

Het ruïneuze sublieme.
Studie van *Leçons sur l'Analytique du sublime* van
Jean-François Lyotard

Promotor: Prof. Dr. Bart Vandenabeele
Commissarissen: Stijn van Impe en Sjoerd van Tuinen

Eindscriptie Master Wijsbegeerte
Pascale Valcke
Stamnummer: 20033644
Academiejaar: 2007-2008
Universiteit Gent

I. Inhoudstabel

<u>I. Inhoudstabel</u>	p. 2
<u>II. Algemene inleiding</u>	p. 4
<u>III. Hoofdstuk 1: Jean-François Lyotard, een denken zonder haven</u>	p. 7
- <u>3.1. Algemene omlijning</u>	p. 7
3.1.1. Inleiding	p. 7
3.1.2. De reflectie als slagader	p. 8
3.1.3. Het supra-sensibel substraat	p. 11
3.1.4. Het sublieme gevoel	p. 14
3.1.5. Een gedenaturaliseerde esthetica	p. 20
3.1.6. De heldere en duistere zijde	p. 24
- <u>3.2. Lyotards atonale lezing</u>	p. 26
3.2.1. Inleiding	p. 26
3.2.2. Intermezzo: Het sublieme als epicentrum van het kritisch denken	p. 30
3.2.3. De ontvankelijkheid voor het gebrek	p. 31
3.2.4. Het sublieme als danse macabre	p. 35
3.2.5. De gespleten aanraking	p. 38
- <u>3.3. Besluit</u>	p. 42
<u>IV. Hoofdstuk 2: De verraderlijke sprong</u>	p. 46
- <u>4.1. Algemene inleiding</u>	p. 46
- <u>4.2. Een voorgeschiedenis</u>	p. 47
4.2.1. Inleiding	p. 47
4.2.2. De treurnis van de natuur	p. 48
4.2.3. De barokke allegorie	p. 54
4.2.4. De caesura	p. 61
4.2.5. Het barokke treurspel: ‘ <i>a treacherous leap</i> ’	p. 63
4.2.6. Richtinggevende stipulering	p. 66
- <u>4.3. De smaak van de leegte</u>	p. 68
4.3.1. Baudelaire en ‘ <i>l’appareil sanglante de la destruction</i> ’	p. 68
4.3.2. Besluit	p. 75
- <u>4.4. Voorafspiegeling</u>	p. 80

<u>V. Hoofdstuk 3: De vervulling van de verwachting</u>	p. 83
- <u>5.1. Inleiding</u>	p. 83
- <u>5.2. Messianistische mnemotechniek</u>	p. 84
5.2.1. Retroactieve anticipatie	p. 84
5.2.2. Een verlossend ontmoeten	p. 85
- <u>5.3. Het aura</u>	p. 87
5.3.1. Inleiding	p. 87
5.3.2. De moderne schok	p. 88
- <u>5.4. Een ‘verweesde ellende’</u>	p. 94
- <u>5.5. Een ethisch geschiedenisproject</u>	p. 100
<u>VI. Algemeen besluit</u>	p. 104
<u>VII. Bibliografie</u>	p. 108
- <u>7.1. Primaire werken</u>	p. 108
- <u>7.2. Secundaire werken</u>	p. 109
7.2.1. Boeken	p. 109
7.2.2. Wetenschappelijke artikels	p. 113

II. Algemene inleiding

De centrale puls die doorheen deze masterproef loopt, is die van het uitdiepen van een frase van Jean-François Lyotard uit *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*: “*Het sublieme is misschien de modus van de kunstzinnige sensibiliteit die de moderniteit karakteriseert.*”¹

De inzet is dus niet louter een onderzoek naar het sublieme gevoel. Het is met andere woorden geen genealogie. Het betreft evenmin een louter in extensio bestuderen van een van haar gedaanten. Het vormt daarentegen een poging een heel specifieke lezing van het sublieme gevoel in te bedden binnen een breder discours. Pas dan kan het volle gewicht van de bepaalde eigenheden doorbreken. Hoe het sublieme gevoel haar weg vindt naar een sublieme esthetica en haar verhouding tot de moderniteit kenbaar maakt, is dus een wezenlijk deel van deze masterproef. Dit is weliswaar een heel ambitieus project. Het spreekt bijna voor zich dat een dergelijke onderneming haar doel altijd zal missen en bovendien dreigt te vervallen in een onsamenhangend geheel. Een dergelijke val is evenwel bewust vermeden. De structurele dynamiek is binnen dit kader minstens even belangrijk. Het leek dan ook de meest verantwoorde keuze het gepresenteerde betoog te laten uiteenvallen in drie delen.

Het eerste hoofdstuk vormt de neerslag van een studie van het dense *Leçons sur l'analytique du sublime* van Jean-François Lyotard en het streeft naar het bereiken van een bepaalde naaktheid; het zit op de huid van de oorspronkelijke tekst. Gaandeweg worden tevens andere aspecten van Lyotards denken omtrent het sublieme gevoel binnengebracht om op die manier tot een zo volledig mogelijk beeld te komen. Daarnaast zijn evenwel heel specifieke klemtonen gelegd en heel specifieke besluiten getrokken. Het zijn facetten die het aanknopingspunt verzekeren met de twee daaropvolgende hoofdstukken.

Het tweede hoofdstuk maakt het tot haar centrale opdracht een ruimer blikveld te bieden. De subjectpositie wordt verlaten en de focus komt te liggen op het kunstwerk zelf. Walter Benjamin fungeert hier als spilfiguur binnen een project dat zijn gelijke kent in Martin Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Benjamin overtreft Heidegger daarentegen ook weer, wanneer hij zich waagt aan de versmelting van een grieks en joods denkkader en tot een historiseren van de ontologie komt. Het is nu net

¹ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 98.

daar waar de joodse dimensie haar ingang vindt dat de mogelijkheid voor het ontwikkelen van een sublieme esthetica zich opent.

Deze slagader loopt doorheen Benjamins studie *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Dit is uiteraard niet toevallig. Benjamin meende immers in de barokke allegorie de voorloper van het moderne kunstwerk te ontwaren. De barokke allegorie loopt evenwel spaak en kan deze rol nog niet invullen. De kritiek die Benjamin in dit opzicht formuleert, sluit, zoals zal blijken, nauw aan bij die van Lyotard in de *Leçons*. Dit falen staat toe wat op het spel staat in het moderne kunstwerk te expliciteren. Een behandeling die haar belichaming zal krijgen in een wending tot het oeuvre van Charles Baudelaire.

Dit hoofdstuk is echter tevens steeds ook de ontmoeting van twee denkers. Een ontmoeting die, ondanks hun verschillende benaderingswijzen, niet toevallig is. Het feit dat het enerzijds gaat om een ‘modern’ en anderzijds een postmoderne denker is slechts een kwestie van geboortjaar. Immers, het postmodernisme kan niet beschouwd worden als een periode die de moderniteit zou opvolgen. De moderniteit is daarentegen steeds zwanger van haar eigen postmoderniteit.² Lyotard verduidelijkt dit onder andere aan de hand van Freuds *Durcharbeitung*, wat doorwerking betekent. Het betreft het expliciteren van wat in de gebeurtenis wezenlijk verborgen is. Het is als het ware een afdaling in de eigen kindertijd.³ Lyotard vergelijkt het tevens met wat John Cage ooit zei: “[E]r bestaat geen stilte die zich niet als zodanig laat horen, die dus geen enkel geluid maakt.”⁴ Het postmoderne dus als dat wat:

“in het moderne verwijst naar het onberedeneerbare in de presentatie zelf; wat zich de troost van de goede vormen, de consensus van een smaak ontzegt waardoor de nostalgie van het onmogelijke gemeenschappelijke ervaren kan worden; wat zoekt naar nieuwe presentaties, niet om daarvan te genieten, maar om het gevoel voor het bestaan van het onberedeneerbare te scherpen.”⁵

Het lijkt dus bijna te gaan om een esthetisering van de moderniteit. Een interpretatie die Lyotard ook zelf niet schuwt wanneer hij stelt: *“De analyse is geen*

² Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 39.

³ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁴ *Ibid.* p. 42-43.

⁵ Jean-François Lyotard, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen* (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 23.

aangelegenheid van kennis, maar van 'techniek', kunst. Haar resultaat is niet de bepaling van een element van het verleden. Integendeel ze veronderstelt dat het verleden zelf de acteur of de werkende kracht is die aan de geest de bestanddelen geeft waarmee de scène opgebouwd kan worden."⁶ In dat opzicht is Benjamins project van de archeologie van de moderniteit in zeker opzicht altijd ook postmodern.

Het derde en tevens laatste hoofdstuk vormt de uitwerking van de 'verborgen speler'. Het levert het temporeel weefsel waar het sublieme gevoel nood aan heeft.

Voorts lijkt het noodzakelijk hier nog wat methodologische opmerkingen te formuleren.

In deze masterproef is zoveel mogelijk geprobeerd te vertrekken vanuit primaire werken. Dit is zeker het geval inzake het denken van Lyotard. Een dergelijke benadering gaat minder sterk op voor het Benjaminiaanse kader. Een hindernis die zich vooral om temporele redenen manifesteerde. Zo kon *Ursprung des deutschen Trauerspiels* slechts oppervlakkig doorgenomen worden. Ik heb mij dan ook gericht tot de eminente specialisten op dit gebied: Susan Buck-Morss, Béatrice Hanssen en Max Pensky. De drie centrale essays: *Erfahrung und Armut*, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* en *Über den Begriff der Geschichte*, alsook Benjamins geschriften omtrent Baudelaire, zijn daarentegen wel grondiger doorgenomen.

⁶ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 47.

III. Hoofdstuk 1: Jean-François Lyotard, een denken zonder haven

3.1. Algemene omlijning

3.1.1. Inleiding

Het concept van het sublieme komt niet zomaar uit de lucht gevallen. Wanneer Lyotard op haar botst, heeft zij reeds een lange weg afgelegd. De tijd was echter nooit rijp voor een radicaal doortrekken van haar bestanddelen en dat is precies wat bij Lyotard op het programma staat. Hij gaat Kant herlezen. De vrucht van deze arbeid vindt haar neerslag in *Leçons sur l'analytique du sublime*.

Wat vangt Lyotard aan met Kant, en vooral waarom doet hij wat hij doet? Hoe past zijn lezing binnen zijn discours? In wat volgt zal vooral gepoogd worden tegemoet te komen aan deze vragen. De centrale verwezenlijking van Lyotard is zijn valuering van het sublieme als melancholisch sublieme; hij bevrijdt haar uit de verstikkende klauwen van de reductie. Het sublieme is in het Kantiaanse denken immers steeds slechts een vehikel. Ze staat als het ware op de barricaden van de unificatie van de filosofie en ze dient zich te schikken naar de rol die ze toebedeeld krijgt, een rol die ze in zekere zin opgelegd krijgt.

Lyotards lezing is echter geen kritiek op de behandeling van Kant. Kant had zijn eigen agenda en kon de esthetische ontwikkelingen van de negentiende en twintigste eeuw onmogelijk voorzien. Lyotard poogt het sublieme gevoel in essentie als esthetisch gevoel te valueren en uit haar kunstmatige cocon te heffen. De operatie die hij hiertoe uitvoert, wordt in dit eerste hoofdstuk in zo helder mogelijke bewoordingen weergegeven. Een luciditeit, ondanks de zeer dense structuur van de *Leçons*, die zeker nagestreefd wordt voor wat betreft het openbreken van het Kantiaanse sublieme zelf. Wat Lyotard daarentegen binnenlaat is eindeloos fragieler en blijft steeds, net als het sublieme, een dodendans.

De *Leçons sur l'analytique du sublime* zijn in wezen een atonale lezing. Het sublieme dient niet langer te passen binnen een harmonisch, melodieus geheel. Bovendien is het sublieme zelf in wezen atonaal; ze is het 'sans-relation' wat haar tot sensibiliteit van de moderniteit maakt. De moderniteit immers als het wegvallen van de grondtoon. Net als het denken van Lyotard zelf dat een denken zonder haven is. Wat het tot een joods denken maakt, nauw verwant met dat van die andere joodse denker, bij wie de aderbreek, genaamd de moderniteit, zo nauw aan het hart lag: Walter Benjamin.

3.1.2. De reflectie als slagader

De *Kritik der Urteilkraft* heeft voor Lyotard tevens een unificerende werking, net zoals die door Kant was vooropgesteld. Met dat verschil dat Lyotard haar teleologische opzet ondergraaft. Hij gaat in tegen de finalisering van het denken inherent aan Kants systeem. Het unificerende karakter schuilt niet in de finaliteit die zich voelbaar maakt, namelijk onze bestemming als morele wezens, maar wat het esthetische oordeel blootlegt is ‘*la manière reflexive de penser*’.⁷ Lyotards opzet ligt hierin besloten: hij wenst het sublieme, die de meest intense vorm van reflectie betreft, als uitgangspunt van de filosofie te nemen. Het denken wordt er immers teruggeworpen in haar meest naakte toestand. Dat is dan ook de reden waarom hij de finaliteit waar het sublieme zogezegd de voorbode van is, niet erkent, maar dit zal, in wat volgt, nog uitvoerig uitgediept worden.

Het bijzondere aan de reflectie is dat zij vanuit een particuliere gegevenheid vertrekt. De a-priori regels zijn niet voldoende om rekenschap te kunnen geven aan haar particulariteit. De reflectie kan op die manier dus ook nooit hetzelfde statuut hebben als de categorieën voor het verstand of zoals de wet voor de praktische rede. Zij is dus onderscheiden van a-priori synthetische oordelen, waarbij een faculteit beroep doet op vooraf gegeven definities en axioma’s.

In het esthetische gaat het helemaal niet om kennis van een object, maar om de toestand van de ziel, van het denken. Het gevoel, de sensatie in het esthetische is eigenlijk zelf al een oordeel over de eigen conditie. Vandaar dat het in het esthetische gaat om een pure reflectie. Het betreft een denken dat geaffecteerd is, niet in staat te determineren, toe te wijzen of te omlijnen.

Hoe is het echter gesteld met de legitimiteit van het esthetische oordeel? De a-priori mogelijkheidsvoorwaarden zouden inzake het oordeel tegemoet moeten komen aan haar legitimiteit. Inzake het reflectieve oordeel zijn echter geen objectieve principes aanwezig. Het gaat daarentegen om een subjectief principe, namelijk lust of onlust. Lyotard duidt het esthetische oordeel dan ook aan als een tautegorisch oordeel. Het gaat om “*l’identité de la forme et du contenu, ou de la <<loi>> et de l’<<objet>>*”.⁸ Het object of de toestand van het denken en haar legitimiteit vallen dus samen.

⁷ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 21. In de paragraaf *Intermezzo: Het sublieme als epicentrum van het kritisch denken* wordt dit explicieter gemaakt.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

Wat Lyotard in zekere zin doet is het Kantiaanse systeem van binnen uit openbreken; hij maakt komaf met haar teleologische drang, de wil elke heterogeniteit op te lossen. De drang naar eenheid is de onderhuidse drive in het denken van Kant. Zo moet er een brug geslaan worden tussen enerzijds de natuur en anderzijds de vrijheid, net zoals de logica de garantie vormt voor een overgang van het verstand naar de rede.⁹ Noch het schone, noch het sublieme kan echter de taak op zich nemen de kloof tussen natuur en vrijheid te dichten. Lyotard concludeert dat de analogie die Kant maakt tussen het schone en het goede altijd spaak zal lopen en dat de kloof tussen de twee uiteindelijk onoverbrugbaar is.¹⁰ Het sublieme lijkt deze taak op het eerste zicht wel te kunnen dragen, maar: “*On confondrait le respect avec l’enthousiasme, l’éthique avec l’esthétique sublime. Et c’est toute la question.*”¹¹

Meer algemeen, voorbij het esthetische, argumenteert Lyotard dat enkel de reflectie de vraag naar hoe het verstand, de smaak en de wil gewekt worden, kan adresseren. Het ‘belang’ moet immers geactiveerd worden, of correcter, getraceerd worden; men moet het gewaar worden. Het omschrijven als gewaarworden is te preferen boven het activeren omdat het dan lijkt te gaan om een soort oorzaak-gevolg relatie, terwijl de reflectie eerder dient opgevat te worden als een soort subjectieve echo. Zo is het respect, die een reflectie is, de subjectieve echo van de Wet: “*Le respect pour la loi n’est pas un mobile pour la moralité, nicht Triebfeder zur Sittlichkeit, mais c’est la moralité même; considérée subjectivement comme mobile, die Sittlichkeit selbst, subjectiv als Triebfeder betrachtet.*”¹² Dat is dan ook de reden waarom Lyotard de reflectie als het kloppend hart beschouwt:

“C’est peu de dire que la réflexion accompagne, au titre de la sensation, tous les actes de la pensée: elle les guide. Peu de dire qu’elle transite à travers la topique des mouvances facultaire: elle l’élabore [...]. La réflexion sensible

⁹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 204.

¹⁰ “*Echafaudé sur une analogie improbable. Il faudrait que <<ça passe>>, du beau au bien. Mais à s’en tenir à la stricte logique transcendentale, ça passe quand même assez mal. Pas d’intérêt du tout, l’immédiateté sentimentale, dans le goût. Dans l’éthique, un intérêt, second certes, mais second parce que, précisément, il se déduit de la conception de la loi, un intérêt on ne peut plus médiatisé, une implication d’intérêt. L’intérêt résulte, dans l’éthique. Dans l’esthétique, le désintérêt initie.*” Dit belang stelt Lyotard gaat niet vooraf aan het morele gevoel maar resulteert eruit, of beter beveelt het. *Ibid.*, p. 208.

¹¹ *Ibid.*, p. 213.

¹² *Ibid.*, p. 217.

donc être le nerf de la pensée critique.”¹³

De sensatie gaat gepaard met elke act van het denken. Het is van belang te duiden dat de reflectie enerzijds een tautegorische en anderzijds een heuristische component bevat. In het theoretische domein speelt zij haar heuristische rol uit. De reflectie levert er de subjectieve condities om tot concepten te komen. Wat op het niveau van het reflexieve gebeurt, is een soort intuïtieve vergelijking aan de hand van een aantal ‘titels’:

“Les <<titres>> sous lesquels se regroupent les synthèses purement subjectives, les <<comparaisons>>, qui se font par simple réflexion, sont, on l’a dit, au nombre de quatre: identité/diversité, convenance/disconvenance, interne/externe, déterminable/détermination (KRV, 233 sq.; 310 sq). Ces titres peuvent paraître énigmatiques. Mais Kant en explicite la fonction d’une façon qui ne laisse aucun doute. Ainsi, la comparaison d’un ensemble de représentations au <<titre>> de leur identité est le mouvement subjectif de la pensée qui la conduira à un jugement universel; [...].”¹⁴

Liotard omschrijft deze titels als plaatsen, die zich onderscheiden binnen een gemoedstoestand. De reflectie onthult deze plaatsen en verandert ze aldus in transcendentale plaatsen. Het is dus door de reflectie dat ze, subjectief aanwezig zijn aan het denken. Het gaat immers om een soort gewaarwording. Lyotard stelt: “[C]omme des synthèses possibles senties par la pensée <<avant>> qu’elle les tourne vers la connaissance des objets.”¹⁵ Via de reflectie is het mogelijk dat het gegevene toegewezen wordt aan de geschikte faculteit. De reflectie onthult als het ware tot welk perron de reizigers zich moeten wenden. De categorieën van het verstand mogen echter zeker niet verward worden met de titels van de reflectie. Deze titels hebben immers eerder het statuut van een soort subjectieve echo van de categorieën van het verstand. De verwarring ontstaat makkelijk te denken dat de reflectie door een a-priori denken altijd reeds gericht is en dat er zich dus een “*prédétermination de l’anamnèse*

¹³ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 41.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

réflexive par les conditions de la connaissance objective” voordoet.¹⁶ Het zou dan met andere woorden dankzij de categorieën zijn dat de reflectie de intuïtieve vergelijking kan reveleren. Een dergelijke inversie is echter toch problematisch. Hoewel de titels een subjectieve echo vormen van de categorieën, is het de heuristische reflectie die de toepassing van de categorieën mogelijk maakt.¹⁷ Ze oriënteert, immers: “[L]a catégorie par elle-même est aveugle.”¹⁸ Zij vormt dus een soort perceptie van een subjectief differentiatieprincipe “<<une perception qui se rapporte uniquement au sujet comme modification de son état>>(KVR, 266;354)”.¹⁹ Lyotard geeft het voorbeeld van links en rechts. Zo is een coördinatenstelsel niet voldoende om te weten of iets zich nu links of rechts bevindt.²⁰

In het esthetische domein gaat het daarentegen, zoals gesteld, om een tautegorische reflectie. Het esthetisch oordeel is onmiddellijk; het gevoel is het oordeel. Kant meent evenwel dat in een achterafbeweging de titels wel kunnen blootgelegd worden: “*C’est donc le concept pur de l’entendement qui fait ici office de principe de discrimination pour découvrir le <<subjectif>>.*”²¹

3.1.3. Het supra-sensibel substraat

Om goed te begrijpen welke rol het sublieme toebedeeld krijgt, moet stilgestaan worden bij de notie van het supra-sensibel substraat.

Het supra-sensibele substraat, das Uebersinnliche, dat Kant onderkent, garandeert de synthese van het diverse en bewerkstelligt een eenheid van alle faculteiten.

*“Cette Idée de supra-sensible n’est cependant aucune des Idées-limites propres à chaque domaine ou territoire, ou bien elle est toutes ces Idées. Disons que ces Idées comme on l’a lu [...] sont en effet des horizons spécifiés selon le faculté, mais que le supra-sensible est l’horizon de ces horizons, la notion dont la critique a besoin pour les unifier.”*²²

¹⁶ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 53.

¹⁷ “*Et l’on voit que le rapport du réfléchissant avec la catégorie n’est pas ici de sujeton du premier à la seconde, mais plutôt l’inverse.*” Ibid., p. 57.

¹⁸ Ibid., p. 55

¹⁹ Ibid., p. 54.

²⁰ Ibid., pp. 54-55.

²¹ Ibid., p. 64.

²² Ibid., p. 258.

Kant heeft de notie van transcendentie dus nodig om de verschillende redevormen te funderen. Deze Idee van de Idee is het “*noodzakelijk deelbaar hoogste goed van de universele rede*”.²³ Ze is de mogelijkheidsvoorwaarde voor een universele gemeenschap. Bovendien maakt Kant een onderscheid tussen transcendente en transcendentale ideeën.²⁴ De zekerheid van de Ideeën is van een onmiddellijke aard; de ideeën liggen dus buiten het bereik van elke poging tot bewijs. Ze zijn aanwezig. Kant en in navolging Lyotard, spreekt van een soort “*«être de raison»*”²⁵. De transcendentale ideeën tonen wat de inzet van de verschillende faculteiten is. Het zijn de zogenaamde limiet-ideeën.

Elke faculteit is gedreven zichzelf te legitimeren, maar botst daarbij op zijn eigen grenzen: “*Elle ne peut pas déterminer, avec les moyens qui sont les siens dans chacun des domaines ou territoires cités, les absolus dont ces moyens dépendent.*”²⁶ Ze gaan dus op zoek naar de mogelijkheidsvoorwaarden van hun eigen kunnen. De ‘impasse’ die de faculteiten ervaren als gevolg van hun eigen limieten, wordt opgeheven door dit substraat dat een ‘passage’ garandeert.²⁷ Het supra-sensibele substraat verenigt de drie ‘horizonnen’ en is de horizon van de horizon.²⁸ Zij staat in voor het harmonieus afstemmen van de heterogene vermogens en heeft dus een unificerende kracht. Als er met andere woorden een probleem optreedt op het niveau van het toewijzen aan een faculteit lost zij deze differentie op. De Idee van de Idee heeft een funderende werking en maakt de drie functies (het schone, het goede en de theoretische rede) mogelijk.²⁹

De transcendente ideeën hebben niets te maken met finaliseren, maar geven de rede de mogelijkheid het oneindige, het supra-sensibele te denken, zoals de Idee van het oneindige of de Idee van de vrijheid. Zo is de idee van de vrijheid de mogelijkheidsvoorwaarde voor de moraliteit. Zij garandeert aan de wil zijn uitvoer in

²³ Richard Brons, “Het onmenselijke sublieme: denken onder de vulkaan”, in Lyotard lezen. Ethiek, onmenselijkheid en sensibele, uitgegeven door Richard Brons en Harry Kunneman (Amsterdam: Boom, 1995), p. 132.

²⁴ Richard Brons, “Postmodern thinking of Transcendence”, in Lyotard. Philosophy, Politics and the Sublime, uitgegeven door Hugh J. Silverman (New York/London: Routledge, 2002), p. 182.

²⁵ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 254.

²⁶ *Ibid.*, p. 257.

²⁷ *Ibid.*, p. 260.

²⁸ *Ibid.*, p. 258.

²⁹ “*Il est le «substrat» qui fait de la totalité des phénomènes une nature, «Substrat der Natur» (ibid.). Mais il est aussi le principe d’affinité de cette nature avec notre pouvoir de connaître envisagé subjectivement comme plaisir du goût, «Prinzip der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für unser Erkenntnisvermögen» (ibid.). Il est encore le principe selon lequel la liberté transcendente pose ses fins et le principe qui accorde celles-ci avec la moralité, «Prinzip der Zwecke der Freiheit und Prinzip der Uebereinstimmung derselben mit jener in Sittlichen» (ibid.).*” *Ibid.*, p. 259.

de maximes en fundeert de universele geldigheid van de maximes.³⁰ Hetzelfde geldt voor het schone. Het smaakoordeel is singulier, maar toch is in het lustgevoel onmiddellijk de eis vervat dat dit iedereen moet bevallen. Opdat deze aanspraak gefundeerd zou zijn moet een *sensus communis* verondersteld worden die haar legitimiteit juist vindt in dit supra-sensibel substraat.

Het supra-sensibel substraat is dus “*la voix qui appelle au partage de la sensation*”³¹ en treedt op als een soort krachtveld waarbij ze de sensatie een noodzakelijk en universeel karakter verleent.

De Kantiaanse Ideeën treden dus op als regulatieven.³² Ze kunnen helemaal niet als constitutieven opgevat worden. Dit betekent dus dat ze geen enkele objectieve realiteit hebben. Er is in de intuïtie met andere woorden geen object te vinden dat overeenkomt met deze ideeën. Wat Kant poogt te tonen is dat deze ideeën echter verkeerdelijk door de rede gehypostaseerd worden, waardoor ze een objectief, extra-mentaal bestaan toegekend krijgen.

Lyotard wenst het supra-sensibele substraat daarentegen niet een dergelijk funderend en unificerend statuut toe te kennen, wat niet betekent dat hij het belang van deze ideeën niet inziet. Hij gaat in tegen haar drang heterogeniteit op te lossen.

Zowel het schone als het goede vinden dus hun fundering in het supra-sensibele substraat. Kant is van mening dat dit ook voor het sublieme gevoel geldt, weliswaar via de mediativering van het morele. Lyotard zal de fragiliteit van deze constructie echter aantonen. In de slotregels van de *Leçons* formuleert hij het aldus:

*“L’Idée de l’Absolu n’est pas ici présente à la pensée sous la forme nécessaire du respect, l’Idée de la finalité sans concept d’une forme pour le plaisir pur ne peut pas être suggérée par la contre-finalité violente de l’objet. Ni universalité morale ni universalisation esthétique, mais plutôt la destruction de l’une par l’autre dans la violence de leur différend, qui est le sentiment sublime. Le différend lui-même ne peut pas exiger, même considéré subjectivement, d’être partagé par toute pensée.”*³³

³⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 283.

³¹ *Ibid.*, p. 253.

³² Michelle Grier, “Kant’s Critique of Metaphysics” in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (July, 2005), pp. 3-6.

³³ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 286.

Verduidelijken wat in dit citaat uitermate gebald samengegrepen wordt, zal de inzet zijn van de twee komende paragrafen.

3.1.4. Het sublieme gevoel

De vraag die Lyotard zich stelt is of het sublieme gevoel een noodzakelijke component is van het morele oordeel: “*Doit-on, en conséquence, comprendre cette exaltation comme la sensation qui ne peut pas manquer d’accompagner, subjectivement, le jugement moral, ou la <<maxime>> de la volonté morale, en général?*”³⁴ Kant grijpt het sublieme gevoel immers aan als voorbode van onze bestemming als redelijke, morele wezens en meent dus dat dit het geval is. Op die manier incorporeert hij het sublieme vooralsnog in zijn gesloten systeem. Hoewel zij dus geen aanspraak maakt op de esthetische universaliteit van het schone wordt zij toch gefundeerd in het supra-sensibel substraat via de bemiddeling van de Idee van de Vrijheid. Vooraleer we deze kwestie kunnen adresseren, is een dissectie van de sublieme gevoel vereist.

Het sublieme gevoel kan bondigweg omschreven worden als een gemengd gevoel. De esthetische ervaring betreft immers steeds een pure reflectie. De reflectie geeft in een dergelijk geval aanleiding tot een tautegorisches oordeel. In het schone wordt in een achterafbeweging echter wel een latente heuristiek ontdekt, maar hiertoe is de bemiddeling van de categorieën vereist. Ze wordt met andere woorden niet door de reflectie onthuld. De categorieën die aan het schone toegeschreven worden zijn de modaliteit, de relatie, de kwantiteit en de kwaliteit.³⁵ Kant wringt zich in alle bochten om dit ook te laten opgaan voor het sublieme gevoel. En het is deze fragiliteit die Lyotard zal blootleggen: “*Ces lieux réfléchissants se révèlent dans le sentiment sublime, encore une fois grâce à l’usage des catégories. Mais on verra que c’est au prix d’une torsion encore plus forte imprimée à celles-ci, une distorsion [mijn benadrukking].*”³⁶

Wat er gebeurt, is dat de verbeelding poogt een presentatie te geven van het iets dat de zintuigen overweldigt en haar als het ware verkracht. De verbeelding slaagt er echter niet in het zintuiglijke te begrijpen; ze kan het niet voorstellen. Het verstand heeft geen conceptie van de oneindigheid, vermits aan de hand van een dergelijk

³⁴ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 281.

³⁵ “*Désignations empruntées à la logique de l’entendement [...] <<de lieux>> que l’heuristique réflexive découvre jusque dans la tautéorie, grâce à la catégorie.*” Ibid., 67-68.

³⁶ Ibid., p. 68.

concept een object in de intuïtie niet kan voorgesteld worden. Een dergelijk object zou met andere woorden geen mogelijk object van de ervaring zijn: “ *C’est un objet de penser, tout court, l’objet d’un concept qui reste indéterminer faute de presentation approprié. La pensée qui conçoit un tel objet n’est donc plus l’entendement, mais la raison*”.³⁷ De verbeelding verandert dus van partner. De oneindigheid kan wel door de rede gedacht worden onder de vorm van een idee. De rede heeft de capaciteit van het oneindige. Het lustgevoel stemt uit het feit dat de eindigheid van de verbeelding in schril contrast komt te staan met de oneindige mogelijkheid van de rede.

Er is echter meer aan de hand. Iets in het gegevene geeft het denken de aanleiding zich niet te richten op de vormen, denk hierbij bijvoorbeeld aan de brute kracht van een natuurfenomeen of de reusachtige omvang van het hemelgewelf. Dit is pas mogelijk als het denken ontvankelijk is voor de Ideeën van de Rede. Het verstand wordt dus niet aangesproken. De Rede ziet in het gegevene haar kans om zichzelf te signaleren en eist een representatie van haar Idee van het Absolute.³⁸ Op die manier geeft de Absolute causaliteit, of Idee van de Vrijheid een teken van zichzelf in het sublieme. Enkel de Idee van het Absolute is dus niet voldoende, immers zij kan niet aantonen waarom de verbeelding niettemin poogt het onpresenteerbare te presenteren. Dit behoort immers niet tot haar finaliteit! De reflectie kan het gegevene met andere woorden niet toewijzen aan de faculteiten van verbeelding en verstand, vermits het in strijd is met hun finaliteit. Het is enkel de Idee van de vrijheid, die kan eisen dat een taak vooralsnog uitgevoerd wordt.³⁹ Opdat er dus sprake zou kunnen zijn van een subliem gevoel moet naast de Idee van ‘l’absolu comme tout’ ook die van ‘l’absolu comme cause’ verondersteld worden.

“Si la synthèse des sensations dans le sentiment sublime est nécessaire c’est qu’à l’inverse l’imagination se fait violence pour présenter une grandeur qui soit une sorte de signe de l’absolu subjectif de la grandeur (la magnitude). Et si elle se fait violence c’est que la raison a la force de l’exiger d’elle. Or telle est la situation, on l’a vu [...] quand il s’agit de l’Idée d’un <<agent>> absolu, et non pas seulement d’un <<absolument

³⁷ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p.143.

³⁸ “Le << sujet agissant >>, disons-nous, exige sa présentation sous le signe d’un << presque trop grand >> ou nous pouvons l’ajouter à présent, d’un << presque trop fort >>.” Ibid., p. 171.

³⁹ “Car la première Idée contient immédiatement l’exigence de son effectuation.” Ibid., p. 170.

tout>>. „⁴⁰

Het sublieme betreft de voorbode van onze morele bestemming, aldus Kant, omdat de Absolute causaliteit, de Idee van de Vrijheid een teken geeft van zichzelf in het sublieme gevoel. Dit blijkt immers uit het feit dat de verbeelding zich in een toestand van waanzin, die grenst aan de complete dementie, het Absolute, waar de Rede een Idee van heeft, poogt voor te stellen. Het is dus nodig dat “*l’intelligible exige par lui-même ce signe, et seul le <<sujet agent>> libre a cette propriété essentielle*”.⁴¹ De rede grijpt dus haar kans om zichzelf te signaleren, “*selon son intérêt facultaire*”.⁴² Doordat de verbeelding haar grenzen te buiten gaat in het enthousiasme, wordt de idee van het absolute “<<*presque intuitionnable, gleichsam anschaulich*>>”.⁴³ De wanhoop van de verbeelding is het teken van het intelligibele in het sensibele.⁴⁴ De dementie is dus geen slechte zaak. Het falen van de verbeelding komt in schril contrast te staan met het vermogen van de verbeelding.

Wat betekent dit? Volgens Kant reveleert het sublieme de ultieme finaliteit van het denken. Het lustgevoel komt voort uit het besef dat er zich in ons een vermogen bevindt, namelijk de Rede, die de Ideeën kan denken, zoals bijvoorbeeld het oneindige in het geval van het mathematische sublieme. In het geval van het dynamische sublieme wijst het op het feit dat er in ons een vermogen aanwezig is dat kan weerstaan aan elke aardse determinering.

Liotard meent dat dit falen echter eerder de breuk met de zintuiglijke wereld reveleert. Het sublieme is voor Lyotard altijd een melancholisch sublieme. Er bevindt zich daar iets dat ontsnapt aan elke poging tot interiorisering omdat het te allesoverweldigend is. Het is als het ware ‘hors catégorie’, een Absoluut Ander, le ‘sans-rélation’.

De verbeelding wordt in haar enthousiasme meegesleurd en stort zich aldus in de afgrond van hun différend – de eindige poging van de verbeelding is in strijd met de oneindige eis van de rede. Het sublieme is, aldus Lyotard, in essentie een différend. Het betreft een kloof tussen twee absoluut heterogene vermogens – het is veelzeggender in het Duits, le différend is een Widerstreit.

⁴⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 156.

⁴¹ *Ibid.*, p. 174.

⁴² *Ibid.*, p. 225.

⁴³ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 174.

Wat er nu gebeurt, is dat die kloof genegeerd wordt. Lyotard onderscheidt twee mogelijkheden, waar hij overigens verzet tegen aantekent, vooreerst “[la] résolution du différend par la médiation éthique” en daarnaast “[la] résolution du différend par une <<dialectique>>”.⁴⁵ Beide lezingen zijn overigens op een weliswaar meer subtiele manier in het werk van Kant te traceren.

Lyotard stelt dat de verleiding bestaat het lustgevoel in het sublieme te verwarren met het respectgevoel. Immers het respectgevoel wordt door Kant beschouwd als die emotie die zich voordoet aan het denken bij de aanwezigheid van een Idee van de Rede – “le respect comme étant le sentiment suscité par la présence à la pensée d’une Idée de la raison”.⁴⁶ Het respect is echter een ‘sentiment blanc’.⁴⁷ Zij kan enkel uit een ‘an-economie’ voortkomen.⁴⁸ Wat betekent dat zij onvoorwaardelijk is. In het sublieme spelen echter belangen mee. De rede misbruikt de natuur door een voorstelling te eisen van het absolute. Het lustgevoel kan zich pas manifesteren door het offer dat de verbeelding maakt. Zij keert zich immers af van de vormen van de natuur om een finaliteit te volgen die niet de hare is. De Idee van de Vrijheid signaleert zich juist in de ontkenning van de verbeelding. Dit teken resulteert dus steeds uit een ‘économie de sacrifice’.⁴⁹

Het respect, hier in de gedaante van het morele sentiment, is de subjectieve echo van de aanwezigheid van de Idee van de Vrijheid. Het voelen van dit respect leidt tot het verlangen het goede te doen en vormt dus een brug tussen de rede en de wil. De betrokken faculteiten zijn dus de rede en de wil en niet de rede en de verbeelding. Het sublieme is echter een esthetisch gevoel en heeft niets te maken met het morele gevoel en kan er ook niet tot gereduceerd worden. Het teken, het spoor dat in het sublieme nagelaten wordt van de Idee van de vrijheid is niet het morele gevoel. Dit is bijna evident vermits zowel de conditie van de verbeelding, namelijk het ongenoegen, Schmerz als die van de rede, namelijk het genoegen, Vergnügen getuigen van een passibilité, een ontvankelijkheid van het denken en dus niet van een oproep of motivatie, Triebfeder, tot handelen.

“Quant à la loi, la pensée pratiquement orientée, la pensée qui vise l’action,

⁴⁵ Deze paragraaf is vooral een lezing van: Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), pp. 153 -162.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 230.

qui la juge bonne ou mauvaise, n'éprouve initialement aucune <<passion>>, ne pâtit d'aucune façon. Et en particulier la <<satisfaction exaltante>>, qui est sa disposition ou son <<état>> quand la <<présence>> de l'absolu se fait sentir dans le sublime, lui est parfaitement étrangère [...].”⁵⁰

Het is dus een vergissing het enthousiasme te verwarren met het respect. De Idee van de vrijheid heeft dus twee kanten. Enerzijds een heldere zijde, namelijk het respect, en anderzijds een duister facet. De rede maakt immers misbruik om zichzelf te signaleren. Hoewel dit twee kanten van dezelfde medaille zijn, staan zij, aldus Lyotard, volledig los van elkaar. Het is deze verhullende beweging die hij bij Kant poogt op te helderen. Lyotard stelt dat we niet eindigen met liefhebben.⁵¹ Het respect kan immers niet geboren worden uit deze donkere zijde. Zij is immers ongeconditioneerd en a-priori.

“Il y a du frevelhaft dans le sublime. Ou, pour le dire autrement, le respect, selon son idéal pur, qui est la face claire de la loi, ne peut aucunement entrer en compte, être escompté, dans une économie de sacrifice. Il relève d'une an-économie, qui serait le régime de la sainteté. Sa face noire, la perte qu'il comporte, est due à ce que le vouloir empiriques n'est pas saint, mais fini. Reste que de cette finitude, le sacrifice ne peut pas servir à acheter de la sainteté [mijn benadrukking].”⁵²

De dialectische beweging suggereert dan weer dat de twee gevoelens, lust en onlust, samen in 'harmonie' met elkaar kunnen bestaan. De dialectische beweging houdt in een dergelijk geval dus een soort overgang in. Het genoegen kan zich pas manifesteren bij gratie van de wanhoop die de verbeelding ervaart. De verbeelding treedt dus op als een soort bemiddelaar, een tussentoestand die de verheffing van de rede mogelijk maakt, waarbij *“l'absolu de l'imagination ne serait qu'un moment relativement à l'absolu de la raison. Celui-ci serait donc, en soi, le seul absolu”*.⁵³ Er is hier dus sprake van het reveleren van een finaliteit, namelijk die van het geestelijke leven. De wanhoop die de verbeelding voelt, staat dus ten dienste van het verheffen, Aufheben, van de rede: *“C'est précisément par là, eben dadurch (par la non-finalité*

⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 157.

⁵¹ *Ibid.*, p. 282.

⁵² *Ibid.*, p. 230.

⁵³ *Ibid.*, p. 161.

*de l'imagination pour la raison) que le jugement esthétique devient lui-même subjectivement final pour la raison comme source des idées.*⁵⁴

Het is echter moeilijk te spreken van een superioriteit van de rede, immers ook zij stort zich uiteindelijk in de afgrond door haar grenzen te overschrijden en een voorstelling te eisen van de verbeelding. De verbeelding sleurt in haar enthousiasme de rede mee in haar val. Beiden zijn dus gedupeerd. Het teken dat de Idee van de Vrijheid nalaat, leidt nergens toe. Het is voor de rede als het ware een doodlopend straatje. De constructie van haar aanwezigheid is tegelijkertijd ook haar deconstructie. In een dialectische lezing van het sublieme krijgt de rede echter nooit de rol van slachtoffer. De Idee van de Vrijheid beschrijft dus in het geval van het sublieme geen centrifugale beweging, maar een centripetale, met de onmetelijke kloof tussen verbeelding en rede als zuigend centrum. Zeer belangrijk in de lezing van Lyotard is immers het gegeven dat het absolute karakter van het ene vermogen een gelijke macht heeft als dat van het andere vermogen. En dat is niet het geval wanneer het sublieme als een dialectische beweging gekarakteriseerd wordt. In die versie is het Absolute van de verbeelding tenietgedaan, en is wat zich manifesteert op het niveau van de rede het enige absolute. Wat er op die manier dus gebeurt, is een homogenisering van het conflict, waarbij een subjectieve finalisering optreedt, namelijk een soort terugtrekking in het geestelijke domein. Het lustgevoel dat het denken ervaart triomfeert als het ware. Het sublieme bestaat echter juist uit een confrontatie van twee absoluties: het absolute van de oneindige vermogens en het absolute van de eindige vermogens. De wanhoop van de verbeelding lost niet op in het lustgevoel. Het sublieme is allesbehalve een gelukzalige toestand, integendeel het gaat juist om een gewelddadig samengaan van deze twee absoluut heterogene vermogens. Het is juist dit aspect dat het sublieme haar energetische, tumultueuze lading verschaft.

Via het sublieme gevoel is er dus geen verheffing tot het geestelijk leven, of een aankondiging van de ultieme finaliteit van het denken. Bovendien is een visie waarin het sublieme uitmondt in het morele gevoel niet houdbaar. Het respect is immers geen affect; het kan enkel resulteren uit een '*an-economie*'.⁵⁵

⁵⁴ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 160.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 230.

3.1.5. Een gedenaturaliseerde esthetica

Kant legt er sterk de nadruk op dat het sublieme, in tegenstelling tot het schone, enkel behoort tot het domein van het denken; het is een Geistesgefühl. Het verschil tussen het sublieme en het schone schuilt grotendeels in de omkering inzake hun subjectieve finaliteit. In het schone spreekt de natuur aan de hand van een vormentaal tot het denken. De finaliteit die in het sublieme voelbaar wordt, staat daarentegen volledig los van die van de natuur. Op het niveau van de verbeelding is dus eigenlijk sprake van een anti-finaliteit, want zij slaagt er niet in haar taak uit te oefenen: “<<Il se peut que l’objet lorsqu’il est perçu ne comporte en lui-même pour la réflexion pas la moindre finalité relative à la détermination de sa forme>> (PI, 83).”⁵⁶ Zij volgt dus een finaliteit die haar vreemd is en laat de gewone manier van representeren voor wat ze is, “suivant un autre loi que celle de l’usage empirique”.⁵⁷ Het is met andere woorden niet de vorm die aanleiding geeft tot een lustgevoel in het sublieme. Dit gegeven was voor Kant dan ook de reden om het sublieme als Geistesgefühl te thematiseren.

Het is niet zo moeilijk te begrijpen waarom Kant het sublieme enkel als Geistesgefühl wil benaderen. Het sublieme betreft voor hem bovenal de aankondiging van onze bestemming als redelijke, morele wezens. In het sublieme is immers een finaliteit voelbaar die volledig onafhankelijk is van die van de natuur, “indifférent à la finalité des formes”.⁵⁸ De verbeelding wordt, zoals geschetst, als het ware gekaapt, en aldus wordt haar rol in het denken van Kant eigenlijk beperkt tot het minimum. Alle ogen zijn als het ware gericht op wat de wanhoop van de verbeelding reveleert. Het offeraspect, inherent aan het sublieme, staat centraal bij Kant. De natuur wordt er geofferd op het altaar van de Wet.

Lytard stelt zich echter terecht de vraag of het sublieme dan wel nog kan doorgaan voor een esthetisch gevoel. Volgens Kant kan hier geen twijfel over bestaan. Een esthetisch gevoel is datgene wat oordeelt volgens haar innerlijke gesteldheid. Het betreft met andere woorden een reflecterend oordeel dat enkel en alleen volgens de subjectieve finaliteit oordeelt en dus zonder bemiddeling van een concept.

Maar het gegevene is steeds slechts aanleiding en is als het ware bijzaak en wordt niet omwille van haarzelf gewaardeerd, maar omwille van iets anders. Het wordt steeds

⁵⁶ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 223.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 224.

aangegrepen.

Iets geeft in het fenomenale aanleiding aan het denken om de schone vormen te negeren, zoals bijvoorbeeld de brute kracht van een storm of de omvang van de piramiden.

*“Car il ne s’agissait que de penser l’absolu, le cas serait celui de la raison speculative et n’appartiendrait nullement à l’esthétique. Or il s’agit bien d’une satisfaction esthétique, qui implique une présentation d’objet ou du moins la présentation d’une forme d’objet par l’imagination cette présentation serait-elle négative, et l’objet informe. Il y a donc bien objet qui donne occasion au sublime, sinon objet sublime.”*⁵⁹

Het is wat vreemd dat Kant zijn ogen afwendt van dit subliem object, vermits hij het geenszins ontkent.⁶⁰ Hij ziet immers in dat het sublieme niet kan gefundeerd worden in het supra-sensibele substraat en dit juist omwille van het speciale statuut van het sublieme object.⁶¹ Elke verwijzing naar een vorm is er afwezig. Het sublieme ‘object’ is het vormeloze. Het niet kunnen funderen van het sublieme in een *sensus communis* wijst dus op het feit dat Kant het onzekere statuut van dit ‘object’ erkent, maar hij dekt de vraag naar dit object even vlug weer toe: *“Comme si la pensée se détournait de tout objet donné pour ne s’exalter que de sa force de penser un <<objet>> qu’elle se donne.”*⁶² Deze zin vat als het ware Kants behandeling van het sublieme samen. Het vormeloze object is dus steeds, *“plus <<capturée>> que <<donnée>> [mijn benadrukking]”*.⁶³ Het afwezig zijn van een vorm creëert slechts de mogelijkheid voor de rede om zichzelf te signaleren. Het afwezig zijn van de vorm zelf is niet relevant. De rede misbruikt de natuur; zij grijpt de afwezigheid van een vorm aan als kans, zoals bijvoorbeeld in het geval van een storm, waarbij zich een brute kracht manifesteert.

“<<L’existence de l’objet nous laisse indifférents parce que cet objet n’est considéré que comme l’occasion, die Veranlassung [mijn benadrukking],

⁵⁹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 278.

⁶⁰ Alles bij elkaar genomen is zijn onverschilligheid ten aanzien van het gegevene niet zo verwonderlijk. Kant heeft natuurlijk zijn eigen agenda.

⁶¹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 279.

⁶² *Ibid.*, p. 278.

⁶³ *Ibid.*, p. 224.

de reconnaître qu'il y a à l'intérieur de nous, in uns inne zu werden, la disposition de talents, Talente, qui nous élévat, erhabenen, au-dessus de l'animalité>> (KPV, 170 t.m.; 183).⁶⁴

In dit citaat legt Lyotard de vinger op waar het sublieme bij Kant op aanstuurt. Lyotard kan zich echter niet verzoenen met een dergelijke benadering. Op die manier is wat zich geeft zelf steeds compleet oninteressant.

In *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd* stelt Lyotard dat de vraag naar het gebeurt er? niet expliciet aanwezig is in Kants problematiek.⁶⁵ Zij is daarentegen wel aan de orde bij Edmund Burke. Kant verweet Burke dan ook een empirist te zijn.⁶⁶ Lyotard gebruikt echter niet toevallig de term problematiek, Kant heeft natuurlijk zijn eigen agenda. Het sublieme staat als het ware op de barricaden om een unificatie van de filosofie te bewerkstelligen. Lyotard voelt zeer goed aan dat het Kant uiteindelijk niet te doen is om het ontwikkelen van een esthetica. Wat Kant interesseert is de verheffende beweging waarin de rede als ultieme finaliteit van het denken ervaren wordt en waarbij de verbeelding een verheffende rol (aufheben) bekleedt, alsook de morele bestemming die zich reveleert.⁶⁷

De breuk tussen vorm en materie wordt enerzijds voelbaar in het Kantiaanse subliem, maar anderzijds ook weer expliciet genegeerd. Maar het afwezig zijn van een vorm is altijd slechts een aanleiding. Dit vormeloze zal evenwel de inzet van een twintigste eeuwse esthetica worden en moet dus omwille van zichzelf gevalueerd worden. Het sublieme leent zich dus zeer goed tot een experimentele benadering van kunst. Ze draagt immers een gedenaturaliseerde esthetica in zich.

Wanneer het gebeurt dat het denken onverschillig is ten aanzien van de vormen: *“Cette impotence rend la pensée sourde ou aveugle à la beauté naturelle. **Divorcée, la pensée entre en celibat** [mijn benadrukking]. Elle peut faire encore <<usage>> de la nature, mais à ses propres fins.”⁶⁸* Het afwezig zijn van de vorm is interessant. Het feit

⁶⁴ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 283.

⁶⁵ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 104.

⁶⁶ Dat heeft vooral te maken met het feit dat het sublieme, aldus Kant, een Geistesgefühl is. Het denken legt immers haar eigen finaliteit op.

⁶⁷ Kant onderscheidt dan ook het mathematische en dynamische sublieme. In het eerste geval wordt iets gepercipieerd dat te kolossaal is om in één maal weer te geven, het lustgevoel volgt uit het besef dat het oneindige wel kan gedacht worden onder de vorm van een idee. In het dynamische sublieme overweldigt het absolute daarentegen met zijn kracht.

⁶⁸ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 71.

dat de reflectie zich geen raad weet, wordt door de rede aangegrepen. Lyotard spreekt in dit opzicht van een ‘interêt biaisé’ balancerend op het randje van het perverse. Biaisé betekent: niet recht door zee gaan, een omweg maken en dat is nu precies hoe het Kantiaanse sublieme kan gekarakteriseerd worden. Het intelligibele laat zich voelen via de omweg van het sensibele.

Kants opvatting van het sublieme betreft eigenlijk een genuanceerde combinatie van de twee aangehaalde resoluties van le différend. Het sublieme draait voor hem in essentie om een verheffing en de aankondiging van de morele bestemming. In wezen is het sublieme voor Kant een gelukzalige (eind)toestand: de onlust lost op in de lust. Er schuilt steeds een dialectische beweging in zijn behandeling en dus een resolutie van het conflict door als het ware te eindigen met liefhebben. Ten tweede is er tevens sprake van een resolutie van het conflict via de bediening van het ethische. Lyotard argumenteert natuurlijk niet dat Kant het respect verwart met het lustgevoel in het sublieme, dat zou een blasfemie zijn. Maar het sublieme is wel die instantie die loskomt van de natuur en daarom een springplank is. Het vormt dus een soort conditionering, een gericht zijn op. De vraag is natuurlijk in hoeverre het ethische domein een conditionering, die voortvloeit uit een misbruik, een narcisme, als conditionering wil.⁶⁹ Er treedt een soort mediëring op van de heldere en duistere zijde van de Idee van de Vrijheid.

“Ce deuil doit donc affecter l’<<objet>> par excellence qui fait obstacle au respect, au bon mobile: <<le soi, das Selbst>>[...]. Cette face noire du respect, c’est l’<<humiliation>> de la <<présomption>>, de l’<<arrogance>> du moi empirique, de sa <<surestimation>> de soi par soi (ibid.). Le narcissisme ne peut qu’être <<jeté à bas>>, terrassé. Le moi ne se sent saisi par l’obligation, affecté par le respect de la loi, et tourné à réaliser qu’autant qu’il se sent dessaisi, et brisée sa dépendance <<pathologique>>. Dés-occupé.”⁷⁰

Het lijkt dus eerder te zeggen hoe het niet moet. Lyotard kan zich niet scharen achter een dergelijke beweging, immers: *“Face noire, finitude. La volonté n’est pas sainte, le*

⁶⁹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 216.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 216.

mal est radicale mais ce n'est que le verso du respect, non sa condition."⁷¹ De brug tussen het sublieme en het morele lijkt dus moeilijk houdbaar. Lyotard beweert dat de band tussen het schone en het goede dan nog sterker is. Het gaat in beide gevallen immers om een harmonieuze relatie tussen de betrokken faculteiten en: "*Cette sensation est une sorte d'amour: <<nous liaisons par aimer, wir gewinnen endlich [...] lieb.*"⁷² Maar in het sublieme wordt allerm minst geeindigd met liefhebben. Er kan geen sprake zijn van een dialectische lezing.

3.1.6. De heldere en duistere zijde

De Idee van de Vrijheid heeft, aldus Lyotard, een heldere en een duistere zijde. Haar heldere zijde betreft het respect. De verdonkeremaning vloeit voort uit het feit dat ook de rede haar grenzen te buiten gaat. Ze wil immers in het sensibele haar object gerepresenteerd zien: "*Elle jouit du Réel.*"⁷³ Ze begeeft zich dus op glad ijs, vermits het gebruik van de Ideeën enkel regulatief en niet constitutief is. De objecten van de ideeën kunnen dus nooit een objectieve realiteit hebben; ze verwijzen nooit naar reële objecten. Het betreffen dus altijd slechts transcendente objecten. In het sublieme doet zich echter een subreptio – '*une forfaiture*' – voor die leidt tot een quasi intuïtioneel zijn van een idee.⁷⁴ De rede eist dat haar object, het Absolute, voorgesteld wordt en gaat hierbij haar grenzen te buiten, zodanig dat ze zichzelf kan signaleren, '*selon son intérêt facultaire*'.⁷⁵

Het is ook via deze weg dat Kant het sublieme wil garanderen van universele deelbaarheid.

*"La sensation rapportée à l'état de la pensée est transie par une <<autre sensation>> que la pensée sent comme un appel logé dans son plaisir. Car le supra-sensible n'affecte la pensée qu'en lui faisant <<signe>> d'une norme régulatrice, et c'est ce qui transfigure le sentiment singulier en <<exemple>> à suivre nécessairement et universellement."*⁷⁶

⁷¹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 216.

⁷² *Ibid.*, p. 282.

⁷³ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 253.

Om te begrijpen wat hiermee bedoeld wordt is het handig even de parallel met het schone op te roepen. Zo zit in het lustgevoel de eis vervat dat iedereen het aanschouwde mooi moet vinden. Als we met andere woorden voor een schoon kunstwerk staan kunnen we ons niet voorstellen dat het niet door iedereen als schoon ervaren wordt. Opdat dit gevoel geadresseerd zou kunnen worden, moet een *sensus communis* verondersteld worden, die haar fundering vindt in de Idee van de Idee, namelijk het supra-sensibel substraat. Een dergelijke eis zit echter niet vervat in het sublieme gevoel. Kant moet niettemin dit probleem zien op te lossen. Dit is de ‘*distorsion*’ waar Lyotard het over heeft.⁷⁷ De eis van de universele deelbaarheid is nooit vervat in het sublieme gevoel zelf, maar: “[E]lle lui vient de l’exigence de partage inscrite dans la forme de la loi morale, et cette dernière exigence est autorisée du simple fait que la loi repose sur l’Idée de la liberté.”⁷⁸ De wet of het respect als subjectieve aanwezigheid van de wet is de heldere zijde van de Idee van de vrijheid, terwijl het sublieme behoort tot haar duistere zijde. En het is nu juist omwille van dit verwantschap, ze betreffen beiden een zijde van dezelfde medaille, dat het sublieme aanspraak zou maken op universaliteit: “C’est pourquoi le sentiment sublime est légitimé à demander son universalisation, sans avoir besoin d’une déduction propre (*ibid.*). Il doit ce privilège à son cousinage proche avec le sentiment moral [...]”⁷⁹ Kant medieert dus weer de heldere zijde met de duistere.

Het denken wordt in het sublieme, aldus Kant, gericht op de Wet. De vraag is nu: “[P]eut-on en dire autant de la face obscure du sublime, plus noire que celle du respect, puisqu’elle est ici une composante constitutive du sentiment, et non simplement son verso?”⁸⁰ Is het sublieme met andere woorden een noodzakelijk constitutief element voor het respect, of louter zijn duister alter ego? Lyotard opteert voor het laatste. Kant meent dat wat het sublieme doet is een belangstelling creëren voor de Wet, **doordat ze loskomt van de natuur**. Alsof het denken op een bepaalde manier geconditioneerd wordt. Op die manier: “Nous finissons par aimer, wir gewinnen endlich [...] lieb [...]”⁸¹ En garandeert Kant dus ook een fundering in het supra-sensibele substraat via de omweg van het morele. De morele universaliteit is dan

⁷⁷ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 68.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 277.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁸¹ *Ibid.*, p. 282.

inderdaad zoals Brons opmerkt “*een noodzakelijk complement van het sublieme*”.⁸² Lyotard toont echter de duistere inbedding van deze beweging.

3.2. Lyotards atonale lezing

3.2.1. Inleiding

Eindigen met liefhebben is zowat het laatste waar het sublieme toe leidt in het denken van Lyotard. Het bijzondere aan Lyotards lezing is dat hij de verhullende beweging van de heldere en duistere zijde van de Idee van de Vrijheid expliciet maakt. Hoewel dient gesteld te worden dat Lyotard hier toch niet altijd even helder over is. Het ‘offer’ dat de verbeelding maakt kan nooit leiden tot het afdwingen van de heiligheid, betoogt Lyotard. Het sublieme geeft in het lustgevoel wel een teken van de Idee van de Vrijheid, maar het gaat nooit om de aanwezigheid van de Wet. Het gaat om een teken, geen doorgang; een teken dat op een obscure manier verkregen is. Enkel het respect voor de Wet beweegt de wil om het goede te doen. Er is geen noodzakelijk verband tussen beide zijden van de Idee van de Vrijheid. Haar duistere aspect schuilt in het verlies van haar onvoorwaardelijkheid, het misbruik dat zij maakt en dus het verlies van haar onschuld. Slechts uit de as van de verbeelding wordt het Absolute even voelbaar. Het respect, haar heldere zijde, is daarentegen ongeconditioneerd en a-priori. Zij is geen affect maar een ‘*sentiment blanc*’⁸³: “[I]l n’attend pas l’occasion qu’un objet peut lui fournir pour apparaître, il <<est là>> comme le signal, dans la pensée, de sa disposition à vouloir le bien. Il est l’a priori subjectif de la pensée morale.”⁸⁴

Niet enkel de verbeelding stort zichzelf in de afgrond door een finaliteit te volgen die niet de hare is, maar ook de rede wordt meegesleurd in haar val. Beiden maken een geste, beiden gaan hun eigen grenzen te buiten. Kants focus ligt echter geheel op de morele bestemming die zich voelbaar maakt en het verheffende dat schuilgaat in het sublieme, maar eigenlijk: “[C]e n’est pas la moralité elle-même qui est sentie, c’est sa résistance aux penchants, et son triomphe sur eux [...]”⁸⁵ Het gaat met andere woorden om een strijd. Het is de weerstand aan de eindigheid, het tekortschieten van

⁸² Richard Brons, “Het onmenselijke sublieme: denken onder de vulkaan”, in Lyotard lezen. Ethiek, onmenselijkheid en sensibeleit, uitgegeven door Richard Brons en Harry Kunneman (Amsterdam: Boom, 1995), p. 131.

⁸³ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 157.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 286.

het zintuiglijke, het goddelijke in strijd met het menselijke, de wil om voor te stellen in gevecht met het zinnelijke onvermogen dat voelbaar wordt: “*Le tumulte n’est sublime que s’il procède de la résistance, et de l’endurance de la résistance, que l’idée supra-sensible oppose à la résistance du présentable.*”⁸⁶ Het morele betreft daarentegen de plicht; het respectgevoel heeft niets te maken met het sublieme gevoel dat veraf staat van ‘*l’hygiène de la pensée*’.⁸⁷ Het sublieme heeft niets te maken met de morele wet. Lyotard legt dus de problematische beweging van het sublieme als voorbode van het morele bloot en maakt komaf met het verheffende.

Het lustgevoel kan niet opgevat worden als een soort eindtoestand. Het sublieme betreft bovenal een gemengd gevoel. De lust kan met andere woorden niet apart geplaatst worden, of apart ervaren worden hoewel zij wel voortkomt uit de wanhoop. Er is steeds een verlies inherent aan het sublieme: “*La <<répulsion>> qui saisit la pensée et l’empêche de poursuivre la contemplation de cet objet [l’absolu comme tout et comme cause] provient de son impuissance à le présenter par une synthèse imaginative.*”⁸⁸ Er wordt dus altijd iets gemist en dat verlies wordt nergens gecompenseerd; lust en onlust slaan zich als het ware stuk op elkaar. Het sublieme gevoel is immers een verscheurende, tumultueuze emotie, die slechts werkelijk begrepen kan worden als ze gevalueerd wordt als différend, als breuk, als conflict. En dat is nu net wat Kant niet doet, en wat Lyotard wel doet. Het sublieme bij Lyotard is dus altijd steeds een melancholisch sublieme. Er wordt steeds iets gemist. **Kant daarentegen “avait offert une médication à la mélancholie”.**⁸⁹ Immers, wat voelbaar wordt is het vermogen van de rede het oneindige te denken alsook de morele bestemming van de mens.⁹⁰ Het sublieme kan slechts het gevolg zijn van het conflict tussen de twee absoluut heterogene vermogens. De melancholie kan immers slechts voortvloeien uit een verlies. Een verlies dat Kant tracht op te vangen. Gelijk welke vorm de verbeelding ook presenteert, ze zal nooit kunnen tippen aan wat in de presentie gesuggereerd wordt, “*même si elle déploie devant la pensée le champ illimité*

⁸⁶ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 190.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁸⁹ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture, Monory* (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 129.

⁹⁰ “*Ni universalité morale ni universalisation esthétique, mais plutôt la destruction de l’une par l’autre dans la violence de leur différend, qui est le sentiment sublime. Le différend lui-même ne peut pas exiger, même considéré subjectivement, d’être partagé par toute pensée.*” Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 286.

des formes proliférantes”.⁹¹ Maar bij Kant is het: “*Comme si la pensée se détournait de tout objet donné pour n’exalter que de sa force de penser un <<objet>> qu’elle se donne.*”⁹² Het zich verlustigen, het contempleren wordt echter ook steeds weer onderbroken, aldus Lyotard, door de eindige poging van de verbeelding. Kant verliest het gemis uit het oog.

Kant waardeert het sublieme dus enkel als een gevoel dat de brug naar het morele domein mogelijk maakt, als een springplank. Lyotard daarentegen ziet in het sublieme de mogelijkheid om iets te zeggen over wat aan de orde is in de kunst in de negentiende en twintigste eeuw. En dat is pas mogelijk als het sublieme een melancholisch sublieme is. Zij kan het immers pas zijn als ze gekarakteriseerd wordt als *différend*. Een dergelijke thematisering is altijd steeds aanwezig bij Kant, als een soort opgevouwen esthetica, een verborgen dimensie; een opgevouwen esthetica omdat Kant het sublieme nooit echt als esthetisch gevoel valueert, niettegenstaande alle elementen om tot een dergelijke waardering te komen aanwezig zijn. Kant heeft zijn eigen agenda. De bestemming van de mens wordt voelbaar, **hoewel Lyotard de fragiliteit van die beweging blootlegt**. De rol van de rede is die van de weerstand en moet steeds binnen de *Widerstreit*, de *différend* gezien worden. Het is de buitensporige eis de strijd aan te gaan, vanuit een geaffecteerd zijn. Lyotards *Leçons* betreffen dus eigenlijk een atonale lezing. Niet de systematische eenheid van het systeem, niet het harmonisch sluitend geheel is immers zijn hoofdzorg. De dissonanten die nooit kunnen hopen op een verzoening, in tegenstelling tot de consonantie die heerst in het schone, klinken bij Kant uiteindelijk toch samen in een polyfonisch muziekstuk, in plaats van elkaar te vernietigen. Beiden maken een geste en gaan hun grenzen te buiten.

Er is bovendien nog altijd het *il y a*, de gebeurtenis, het aankomen van het vormeloze. Dit lijkt echter bijzaak voor Kant, wat verklaart waarom Lyotard stelt dat het *il y a* niet *explicit* als probleem aanwezig is bij Kant.⁹³ Immers: “*L’analytique de ce sentiment souligne à plusieurs reprises que le sublime n’est qu’en la pensée (85, 86, 102, 115; 88-89, 89-90, 110-129), et qu’il n’y a pas, à proprement parler, d’objet sublime.*”⁹⁴ Lyotard bevestigt dit ook, want ondanks zijn wending naar de materie en

⁹¹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 98.

⁹² *Ibid.*, p. 278.

⁹³ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 104.

⁹⁴ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 278.

het il y a, blijft het sublieme toch een geistesgefühl.⁹⁵ Er wordt uiteindelijk niets ontvangen. Lyotard legt evenwel andere klemtonen dan Kant. Het denken wendt zich bij deze laatste steeds af van het gegevene in extase voor haar eigen kracht om bijvoorbeeld Ideeën te denken.

“Si l’ombre (ou l’éclat) de l’Idée d’absolu projetée sur l’état de la pensée, ou, plutôt, projetée en état de la pensée, lui procure une telle satisfaction, c’est que la pensée reconnaît dans cette ombre ou cette lumière la vérité de ce qu’elle est en soi, <<avant>> toute détermination. Par elle-même, absolument parlant <<avant>> que lui soient opposées des données à saisir par les formes de la sensibilité, à assembler en schèmes, à connaître par concept, ou même apprécier selon le bien [...], <<avant>> tout cela la pensée est pouvoir de penser, <<Geistesvermögen>>, irrelatif, <<vif>>, qui ne vient de rien d’autre que de lui-même, et donc en ce sens, <<interne>>.”⁹⁶

Het is nu precies dit vermogen, namelijk dat er gedacht wordt, “*qu’ <<il y a la pensée>>*” dat in het sublieme voelbaar wordt en een vreugdegevoel teweegbrengt.⁹⁷ Lyotard stelt zelfs dat dit het ware Kantiaanse geheim is. Het is het opleven van het denken in de aanraking van het andere. Het is evident dat het schone dit niet kan blootleggen, vermits zij geen geistesgefühl is.

Het denken dat zijn eigen kracht voelt, om bijvoorbeeld de Ideeën te denken is bij Lyotard echter niet zozeer de bron van vreugde, zoals bij Kant. Het lijkt meer te gaan om het feit dat er denken is en niet zozeer om het feit dat de ultieme finaliteit van het denken zich reveleert. De vreugdekant van het sublieme is beter te begrijpen vanuit zijn behandeling van Burke. Het vreugdegevoel is er ook verbonden met een zelfgevoel en grijpt dus aan op een basaler niveau. Een dergelijke verandering van klemtoon, moet vooral begrepen worden vanuit de drang het sublieme meer als esthetisch gevoel te valueren.

⁹⁵ “Or il s’agit bien d’une satisfaction esthétique, qui implique une présentation d’objet ou du moins la présentation d’une forme d’objet par l’imagination, cette présentation serait-elle négative, et l’objet informe. Il y a donc bien objet qui donne occasion au sublime, sinon objet sublime.” Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 278.

⁹⁶ Ibid., p. 152.

⁹⁷ Ibid., p. 152.

3.2.2. Intermezzo: Het sublieme als epicentrum van het kritisch denken

Wat betekent het nu het sublieme te valueren als différend, de kloof niet te willen overbruggen, maar te waarderen omwille van de breuk?

Enkel op die manier kan Lyotard het sublieme als vertrekpunt van een esthetica nemen en bij uitbreiding van een filosofie. Hij breekt het Kantiaanse systeem open door haar teleologische en unificerende werking te ontcrachten die gesitueerd is in het supra-sensibel substraat. Deze werking uit zich bijvoorbeeld in de drang het sublieme, vooralsnog van universele deelbaarheid te voorzien, via de bemiddeling van het morele. Maar deze beweging loopt spaak, aldus Lyotard. Dit betekent niet dat hij het belang van de Ideeën ontkent, integendeel. Dit substraat verdient echter niet de rol die Kant haar toedeelt. Ze verliest haar unificerende werking, de heterogeniteit, het conflict tussen de verschillende vermogens wordt niet opgelost. Het gaat om de interruptie, om het feit dat er niet omljnd kan worden, dat het Absoluut Andere even voelbaar wordt in het falen. Wat subjectief aangevoeld wordt in het sublieme is het vertrekpunt van elk kritisch denken:

“De fait, le sentiment sublime, comme on l’a déjà suggéré [...], est l’état subjectif que doit éprouver la pensée critique elle-même, dans son emportement vers ses limites (donc au-delà d’elles) et sa résistance à cet emportement, ou, inversement, dans sa passion de déterminer et dans la résistance à cette passion. On pourra croire qu’il s’agit d’une névrose philosophique. Il s’agit plutôt d’une fidélité au sentiment philosophique par excellence, la dure mélancholie, comme Kant le suggérait dans les Observations sur les sentiment de beau et de sublime. L’absolu n’est jamais là, jamais donné dans une présentation, mais il est toujours <<présent>> comme appel à penser au-delà du <<là>>. Insaissable, mais inoubliable. Jamais restitué, jamais abandonné.”⁹⁸

Het Absolute is steeds aanwezig als Idee, als eis, als appel om elke presentatie steeds opnieuw in vraag te stellen, te herbronnen als het ware. Het verraad aan het Absolute is immers onvermijdelijk. Er moet gerepresenteerd worden, maar er moet hier telkens ook weer van afgestapt worden. Dat is de terreur, de eigen vooroordelen steeds

⁹⁸ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), pp. 184-85.

opnieuw opzij te zetten en de relatie met het ‘sans-relation’ opnieuw aan te gaan.

In het sublieme wordt het denken teruggeworpen in haar meest primaire subjectiviteit en de inbreuk van het Andere dwingt steeds tot inkeer en reflectie. Deze meest primaire toestand van denken conceptualiseert Lyotard als de *anima minima*, de geest die zonder geestelijkheid is. Deze *anima minima* is het vermogen geaffecteerd te worden. Een toestand, “*waarin de geest is blootgesteld aan de presentie*”.⁹⁹ Het permeabel zijn voor het Andere, een ander dat nog niet door onze vermogens begrensd is en op die manier altijd steeds weer verwrongen wordt, is niet gratis. Opdat we gehoor zouden kunnen geven aan het Absolute moeten we open staan voor het appel en weerstand bieden aan onze drang te determineren. En dat is niet gratis. Er is ascese vereist. In het sublieme wordt de onmogelijkheid van het omlijnen voelbaar; dit besef is belangrijk. Het is tevens een ethisch besef. Lyotard ‘verkettert’ dus niet de band die er kan bestaan tussen het ethische en het esthetische. Wat hij wel doet is de fragiele beweging blootleggen van het sublieme tot springplank te reduceren, zeker binnen een Kantiaanse morele theorie. Bovendien wenst hij het sublieme eerst en vooral als esthetische sensibiteit te valueren om vervolgens tot een kritische filosofie te komen. Het ethische heeft in Lyotards opvatting niets met affectloosheid te maken en kiest eerder de voetsporen van Immanuel Levinas.

3.2.3. De ontvankelijkheid voor het gebrek

De kwestie van de ontvankelijkheid, de *passibilité*, draagt Lyotards speciale aandacht weg. De behandeling van het esthetische gevoel in de *Kritik der Urteilskraft* betreft, aldus Lyotard, eigenlijk ook wezenlijk de vraag naar de ontvankelijkheid. Deze kwestie is cruciaal om te begrijpen wat het sublieme gevoel eigenlijk blootlegt. Kant onderzoekt in de eerste plaats hoe vormen ontvangen worden door een subject. Hoe het mogelijk is dat een gevoel zich voordoet, zoals bijvoorbeeld het lustgevoel inzake het *schone*. De syntheses van het zintuiglijke beschouwt hij dan niet als voorbereidingen op kennis, maar als mogelijkheidsvoorwaarden voor een gevoel.¹⁰⁰ Het *schone* betreft dus “*de affectieve transcriptie van de vormen die vrijelijk in de ruimte en de tijd zweven*”.¹⁰¹ In het *schone* klikt het individu nog aan op de zintuiglijke wereld. Deze band wordt in het sublieme verbroken. Het is wezenlijk dit aspect dat

⁹⁹ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke*. Causerieën over de tijd, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 137.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 122.

Lyotard boeit, namelijk de breuk die ontstaat tussen subject en wereld. In het sublieme is er echter iets dat het gevoel veroorzaakt dat niet afkomstig is van de vrij, zwevende vormen.

Het lijkt er dus op dat er verschillende vormen van ontvankelijkheid optreden. In zekere zin betreft het schone een ‘louter ontvangen’ waarmee een lustgevoel gepaard gaat. Het sublieme daarentegen getuigt van een bepaalde gevoeligheid die niet bij iedereen aanwezig is. Wanneer we een fenomeen als subliem ervaren dan komt het gevoel niet voort uit de vorm, met andere woorden uit *wat* we zien, uit wat de verbeelding representeert. Bij het zich voordoen van een bepaald fenomeen kan het zijn dat de rede zich aangesproken voelt. De belangstelling van de rede is daarentegen niet zo vanzelfsprekend. Opdat dit mogelijk zou zijn, moet het denken immers getuigen van een bepaalde ontvankelijkheid. Het denken moet dus op een bepaalde manier gevoelig geworden zijn, een bepaalde gecultiveerdheid bezitten.

“D’où il suit que, <<la chose>> n’étant pas de cette nature-là, il faut donc qu’elle soit de <<l’esprit>>, <<nous ne pouvons pas en dire plus>> (ibid.). Un peu plus pourtant. Si ce n’est pas une forme sensible qui peut contenir <<la chose>>, c’est que celle-ci a quelque rapport aux Idées de la Raison, puisque précisément les objets de ces idées ne se donnent jamais dans une présentation convenable; dans une forme qui soit à leur mesure angemessen.”¹⁰²

Het voorbeeld van Saussure en de landbouwer kan dit illustreren.¹⁰³ Saussure en de landbouwer zijn beiden getuige van een hevige storm, beiden voelen angst. De landbouwer ervaart de storm echter louter als een gevaar, een vernietigend natuurfenomeen en het wordt ook op die manier geclassificeerd door het verstand: *“L’objet est bien un phénomène (glacier, océan, volcan, etc.) et, comme tel, il tombe sous la règle générale de la connaissance, le schématisme.”*¹⁰⁴ Bij het waarnemen van een storm heeft de landbouwer echter geen subliem gevoel, *“[i]l a du sens, de l’entendement, il est <<verständlich>>”*.¹⁰⁵ Er is geen sprake van een esthetisch oordeel. Saussure benadert het gegeven echter niet met het verstand. Iets heeft de

¹⁰² Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 91.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 279.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 279.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 279.

belangstelling van de Rede gewekt. Het denken moet dus met andere woorden ontvankelijk zijn voor de Ideeën van de Rede:

“Il en serait de même si la raison n’exigeait rien, c’est à dire si la pensée n’était pas assez disponible, <<passible>>, n’avait pas la <<Empfänglichkeit>> (102; 111) aux Idées de la raison nécessaire pour que celles-ci soient <<éveillées>> à l’occasion de cette présentation presque impossible. Il faut que cette dernière fasse <<signe>> d’une transcendance. <<Le paysan savoyard>> qui regarde Saussure exalté par l’immensité des hauts glaciers alpestres le juge simplement fou (103; 111). C’est qu’il n’est pas <<cultivé>>, <<développé>> en matière d’Idées de la raison (102-103; 111).”¹⁰⁶

Het sublieme betreft dus in essentie een ontvankelijkheid voor het gebrek. Er wordt immers niets ontvangen, er kan niet omlijnd worden.

Voor Lyotard zit de kwestie van de ontvankelijkheid steeds ook vast op het *il y a*, het gebeuren en de notie van de *anima minima*. Burke zal hem hier de helpende hand toesteken.

In het schone gaat het om het ‘er is’ van de vrije vormen, in het sublieme betreft het ‘er is’ wat vooraf gaat aan elke poging tot vorming.¹⁰⁷ Maar waar Lyotard het *il y a* waardeert omwille van zichzelf, is het bij Kant als probleem niet expliciet aanwezig. Dit is echter niet zo verwonderlijk. Kant kon immers onmogelijk voorzien wat er zich in de kunstzinnige ontwikkelingen van de negentiende en twintigste eeuw zou manifesteren.¹⁰⁸ Het vormeloze object is voor hem slechts een aanleiding, *Veranlassung* en kan niet de inzet zijn van het uitbouwen van een *esthetica*. Iets in het fenomenale kan het denken ertoe brengen zich niet meer te richten op de vormen – “*en tant qu’elle incline la pensée à négliger ses belles formes*” – zoals bijvoorbeeld de brute kracht van een natuurfenomeen.¹⁰⁹ Het denken wendt zich echter ook steeds weer af van het gegevene “*pour ne s’exalter que de sa force de penser un <<objet>>*”

¹⁰⁶ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 170.

¹⁰⁷ Ike Kamphof, “Het sublieme als gevoeligheid voor de materie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000), p. 57.

¹⁰⁸ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 133.

¹⁰⁹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), pp. 222-223.

qu'elle se donne".¹¹⁰ Ze verlustigt zich dus aan het feit dat ze de Ideeën wel kan denken en dit is slechts mogelijk door het falen van de verbeelding. Lyotard vindt dit facet echter niet eens zo belangrijk, zoals reeds is gebleken. De breuk met de zintuiglijke wereld rust veel zwaarder op zijn gemoed. In het schone wordt er nog een affiniteit gevoeld met wat zich buiten mij bevindt en mijn eigen vermogens. In het schone wordt iets ontvangen, in het sublieme wordt niets ontvangen. Dat is de reden waarom een andere finaliteit gevolgd wordt. Lyotard focust op dit niets en stelt dat het niet zomaar aan de kant geschoven kan worden. Het is eigenlijk de start van een nooit eindigend onderzoek, van een steeds opnieuw representeren.

Het gebeuren zelf is een genade, hoewel het ons niet toevalt als een Gunst, zoals in het schone. Lyotards wending tot Burke schuilt dus in zijn ongenoegen omtrent het statuut van het gegevene dat steeds slechts als aanleiding aangegrepen wordt. We worden steeds ook gegrepen. Dat valt moeilijk te denken vanuit Kant.¹¹¹ In het Kantiaanse sublieme wordt het gegevene steeds gegrepen, *'capturée'* en aldus ook verdraaid, *'détournée'*.¹¹² Het wordt aangegrepen om de ultieme finaliteit van het denken te signaleren.

“Ce qui lance [mijn benadrukking] et soutient le sentiment sublime n'est plus <<seulement une finalité des objets en rapport à la faculté de juger réfléchissante>>, mais <<inversement aussi, suivant le concept de la liberté, une finalité du sujet eu égard aux objets, selon leur forme, voire selon leur absence de forme>> (38 t.m.; 29).”¹¹³

De rede maakt dus steeds misbruik, door een teken te willen geven van zichzelf, *“selon son intérêt facultaire”*.¹¹⁴ **Deze ‘mobiliteit’ van de rede is op zijn minst gezegd een bijzonder obscuur facet in het Kantiaanse denken.** De rede eist een presentatie. Het gegevene wordt bij Kant dus steeds aangegrepen in plaats van dat wij erdoor gegrepen worden. De rede, en meer bepaald de Idee van de Vrijheid signaleert zichzelf door te eisen: *“C'est la pensée qui fait <<usage>> de la nature. L'objet,*

¹¹⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 278.

¹¹¹ Kamphof stelt in haar artikel “Het sublieme als gevoeligheid voor de materie” dat het gegrepen worden door de materie niet echt te begrijpen valt met Kant. Zij geeft echter geen argumenten om deze positie te staven.

¹¹² Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 224.

¹¹³ *Ibid.*, p. 224.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

<<comme informe ou sans figure, formlos oder ungestalt>>, <<informe et sans finalité, formlos und unzweckmässig>>, est <<utilisé, gebraucht [...]>>.”¹¹⁵ Dit vormt evenwel geen probleem voor Lyotard vermits hij het sublieme niet als voorbode van het morele beschouwt, of beter, ook bij Lyotard zit steeds een ethische dimensie vervat in het sublieme, **maar zij heeft niets te maken met affectloosheid**, met een ‘*sentiment blanc*’.¹¹⁶ Lyotard slaat een gelijkaardig pad in als Levinas. Het feit dat er zich ook iets ‘geeft’, thematiseert Lyotard in het feit dat het denken opleeft, in het il y a.

3.2.4. Het sublieme als danse macabre

Het sublieme betreft steeds een schok, volgens Lyotard, in navolging van Burke.¹¹⁷ Een schok juist omdat er niets ontvangen wordt; het kan niet omlind worden. Er is natuurlijk ascese vereist en een ontvankelijkheid voor de Ideeën, maar we worden steeds toch ook weer gegrepen. Dit gegrepen worden kan Lyotard slechts aan de hand van Burke adequaat conceptualiseren. Het sublieme betreft, aldus Burke, steeds een schok, een inslag, waarbij wij met verbijstering geslagen worden. Zij vloeit voort uit een dreiging, een lijden. Het gaat om een dreiging waarbij ons iets zal ontnomen worden, zoals bijvoorbeeld ons leven. Het woeden van een storm, het inslaan van de bliksem zijn slechts enkele voorbeelden. Het lustgevoel resulteert dan uit het besef dat wij het huiveringwekkende van op een afstand aanschouwen en dat wij leven.¹¹⁸ De dreiging van wat ons ontnomen kan worden, neemt bij Lyotard de vorm aan van een lijdende dispositie, de *terror* van het vertwijfelde wachten. Een toestand die hij omschrijft als ‘*presque nécrotiquement*’.¹¹⁹ Het is de vrees dat het il y a nooit meer zal gebeuren. Het sublieme heeft dus iets weg van een danse macabre, als balancerend tussen leven en dood, bezieling en ontzieling, in verwachting om het leven te ontvangen. Als het heugelijke moment dan toch aanbreekt, slaat het in als een bliksemflits. Als de ziel vooralsnog wordt gewekt, laait zij op in vreugde. Zij voelt in en door het andere dat zij leeft. De vreugde is dus steeds *delight*, een negatief

¹¹⁵ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 222.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁷ Voor de behandeling van Edmund Burke baseer ik mij op: Ike Kamphof, “Het sublieme als gevoeligheid voor de materie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000).

¹¹⁸ Ike Kamphof, “Het sublieme als gevoeligheid voor de materie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000), p. 64.

¹¹⁹ Jean-François Lyotard, *L’inhumain. Causeries sur le temps* (Paris: Galilée, 1988), p. 95.

sentiment, en betekent de opheffing van de toestand waarin de ziel tussen leven en dood zweeft; ze wordt immers wakker geschud door het *il y a*. Het sublieme bij Burke betreft dus helemaal geen verheffing, zoals bij Kant, maar een verheviging.

Het andere schudt de ziel wakker, maar breekt haar tegelijk in de schok van het wakken, de verbeelding sluit-kort. Ze kan het andere niet omlijnen. De anima is een anima minima, een geest zonder geestelijkheid, immers al haar middelen stokken. Ze is pure ontvankelijkheid. In en door de schok wordt de anima als het ware permeabel voor het andere. We zijn deelachtig aan de gebeurtenis, aan de intensiteit die door ons zindert. We worden als het ware aangeraakt door de materie.

De anima minima is dus niets anders dan “*het ontwaken van het affectieve vermogen*”.¹²⁰ Enkel het andere, iets wat van buitenaf komt, kan haar prikkelen. Zonder deze aanraking vervalt ze in een onbezield niets, zwevend tussen dood en levend.

De kwestie van de animering wordt door Lyotard in de *Leçons* in een apart daaraan gewijde paragraaf besproken om het verschil tussen het schone en het sublieme te duiden.

*“L’âme, le Geist, au sens esthétique désigne le principe vivifiant, das belebende Prinzip, en l’esprit, im Gemüt. C’est par ce principe vivifié, belebt, l’esprit, la Seele, la matière, Stoff, qu’il applique à cet effet, est ce qui donne d’une manière finale un élan aux forces de l’esprit, was die Gemütskräfte zwechmässig in Schwung versetzt.”*¹²¹

In het schone “*<<[L]e Je pense>> s’oublie comme pensée de l’objet tournée vers l’expérience [...]. La sensation que procure le libre jeu des facultés instaure une manière d’être au temps qui ne peut pas relever du sens interne.*”¹²² Terwijl dit nu net wel het geval is in het sublieme, dat immers een geistesgefühl is, wat betekent “*dat hem de natuur ontbreekt*”.¹²³ Het denken voelt met andere woorden zichzelf. In sublieme wordt er eigenlijk niets ontvangen: “*Il n’y a donc presque rien à <<consommer>>, ou je ne sais quoi. On ne consommé pas l’occurrence, mais*

¹²⁰ Jean-François Lyotard, *Postmoderne fabels*, vertaald door Ineke van der Burg (Kampen: Kok Agora, 1996), p. 147.

¹²¹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 83.

¹²² *Ibid.*, p. 85.

¹²³ *Ibid.*, p. 133.

seulement son sens. Sentir l'instant est instané."¹²⁴ In het schone levert de ziel 'la matière', de 'Stoff', de vormen of ook wel de esthetische ideeën genaamd: "*[L]âme donc, trouve ainsi son vrai nom dans la critique: il est <<la faculté, le Vermögen, de la présentation d'Idées esthétiques>>.*"¹²⁵ De 'materie' – 'Stoff' lijkt in dit opzicht minder verwarrend – waar de verbeelding dus mee aan de slag gaat is afkomstig van de natuur zelf en aan de hand hiervan zal zij een 'andere natuur' creëren. Het gaat dus nooit louter om een reproductie. Wat ze toevoegt is een soort passende expressie, wat een genot verschaft aan de kunstenaar, "*heureux aux sens où nous parlons d'un <<bonheur expression>> le bonheur de trouver <<l'expression, der Ausdruck>> qui convient <<aux Idées (de l'imagination) en rapport avec un concept donné>>.*"¹²⁶ Ze voegt dus iets aan de representatie van een object toe, wat ertoe leidt dat het verstand het object nooit zal kunnen determineren om er aldus kennis over te verkrijgen. Vandaar dat het schone bij Kant ook wel gekarakteriseerd wordt als het vrije spel tussen verbeelding en verstand. De esthetische idee creëert immers een veld van mogelijkheden: "*Elle lance la pensée dans <<une foule de représentation de la même famille>>[...].*"¹²⁷ Een zelfde vorm kan immers op zeer uiteenlopende manieren weergegeven worden en kan heel verschillende ladingen in zich dragen. De expressionele dimensie ontsnapt dus steeds aan elke vorm van bepaling door een concept.¹²⁸ Het is echter nogal vreemd dat Kant het heeft over een Esthetische Idee, want een idee is juist gekenmerkt door het feit dat haar object niet kan voorgesteld worden. Op een bepaalde manier geldt dit ook voor datgene wat als mooi bevonden wordt, vermits dat object steeds aan de bepaling door een concept ontsnapt. Het gaat immers om een presentatie "*que Kant appelle <<das Unnembare, l'innommable>> (147;172), non pas de l'objet lui-même (la forme); mais de l'état que l'objet procure à la pensée*".¹²⁹ De Esthetische Ideeën vormen dus de tegenganger van de Ideeën van de Rede. In het geval van de laatste kan geen enkele presentatie ooit beantwoorden aan het concept, terwijl in het schone geen enkel concept tegemoet kan komen aan de

¹²⁴ Jean-François Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps* (Paris: Galilée, 1988), p. 91.

¹²⁵ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 86.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁸ "*Elle ajoute de l'expression au concept. Elle ajoute à la représentation de l'objet la <<matière>> qui excède sa détermination par l'entendement, qui <<d'elle-même donne bien plus à penser, soviel zu denken vervalst, que ce qui se laisse jamais comprendre, zusammenfassen, sous un concept déterminé>>[...].*" *Ibid.*, pp. 86-87.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 86.

presentatie.¹³⁰

Een vorm is echter steeds een modus van begrenzing, ze is eindig. Dat is dan ook de reden waarom er een affiniteit kan heersen tussen de verbeelding en het verstand in het schone, hoewel de concepten van het verstand weliswaar steeds onbepaald blijven. Het vormeloze betreft steeds het onbegrensde. De partner van de verbeelding is dan ook niet het verstand maar de Rede.

Ike Kamphof maakt zich echter de volgende bedenking: “*Hoe kan de ziel, door Lyotard gedacht als permeabiliteit voor het andere, als ‘moment’ waarin er nog geen sprake is van een subject of ‘volwassen’ geest, tegelijk gedacht als hevig in zichzelf geïnteresseerd.*”¹³¹ Het antwoord schuilt in het feit dat de opleving tegelijk een scheiding is. De aanraking is de breuk. Kamphof lijkt dit als problematisch te beschouwen. Ze meent dat Lyotard ons in onszelf opsluit. Maar het sublieme gevoel is bij Lyotard altijd steeds een melancholisch sublieme. Dat is de kern van de *Leçons sur l’analytique du sublime*, de centrale besluittrekking. De kwestie kan enkel op die manier geadresseerd worden. **De melancholie is in essentie een trouw aan het andere als Absoluut Andere. Dit is een lijden. Een lijden dat niet overkomen wordt, waar geen geneesmiddel tegen op kan. Een lijden dat niet aangewend wordt om de grootsheid van de rede te tonen.** Een behandeling van het sublieme gevoel kan dan ook niet op zich staan. Het moet deel uitmaken van een behandeling van een sublieme esthetica, pas dan kan deze dimensie tot wasdom komen. En dat is precies de verdere inzet van deze masterproef.

3.2.5. De gespleten aanraking

De cruciale vraag die zich dus stelt is tot op welke hoogte Lyotard het Kantiaanse sublieme inruilt voor een meer ‘empiristische’ invulling in de lijn van Burke. Dit lijkt op het eerste zicht zo te zijn omdat Lyotard de aanraking, het aankomen van de materie, wil denken, wat lijkt te wijzen op een meer empiristische benadering. Dit is echter niet helemaal het geval. Wat Lyotard eigenlijk doet is Kants benadering aanscherpen; naar zijn mening zijn er immers een aantal lacunes die om vervollediging vragen. Wat Lyotard moest kunnen denken was het aspect van het gegrepen worden, het aankomen van het vormeloze, alsook het vreugdegevoel in de

¹³⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 255.

¹³¹ *Ibid.*, p. 66.

aanraking van het andere, maar vooral ook het wachten, datgene wat vooraf gaat aan het gebeuren.

De materie denkt Lyotard immers steeds volgens de structuur van het vormeloze, zelfs al lijkt uit zijn spreken een uitermate zinnelijke beleving op te rijzen. De materie kan niet beschouwd worden als datgene wat louter en alleen de vormen opvult. Zij is datgene wat aan elke poging tot begrenzing ontsnapt. Ook bij Kant heeft de materie deze eigenschap; ze is het onconceptualiseerbare X.¹³² Hij kan haar echter nog niet denken als immateriële materie. De vooronderstelling die in Kants esthetica vervat zit is dat het materiële en het esthetische gevoel niet met elkaar te rijmen vallen; de materie is immers altijd slechts de drager van de vorm. Het materiële aspect is altijd gelieerd met het aangename. De smaak van chocolade of het vibrerende nachtblauw van Delacroix zijn één en hetzelfde en dergelijke vormen van esthetisch genot staan veraf van de esthetische beleving. Eigenlijk is deze ‘afkeer’, of beter, afwending van de materie altijd al voorgegeven. Enkel de vorm kan immers de belofte op universele deelbaarheid waarmaken.¹³³ In *Na het sublieme, de stand van de esthetica* legt Lyotard de vinger op dit aspect, namelijk de drang tot unificatie die er bij Kant heerst, wat zich uit in de belangrijke plaats die hij toekent aan de synthese, de grote unificerende drive van zijn systeem. Het synthetiserende vermogen is dan ook de meest essentiële eigenschap van de geest.¹³⁴ De materie zelf onttrekt zich daarentegen juist aan elke vorm van bepaling. Zij is het chaotische, onstabiele.

Het is echter juist haar onbepaald karakter die het onmogelijk maakt haar aan het domein van het aangename toe te schrijven. Het gaat immers niet om het vatten van wat zich aandient, niet het quid, maar het quod laat zich voelen. Er kan dus geen ‘*inclination*’ ontstaan.¹³⁵

Kant onderscheidt twee soorten sensatie. De eerste is gelieerd met de representatie van een object verkregen door “*the senses, a receptivity that belongs to the cognitive powers*”.¹³⁶ Opdat een aangename sensatie überhaupt zou kunnen plaatsvinden, moet er reeds een object geconstitueerd zijn. Het aangename oordeel veroorzaakt een verlangen naar het object, “*the agreeable produces an inclination*” en vraagt dus om

¹³² Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 120.

¹³³ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁵ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, vertaald en uitgegeven door Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987), p. 48.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 47.

bevrediging.¹³⁷ Dit veronderstelt dus dat er meer speelt dan enkel het oordeel zelf. De andere sensatie die Kant benoemt, is subjectief en betreft enkel de toestand van het denken zelf. De materie waar Lyotard het daarentegen over heeft is immaterieel. Ze is onobjectiveerbaar. Ze kan enkel plaatsvinden. Het gaat om het quid, het dat en niet om het quod, het wat.

Het onderscheid tussen de streling en de aanraking, ontleend aan Herman Parret, grijpt het verschil bij de keel.¹³⁸ De streling neemt steeds geleidelijk in zich op, verzamelt. De bijeengesprokkelde sporen kunnen omgevormd worden tot lijnen, vlakken, holtes.¹³⁹ Waar de streling dus over een oppervlak glijdt, springt de aanraking bliksemsnel weer op: “*De aanraking stoot het betaste af.*”¹⁴⁰ In het schichtige moment van de aanraking vervluchtigt ze ook al weer. Ze kan niet omsloten worden. Het betaste staat als het ware onder stroom, waardoor beiden in de aanraking opspringen en zo weer uit elkaar geworpen worden. Het verschil bestaat er dus in dat: “[D]e streling leidt tot de maximale versmelting, de aanraking tot de minimale verbinding.”¹⁴¹ Niet het diepe inademen, het zich laten doordringen, het zinnelijk opnemen, maar het stokken van de adem, de spastische stuiptrekking van de zintuigen die kort-sluiten. De schok bevriest, betekent een tijdelijke opschorting van de actieve vermogens. Wat bij deze kort-stondigheid gevoeld wordt is de absolute aanwezigheid. De schok, de breuk, vloeit dus voort uit het besef dat zich daar iets bevindt dat compleet van mij verschilt, buiten mij staat, niet kan opgenomen worden. Op die manier kan het dus eigenlijk ook niet echt verwerkt worden. De kunstenaar poogt dit steeds te doen, maar faalt ook telkens weer. In het sublieme is de relatie met wat zich buiten ons bevindt problematisch. Lyotard toont in *L’assassinat de l’expérience par la peinture, Monory* aan de hand van Freud waarom het sublieme in essentie melancholisch is. **Er kan immers geen rouwproces plaatsgrijpen, want het il y a heeft in zekere zin nooit plaatsgegrepen. Het kan niet geïnterioriseerd worden. Het is als het ware onmiddellijk vergeten maar niettemin onvergetelijk.**¹⁴²

¹³⁷ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, vertaald en uitgegeven door Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987), p. 48.

¹³⁸ Herman Parret, “Over de aanwezigheid. Lyotard en de fenomenologie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000).

¹³⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 26

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴² Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture, Monory* (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 129.

In de streling is er, aldus Lyotard, steeds een ‘*dynamiek van de dekking*’.¹⁴³ Parret stelt: “*Datgene wat betast wordt in de streling ‘betekent’ dus meer dan hetgeen effectief aanwezig is in de waarneming.*”¹⁴⁴ Mijn vlees is immers kinesthetisch en synesthetisch.¹⁴⁵ Het is juist dit aspect dat stukt, kort-sluit, of in de woorden van Kant, er is geen synthese van elementen op zintuiglijk niveau. Er ligt niets klaar dat wacht om gegrepen te worden. De volheid van de streling, kan zich daarentegen nooit onttrekken aan het feit dat zij stuurt, dat zij steeds een bepaalde manier van controleren betreft. Het andere aan gene zijde, is nooit het Absoluut Andere en is dus steeds verwrongen, in een keurslijf gedrongen volgens de regelgeleide constellaties van de constitutie. Ook Husserl beseft dat er op die manier steeds iets gemist wordt.¹⁴⁶ Het is net dat wat in het sublieme flitst. Het Absoluut Andere kan zich slechts onthullen in de schichtige oplichting, in de onvoorziene coup maar bevindt zich steeds aan “*de grens van aanwezigheid en afwezigheid*”.¹⁴⁷ Ze laat zich voelen in de negatie, het falen. De aanraking is de breuk.

De sublieme ervaring is echter niet gratuit, ons geschonken door het toeval. Ze vereist ascese, waarbij de val van het theoretiseren open gehouden wordt en de drang tot determineren opgeschort wordt. Wat ons in het sublieme toevalt is dus geen gunst, Gunst, maar een genade. Zowel in het schone als in het sublieme geeft zich iets: “*Het gevoel is de onmiddellijke ontvangst van wat zich geeft.*”¹⁴⁸ Maar er manifesteert zich een breuk met de wereld. Het andere wordt steeds slechts negatief gevoeld in het falen van de eigen vermogens, zoals de verbeelding. Het *il y a* is als het ware steeds een limietgebeuren. Het andere, het ‘là’, is steeds een ‘*au-delà du là*’, een niets, met andere woorden een niet iets; het is onobjectiveerbaar. We voelen ‘slechts’ dat er een Ander is, maar het andere laat zich slechts voelen aan de grenzen van onszelf.¹⁴⁹ De aanraking, de inslag en de slijting vallen dus samen. In het voelen van de presentie van het Andere treedt de breuk op met het andere. **De slijting zelf is de dichtste**

¹⁴³ Herman Parret, “Over de aanwezigheid. Lyotard en de fenomenologie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000), p. 27.

¹⁴⁴ Ibid., p. 26.

¹⁴⁵ Ibid., p. 26.

¹⁴⁶ Ibid., p. 26.

¹⁴⁷ Ibid., p. 29.

¹⁴⁸ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 120.

¹⁴⁹ Ike Kamphof, “Het sublieme als gevoeligheid voor de materie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000), p. 66.

vorm van toenadering die mogelijk is. Het zelf bevindt er zich aan zijn eigen grenzen, teruggeworpen in haar naakte subjectiviteit, ontdaan van haar ‘geestelijkheid’, anima minima.

3.3. Besluit

Het sublieme is en blijft een Geistesgefühl van een melancholisch gestemde reflecterende geest. Bij Kant is het sublieme een Geistesgefühl omdat “*une destination propre à la pensée qui est indifférente à la finalité des formes*” zich voelbaar maakt, of beter, opgedrongen wordt.¹⁵⁰ Dat is de klemtoon die Kant verkiest te leggen. Lyotard legt daarentegen de fragiliteit bloot van de brugfunctie die Kant toegekend heeft aan het sublieme. Hij reveleert haar duistere inbedding. Het misbruik dat de rede maakt om zichzelf te signaleren, is een ‘perverse’ beweging zeker wanneer ze aangewend wordt als teken van het morele. Deze verdonkeremaning vormt binnen het discours van Lyotard geen probleem. Het morele krijgt bij hem een andere invulling, en heeft weinig te maken met affectloosheid. Het betreft de eis het andere als Absoluut Andere te benaderen.

Het sublieme is in essentie een conflict, een différend, Widerstreit, tussen heterogene vermogens die zich stukslaan op elkaar. Beiden maken een geste, niets duister te bespeuren bij Lyotard. Het falen van de verbeelding is immers geen reden tot juichen, maar reden tot melancholie. Er gaat niet zozeer lust gepaard met het feit dat het falen van de verbeelding in schrill contrast komt te staan met de rede. Het onlustgevoel gaat niet over in een lustgevoel. Er is geen medicatie voor de melancholie. Dat is de terreur van het sublieme. Lyotard benadrukt het telkens opnieuw, ook in de slotregels van de *Leçons*: “*Le sentiment sublime n’est d’aucune façon une heureuse disposition de la pensée.*”¹⁵¹ Er wordt altijd gemist. Dit aspect verliest Kant uit het oog: “*Comme si la pensée se détournait de tout objet donné pour ne s’exalter que de sa force de penser un <<objet>> qu’elle se donne.*”¹⁵² Dit zich afwenden, beschouwt Lyotard als een verraad. In een dergelijk geval is wat zich ‘geeft’ gereduceerd tot vehikel: “*C’est la pensée qui fait <<usage>> de la nature. L’objet, <<comme informe ou sans figure, formlos oder ungestalt>>, <<informe et sans finalité, formlos und unzweckmässig>>*,”

¹⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 224.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 284-285.

¹⁵² *Ibid.*, p. 278.

*est <<utilisé, gebraucht (115-116; 128-129)>>.*¹⁵³ Lyotard maakt komaf met de visie waar het gegevene aangegrepen wordt om de finaliteit van het denken te reveleren: “*Cet état de sublimité, instable mais durable, où l’infirmité de la <<chair>> sert à reveler la capacité des Idées*[mijn benadrukking].”¹⁵⁴ Lyotard ondergraaft die teleologische drang.

Het lustgevoel situeert zich op een ‘basaler’ niveau en is verbonden met het *il y a*, het gebeuren. Het gaat om het feit *dat* we geaffecteerd worden. Het gebeuren is de gift, hoewel dit eigenlijk een verkeerde woordkeuze is. Het gaat om een genade. Juist omdat het sublieme gevoel niet gratis is. Het lustgevoel moet steeds als *delight*, zoals door Burke naar voorgeschoven, beschouwd worden. Het is een negatief gevoel, de opheffing van een lijden. Een lijden dat het gevolg is van een ascese. Het gaat om een toestand van *passibilité*. Het is op dit punt dat de Kantiaanse Ideeën een rol blijven spelen.

*“Il en serait de même si la raison n’exigeait rien, c’est à dire si la pensée n’était pas assez disponible, <<passible>>, n’avait pas la <<Empfänglichkeit>> (102; 111) aux Idées de la raison nécessaire pour que celles-ci soient <<éveillées>> à l’occasion de cette presentation presque impossible. Il faut que cette dernière fasse <<signe>> d’une transcendance. <<Le paysan savoyard>> qui regarde Saussure exalté par l’immensité des hauts glaciers alpestres le juge simplement fou (103; 111). C’est qu’il n’est pas <<cultivé>>, développé>> en matière d’Idées de la raison (102-103; 111).”*¹⁵⁵

De ascese is de buitensporige eis te luisteren naar het onhoorbare, elke neiging tot determineren op te schorten. De *passibilité* bestaat steeds uit een sensibele en contemplatieve dimensie. Zo breken de vormen slechts onder de Ideeën. Kamphof stelt: “*Zelfs wanneer wat opdoemt eerst en vooral een gevoel is dat uit een aanraking stamt, lijkt te gelden dat dit gevoel enkel opnieuw gewekt wordt dankzij het breken van de vormen onder de druk van de Idee van het Absolute. Hoe belandt Cézanne voor zijn*

¹⁵³ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 222.

¹⁵⁴ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 130.

¹⁵⁵ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 170.

doek, ontvankelijk voor de materie op zich, anders dan door de roep van die Idee?”¹⁵⁶
Belangrijk is om te zien is dat het besef dat er altijd iets gemist wordt eigenlijk pas kan ontstaan als we er een Idee van hebben. Zo breken de vormen pas onder de druk van een idee.

“D’où il suit que, <<la chose>> n’étant pas de cette nature-là, il faut donc qu’elle soit de <<l’esprit>>, <<nous ne pouvons pas en dire plus>> (ibid.). Un peu plus pourtant. “Si ce n’est pas une forme sensible qui peut contenir <<la chose>>, c’est que celle-ci a quelque rapport aux Idées de la Raison, puisque précisément les objets de ces idées ne se donnent jamais dans une présentation convenable; dans une forme qui soit à leur mesure angemessen.”¹⁵⁷

De aanraking en de breuk vallen evenwel samen. Het sublieme is de ontvankelijkheid voor het gebrek. Het gaat om een geaffecteerd zijn in de meest naakte vorm, namelijk het onvermogen, het kort-sluiten. De lust is altijd gemengd: *“Het ‘vlees’ verschijnt dan voor zichzelf als zuivere contingentie, onvoorstelbaar en tot verdwijnen gedoemd.”¹⁵⁸*

Voor Lyotard is het sublieme gevoel een Geistesgefühl omdat er een breuk optreedt tussen het subject en de wereld, terwijl het schone gevoel nog *“voortkomt uit een overeenstemming tussen de natuur en de geest”¹⁵⁹*. Het grote verschil tussen beide invullingen is dat het melancholische sublieme trouw blijft aan het Absoluut Andere, door het niet louter aan te wenden ter revelatie van het vermogen van de rede het oneindige te denken en van onze morele bestemming. Lyotard levert geen medicatie voor de melancholie.

Het falen is evenwel geen verlies. Er kan immers geen rouwproces plaatsvinden, want ‘het’ is nooit geweest. Op die manier ontvouwt zich een oneindig proces van heractualiseren. Hier raken we reeds aan de Joodse kantjes die in Lyotards denken schuilen. Een kwestie die in de komende twee hoofdstukken nader uitgediept zal

¹⁵⁶ Ike Kamphof, “Het sublieme als gevoeligheid voor de materie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000), p. 67.

¹⁵⁷ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l’analytique du sublime* (Paris: Galilée, 1991), p. 91.

¹⁵⁸ Herman Parret, “Over de aanwezigheid. Lyotard en de fenomenologie”, in *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*, uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (Amstelveen: DAMON Budel, 2000), p. 27.

¹⁵⁹ Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 132.

worden. De inzet van deze hoofdstukken zal eruit bestaan het sublieme gevoel in te bedden binnen een sublieme esthetica. De spil van deze hoofdstukken is dus het uitwerken van een temporele inbedding. Hiertoe zal de hulp ingeroepen worden van Walter Benjamin, die de hoofdbestanddelen van een dergelijke formulering in zich draagt. De vrucht van deze arbeid zal haar belichaming vinden in een analyse van Baudelaires dandyisme en zal tegemoet komen aan de volgende stelling van Lyotard: “*Le dandysme relève d’une esthétique du sublime [...]*.”¹⁶⁰ Een sublieme esthetica formuleren betekent het voorzien van een temporeel weefsel.

¹⁶⁰ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 148.

IV. Hoofdstuk 2: De verraderlijke sprong

4.1. Algemene Inleiding

De kritiek die Lyotard levert op Kants behandeling van het sublieme, zoals beargumenteerd in het eerste hoofdstuk, vindt haar voorafspiegeling in Walter Benjamins behandeling van het barokke treurspel zoals uitgewerkt in *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. De kritiek die Benjamin daar naar voorschuijft, stemt evenwel tevens voort uit een algemeen ongenoegen omtrent het transcendentaal idealistisch project en leunt bij momenten nauw aan bij de retoriek van Kierkegaard. De affiniteit tussen beide kritieken is bovendien verzekerd door het feit dat Benjamin in het barokke treurspel en meer bepaald de allegorie de voorganger van het moderne kunstwerk ontwaart. De allegorie past immers naadloos binnen het discours van een sublieme esthetica.

In wat volgt is het de bedoeling deze behandeling te ontvouwen. De wending tot de barokke allegorie is dus vooreerst relevant om de structurele verwantschap van beide behandelingen te expliciteren. Het barokke treurspel maakt dezelfde verraderlijke sprong als Kant. Beiden overbruggen de kloof en vluchten in het transcendente. Interessant is te zien hoe Benjamin dit verraad tracht te overkomen. Hij doet hiervoor, zoals zal blijken, beroep op het Joodse gedachtegoed. Een beweging die ook in Lyotards denken vervat zit. De kwestie die dus zal geadresseerd worden is die van het verraad. Het Absolute wordt bij Kant immers op de knieën geduwd door de rede, die haar kans grijpt zichzelf te signaleren en zich verlustigt aan zijn eigen oneindige vermogen. De beweging die Kant maakt is een ‘treacherous leap’ en het betreft een in wezen Kierkegaardiaanse dialectische truc.¹⁶¹ Aan eenzelfde verraad maakt ook het barokke treurspel zich schuldig.

Voorts is deze verdieping belangrijk omdat de allegorie de voorafspiegeling vormt van het moderne kunstwerk. Deze dimensie wordt hier ingevuld door van de barokke allegorie over te gaan in de ‘moderne’ allegorie, zoals ze zich manifesteert bij Baudelaire en de band met Lyotards indrukken omtrent het dandyisme uit te werken.

Je zou kunnen zeggen dat Lyotard van binnen uit de kloof blootlegt en het Kantiaanse sublieme van binnen uit openbreekt. Benjamin kiest resoluut de zijde van

¹⁶¹ Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin's other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 100.

de fenomenen wars van elke subjectivistische omlijning. Beiden balanceren evenwel op de dunne rand waar eindigheid en oneindigheid elkaar raken en ze situeren de verlossing beiden in het ogenblik, l'instant, Augenblick, hierbij wederom schatplichtig aan Kierkegaard. Gans hun denken is opgebouwd rond dit fragiele moment. Benjamin vertrekt vanuit de aardse kerkers, Lyotard vanuit het verheven verlichtingsproject.

Het is de catastrofe die de toegang tot het oneindige opent, net zoals het falen van de verbeelding iets voelbaar maakt dat voorbij het begripsmatige, voorstelbare ligt. Het is in dit centraal stellen van het ogenblik, l'instant dat beide discours elkaar raken, alsook in de positie die de melancholie inneemt.

Waar Lyotard dus vooral de subjectpositie dekt, is Benjamin gericht op het kunstwerk zelf. Een positie die bijvoorbeeld ook Heidegger zal innemen in *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Zo stelt Benjamin bovendien dat kunst ervaren niet louter de act van een subject betreft. **Er geeft zich iets**. De gift, de genade is niet aanwezig in het denken van Kant omtrent het sublieme. Er wordt steeds gegrepen. Ook hier staan Benjamin en Lyotard op gelijke voet. Deze problematiek hangt evenwel vast aan het centraal stellen van het verlossende ogenblik. Benjamin heeft zich bovendien nog een grotere taak opgelegd, namelijk het historiseren van de ontologie, waarbinnen het kunstwerk een geprivilegieerde plaats inneemt. Het is noodzakelijk voor een goed begrip die beweging uit te plooiën om vervolgens de sprong naar een behandeling van de allegorie te wagen.

4.2. Een voorgeschiedenis

4.2.1. Inleiding

Baudelaire wordt door Benjamin in de eerste plaats gekarakteriseerd als allegorist. Om beter te begrijpen hoe hij hiertoe komt, is het vereist dieper in te gaan op de *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, waarin Benjamin zich buigt over de barokke allegorie, een studie die een grote invloed gehad heeft op de manier waarop hij Baudelaires poëzie leest, alsook zijn visie over de taak van de filosofie die culmineert in de doctrine van de dialectische beelden. Vooreerst zal een meer algemeen kader ontwikkeld worden om het belang van de allegorie te funderen en de positie van het kunstwerk te expliciteren.

4.2.2. De treurnis van de natuur

Onder impuls van zijn joods mystieke en romantische invloed komt Benjamin in het essay *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* uit 1916 tot het thematiseren van de notie van Ursprache. In de Ursprache bestaat een eenheid tussen woord, ding en zijn. Aan deze paradijselijke toestand komt evenwel een einde. De oorspronkelijke eenheid verbrokkelde en met haar ontstond de intrede van de arbitrariteit. Zo stelt Benjamin: “*The paradisiac language of Adam must have been one of perfect knowledge; whereas all later knowledge is ... infinitely differentiated in the multiplicity of languages.*”¹⁶² Na de val ontstaat een eindeloze ontwikkeling van representaties, van conventionele tekensystemen, etc. De natuur is ‘overbenoemd’, aldus Benjamin en lijdt hieronder.¹⁶³ Ze wordt in het keurslijf van de arbitraire verschijning gedrukt. Benjamin beschouwt de subjectiviteit als bron van dit kwaad en dus verantwoordelijk voor de val uit het paradijs. Arbitraire subjectiviteit dringt de natuur binnen en dwingt haar in het keurslijf van gecreëerde betekenissen, alsof dit hun enige realiteit betreft. De fenomenen spreken niet meer voor zichzelf: “*The subjective deprivation of objective signification renders nature into a mournful object (...).*”¹⁶⁴ De natuur rouwt in haar overbenoemde toestand. Wohlfarth stelt: “*La Chute, c’est la chute du nom dans l’arbitraire du signe.*”¹⁶⁵ De subjectiviteit legt zichzelf immers steeds op en verdrukt de dingen zelf. Het onderhoudt een geïnstrumentaliseerde relatie met de fenomenen. Trauer is dus in wezen “*the objective mode of being of the objects themselves, first and foremost, an objectively present status of things.*”¹⁶⁶ Het is het ontologisch statuut van de gevallen natuur. Objectiviteit

¹⁶² Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 51.

¹⁶³ “*Maar in de taal van de mensen zijn ze overbenoemd. In de verhouding van de mensentalen tot die van de dingen ligt iets wat je bij benadering met ‘overbenoeming’ kunt aanduiden: overbenoeming als diepste talige grond van treurnis en (vanuit het ding gezien) van alle verstommen. De overbenoeming als talig wezen van de rouw duidt op een andere merkwaardige gesteldheid van de taal: op de overbepaaldheid die in de tragische verhouding tussen de talen van de sprekende mensen heerst.*”

Walter Benjamin, “Over taal in het algemeen en over de taal van de mens” in *Maar een storm waait uit het paradijs*, vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1996), p. 25.

¹⁶⁴ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 57.

¹⁶⁵ Irving Wohlfarth, zoals geciteerd in: Henri Meschonnic, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in *Walter Benjamin et Paris*, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 738.

¹⁶⁶ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 56

plooit zich terug op zichzelf in een stilzwijgend rouwen, in een “*dialectical self-concealment from profaned subjectivity*”.¹⁶⁷

*“The dialectic between subjectivity and objectivity, or subjectivity and substance, instead of unfolding itself in the spiritual teleologie of the self-discovery of absolute subjectivity, of an identity of identity and difference, depicts the production of subjectivity from the devine realm of the universal and, antithetically, the concentric, inward collapse of the objectivity into itself – its dialectical self-concealment from profaned subjectivity – until the abyss between subject and object becomes ontologically frozen.”*¹⁶⁸

In de mythe wordt dit verlies echter ontkend, niettegenstaande het feit dat presentie en representatie na de val niet meer samenvallen. De schijn van totaliteit en harmonie wordt hooggehouden. Mythe en schijn treden op daar waar de illusie standhoudt dat er nog een eenheid bestaat tussen teken en referent, tussen presentie en representatie. Continuïteit aan betekenis leidt evenwel steeds tot de dood, aldus Benjamin. Zo is het bezwaarlijk een understatement te stellen dat dood en catastrofe het zwaartepunt vormen van zijn denken. Met continuïteit aan betekenis wordt gedoeld op het feit dat de toegang tot de oorspronkelijke goddelijke betekenis, niet meer mogelijk is via een identiteitsrelatie.

De essentie van het ding, haar natuur, haar essentie komt overeen met en ademt doorheen de naam. Benjamins taalopvatting staat dus midden in een ontologisch-theologisch kader.

“The spiritual essence of the thing is, as Benjamin had already claimed, one with its linguistic being; that is, the thing is that which is signified, the expression of the signification of the thing is precisely the devine event or deed that transpires in the name. The deprivation or non-occurence of this deed thus transfers the thing as expressivity of signification into an entirely new configuration, one in which “signification” is regulated to the arbitrary imposition of subjective, and hence abstract and instrumental, mythical

¹⁶⁷ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 56.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

judgement over the sphere of the existing.”¹⁶⁹

Het is deze oorspronkelijke essentie die bedolven geraakt is. De spirituele essentie of het absolute valt steeds samen met linguïstische essentie. Ze is helder in zichzelf. De val ontstond toen de natuur door de taal verraden werd en woorden betekenissen oplegden aan de dingen: “*Le mot doit communiquer quelque chose (en dehors de lui-même): c’est là le péché originel de l’esprit linguistique... En tant qu’il sort de la pure langue des noms, l’homme fait de la langue un moyen (un moyen de connaissance qui lui est inadéquat) et donc aussi, du moins en partie, un simple signe; ce qui a ultérieurement pour conséquence la pluralité des langues.*”¹⁷⁰

Objectiviteit wordt in het denken van Benjamin niet vanuit een transcendentiaal idealistisch oogpunt benaderd, maar wijst op het vergeten, natuurlijke, ongerepte, prehistorische ding. Een notie die vastzit op Benjamins waarheidsconcept, waarin waarheid steeds begrepen moet worden in haar afwezigheid, verwickeld in een oneindig proces van revelatie. Cowan stelt: “*This “representational impulse” (darstellendes Moment) in truth (...) means that truth is never wholly present – even to itself – but, since it consists in an activity, must **perpetually** [mijn benadrukking] represent itself.*”¹⁷¹

Deze goddelijke namen duidt Benjamin ook aan als ideeën. Het model van een reflectief bewustzijn om tot een thematisering van (de linguïstische natuur van) waarheid te komen, verwerpt Benjamin. In de romantiek treft hij aanzetten tot het omschrijven van een objectieve ervaring, een ‘Ichfreie Reflexion’.¹⁷² Maar hij lijkt echter weinig interesse te hebben in het ontwikkelen van een subjectpositie. Hij meent immers dat een “*consideration of the receiver never proves fruitful*” als het gaat om het formuleren van een esthetica.¹⁷³

De relatie tussen goddelijke taal en empirische talen is er één van immanentie. De goddelijke taal komt tot aanwezigheid doorheen de pluraliteit van

¹⁶⁹ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 54.

¹⁷⁰ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Henri Meschonnic, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in *Walter Benjamin et Paris*, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 797.

¹⁷¹ Binaid Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, *New German Critique*, 22 (Winter, 1981), p. 114.

¹⁷² Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *MLN*, 110.4 (1995), p. 812.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 812.

talen, maar transcendeert hen ook. Benjamin stelt: “[T]hat which seeks to represent, to produce itself in the evolving (Werden) of languages, is that very nucleus of pure language.”¹⁷⁴ De goddelijke taal is immanent aan de empirische talen, maar transcendeert hen ook. Hanssen vervolgt: “[T]his other realm is a withdrawn, intensive world of closure, which comprises not merely the realm of nature but the work of art as well [...]”.¹⁷⁵ De wereld van het kunstwerk, net zoals de goddelijke taal, is er een van stilte en een zichzelf sluiten: “Works of art are thus defined as models of a nature that does not await the day, and thus does not await judgement day either; they are defined as models of a nature that is neither the staging ground of history nor a human domicile. The salvaged night.”¹⁷⁶ Het is de anamnese die in het hart van deze objectieve revelatie staat. Zij ontplooit de oerexpressie, de goddelijke naam, de idee. De natuur, goddelijke taal, absolute, etc. is a-historisch en eeuwig, maar ontplooit zich en komt tot presentie doorheen de geschiedenis. Dit proces vangt Benjamin onder de term Naturgeschichte.¹⁷⁷ De notie Oorsprong of Ursprung is hierbij een uiterst centraal concept en zal dat proces verhelderen. Hoewel Ursprung een in wezen historische notie is, is het niettemin geconcipieerd om te adresseren wat zich in een kunstwerk manifesteert. Het betreft enerzijds een funderingsmoment alsook een begin. In het kunstwerk representeert zich de idee, het Absolute. Het poogt steeds een herstel tot stand te brengen. Maar het realiseert altijd slechts een fragmentje van een voor altijd verloren totaliteit. De idee zal nooit volledig tot onthulling komen. Elke representatie is een gemis, verbergt. Het gaat om een steeds opnieuw falend herstel, een zich onthullen en verhullen. Daarnaast gaat het ook steeds om een begin, wat betekent dat het ook een geschiedenis heeft.

Origin [Ursprung], although an entirely historical category, has, nevertheless, nothing to do with genesis [Entstehung]. The term origin is not intended to describe the process by which the existent came into being, but rather to describe that which emerges from the process of becoming and disappearance. Origin is an eddy [Strudel] in the stream of becoming [im Fluß des Werdens], and in its current it swallows the material involved in the process of genesis. That which is

¹⁷⁴ Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels”, MLN, 110.4 (1995), p. 816.

¹⁷⁵ Ibid., p. 819.

¹⁷⁶ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels”, MLN, 110.4 (1995), pp. 818-819.

¹⁷⁷ Ibid., p. 809

*original [das Ursprüngliche] is never revealed in the naked and manifest existence of the factual; its rhythm is apparent only to a dual insight. On the one hand it needs to be recognized as a process of restoration and reestablishment, but, on the other hand, and precisely because of this, as something unfinished [Unvollendetes, Unabgeschlossenes]. There takes place in every original phenomenon a determination of the form in which an idea will constantly confront the historical world, until it is revealed fulfilled, in the totality of its history [mijn benadrukking]. Origin is not, therefore, discovered by the examination of actual findings, but it is related to their pre- and post-history [Vor- und Nachgeschichte]. The principles of philosophical contemplation are recorded in the dialectic which is inherent in origin. This dialectic shows singularity and repetition to be conditioned by one another in all essentials. The category of origin is not therefore, as Cohen holds, a purely logical one, but a historical one.*¹⁷⁸

Oorsprong is dus essentieel een historische categorie. Het plaatst het kunstwerk binnen een proces van herstel. Een proces dat zich nooit volledig zal realiseren. De idee confronteert de tijd onder een specifieke vorm. De manier waarop een idee zich representeert is bovendien historisch bepaald. In het Joodse denken reveleert God zich tevens steeds in de geschiedenis: “*God revealed himself to the Israelites in history and not in Ideas; he revealed himself when he acted and created. His being was not learned through proposition but known as actions.*”¹⁷⁹ Benjamins filosofie van de oorsprong is dus eigenlijk een historisering van de ontologie.¹⁸⁰ Op die manier combineert Benjamin de a-historische natuur met een Joodse geschiedenis van revelatie en van tot ontplooiing komen.¹⁸¹ Deze geschiedenis van de revelatie heeft een objectief karakter. Het gaat immers niet om, zoals Benjamin stelt: “[T]he process by which the existent came into being, but rather to describe that which emerges from the process of becoming and disappearance.”¹⁸² Elk kunstwerk reveleert dus iets in

¹⁷⁸ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen *Trauerspiels*”, MLN, 110.4 (1995), p. 822.

¹⁷⁹ Béatrice Hanssen, Walter Benjamin’s other history. *Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 45.

¹⁸⁰ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen *Trauerspiels*”, MLN, 110.4 (1995), p. 826.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 824-825.

¹⁸² Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen *Trauerspiels*”, MLN, 110.4 (1995), p. 822.

een oorsprongsmoment en neemt aldus deel aan de geschiedenis van de revelatie die eigenlijk steeds een beweging van herstel betreft, een terugkeer naar een verloren totaliteit. In de anamnese wordt toegang verkregen tot de schittering van deze eeuwige, ahistorische, goddelijke namen, het Absolute.¹⁸³

De taak van de criticus bestaat er vervolgens uit kunstwerken objectief te interpreteren: “[I]nterpreting works of art is to gather creatural life into the idea. To establish it [festzustellen].”¹⁸⁴ Hun ‘leven’, de natürliche Geschichte, wordt op een objectieve manier bestudeerd doorheen hun ‘Vor-und Nachgeschichte’.¹⁸⁵ Het gaat immers om “a history that is no longer present as event or occurrence, but only virtually present, as a content of the idea”.¹⁸⁶ Het hier geformuleerde kader van natürliche Geschichte, als deel van Benjamins esthetica, en meer bepaald de rol van de filosoof, zal een inspiratie vormen voor een meer algemene geschiedenisopvatting die gebruik maakt van de methodologie van de dialectische beelden. Immers, de objectieve grond voor zijn geschiedenisproject vindt hij in zijn behandeling van het kunstwerk.¹⁸⁷

Het herstel gebeurt in de anamnese. Het gaat immers steeds om een ‘herinneren’ van wat verloren is gegaan, een terugkeer naar het paradijselijke. Het gaat om anamnese omdat er iets herinnerd wordt dat eigenlijk nooit heeft plaatsgevonden. In de verlossing wordt de oorspronkelijke ‘expressie’ van de dingen ‘herinnerd’. Datgene wat verlost wordt, zit echter steeds gevangen tussen een te vroeg en een te laat. Een te vroeg vermits er geen volledige onthulling heeft plaatsgevonden en een te laat omdat dit nooit zal gebeuren. Het betreft een zoektocht naar wat verdwenen is, wat

¹⁸³ Andrew Benjamin gaat zelfs zover deze goddelijke taal te omschrijven als: “*the anoriginal presence of original difference; of original conflict, of differential plurality.*” Andrew Benjamin, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *MLN*, 110.4 (1995), p. 829.

¹⁸⁴ Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *MLN*, 110.4 (1995), p. 828.

¹⁸⁵ “*Its history is inward in character and is not to be understood as something boundless, but as something related to essential being, and it can therefore be described as its pre- and post-history. This pre- and post-history of such essences is – as a token of their having been redeemed or gathered into the world of ideas – not pure history, but natural history [natürliche Geschichte]. The life of the works and forms which need such protection in order to unfold clearly and unperturbed by human life is a natural life [natürliches Leben]. Once this redeemed state of being in the idea is established, then the presence of the inauthentic – that is to say natural-historical – pre- and post-history is virtual. It is no longer pragmatically real, but, as natural history [die natürliche Historie], is to be inferred from the state of completion and rest that the essence has achieved.*” Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *MLN*, 110.4 (1995), p. 827.

¹⁸⁶ Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels”, *MLN*, 110.4 (1995), p. 826.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 812.

verzonken ligt in de wereld, de ontdekking van een ongereptheid, die terugvoert tot de pre-historie. De verlossing schuilt, aldus Benjamin, in het herstel van een verbroken eenheid, maar ook in de onthullende revelatie van het verlies dat vastzit op de Trauer waarin de wereld is ondergedompeld en die de kunstenaar telkens weer in het gezicht slaat. Het feit dat er iets ontsnapt – dit is de essentie van een subliee esthetica. In de mythe wordt de rouw van de natuur genegeerd, voor dood verzwegen: “ [C]est l’enfer, mais c’est un enfer qui ignore. Non seulement le Paradis est perdu, mais la conscience même de la perte se perd à son retour. Retrouver le Paradis, c’est d’abord restaurer la conscience de la Chute.”¹⁸⁸ Is er een meer adequate formulering voor de moderniteit?

Het verraad aan de fenomenen is immers onvermijdelijk, maar het verraad moet onderkend worden: “*In this sense, the transformation of natural Trauer into melancholia consists of the formation of a historically variable but formally nonarbitrary “disposition” of melancholia, according to which the mythic appearance of harmony and totality – Schein – decays; this moment marks the petrification or the devaluation of the world of appearances.*”¹⁸⁹ Een inzicht in het verlies leidt tot melancholie; harmonie en totaliteit desintegreren.

Aanzetten tot het vinden van een methode om tot het redden van de fenomenen te komen binnen zijn project van de archeologie van de moderniteit, vindt Benjamin in het barokke treurspel en de barokke allegorie. Hij zal er aldus komen tot het formuleren van een doctrine van de allegorische beelden.

4.2.3. De barokke allegorie

“<<Le sens de “l’abîme” est à définir comme ‘signification’. C’est toujours un sens allégorique. [L]’abîme du savoir et des significations>>”¹⁹⁰

In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* presenteert Benjamin het belangrijke onderscheid tussen symbool en allegorie. Zo werd de allegorie in de romantiek beschouwd als inauthentisch, fragmentarisch en onpoëtisch. Het kon helemaal geen

¹⁸⁸ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Henri Meschonnic, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 736

¹⁸⁹ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 221.

¹⁹⁰ Henri Meschonnic, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 719.

toegang verlenen tot het Absolute. Het symbool werd daarentegen beschouwd als dat wat deel had aan het transcendente absolute en inzicht gaf in dit Absolute. Er is steeds sprake van “*the unity of the material and the transcendental object, which constitutes the paradox of the theological symbol*”.¹⁹¹ Het symbool maakt het Absolute, de idee, present. Het streeft naar het oplossen van de immanentie-transcendentie dialectiek. Het symbool wist de onderscheiden tussen presentie en representatie.

Het symbool is steeds de manifestatie van de idee zelf in haar totaliteit. In de romantiek is representatie dus eigenlijk niet aan de orde vermits symbool en idee samenvallen. Representatie is presentie. Wat zoveel betekent als dat het in de plaats kan komen te staan van directe ervaring. Op die manier ontstaat natuurlijk steeds de verzinking van de relatie tot het object zelf. Allegorie communiceert daarentegen dat wat niet direct gerepresenteerd kan worden. Ze moet steeds via een omweg bewegen. Allegorie is, in tegenstelling tot het symbool, wars van elke identiteit en neiging tot essentialisme. Ze draagt het Griekse *allos* in zich, wat wijst op het feit dat de allegorie steeds zegt wat het niet wil zeggen om dit andere te laten oplichten. Buci-Glucksmann stelt: “*Mais ce discours par l’autre est aussi discours de l’Autre, mise en voix et en scène d’une Alternité qui échappe au discours direct et se donne comme un ailleurs.*”¹⁹² De allegorie is een representatie of embleem van een onrepresenteerbare idee. Benjamin argumenteert bovendien dat het symbool eigenlijk een pervertering van de allegorie betreft.

*“Benjamin’s exposition implies that the Romantic symbol is an artificial isolation of the nostalgic impulse within allegory, a desire for being that grew as the consciousness of this ontological gap was awakened. The symbol, with its hallmark of unity, arose from a mentality that could not tolerate the self combating tension, the Zweideutigkeit within allegory – a tension, however, characterizing human life.”*¹⁹³

¹⁹¹ Bainard Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, *New German Critique*, 22 (Winter, 1981), p. 111.

¹⁹² Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Paris: Galilée, 1984), p. 182.

¹⁹³ Bainard Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, *New German Critique*, 22 (Winter, 1981), p. 112.

De romantiek heeft zich nooit kunnen verzoenen met de sterfte, de grondtrek die met elk kunstwerk gepaard gaat. En evenmin met het gemis dat zich manifesteert in de ervaring van het absolute.

Wat Benjamin in dit opzicht zo interessant maakt, is het feit dat hij tot een premature thematisering van multipliciteit en differentie komt in zijn verwerpen van het symbool. Het meest karakteristieke voor de allegorie is de multipliciteit aan betekenissen die ontstaat in het representeren van de afstand tussen teken en referent. De allegorie is dus zelf de instantie van een overbepaaldheid, met dat verschil dat ze zichzelf steeds ontmaskert en neersabelt.

De barok verwerpt alle gang naar essentialisme en identiteiten. **De barokke geest is ultiem de geest van de differentie.** Buci-Glucksmann formuleert het als volgt: “*Si toute représentation joue désormais sur un rapport d’identité et de différence, il est une différence <<autre>>: la différence de l’Autre. A cet égard, en pouvant dire du baroque ce que Louis Marin écrivait à propos de Pascal: <<Pascal maintient dans son intégralité le modèle représentatif qu’il métaphorese hors de son domaine propre Pascal enchaîne la représentation dans ce jeu infini de la différence.*”¹⁹⁴ De veelvuldigheid die ontstaat, komt voort uit het blootleggen van de onoverbrugbare kloof – tevens zo pregnant aanwezig bij Pascal – tussen presentie en representatie, waaruit de melancholie en de daarmee gepaard gaande vervreemding die zo intens doorheen de barok zindert, opwelt. Waar melancholie is, daar zijn evenwel onverzoenbare tegenstellingen. Dat is ultiem wat de barok reveleert en wat tevens heel sterk aanwezig is bij Lyotard.

Nergens is de vergankelijkheid en de zucht naar het oneindige en eeuwige zo scherp aanwezig als in de barok. De spanning van extremen is alom voelbaar.¹⁹⁵

Het is de allegorie die de statische relatie van de teken-referent eenheid openbreekt waardoor een multipliciteit aan betekenissen ontstaat.¹⁹⁶ De allegorie blaast elke pretentie van identiteit op, dit zou immers een terugval in de mythe betekenen. De barok is de esthetiek van de fragmentering; ze slaat de eenheid stuk en

¹⁹⁴ Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Paris: Galilée, 1984), p. 177.

¹⁹⁵ “*L’allégorie est baroque comme forme de l’inachèvement de la pénétration (Einsicht) dans la précarité (ins Vergängliche) des choses ce souci de les sauver dans l’éternel, est dans l’allégorique un des motifs les plus forts*” (GSI, 397). *L’allégorie est située <<au point le plus fort du conflit entre le précaire et l’éternel – wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am Nächsten zusammenstossen>> (ibid.).*” Henri Meschonnic, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in *Walter Benjamin et Paris*, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 712.

¹⁹⁶ “*Au statisme du symbole qui reste lui-même, Benjamin oppose l’allégorique, qui doit être <<constamment nouveau et surprenant>>.*” *Ibid.*, p. 712.

vernietigt elk geloof in de harmonie. Ze stemt voort uit de dissonantie en breekt de vormen open.

Ze doet dit door objecten, personen en relaties uit hun context te trekken, aldus poogt de allegorist de kloof tussen presentie en presentatie bloot te leggen. Op die manier zal arbitrariteit onvermijdelijk binnensluipen, vermits elk object, persoon, etc. steeds ook iets totaal anders kan betekenen. Dit heeft een destructieve werking. Het erkennen van het arbitrair karakter zelf is evenwel noodzakelijk om een crisis in betekenis en representatie weer te geven: “[N]ature no longer “finds its meaning fulfilled in itself”, plunged into an abyss of arbitrary, transitory meanings, pursued by the “allegorical intention” that, in its desire for knowledge, falls from emblem to emblem “into” the bottomless depths.”¹⁹⁷ De kloof heeft geen grond, arbitrariteit is inherent aan de val, maar de val moet bovenal gevoeld worden.

In de barokke allegorie wordt de arbitrariteit binnen in de relatie tussen teken en referent dus erkend. Op die manier treedt een vervreemding op met de omringende wereld alsook van het eigen lichaam.

De allegorie volgt, aldus Benjamin, steeds uit een melancholische dispositie. De Trauer van de natuur wordt erkend. Het dodenmasker dat de natuur draagt, staart de allegorist ontaard aan. En het wordt ook aldus getoond. De allegorie spuwt dood en verderf. Het embleem van de barok is dan ook het kadaver. Er is niets, enkel leegte. De allegorie geeft de natuur in gevallen toestand weer. Het catastrofale karakter van de geschiedenis komt bloot te liggen. In de allegorie ontstaat steeds een replica van de kloof tussen de dode, rouwende natuur en de betekenisgevende act.

“The greater the significance, the greater the subjection to death, because death digs most deeply the jagged line of demarcation between physical nature and significance. But if nature has always been subject to the power of death, it is also true that it has always been allegorical. Significance and death both come to fruition in historical development, just as they are closely linked as seeds in the creature’s graceless state of sin.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 186

¹⁹⁸ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p 118.

De betekenisact betreft dus steeds in zekere zin een sterven. Door alom de dood tentoon te spreiden wordt het masker als dodenmasker getoond. Benjamin stelt over de relatie van de allegorie tot de val: “<<*Dans la chute même prend sa source l’unité de la faute et de la signification [Bedeuten] devant l’arbre de la connaissance, comme abstraction. Dans les abstractions vit l’allégorique, comme abstraction, comme pouvoir de l’esprit langage même, il est chez lui dans la chute [Mijn benadrukking]*>>.”¹⁹⁹ De allegorie ontmaskert dus steeds zichzelf.

De waarde van de Barok voor Benjamin ligt in het feit dat de allegorie en de mythe antithetisch zijn: de allegorie is dus een soort antigraf. Dat heeft alles te maken met de centrale rol van de melancholie. De allegorische expressie staat haaks op de mythische hang naar eenheid. **Het adresseert de relatie tussen teken en referrent zelf en thematiseert de onoverbrugbare kloof.** In de allegorie verschijnt: “*the jagged line of demarcation between physical nature and significance*”.²⁰⁰ De allegorie legt de vervreemding van de onmiddellijkheid bloot. Een dergelijke vervreemding resulteert in een crisis van betekenis en van representatie; het betreft een leeglopen van betekenis. De allegorie *is* het leeglopen van de betekenis.

In een eerste fase ontmantelt de allegorie de illusie dat er nog een eenheid heerst tussen teken en referrent. Wat dus aan diggelen geslagen wordt is de illusie van een onproblematische correspondentie in de schone verschijning. Dit stadium is de Entwertung en is de eerste van drie fasen die Holz onderscheidt in de melancholie.²⁰¹ De wereld van de verschijning wordt gedevalueerd. De leegte vervult de barokke allegorist met horror. Wat uliem gereveleerd wordt is het dodenmasker dat de natuur draagt. De leegte gaapt. De natuur is in haar overbenoemde toestand in rouw gehuld. Hierop volgt de verbrokkeling, de fragmentering of Verstückelung. Er ontstaan fragmentaire of sterfelijke objecten, hun eigen imperfectie en vergankelijkheid in zich dragend. Wat vervolgens ontstaat in de Konstruktion is niet langer mooi “*but stands, stripped of all mythic veiling, as the terrible and sublime*”.²⁰² Waar het dus uliem om gaat is dat de fenomenen gered worden uit de schijn, maar deze fenomenen zijn slechts

¹⁹⁹ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Henri Meschonnic, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 738.

²⁰⁰ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, Walter Benjamin’s other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 68.

²⁰¹ Max Pensky, Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 116.

²⁰² Ibid., p. 117.

“*revivified as dead*”.²⁰³ De representatie toont steeds haar eigen falen. De melancholische visie van de allegorist op de wereld is doordrongen van doodsheid. Elke betekenis, representatie faalt in de weergave van de oorspronkelijke betekenis, van het Absolute. Dat is de naaktheid die niet erkend wordt in de mythe. De wereld van de verschijning is in wezen een dodenmasker. Het maskeert de kloof tussen het Absolute en de representatie. De allegorie daarentegen toont zichzelf als schijn.

Het verlies van de realiteit en het leeglopen van de wereld is dus nauw verbonden met de melancholische dispositie in het barokke treurspel.²⁰⁴ Pensky formuleert het op voortreffelijke wijze: “*Trauer is the sensibility in which feeling revives the empty world in the form of a mask; in order to take a puzzling (rätselhafte) pleasure in its sight. Every feeling is bound to an a priori object, the representation of which is its phenomenology. [...] [It is] a feeling which is released from empirical subject and bound to the fulness of an object.*”²⁰⁵ **Melancholie is de loyaliteit aan de objectiviteit en aan het Absoluut Andere.** Elke representatie is een masker en verhuult. Er kan niet in identisch denken vervallen worden. De gerichtheid op het ‘volle object’, het Absolute is een relatie die steeds opnieuw moet ingeschreven worden. Ze is nooit verkregen, nooit gratis. Dat is de terreur van Lyotard en de histerie van Baudelaire.

De barok conceptualiseert de antithetische relatie tussen zijn en verschijning. De melancholie van de dichter om de vergankelijkheid, om het afwezig zijn van elke blijvende betekenis, representatie, levert een inzicht in het concept van waarheid en haar link met de geschiedenis van revelatie. De vergankelijkheid die ontstaat in de destructieve werking van de allegorie “*question[s] classical aesthetics, founded on endurance and the artworks participation in transcendence, epitomized by the Schein of the idealist symbol*”.²⁰⁶ Kunst draagt evenwel haar eigen redding in zich door haar eigen vergankelijkheid te ontdekken. Dit is een aspect dat Hegel, aldus Adorno, niet kon denken:

²⁰³ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 121.

²⁰⁴ “*Human actions were deprived of all value. Something new arose: an empty world.*” Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 88.

²⁰⁵ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 90.

²⁰⁶ Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin's other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 71.

“The Hegelian perspective that the death of art might possibly be imminent is appropriate to its genesis. That he considered art transient and still attributed it to absolute spirit on the one hand matched the double character of his system, yet on the other hand gave rise to a consequence that he himself would never have drawn: the content [gehalt] of art – according to his conception its absolute – did not dissolve in the dimension of its life and death. The content of art could well consist in its own transience.”²⁰⁷

Waarheid en geschiedenis moeten steeds als verstrengeld beschouwd worden, *“history [...] as the writing of transience on the face of nature”*.²⁰⁸ Een kunstwerk participeert slechts in de waarheid in zoverre zij vergankelijk is. De waarheid is immers steeds een zich verhullen en onthullen. Waarheid bestaat slechts in het worden. De ideeën die participeren in de waarheid ontplooiën zich doorheen een geschiedenis van revelatie. Zij kunnen eigenlijk nooit gerepresenteerd worden. Met als gevolg dat een kunstwerk steeds een melancholische entiteit is. Waarheid gaat dus niet terug op het Aristoteliaanse *adequatio*, waarbij een overeenkomst tussen teken en referent bestaat, maar duidt daarentegen op een transcendente realiteit die nooit volledig tot presentie kan komen en die slechts bestaat in het steeds opnieuw actualiseren doorheen de geschiedenis. Benjamin maakt een duidelijk onderscheid tussen *Erkenntnis* en *Wahrheit*. Waarheid kan in tegenstelling tot kennis niet tot aanwezigheid gebracht worden. Waarheid bestaat in haar afwezigheid.

“Pour Benjamin ni le mythe, ni la beauté ne transforme vraiment le <<chaos>> prémythique en <<monde>>, mais l’envahit par une différenciation d’<<éléments>> d’une <<vie apparente>>. De là, le différend de Benjamin avec la théorie idéaliste de l’apparence de la vérité: ce n’est pas la beauté elle même, mais l’objection (Einspruch) à celle-ci qui permet à l’art de participer à la vérité: <<ce qui met un terme à cette apparence, bannit le mouvement et fait tomber l’harmonie dans le mot, est l’inexprimable. Cette vie fonde le mystère, ce

²⁰⁷ Theodor Adorno, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), pp. 78-79.

²⁰⁸ Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 80.

durcissement fonde le teneur dans l'oeuvre d'art. (...) Comme chez Kant dans sa différenciation entre le beau et le sublime, <<la puissance sublime du vrai >> est exprimée avec le terme de l'inexprimable (Das Ausdrücklose) à la différence de la beauté mythique [...]."²⁰⁹

De allegorie is echter meer dan enkel antinomie. Ze is meer dan louter destructief. Ze is meer dan enkel het blootleggen van de *vanity*. De verlossende dimensie waar reeds gewag van gemaakt is, schuilt in het hart van de allegorie. Er is echter tevens een verraderlijk spoor. Een vluchtroute die het barokke treurspel neemt. Dit luik zal in de komende twee paragrafen geopend worden.

4.2.4. De caesura

In zijn essay *Elective Affinities* argumenteert Benjamin dat het ontstaan van een kunstwerk steeds afhankelijk is van een niet-fenomenaal, absoluut geweld, een niet-expressieve theofanie.²¹⁰ Merk op dat Benjamin en Lyotard hier wederom zeer dicht staan. Meschonnic stelt: "*L'allégorie, chez Walter Benjamin, est donc liée à la théorie de l'irreprésentable, à la théorie du langage dans sa théologie [...].*"²¹¹ De goddelijke taal, reine Sprache is, zoals gesteld, steeds een teken van het niet-communiceerbare. Humboldt stelt: "<<[Langage pour lui] n'est pas seulement communication du communicable, mais en même temps symbole du non-communicable>>".²¹² Het Absolute, is "<<un mot sans expression>>", aldus Benjamin.²¹³ Deze niet-expressieve, uitdrukingsloze taal is bevrijd van het juk van betekenis.

Schein wordt doorbroken in de caesura, een term die Benjamin ontleent aan Hölderlin. De caesura is een interruptie waarin het inexpressieve doorbreekt 'from beyond'.²¹⁴ Dit inexpressieve is niet communiceerbaar. Het kan gekwalificeerd worden als "the

²⁰⁹ Winfried Menninghaus, "Science des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin", in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 548.

²¹⁰ Béatrice Hanssen, Walter Benjamin's other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 84.

²¹¹ Henri Meschonnic, "L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive", in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 737.

²¹² Humboldt, zoals geciteerd in: Henri Meschonnic, "L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive", in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 737.

²¹³ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Giorgio Agamben, "Langue et histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin", in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 797.

²¹⁴ Sigrid Weigel, "The Artwork as Breach of a Beyond: On the Dialectic of Divine and Human Order in Walter Benjamin's 'Goethe's Elective Affinities'", in Walter Benjamin and Romanticism, uitgegeven door Béatrice Hanssen en Andrew Benjamin (London/New York: Continuum, 2002), p. 205.

mystery in the exact sense of the term”.²¹⁵ Benjamin stelt het als volgt in een bijzonder verhelderend citaat: “*Thereby in the rhythmic sequence of the representation wherein the transport presents itself, there becomes what in poetic meter is called caesura, the pure word, the necessaire counter-rhythmic rupture.*”²¹⁶ Het is de kracht “*before which all understanding of the artwork comes to a halt.*”²¹⁷ Het inexpressieve duidt Benjamin ook aan als het sublieme en het is voor hem onlosmakelijk verbonden met het concept waarheid. En waarheid in de kunst heeft voor Benjamin steeds te maken met het stukslaan van de illusie.

De hoop op redding kan zich eigenlijk enkel situeren in het ogenblik, l’instant, Augenblick. Lyotard en Benjamin zijn hier beiden schatplichtig aan Kierkegaard. Slechts in het ogenblik ontmoeten vergankelijkheid en eeuwigheid elkaar: “*By this [Paul] also expresses that the Augenblick is susceptible (commensurable) to eternity, precisely because the Augenblick of [the world’s] destruction expresses eternity at the same moment [im gleichen Augenblick].*”²¹⁸ De breuk is het ogenblik waarin de Schein, de schone vormen, breekt. Het gaat essentieel om de overgang, de breuk, **het moment van sterfte. Het moment als het ware wanneer de ogen breken.** Het moment waar de verbeelding faalt. Dit is een toestand van extatische rouw.²¹⁹ De dood van de Schein als ogenblik, als breukmoment levert de glimp. De dood is een moment van Absolute singulariteit en in zekere zin incompatibel met de tijd. Zo stelt Lyotard over het sublieme: “*Een gevoel dus dat incompatibel is met de tijd, zoals ook de dood dat is.*”²²⁰

Onder de blik van de allegorist valt de schijn aan stukken, dit vergt evenwel contemplatie. In het breukmoment vangt hij even iets op van het ‘au-delà du là’, maar hij kan hier de hand niet opleggen. Het gaat dus om een sublieme ervaring. De enige

²¹⁵ Sigrid Weigel, “The Artwork as Breach of a Beyond: On the Dialectic of Divine and Human Order in Walter Benjamin’s ‘Goethe’s Elective Affinities’”, in *Walter Benjamin and Romanticism*, uitgegeven door Béatrice Hanssen en Andrew Benjamin (London/New York: Continuum, 2002), p. 205.

²¹⁶ Walter Benjamin zoals geciteerd in: David S. Ferris, “Benjamin’s Affinity: Goethe, the Romantics and the Pure Problem of Criticism”, in *Walter Benjamin and Romanticism*, uitgegeven door Béatrice Hanssen en Andrew Benjamin (London/New York: Continuum, 2002), p. 194.

²¹⁷ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: David S. Ferris, “Benjamin’s Affinity: Goethe, the Romantics and the Pure Problem of Criticism”, *Walter Benjamin and Romanticism*, uitgegeven door Béatrice Hanssen en Andrew Benjamin (Londen/New York: Continuum, 2002), p. 195.

²¹⁸ Søren Kierkegaard, zoals geciteerd in: Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 92.

²¹⁹ Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 93.

²²⁰ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 58.

modus die hij kan aanwenden is die van de destructie, de negatie. Ook de allegorist is in een eindeloos spel van heroïsche pogingen verwickeld.

“This is the transformation of the brooder to allegorist: the brooder is capable of recognizing, however dimly, that the fragments, which in one sense remain meaningless, also begin to radiate meaning. Incapable of reconstructing this meaning, tortured by its elusive glimmer, the brooder begins to fit them together arbitrarily. That is an allegory. In its very arbitrariness, the constructed allegory points toward the messianic meaning that is deferred in the very act of constructing it. This requires more allegories. Deferral becomes not a source of joyful subjection to the written, to the image of historical delay, the postponement of sensuous bliss that is encoded within it, to an ever-deepening concentration on the gap between meaning and image.”²²¹

Dit contemplatieve aspect, deze verdieping is wat bij Lyotard onder het actieve deel van de passibiliteit valt. Het is de ascese. De lijdende dispositie van de verwachting. Het gaat steeds om een gereflecteerde terugkeer van het *il y a*. Het is onder druk van de ideeën dat de vormen breken.

4.2.5. Het barokke treurspel: ‘a treacherous leap’²²²

In het Trauerspiel is de dood alomtegenwoordig. Het barokke treurspel plaatst het geruïneerde in het voetlicht. Het ontkleedt het reële. De barokke mens staart in de leegte en wordt vervuld met horror bij het aanschouwen van de betekenisloosheid en vergankelijkheid. De wereld is een theater. Het treurspel beweent de dood en het verlies van de betekenisvolle wereld. Alles is slechts schijn. En het is dit proces dat in haar volle gruwel tentoongespreid wordt in het barokke treurspel. Er wordt een bepaalde naaktheid bereikt.

Waar in de tragedie de held in zijn opoffering een moment van individualiteit kent in de ontdekking van zijn autonomie in de resignatie, is elke hang naar subjectiviteit in

²²¹ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 124.

²²² Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT press, 1989), p. 175.

het treurspel afwezig. Het Trauerspiel baadt in een sfeer van een grimmige anonimiteit.²²³ Alles en iedereen verwordt tot kadaver: subject wordt object.

Ze alterneert de meta-narratieve structuur van de tragedie volledig in iets wat niet langer overzichtelijk en begrijpelijk is. Het tot stand brengen van dergelijke onverklaarbare narratieve objecten wijst op een crisis in de representatie. Men weet niet hoe om te gaan met de ontstane leegte.

Het Trauerspiel getuigt eigenlijk, aldus Benjamin, van een obsessie voor de materiële wereld.

*“The religious man of the baroque era clings so tightly to the world because of the feeling that he is being driven along to a cataract with it. The baroque knows no eschatology; and for this very reason it possesses no mechanism by which all earthly things are gathered together and exalted before being consigned to their end. The thereafter is emptied of everything which contains the slightest breath of this world, and from (this world) the baroque extract profusion of things which customarily escaped the grasp of artistic formulation and, at its high point, brings them violently into the light of day, in order to clear an ultimately heaven, enabling it, as a vacuum, one day to destroy the world with catastrophic violence.”*²²⁴

De melancholie wordt op het einde van het treurspel evenwel overwonnen, in een zich afwenden van de gevallen natuur. De fenomenen dragen hun eigen redding niet in zich. Ze zijn voor altijd gedoemd. De heil ligt slechts in het buitenwereldse – gezuiverd van elke aardse smet – de blik richtend op het hiernamaals, als horizon van betekenis, zichzelf overgevend aan de Christelijke verlossing in een zich afwenden van de gevallen wereld. Memento Mori. De allegorie beweegt echter steeds volgens de negatie: *“Nature as meaningless because fallen: this is what the Trauerspiel depicts. But the depiction, by virtue of its radicalness, is capable of encoding the negative image of God’s presence [...]”*²²⁵ **Melancholische reflectie verandert in reflectie van God.** De barokke allegorie raakt, aldus Benjamin, bezoedeld daar waar ze haar

²²³ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 83.

²²⁴ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 84

²²⁵ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 82.

heil zoekt in het bovenwereldse en de natuur en de geschiedenis de rug toekeert: “(Their ...) intention ultimately does not remain loyal (treu) to the spectacle of the skeleton, but, treacherously (treulos) leaps over to the resurrection.”²²⁶ Het is immers in de wereld van God dat de allegorist wakker wordt.²²⁷ De kloof wordt dus overbrugd. Wanneer de barokke allegorist de gedevalueerde natuur poogt te redden door haar te reduceren tot louter een teken van het tegenovergestelde, namelijk de verlossing in een hiernamaals, verandert trouw in verraad.²²⁸ De vergankelijkheid van de profane wereld doet enkel de luister van het buitenwereldse schitteren. De vergankelijkheid verwordt doorheen de allegorie tot dialectische truc. Benjamin wenst dit verraad ten alle koste te vermijden. Hij kan zich niet scharen achter een verlossing in Christelijke zin van het woord. Een alternatieve oplossing treft hij in de joodse mystiek. Verlossing wordt er immers niet beschouwd als een buitenwereldse, anti-materialistische gebeurtenis: “God revealed himself to the Israelites in history and not in Ideas; he revealed himself when he acted and created. His being was not learned through proposition but known as actions.”²²⁹ Waar de barokke allegoristen de natuur voor dood achterlaten is dit voor de joodse mystiek slechts het begin: “[R]eality becomes transparant. The infinitive shines through the finite and makes it more and not less real [...].”²³⁰ Het paradijs ligt in de wereld verzonken. Benjamin gaat dus in tegen de oplossing van het melancholisch subject in het geloof. Dit is immers het ultieme teken van pure subjectiviteit en Benjamin verwerpt een dergelijke hypersubjectiviteit.²³¹ Buck-Morss stelt:

“Evil disappears, but at what cost! In order to remain true to God, the German allegorists abandon both nature and politics. ... When the allegorists, claiming that the fragments of failed nature are really an allegory of spiritual redemption as their opposite, a redemption guaranteed only by the Word, when they declare evil as “self-delusion” and material

²²⁶ Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT press, 1989), p. 175.

²²⁷ *Ibid.*, p. 174.

²²⁸ *Ibid.*, p. 175.

²²⁹ Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 45.

²³⁰ Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT press, 1989), p. 237.

²³¹ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), pp. 136-137.

*nature as “not real”, then for all practical purposes allegory becomes indistinguishable from myth. Benjamin criticizes the attempt to get away from the arbitrary subjectivity of allegory, as itself pure subjectivity.”*²³²

Zowel in het barokke treurspel als in Kants behandeling van het sublieme gevoel wordt de kloof overbrugd en aangewend tot de revelatie van een ‘hogere macht’. In de barok door zich te laven in de schittering van een buitenwereldse God. De vergankelijkheid van het aardse toont de luister van het bovenwereldse in haar falen van het hebben van een betekenis in zichzelf. In het geval van Kant door zich te verlustigen aan het vermogen van de rede. Allegorie wordt een dialectische truc. Ook het sublieme gevoel is in zekere zin een dialectische truc. Iets beukt het Kantiaanse systeem binnen, maar lijkt bij nader beschouwen uiteindelijk slechts toegestaan omdat het aldus kan aangegrepen worden om de ultieme bestemming van de rede te reveleren, waardoor het een uitermate kunstmatig karakter verkrijgt.

Bij Benjamin schuilt de verlossing in het heractualiseren, in het gedenken, in de anamnese van het oeroude. Benjamin tematiseert dit aan de hand van een messianistische geschiedenisopvatting met als centrale notie het Oorsprongsmoment. Ook bij Lyotard gaat het om een gereflecteerde terugkeer, een *passibilité*.

4.2.6. Richtinggevende stipulering

Het is van belang hier reeds te wijzen op de verschillende verhoudingen die Benjamin ontwikkelt ten aanzien van het verleden omdat het al te gemakkelijk is deze diverse lijnen te verwarren en aldus tot onnodige onduidelijkheid te komen. Een expliciteren is bovendien noodzakelijk om Lyotards denken binnen het geschetste kader op een overzichtelijke manier binnen te brengen.

Een eerste lijn werd reeds uitvoerig besproken en behandelt de verhouding tot het Absolute, dat wat onvoorstelbaar is en de taak die ermee verbonden is. Immers, het oorsprongsmoment is steeds een herstel binnen een oneindig proces van revelatie.²³³

Het herstel is met andere woorden steeds onvolledig en houdt aldus steeds een oproep

²³² Susan Buck-Morss, zoals geciteerd in: Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 136.

²³³ Benjamin formuleert het als volgt: “<<*reconnaissance de l’inouï comme quelque chose qui provient du fond d’un ordre immémorial. Découverte de l’actualité d’un phénomène comme représentant l’ordre oublié de la révélation*>>.” Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Stéphane Mosès, “L’idée d’origine chez Walter Benjamin”, in *Walter Benjamin et Paris*, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 816.

in de relatie tot het Absolute steeds opnieuw in te schrijven. Het geniale aan een dergelijke zet is dat datgene wat verschijnt steeds radicaal nieuw is, maar tegelijk een terugkeer van het oeroude betreft. Mosès stelt: “*En ce sens, l’apparition de l’originel ouvre à la fois vers un passé immémorial et vers le présent le plus actuel.*”²³⁴ **De toegang tot het oeroude ligt in de herhaling, het steeds opnieuw actualiseren.** Het steeds opnieuw inschrijven van de relatie. Een dynamiek voortvloeiend uit de onvolledigheid, het falen. Een falen dat het perspectief op het oneindige opent.

In de mythe is een dergelijke taak gecompromitteerd door de sluier die de kloof bedekt. Benjamin stelt over een dergelijk toestand: “[C]’est l’enfer, mais c’est un enfer qui ignore. Non seulement le Paradis est perdue, mais la conscience même de la perte se perd à son retour.”²³⁵ De destructie en de verwoesting van de harmonische relatie met de wereld en de daarmee gepaard gaande vervreemding is in wezen de centrale werking van het moderne kunstwerk. De erkenning van de kloof en het besef dat er een onvoorstelbaar is.²³⁶ De moderne esthetica is in wezen een sublieme esthetica en wordt door Benjamin gehistoriseerd. Het moderne kunstwerk is een ruïne, fragmentair en vergankelijk.

Ten tweede neemt Benjamin ook de verhouding tot het verleden op die hij aantreft bij Proust en die onder de term *mémoire involontaire* valt. Deze wending staat toe de relatie tot het aura concept te ontrafelen en haar verhouding tot het sublieme gevoel te expliciteren. In het derde hoofdstuk zal deze draad opgenomen worden.

Daarnaast is er ook nog de praxis van de historische materialist die gericht is op de bevrijding van de historische objecten, gekaderd binnen zijn ethisch geschiedenisproject. Deze kwestie zal daar tevens even aangeraakt worden. De eerste en ook de tweede, weliswaar ter voorbereiding van een meer volledige behandeling in het derde hoofdstuk, lijn zullen in wat volgt een belichaming vinden in de poëzie van Baudelaire.

²³⁴ Stéphane Mosès, “L’idée d’origine chez Walter Benjamin”, in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 815.

²³⁵ Henri Meschonnic, “L’allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive”, in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 736.

²³⁶ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 148.

4.3. De smaak van de leegte

Le Goût du Néant

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,
L'espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute

Résigne-toi, mon coeur; dors ton sommeil de brute.

Esprit vaincu, fourbu! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!
Plaisirs, ne tentez plus un coeur sombre et boudeur!

Le printemps adorable a perdu son odeur!

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?²³⁷

4.3.1. Baudelaire en "l'appareil sanglante de la destruction"²³⁸

Baudelaire was, aldus Benjamin, de allegorist bij uitstek van de moderniteit.

²³⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, uitgegeven door John E. Jackson (Paris: Librairie générale française, 1999), pp. 125-126.

²³⁸ La Destruction

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, uitgegeven door John E. Jackson (Paris: Librairie générale française, 1999), p. 165.

Net als in de barok, treedt er in de negentiende eeuw een devaluatie op van de profane wereld. De leegte van het kapitalisme slaat Baudelaire in het gezicht en dit inzicht vervult hem met spleen. Het geeft aanleiding tot een toestand van vervreemding, een verlies van de wereld, wat zijn neerslag vindt in Baudelaires dandyisme. Het reveleert zijn afstandelijke, geïsoleerde positie. Maar het getuigt bovendien van een act van revolte gericht tegen de negentiende-eeuwse bourgeoisie. Baudelaires melancholie is een heroïsche melancholie: Baudelaire percipieert de omnipresentie van de dood en zal in zijn poëzie de hel van de commoditeit weergeven, maar nergens zijn toevlucht zoeken.

Fenomenen worden in het keurslijf van de commoditeit gedrukt en op die manier volledig geïnstrumentaliseerd en gereduceerd tot koopwaar, alsof dit hun enige realiteit is.

De allegorie is de ultieme instantie van verzet en is steeds gericht op het andere, op de verlossing van de rouwende natuur. Ze is gericht op wat ontsnapt, door datgene te deconstrueren wat dit andere verdrukt; ze treedt op als antidotum voor de mythe. Het kapitalisme en de commoditeit brengen immers een nieuwe droomslap over de negentiende-eeuwse maatschappij. Ze wiegt de mens in slaap en vervult hem met wensdromen. Een gegeven dat heden ten dage nog steeds inwerkt: de betoverende reclames verleiden de slapende massa.

Het oeuvre van Baudelaire draagt een spanning in zich die nog het best omschreven kan worden aan de hand van een titel van een van zijn eigen dichtbundels: *Spleen et Idéal*. Het is juist deze spanning die toebehoort aan een sublieme esthetica: “[I]l mêle la souffrance de ne pas pouvoir trouver d’expression plastique (ou littéraire) de l’absolu à la gloire de pouvoir le concevoir et le vouloir.”²³⁹ Spleen, allegorie en ideaal, de correspondenties, vormen het vehikel in Baudelaires poëzie van deze onoverbrugbare spanning. Het betreffen twee compleet verschillende vormen van tijdsbewustzijn.²⁴⁰ In het ervaren van het Absolute, van iets wat elk voorstelling-en begripsvermogen transcendeert valt de dichter even uit de tijd. De temporele dimensie is voor Benjamin de manier om de kloof tussen eindigheid en oneindigheid te thematiseren. Ook Lyotard hanteert een dergelijke kwalificering: “[I]n het verheven gevoel [is] de tijd [er] niet langer als stroming, heeft geen moment. Hoe kan, vanaf

²³⁹ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 124.

²⁴⁰ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 177

dat moment, de geest zich er dan nog iets van herinneren? Wanneer het verhevene ‘er’ (waar?) is, is de geest er niet. En zolang de geest er is, is er verhevene. Een gevoel dus dat incompatibel is met de tijd, zoals ook de dood dat is.”²⁴¹ Dit citaat raakt ook aan de delicate kwestie van de ‘herinnering’ en het complexe temporele weefsel van het sublieme. Een kwestie die in het laatste hoofdstuk geadresseerd zal worden. In het sublieme gevoel valt men uit de tijd; het is a-temporeel, a-historisch.

“Non! Il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes! Le temps a disparu; c’est l’Éternité qui règne, une éternité de délices!

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m’a semblé que je recevais un coup de pioche dans l’estomac.

Et puis un Spectre est entré. C’est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d’un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

La chambre paradisiaque, l’idole, la souveraine des rêves, la Sylphide, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

Horreur! je me souviens ! je me souviens ! je me souviens ! oui ! ce taudis, ce séjour de l’éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme est sans braise, souillée de crachats; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière; les manuscrits, raturés ou incomplets; l’almanach où le crayon a marqué les dates sinistres!

Et ce parfum d’un autre monde, dont je n’envivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas! il est remplacé par fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation.

Dans ce monce étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourrit: la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie; comme toutes les amies, hélas! féconde en caesses et en traîtrises.

²⁴¹ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), pp. 57-58.

Oh! oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant, et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: – “Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie!”

Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la bonne nouvelle qui cause à chacun une inexplicable peur.

Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un boeuf, avec son double aiguillon. – “Et hue donc! bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné!”²⁴²

Baudelaire ziet zich voor de onmogelijke taak geplaatst om een transcendent moment, springend uit de continue tijd, weer te geven in de gevallen taal van de allegorie.²⁴³ Wat Baudelaire uiteindelijk bekomt, omschrijft Benjamin als een souvenir. Pensky stelt: “*The souvenir is the correspondence that dies in the hands of the poet who attempts to carry it into the realm of the allegory.*”²⁴⁴ Het betreft dus de onmogelijkheid met eindige vermogens het transcendente weer te geven. Dit zijn de gerepresenteerde correspondenties. Wat gered wordt, wordt gered als dood: “*They [the revived as dead] point, however dimly, toward the occluded divinity within them, toward the redemption of the world in which their originary, lost order, like their true names, will be restored and the totality of the world of confused names and historical suffering will be apocalyptically destroyed. The fragments are pregnant with the objective memory of paradise, and this is their truth, the trace of their originary meaning.*”²⁴⁵

Laten we vooreerst even ingaan op wat Benjamin precies onder correspondenties begrijpt. Benjamin verwoordt het als volgt: “*Die correspondances sind die Data des*

²⁴² Fragment uit *La Chambre Double*. Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, uitgegeven door Yves-Gérard Le Dantec (Paris: Armand Colin, 1958), pp. 9-10.

²⁴³ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 180.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

Eingedenkes. Sie sind keine historische, sondern Data deze Vorgeschichte.”²⁴⁶ Het is het moment waarin het object doorbreekt en het controlerende subject buitenspel staat. Het is het aankomen van het andere als Absoluut Andere. Er treedt een ‘*vaporisation [...] du moi*’ op, aldus Baudelaire.²⁴⁷ Of in de woorden van Lyotard: “[*L]e moi mort, comme l’esprit sans mémoire, conserve une ultime sensibilité, <<la vibration du pendule mentale>>*”.²⁴⁸ De correspondenties springen uit de chronologische tijd, ze onderbreken, wellen op uit een scheur. Ze zijn de momenten van natuurlijke eenheid, tussen heden en verleden en bieden “*a glimpse of nature in its reconciled past, from “la vie antérieure*”.²⁴⁹

Je zou kunnen zeggen dat de destructieve, allegorische blik de weg vrij kapt voor de correspondenties. Er ontstaat een toegang tot iets wat onherroepelijk verloren is. Op zeldzame dagen, ‘*festlichen Tage*’, stelt Benjamin, wordt een blik gegund en vallen we uit de tijd.²⁵⁰ We komen even in aanraking met iets waarbij elke dominantie van het subject afwezig is. Het zich voordoen van de correspondenties vormt een teken van een verhoogde sensibeleit, terwijl de allegorie eerder een contemplatieve modus betreft. Benjamin stelt: “*The decisive basis of Baudelaire’s production is the relation of tension in which, for him, a highly intensified sensitivity stands to a highly concentrated contemplation. This is reflected theoretically in the doctrine of the correspondences and the doctrine of allegory.*”²⁵¹ Baudelaire wil deze correspondenties grijpen in zijn poëzie. Spleen stemt voort uit de onmogelijkheid van deze taak.

Baudelaire’s heroïek bestaat eruit dat hij toegang krijgt tot dit Absolute door op radicale wijze in het heden te staan. Hij heeft elke hoop het Absolute te vangen opgegeven, daaruit bestaat precies zijn nihilisme, waar Lyotard van gewaagt. Maar het is een nihilisme dat gepaard gaat met woede. Een woede die voortkomt uit een onvermogen en een destructieve werking heeft. Benjamin verwijst in dit opzicht naar wat Monnier omtrent Baudelaire observeert: “*Highly specific comments of Adrienne*

²⁴⁶ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Beryl Schlossman, “Über Enige Motive bei Baudelaire: The secret architecture of Correspondences”, *MLN*, 107.3 (1992), p. 568.

²⁴⁷ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, uitgegeven door Yves-Gérard Le Dantec (Paris: Armand Colin, 1958), p. 129.

²⁴⁸ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 135.

²⁴⁹ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 176.

²⁵⁰ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Beryl Schlossman, “Über Enige Motive bei Baudelaire: The secret architecture of Correspondences”, *MLN*, 107.3 (1992), p. 572.

²⁵¹ Walter Benjamin, “Central Park”, *New German Critique*, 34 (Winter, 1985), p. 44.

*Monnier: that which is specifically France about him: la rogne (the irascible). She sees in him someone in revolt: she compares him with Farque: “maniaque, revolté contre sa propre impuissance, et qui le sait.”*²⁵²

Baudelaire staart in de afgrond. Hij weet dat er niets is. Hij weet dat “*le sens de la vie consiste en la sombre jouissance du non-sens*”, stelt Lyotard.²⁵³ De leegte van de commoditeit slaat hem in het gezicht. Baudelaires nihilisme is evenwel, zoals gesteld, een actief nihilisme. Baudelaires opzet was om in het hart van het irreële, de mythe te leven, zich onder te dompelen in de commoditeit en op het ritme van het immer gelijke te bewegen.²⁵⁴ Hij zou de hel van de commoditeit tonen. Om op die manier aan te geven dat er heel wat vergeten en verdrukt wordt.

*“Ce qui est sublime dans le romantisme et le dandysme, c’est l’allusion à ce qui manque à la réalité, l’absolument grand ou l’absolument puissant. Cela est imprésentable dans l’expérience directement, selon ses règles, mais cela peut être indiqué négativement, au prix de distortions infligées à l’espace-temps et à son organisation classique [...]”*²⁵⁵

Baudelaire gaat vernietigend te werk. Hij ziet doorheen de mythische schijn van het kapitalisme, hij percipieert de doodsheid en toont haar ook. Enkel in de negatie, in het tonen van het helse, kan het verdruchte opflakkeren. De schijn breekt onder zijn blik. De schijn breekt onder druk van de Ideeën, onder de druk van een vervlogen Ideaal. Baudelaire was evenwel een geïsoleerd figuur. In tegenstelling tot de burgerlijke samenleving van zijn tijd was hij niet geïntoxiceerd door de praal van de commoditeit. Hij was immuun voor haar fantasmagorische verlokkingen. Een ‘verhevenheid’ die haar neerslag vond in zijn dandyisme. Een dandyisme dat tegelijkertijd getuigt van het feit dat Baudelaire zelf tot koopwaar gereduceerd was; hij is zijn eigen impresario.²⁵⁶ Baudelaires immuniteit verbindt Benjamin met l’ennui. Trebitsch merkt onder andere op dat de verveling enerzijds een parodie is op een verloren volheid en anderzijds het

²⁵² Walter Benjamin, “Central Park”, *New German Critique*, 34 (Winter, 1985), p. 43.

²⁵³ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 125.

²⁵⁴ Walter Benjamin, “Central Park”, *New German Critique*, 34 (1985), p. 43.

²⁵⁵ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 148

²⁵⁶ Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT press, 1989), p. 187.

laatste bolwerk betreft van deze volheid.²⁵⁷ Er bestaat een nauw verband tussen deze onvervuldheid en l'ennui. Benjamin schrijft: “*We are bored when we don't know what we are waiting for.*”²⁵⁸ Dit doet sterk denken aan wat Lyotard thematiseert als de angst dat het il y a niet meer zal gebeuren, namelijk die heel speciale toestand van passibilité. Het gaat om een afwezigheid die een bepaalde alertheid tot stand brengt. De actieve dimensie bestaat eruit de commoditeit te zien voor wat ze werkelijk is: de hel. Deze toestand creëert een bepaalde ontvankelijkheid en draagt een ondoelmatigheid in zich. Het betreft een in verwachting zijn, zonder te weten wat er precies zal komen, en op die manier dus ook nooit voorbereid te zijn: “*In yawning a person opens himself up as an abyss: he makes himself similar to those moments of boredom which surround him.*”²⁵⁹ De allegorische, contemplatieve modus lijkt dus die heel actieve dimensie van de passibilité uit te maken. Een dimensie die doorbroken wordt in het kairos of de volle tijd.²⁶⁰ “*Une jubilation peu encore procéder de la consigne du désert*”, stelt Lyotard over Baudelaires dispositie.

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
 Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
 Une femme passa, d'une main fastueuse
 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
 Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
 Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
 Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!²⁶¹

²⁵⁷ Joe Moran, “Boredom”, *Critical Quarterly*, 45.1-2 (2003), p. 168.

²⁵⁸ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Joe Moran, “Boredom”, *Critical Quarterly*, 45.1-2 (2003), p. 179.

²⁵⁹ Walter Benjamin, “Central Park”, *New German Critique*, 34 (1985), p. 50.

²⁶⁰ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 116.

²⁶¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, uitgegeven door John E. Jackson (Paris: Librairie générale française, 1999), p. 145.

Op het verschil tussen de barokke allegorie en de moderne allegorie werd reeds even gealludeerd in het stellen dat Baudelaires allegorie heroïsch is. Zij komt immers voort uit een actief nihilisme. Er is geen hoop op redding, er is niets maar ik kom toch in opstand. De enige verlossing ligt in het even opleven van de ziel, in dat ene vluchtige moment in die ene vrouw die voorbij flitst om vervolgens voor altijd te verdwijnen. In die ene scheur, *la chair du monde*, waarin iets ongerepts doorbreekt en met haar de onmogelijkheid haar weer te geven. Baudelaire verenigt dus het contemplatieve en sensibele. Onder de druk van de Ideeën breekt de schijn. Cruciaal is evenwel dat: “*Whatever unveiling of eschatology allegory may accomplish it does not efface the negativity of the discourse out of which it leaps: the trace of the leap remains with it even in its most mystical moments [Mijn benadrukking].*”²⁶² Ook in de ervaring van het Absolute blijft een grondtrek voelbaar, dat maakt het gevoel juist gemengd; de kloof wordt niet overbrugd. Er wordt steeds gefaald. In de Barok daarentegen verliest de materiële wereld haar: “*structure of meaningful-meaningless ciphers*” en haar “*capacity to exhibit, through Tiefsinn, their index of redemption*”.²⁶³ Zij kan niet weerstaan aan de buitenwereldse vluchtroute.

4.3.2. Besluit.

Le Gouffre

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
 – Hélas! tout est abîme, – action, désir, rêve,
 Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
 Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grêve,
 Le silence, l’espace affreux et captivant...
 Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
 Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.
 J’ai peur du sommeil comme on a peur d’un grand trou,
 Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
 Je ne vois qu’infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
 Jalouse du néant l’insensibilité.
 – Ah! Ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!²⁶⁴

²⁶² Bainard Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory”, *New German Critique*, 22 (Winter, 1981), p. 119.

²⁶³ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 132.

Baudelaire bewoont de woestijn, gaat op in ‘le non-sens’, de leegte van het niets, ongevoelig voor de fatasmagorische verlokkingen van de commoditeit. Baudelaire stelt: “*Le dandysme est un soleil couchant; comme l’astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancholie.*”²⁶⁵ De zeldzame glimp die opgevangen wordt, kan niet verzilverd worden: “*Désormais tu n’est plus, ô matière! Qu’un granit entourné d’une vague épouvante*”.²⁶⁶ De verschrikking die de verbeelding ervaart zindert nog na in het kille, dode graniet. Representatie gaat steeds met sterfte gepaard. Er vindt dus nooit een volledige onthulling plaats. Alles wat aangeraakt wordt, versteent, faalt. Alles wat gerepresenteerd wordt sterft telkens ook in de representatieve act. Het is onmogelijk tot een volledige onthulling te komen. Inherent aan de ontdekte afstand, kloof is het herhaaldelijke falen. Het is dit falen dat in haar volle gewicht voelbaar wordt. **Kunst is subliem in zoverre ze getuigt van het feit dat er een onvoorstelbaar is.** Pensky stelt: “*The allegorical intuition arises when a subject enters into a mutually determinant, dialectical relationship with its object, such that Trauer comes to impose a lawlike, perceptible structure on subjective productivity.*”²⁶⁷ Er is met andere woorden een onvoorstelbaar dat zich opdringt. De dandy doet echter afstand van het gebruik van het identische, statische symbool. Zo stelt Scholem: “*The thing which becomes a symbol retains its original form and its original content. It does not become, so to speak, an empty shell into which another content is poured; in itself, through its own existence, it makes another reality transparant which cannot appear in any other form.*”²⁶⁸ Scholem vangt in deze karakterisering de kern van het symbool. Het bezit een bepaalde inherente noodzakelijkheid. Het is moeilijk rijmbaar met een falen en een steeds opnieuw inschrijven van de relatie met het Absolute, de gerichtheid op het Absoluut Andere en de daarmee gepaard gaande pluraliteit. Zo observeert Bersani in zijn studie *Baudelaire and Freud* dat Baudelaire dicht aanleunt bij de psychoot en dat zowel het kind als de psychoot zijn wars van elke gang

²⁶⁴ Charles, Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, uitgegeven door John E. Jackson (Paris: Librairie générale, 1999), pp. 201-202.

²⁶⁵ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, uitgegeven door Claude Pichois en Jean Ziegler (Paris: Gallimard, 1976), p. 712

²⁶⁶ Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Paris: Galilée, 1984), p. 222.

²⁶⁷ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 221.

²⁶⁸ Gershom Scholem, zoals geciteerd in: Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT press, 1989), p. 448.

naar symbolisme. Ook Lyotard verwijst in *Heidegger et les <<juifs>>* naar de kindsheid, alsook Benjamin in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*.

Zo is het misschien niet toevallig dat juist Heidegger zich terugplooit op de Romantische dichters en niet op de pluraliteit en heterogeniteit van de allegorie die eveneens volgens de procedure van de deconstructie beweegt.

Zowel Lyotard als Benjamin funderen in wezen hun ethiek op inzichten uit hun esthetica. Lyotard slaat een gelijkaardig pad in als Levinas met het formuleren van de taak van de gerichtheid op het Absoluut Andere. Bij Benjamin neemt het de vorm aan van een 'ethisch' getint geschiedenisproject. Heidegger verroest daarentegen in een statisme eigen aan de romantiek. Zijn filosofie staat om interne redenen haast niet toe om een ethische dimensie te incorporeren. Met zijn gruwelijke zwijgen als gevolg.

Zo is het bijvoorbeeld verbluffend te zien hoe dicht Benjamin en Heidegger komen op het gebied van hun esthetica en zeker hun terugvallen op de pre-socratische waarheidsinvulling, de aletheia.

De ene volgt daarentegen de lijn van pluraliteit, differentie, heterogeniteit en vergankelijkheid, de ander die van het statische en de eeuwigheid. Zo hebben beiden ook het plan opgevat om op een objectieve manier iets te zeggen over wat zich aan de orde stelt in kunstwerken. Benjamin beweegt hiervoor doorheen het barokke treurspel en de allegorie. Heidegger neemt de weg terug via de Romantische dichters.²⁶⁹

Benjamin versmelt zijn Griekse invloed met zijn joodse wortels en komt aldus tot een historiseren van de ontologie aan de hand van het triadisch schema van Paradijs, Val of Trauer van de natuur en verlossing. De Trauer wordt steeds bepaald door de historische omstandigheden.

L'Irréparable

Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords,

Qui vit, s'agite et se tortille

Et se nourrit de nous comme le ver des morts,

Comme du chêne la chenille?

Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords?

Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane,

Noierons-nous ce vieil ennemi,

Destructeur et gourmand comme la courtisane,

Patient comme la fourmi?

²⁶⁹ Ook Benjamin bestudeerde Hölderlin, maar neemt dit op binnen zijn allegorisch perspectief.

Dans quel philtre? — dans quel vin? — dans quelle tisane?

Dis-le, belle sorcière, oh! dis, si tu le sais,
À cet esprit comblé d'angoisse
Et pareil au mourant qu'écrasent les blessés,
Que le sabot du cheval froisse,
Dis-le, belle sorcière, oh! dis, si tu le sais,
À cet agonisant que le loup déjà flaire
Et que surveille le corbeau,
À ce soldat brisé! s'il faut qu'il désespère
D'avoir sa croix et son tombeau;
Ce pauvre agonisant que déjà le loup flaire!

Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?
Peut-on déchirer des ténèbres
Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,
Sans astres, sans éclairs funèbres?
Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?

L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge
Est soufflée, est morte à jamais!
Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge
Les martyrs d'un chemin mauvais!
Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge!

Adorable sorcière, aimes-tu les damnés?
Dis, connais-tu l'irrémissible?
Connais-tu le Remords, aux traits empoisonnés,
À qui notre coeur sert de cible?
Adorable sorcière, aimes-tu les damnés?

L'Irréparable ronge avec sa dent maudite
Notre âme, piteux monument,
Et souvent il attaque ainsi que le termite,
Par la base le bâtiment.
L'Irréparable ronge avec sa dent maudite!

— J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,
Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore;
J'ai vu parfois au fond d'un théâtre banal

Un être, qui n'était que lumière, or et gaze,
Terrasser l'énorme Satan;

Mais mon coeur, que jamais ne visite l'extase,
Est un théâtre où l'on attend
Toujours. toujours en vain, l'Etre aux ailes de gaze!²⁷⁰

Dit gedicht van Baudelaire toont de woestijn waarin Baudelaire zich begeeft. Hij schetst een soldaat op de rand van de wanhoop, de ziel versteend, de hoop ooit terug te keren naar het paradijs verloren. Maar aan de helse hemel vlamt bijwijlen iets op, gebeurt het: “*J’ai vu parfois, au fond d’un théâtre banal [...]*.” Maar een hoop te ontsnappen uit het theater is er niet. Het is slechts in het theater dat een miraculeus aurora oplicht. De kloof is onherstelbaar, irréparable. Baudelaire blijft trouw aan *la chair du monde*.

Het is bovendien frappant dat Baudelaire hier de term ‘*Auberge*’ of herberg gebruikt. Dit doet immers onmiddellijk denken aan Heideggers term Anwesen, het tot aanwezigheid komen van de aletheia. Anwesen kan in het Duits drie zaken betekenen: herberg, hoeve en aanwezigheid. Deze betekenissen keren tevens terug bij Heidegger.²⁷¹ Vooreerst representeert het zijn zichzelf en is het dus in zekere zin zelfvoorzienend, net als de hoeve. Bovendien betreft waarheid steeds een proces van zich ontbergen en verbergen, wat de betekenis van herberg dekt.

Wat Benjamin eigenlijk lijkt te doen is het sublieme gevoel en de sublieme esthetica historiseren. Het onderscheid tussen Erfahrung en Erlebnis is hier een neerslag van. In het laatste hoofdstuk zal hier dieper op ingegaan worden. Een aanzet hiertoe is ook latent aanwezig bij Lyotard, wanneer deze stelt dat het sublieme gevoel een bij uitstek modern gevoel is.²⁷² Het blijkt tevens uit *L’assassinat de l’expérience par la peinture, Monory*.²⁷³

“Monory indique une voie qui n’est pas la dévotion pour ce qui, par son absence, a détraqué l’expérience, ni le rire pour l’absurdité que celle-ci est devenue. Il paraît abandonner l’esthétique du sublime, et retourner par sa plastique à celle du beau, celle d’une harmonie entre le sens et le sensible. C’est seulement par le trop de beau qu’il attire

²⁷⁰ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, uitgegeven door John E. Jackson (Paris: Librairie générale française, 1999), p. 103

²⁷¹ Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, vertaald door Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam: Boom, 2002), p. 92.

²⁷² Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, vertaald door Ineke van der Burg, et al. (Kampen: Kok Agora, 1992), p. 98

*l'attention sur le fait essentiel de la post-modernité, l'incorporation du sublime dans le beau, la synthèse de l'infini et du fini dans la figure de l'expérimentation.*²⁷⁴

4.4. Voorafspiegeling

Waar het dus om gaat, is de fenomenen uit hun omhulsel halen, uit het web van betekenissen dat zich rond hen heeft geklit. De kleverige cocon vernietigen waarin ze, na te zijn leeggezogen, opgesloten zitten. Om ze op die manier zelf te laten spreken. Een glimp wordt opgevangen in de caesura, een breuk in de tijd. Daartoe dient er vernietigd te worden. En het is deze destructieve werking die de allegorie in zich draagt; haar modus operandi is de ruïnering. Zij kan de maskering vernietigen. Wat dan voor ons staat “*is no longer beautiful, but stands, stripped of all, mythical veiling, as the terrible and sublime*”.²⁷⁵ De fenomenen moeten dus teruggeven worden aan zichzelf: “[T]o grant them the capacity to project signals and attributes which transcend their simple quality of being there.”²⁷⁶

Laat ik hier nog even wijzen op wat Lyotard in *Postmoderne fabels* expliciteerde. De terreur, de hysterie bestaat er juist uit de materie terug te geven aan het zwijgen. Benjamin stelt in dit verband het volgende over Baudelaires poëzie. Het gaat om “<<*la construction dans l'écriture d'une place vide où sont installés ses poèmes*>>”.²⁷⁷ Een plaats die ontstaat in het verwoesten van de schijn en van de traditie. Een plaats die telkens opnieuw geclaimd dient te worden. Slechts op die manier kunnen we aangeraakt en overgeleverd worden aan haar macht om aldus “*de wenk voor een gedicht te krijgen*”.²⁷⁸

De latere Benjamin meent echter dat de melancholie ook moet overkomen worden, wat niet betekent dat een kunstwerk niet steeds ook melancholisch is, maar dit kan echter niet het eindstation zijn. Kunst is slechts relevant in zoverre zij een revolutionaire oproep in zich draagt. Zo bekritiseert Benjamin Baudelaire omwille van

²⁷⁴ Jean-François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), pp. 148-149.

²⁷⁵ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 117.

²⁷⁶ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Richard Wolin, *An aesthetic of redemption* (New York: Columbia university press, 1982), p. 237.

²⁷⁷ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Paris: Galilée, 1984), p. 116

²⁷⁸ Jean-François Lyotard, *Postmoderne fabels*, vertaald door Ineke van den Burg, (Kampen: Kok Agora, 1996), p. 138.

het feit dat zijn poëzie een enigmatisch karakter heeft: “*Baudelaire himself does not attain the moment of recognition, the shock of awakening in which the allegories appear as explosive insight into actual, concrete socio-economical conditions. They appear instead as tantalizing clues [...]*.”²⁷⁹ Ze hebben dus een verlossende werking, in de zin dat ze de mythische schijn opblazen en aldus de oerresonantie pogen bloot te leggen, maar ze hebben geen kritisch-verlossende werking. Ze missen politieke relevantie en mobilisatie. Een dergelijke revolutionaire oproep meent Benjamin wel terug te vinden in de avant-garde. Benjamin lijkt in zijn latere werk niet meer zo zeer geïnteresseerd in de glimp die van het Absolute kan opgevangen worden of de gestolde poging ervan. Hij lijkt zich te willen ontdoen van een visie die al te zeer de nadruk legt op het kunstwerk als melancholische entiteit. In die visie is het kunstwerk nog teveel een subjectieve neerslag. De catastrofe is in wezen dat het zo verder gaat.²⁸⁰ De reflectie van het verlies en haar neerslag in het kunstwerk moet gericht zijn op maatschappelijke verandering; de melancholie moet overkomen worden. Het gaat voor Benjamin essentieel om verlossing door middel van representatie zonder te doden wat het verlost.²⁸¹ Benjamin meent dit in eerste instantie terug te vinden in de kunst van de avant-garde. Melancholie transformeert er in zwarte humor. Bovendien is hun meest centrale verwezenlijking, aldus Benjamin, het overkomen van het private. Immers het is dan dat het mogelijk wordt een revolutionaire dimensie te incorporeren. Het enigmatische karakter dient te verdwijnen ten voordele van een exoterische dimensie. Op die manier komt Benjamin tot het thematiseren van de profane illuminatie die een schokmatige, ontwakende werking heeft. Het surrealisme trapt echter in de val te denken tot objectieve betekenis te kunnen komen door het subject volledig te bannen uit het creatieproces.²⁸² Denk bijvoorbeeld aan de *écriture automatique*, het enorme belang van dromen, etc. Dit is een van de belangrijke redenen waarom Benjamin zo door de avant-garde geboeid is. Adorno doorprikte echter deze luchtbel, aldus Pensky: “[*T*]hat overcoming of melancholie subjectivity in surrealism like its overcoming of the search for meaning and the puzzel character of objective reality, was itself an objective illusion. [...] Adorno insisted that dream

²⁷⁹ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 169.

²⁸⁰ “*That things “just go on” is the catastrophe*”, stelt Benjamin. Walter Benjamin, “Central Park”, *New German Critique*, 34 (Winter, 1985), p. 46.

²⁸¹ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 183.

²⁸² *Ibid.*, p. 204.

*images do not really succeed in overcoming the puzzel character of objective reality.*²⁸³ Met het puzzelkarakter doelt Adorno op het feit dat er in de weergave altijd een subjectieve dimensie gehuisvest zal zijn.

²⁸³ Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 207.

V. Hoofdstuk 3: De vervulling van de verwachting.

5.1. Inleiding

Dit hoofdstuk is expliciet gewijd aan de temporele dimensie die in de vorige twee hoofdstukken aanwezig was. Het zal die beweging in drie trekken volbrengen. Ten eerste zal de temporele structuur die rond het sublieme gewezen is vastgenomen worden. Met als inzet de verduidelijking van het volgend citaat van Lyotard:

*“Le sentiment sublime a besoin comme tous les sentiments, d’un continuum temporel qui garde la trace de ce qui n’est plus, annonce ce qui n’est pas encore, permet à l’absent d’être au moins allusivement présent.”*²⁸⁴

Vervolgens zal de kwestie van het Benjaminiaanse aura geadresseerd worden. Deze problematiek is vervlochten met de verandering die op perceptueel niveau optreedt met het aanbreken van de moderniteit. Benjamin brengt die wijziging aan de oppervlakte in het onderscheid dat hij maakt tussen Erfahrung en Erlebnis, hierbij terugvallend op Freuds *Jenseits des Lustprinzips*. Vanuit dat kader zal de band met het subtiele gevoel aangehaald worden. En zal wat Lyotard hieromtrent stelt duidelijk worden:

*“Il en est de même du sublime, dont le sentiment de l’aura n’est peut-être qu’un cas particulier.”*²⁸⁵

In een laatste luik zal Benjamins ethische geschiedenisproject kort toegelicht worden. Hieruit zal blijken hoe hij aan de hand van inzichten uit zijn esthetica een ethisch perspectief uitbouwt en hoe hij de vervallen Erfahrung opnieuw leven poogt in te blazen.

²⁸⁴ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 132.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 133.

5.2. Messianistische mnemotechniek

In de komende paragrafen zal wat breedvoeriger ingegaan worden op de messianistische geschiedenisopvatting die Benjamin aanwendt in zijn esthetica en het belang ervan voor Lyotard.

5.2.1. Retroactieve anticipatie

Een messianistische benadering van de geschiedenis is noch cyclisch, noch lineair. De verlossing betekent immers het herstel van het paradijselijke dat daarentegen steeds ook weer verschijnt als iets totaal nieuws in een compleet andere gedaante, bepaald door de historische omstandigheden. In het herinneren treedt het verleden ons in een ander licht tegemoet. Het verleden, het paradijs ligt, aldus Benjamin, nooit achter ons maar ligt steeds in het heden zelf begraven: “*In the present it lies subliminally contemporaneous.*”²⁸⁶ De utopische en restauratieve krachten gaan in het messianisme steeds hand in hand. Er treedt een herstel op van het oeroude, dat het terugbrengen van wat verloren is gegaan, realiseert.²⁸⁷ Oertijd en eindtijd, verlossing en paradijs vallen dus samen maar zijn toch steeds ook weer van een andere orde.²⁸⁸ De verlossing kan dus niet gedacht worden in termen van een heilsgeschiedenis, maar enkel als breuk, waarin “*het andere van de geschiedenis doorbreekt*”.²⁸⁹ Wat dus door het herinneren plaatsvindt is het teruggeven aan het verleden van haar mogelijkheid. Het gebeurde krijgt op die manier een onvoltooid karakter. Het verleden opent zich als het ware. Een zich openen dat dus steeds ook gericht is op de toekomst als een gespannen verwachting, als een vervulling van de verwachting. Het gedenken is op die manier dus steeds ook een anticipatie, een aankondiging van wat nog niet is, zij het dus evenwel als een retroactieve anticipatie. Het historische heden verschijnt als mogelijkheid van een ‘*worldly utopia*’²⁹⁰, immers “*the past carries with it a temporal index by which it is referred to redemption*”.²⁹¹

²⁸⁶ Anna Stüssi, zoals geciteerd in: David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 225.

²⁸⁷ Lieven De Caeter, *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer* (Nijmegen: SUN, 1999), p. 313.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 313.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 313.

²⁹⁰ Max Pensky, *Melancholy dialectics: Walter Benjamin and the play of mourning* (Amherst: University of Massachusetts, 2001), p. 233.

²⁹¹ Walter Benjamin, *Illuminations*, uitgegeven door Hannah Arendt en vertaald door Harry Zohn (London: Fontana Press, 1992), p. 245.

In zijn ‘messianistische mnemotechniek’ vindt Benjamin de mogelijkheid om dit gedenken van het verleden te thematiseren.²⁹²

5.2.2. Een verlossend ontmoeten

De verlossing thematiseert Benjamin dus steeds als een breuk. De verlossing is een destructief moment waarin de schijn wordt vernietigd. In het optreden van deze cesuur wordt het verschijnsel als het ware getransponeerd naar een andere orde, vandaar dat Benjamin ook spreekt van het andere nu. Het is het doorbreken van iets a-historisch. Er wordt met andere woorden iets zichtbaar dat voordien verhuld was. Benjamins messianistische monadologie is, aldus De Cauter, een soort Goethiaanse ‘zachte empirie’; het betreft immers een zich dusdanig verdiepen “*dat de fenomenen zichzelf tonen en zelf de leer zijn*”.²⁹³ Met andere woorden, een messianistische geschiedenis bestudeert het worden, het zich voltrekken van de fenomenen in hun zijn, of in de woorden van Benjamin: “[D]as werden der Phänomene festzustellen in ihrem Sein.”²⁹⁴

Een sprong in het nu, opent het andere van het nu. Het gaat echter niet om een louter herhalen van wat geweest is. Het is altijd opnieuw een eerste keer. Het gaat om een verleden dat er nog niet was vooraleer we het herinnerden. Het nu is de oorsprong van het verleden. En de kern van het messianisme bestaat er dan uit te redden wat nog niet was voor de redding.

Het gaat om het redden van wat eigenlijk nooit is geweest, dat is de essentie van Benjamins denken. Het nu is het nu van het herkennen. Het gebeuren van de geschiedenis is het gemiste, is het beleven van datgene wat vergeten was. **Een vergeten dat eigenlijk geen vergeten is juist omdat het nooit is ervaren.** Vandaar dat het nu de structuur van een oorsprong heeft, aldus Benjamin, en dat geschiedenis het onderzoek naar de oorsprong betreft.

De genade kan ons echter ook niet toevallen. De ‘zwakke Messiaanse kracht’ kan ons ook niet meer te beurt vallen.²⁹⁵ Dat houdt in een klap ook het gevaar van het missen in. Het gebeuren is een sprong in het nu. Een sprong die ook niet kan

²⁹² Lieve De Cauter, *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer* (Nijmegen: SUN, 1999), p. 446.

²⁹³ *Ibid.*, p. 440.

²⁹⁴ Walter Benjamin, zoals geciteerd: Béatrice Hanssen, “Philosophy at its Origin: Walter Benjamin’s Prologue to the Ursprung des deutschen *Trauerspiels*”, *MLN*, 110.4 (1995), p. 823.

²⁹⁵ Walter Benjamin, “Ervaring en armoede”, in *Maar een storm waait uit het paradijs*, vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1996), p. 143.

plaatsvinden. Tijd is dus slechts tijd in het gevaar dat het niet zal zijn.²⁹⁶ Het gaat om de mogelijkheid van het gebeuren maar ook om de mogelijkheid van haar falen: *“Whoever remembers, remembers at the risk of not remembering, of not being demanded by a past, at the risk of missing the missed and that which demands completion all over again, and at the risk of missing, together with the claims of the past, their historical possibilities and thus history in general.”*²⁹⁷ Met andere woorden, de omstandigheden waarin een kunstwerk ontstaat, zijn steeds uniek. Ze zullen zich nooit opnieuw voordoen. Een gemiste kans, is voor altijd gemist.

Dit doorbreken is echter niet gratis, het gaat om *“[the] irretrievable image of the past which threatens to disappear in any present that does not recognize itself as intended”*.²⁹⁸ Het gevaar van het niet blootleggen, van het niet her-aanwezig stellen, moet erkend worden. Het andere van het nu kan ook niet gebeuren. Het is dus moeilijk te spreken van herinneren vermits het nooit vergeten is. *“That is what is remembered by the one who ‘remembers’, who remembers at the ‘moment of danger’, is ‘imbued’ with that which never has been, is never supposed to be and yet threatens; One ‘remembers’ nothing.”*²⁹⁹ Een dergelijke benadering leunt naadloos aan bij wat Lyotard als anamnese aanduidt. Herinneren heeft bij Benjamin dus niets te maken met een putten uit een individueel geheugen. Herinneren moet opgevat worden als anamnese. Het gaat om een herinneren van iets wat nooit is geweest. Het oorsprongsmoment is naast het herstel van het oeroude steeds ook een begin. De idee kan nooit gerepresenteerd worden verwickeld in een oneindig proces van revelatie.

Het gaat dus niet louter om het ‘herinneren’ van het gemiste dat zich in het verleden bevindt, maar ook het indachtig zijn voor het dreigende dat uitgaat van het gemiste; het kan immers opnieuw verloren worden. Het verlorene kan ook verloren blijven. Hier schuilt een ethische dimensie in. Het draagt de opdracht in zich steeds alert te zijn, steeds gericht te zijn op het andere, opdat we het niet zouden missen. ‘Herinneren’ is dus altijd steeds ook het zich realiseren van het gemis. Dat is de essentie van het messianisme. De Messiah zou de Messiah niet zijn, moest zijn komst vastliggen, moest het tijdstip van zijn komst gegeven zijn. Hij is de Messiah enkel in zoverre hij ook niet kan komen. Dat is dan ook de reden waarom Benjamin spreekt

²⁹⁶ Werner Hamacher, “‘Now’: Walter Benjamin on Historical Time”, in *Walter Benjamin and History*, uitgegeven door Andrew Benjamin (London/NewYork: Continuum, 2005), p. 65.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 65.

van een ‘zwakke Messiaanse kracht’.³⁰⁰ Deze kracht valt ons in een genade toe. De komst van de Messiah is slechts mogelijk in de dreiging van zijn niet komen.

Het heden is het intentioneel object van een projectie, want slechts in de verwachting kan het gebeuren. L’instant is de vervulling van de intentie, de vervulling van de verwachting. Het nu transformeren in een ander nu, het gebeuren.

De thematiek waar Benjamin in het zojuist geschetste aan raakt, keert op bijna identische wijze terug bij Lyotard. De structuur van het geconcipieerde temporeel weefsel is gelijkaardig. Het gaat wezenlijk om de breuk die ontstaat, de opening die gegund wordt. Beiden willen recht doen aan wat altijd werd vergeten, omdat het nooit heeft plaatsgevonden.

Benjamins denken is als het ware een neerslag van zijn obsessie voor het interageren van heden en verleden. De heractualisering is de anamnese, het is een objectieve herinnering aan het paradijs, een Benjaminiaans oorsprongsmoment. Het sublieme gevoel is tevens ingebed in een proces van anamnese, dit is precies het temporele weefsel waar Lyotard van gewaagt – Cézanne voor zijn doek.

De messianistische dimensie die huist in elke kier van Benjamins denken en de anamnese als ontsluiting komen dus terug bij Lyotard. De kern van het messianisme schuilt in een nooit eindigend heractualiseren, alsook in de dreiging. De dreiging van het uitblijven van de komst van de Messiah. Lyotard thematiseert aldus de conditie van de anima minima. De ziel die zweeft tussen leven en dood, in de verwachting van bezieling, de komst van de Messiah.

5.3. Het aura

5.3.1. Inleiding

Het aura concept zoals het zich ontplooit bij Benjamin is, op zijn minst gezegd, omfloerst met dubbelzinnigheid. Om tot een systematisch inzicht te komen – de teksten van Benjamin zijn immers gekenmerkt door hun fragmentarische, essayistische aanpak – stel ik de volgende indeling voor. De verantwoording voor dit voorstel schuilt in de mogelijkheid om aldus de band met het sublieme nauwer aan te halen.

Het is enerzijds van belang te benadrukken dat wanneer Benjamin het heeft over het aura, daarin altijd steeds ook haar verval vervat zit. Dit verval zet zich in met de moderniteit en is eigenlijk eerst en vooral subliem te noemen. Het maakt deel uit

³⁰⁰ Walter Benjamin, “Over het begrip van de geschiedenis” in *Maar een storm waait uit het paradijs*, vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1996), p. 143.

van de werking van een sublieme esthetica. Anderzijds is er zijn behandeling van het aura als expliciet vastzittend op wat aangeduid wordt als ‘la mémoire involontaire’. Het gaat met andere woorden om een thematiseren van een welbepaalde temporele orde, verbonden met de verandering op perceptueel niveau die zijn intrede doet met de moderniteit. In een dergelijk geval is het aura een instantie en dus een heel bijzondere variant van het sublieme. Het is dit aspect waar Lyotard op zinspeelt wanneer hij stelt dat: “*Il en est de même du sublime, dont le sentiment de l’aura n’est peut-être qu’un cas particulier.*”³⁰¹ Wat hiermee bedoeld wordt zal gaandeweg duidelijk worden. Lyotards lezing van het onbewuste affect bij Freud zal hierin tevens een wezenlijke rol spelen. Hij werkt deze these vooral uit in het werkje *Heidegger et les <<juifs>>*.

5.3.2. De moderne schok

Het aura begrip is, zoals gesteld, een obscuur kluwen van meerdere betekenissen, nu eens badend in een pejoratief licht, zich dan weer lavend in de stralen van de bevrijding. Enerzijds lijkt er zoiets te zijn als een historisch aura en anderzijds maakt Benjamin gewag van een natuurlijk aura: “*[I]n haar verhouding tot de natuur is de aura waardevol en is haar verval betreuenswaardig; vanuit het oogpunt van de geschiedenis is de aura iets vals en moet het object van haar bevrijd worden.*”³⁰² In het geval van het historisch aura betreft het de aureool die om een kunstwerk hangt. Hoewel het echter meer iets wegheeft van een zwaar, muf parfum dat een drukkende indruk nalaat. Het is de verheven sfeer die als een wierokerige wasem rond een kunstwerk gedrapeerd is, haar verleend door de traditie, door wat komt aangewaaid uit het verleden. Het betreft dus eigenlijk niet dat wat in het kunstwerk zelf terug te vinden is, maar wat er doorheen de geschiedenis aan is toegekend. Het natuurlijk aura verwijst daarentegen naar het ondefinieerbare in de dingen. Het historisch aura dat doorheen de traditie om een kunstwerk heen gedrapeerd is, duidt Benjamin ook aan met schijn, Schein: “*De schijnloosheid en het verval van de aura zijn identieke fenomenen.*”³⁰³ Dit aureool dient vernietigd te worden.

Dit alles is eigenlijk heel verwant met wat Lyotard stelt over de materie die steeds al bewerkt is. De woorden, klanken, kleuren, zijn steeds reeds ingebed in een

³⁰¹ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 133.

³⁰² Lieven De Cauter, *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer* (Nijmegen: SUN, 1999), p. 273.

³⁰³ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Lieven De Cauter, *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer* (Nijmegen: SUN, 1999), p. 271.

discours, een stijl, een geschiedenis. Zij zijn als het ware steeds reeds gebrandmerkt. Het gaat dan steeds om een ‘overvloedige materie’.³⁰⁴ De vernietiging van het aura, de schijn komt eigenlijk overeen met het getuigen dat er een onvoorstelbaar is, zoals reeds is gebleken. Dit is dan ook wat Baudelaire bedoelt wanneer hij stelt: “*Met genot en beven heb ik mijn hysterie gekoesterd [...]*.”³⁰⁵ Kunstwerken zijn nog mogelijk omdat ze de relatie koesteren met het Absolute, met wat zonder relatie is. Dit gebeurt op een quasi hysterische wijze omdat die relatie steeds moet worden ingeschreven; er gaat hier altijd een lijden mee gepaard. Kunst levert de materie terug aan haar zwijgen, stelt Lyotard.³⁰⁶ Een mening die ook Benjamin is toegedaan, hoewel hij hier in zijn behandeling van de avant-garde zal van afwijken.

Het draagt een getuigenis van een rest in zich, van iets wat er van tussenuit glipt, hoe fijnmazig het net ook is dat wij over de wereld spannen; er zal steeds iets aan ontsnappen. Iets zal er altijd onder duiken. Het gaat dus steeds om een negatieve getuigenis, net zoals dat het geval is voor het onlustgevoel in het sublieme. In het falen wordt het Absolute voelbaar. De terreur, de hysterie bestaat er juist uit de materie terug te geven aan het zwijgen. Slechts op die manier kunnen we door haar aangeraakt worden en overgeleverd worden aan haar macht om aldus “*de wenk voor een gedicht te krijgen*”.³⁰⁷ De fenomenen moeten met andere woorden teruggeven worden aan zichzelf. Het historische aura hangt daarentegen als een sluier over het kunstwerk en laat het niet meer voor zichzelf spreken. Het reflecteert het oordeel van een maatschappij. Dit is natuurlijk een onvermijdelijk proces en Benjamin ontkent dit ook niet. Wat evenwel niet kan is dat de traditie het uitgangspunt vormt van kunstproductie. Er moet juist steeds mee gebroken worden. Het moet gaan om een heractualiseren, een Benjaminiaans oorsprongsmoment.

Het hier aan de orde gestelde verval betreft het verval van het historische aura maar hoeft niet noodzakelijkerwijze te leiden tot een volledig afwezig zijn van aura. Van Reijen stelt: “*But this parting does not imply loss, because Benjamin turns it into a highly speculative ‘revelation’ of aura.*”³⁰⁸ Wat moet verwoest worden is de macht

³⁰⁴ Jean-François Lyotard, *Postmoderne fabels*, vertaald door Ineke van der Burg (Kampen: Kok Agora, 1996), p. 138.

³⁰⁵ Charles Baudelaire, zoals geciteerd in: Jean-François Lyotard, *Postmoderne fabels*, vertaald door Ineke van der Burg (Kampen: Kok Agora, 1996), p. 133

³⁰⁶ Jean-François Lyotard, *Postmoderne fabels*, vertaald door Ineke van der Burg (Kampen: Kok Agora, 1996), p. 138.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁰⁸ Willem van Reijen, “Breathing the aura – The Holy, the Sober Breath”, *Theory Culture Society*, 18.31 (2001), p. 32.

van de traditie, de ervaring van continuïteit tussen tijd en geschiedenis is een verziëkt continuüm, gedomineerd door harmonie, eenheid en traditie. Het cultusgehalte en het gezag van het kunstwerk moeten er finaal aan geloven.

Om ook maar iets van het auraconcept te begrijpen is het van wezenlijk belang te duiden dat **aura altijd te maken heeft met een continuüm dat heerst tussen verleden en heden**. Het historisch aura en haar ingebedheid in de traditie vormen echter een verziëkt en geperverteerd continuüm dat vernietigd moet worden. Het verval van de Erfahrung wordt door Benjamin dan ook niet betreurd; waar hij echter wel om rouwt is het verlies van collectiviteit dat in de moderniteit optreedt en dat hij in zijn latere denken halsstarrig tracht te herstellen, onder meer door zijn wending tot de avant-garde en zijn doctrine van de dialectische beelden.

De verwoesting van het historisch aura hangt nauw samen met het verval van de Erfahrung. Erfahrung heeft in de moderniteit immers een problematisch karakter verkregen. De armoede waar Benjamin gewag van maakt in zijn essay *Ervaring en armoede* betreft een ontbreken van een continue relatie met de erfenis uit het verleden.³⁰⁹ Er is met andere woorden geen enkele connectie met een collectief verleden, er is geen gedeelde wereld meer. Er is een breuk opgetreden, een algehele vervreemding. Een proces dat reeds in de barok gestart was. De relatie tussen subject en wereld is hoogst problematisch geworden en leidt tot een crisis in de representatie op haast elk niveau, wetenschappelijk, literair, etc. Het project van het transcendentiaal idealisme, sublieme esthetica's etc., passen allen binnen deze crisis.

Het verval van aura is fundamenteel verbonden met de desintegratie en fragmentering van de Erfahrung. Dit is essentieel de ervaring die een continuüm realiseert met het verleden. Een van de basishypothesen van Benjamin in verband met de moderniteit stelt dat het verval van aura gelinkt is aan een verandering op het niveau van de menselijke perceptie.

De twee meest centrale aspecten van Erfahrung zijn herinnering en collectiviteit of gedeelde ervaringen. Dit laatste lijkt in de moderniteit volledig op de helling geplaatst. Ook de herinnering is gecompromitteerd en geperverteerd. De moderniteit wordt immers gedomineerd door de shock. De moderne mens is niet meer in staat wat hij beleeft te integreren op een zinvolle manier binnen een zinvol geheel. Naast de

³⁰⁹ Walter Benjamin, "Ervaring en armoede", in *Maar een storm waait uit het paradijs*, vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1996), pp. 136-141.

Erfahrung onderscheidt Benjamin dus tevens de notie van Erlebnis. De Erlebnis is niets anders dan de vervallen ervaring.

Het is de shock die ervoor zorgt dat er zoiets als de Erlebnis ontstaat. Het bewustzijn wordt immers constant geïsoleerd door een teveel waar het niets mee kan aanvangen. Zoals zal blijken is er een innige verstrengeling van de Benjaminiaanse shock met het sublieme gevoel. Ik wil er voor alle duidelijkheid hier reeds op wijzen dat de shock fundamenteel verschillend is van de Erlebnis. De shock is datgene wat niet door het bewustzijn geassimileerd kan worden. Het bewustzijn kan het niet verbeelden, kan er geen weg mee. De Erlebnis daarentegen is een manier van het bewustzijn om om te gaan met de teistering. Het bewustzijn zal zich wapenen tegen dergelijke shocks of onassimileerbare stimuli.³¹⁰ Ze vormen immers een bedreiging. Shocks transformeren in belevenissen, is een manier van het bewustzijn om zich te beschermen. Het gaat dus niet zozeer om verwerking, want deze shocks kunnen niet geassimileerd worden, als wel om prikkelafweer. Het zich voordoen van een Erlebnis lieert Benjamin met de rol die het bewustzijn speelt als afweerscherm (Reizschutz) tegen de overvloedige stroom van stimuli die het moderne individu teisteren. Benjamin stelt: “[T]he special achievement of shock defense is the way it assigns an incident a precise point in time in consciousness, at the cost of the integrity of the incident’s contents.”³¹¹ Dit inzicht komt overeen met wat Freud aankaart in zijn essay *Jenseits des Lustprinzips*.

“The greater the share of the shock factor in particular impressions, the more constantly consciousness has to be alert as a screen against stimuli; the less do these impressions enter experience (Erfahrung), tending to remain in the sphere of a certain hour in one’s life (Erlebnis).”³¹²

Waarom staat hier nu de term Erfahrung? Ook de herinnering is een instantie van Erfahrung. Er treedt immers tevens een continuüm op met het verleden. Erfahrung bestrijkt zowel een individueel als collectief niveau. Echter, om te kunnen spreken van een herinnering moet iets geassimileerd zijn, moet het doorheen het bewustzijn

³¹⁰ Richard Wolin, *An aesthetic of redemption* (New York: Columbia university press, 1982), p. 229.

³¹¹ Tara Forrest, “The politics of Aura and Imagination in Benjamin’s Writings on Hashish”, in *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin*, uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog (Svanesund: NSU press, 2005), p. 35.

³¹² Vaheed Ramazani, “Writing in pain”, *Boundary 2*, 23.2 (1996), p. 204.

gepasseerd zijn. Dat is niet mogelijk inzake de shocks, die dan ook gepareerd worden door het bewustzijn: *“The shocks of the metropolitan environment are unassimilable by the consciousness of the individual, and are parried or deflected into the realm of the unconscious where they remain embedded.”*³¹³ Beleven wil zeggen: *“[E]en indruk psychisch aankunnen die zo sterk was dat hij door ons niet meteen kon worden gevat.”*³¹⁴ Het bewustzijn schermt zich af en produceert ‘belevingen’, maar deze zijn ontdaan van elke inhoud. Beleving is dus: *“[H]et bewustzijnsrelaat van een voorval dat van dit voorval alleen het exacte tijdstip bewaart [...]”*³¹⁵ Wat ontstaat is een opeenvolging van losstaande, fragmentaire ervaringen. Het optreden van de shock leidt dus tot het ontstaan van een nieuw soort ervaring en bijgevolg tot de verwoesting van het historisch aura. Elke hoop op een continuüm met het verleden maakt zij onmogelijk. Er kunnen geen herinneringen meer optreden en ook een collectieve ervaring is uitgesloten. Iedere link met de traditie is opgeblazen. De shock is echter niet louter destructief. Ze leidt in zekere zin ook tot het redden van het aura, zoals zal blijken. Het betreft echter een ‘ruïneus aura’.³¹⁶ De shock verwoest maar redt ook. Het verval van de Erfahrung creëert de mogelijkheid van het ontstaan van de ware ‘historische’ ervaring, aldus Benjamin. De Erlebnis creëert steeds ook weer de mogelijkheid van een nieuw begin en brengt een soort *“empty passage of time”* tot stand.³¹⁷

*“In an early essay I mobilized all youthful forces against the word ‘experience’. Now this word has become a fundamental element in many of my writings. Nevertheless, I have remained true to myself. For my attack broke through the word without destroying it. It reached the centre of the thing.”*³¹⁸

³¹³ Richard Wolin, *An aesthetic of redemption* (New York: Columbia university press, 1982), p. 225.

³¹⁴ Gerard Visser, *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang* (Nijmegen: SUN, 1998), p. 349.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 354.

³¹⁶ Claus K. Sand, “Ruinous Aura: From Sunset Boulevard to Mulholland Drive”, in *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin*, uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog (Svanesund: NSU press, 2005), p. 108.

³¹⁷ Tara Forrest, “The politics of Aura and Imagination in Benjamin’s Writings on Hashish”, in *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin*, uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog (Svanesund: NSU press, 2005), p. 37.

³¹⁸ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Willem van Reijen, “Breathing the aura – The Holy, the Sober Breath”, *Theory Culture Society*, 18.31 (2001), p. 32.

Benjamin wil dus komen tot de ware ‘historische’ ervaring. Een niet geperverteerd continuüm tussen heden en verleden vraagt om een nieuwe conceptie van geschiedenis. Het gaat om een opvatting die niet uitgaat van de positie van de overwinnaar, maar die zich richt op datgene wat altijd al vergeten werd. Benjamin formuleert deze inzichten in relatie met de praxis van de historische materialist en de dialectische beelden. Deze beelden zijn gericht op het tonen van de historische objecten zoals ze werkelijk zijn. Zij kunnen opnieuw een ware historische ervaring tot stand brengen. Dit kunnen zij bereiken door hun directheid; de dialectische beelden brengen steeds een revelerende flash tot stand. Bovendien zijn zij door hun helderheid en snelheid van inslag voor iedereen begrijpelijk en toegankelijk.

Essentieel is dus dat het gegevene niet geassimileerd kan worden. Het bewustzijn poogt zichzelf te beschermen tegen de overvloed aan stimuli, door het pareren van de shocks. Op die manier ontstaat de Erlebnis, of vervallen ervaring en aldus komt het gepareerde in aanmerking voor de *mémoire involontaire*. Zoals de term zelf reeds suggereert is een dergelijke vorm van ‘herinneren’ niet te onderwerpen aan de controle van de wil. De oorspronkelijke context van het shockmatige is verloren. Benjamin stelt: “*The same is nursed by involuntary memory (la mémoire involontaire). The data of this memory can be subsumed under the term ‘aura’.*”³¹⁹ We zijn dus aangeraakt door iets, maar zijn ons hier niet bewust van: “[U]ntil one day from an alien source it flashes as if from burning magnesium powder, and now a snapshot transfixes the room’s image on the plate.”³²⁰ Het doorbreken van deze ‘herinnering’ is een auratische ervaring, aldus Benjamin. Hij thematiseert aura in het essay *Kleine Geschichte der Photographie* als volgt: “*Een vreemd weefsel van ruimte en tijd: eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij die ook is.*”³²¹ Het gaat dus steeds om wat ons komt aangewaaid uit het verleden, hoewel het eigenlijk nooit is geweest. De data van de *mémoire involontaire* zijn auratisch vermits er een verbinding met het verleden ontstaat.

³¹⁹ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Willem van Reijen, “Breathing the aura – The Holy, the Sober Breath”, *Theory Culture Society*, 18.31 (2001), p. 46.

³²⁰ Catherine D. Dharvernas, “The aura in Photography and the Task of the Historian”, in *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin*, uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog (Svanesund: NSU press, 2005), p. 96.

³²¹ Lieven De Cauter, *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer* (Nijmegen: SUN, 1999), p. 271.

5.4. Een ‘verweesde ellende’³²²

“*Et pourtant il est là, ce passé.*”³²³

In *Heidegger et les <<juifs>>* komt Lyotards expliciteren van een temporeel weefsel nog het meest pregnant naar voor. Hij stelt er de vraag naar het ‘vergeten van het zijn’, de Seinsvergeessenheit, zoals die bij Heidegger gethematiseerd wordt, aan de orde. Wat Lyotard met verbijstering slaat is hoe een filosofie van het gedenken de Joden heeft kunnen vergeten.

In wat volgt is het echter niet de bedoeling om de vraag naar de ‘affaire Heidegger’ te adresseren. De focus ligt op de inbedding van zijn discours. Hoe hij met andere woorden de grond voorbereidt tot het bevragen van Heideggers zwijgen. Het boekje valt dan ook uiteen in twee delen. In de eerste helft onderzoekt Lyotard wat het onvergetelijke eigenlijk betekent. Hiermee stelt hij dus in een ruk ook de vraag naar de herinnering en het verleden. Lyotard heeft, in navolging van Benjamin, begrepen dat het verleden steeds ook in het heden begraven ligt en wil men iets zeggen over de ervaring van de shock, een delven in de werking van de herinnering onontbeerlijk is. Het shockmoment lijkt voor beiden een sleutelpositie in te nemen. Bovendien vallen zij in het benaderen van deze kwestie beiden terug op Freuds *Jenseits des Lustprinzips*. Lyotard stelt zelfs dat Kant, in zijn behandeling van het sublieme en Freud met zijn notie van Nachträglichkeit om dezelfde problematiek bewegen: “*Le sublime tel que Kant l’analyse dans la critique de la faculté de juger offre des traits analogues, dans une autre problématique, à ceux de l’affect inconscient et de l’après-coup dans la pensée freudienne. Il introduit à ce qui sera une esthétique du choc, une anesthésique, chez Benjamin lisant Baudelaire et chez le dernier Adorno.*”³²⁴ De notie van ‘l’après-coup’ is wat ook als de Nachträglichkeit kan aangeduid worden. Als datgene wat ‘na de feiten’ optreedt. De shock, de inbreuk van het gebeurde slaat ons pas na de inslag in het gezicht, onder de vorm van het onbewuste affect: iets heeft ons aangeraakt, maar dit is niet bewust door ons ervaren. De verbeelding krijgt er met andere woorden geen vat op. Het kan niet gerepresenteerd worden; er wordt enkel een presentie gevoeld. Ook het sublieme is dus in zekere zin een onbewust affect. Het betreft immers steeds een après-coup. Het sublieme gevoel is altijd een te-laat, wat het tot een après-coup

³²² Jean-François Lyotard, *Heidegger en de joden*, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 42.

³²³ Jean-François Lyotard, *Heidegger et <<les juifs>>* (Paris: Galilée, 1988), p. 31.

³²⁴ *Ibid.*, p. 59.

maakt. Het treedt op na de feiten, de feiten worden immers steeds gemist. Ook het sublieme bevat net als de Nachträglichkeit een dubbele zet. Vooreerst wordt aan het systeem een slag toegediend, een teveel beukt in, violeert: “[D]it achtergelaten iets *lost (zich) op, verspreidt zich, als een thermische toestand van het systeem, die, omdat hij niet bepaald is, niet verwerkt kan worden.*”³²⁵ Het betreft een teveel. Vervolgens kan het voorkomen dat deze affectieve wolk condenseert. We worden gewaar dat iets is binnengedrongen. Lyotard geeft het voorbeeld van de ‘stoffenwinkel’. Plots grijpt de angst ons naar de keel wanneer we in een winkel stof kopen, terwijl er eigenlijk helemaal niets speciaal aan de hand is.³²⁶ We herinneren ons dus iets wat eigenlijk nooit is gebeurd.

Deze tweede zet is als het ware een terugkaatsing van de oorspronkelijke shock. Het sublieme gevoel heeft dus dezelfde structuur als de Freudiaanse Nachträglichkeit. Het zit gevangen tussen een te-vroeg en te-laat. In het geval van de Nachträglichkeit van Freud en de *mémoire involontaire* van Freud is het zich voltrekken van het gevoel zelf ook een anamnesebeweging. Benjamin stelt:

*“Le choc par lequel un mot nous fait tressailler, comme un manchon oublié dans notre chambre. De même que ce manchon nous révèle la présence d’une étrangère qui était là, il y a des mots ou des silences qui nous révèlent la présence de cet étranger invisible: l’avenir qui les a oubliés auprès de nous.”*³²⁷

De presentie die gevoeld wordt, is die van iets uit het verleden. Het is het aankomen van het ongeactualiseerde verleden. Het betreft het doorbreken van datgene wat niet zonder meer herinnerd kan worden omdat het eigenlijk nooit heeft plaatsgevonden, nooit is gedacht, maar niettemin toch onvergetelijk is. Wat bovenkomt in de anamnese kan nooit *“bijgeschreven worden op het conto van de Erinnerung”*.³²⁸ Herinneren kan slechts dan wanneer iets bewust ervaren werd.

³²⁵ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 36.

³²⁶ Ibid., p. 37.

³²⁷ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Krista R. Greffrath, “Proust et Benjamin”, in Walter Benjamin et Paris, uitgegeven door Heinz Wismann (Paris: Cerf, 1986), p. 123.

³²⁸ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 60.

In het geval van Freud en Proust zal dit geweld, dit teveel, later onverhoeds aan het licht komen: “Maar in ieder geval zal iets van zich doen horen, ‘later’. Wat geen introductie heeft genoten, zal op een later tijdstip, ‘geëffectueerd’, ‘uitgevoerd’, ‘enacted’, uitgespeeld worden, of liever: zijn. [...] Bijvoorbeeld als symptoom, of fobie (de stoffenzaak). Het zal zich doen gelden als gevoel, angst, beklemming, het voorgevoel van een bedreigende overdaad, waarvoor uiteraard de huidige context geen verklaring biedt.”³²⁹ Ook het sublieme gevoel getuigt van een teveel dat de ziel heeft aangeraakt, net zoals dat het geval is bij de Nachträglichkeit. Maar het is zoals Lyotard aangaf: de Nachträglichkeit wordt binnen een andere context, binnen een andere problematiek behandeld. Dit geldt in wezen ook voor de *mémoire involontaire*, die dezelfde kwestie, onder een andere naam, dekt. Marcel Proust heeft haar daarentegen naar de esthetische context overgeheveld in *À la recherche du temps perdu*. In het sublieme gevoel is de presentie dus niet noodzakelijk die van iets uit het verleden – denk aan Cézanne voor zijn doek – maar het kan. Dat is dan ook de reden waarom de percipiëring van het aura een speciale instantie van het sublieme is.

Wat bedoelt Lyotard nu precies wanneer hij stelt: “*Le sentiment sublime a besoin comme tous les sentiments, d’un continuum temporel qui garde la trace de ce qui n’est plus, annonce ce qui n’est pas encore, permet à l’absent d’être au moins allusivement présent.*”³³⁰ Het temporele continuum ontstaat door de anamnesebeweging. Het is het heractualiseren, telkens opnieuw omdat het nooit voor eens en voor altijd gezegd zal kunnen worden. De melancholie is bodemloos. Het is onvergetelijk.

Wanneer men het gebeuren meent te kunnen representeren, wordt het verinnerlijkt en is het aldus mogelijk zich ervan te zuiveren en het te vergeten. Het onvergetelijke is echter datgene wat nooit kan weergegeven worden, omdat het ondenkbaar is, omdat het te groot, te vreselijk is. Het gebeuren betreft dus een onthulling die nooit onthuld kan worden, een aanwezigheid, een ellende.³³¹ Het gaat om een tijd die eigenlijk altijd is, verloren want nooit gevonden.

“En représentant, on inscrit en mémoire, et cela peut sembler une bonne garde contre l’oubli. C’est, je crois, le contraire. Ne peut s’oublier au

³²⁹ Jean-François Lyotard, *Heidegger en de joden*, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 34.

³³⁰ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 132.

³³¹ Jean-François Lyotard, *Heidegger en de joden*, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 47.

*sens courant, que ce qui a pu s'inscrire, parce qu'il pourra s'effacer. Mais ce qui n'est pas inscrit, faute de surface inscriptible, faute d'une durée et d'un lieu où l'inscription se situe, – cela qui n'a pas de place dans l'espace ni le temps de la domination, dans la géographie et la diachronie de l'esprit fort de soi, parce qu'il n'est pas synthétisable, – disons: ce qui n'est pas matière à expérience parce que les formes ou formations de l'expérience, même inconsciente, celle que produit le refoulement secondaire, lui sont inaptés et ineptes, cela ne peut pas s'oublier, n'offre pas de prise à l'oubli, – cela reste <<seulement>> comme une affection qu'on n'arrive pas à qualifier, comme un état de mort dans la vie de l'esprit.*³³²

De anamnese is steeds arbeid, onderzoek, historia.³³³ In de creatie poogt men de gevoelde presentie weer te geven. Ze is meer dan louter fobie, symptoom:

“Maar het schrijven streeft er ook naar, vanuit de meest uiteenlopende intenties (van Flaubert tot Beckett, van Cézanne tot Pollock), om bij zichzelf de ‘presentie’ aan te duiden van datgene wat geen aanduiding heeft. Het ontwikkelt zich in het ‘achteraf’ (Nachträglichkeit), maar doet er alles aan niet louter symptoom, enkel fobie, bruut vergeten van het onvergetelijke geheim te zijn. Deze ‘arbeid’ is niet die van de droom, namelijk het geheim te censureren, te vermommen, maar die van de anamnese, waar het analoog aan is, om door de vermommingen heen te kijken (onder andere herinnering-beelden) en zich daarin bloot te geven. In de taal (woorden, kleuren), die traditie is, mèt haar en tégen haar, is het schrijven onderweg naar die differentie of verleiding, naar dat verbond, waar de geest lijdt, zonder het te weten. Zoals iedere representatie verraadt het schrijven het geheim, maar dan hierdoor dat het probeert de taal te verleiden, de traditie op een dwaalspoor te zetten waardoor het in eerste instantie en zonder het te merken zelf verleid en op een dwaalspoor gebracht is, is geweest en geweest zal zijn. Het probeert te ontsnappen aan

³³² Jean-François Lyotard, Heidegger et <<les juifs>> (Paris: Galilée, 1988), p. 51.

³³³ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 60.

*de traditionele herhaling van zijn verdediging en de taal via onbekende wegen terug te leiden naar de wolk van terreur die schuilgaat in het heldere blauw van de taal.*³³⁴

Bovendien is het zo dat de anamnese niet louter passiviteit betreft. Het wordt met andere woorden niet overgelaten aan het toeval.³³⁵ De anamnese is tevens een bereflecteerde terugkeer. We zijn gevoelig geworden voor iets dat nooit is geweest. De Nachträglichkeit wijst eerder op het gegeven dat het psychisch apparaat op de eerste schok niet was voorbereid. Maar: *“Het niet-presenteerbare heeft zich in de wereld gepresenteerd en zal zich daarin opnieuw presenteren. Men moet er op voorbereid zijn het bij die gelegenheid te herkennen. Opdat het niet opnieuw miskend wordt in een verwilderd ‘achteraf’ [...].”*³³⁶ Lyotard stelt: *“Alleen op grond van deze ‘openbaring’, deze duistere, onzekere onthulling van een onnoembaar Iets, is dit volk geroepen zich van het heidendom te ontdoen en van zijn afweermecanismen, de afgoden afstand te doen.”*³³⁷ Een bepaalde staat van ontvankelijkheid, passibilité is dus vereist.

*“Chassé en avant, dans l’interprétation de la voix, de la différence origininaire. Et cet <<en avant>> consiste dans l’interminable anamnèse d’un <<en arrière>>, ce trop tard en le déchiffrement d’un trop tôt, selon la loi exorbitante de l’écoute de l’inaudible.”*³³⁸

Het voorwaarts gericht zijn ontspringt dus aan de anamnese, namelijk door het indachtig zijn van het feit dat er iets geweest is, maar dat dit iets ons ontglipt is, dat we het gemist hebben. De anamnese betreft dus het gevoel van het gemis, het altijd aanwezige onheugelijke, het te-laet vastgehaakt in het te-vroeg. In het voelen van het te-laet ligt de gerichtheid op de toekomst; het achterwaarts betekent dus steeds ook een voorwaarts. Het is het openstaan voor het andere, het naleven van de buitensporige wet. Het verbrokkeld-zijn tussen een te-vroeg en een te-laet schuilt in het hart van Lyotards temporele omlijning. De Reizchutz-functie van het bewustzijn, die het heden

³³⁴ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), pp. 59-60

³³⁵ Ibid., pp. 59-60.

³³⁶ Ibid., p. 65.

³³⁷ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 43

³³⁸ Jean-François Lyotard, Heidegger et <<les juifs>> (Paris: Galilée, 1988), pp. 44-45.

en verleden scheidt, wordt uitgeschakeld. Datgene wat gepareerd werd door het bewustzijn, slaat ons plots in het gezicht.

Slechts in en door het herinneren, in het besef dat ‘het’ reeds gebeurd is kan er sprake zijn van de gespannen verwachting, van de komst van de Messiah. Enkel dan kan men voorbereid zijn om de genade te ontvangen, of in de woorden van Lyotard, enkel de verwachting kan voor de belofte haar tijd van belofte reserveren.³³⁹ **Zowel Benjamin als Lyotard situeren het messianistische moment dus in het gedenken zelf.**

“On se rappelle tout le temps que ça arrivera, et ce qui arrive est seulement qu'on doit se le rappeler. Et cela <<devrait suffire>> [...]. Doit suffire même qu'on se rappelle qu'on doit se le rappeler. Qu'on devrait. Doit suffire encore qu'on se rappelle qu'on ne se le rappelle plus. Doit suffire à sauver l'interminable et l'attente. [...] C'est ce toujours là qu'il faut réserver dans l'oubli qui le recèle. Un récit de l'oubli de la prière fera l'affaire, parce qu'il préserve l'attente. Et l'attente seule peut réserver à la promesse son temps de promesse.”³⁴⁰

De relatie moet dus steeds opnieuw ingeschreven worden.

Het centraal knelpunt betreft echter hoe iets te herinneren wat eigenlijk nooit heeft plaatsgevonden? Het wat kan immers nooit vastgegrepen worden; er kan noch gefixeerd noch geassimileerd worden. De ziel wordt immers aangeraakt door een teveel. Het aankomen kan niet omljnd worden in een wat. Het blijft steeds verwijlen aan de buitenkant van het psychisch apparaat. Het gebeurde ‘*ek-sisteert*’ in ons innerlijk, stelt Lyotard.³⁴¹ Datgene wat ons raakt blijft aanwezig als een aandoening, als een onkwalificeerbaar iets. Het verleden is dus steeds sluimerend aanwezig, vandaar dat Lyotard haar als volgt aanduidt: “[D]eze tijd is niets anders dan manere, *sistere: bedreiging, ‘blijving’*.”³⁴² Een bedreiging omdat het het bewustzijn terroriseert dat er geen grip op krijgt. Een blijven vermits het niet kan verwerkt worden; het is immers nooit geassimileerd. Het vergeten zijn is dus niet het gevolg van een vergeten

³³⁹ Jean-François Lyotard, Heidegger et <<les juifs>> (Paris: Galilée, 1988), p. 68.

³⁴⁰ Ibid., p. 68.

³⁴¹ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 40.

³⁴² Ibid., p. 38.

van iets werkelijk, vermits er niets in het geheugen is vastgelegd. Het is een vergeten ‘voor’ het geheugen en het vergeten.³⁴³

Het onbewuste affect is dus het gevolg van een aanraking die in zekere zin nooit is geweest. De shock wordt gevoeld in het te-laet omdat het ontsnapt. De aanraking is de breuk. Het sublieme zit steeds gevangen tussen een te-vroeg en een te-laet. Het onbewuste affect is dus eigenlijk het vergeten van het vergetene, een niet-representeerbare, immanente terreur, een ‘*verweesde ellende*’, vermits de herkomst ons ontglipt, niet omlijnd en gerepresenteerd kan worden.³⁴⁴

5.5. Een ethisch geschiedenisproject

De destructivistische historische taak die Benjamin op zich heeft genomen is gemotiveerd vanuit de visie dat: “*History is the subject of a structure whose site is not homogeneous, empty time, but time filled by the presence of the now (jetztzeit).*”³⁴⁵ Het heden is met andere woorden steeds zwanger van het verleden. Benjamin wenst het volgende te realiseren: “[T]o set to work an engagement with history original to every new present”.³⁴⁶ Historisch begrijpen betreft dus “*an after-life of that which is understood, whose pulse can still be felt in the present.*”³⁴⁷ Geschiedenis heeft dus juist te maken met discontinuïteiten, met het doorbreken van de homogene, lege tijd. De taak van de historisch materialist bestaat er dus uit: “*To bring about the consolidation of experience with history, wich is original (ursprunglich) for every present, is the task of historical materialism. It is directed towards a consciousness of the present which explodes the continuum of history.*”³⁴⁸ Ze is gericht op datgene wat steeds vergeten en verdrukt werd, op het ongeactualiseerde, wat dus in zekere zin nooit is aangekomen.³⁴⁹ Ze gaat in tegen elke geschiedenisopvatting die de positie van de overwinnaar inneemt en kiest de zijde van de verdrukten. Hamacher stelt: “*There is historical time only in so far as there is an exces of the unactualized, the unfinished, failed, thwarted, which leaps beyond its particular now and demands from another*

³⁴³ Jean-François Lyotard, Heidegger en de joden, vertaald door Cécile Janssen, et al. (Kampen: Kok Agora, 1990), p. 24.

³⁴⁴ Ibid., p. 42.

³⁴⁵ Walter Benjamin, *Illuminations*, uitgegeven door Hannah Arendt en vertaald door Harry Zohn (London: Fontana Press, 1992), pp. 252-253.

³⁴⁶ David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 218.

³⁴⁷ Ibid., p. 218.

³⁴⁸ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Richard Wolin, “Benjamin’s Materialist Theory of Experience”, *Theory and Society*, 11.1 (1982), p. 19.

³⁴⁹ Gerard Visser, *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang* (Nijmegen: SUN, 1998), p. 303.

*Now its settlement, correction and fulfillment.*³⁵⁰ Ze is steeds gericht op het andere van de geschiedenis: “*Ce qui est inaccompli dans la vie des hommes, ce que l’histoire <<a toujours eu d’intempestif, de douloureux, de manqué>>*.”³⁵¹ Het is daarom steeds een ethisch gemotiveerde geschiedenisopvatting. Het is Benjamin te doen om een ontsluiten van de geschiedenis vanuit de geleefde tijd: “*History – this is Benjamin’s finding – is thus founded as happening in the possibility of a Now for a second Now [...]*.”³⁵² Wat Benjamin wil bereiken is een moment van ontwaken, waarin in een flits een inzicht verkregen wordt in de structuur van de fenomenen. Dit onwakingsmoment tracht hij te realiseren aan de hand van de dialectische beelden.

*“This destructive or critical moment in materialist historiography lay in that blasting apart of historical continuity which allows the historical object to constitute itself. In this sense, materialist historiography [...] does not pluck [...] [its object] from the proces of history, but rather blasts them out of it. The historical object themselves were to be brought to live as dialectical images.”*³⁵³

Een gebeuren dat in de “dialektik im stillstand” gethematiseerd wordt, namelijk de dialectische beelden.

Om deze tot nog toe abstract gebleven karakterisering enigszins op te helderen, kan het voorbeeld van het kapitalisme even ter hand genomen worden. Typisch voor Benjamin is zijn inzicht dat er ook in de moderniteit een archaïsche dimensie aanwezig blijft. Het kapitalisme is immers niets anders dan het installeren van een nieuwe droomslaap en dus een reactivering van mythische krachten.³⁵⁴ Benjamin wil daarentegen uit deze slaap ontwaken: “[Hij biedt] een oefening in de techniek van het ontwaken. *De dialectische, copernicaanse wending van het gedenken.*”³⁵⁵ Het

³⁵⁰ Werner Hamacher, “‘Now’: Walter Benjamin on Historical Time”, in *Walter Benjamin and History*, uitgegeven door Andrew Benjamin (London/New York: Continuum, 2005), p. 41.

³⁵¹ Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l’art. La philosophie de Walter Benjamin* (Paris: Gallimard, 1992), p. 274.

³⁵² Werner Hamacher, “‘Now’: Walter Benjamin on Historical Time”, in *Walter Benjamin and History*, uitgegeven door Andrew Benjamin (London/New York: Continuum, 2005), p. 64.

³⁵³ David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 217.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 231.

³⁵⁵ Lieven de Caeter, *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer* (Nijmegen: SUN, 1999), p. 371.

ontwaken en de redding verbindt Benjamin dus steeds met het openen van het verleden.

Deze droomwereld is de wereld van de commoditeiten, waarin de verlamrende werking van de verdingelijking als een gif door de aders van de maatschappij loopt en een verdovende, intoxicerende werking uitoefent. Benjamin wil de fenomenen onttrekken aan deze droomslaap en hen uit hun omhulsel halen: *“Benjamin sought to break through this reified world by means of his dialectical images in order to awake the dreaming collectivity from its dream. This could only be achieved by the remembrance of what had been forgotten.”*³⁵⁶ Benjamin getuigt op die manier dus steeds van een rest. Van het feit dat er iets ontsnapt aan de gereïficeerde schijnwereld. Het herinneren van wat vergeten is, betreft dus een getuigen van een rest. Elk verschijnsel draagt immers de mogelijkheid in zich de herhaling van het ever-the-same te doorbreken. Het heeft de potentie om het juk van de commoditeit af te werpen. Benjamin wil dus uit de nevelen van het mythologische oprijzen aan de hand van ‘constellaties van ontwaken’ zoals hij ze aanduidt.³⁵⁷ Deze constellaties zijn de dialectische beelden. Een dialectisch beeld ontstaat daar waar de spanningen het hoogst zijn. Plots houdt het denken stil door de schok van de van spanningen verzadigde constellatie.³⁵⁸ Op dat moment kan een glimp opgevangen worden van een dieperliggende structuur.

*“What is destructed is the continuum of history; what is constructed is the ‘monadological structure’ of the historical object which becomes precisely in the form of the historical argument which makes up the inside (...) of the historical object, and into which all the forces and interests of history enter on a reduced scale. (...) In this way, ‘the historical object, by virtue of its monadological structure, discovers within itself its own fore-history and after-history.’*³⁵⁹

³⁵⁶ David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 272.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 209

³⁵⁸ *“Where thinking suddenly comes to a stop in a constellation saturated with tensions it gives that constellation a shock, by which thinking is crystallized as a monad.”* Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Mikkel B. Zangenberg, *“In the midst of the Monad: Reflections on Auratic Alignments of the Everyday in Leibniz and Benjamin”* in *Actualities of Aura. Twelve Studies of Walter Benjamin*, uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog (Svanesund: NSU press, 2005), p. 177.

³⁵⁹ David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 220.

De rol die de dialectische beelden spelen in het denken van Benjamin is die van het ontwaken: “*When thinking reaches a standstil in a constellation saturated with tensions, the dialectical image appears. This image is the caesura in the moment of thought.*”³⁶⁰ Het ontwaken wordt in werking gesteld doorheen het herinneren van wat verloren is gegaan.³⁶¹ Het betreft: “*The whole of explosive material that lies in what has passed.*”³⁶²

Als prototype van een dialectisch beeld haalt De Cauter het voorbeeld van de hoer aan.³⁶³ Vanuit het opzicht van de zondeval is de hoer altijd al de allegorie bij uitstek geweest van het kapitalisme, zij is een gebruiksobject. Anderzijds is er tevens een archaische pool vervat in dit beeld dat verwijst naar de hoer als tempelhoer. Het betreft een verwijzing naar de mythische organisatievorm van het matriarchaat als een soort ‘oerfase van de cultuur’.³⁶⁴ Daarnaast is zij ook een ‘icoon van de bevrijding’.³⁶⁵ In haar schuilt de verlossing van de functionele geladenheid van de seksualiteit. “*Zij is het (meest laag-bij-de grondse, zondige) beeld van een onmiddellijke seksualiteit, een seksualiteit die geen middel meer is.*”³⁶⁶ Hoewel de hoer dus essentieel een teken van verknechting betreft, schuilt in haar wezen toch ook een moment van bevrijding, namelijk het loskomen van “*mythische structuur van het huwelijk en de voortplanting*”.³⁶⁷

De dialectische beelden, die dus een centrale plaats bekleden binnen Benjamins project van een filosofische geschiedenis, hebben dus bijvoorbeeld de kracht de fantasmagorische verlokkingen die uitgaan van het kapitalisme te vernietigen. Heel belangrijk is ook dat deze beelden moeilijk in te passen zijn binnen een theoretisch kader, vermits ze op die manier hun explosieve kracht zouden verliezen. Ze doen ontwaken uit de mythologische voorgeschiedenis. Revolutionaire perspectieven ontvlammen en openen zich in de vernietiging.

³⁶⁰ David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 221.

³⁶¹ “*indeed awakening is the exemplary instance of remembering.*” Walter Benjamin, zoals geciteerd in: David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 231

³⁶² David Frisby, *Fragments of modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985), p. 231.

³⁶³ Lieven de Cauter, *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer* (Nijmegen: SUN, 1999), p. 393-404.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 402.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 403.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 407.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 408.

VI. Algemeen besluit

Het hoofdopzet van deze masterproef bestond eruit recht te doen aan Lyotards behandeling van het sublieme gevoel. In die studie stond zijn werk *Leçons sur l'analytique du sublime* centraal, alsook de meer fragmentaire uitwerkingen die te vinden zijn doorheen zijn ganse oeuvre. Dit opzet kon evenwel onmogelijk bereikt worden vanuit een louter focussen op dit netwerk van geschriften. De conclusies uit het eerste hoofdstuk vroegen om een breder kader. Dit kader maakte het mogelijk ze tot wasdom te laten komen en hen in te schrijven binnen een project dat iets poogt te zeggen over de moderne sensibeleiteit.

De centrale conclusie die ik gedestilleerd heb uit de studie van Lyotards denken omtrent het sublieme is dat het sublieme in wezen een melancholisch sublieme is. Lyotards *Leçons* is als het ware de neerslag van een poging het sublieme gevoel klaar te stomen voor de opname binnen een esthetica. Daartoe waren twee componenten van het uiterste belang. Ten eerste het melancholische aspect en ten tweede de notie van de *passibilité*. Beiden blijven evenwel geënt op de visie dat het sublieme een tumultueus conflict tussen heterogene vermogens is.

Dit eerste hoofdstuk kan in wezen als autonome entiteit gevalueerd worden. Het kent immers haar eigen interne dynamiek. Niettemin toont het slechts zijn mogelijkheden doorheen de laatste twee hoofdstukken. Dan pas wordt begrepen waarom bepaalde klemtonen gelegd zijn en wezenlijk zijn binnen een analyse van het sublieme gevoel.

Via het denken van Benjamin werd duidelijk dat melancholie in essentie voortkomt uit een diepe betrokkenheid op de wereld. Benjamin maakt evenwel de radicale keuze die dispositie negatief te benaderen en werpt zich op het ontwikkelen van een structuur die wars is van elke subjectivistische invulling. Adorno stelt: “[Benjamins target] is not an allegedly overinflated subjectivism but rather the notion of a subjective dimension itself. Between myth and reconciliation, the poles of his philosophy, the subject evaporates. Before his Medusan glance, man turns into the stage on which an objective process unfolds.”³⁶⁸

De rouwvolle toestand van de natuur noopt Benjamin tot het inzicht dat de geschiedenis een catastrofaal proces van verdrukking is. Hij expliciteert dit proces volgens het triadische schema van Paradijs, Val (Trauer) en Verlossing. De natuur in gevallen toestand wordt voor het eerst massaal ervaren in de barok. De ontologische

³⁶⁸ Max Pensky, *Melancholy dialectics: Walter Benjamin and the play of mourning* (Amherst: University of Massachusetts, 2001), p. 63.

kloof komt in haar volle gewicht bloot te liggen. De allegorie is die instantie die in de kloof zelf staat: zij toont het dodenmasker dat de natuur draagt.

De allegorist pleegt echter verraad door zich af te wenden van de gevallen natuur en zijn heil te zoeken in het buitenwereldse. De allegorie verwordt tot een louter dialectische truc, een kunstgreep.

“Allegory, of course, thereby loses everything that was most peculiar to it: the secret privileged knowledge, the arbitrary rule in the realm of dead objects, the supposed infinity of a world without hope. All this vanished with the one-turn, in which the immersion of allegory was to clear away the final phantasmagoria of the objective, and left entirely to its own devices, rediscovers itself, not playfully in the earthly world of things, but seriously under the eyes of heaven [...].”³⁶⁹

Wat eigenlijk een bevrijding uit de schijn moest zijn, verandert in een verraad. Ook het Kantiaanse sublieme gevoel is uiteindelijk een farce, een kunstgreep.

Ik wil hier evenwel opmerken dat het feit dat het sublieme een dialectische truc betreft geen afbreuk doet aan Kants morele theorie zelf. Het richt enkel haar pijlen op de brugfunctie die Kant toekent aan het sublieme gevoel en viseert niet zijn morele theorie, hoewel Lyotard er evenwel een andere ethische invulling op nahoudt.

Het thematiseren van de Trauer van de natuur staat Benjamin toe de relatie van kunstwerken tot een traditie te duiden. Kunst participeert in de schijn. Het moderne kunstwerk lijkt zich hiervan te distantiëren en slaat de schijn aan gruzelementen. Ze breken met de traditie van de schone schijn en erkennen de val en de rouw waarin de natuur gehuld gaat, haar overbenoemde statuut. Een sublieme esthetica getuigt van het feit dat er een onvoorstelbaar is en dat is slechts mogelijk als de val duidelijk wordt, als de Trauer van de natuur zich kenbaar maakt.

De centrale verwezenlijking van Benjamin bestaat er in wezen uit dat hij het thematiseren van de Trauer van de natuur en de ontologische kloof inbedt in een Joods denkkader. Het blootleggen van de kloof leidt immers niet tot een defaitisme of een nihilisme. Kunst betreft niet louter het hooghouden van de schijn. Hoewel er weliswaar veel parallellen te trekken zijn met Nietzsche dient, een Christelijk

³⁶⁹ Walter Benjamin, zoals geciteerd in: Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 131.

denkkader verlaten te worden. Benjamin stelt zelfs: “*De Messiah komt immers niet uitsluitend als verlosser, hij komt als de overwinnaar van de antichrist.*”³⁷⁰

Het incorporeren van een joodse dimensie leidt tot een andere esthetica, een sublieme esthetica. Het geeft aanleiding tot een experimentele, gedenaturaliseerde esthetica. De werkelijkheid ligt immers open aan de barbaren, aldus Benjamin.³⁷¹

In een joodse visie ligt het paradijs in de wereld verzonken: “*God revealed himself to the Israelites in history and not in Ideas; he revealed himself when he acted and created. His being was not learned through proposition but known as actions.*”³⁷² De verlossing realiseert zich slechts op aarde en kan zich slechts situeren in l’instant, het gebeuren: “*Sublime donc, affection insensible, présence sensible au coeur seulement. Comment peut-elle être présente en chaire si le prédicateur ne fait que parler d’elle? Ce n’est pas à lui de faire pleurer. On pleure selon la grâce.*”³⁷³ Het kan slechts gebeuren, maar niet als gunst, enkel als genade. Er is passibilité vereist. De dimensie van de passibilité komt tot wasdom binnen het geëxpliciteerde messianistisch denkkader. De kern van het messianisme schuilt in een nooit eindigend heractualiseren, alsook in de dreiging van het niet komen van de Messiah. Er ontwikkelt zich een oneindig proces van heractualiseren. Het zal immers nooit voor eens en voor altijd gezegd zijn. Deze heractualisering voltrekt zich doorheen een anamnesebeweging waarin het kunstwerk een oorsprongsmoment is.

Het nihilisme is steeds een actief nihilisme: “*Il n’y a rien mais je veux le présenter.*”³⁷⁴ Er is een onvoorstelbaar, we worden geaffecteerd! Dit iets is een niets vermits het niet te omlijnen valt en het is slechts in zoverre we menen dat het niet via de geijkte paden weer te geven valt dat we er door geraakt kunnen worden. Hoe zou Van Gogh ooit tot zijn weergaloze zonnebloemen gekomen kunnen zijn, indien hij zou gedacht hebben: “Ik zal mij baseren op de zonnebloemen van persoon x.” Er zijn enkel die zonnebloemen, daar. De wil is goddelijk, de poging eindig.

Een sublieme esthetica poogt de materie terug te geven aan zichzelf, los te scheuren uit de traditie.

³⁷⁰ Walter Benjamin, “Over het begrip van de geschiedenis”, in *Maar een storm waait uit het paradijs*, vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1996), p. 144.

³⁷¹ Walter Benjamin, “Ervaring en armoede”, in *Maar een storm waait uit het paradijs*, vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut (Nijmegen: SUN, 1996), p. 141.

³⁷² Béatrice Hanssen, *Walter Benjamin’s other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels* (Berkeley/London: University of California Press, 2000), p. 45.

³⁷³ Jean-François Lyotard, *Heidegger et <<les juifs>>* (Paris: Galilée, 1988), p. 66.

³⁷⁴ Jean-François Lyotard, *L’assassinat de l’expérience par la peinture*, Monory (Pantin: Le Castor Astral, 1984), p. 125.

“Als kunstwerken nog mogelijk zijn, als niet alleen het systeem ze voortbrengt en aanspreekt, als de literatuur, de kunst en het denken dus niet dood zijn, komt dat omdat zij op hysterische wijze die relatie koesteren met dat wat zonder relatie is. Baudelaire spreekt over histerie omdat die relatie moet worden ingeschreven – dat is wat schrijven betekent – en omdat ze in de materie van het lichaam, in de kleuren, in de klanken en ook in de woorden, in deze overvloedige materie moet worden aangegeven. Niet om met die materies een dialoog aan te gaan en ervoor te zorgen dat ze duidelijk ‘spreken’, daarvoor is het schrijven niet nodig, maar om ze hun zwijgen, dat zoveel lawaai maakt in het menselijk lichaam, terug te geven, om zich over te leveren aan hun macht en van hen de wenk voor een gedicht te krijgen.”³⁷⁵

De relatie met het Absolute moet dus steeds opnieuw ingeschreven worden. Benjamin stelt: *“To be named perhaps always brings with it a presentiment of mourning.”*³⁷⁶ In de representatie wordt immers altijd iets gemist. Het is de melancholie die het veld op het oneindige opent, en ze blijft daarin trouw aan *la chair du monde*. Jackson vat het uiterst adequaat samen als: *“[L] intériorisation de la mort comme <<foyer de perception du réel>>.”*³⁷⁷ De melancholie als de interiorisatie van de dood, is het besef dat er een onvoorstelbaar is, de Trauer van de natuur, en ze is aldus de foyer, de wachtkamer tot een perceptie van het reële.

³⁷⁵ Jean-François Lyotard, *Postmoderne fabels*, vertaald door Ineke van der Burg (Kampen: Kok Agora, 1996), p. 138.

³⁷⁶ Max Pensky, *Melancholy dialectics: Walter Benjamin and the play of mourning* (Amherst: University of Massachusetts, 2001), p. 129.

³⁷⁷ John E. Jackson zoals geciteerd in: Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque* (Paris: Galilée, 1984), p. 228.

VII. Bibliografie

7.1. Primaire werken

- Baudelaire, Charles. *Le spleen de Paris*. Uitgegeven door Yves-Gérard Le Dantec. Paris: Librairie Armand Colin, 1958.
- Baudelaire, Charles. *Correspondance*. Uitgegeven door Claude Pichois en Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Uitgegeven door Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Uitgegeven door John E. Jackson. Paris: Librairie générale française, 1999.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Uitgegeven door Hannah Arendt en vertaald door Harry Zohn. London: Fontana Press, 1992.
- Benjamin, Walter. *The origin of German tragic drama*. Vertaald door John Osborne. London: Verso, 1998.
- Benjamin, Walter. *Maar een storm waait uit het paradijs*. Vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut. Nijmegen: SUN, 1996.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings. Volume 1. 1913-1923*. Uitgegeven door Marcus Bullock en Michael W. en vertaald door Rodney Livingston, et al. Cambridge/Massachusetts/London: Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings. Volume 2.2. 1931-1934*. Uitgegeven door Jennings, Michael W. en vertaald door Livingstone, Rodney et al., Cambridge/Massachusetts/London: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings. Volume 2.1. 1927-1930*. Uitgegeven door Marcus Bullock en Michael W. Jennings en vertaald door Rodney Livingston, et al. Cambridge/Massachusetts/London: Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- Benjamin, Walter. *The writer of Modern Life*. Uitgegeven door Michael W. Jennings en vertaald door Howard Eiland; Edmund Jephcott; Rodney Livingston en Harry Zohn. Cambridge/Massachusetts/London: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- Lyotard, Jean-François. *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory. Pantin: Le Castor Astral, 1984.*
- Lyotard, Jean-François. *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *Heidegger et <<les juifs>>*. Paris: Galilée, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *Heidegger en de joden*. Vertaald door Cécile Janssen, et al. Kampen: Kok Agora, 1990.

- Lyotard, Jean-François. Leçons sur l'analytique du sublime. Paris: Galilée, 1991.
- Lyotard, Jean-François. Het onmenselijke. Causerieën over de tijd. Vertaald door Ineke van der Burg, et al. Kampen: Kok Agora, 1992.
- Lyotard, Jean-François. Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen. Vertaald door Cécile Janssen en Dick Veerman. Kampen: Kok Agora, 1992.
- Lyotard, Jean-François. Postmoderne fabels. Vertaald door Ineke van der Burg. Kampen: Kok Agora, 1996.
- Lyotard, Jean-François. Augustinus' belijdenis. Vertaald door Chris Doude van Troostwijk en Frans van Peperstraten. Baarn: Agora, 1999.
- Lyotard, Jean-François. Le différend, Parijs: Editions de Minuit, 2001.

7.2. Secundaire werken

7.2.1. Boeken

- Agamben, Giorgio. "Langue et histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin". Walter Benjamin et Paris. Uitgegeven door Heinz Wismann. Paris: Cerf, 1986.
- Arac, Jonathan. Critical Genealogies. Historical Situations for Postmodern Literary Studies. New York: Columbia Press, 1987.
- Aylesworth, Gary E. "Lyotard, Gadamer, and the relation between ethics and aesthetics". Lyotard. Philosophy, Politics and the Sublime. Uitgegeven door Hugh J. Silverman. New York/London: Routledge, 2002.
- Bataille, Georges. La littérature et le mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet. Paris: Gallimard, 1967.
- Benjamin, Andrew (ed). Benjamin and history. London/New York: Continuum, 2005.
- Berman, Marshall. All that is solid melts into air. The experience of Modernity. London/New York: Verso, 1993.
- Bersani, Leo. Baudelaire et Freud. Vertaald door Jean Dominique. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- Buci-Glucksmann, Christine. La raison baroque. Paris: Galilée, 1984.
- Buck-Morss, Susan. The origin of negative dialectics : Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt institute. New York: Free press, 1979.
- Buck-Morss, Susan. The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge: MIT Press, 1989.

- Brons, Richard en Kunneman, Harry (eds). Lyotard lezen. Ethiek, onmenselijkheid en sensibiliteit. Amsterdam: Boom, 1995.
- Brons, Richard. "Het onmenselijke sublieme: denken onder de vulkaan". Lyotard lezen. Ethiek, onmenselijkheid en sensibiliteit. Uitgegeven door Richard Brons Richard en Harry Kunneman. Amsterdam: Boom, 1995.
- Brons, Richard. "Postmodern thinking of Transcendence". Lyotard. Philosophy, Politics and the Sublime. Uitgegeven door Hugh J. Silverman. New York/London: Routledge, 2002.
- Carroll, David. Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida. New York: Methuen, 1987.
- Chambers, Ross. *Mélancolie et opposition: les débuts du modernisme en France*. Paris: Corti, 1987.
- Dharvernas, Catherine D. "The Aura in Photography and the Task of the Historian". Actualities of aura. Twelve Studies of Walter Benjamin. Uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog. Svanesund: NSU press, 2005.
- De Cauter, Lieven. *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer*. Nijmegen: SUN, 1999.
- Ferris, David S. "Benjamin's Affinity: Goethe, the Romantics and the Pure Problem of Criticism". Walter Benjamin and Romantism. Uitgegeven door Béatrice Hanssen en Andrew Benjamin. London/New York: Continuum, 2002.
- Fondane, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Paris: Editions Complexe, 1994.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Uitgegeven door Paul Rainbow. London: Penguin Books, 1991.
- Forrest, Tara. "The Politics of Aura and Imagination in Benjamin's Writings on Hashish". Actualities of aura. Twelve Studies of Walter Benjamin. Uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog. Svanesund: NSU press, 2005.
- Frisby, David. *Fragments of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1985.
- Fritsch, Matthias. *The promise of memory: history and politics in Marx, Benjamin, and Derrida*. New York: State university of New York press, 2005.
- Graeme, Gilloch. *Myth and metropolis: Walter Benjamin and the city*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Greffrath, Krista, R. "Proust et Benjamin". *Walter Benjamin et Paris*. Uitgegeven door Heinz Wisman. Paris: Cerf, 1986.

- Hanssen, Béatrice. *Walter Benjamin's other history. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkely/London: University of California Press, 2000.
- Hamacher, Werner. " 'Now': Walter Benjamin on Historical Time". *Walter Benjamin and History*. Uitgegeven door Andrew Benjamin. London/New York: Continuum, 2005.
- Hanssen, Béatrice en Benjamin, Andrew (eds). *Walter Benjamin and Romanticism*. London/New York: Continuum, 2002.
- Heidegger, Martin. *De oorsprong van het kunstwerk*. Amsterdam: Boom, 2002.
- Hielkema, André (ed). *De dandy of de overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*. Meppel: Boom, 1989.
- Hillach, Ansgar. "<<Interrompre le cours du monde... le désir le plus profond chez Baudelaire>>". *Walter Benjamin et Paris*. Uitgegeven door Heinz Wismann. Paris: Cerf, 1986.
- Holland, Eugene W. *Baudelaire and Schizoanalysis. The Sociopoetics of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Vertaald en uitgegeven door Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett, 1987.
- Kamphof, Ike. "Het sublieme als gevoeligheid voor de materie". *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*. Uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele. Amstelveen: DAMON Budel, 2000.
- Labarthe, Patrick. *Baudelaire et La tradition de l'allégorie*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- Maclean, Marie. *Narrative as performance: the Baudelairean experiment*. London: Routledge, 1988.
- Menninghaus, Winfried. "Science des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin". *Walter Benjamin et Paris*. Uitgegeven door Wismann, Heinz. Paris: Cerf, 1986.
- Meschonnic, Henri. "L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive". *Walter Benjamin et Paris*. Uitgegeven door Heinz Wismann. Paris: Cerf, 1986.
- Mosès, Stéphane. "L'idée d'origine chez Walter Benjamin". *Walter Benjamin et Paris*. Uitgegeven door Heinz Wismann. Paris: Cerf, 1986.
- Parret, Herman. *Le sublime du quotidien*. Paris: Hadès, 1988.

- Parret, Herman. "Over de aanwezigheid. Lyotard en de fenomenologie". De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard. Uitgegeven door Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele. Amstelveen: DAMON Budel, 2000.
- Peeters, Jeroen en Vandenabeele, Bart. (eds). De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard. Amstelveen: DAMON Budel, 2000.
- Pinsky, Max. Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- Petersson, Dag en Steinskog, Erik (eds). Actualities of aura. Twelve Studies of Walter Benjamin. Svanesund: NSU press, 2005.
- Rochlitz, Rainer. Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin. Paris: Gallimard, 1992.
- Sand, Claus K. "Ruinous Aura: From Sunset Boulevard to Mulholland Drive". Actualities of aura. Twelve Studies of Walter Benjamin. Uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog. Svanesund: NSU press, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1947.
- Silverman, Hugh J. (ed). Lyotard. Philosophy, Politics and the Sublime. New York/London: Routledge, 2002.
- Tackels, Bruno. L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin. Histoire d'aura. Paris: l'Harmattan, 1999.
- Verschaffel, Bart. De glans der dingen: studies en kritieken over kunst en cultuur. Mechelen: Vlees en beton, 1989.
- Visser, Gerard. De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang. Nijmegen: SUN, 1998.
- Weigel, Sigrid. "The Artwork as Breach of a Beyond: On the Dialectic of Divine and Human Order in Walter Benjamin's 'Goethe's Elective Affinities'". Walter Benjamin and Romanticism. Uitgegeven door Béatrice Hanssen en Andrew Benjamin. London/New York: Continuum, 2002.
- Wing, Nathalie. The limits of narrative: essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Wolin, Richard. Walter Benjamin, An aesthetic of redemption. New York: Columbia university press, 1982.
- Wismann, Heinz (ed). Walter Benjamin et Paris. Paris: Cerf, 1986.
- Van Reijen, Willem en Bolz, Norbert W. Walter Benjamin. Kampen: Kok Agora, 1991.

- Zangenberg, Mikkel B. "In the midst of the monad: Reflections on Auratic Alignments of the everyday in Leibniz and Benjamin". Actualities of aura. Twelve Studies of Walter Benjamin. Uitgegeven door Dag Petersson en Erik Steinskog. Svanesund: NSU press, 2005.

7.2.2. Wetenschappelijke artikels

- Benjamin, Walter. "Central Park". New German Critique, 34 (Winter, 1985), pp. 32-58.

- Cowan, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory". New German Critique, 22 (Winter, 1981), pp. 109-122.

- Day, Gail. "Allegory: 'Between Deconstruction and Dialectics'". Oxford Art Journal, 22.1 (1999), pp. 105-118.

- Ginsborg, Hannah. "Kant's Aesthetics and Teleology". Stanford Encyclopedia of Philosophy, (February, 2007), pp. 1-35. <http://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/>

- Grier, Michelle. "Kant's Critique of Metaphysics". Stanford Encyclopedia of Philosophy, (July, 2005), pp. 1- 27. <http://plato.stanford.edu/entries/kant-metaphysics/>

- Hanssen, Béatrice. "Philosophy at its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen *Trauerspiels*". MLN, 110.4 (1995), pp. 809-833.

- Hansen, Jim. "Formalism and its Malcontents: Benjamin and de Man on the Function of Allegory". New Literary History, 35.4 (2004), pp. 663-683.

- Haverkamp, Anselm. "Notes on the "Dialectical Image" (How deconstructive is it? ". Diacritics, 22.¾ (1992), pp. 70-80.

- Markus, Gyorgy. "Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria". New German Critique, 83 (Lente-Zomer, 2001), pp. 3-42.

- Moran, Joe. "Benjamin and boredom". Critical Quarterly, 45.½ (2003), pp. 168-182.

- Ramazani, Vaheed. "Writing in pain". Boundary 2, 23.2 (1996), pp. 199-224.

- Schlossman, Beryl. "Über Enige Motive bei Baudelaire: The secret architecture of Correspondences". MLN, 107.3 (1992), pp. 548-579.

- Sommer, Doris. "Allegory and Dialectics: A match Made in Romance", Boundary 2, 18.1 (1991), pp. 60-82.

- Van Reijen, Willem. "Breathing the aura – The Holy, the Sober Breath". Theory Culture Society, 18.31 (2001), pp. 31-51

- Weber, Samuel. "Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play". *MLN*, 106.3 (1991), pp. 465-500.
- White, Richard. "The sublime and the other". *The Heythrop Journal*, 38.2 (1997), pp. 125-143.
- Wilkens, Matthew. "Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory". *New Literary History*, 37.2 (2006), pp. 285-298.
- Wohlfarth, Irving. "Perte d'Auréole: The emergence of the dandy". *MLN*, 85.4 (1970), pp. 529-571.
- Wolin, Richard. "Benjamin's Materialist Theory of Experience". *Theory and Society*, 11.1 (1982), pp. 17-42.