit dat Heidegger met een ander woordgebruik de ‘zaak’ van het sublieme wél aan de

orde stelt. Lacoue-Labarthe, die door Lyotard als getuige à charge wordt opgeroepen, blijkt een minder eenduidig getuige- [einde pagina 86] nis 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 ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’ een prominente betekenis krijgen, in feite tot ‘het lexicon van het sublieme’ behoren of tot ‘de transcriptie daarvan in Heideggers idioom.’³ Duidelijk is dat Lacoue-Labarthe hiermee niet bedoelt te zeggen dat Heidegger *enkel* het lexicon – en niet de zaak – van het sublieme ten tonele voert, maar dat Heidegger in zijn denken over kunst wel degelijk een plaats voor het sublieme inruimt, doch in andere termen: ‘(...) “subliem” is een woord dat niet tot Heideggers lexicon behoort, ook al is het concept – en de zaak zelf – overal aanwezig (zij het slechts onder de titel van de “grootheid”).’⁴

Om de vraag te kunnen beantwoorden wie gelijk heeft, Lyotard of Lacoue-Labarthe, moet vanzelfsprekend 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 Kant zal blijken dat het sublieme wordt verbonden met een gewelddadige grensoverschrijding enerzijds en met een zekere onbeheerstheid anderzijds. 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 traditionele elementen van het sublieme bij Heidegger terugkeren.

Longinus

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, daar het werk nu eenmaal vanaf de eerste gedrukte uitgave (in 1554) tot in de 19^e eeuw aan een zekere Cassius Longinus werd toegeschreven. Het traktaat plaatst zich in de antieke traditie van de retorica. Het wil bruikbaar zijn voor *andراسi politikois*, in de meest recente Nederlandse uitgave mooi vertaald als ‘mensen die in het openbaar moeten spreken’ (162/21).⁵ Longinus maakt de kunst van de redenaar overigens niet los van de literatuur als geheel en behandelt naast bijvoorbeeld Demosthenes onder anderen ook Homerus, Sappho, Sophocles, Xenophon, Herodotus en (de schrijfkunst van) Plato.

Zijn enorme invloed bereikt het werk van Longinus pas als Nicolas Boileau-Despréaux in 1674

tegelijk met zijn *L'art poétique* een vertaling van *Peri hupsous* uitbrengt onder de titel *Traité du sublime*. Deze vertaling heeft onmiddellijk na verschijnen een belangrijke rol gespeeld in de zogeheten *Querelle des Anciens et des [einde pagina 87] Modernes*, een strijd die erin heeft geresulteerd dat de antieke, meer regelgeleide kunstopvatting werd losgelaten.

Titel en tekst brengen een niet onbelangrijk terminologisch probleem met zich mee: *Peri hupsous* (in het Latijn vertaald als *De sublimitate*) betekent letterlijk 'over hoogte'. In de tekst blijkt bovendien dat datgene wat 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 huperfua*, 162/22).

Longinus maakt niet een louter gradueel onderscheid tussen sublieme of grote kunst enerzijds en 'gewone' kunst anderzijds, maar kent aan het sublieme of aan grootheid een afzonderlijke status toe. Longinus onderscheidt het sublieme niet van het schone, zoals dat later bij onder anderen Burke en Kant het geval zal zijn, maar van het gewone doel van de retorica: de overreding. Bij het sublieme is niet de overreding, maar 'overweldiging' aan de orde – de toehoorder wordt 'in vervoering', of letterlijk: 'buiten zichzelf' gebracht:

'Welnu, overreding is niet wat het genie beoogt. Het wil de luisteraars in vervoering (*eis ekstasin*) 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 (*horon*) van het overreden als zodanig heeft gebracht' (224/50). Het 'ekstatische' karakter van het sublieme staat letterlijk voor een grenservaring: 'Want zoals ik niet ophoud te zeggen, handelingen en emoties die dichtbij de uiterste grens staan maken elk stilistisch waagstuk te verdedigen en aanvaardbaar' (284/77).⁶

De mogelijkheid van een grenservaring of zelfs grensoverschrijding is de mens van nature gegeven. Longinus meent dat 'de natuur ons mensen niet bestemd heeft om te leven als miezeringe 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 [**einde pagina 88**] de grenzen (*horous*) 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 het sterfelijke en het onsterfelijke, tussen het tijdelijke en het tijdloze. De grootste schrijvers verwerven dankzij het sublieme onsterfelijke roem (162/22). Een passage bewijst haar verhevenheid doordat de lezing ervan de geest elke keer weer 'tot grote gedachten brengt'. Daarom geldt: 'wat 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).

Wanneer Longinus aan het eind van zijn traktaat ingaat op de vraag waarom 'echt grote geesten' (300/84) in zijn tijd niet meer geboren worden en de literatuur door algehele armoede wordt beheerst, legt hij de oorzaak bij de 'geldhonger' (302/85), die 'slaven van ons maakt'. 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) verkومت de grootheid van de ziel (*ta psuchika megethè*, 304/87).

In de visie van Longinus blijkt het sublieme dus diverse grenzen in het geding te brengen:

- (a) die van het individu (het sublieme brengt de luisteraar in de *ekstasis*, en voert sommigen zelfs 'hoog boven al het sterfelijke');
- (b) die van zowel overreding als denken (het sublieme wordt door de denkende beschouwing niet uitgeput);
- (c) die van het heelal (de gedachten overschrijden de grenzen van het heelal).

Ongetwijfeld is het betoog van Longinus niet altijd even duidelijk. Zo blijkt uit (b) en (c) dat hij het denken enerzijds als beperkt en anderzijds juist als grensoverschrijdend kenmerkt. Het zwaartepunt ligt dan ook duidelijk bij (a). Een deel van wat met de overige grenzen aan bod komt, is daarmee goed verenigbaar. Dat wil zeggen, het sublieme betekent voor Longinus de overschrijding van de grens van het sterfelijke en in die zin tijdelijke, zodat de mens voor kortere

of langere tijd een betrekking aangaat met het onsterfelijke, tijdloze en goddelijke.⁷

Weliswaar staat een groot deel van Longinus' verhandeling in het teken van een 'poëtica', die vertrekt vanuit de vraag hoe de auteur het sublieme bewerkstelligt. Toch relativeert Longinus het belang van een methode of van 'de regels van de kunst' (*technologiai*, 164/23) waarmee de verhevenheid doelgericht zou kunnen worden bereikt. Het sublieme ligt niet besloten in de perfectie, dat wil zeggen, het gaat niet om een foutloze beheersing van de techniek. Longinus benadrukt dat het foutloze weliswaar de ver- **[einde pagina 89]** dienste is van de techniek, maar dat het ware genie zich kan veroorloven fouten te maken (hetgeen vooral bij Plato zou opvallen; 274, 280/73-75). Steeds weer poogt hij 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.

Deze oriëntatie op beide factoren blijkt bij uitstek als Longinus de 'bronnen' (*pègai*, 180/30) van het sublieme behandelt. Dat zijn er volgens hem vijf:

- (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 onder meer een overdrachtelijk taalgebruik (*lexis*)
- (e) de compositie (*sunthesis*).

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 de laatste bron (de *sunthesis*) licht Longinus toe dat dit alle hiervoor genoemde bronnen omvat. De synthese blijkt dus op twee verschillende niveau's van belang te zijn, want ze 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 en kunst of techniek.

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 in dit kader is zijn cirkelredenering over de relatie tussen het gebruik van figuren en

het sublieme. Het gebruik van figuren is, zoals we zagen, één van de vijf bronnen van het sublieme, en wel een ‘technisch’ middel waarmee het sublieme als doel kan worden bereikt. Longinus redeneert voorts als volgt: wanneer het gebruik van figuren opvalt, bestaat het gevaar dat de luisteraar zich in een val gelokt voelt en kwaad wordt. ‘Het beste is een figuur dan ook’, zo concludeert Longinus, ‘wanneer onopgemerkt blijft dat het een figuur is.’ En wanneer blijft dit onopgemerkt? Wanneer de passage subliem is. Het sublieme lijkt nu zelf een middel te worden, dat kan worden ingezet 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 verborgen en staat zo buiten elke verdenking. (...) Zo komt er een schaduw over de techniek te liggen en wordt ze als het ware toegedekt’ (230-232/53-54). **[einde pagina 90]**

Een te opvallend gebruik van figuren betekent dat de passage te kunstmatig lijkt en te weinig natuurlijk overkomt. Het sublieme neemt dit probleem weg. Voorwaarde is natuurlijk wel 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. De conclusie moet wel zijn dat Longinus het sublieme wezenlijk gekenmerkt acht door een onbeheerste gave. Het sublieme doorbreekt aldus niet alleen het onderscheid tussen middel en doel, maar ook dat tussen kunst en natuur: ‘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). Er is bij Longinus noch plaats voor wat we ‘artificialisme’ zouden kunnen noemen, noch voor ‘naturalisme’. De kunst blijft op alle niveaus verweven met de natuur en de natuur heeft op haar beurt de kunst binnenin zich. Dit evenwichtige resultaat komt in de visie van Longinus echter niet door toedoen van de menselijke beheersing tot stand. Het sublieme betekent bij Longinus niet alleen een grensoverschrijding in ontologische zin, maar impliceert tevens de acceptatie van wat we – spanningsvol – als een poëtische onbeheerstheid kunnen aanduiden.

Kant

Wanneer we nu de sprong naar Kant maken, blijkt de inkadering van het sublieme op twee punten te zijn veranderd: het sublieme wordt benaderd als wezenlijk onderscheiden van het schone; en

deze beide termen worden begrepen als een aangelegenheid van een beoordeling door de 'toeschouwer'. Bij Kant worden het schone en het sublieme dus tot twee verschillende esthetische oordelen herleid.

De beide esthetische oordelen grijpen allereerst op erg verschillende wijzen in de 'energiehuishouding' van het gemoed in. Het schone brengt volgens Kant rechtstreeks een gevoel van bevordering van het leven met zich mee, is verenigbaar met een spelende verbeelding en wordt door een positieve lust gekenmerkt. Het sublieme wordt daarentegen verwekt 'door het gevoel van een ogenblikkelijk blokkeren van de levenskrachten en een meteen daarop volgend des te sterker uitstromen ervan'. Het gemoed wordt in het geval van het sublieme door het object afwisselend aangetrokken en afgestoten (B 75).⁸ Terwijl het gemoed bij het schone in rustige contemplatie verkeert, is het bij het sublieme in beweging (B 79). Kant noemt deze beweging een *Erschütterung* (B 98). De verbeelding vervult zijn taak bij het sublieme niet spelend maar met ernst. En ten slotte betekent het welgevallen aan het sublieme 'veeleer bewondering of achting, dat wil zeggen, een negatieve lust' (B 75-76).

De *Erschütterung* wordt door Kant niet verder uitgewerkt. Hij legt bij het onderscheid tussen het schone en het sublieme veel meer gewicht op een tweede kwestie: die van de vorm in de voorstelling. 'Het schone', zegt Kant, 'betreft de vorm van het [einde pagina 91] object'. De vorm kan in het geval van het schone zonder problemen aan het object worden toegekend en bestaat 'in de begrenzing' van het object. Bij het sublieme is echter onbegrensdeheid en daarmee tevens *vormloosheid* van het object aan de orde: 'Het sublieme is daarentegen ook aan een vormeloos object te vinden in zoverre bij dat object, of naar aanleiding ervan, onbegrensdeheid wordt voorgesteld en er toch totaliteit aan wordt toegekend'. Dit betekent, zo voegt Kant toe, dat de verbeelding zich bij het schone met het verstand en bij het sublieme met de rede verbindt (B 75). Immers, zolang de verbeelding een begrensde vorm aanlevert – en zich zodoende in het waarneembare ophoudt – is ook het verstand aan zet, maar wanneer de verbeelding bijvoorbeeld door een onbegrensde totaliteit wordt bespookt, heeft ze te maken met begrippen die boven het waarneembare uitgaan; dergelijke begrippen – die bij Kant ook wel ideeën heten – kunnen alleen door de rede worden gedacht.

Kant noemt als belangrijkste onderscheid, dat bij het schone de vorm doelmatig is voor ons oordeelsvermogen, terwijl datgene wat 'het gevoel van het sublieme opwekt, naar zijn vorm als ondoelmatig (zelfs: *zweckwidrig*) voor ons oordeelsvermogen, onaangepast aan ons

presentatievermogen en als het ware gewelddadig voor de verbeelding kan verschijnen' (B 76). Wat bij uitstek aanleiding geeft tot het sublieme gevoel is dan ook niet de kunst, en ook niet de natuur qua vormenspel, maar de *rohe Natur* (B 89). De natuur verwekt 'de ideeën van het verhevene' het meest, aldus Kant, 'in haar chaos of in haar wildste en meest regelloze wanorde en verwoesting, wanneer slechts grootte en macht te zien is'. Maar juist een dergelijke vormeloosheid maakt 'een van de natuur geheel onafhankelijke doelmatigheid in onszelf voelbaar', die namelijk in onze wijze van denken is gelegen (B 78). Want, zo zouden we het sublieme effect kunnen samenvatten: hoe wilder het verschijnende object, des te standvastiger het redelijke subject.⁹

Het sublieme is bij Kant verdeeld in het 'mathematisch sublieme' en het 'dynamisch sublieme'. In het eerste geval worden we geconfronteerd met iets dat 'boven alle vergelijking' groot, dus absoluut groot is (B 84). Er moet dan een beroep op de theoretische rede worden gedaan om deze grootte te denken. In het tweede geval worden we geconfronteerd met de macht van de natuur, die ons echter laat ontdekken dat in ons een vermogen schuilt dat onafhankelijk is van en zelfs superieur aan de macht van de natuur (B 105). Dit vermogen is de praktische rede (of 'de rede in zijn praktisch gebruik'), 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 **[einde pagina 92]** samennemen van de opgenomen delen (*Zusammenfassung, comprehensio aethetica*) stuit de verbeelding op een maximum. Vandaar de 'verlegenheid' die iemand volgens Kant overvalt bij het binnentreden van bijvoorbeeld de St. Pieter in Rome en die in feite neerkomt op 'het gevoel van de inadequaatheid van de verbeelding voor de presentatie van de ideeën van een geheel' (B 87-88). De verbeelding wordt tot aan haar grens opgerekt (B 116), en voorbij deze grens, in het bovenzintuiglijke, voelt alleen de rede zich nog thuis. In deze situatie wordt immers de idee van de oneindigheid in het gemoed opgeroepen, maar deze is een idee die alleen door een bovenzintuiglijk vermogen, door de rede, kan worden gedacht. Het is voor de verbeelding, die aan het zintuiglijk voorstelbare is gebonden, onmogelijk de oneindigheid te presenteren. De verbeelding kan de ideeën van de rede per definitie niet

presenteren (B 115). Tegenover de ideeën van de rede, zo concludeert Kant, verdwijnt onze verbeelding, en met haar de natuur, in onbeduidende kleinheid (B 96). Verheven is datgene, zo definieert Kant, wat tot het besef leidt dat de natuur als presentatie van ideeën tekortschiet (B 115).

Het gevoel van het sublieme behelst daarom onlust en lust tegelijkertijd: onlust door de inadequaatheid van de verbeelding, lust omdat de rede in deze situatie juist adequaat blijkt te zijn (B 97). De lust is hier slechts via de onlust mogelijk (B 102). Het reflexieve oordeel heeft hier te maken met vermogens – de verbeelding en de rede – die niet met elkaar kunnen overeenstemmen, maar wekt juist daardoor ‘een gevoel’ op ‘dat we een zelfstandige rede hebben’. Daardoor kan het ‘contrast’ of de *Widerstreit* tussen verbeelding en rede in feite als harmonisch worden voorgesteld (B 99). Waar de verbeelding ‘als het ware’ in ‘een afgrond’ stort (B 98) – omdat ze door de rede op gewelddadige wijze ertoe wordt gedwongen ‘haar blik te richten op het oneindige, hetgeen voor haar een afgrond is’ (B 110) – legt het ‘eigen onvermogen het bewustzijn van een onbeperkt vermogen van hetzelfde subject’ bloot (B 100). Bij het sublieme is om zo te zeggen het subject groot waar het nietig is. Hier is echter geen contradictie aan de orde, want Kant speelt hier verschillende vermogens in het subject tegen elkaar uit.

We begrijpen dat Kant tot een eenduidige lokalisering van het sublieme komt: het sublieme ligt geheel en alleen bij het subjectieve gevoel. Niet het uitwendige object kan subliem genoemd worden, zo schrijft Kant, maar het sublieme betreft de ideeën van de rede die in het gemoed worden opgeroepen (B 76-77). Het gevoel van het verhevene kennen wij door een zekere verwisseling (*Subreption*) toe aan een natuurlijk object, aldus Kant, maar draait in feite om de achting voor onze eigen bestemming, dat wil zeggen voor ‘de idee van de mensheid in onszelf als subject’ (B 97).

Voor Kant is het sublieme gebonden aan een zekere beschaving van het individu. Het sublieme bestaat erin ideeën in het gemoed op te roepen, maar dat is merkwaardig genoeg pas mogelijk als de mens in zichzelf reeds ideeën heeft ontwikkeld, en wel [**einde pagina 93**] 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’ (B 111-112). 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 heer van Saussure (een van de eerste verkenneren van de Mont-Blanc) geeft, is de boer uit de Haute Savoie, die alle liefhebbers van het met ijs bedekte hooggebergte gekken noemt.

Het esthetisch sublieme brengt ons niet rechtstreeks tot een handelen volgens de ethische wet, maar levert wel een bijdrage aan de voorbereiding daartoe. Terwijl het schone – zoals Kants uitgangspunt luidt – ons alvast zónder enig belang bevalt, bevalt het sublieme ‘door zijn weerstand tégen het belang van de zintuigen’. ‘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’ (B 115). 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 is dan die welke ze opoffert’ (B 117).

‘Het sublieme heeft betrekking op onze denkwijze’, zo herhaalt Kant, ‘dat wil zeggen, op maximes, om het intellectuele en de ideeën van de rede de overmacht over de zintuiglijkheid te bezorgen’ (B 124). Kant gaat nog een stap verder: het sublieme kan vervat liggen in een abstracte wijze van presenteren (*abgezogene Darstellungsart*), die ten aanzien van het zintuiglijke zelfs ‘volledig 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 verhevener passage 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 wat op aarde noch wat onder de aarde is enz. Alleen dit gebod kan het enthousiasme verklaren dat het joodse volk in zijn beschaafde (*gesitteten*) tijdperk, als het zich met andere volkeren vergeleek, voor zijn religie voelde, 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’ (B 124-125).

Welke grenzen brengt het sublieme bij Kant nu in het geding? De eerste grens die bij Kant aan de orde is, is – evenals bij Longinus – die van een subjectieve grensoverschrijding naar het ‘hogere’. Het sublieme bestaat er bij Kant in dat het hele bereik van de verbeelding en van de zintuiglijke waarneming en belangen niet alleen wordt over- **[einde pagina 94]** schreden, maar zelfs geweld

wordt aangedaan. Hiermee is echter geen overschrijding van álle vermogens van het subject aan de orde. We zouden kunnen spreken van een transcendentie ván het subject bínnen het subject. Immers, hoe *erschüttert* het subject ook wordt, hij komt weer bij zijn ‘positieven’ door een beroep te doen op zijn eigen rede. De rede wordt niet overschreden, maar is juist hier in zijn element. Het oneindige moge voor de verbeelding een afgrond betekenen, voor de rede is dat niet het geval. Het oneindige wórdt gepresenteerd, zij het op negatieve wijze, zoals in het beeldverbod. In Kants visie komt de mens bij het sublieme in contact met het bovennatuurlijke, maar achter dit bovennatuurlijke blijkt de zedelijke dimensie van de mens zelf schuil te gaan.¹⁰ En analoog daaraan is het geweld waarmee het sublieme bij Kant gepaard gaat slechts het geweld dat het ene deel van het subject uitoefent op het andere deel, of nog subtieler: 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 aan de objectieve kant van onze ervaring aan de orde. De onbegrenstheid die bij het 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 niet weten ‘hoe we het hebben’. Het sublieme staat voor een twijfel aan de grijpbaarheid van het waargenomen object. Hoewel Kant het sublieme in hoofdzaak in de natuur herkent, is duidelijk dat de kunst op allerlei manieren op deze twijfel kan inspelen: zij kan grenzen binnen het gepresenteerde object maar evenzeer die ván het kunstobject als zodanig in twijfel trekken. Ook wanneer we de nadruk zouden leggen op de productiviteit van de verbeelding blijkt het sublieme effect juist te worden bewerkstelligd doordat de verbeelding er *niet* in slaagt een vorm als begrenzing aan de verschijnselen op te leggen en op basis daarvan tot een overeenstemming met het verstand te komen. Er wil maar geen handzaam object tot stand komen: het sublieme impliceert bij Kant een kritiek op de gedachte zowel van een alles vermogende spontane productiviteit als van de meer geregelde beheersing of techniek. Weliswaar bevindt deze kritiek zich op het ‘niveau’ van verbeelding en verstand, terwijl de rede onaangetast blijft, maar de rede is bij Kant niet bepalend in de esthetica, zodat we mogen concluderen dat Kant met de ‘onbegrenstheid’ iets thematiseert dat analoog is aan de ‘poëtische onbeheerstheid’ bij Longinus.

Lacoue-Labarthe en Heidegger

Lacoue-Labarthe laat zich duidelijk door Heidegger inspireren. Hij plaatst het denken van het sublieme dan ook voor een dilemma: ofwel deconstructie ofwel voortzetting van de esthetica, dat wil zeggen van de metafysica, en kiest voor het eerste. **[einde pagina 95]**

Lacoue-Labarthe is bereid de bekende formulering van Lyotard: subliem is 'de presentatie van het feit dat er iets onpresenteerbaars is' te accepteren. Hij wijst er echter op dat de gedachte dat niet alles zich presenteert op twee zeer verschillende manieren kan worden ingevuld. Voor beide invullingen kan volgens hem bij Kant worden aangeknoopt (Lacoue-Labarthe, 1988, 101-102):

a) in het door Kant als prototype van het sublieme genoemde beeldverbod wordt de 'normale' presentatie gedacht vanuit de figuur, de vorm, het zo geheten 'gesneden' beeld; dit uitgangspunt van een omgrensde figuur impliceert een denken in termen van de oppositie tussen begrensd (eindig) en onbegrensd (oneindig).

b) in een voetnoot (in B 197) maakt Kant met de inleidende woorden: 'Misschien is er nooit iets verhevener gezegd of een gedachte verhevener uitgedrukt' van het opschrift op de tempel van Isis gewag, dat als volgt luidt: 'Ik ben alles wat er is, wat er was en wat er zal zijn, en geen sterfelijke heeft mijn sluier opgeslagen'; in deze spreuk wordt de presentatie gedacht als onthulling; dit opent de weg naar Heideggers denken van de waarheid, als onthulling en verberging.

Met een beroep op Heideggers aanzet tot een 'overwinning' van de esthetica wil Lacoue-Labarthe nu duidelijk maken dat (b) de fundamentele – of laten we zeggen 'transcendentale' – voorwaarde vormt voor (a). Heidegger heeft erop gewezen dat de gedachte van een 'vorm' die de 'materie' omgrenst, teruggaat op Plato's denken van het zijn als *eidōs*. Maar aan dit *eidōs* gaat volgens Heidegger het *phainesthai*, het schijnen nog vooraf (Lacoue-Labarthe, 1988, 103).¹¹ De esthetica, zo meent Lacoue-Labarthe dan ook, is sinds Plato gebaseerd op een 'eidetische' bepaling van het schone. Maar fundamenteler is het 'schijnen'.

Het door Lacoue-Labarthe geïntroduceerde onderscheid tussen twee mogelijke invullingen van het sublieme (a en b) is verre van filosofisch neutraal. Bij uitstek door het stof-vormdenken maakt de esthetica volgens Heidegger deel uit van de historische beweging, waarin de metafysica zich voltooit in de techniek. Optie (a) staat in dit esthetisch-metafysisch kader. Immers, deze optie gaat uit van de omgrenzing van het object bij wijze van vorm, door middel van het aanbrengen van de

vorm op de stof; en met dit stof-vorm schema wordt een technisch beheersbaar object gedacht. Duidelijk is voorts dat het begrippenpaar stof-vorm niet alleen gerelateerd is aan de oppositie begrens-d-onbegrens-d, maar ook aan de oppositie materie-geest, of lichaam-geest, natuur-logos, zintuiglijk-bovenzintuiglijk, enzovoort. De poging die Lacoue-Labarthe onderneemt om het sublieme over te hevelen naar optie (b), naar de *alètheia* en het *phainesthai*, dat wil zeggen naar een niet-eidetische bepaling, betekent dan ook zonder meer een invoeging in het door Heidegger in gang gezette denkproject.

Uit Heideggers verdediging van Kant tegen Nietzsche, op het roemruchte punt van de belangeloosheid, blijkt dat Kant in de ogen van Heidegger het 'schijnen' tot op zekere hoogte wel recht doet, zo geeft Lacoue-Labarthe toe. De kern van Heideggers argu- **[einde pagina 96]** ment contra Nietzsche en pro Kant is de volgende passage: 'De wezenlijke betrekking tot het object (*Gegenstand*) zelf komt door het "zonder belang" juist in het spel. Niet gezien wordt dat pas nu het object als zuiver object te voorschijn komt, dat dit in-de-voorschijn-komen het schone is. Het woord "schoon" betekent het verschijnen in de schijn van zo'n voorschijn'.¹² In de woorden van Lacoue-Labarthe zegt Heidegger hier dat Kant op het punt van de belangeloosheid een niet-eidetische bepaling van het schone nabijkomt (Ibid., 107). Voor het overige meent Lacoue-Labarthe echter te moeten vaststellen dat Kant de problematiek van het schone en het sublieme steeds in termen van de eidetische presentatie behandelt, dat wil zeggen in termen van verbeelding (Ibid., 113). Anders gezegd, in hoofdzaak blijft Kant steken in de esthetica, dat wil zeggen in de onder (a) genoemde benadering.

En niet alleen bij Kant, maar in de hele geschiedenis van het denken over het sublieme vanaf Longinus is volgens Lacoue-Labarthe nooit daadwerkelijk een breuk met de eidetische presentatie voltrokken. Hierin zou de reden kunnen liggen dat Heidegger geen aanleiding zag om op de esthetica van het sublieme in te gaan. Het sublieme is steeds gedacht vanuit het schone, hetgeen zelf is geïnterpreteerd vanuit het eidetisch vatten van het zijnde. Het sublieme wordt slechts negatief ten opzichte van het schone gedefinieerd, het staat in het teken van de 'negatieve presentatie', maar behoort aldus geheel en al tot de esthetica (Ibid., 117-118).

De cruciale vraag in een 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 het *eidōs* is? (Ibid., 1988, 123). Wat gaat vooraf aan het koppel vorm-materie of begrens-d-onbegrens-d? Lacoue-Labarthe meent dat de door Kant aangehaalde Isis-spreuk laat

zien dat het sublieme niet noodzakelijkerwijs een negatieve presentatie betekent, maar ook kan worden begrepen vanuit Heideggers denken van de waarheid als *alètheia*.

Nu kunnen volgens Lacoue-Labarthe aan de *alètheia* twee aspecten worden onderscheiden. Hij ontleent deze aspecten aan de passage in 'Der Ursprung des Kunstwerkes' over het *Verstellen* en het *Versagen* waarmee volgens Heidegger de waarheid altijd gepaard gaat (39/43).¹³ In de woorden van Lacoue-Labarthe is sprake van *Verstellung* wanneer we niet goed zien als wát het zijnde verschijnt; dit treft dus de *Washeit, quidditas* van het zijnde. Het *Versagen* zou betekenen dat onduidelijk is óf het zijnde zich voordoet; dit treft de *Dassheit, quodditas* van het zijnde (Lacoue-Labarthe, 1988, 127). Uit deze twee mogelijke vormen van onwaarheid leidt Lacoue-Labarthe af dat de waarheid zowel het 'feit' dát iets verschijnt als de nadere aanduiding of benoeming van het wát van dat iets omvat. Anders gezegd, de *alètheia* omvat zowel het *quod* als het *quid*.

Lacoue-Labarthe meent beide aspecten ver uit elkaar te kunnen trekken. Hij 'geeft toe' dat het zijnde in zijn 'watheid' misschien niet anders kan worden gedacht dan als [einde pagina 97] *eidos, figure, Gestalt*. Echter, het (kunst)werk is niet alleen van de orde van de 'watheid', maar brengt ons tevens de 'datheid': 'het werk is de opening van het feit dát er zijnde is', aldus Lacoue-Labarthe. Deze opening van de datheid valt volgens Lacoue-Labarthe samen met het *phainesthai* (Lacoue-Labarthe, 1988, 131). Dit is de presentatie in een niet-eidetische zin. Kortom, in de 'watheid' begint de esthetica, in de 'datheid' de deconstructie ervan.

Het is het *dat*-aspect dat Heidegger in zijn 'Der Ursprung des Kunstwerkes' onder meer heeft aangemerkt als de *Stoss*, het *Ungeheure* en de *Ereignis*, termen die men volgens Lacoue-Labarthe tot het lexicon van het sublieme kan rekenen. We kunnen dan ook dit dat-aspect, dus het *phainesthai*, subliem noemen. Het sublieme is dan niet, zoals Lyotard wil, de presentatie van het feit dat er iets onpresenteerbaars is, maar is 'de presentatie van het feit dat er presentatie is'. Er is dan geen sprake meer van een negatief, maar van een affirmatief begrip van het sublieme, dat wil zeggen van de grote kunst, aldus Lacoue-Labarthe. Het *phainesthai*, het schokkende 'dát'-karakter van het kunstwerk is door Heidegger weliswaar op rekening van het schone geschreven, maar volgens Lacoue-Labarthe is de herinnering aan een dergelijke opvatting van het schone, die oorspronkelijker is dan de platoons-eidetische, in de geschiedenis in feite in het denken van het sublieme vastgehouden, zij het op vage wijze (Lacoue-Labarthe, 1988, 131-132).

Een nadere blik op Heideggers 'Der Ursprung des Kunstwerkes' leert al snel dat Lacoue-

Labarthe gelijk heeft. Heidegger, die zich enkel op ‘de grote kunst’ wil richten (25/31), brengt deze weliswaar op de noemer van het schone, maar hij doet dat zo dat hij in feite allerlei kenmerken die traditioneel onder het thema van het sublieme vallen in het schone integreert.

Dit blijkt allereerst in zijn concrete schets van wat voor Heidegger kennelijk bij uitstek een voorbeeld van een kunstwerk is: een Griekse tempel. In zijn beschrijving vermeldt Heidegger onder meer dat dit bouwwerk 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 (27/33). Hier houdt echter niet, zoals bij Kant, de rede stand temidden van allerlei onzekerheden, het is het kunstwerk zelf dat standhoudt en de onzekerheden ervaarbaar maakt.

Maar ook de waarheid zelf krijgt bij Heidegger inderdaad de trekken van het sublieme. De waarheid als wezenlijk samengaan van lichtung en verberging ondergraaft de menselijke vertrouwdheid met het zijnde: ‘Te midden van het zijnde in onze naaste omgeving wanen we ons thuis. Het zijnde is vertrouwd, veilig, gewoon (*vertraut, verlässlich, geheuer*). Niettemin trekt door de lichtung een permanent verbergen in de dubbele gedaante van ontzegging (*Versagen*) en verhulling (*Verstellen*). Het vertrouwde is in wezen niet zo vertrouwd; het is onvertrouwd (*Das Geheure ist im [einde pagina 98] Grunde nicht geheuer; es ist un-geheuer*)’ (40/44). Deze onvertrouwdheid is te vergelijken met Kants *Erschütterung*, zij het dat deze in Heideggers ogen niet psychologisch of fysiologisch, maar ontologisch is gefundeerd. In het kunstwerk treedt het feit dát er onverborgenschap is geschied naar voren. Het feit dat het werk ís, bestaat, vormt een ‘schok’ (*Anstoss*). Deze ‘schok (*Stoss*), dit “dat” van het geschapenzijn’ treedt uit het werk in het licht (51/54). Heidegger gebruikt hier de term ‘gebeurtenis’ (*Ereignis*): ‘De gebeurtenis van zijn geschapenzijn 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 het werk bestaat. Hierdoor wordt de singulariteit van het werk geaccentueerd: ‘Hoe wezenlijker deze schok aan de dag treedt, des te bevreemdender (*befremdlicher*) en eenzamer wordt het werk’. In Heideggers visie draait de kunst in eerste instantie niet om een representatie (*Darstellung*) van de werkelijkheid, maar om het ‘naar voren brengen (*Darbringen*) van het “dat het is”’ (52/55). Dezelfde differentie wordt door Lyotard aangeduid als hij zegt dat het niet om het *quid* (wat), maar om het *quod* (dat) van de gebeurtenis gaat.

In het schokkende karakter van het kunstwerk lijkt bij Heidegger de belangrijkste functie van

de kunst besloten te liggen, namelijk het in het geding brengen van het vertrouwde. Het werk 'rukt' ons in de openheid van het zijnde (dat wil zeggen in de waarheid) 'en zo tegelijk weg uit het alledaagse'. 'Deze vervoering (*Verrückung*) volgen', zo licht Heidegger toe, betekent de gewone betrekkingen tot wereld en aarde veranderen en de gebruikelijke manieren ervan doen opschorten 'om bij de in het werk geschiedende waarheid te verwijlen' (52-53/55-56). Heidegger plaatst dus waarheid en alledaagsheid tegenover elkaar – hij merkt dan ook op: 'Uit het voorhandene en gewone wordt de waarheid nooit afgelezen' (58/60).

In Heideggers visie op het kunstwerk kan het woord subliem dus toepasbaar worden geacht omdat het kunstwerk zich 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'. Wel moet worden opgemerkt dat dan het gevaar van een zekere woord-inflatie opdoemt. Immers, uiteindelijk zou de waarheid als zodanig 'subliem' moeten worden genoemd, een consequentie die Lacoue-Labarthe met de titel van zijn essay blijkt te accepteren. Maar dit betekent dat de ontologische differentie subliem moet worden genoemd, en voorts misschien elke wezenlijke differentie (zoals de seksuele?) en elke incommensurabiliteit. En dan wordt het woord subliem van zijn betrokkenheid op de esthetica of de kunst losgemaakt.

De onvertrouwdheid van de waarheid bij Heidegger ligt in het verlengde van de grensoverschrijding van (of in) het subject bij Longinus en Kant. Daarnaast brengt Heidegger de grens ook aan de kant van het object in het geding. Weliswaar zet **[einde pagina 99]** Heidegger niet zo ongeremd als Kant zijn kaarten op de onbegrensdsheid, maar wel gaat hij uit van een 'gestalte' van het kunstwerk die bij wijze van een spanning tussen het wereld- en het aarde-aspect van het kunstwerk bestaat, die een verhouding van maat en mateloosheid omvat, die niet gefixeerd is maar in de eerste plaats in het licht stelt, enzovoort. Ook het tweede element van het sublieme dat we bij Longinus en Kant aantreffen, keert bij Heidegger dus terug, zij het minder duidelijk dan het eerste element.

Besluit

Lacoue-Labarthe betaalt wel een prijs voor zijn herleiding van het sublieme tot het Heideggeriaanse denkkader: hij houdt alleen het ‘dat’ van de presentatie over. Maar is dat bij Lyotard niet eveneens het geval? In ‘Le sublime et l’avant-garde’ – Lyotards sleuteltekst over het sublieme – maakt hij duidelijk dat het sublieme begrepen moet worden vanuit ‘het vraagstuk van de tijd, van het *Arrive-t-il?*’, een vraagstuk waarvan hij zegt dat het ‘geen deel uitmaakt van Kants problematiek’ (110).¹⁴ De schilder die voor zijn lege doek staat, aldus Lyotard, heeft te maken met een ‘nu’ dat aan zijn greep ontsnapt, met ‘een gebeurtenis (*événement*), een voorval (*occurrence*), wat Martin Heidegger *ein Ereignis* noemde’ (102). ‘In de bepaling van de schilderkunst is het onbepaalde, het *Het gebeurt*, de kleur, het schilderij. De kleur, het schilderij is als voorval, als gebeurtenis niet uitdrukbaar, en precies hiervan heeft het te getuigen’ (104-105). Ook als Lyotard in zijn behandeling van het sublieme het thema van de materie centraal stelt, blijft hij zich op het gebeurtenis-karakter daarvan beroepen: ‘En ik zeg “materie” om dit “dat er is”, dit *quod* aan te duiden’ (153).

De paradox waarmee we begonnen lijkt dus als een boemerang naar Lyotard terug te keren: waarom ‘vergeet’ Lyotard dat Heideggers thematisering van de gebeurtenis als een verwerking van het sublieme kan worden begrepen? Er is hier geen gelegenheid om Lyotards opvatting van het sublieme te behandelen, zodat ik ter verdediging van Lyotard moet volstaan met een korte verwijzing. De negatieve ontologie waar Lyotards esthetica op is gebaseerd, is eenvoudigweg nog negatiever dan Lacoue-Labarthe al vermoedt en tast ook het ‘schijnen’ aan: ‘(...) het sublieme van de nacht is dat zij het schijnen (*l’apparence*) van de kleuren vernietigt. Het moment van het verdwijnen (*disparition*) en de dood is het moment van het verschijnen (*apparition*) van de kleurmaterie’.¹⁵ **[einde pagina 100]**

Noten

¹ ‘... manque complètement ... la problématique du sublime, au moins comme telle.’ Lyotard (1988a, 16); Nederlandse vertaling (door Cécile Janssen, Dick Veerman en Edo Klement): Lyotard (1990, 23-24), vertaling licht gewijzigd.

² Lyotard (1988a, 15; 1990, 23); vertaling gewijzigd, want in de Nederlandse uitgave is ‘dévoilement voilant’ omgekeerd vertaald: met ‘onthullende verhulling’.

³ Lacoue-Labarthe (1988, 130).

⁴ Ibid., 105.

⁵ In deze paragraaf verwijst het eerste paginanummer naar de Loeb-uitgave van de Griekse tekst (Aristotle, Longinus, Demetrius, 1995); het tweede naar de Nederlandse vertaling door Michiel op de Coul (Longinus, 2000).

⁶ Vertaling aangepast, met gebruikmaking van de Duitse vertaling door Jörg Villwock (1989, 39).

⁷ Michel 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 ligt. Deguy (1988, 14-16).

⁸ Bij de paginaverwijzingen naar de *Kritik der Urteilkraft* volg ik de tweede (B-)uitgave van 1793.

⁹ Kant sluit niet uit dat de kunst een bron van het sublieme zou zijn, maar dit zou in 'overeenstemming met de natuur' blijven (B 76). Ook noemt Kant terloops de mogelijkheid om in de schone kunst tot een vereniging van het sublieme met de schoonheid te komen, en wel in het gerijmde treurspel, het leerdicht en het oratorium (B 213-214). Voor een verduidelijking van de verhouding tussen het sublieme en de kunst – en meer in het algemeen van de verhouding tussen natuur en kunst – zou uitvoerig moeten worden ingegaan op Kants behandeling van het genie en de esthetische idee, maar daarvan moet ik hier afzien.

¹⁰ Crowther (1989) meent dat bij het sublieme sprake is van *self-transcendence* (15), maar dit is niet juist: immers, bij uitstek de rede vormt het 'zelf'. Ook meent hij dat de verbeelding in het geval van het dynamisch sublieme, anders dan bij het mathematisch sublieme, niet tot haar grens wordt opgerekt, want, zo redeneert Crowther, we kunnen ons een situatie waarin wij tegenover een oppermachtige natuur staan best voorstellen (117). Kant zou kunnen antwoorden dat wij ons die situatie wel kunnen voorstellen, maar daarmee nog niet die macht als zodanig, behalve dan weer (denkend) door onze rede. Crowthers opzet het sublieme te 'reconstrueren' en daarbij Kants behandeling van het dynamisch sublieme geheel te verwerpen (119 en 135) is dan ook nogal voorbarig.

¹¹ Lacoue-Labarthe beroept zich hier op een passage over de verhouding tussen 'eidos' en 'phainesthai' in Heideggers commentaar op Nietzsche. Zie Heidegger (1996-1997, 78).

¹² Ibid., 110.

¹³ In deze paragraaf verwijst het eerste paginanummer naar Heidegger (1980); het tweede naar de Nederlandse vertaling door Mark Wildschut en Chris Bremmers: Heidegger (1996).

¹⁴ Het paginanummer verwijst in deze paragraaf naar 'Le sublime et l'avant-garde' in Lyotard (1988b).

¹⁵ Lyotard (1998, 178). [einde pagina 101]

Referenties

- Aristotle, Longinus, Demetrius (1995) *Poetics. On the Sublime. On Style*. (Loeb Classical Library: Aristotle, deel XXIII). Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Crowther, P. (1989) *The Kantian Sublime. From morality to art*. Oxford: Oxford University Press.
- Deguy, M. (1988) 'Le grand-dire', in J.-F. Courtine et al. (red.) *Du sublime*. Paris: Belin.
- Heidegger, M. (1980) 'Der Ursprung des Kunstwerkes', in M. Heidegger, *Holzwege*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Heidegger, M. (1996) *De oorsprong van het kunstwerk*. Amsterdam: Boom.
- Heidegger, M. (1996-1997) *Nietzsche (Gesamtausgabe, deel 6.1)*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Kant, I. (1968) *Kritik der Urteilkraft und Schriften zur Naturphilosophie (Werke in zehn Bänden, deel 8)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lacoue-Labarthe, P. (1988) 'La vérité sublime', in J.-F. Courtine et al. (red.) *Du sublime*. Paris: Belin.

- Longinus (2000) *Het sublieme*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Lyotard, J.-F. (1988a) *Heidegger et 'les juifs'*. Paris: Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1988b) *L'inhumain*. Paris: Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1990) *Heidegger en 'de joden'*. Kampen: Kok Agora.
- Lyotard, J.-F. (1998) *Karel Appel: Ein Farbgestus*. Bern: Gachnang & Springer.
- Villwock, J. (1989) 'Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*', in C. Pries (red.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*. Weinheim: Acta humaniora. **[einde pagina 102]**