

HET LOT VAN DE METAFOOR
Van Kants kritische filosofie naar het differentiedenken van
Lacoue-Labarthe en Lyotard¹

Frans van Peperstraten

Inleiding

Gangbaar is de gedachte dat de dichterlijke taal bij uitstek wordt gekenmerkt door het veelvuldig gebruik van de metafoor. De gangbare betekenis die daarbij aan het woord metafoor wordt toegekend, komt overeen met die van het Nederlandse woord 'beeldspraak': een gedachte die als zodanig niet met één concrete voorstelling samenvalt, wordt toch tenminste verduidelijkt met behulp van een zintuiglijke voorstelling, een 'beeld'. Het is Heidegger geweest die deze veronderstellingen heeft bekritiseerd, of liever gezegd, een welbepaalde plaats heeft toegewezen. Kernachtig is zijn uitspraak in *Unterwegs zur Sprache* naar aanleiding van de wending 'Worte, wie Blumen' in Hölderlins elegie 'Brot und Wein'. Heidegger stipuleert: "We zouden in de metafysica blijven hangen als we dit noemen door Hölderlin in de wending 'Worte, wie Blumen' voor een metafoor zouden houden" (GA 12, 195)². Heidegger wijst de eerstgenoemde veronderstelling dus alvast af: er is bij Hölderlin sprake van dichterlijke taal, sterker nog, Hölderlin is juist de dichter van de *Dichtung*, maar wat in deze poëzie gebeurt, kan niet meer vanuit de notie 'metafoor' worden begrepen. Deze notie, zo zegt Heidegger hier bovendien, behoort tot de metafysica. In een nog korter zinnetje had hij dat ook twee jaar eerder, in *Der Satz vom Grund*, gezegd: "Het metaforische is er slechts binnen de metafysica" (GA 10, 72). Duidelijk is dat Heidegger het woord 'metafysica' hier in een beperkende en negatieve zin gebruikt: de metafysica is het soort van denken dat zich gedurende een bepaald tijdvak heeft voorgedaan, grofweg van Plato tot en met Nietzsche, en dat in de moderne tijd (vanaf Descartes) in de techniek is uitgemond. Hölderlin nu, die niet meer de metafoor volgt, zet zodoende tevens een stap naar het doorbreken van de metafysica in de richting van een andere taal, die een alternatief voor de techniek zou betekenen.

In de omliggende tekst bij de laatstgenoemde uitspraak zet Heidegger uiteen wat hem stoort aan de metafysische notie metafoor: de metafoor wordt begrepen als een 'overdracht' van het zintuiglijk waarneembare 'naar het niet-zintuiglijke vernemen, dat wil zeggen het denken'. Maar dat veronderstelt, aldus Heidegger, dat het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke als twee afzonderlijke gebieden onderscheiden of zelfs gescheiden kunnen worden. Heidegger bestrijdt dat, door er enerzijds op te wijzen dat als het horen van een fuga van Bach alleen neer zou komen op het opnemen van de indrukken op ons trommelvlies, we

helemaal geen fuga van Bach zouden horen, en door anderzijds naar voren te brengen dat het denken toch ook een vorm van horen en met de blik ontwaren is. Kortom, wat Heidegger de metafysica verwijt komt overeen met wat ook als inhoud van de notie 'metafoor' meestal wordt benadrukt, namelijk een tweedeling die het zintuiglijke, het beeld aan de ene kant plaatst en het niet- of bovenzintuiglijke, de gedachte aan de andere kant.

Heideggers kritische opmerkingen roepen twee vragen op: allereerst kan de vraag worden gesteld of zijn diagnose omtrent de metafoor en de metafysica correct is, dus of daar inderdaad een tweedeling tussen het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke als uitgangspunt geldt. Weliswaar is Derrida in een belangrijke tekst in 1971 reeds uitvoerig op deze vraag ingegaan, een tekst die hij in 1978 in discussie met Ricœur verder heeft toegelicht, maar hij heeft zich daarbij vooral op Aristoteles en in mindere mate op Plato en Hegel gericht, terwijl ik deze vraag hier wil belichten vanuit Kant, die in Derrida's tekst niet veel meer dan een voetnoot krijgt³. Ik wil uit Kants *Kritik der Urteilskraft* enkele passages die betrekking hebben op de metafoor en het dichterlijke taalgebruik in beschouwing nemen om na te gaan of, en op welke wijze, Kants opvattingen inderdaad tot de door Heidegger gewraakte metafysica behoren, maar ook om te bezien of deze tekst niettemin nog iets anders te bieden heeft dan de geijkte tweedeling tussen het zintuiglijke en het niet-zintuiglijke. Het is immers een goed principe van het differentiedenken om een klassieke filosofische tekst niet alleen te lezen met het doel verschijnselen te vinden die de diagnose 'metafysica' bevestigen, maar tevens aan te geven waar de tekst mogelijkheden tot een andere interpretatie aanreikt.

De tweede vraag die Heideggers kritiek oproept is: wat komt er dan voor de metafoor in de plaats? Als Hölderlin niet meer aan metaforen doet, hoe noemen we zoiets als 'Worte, wie Blumen' dan wél? Heidegger heeft geen alternatieve term geïntroduceerd en Derrida evenmin. Wel heeft Heidegger het voorbeeld gegeven van laten we zeggen quasi-metaforisch taalgebruik, waarin niet, zoals de klassieke metafooropvatting wil, het onbekende (de gedachte) met behulp van het bekende (het beeld) wordt verduidelijkt, maar veeleer andersom: het bekende (het huis) wordt ons pas nader gebracht door te wijzen op het onbekende (het zijn) dat erin meespeelt⁴. Maar deze suggestie poneert eigenlijk alleen maar de ontologische differentie als zodanig. Het lijkt mij goed om na te gaan of er concretere uitwerkingen te vinden zijn, die ons iets te zeggen hebben over de aard van de poëzie van en na Hölderlin. Ik denk zeer verschillende uitwerkingen van wat er van de metafoor geworden is te kunnen vinden bij Lacoue-Labarthe enerzijds en Lyotard anderzijds. Het verschil tussen Lacoue-Labarthe en Lyotard blijkt goed te kunnen worden uitgelegd op basis van de *Kritik der Urteilskraft*, Kants derde Kritiek: Lacoue-Labarthe beroept zich uiteindelijk op Kants omschrijving van het genie, Lyotard op die van het sublieme. Maar als we in een soort van genealogie tevens duidelijk willen maken

hoe het komt dat deze twee differentiedenkers zulke verschillende alternatieven voor de metafoor aanreiken, komen we weer bij Heidegger uit – niet bij zijn opmerkingen over de metafoor, maar bij *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), waarin hij meende te kunnen aantonen dat Kants eerste Kritiek, de *Kritik der reinen Vernunft*, als het ware op de rand van de metafysica balanceerde. Het parcours in dit artikel loopt dus van Kant via Heidegger naar Lacoue-Labarthe en Lyotard.

Kant

In de Index van Kants werken vinden we het woord ‘metafoor’ helemaal niet. Maar dit heeft weinig te betekenen, want in Kants tekst komen we wel het woord ‘overdracht’ en het woord ‘symbool’ tegen. Bovendien blijkt de in het bovenstaande gegeven typering van de metafoor prominent aanwezig te zijn, met name als Kant de dichtkunst bespreekt. Ik noem eerst enkele eenvoudige omschrijvingen. “De dichter”, aldus Kant, “tracht rede-ideeën van onzichtbare entiteiten – het rijk der zaligen, de hel, de eeuwigheid, de schepping e.d. – te verzinnelijken” (B 194)⁵. We mogen aannemen dat Kant onder anderen Dante op het oog heeft, wiens *La Divina Commedia* als een verzinnelijking van hemel en hel kan worden beschouwd. Ruim een pagina verder in dezelfde § 49 bespreekt Kant in gelijksoortige termen een passage uit een gedicht van de Pruisische koning Frederik ‘de Grote’. De twee belangrijkste versregels uit deze passages luiden als volgt: “Zo werpt aan ’t einde van haar baan de goede zon / Nog even een mild licht over de horizon”. De ‘grote koning’, zo legt Kant deze regels uit, ‘verlevendigt’ “zijn rede-idee van een kosmopolitische gezindheid nog aan het eind van het leven” met behulp van een ‘attribuut’ dat door de verbeelding wordt aangereikt, namelijk de voorstelling van het milde licht van de ondergaande zon (B 196). Ook in dit voorbeeld wordt een idee van de rede, iets bovenzintuiglijks, voorzien van een zintuiglijke voorstelling. Deze uitlatingen maken duidelijk dat Kant de dichtelijke activiteit inderdaad vanuit de metafoor begrijpt, en de metafoor vanuit het onderscheid tussen het zintuiglijke en het bovenzintuiglijke, een van de traditionele opposities van de westerse metafysica sinds Plato.

Kant gaat er echter niet van uit dat de verzinnelijking door de dichter een rechtstreekse, volledige en adequate presentatie van de bovenzintuiglijke ideeën van de rede kan verschaffen. Kants kritische filosofie houdt immers precies in dat dit onmogelijk is. Dat is de reden waarom Kant in § 59 van de derde Kritiek het ‘symbool’ introduceert. Het probleem dat Kant tracht op te lossen is het volgende. “Om de realiteit van onze begrippen aan te tonen”, zegt Kant, “zijn aanschouwingen vereist”. Deze aanschouwelijke *Darstellung* of *subiectio sub adspectum* of hypotypose, zoals Kant dit noemt, stuit bij empirische begrippen en zuivere verstandsbegrippen niet op principiële problemen, maar als het om ideeën van de rede gaat, zo stelt Kant, “verlangt men iets onmogelijks, want er

kan geen enkele aanschouwing worden gegeven die er op adequate wijze aan beantwoordt" (B 254). De kritiek trekt immers een scheidslijn tussen het fenomenale en het noumenale, zodanig dat het noumenale het fenomenale transcendeert, reden waarom het fenomenale nooit een adequate aanschouwing van het noumenale kan leveren. Wat we bij ideeën van de rede echter wel kunnen doen, aldus Kant, is een 'symbolische presentatie (*Darstellung*)' geven. Ook in dit geval leggen we een zintuiglijke aanschouwing voor, maar dienen we de relatie tussen deze aanschouwing en de daarmee te presenteren idee als een indirecte te beschouwen. Een symbolische presentatie is een indirecte presentatie. Het is het reflexieve oordeelsvermogen dat beslist of een aanschouwing als een indirecte presentatie van een idee kan dienen (zoals het oordeelsvermogen in het algemeen nagaat of een verbinding tussen een subject en een predicaat legitiem is). Wat het oordeelsvermogen bij een symbolische, indirecte presentatie doet, is volgens Kant 'analoog' aan de procedure waarmee het oordeelsvermogen de verbinding legt tussen een aanschouwing en een begrip van het verstand, dat wil zeggen bij de – minder problematische – directe presentatie. De analogie ligt in de reflectie door het oordeelsvermogen, niet in de inhoud van de aanschouwing als zodanig, of zoals Kant zegt: bij de symbolische presentatie gaat het om de vorm of regel van de reflectie (B 255). Hij geeft in eerste instantie twee voorbeelden van een symbolische presentatie, waarbij duidelijk wordt dat het 'symbool' samenvalt met wat we gewoonlijk een metafoor noemen. Een monarchale staat die door 'innerlijke volkswetten' wordt beheerst, is een idee van de rede die, zo meent hij, symbolisch kan worden gepresenteerd door een bezielde, dus levend, lichaam als aanschouwing. Een monarchale staat die door één enkele absolute wil wordt beheerst, is een andere idee van de rede, en deze kan symbolisch worden gepresenteerd door een machine zoals bijvoorbeeld een handmolen als aanschouwing. Want, zo licht Kant het tweede voorbeeld toe, "er bestaat weliswaar geen gelijkenis tussen een despotische staat en een handmolen, maar wel tussen de regels om over de causaliteit van beide zaken te reflecteren" (B 256). We mogen aannemen dat hij bedoelt dat het reflexieve oordeelsvermogen een analogie zal vaststellen tussen de vanuit één punt aangedreven beweging van de handmolen en de door één absolute wil beheerste staat in de despotie. Kant geeft vervolgens nog een reeks van voorbeelden van 'symbolische hypotyposen', waarbij van belang is dat hij deze tevens betitelt als "de overdracht (*Übertragung*) van de reflectie over een voorwerp van de aanschouwing op een heel ander begrip, waarmee misschien nooit een aanschouwing direct kan corresponderen". Kant concludeert onder meer: "zo is al onze kennis van God louter symbolisch" (B 257).

Het doel van Kants verhandeling over het symbool is de titel van deze § 59 inzichtelijk te maken: "het schone is het symbool van het zedelijk-goede". Dit is een zeer complex voorbeeld van een symbolische presentatie. Want we kunnen wel onmiddellijk begrijpen dat het zedelijk-goede een idee van de rede is, maar

als aanschouwing zou nu kennelijk niet iets concreets zoals een handmolen of een levend lichaam kunnen worden voorgelegd, maar het schone. Het schone is niet een zintuiglijk waarneembaar ding, maar is zelf al een bevinding door de smaak, dat wil zeggen door het reflexieve oordeelsvermogen, met betrekking tot de verbinding tussen de verwerking van het zintuiglijke door de verbeelding aan de ene kant en het verstand aan de andere kant. Als we vaststellen dat het schone een symbolische presentatie van het zedelijk-goede levert, zijn we dus in feite bezig met een reflectie van de tweede orde, waarin de reflexieve kenmerken van het schone worden vergeleken met die van het zedelijk-goede. Volgens Kant blijkt dat we ook in dit geval een analogie kunnen onderkennen, en wel op vier punten, waarvan ik er nu slechts één noem: vrijheid. In de beoordeling van het schone gaan we uit van de vrijheid van de verbeelding die in overeenstemming is met de wetmatigheid van het verstand, terwijl het zedelijk-goede een vrijheid van de wil veronderstelt die in overeenstemming is met de algemene wetten van de rede (B 259).

Het oordeelsvermogen kan zich dus gedwongen zien over een mogelijke analogie na te denken die zeer abstract en ingewikkeld wordt, of laten we zeggen reflexief. Tegelijkertijd zien we dat Kant de tweedeling handhaaft. Het gaat steeds om een verhouding tussen het fenomenale en het noumenale, het zintuiglijke en het bovenzintuiglijke. Kant volgt inderdaad een van de basispatronen van de metafysica, al moet tegelijkertijd worden opgemerkt dat dit bij hem een kritische metafysica wordt. Iedere keer moet opnieuw worden beoordeeld of iets uit het register van het zintuiglijke ons op zijn minst uitzicht biedt op de overzijde van de kritische kloof, op het bovenzintuiglijke.

Als Kant in § 53 uit zijn vergelijking van de verschillende schone kunsten op hun 'esthetische waarde' de conclusie trekt dat aan de dichtkunst in de rangorde der kunsten de hoogste plaats toekomt, geeft hij onder meer als argument dat de dichtkunst haar oorsprong vrijwel geheel dankt aan het genie en zich het minst door voorschriften en voorbeelden laat leiden (B 215). Wat betekent dit? Om te beginnen definieert Kant het genie als "het talent (de natuurlijke gave) dat aan de kunst de regel geeft", of met iets meer woorden, als "de aangeboren geestelijke aanleg (*ingenium*) via welke de natuur de kunst de regel geeft" (B 181). Het genie geeft de regel aan de kunst, maar daaraan voorafgaand bestaan er geen regels die je kunt volgen om een genie te worden, dus de eerste eigenschap van het genie is volgens Kant originaliteit. De regel geven betekent niet dat het genie vertelt hoe kunst gemaakt moet worden. Het genie maakt kunst, in de vorm van concrete producten, en het geven bestaat erin dat deze producten van het genie exemplarisch zijn, zodat andere kunstenaars uit deze producten de regels kunnen afleiden die zij moeten toepassen bij hun eigen productie van kunst. Het genie is helemaal niet in staat uit te leggen hoe hij tot zijn producten komt, want hij doet dat als natuur (B 182). Aldus staat het genie aan de oorsprong van de kunst, niet van de wetenschap. Een wetenschapper,

zoals bijvoorbeeld Newton, kan alle stappen die hij moest zetten vervolgens ook demonstreren, zodat wij dat alles ook kunnen leren. Newton verdient het dan ook niet een genie te worden genoemd, Homerus daarentegen wel, juist omdat hij niet kan aangeven hoe zijn ideeën in zijn hoofd opkomen en met elkaar samenhangen. Het genie weet dit zelf niet, zodat leren in dit geval niet mogelijk is. “Man kann nicht geistreich dichten lernen”, aldus Kant (B 184). ‘Geest’ is bij Kant specifiek het vermogen van het genie. Dit is volgens hem het vermogen om esthetische ideeën te presenteren (B 192). De esthetische idee is geen idee van de rede, maar van de verbeelding, die in dit geval als een productief vermogen moet worden beschouwd (B 193). Tegen de achtergrond van deze kritische filosofie is het belangrijk op te merken dat Kant de esthetische idee aan de natuur, en zodoende aan het zintuiglijke bindt. Bij de esthetische idee betekent het woord ‘idee’ niet dat we het bovenzintuiglijke binnentreden. Wel is de productieve verbeelding, aldus Kant, “zeer machtig om uit de stof die de werkelijke natuur haar geeft als het ware een andere natuur te scheppen”. Dat we met de productieve verbeelding, en dus ook met de esthetische idee, in het fenomenale blijven, blijkt wat duidelijker uit zijn *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Kant zegt daar dat de productieve verbeelding in staat is tot een presentatie van een voorwerp voorafgaand aan een ervaring van dat voorwerp. Maar voorafgaand aan de ervaring van *dat* voorwerp wil nog niet zeggen los van het zintuiglijke. De verbeelding moge dan nog zo’n grote kunstenaar, ja zelfs tovenares zijn, aldus Kant, toch is ze niet scheppend (*schöpferisch*), want ze moet de stof voor haar vormgeving aan de zintuigen ontlenen (AipH, B 70 / A 69). De voornaamste reden waarom hij in de derde Kritiek van ‘esthetische ideeën’ spreekt, is dat zij een verzinnelijking trachten te verschaffen “in een volledigheid waarvan in de natuur geen voorbeeld te vinden is”. En juist hier merkt Kant op dat het de dichtkunst is “waarin het esthetische ideeënvermogen zich in volle omvang kan tonen” (B 194). Hij spreekt van “een massa” of “onafzienbaar veld van verwante voorstellingen” (B 195). Kant noemt bijvoorbeeld “de adelaar van Jupiter met de bliksemschicht in zijn klauwen” als een “attribuut van de machtige hemelkoning”. De esthetische ideeën van de geniale dichter bestaan dus uit de eerder genoemde symbolen of metaforen. Ik neem aan dat hij met de “*massa* van *verwante* voorstellingen” bedoelt dat de ene metafoor weer naar andere metaforen verwijst. “De machtige hemelkoning” is immers ook weer een metafoor, zo heeft Kant in zijn verhandeling over het symbool zelf duidelijk gemaakt – “zo is al onze kennis van God louter symbolisch” (B 257). Dat op zich al roept de vraag op of het ‘onafzienbare veld’ van metaforen ergens eindigt, dus of er ook niet-metaforische uitingen bestaan.

Opmerkelijk is verder dat Kant hier niet alleen het woord ‘onafzienbaar’ gebruikt, maar ook het woord ‘onnoembaar’. En daarmee komen we op de paradoxale rol van de taal in zijn analyse van de kunsten en in het bijzonder van de dichtkunst. In de verhandeling over de esthetische ideeën komt de taal vanuit

twee verschillende invalshoeken aan de orde. Om te beginnen omschrijft Kant de esthetische idee als een voorstelling die “veel te denken geeft” zonder dat een taal deze voorstelling “volledig kan bereiken en begrijpelijk maken” (B 193). Evenzo zegt hij dat esthetische ideeën “de verbeelding de impuls geven om er (...) meer bij te denken dan zich in een begrip, dus in een specifieke talige uitdrukking, laat samenvatten” (B 196). Vanuit dezelfde gedachtengang merkt Kant dan logischerwijs op dat de esthetische idee toelaat “veel onnoembaars” bij een begrip te denken (B 197). We kunnen concluderen dat de talige uitdrukking hier vergezeld gaat van iets onnoembaars en het begrip dus van iets onbegrijpelijks. Maar aan de andere kant gebruikt de dichter nu eenmaal de taal om zijn esthetische ideeën tot ‘uitdrukking’ te brengen. Kant noemt hier allereerst schoonheid in het algemeen “uitdrukking van esthetische ideeën”. Kennelijk vanwege haar karakter van ‘uitdrukking’ meent hij vervolgens de kunst te mogen vergelijken met de wijze van uitdrukken waarvan mensen zich bij het spreken bedienen. Deze bestaat volgens hem in woord, gebaar en toon, en daarom kunnen de kunsten in drie groepen worden ingedeeld: de verbale kunsten, de beeldende kunsten en de kunsten van het spel der gewaarwordingen. De dichtkunst behoort tot de verbale kunsten, de hoogste groep in de hiërarchie die Kant zo graag wil instellen. Het woord geeft de beste gelegenheid tot een “vrij spel van de verbeelding” die “voeding voor het verstand” verschaft, aldus Kant (B 204-206). Ook dit is overigens een gemeenplaats in de traditie van de metafysica: het woord komt méér dan gebaar en toon los van de bepaaldheid van de natuur. De dichtkunst, zo stelt Kant, “sterkt het gemoed doordat het zijn vrije, spontane en van de bepaaldheid van de natuur onafhankelijke vermogen doet voelen om de natuur als verschijning volgens gezichtspunten te beschouwen en te beoordelen die de natuur niet vanzelf, noch voor de zintuigen noch voor het verstand in de ervaring aanbiedt” (B 215). Dit is dus de paradox: de hoogste graad van vrijheid van de natuur in de kunstzinnige omvorming van de natuur wordt bereikt in de taal van de dichter, en deze vrijheid produceert zo’n rijkdom aan voorstellingen dat deze niet in een bepaalde talige uitdrukking kan worden gevat. Een vrije productie van metaforen zonder synthese. Taal die niet door taal kan worden gevat. Een overstroming van de taal.

De derde Kritiek en het differentiedenken

Wat we als differentiedenken kunnen kwalificeren, betekent in het algemeen het streven om vanuit – maar ook op basis van – de geschiedenis van de westerse filosofie (‘de metafysica’) tot een ander denken te komen. Als we nu omzien naar voorbeelden van een niet-metafysische lezing van Kants derde Kritiek, blijken er verrassenderwijs twee zeer verschillende interpretatielijnen te worden gevolgd.

De eerste lijn begint bij Heideggers boek *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929). Hierin leest Heidegger Kants eerste Kritiek als een poging om tot een fundering van de metafysica te komen door middel van een onderzoek naar de mogelijkheid van ontologische kennis. Waar het Kant om gaat, aldus Heidegger, is het overschrijden (de transcendentie) van de menselijke, dus eindige zuivere rede naar het zijnde, zodat dit zijnde object van ervaring kan zijn (GA 3, 15-17 en 160). Kant veronderstelt dat menselijke kennis voortkomt uit “twee stammen”, namelijk zintuiglijkheid en verstand, “die misschien uit een gemeenschappelijke, maar ons onbekende wortel ontspringen” (KdrV, A 15 / B 29). Het hoofdstuk over ‘het schematisme van de zuivere verstandsbegrippen’ is volgens Heidegger het kernstuk van de eerste Kritiek, want dat hoofdstuk handelt over deze onbekende wortel van zowel zintuiglijkheid als verstand. Volgens Kant is voor het leggen van de verbinding tussen de zintuiglijke aanschouwing en het verstandsbegrip een schema nodig, en dit schema is een product van de transcendentale verbeelding. Kant noemt het schematisme “een in de diepten van de menselijke ziel verborgen kunst” (KdrV, A 141 / B 180). De schema’s, zegt Kant, zijn de voorwaarden waaronder de zuivere verstandsbegrippen pas een betrekking op objecten en dus betekenis kunnen krijgen. Hieruit concludeert Heidegger dat die onbekende gemeenschappelijke wortel de verbeelding is. Het is de verbeelding die het vermogen tot transcendentie naar het zijnde bevat. Heidegger omschrijft de verbeelding, het vermogen tot aanschouwelijke presentatie, dan ook als het vermogen tot geven *tout court* (GA 3, 130). Belangrijk is volgens Heidegger dat Kant ontologische kennis niet meer, zoals de traditionele metafysica deed, in de ratio of *logos* fundeert, maar in de transcendentale verbeelding. Heidegger constateert dat deze *onbekende* wortel verontrustend is voor de metafysica. Door zijn radicale manier van vragen kwam Kant bij zijn *grondlegging* van de metafysica in feite bij een *afgrond* uit, aldus Heidegger (GA 3, 160 en 168).

Heidegger heeft weliswaar alleen Kants eerste Kritiek in beschouwing genomen, maar in zijn eigen exemplaar van *Kant und das Problem der Metaphysik* heeft hij aangetekend dat zijn uitleg door de derde Kritiek wordt bevestigd. Volgens deze zeer korte aantekening lijkt Heidegger aan te nemen dat de verbeelding ook in de derde Kritiek het vermogen tot transcendentie naar het zijnde is (GA 3, 250). Dit lijkt wat twijfelachtig, in zoverre de verbeelding in de derde Kritiek niet meer de rol speelt van een bemiddelaarster tussen twee andere partijen en dus ook niet meer als een mogelijke gemeenschappelijke wortel van die twee partijen kan worden opgevat – veeleer is het nu het oordeelsvermogen dat de verbinding tussen de verbeelding en het verstand of de rede legt ten einde hun overeenstemming of contrast te constateren. Toch is duidelijk dat Heideggers lezing van de eerste Kritiek, die de verbeelding als het ‘vermogen tot geven’ aanmerkt, niet zonder verwantschap is met wat we in de derde Kritiek omtrent de verbeelding hebben gezien voorzover deze productief is. Dit is dan

ook de schakel geworden waarlangs Heideggers 'Kant-boek' uit 1929 inspirerend heeft gewerkt voor de interpretatie van de derde Kritiek die Lacoue-Labarthe, Nancy en anderen hebben voorgelegd.

De tweede interpretatielij is het scherpst voor het voetlicht gebracht door Lyotard. Deze leest de derde Kritiek niet vanuit een interpretatie van de eerste en stelt bovendien in de derde Kritiek niet het deel over het genie, de esthetische ideeën en de productieve verbeelding centraal. Want in dit deel (§§ 43-54) gaat het om de oorsprong van de schone kunsten, terwijl Lyotard zich baseert op een deel waarover we nog helemaal niet hebben gesproken, namelijk het deel over het sublieme (§§ 23-29). Ook bij het sublieme is de verbeelding betrokken, maar nu produceert de verbeelding geen overvloedige rijkdom maar karige armoede. Bij het sublieme laat de verbeelding ons in de steek als het gaat om het leveren van adequate beelden, met als positief gevolg dat onze aandacht verschuift naar de ideeën van de rede. Dat is de reden waarom Kant zegt dat "het wetboek der Joden wellicht geen subliemer plaats bevat dan het gebod: 'Gij zult u geen gesneden beelden maken noch enige gestalte van wat boven in de hemel, noch van wat beneden op aarde is (...)'"'. Want, zo legt Kant uit: "als de zintuigen niets meer voor zich zien, blijft toch de onmiskenbare en onuitwisbare idee der zedelijkheid over" (B 124-125). We weten dat er sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw zowel in de filosofie als in de kunsten weer veel belangstelling bestaat voor het sublieme, hetgeen met name te danken is aan Lyotards uitwerking daarvan. Een interpretatie is echter nooit helemaal zonder geweld, en dat is ook bij Lyotard het geval. Voor Kant sprak het vanzelf om de kunsten als 'de schone kunsten' te betitelen. Alles wat Kant over de kunst te zeggen had, was volgens Lyotard dan ook hoogstens van toepassing op de meer traditionele, 'realistische' kunst. Voor Lyotard ligt de sleutel tot een beter begrip van de avant-garde kunst, die in de 19^e en 20^e eeuw is opgekomen, bij uitstek in het sublieme. Bij Kant ligt het sublieme echter eerst en vooral in de natuur. De vindplaatsen waar Kant van een mogelijke verbinding van het sublieme met de kunsten spreekt, zijn zeldzaam en problematisch.

Aldus hebben zich in de lezing van Kants derde Kritiek door de differentiefilosofie twee partijen gevormd. De eerste partij volgt Heidegger en concentreert zich op de verbeelding voorzover deze het onbegrijpelijke produceert. De tweede partij concentreert zich op het sublieme, waarbij de verbeelding met het onverbeeldbare wordt geconfronteerd. Nu is in 1988 in Frankrijk *Du Sublime* verschenen, een boek waaraan door beide partijen is bijgedragen. Voor diegenen, zoals Nancy en Lacoue-Labarthe, die zich vooral door Heidegger hebben laten inspireren, lag hier een probleem. Heidegger heeft zich immers nooit over het sublieme uitgelaten. Voor Heidegger telt alleen het schone. Ook hier gaat het nu voor de hand liggen enig interpretatief geweld toe te passen, namelijk door enerzijds (net als Lyotard) het sublieme met de kunst in verband te brengen – wat mij overigens de enige manier lijkt om Kants analyse

van het sublieme serieus te nemen – maar dit anderzijds ongegeneerd te combineren met wat Kant over de *schone* kunsten zei, dus dat de kunst uitdrukking is van esthetische ideeën, dat de oorsprong ervan in het genie ligt etc. Aldus wordt het sublieme een zaak van de verbeelding als producent van de rijkdom van het onbegrijpelijke, een zet die goed past in een strategie die de dominantie van het begrip in de filosofie wil aanvechten. Deze combinatie leidt bijvoorbeeld bij Nancy tot de stelling dat het genie (*'a parte subjecti'*) de instantie van het sublieme in de kunst vertegenwoordigt (DS, 67)⁶. Lacoue-Labarthe noemt het genie gewoonweg de sublieme kunstenaar of kunstenaar van het sublieme. Ook laat Lacoue-Labarthe de esthetische idee als zodanig samenvallen met het sublieme (DS, 98-99 en 133). Deze gelijkstelling door Nancy en Lacoue-Labarthe van het sublieme met het genie en zijn esthetische ideeën is in het licht van Kants tekst moeilijk te verdedigen, maar het zou hier te ver voeren om dat precies te gaan onderzoeken.

De heideggeriaanse achtergrond van deze interpretatie komt het duidelijkst naar voren in een tekst van Escoubas in deze bundel. Zij stelt dat bij Kant het oordeelsvermogen – dat bij het sublieme het niet tot overeenstemming komen van verbeelding en rede vaststelt – ertoe tendert 'samen te vallen' met de verbeelding (DS, 77-78). Op grond van deze merkwaardige stelling kan Escoubas het sublieme en het oordeelsvermogen laten voor wat ze zijn en verder enkel nog over de verbeelding spreken. De verbeelding, zo concludeert zij, is het vermogen dat het zijnde in zijn vorm geeft, is dus het vermogen van het geven als zodanig, van het *es gibt* van de ontologische differentie (DS, 83-84). Volgens Escoubas is de verbeelding "de kantiaanse naam voor het Zijn" (DS, 94). Ook deze interpretatie is niet bepaald gebaseerd op *close reading* van Kants tekst, maar wel filosofisch interessant omdat ze de kantiaanse en de heideggeriaanse wijze van denken met elkaar weet te verbinden. Lacoue-Labarthe volgt een gelijksoortige gedachtegang, maar hij koppelt de ontologische differentie van het geven rechtstreeks aan het sublieme: het is het sublieme dat geeft, het sublieme geeft dat dingen verschijnen. Volgens Lacoue-Labarthe kan het sublieme als oorsprong van het *schone* worden beschouwd, in die zin dat het sublieme de gebeurtenis is waarmee een ding, en dus ook het *schone* van het ding, verschijnt. Het *schone* kan worden gezegd van wát verschijnt, het sublieme ligt in het feit dát het verschijnt. Meer in het algemeen begrijpen we dat er volgens de lezing van Nancy, Escoubas en Lacoue-Labarthe niet meer een zintuiglijke wereld 'hier' is die verwijst naar een bovenzintuiglijke wereld 'daar'. Het geven, gebeuren of presenteren betreft één wereld. Deze wereld kent rijkdom, want de ene presentatie kan zich met de volgende associëren, maar een verwijzing naar iets achter of boven de wereld, naar een andere wereld, is niet meer aan de orde. Het spreekt vanzelf dat hiermee de rol die de metafoor eventueel nog zou kunnen spelen sterk verandert.

Lacoue-Labarthe

Lacoue-Labarthe heeft geen expliciet standpunt ingenomen met betrekking tot de metafoor. Niettemin valt uit zijn visie op de moderne poëzie (dat wil zeggen vanaf Hölderlin) wel af te leiden in welk kader de metafoor bij hem terecht zou komen. Opvallend is dat Lacoue-Labarthe zich in deze visie na enige tijd nauwelijks meer heeft laten leiden door Heideggers werk over Hölderlin, maar dit juist steeds sterker is gaan bekritisieren. Deze verandering kan goed worden gevolgd aan de hand van de vele teksten die Lacoue-Labarthe van 1978 tot 2002 over Hölderlin heeft geschreven.

In de eerste twee teksten, voor het eerst gepubliceerd in 1978 en 1979, staat Hölderlins opvatting van de tragedie centraal. Deze is volgens Lacoue-Labarthe ambivalent, want ze heeft enerzijds deel aan het ontstaan van de speculatieve dialectiek, zoals verder ontwikkeld door Schelling en Hegel, maar anderzijds ‘deconstrueert’ ze deze ‘in dezelfde beweging’⁷. In Hölderlins omschrijving van de tragedie ‘zuivert’ ‘de onbegrensde eenwording’ van god en mens zich ‘door een onbegrensde scheiding’ (TS, 100)⁸. De beroemde term die Hölderlin voor deze scheiding tussen het goddelijke en het menselijke gebruikt, is ‘de categorische omkering’ (TS, 101). In de tragedie wordt deze categorische omkering theatraal getoond door de ‘cesuur’, de ‘tegen-ritmische onderbreking’ (TS, 95). Lacoue-Labarthe constateert dat Hölderlin deze scheiding van god en mens enerzijds wil oplossen door een beroep te doen op een bemiddeling, hetgeen naar de speculatieve dialectiek leidt, maar anderzijds duidelijk maakt dat een toeëigening van het goddelijke – ook een bemiddelde toeëigening – altijd gepaard gaat met een onteigening en dat de menselijke eindigheid gekenmerkt wordt door een onvermijdelijke *Unheimlichkeit*⁹. Het laatste zou betekenen dat de metafysische opheffing van de oppositie tussen het eigene en het vertrouwde aan de ene kant en het vreemde en niet-toegeëigende aan de andere kant niet tot stand komt. Met deze lezing sluit Lacoue-Labarthe zich aan bij Heideggers stelling met betrekking tot Hölderlins *Dichtung*: “In Hölderlins dichtkunst wordt het domein van kunst en schoonheid, en alle metafysica waarin deze beide slechts hun plaats kunnen hebben, voor de eerste keer overschreden” (GA 52, 63).

Toch is al wel van belang dat Lacoue-Labarthe de rol van de cesuur bij Hölderlin centraal stelt, want Heidegger heeft daar nauwelijks aandacht aan besteed. Hier ligt dan ook de kern van zijn latere kritiek op Heidegger. Deze kritiek bereikt een climax in het Voorwoord van Lacoue-Labarthes boek *Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin* (1998). Hij vertelt hier dat zijn benadering van Hölderlin gedurende de laatste twintig jaar veranderd is, onder meer omdat hij zich is gaan realiseren dat Heideggers commentaar op Hölderlin een obstakel vormt. Lacoue-Labarthe noemt dit commentaar dan “een weerzinwekkende mythisch-theologische confiscatie”¹⁰.

De eerste aanzet tot deze kritiek is te vinden in Lacoue-Labarthes boek *La poésie comme expérience* (1986). Dit boek is gewijd aan Celan, maar heeft tevens betrekking op Hölderlin, want Lacoue-Labarthe merkt op dat Celans gedichten een dialoog vormen met Heideggers dialoog met Hölderlin¹¹. Volgens Lacoue-Labarthe staat de poëzie van Hölderlin en Celan voor de cesuur van de taal, voor de catastrofe van de taal, voor wat Hölderlin de tegen-ritmische onderbreking noemde: wat vroeger het poëtische werd genoemd, in de zin van het schone, afgeronde geheel, wordt onderbroken en zodoende vernietigd. Lacoue-Labarthe beroept zich hierbij op de consequentie die Hölderlin aan de categorische omkering verbindt: deze dwingt ons “meer beslist naar de aarde” (TS, 106). Lacoue-Labarthe concludeert dat de dichtkunst naar de aarde ‘gecatastrofeerd’ is. Deze poëzie zegt het bestaan, zegt het eindig-menselijke, en dat verandert haar taal: de taal van de poëzie wordt letterlijker, een ontwikkeling die bij Hölderlin begint, maar door Heidegger compleet wordt genegeerd.

In zijn latere teksten over Hölderlin – aanvankelijk meestal lezingen, voorgedragen tussen 1987 en 1997 – werkt Lacoue-Labarthe dit punt verder uit. Om te beginnen verwijst hij naar Walter Benjamins boek over de vroege Romantiek. Benjamin laat zien dat de wijze waarop deze Romantici de poëzie behandelden uiteindelijk naar het proza zou graviteren. Benjamin vat hun visie samen in de formule: ‘De idee van de poëzie is het proza’ en stelt dit bovendien gelijk met het principe van de ‘nuchterheid’ bij Hölderlin (die niet tot de vroegromantici, de groep van de gebroeders Schlegel rond het tijdschrift *Athenäum* behoorde)¹². Lacoue-Labarthe op zijn beurt spreekt van ‘verletterlijking’, ook wel ‘prozaïsche verletterlijking’ (HPP, 31)¹³. Na zijn terugkeer uit Bordeaux wordt Hölderlins poëzie volgens Lacoue-Labarthe ‘rigoreus letterlijk’. “Karakteristiek voor zijn poëzie uit die tijd”, aldus Lacoue-Labarthe, “een poëzie die steeds fragmentarischer en meer gedisarticuleerd wordt – en tevens raadselachtiger – is haar extreme precisie, haar ontwapende helderheid, zodat men er doorheen ziet schemeren wat Benjamin ‘de naakte rots van de taal’ noemde”. Lacoue-Labarthe citeert Jean-Pierre Lefebvre, die opmerkte dat Hölderlin na zijn terugkeer uit Frankrijk ‘een kat een kat noemt’ en dat hij zijn verblijf in Bordeaux “met een bijna fotografische precisie” oproept, om daaruit te concluderen dat Hölderlin “buitengewoon prozaïsch is geworden”. Vanuit zijn eigen bekendheid met Bordeaux voegt Lacoue-Labarthe toe dat men bijvoorbeeld in ‘Andenken’ een “verbazingwekkende topografische precisie” kan aantreffen. Lacoue-Labarthe vat dit alles samen als “de (feitelijk tamelijk wanhopige) zin voor realiteit bij de late Hölderlin”. Dit wordt volgens hem volledig gemist door Heidegger: “Heidegger ontloopt de realiteit die Hölderlin juist met zoveel moeite trachtte te benaderen” (HPP, 42-43).

Hölderlins latere, meer prozaïsche poëzie keert zich volgens Lacoue-Labarthe niet alleen tegen de schoonheid, maar ook tegen de mythe. En hiermee komt Heideggers lezing van Hölderlin in nog sterkere mate op het spel te staan.

In de titel van een van zijn essays spreekt Lacoue-Labarthe van ‘Heideggers onto-mythologie’ (HPP, 3). We weten dat volgens Heidegger poëzie mythe *is* (want *Sage is muthos*). Mythe is bij Heidegger, zo legt Lacoue-Labarthe uit, “de historische inschrijving van een volk, het middel waarmee een volk zich als zodanig kan identificeren en toeëigenen” (HPP, 11). In die zin is Heideggers lezing van Hölderlins poëzie volgens Lacoue-Labarthe een “remythologisering” (HPP, 33), want juist deze poëzie, zo stelt Lacoue-Labarthe met een beroep op Hölderlins beroemde (eerste) brief aan Böhlendorff, heeft weet van “de moeilijkheid – om niet te zeggen de onmogelijkheid – van een nationale toeëigening of identificatie”, juist deze poëzie “verbiedt (...) iedere mythologisering die tot het project van een immanente vormgeving van een gemeenschap zou leiden” (HPP, 30). Heideggers ‘remythologisering’ is verbonden met zijn verwachting van de komst van een nieuwe god, die door Hölderlins gedichten zou worden voorbereid. Heidegger redeneert dat ook wanneer Hölderlin heden ten dage juist de vlucht van de goden zegt, hij daarmee tegelijkertijd het wachten op de komende god zegt. Maar volgens Lacoue-Labarthe blijkt hieruit dat Heidegger Hölderlins omkering naar de aarde niet voldoende serieus neemt. Opnieuw in aansluiting bij Benjamin, die opmerkte dat we bij Hölderlin een *Verlagerung des Mythologischen* vinden, een verplaatsing van de mythe, spreekt Lacoue-Labarthe van ‘*la défaillance du mythe*’, een falen of flauwvallen van de mythe (HPP, 50, 52).

Dit falen raakt ook de figuur of gestalte die door de mythe wordt opgericht: de god, de held, of eventueel de dichter zelf, etc. Terwijl Heidegger er in zijn *Der Ursprung des Kunstwerkes* van uitging dat het kunstwerk altijd een gestalte vormt, stelt Lacoue-Labarthe juist dat er sprake is van een *de-figuration*, een woord waarvoor Lacoue-Labarthe best een Duitse vertaling wil aanreiken, al zal het dan een neologisme zijn: *Entgestaltung* (HPP, 54). Terwijl Heidegger de dichter juist aanmerkte als een halfgod (waarvoor inderdaad ook wel weer een regel bij Hölderlin kan worden aangevoerd), stelt Lacoue-Labarthe dat Hölderlin met opzet afscheid neemt van “de stereotypen van de sacralisering” en van de “heldencultus” (HPP, 76, 80). De defiguratie haalt volgens Lacoue-Labarthe zowel de ‘mythopoiësis’ als de speculatieve dialectiek onderuit (HPP, 55). Duidelijk is dat de term ‘mythopoiësis’ naar Heidegger verwijst. Kortom, terwijl Lacoue-Labarthe in zijn eerste essays op inspiratie van Heidegger in Hölderlins werk nog iets anders las dan speculatieve dialectiek, blijkt hij er later op inspiratie van Benjamin vooral iets in te lezen dat afwijkt van Heideggers mythologie.

Maar blijft dan in Hölderlins poëzie enkel de zogenaamde realiteit over? Lacoue-Labarthe blijkt er in feite van uit te gaan dat figuur en defiguratie, mythe en het falen ervan, mythe en de prozaïsche verletterlijking bij wijze van differentie samenkomen. “Defiguratie”, aldus Lacoue-Labarthe, “is niet het wegdrukken en nog minder de opheffing (*Aufhebung*) van de figuur. Het ding

een naam geven betekent niet dat het idee, het begrip of het wezen achterhaald of leeg worden verklaard in naam van 'het reële' of 'het concrete'. Het betekent veeleer dat ze gemarkeerd worden, maar als een holte of een negatief in de fotografische zin van het woord" (HPP, 54). De realiteit bij Hölderlin is zo'n negatief, de figuur heeft zich erin teruggetrokken maar blijft zichtbaar. Evenzo blijft een vorm van mythe bestaan, maar nu ziet deze er door de verletterlijking nogal bleekjes uit.

Welke conclusies zouden we uit de besproken teksten van Lacoue-Labarthe ten aanzien van de metafoor kunnen trekken? Allereerst gaat Lacoue-Labarthe er net als Heidegger van uit dat de taal slechts één wereld presenteert, zodat er geen sprake meer kan zijn van overdracht van het zintuiglijke naar het bovenzintuiglijke. Maar vervolgens is die ene wereld voor Lacoue-Labarthe niet die van het wachten op een komende god (de 'mythisch-theologische confiscatie' door Heidegger), maar die van het 'aardse', eindige bestaan. Daarvan getuigt de verschuiving van de poëzie naar het prozaïsche, naar de precisie, naar de realiteit – laten we zeggen naar het dagelijks leven van de 'kat'. De oubollige hoogdravende metaforen worden hier alleen maar belachelijk. Het is echter niet zeker dat Lacoue-Labarthe de notie metafoor geheel en al zou verwerpen. Hij zou misschien een 'lichtere' invulling ervan, zoals: het spanningsvol samenbrengen van verschillende semantische velden, wel willen accepteren, mits deze steeds gerelateerd blijven aan het 'aardse' leven.

Liotard

Liotard heeft na zijn vroege werk *Discours, figure* nooit uitvoerig over poëzie geschreven, maar wel over literatuur, bijvoorbeeld over Joyce en Kafka, en hij heeft geschreven over schrijven. Ter verduidelijking van het alternatief dat Lyotard voor de metafoor in de plaats stelt, kunnen we het beste eerst de lijnen weer oppakken die door Kant waren uitgerold. Zoals gezegd houdt Lyotard het sublieme gescheiden van het genie. In feite onderscheidt Lyotard zelfs drie typen esthetica. Allereerst is er de esthetica van het schone, die zoals Kant zegt om 'rustige contemplatie' vraagt en die gebaseerd is op onze vrije synthese van de vorm, dat wil zeggen, één vorm. De tweede esthetica is eveneens een esthetica van het schone, maar nu van het wild geworden schone. Dit is de esthetica van het genie. Het genie wordt bespookt door en overweldigt ons met een veelheid aan vormen. Ten slotte is er de esthetica van het sublieme. Net als de esthetica van het genie is ook de sublieme esthetica een esthetica van de wanorde, maar nu vanwege het niet tot stand komen van de vorm. Hier is iets aanwezig zonder dat de verbeelding erin slaagt er een vorm voor te synthetiseren (LS, 73)¹⁴. Lyotard plaatst de laatste twee, de wanordelijke typen esthetica tegenover elkaar als "ofwel een exces aan vormen, ofwel een tekort aan vormen tot vormeloosheid aan toe"¹⁵, als een "surplus aan ja" dan wel een "surplus aan nee"¹⁶ en als "een

figurale esthetica van het 'veel te veel' waar het begrip aan ten onder gaat en een abstracte of minimale esthetica van het 'bijna niets' waar de vorm aan ten onder gaat" (LS, 98).

In verschillende teksten betreft Lyotard dit onvermogen tot vormgeving op de taal. Zo zegt Lyotard in het Voorwoord van *Lectures d'enfance* dat het schrijven altijd iets tracht te vangen wat zich niet láát schrijven (LE, 9)¹⁷. In een van de essays van dit boek, onder de titel 'Voix', grijpt Lyotard terug op een onderscheid dat door Aristoteles is gemaakt: de menselijke spraak (*lexis*) bestaat behalve uit betekenisvolle elementen (zoals het zelfstandige en bijvoeglijke naamwoord en het werkwoord) ook uit betekenisloze elementen (zoals de letter op zich genomen). Het dier is volgens Aristoteles enkel in staat tot het uiten van betekenisloze kreten, die zelfs geen letters zoals in de menselijke taal vormen. Hoewel Aristoteles behalve van *phonè asemos* (betekenisloos stemgeluid) ook van *phonè semantikos* (betekenisvol stemgeluid) spreekt, verdicht Lyotard het onderscheid waar het hem om gaat tot dat tussen *lexis* en *phonè*: de menselijke stem is in staat gearticuleerde betekenis over te brengen (*lexis*), terwijl de dierlijke stem enkel geluid voortbrengt dat pijn of genot aanduidt (*phonè*). Bij de *phonè* is er geen sprake van betekenis, maar hoogstens van teken. Ook is de dierlijke *phonè* zonder *logos*, enkel de *lexis* kan de *logos* herbergen. Lyotard plaatst de *phonè* voorts op één lijn met de *in-fantia*, het niet-spreken van het jonge kind, dus met de *enfance* (kindheid). De *phonè* of *infantia* kan overigens als een van de versies of modaliteiten van het sublieme worden beschouwd, want de presentie is hier vormloos.

Lyotard benadrukt nu dat we twee verschillende verleidingen moeten weerstaan: we moeten de *phonè* noch tot de metafysische entiteit van het 'absoluut andere' hypostaseren noch tot de *lexis*, de gearticuleerde betekenisgeving reduceren. Deze tweede verleiding, aldus Lyotard, zou kunnen worden doorgevoerd met een 'verhandeling over tropen', waaronder de 'metafoor en metonymie' (LE, 139). Inderdaad heeft Aristoteles de metafoor uitdrukkelijk als een zaak van de *lexis* aangeduid, dat wil zeggen van de betekenisvolle elementen, die door Lyotard onder het begrip *lexis tout court* zijn samengevat. Nu spreekt Lyotard hier verder niet over de metafoor binnen de *lexis* (daarvoor zou men terug moeten gaan naar zijn vroege werk *Discours, figure*). Wat hij met zijn opmerking hier wil zeggen is dat er geen vorm van overdracht bestaat waardoor de *phonè* uiteindelijk toch op het toneel van de *lexis* kan verschijnen. Van de *phonè* valt geen *lexis* te maken zonder de *phonè* als *phonè* geweld aan te doen. Met andere woorden, de verhouding tussen *lexis* en *phonè* is er een van een onophefbaar 'geschil' (*différend*), precies zoals hij dit in het algemeen in zijn hoofdwerk *Le différend* (1983) heeft uiteengezet. Wat we echter wél kunnen doen, is schrijven, zegt Lyotard. Het is dan natuurlijk onvermijdelijk zich in de *lexis* op te houden, maar volgens hem "is ieder schrijven de *épreuve* [zowel poging, als beproeving, als bewijs, FvP] om de

gearticuleerde *lexis* te laten getuigen van de *phonè*” (LE, 146). Want in zijn opvatting kan de *phonè* de *lexis* infiltreren door er timbre aan te geven. De *phonè* is om zo te zeggen het emotionele timbre in de gearticuleerde stem. Op deze manier kan de *phonè* zich laten horen, ongeveer zoals een verstekeling in het scheepsruim door het maken van vreemde geluiden zijn aanwezigheid verraad.

Wanneer we in de literatuur het doorklinken van de *phonè* centraal stellen, zijn we niet meer bezig om na te gaan hoe de literatuur met haar metaforen in de metafysica kan worden ingepast. Wat Lyotard benadrukt zou eerder een ‘infrafysica’ moeten worden genoemd. De *phonè* verwijst niet naar een meta, maar bevindt zich in het infra, *diessaits, en deça* van de taal. Als we hieraan ook het gebaar mogen toevoegen, kunnen we zeggen dat niet het woord als zodanig, maar de dimensies die Kant als de lagere dimensies van de taal beschouwde, namelijk gebaar en toon, in de literaire taal kunnen binnendringen en aan het literaire kunstwerk de spanning kunnen verlenen die het nodig heeft.

Lacoue-Labarthe en Lyotard hebben dus gemeen dat zij de dichter niet tot taak geven om ons de zintuiglijke, concrete beelden te geven die naar de bovenzintuiglijke wereld van het denken en de moraliteit verwijzen. Anders gezegd, beiden wijzen de gedachte af dat de taal van de dichter ons door haar metaforische, overdrachtelijke karakter naar een ‘hogere’ wereld voert. Lyotard zet echter de metafoor onder nog grotere druk dan Lacoue-Labarthe al doet. Want bij de laatste lijkt een lichtere definitie van de metafoor – als een spanning tussen verschillende semantische velden in het ‘aardse’ leven – nog wel van toepassing. Lyotard daarentegen richt zich op de spanning tussen het hele domein van de semantiek als zodanig aan de ene kant en het domein van de betekenisloze uitingen aan de andere kant. Die spanning nog metafoor noemen, wordt wel heel erg overdrachtelijk.

Noten

¹ Een eerste aanzet tot dit artikel heb ik in het voorjaar van 2009 als lezing voorgedragen bij een conferentie over de metafoor te Antwerpen. Ik dank Chris Bremmers, Arthur Cools en Gert-Jan van der Heiden voor hun stimulerende bijdragen in de sessie waaraan ik deelnam.

² GA staat voor de *Gesamtausgabe* van Heideggers werken (Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann), daarna volgt het nummer van de band en daarna het paginanummer.

³ Zie Jacques Derrida, ‘Mythologies blanche. La métaphore dans le texte philosophique’, in id., *Marges de la philosophie*. Parijs, Minuit, 1972 en id., ‘Le retrait de la métaphore’, in id., *Psyché: inventions de l’autre*. Parijs, Galilée, 1987.

⁴ Martin Heidegger, *Über den Humanismus*. Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 1949, 49.

⁵ Ik citeer Kants *Kritik der Urteilskraft* volgens de universele paginering van de B-uitgave.

⁶ DS staat voor: Jean-François Courtine et al., *Du Sublime*. Parijs, Belin, 1988.

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, 'La césure du spéculatif', in id., *L'imitation des modernes. Typographies II*. Parijs, Galilée, 1986 – wegens langdurig verblijf in het buitenland kan ik enkel de vindplaats in de Engelse vertaling geven: id., *Typography. Mimesis, Philosophy, Politics*, Stanford University Press, Stanford 1989/1998, 213.

⁸ TS staat voor: Friedrich Hölderlin, *Theoretische Schriften*, hrsg. von Johann Kreuzer, Hamburg, Meiner, 1998.

⁹ Ph. Lacoue-Labarthe, zie noot 7, t.a.p., 233-234 en id., 'Hölderlin et les grecs', t.a.p., 243.

¹⁰ Ph. Lacoue-Labarthe, *Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin*. Parijs, PUF, 1998, 5.

¹¹ Ph. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*. Parijs, Bourgois, 1986/1997, 50.

¹² Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, id., *Gesammelte Schriften*, Band I.1. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, 100-101.

¹³ HPP staat voor: Ph. Lacoue-Labarthe, *Heidegger and the Politics of Poetry*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2007. Dit is de Engelse vertaling van id., *Heidegger. La politique du poème*. Parijs, Galilée, 2002 (zie noot 7).

¹⁴ LS staat voor: J.-F. Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime*. Parijs, Galilée, 1991.

¹⁵ J.-F. Lyotard, 'Argumentation et présentation: la crise des fondements', in: *Encyclopédie Philosophique Universelle. I. L'univers philosophique*. Parijs, PUF, 1989, 745.

¹⁶ J.-F. Lyotard, *Karel Appel: Ein Farbgestus. Essay zur Kunst Karel Appels mit einer Bildauswahl des Autors*. Bern, Gachnang & Springer, 1998, 173.

¹⁷ LE staat voor: J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*. Parijs, Galilée, 1991.