

DE GRENZEN VAN WOORD EN BEELD

Frans van Peperstraten

1.

Velen maken zich heden ten dage ongerust over de zogeheten ontleding. Volgens onderzoek uitgevoerd door het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) en gepubliceerd in 1996, is de vrije tijd die in Nederland wordt besteed aan het lezen van boeken, kranten en tijdschriften sinds de invoering van de televisie gehalveerd. Met betrekking tot de jeugd wordt geconstateerd dat de tijd die met het lezen van boeken wordt doorgebracht gedurende de laatste twintig jaar met tweederde is afgenomen. Het SCP beschouwt de situatie als rampzalig, want "als men de taal van een schriftcultuur onvoldoende beheerst, wordt een groot deel van de westerse beschaving, dat is opgeslagen in boeken, ontoegankelijk". Andere onderzoekers stellen gelijksoortige feiten vast - leerlingen van de hoogste groep van het basisonderwijs "zitten gemiddeld niet meer dan vier minuten per dag met hun neus in een leesboek" - zonder echter het cultuurpessimisme van het SCP te delen. Volgens deze onderzoekers blijkt ten eerste dat leerlingen van de basisschool ook heel veel opsteken van televisie, computer en musea, en ten tweede dat ze niet slimmer worden door veel te lezen.¹

Het is nog maar de vraag of 'ontleding' wel de juiste term is voor het proces dat gaande is. Enkele observaties: bij het televisiekijken moet althans in het Nederlandse taalgebied vaak gelezen worden. Een automobilist kan niet meer gewoon een zuidelijke richting aanhouden, maar is afhankelijk van - soms tamelijk contra-intuïtieve - richtingborden. Het SCP concentreert zich op de vrije tijd, maar vermoedelijk is de noodzaak tot lezen onder werktijd gedurende de laatste decennia enorm toegenomen. Kortom, wanneer we de kwestie aan één van de vele analfabeten in Nederland zouden voorleggen, zou deze wel eens kunnen antwoorden dat er juist een toenemend beroep op het leesvermogen wordt gedaan. Wel lijkt duidelijk dat dit leesvermogen in kwalitatief opzicht minder op de proef wordt gesteld: in elk geval wordt de activiteit aan het beeldscherm van de computer veelal versimpeld tot het kiezen uit commando's, het verwerklijken van een reeds omschreven mogelijkheid uit een beperkte reeks.² In het verlengde hiervan mag worden gevreesd dat idealen als intelligentie, helderheid van geest en adequaat handelingsvermogen meer en meer vereenzelvigd zullen worden met het snel kunnen overzien van en kiezen aan het beeldscherm, terwijl daarentegen het lezen van literatuur misschien wel een even wazig imago zal krijgen als het roken van een 'stickie'.

De huidige groei van de 'beeldcultuur' houdt echter niet alleen verband met de opmars van het elektronische beeldscherm; ook het gebruik van de gedrukte afbeel-

ding neemt hand over hand toe; zie de reclameborden, stripboeken, tijdschriften enzovoort. Zelfs de verspreiding van de filosofie moet het tegenwoordig van het beeld hebben: van het boek *De verbeelding van het denken*, een geïllustreerde geschiedenis van de filosofie, werden in een jaar tijd veertigduizend exemplaren verkocht - voor een filosofie-boek in het Nederlandse taalgebied een ongelooflijk aantal -, terwijl een uitgave van alleen de tekst waarschijnlijk bij zo'n drieduizend stuks zou zijn blijven steken.

Het verdwijnen van de 'woordcultuur' hangt volgens sommigen samen met 'het einde van de grote verhalen'. De grote ideologieën zouden verankerd liggen in een verbale traditie. Zowel het christendom als bijvoorbeeld het socialisme zouden voor hun verspreiding afhankelijk zijn geweest van het geschreven en gesproken woord en zouden dus slecht gedijen bij de beeldcultuur van vandaag de dag. Volgens deze gedachtegang zaten in de huiskamers van 1947 nog hele gezinnen gebogen over de bijbel of over *Het Vrije Volk*, terwijl de individuen van 1997 naar een beeldscherm - van de TV of de computer - of naar gedrukte plaatjes kijken.

Is er reden tot nostalgie? Weg met de beeldcultuur? Of moeten we ook het woord met scepsis bekijken?

2.

De zojuist aangeduide recente verschuivingen in de cultuur worden veelal besproken vanuit de vooronderstelling dat woord en beeld tegenover elkaar staan. Deze vooronderstelling vindt inderdaad een rijke voedingsbodem in de geschiedenis. In de westerse cultuur wordt al sinds mensenheugenis een strijd tussen woord en beeld gevoerd. De filosofische kwesties die in deze strijd naar voren zijn getreden vormen een enorm rijke problematiek. Ik zal een aantal posities uit deze geschiedenis beknopt weergeven; deze verkenning dient echter slechts als voorbereiding tot een poging de tegenstelling tussen woord en beeld te relativiseren.

Om mijn verkenning enigszins overzichtelijk te houden, moet ik allerlei kwesties buiten beschouwing laten. Zo zal ik geen aandacht besteden aan de verhouding tussen het gesproken en het geschreven woord, de verhouding die volgens Derrida zo bepalend is geweest voor de westerse cultuur en filosofie. Ik gooi woord, taal, tekst, geschrift en vertoog op één hoop. Ten aanzien van het beeld zal ik me evenmin druk maken om de onderscheidingen tussen onder meer het standbeeld, de fantasievolle tekening, de fotografische afdruk, het spiegelbeeld, de projectie op een scherm en het mentale beeld in de herinnering of in de droom. Dus inderdaad, woord versus beeld, althans in het begin.

Mijn taalgebruik zou er niet toe moeten doen. De taal zit immers vol met zegswijzen en metaforen die op het woord en het lezen of juist op het beeld en het zien zijn geënt. Ik kan ze niet altijd vermijden, al was het maar omdat ik ze soms niet eens opmerk. Deze metaforiek is dus niet bedoeld om een voorkeur voor de woord- of

beeldpartij te doen blijken. Ook het feit dat ik mijn reflecties hier in schriftelijke vorm voorleg, betekent niet dat ik al partij heb gekozen.

Verder wil ik nu reeds wijzen op het feit dat de situatie zelden eenvoudig is. Telkens wanneer we een verschijningsvorm nemen waarvan we in eerste instantie menen dat die zonder meer bij één van beide partijen (woord of beeld) hoort, blijkt al gauw dat een relatie met de andere partij helemaal niet ver weg is. Neem: een verhaal vertellen. We zullen geneigd zijn het fenomeen 'verhaal' in te delen bij het woord. Echter, een verhaal kan door middel van filmbeelden worden verteld. Weliswaar vindt er geregeld een discussie plaats over de vraag of een literair boek wel adequaat verfilmd kan worden, maar dat is al een speciale kwestie. Niet altijd immers gaat het bij literair proza hoofdzakelijk om het vertellen van een verhaal. En niet altijd neemt een verhaal eerst de vorm van een roman aan, want een verhaal kan ook meteen in de vorm van een filmscenario worden opgeschreven. Sterker nog, misschien is film wel de meest adequate vorm voor het narratieve genre.³

Hiermee moge reeds duidelijk zijn dat een strikte scheiding van woord en beeld niet aan de orde is. Het gaat om de vraag hoe hun onderlinge verhouding wordt gedacht en welke status aan beide entiteiten wordt verleend. Daarbij zal ik me langzamerhand steeds duidelijker concentreren op het ethisch-politieke aspect van deze problematiek. Deze houdt verband met de neiging woord en beeld als scherp afgebakende representaties van de werkelijkheid te laten gelden. Deze representaties worden op hun beurt ingezet in de individuele of collectieve zelfidentificatie. Ik zal eindigen met een verwijzing naar Schönbergs opera *Mozes en Aäron*, niet om na woord en beeld de muziek als een derde partij te introduceren, maar om een kritiek op de representatie- en identificatie-gedachte te tonen.

3.

Er zijn vele gronden aan te voeren voor de stelling dat de westerse cultuur niet pas sinds enkele decennia, maar van oudsher een beeldcultuur is. Reeds de bijbel verzekert ons dat de mens geschapen is bij wijze van afbeelding: "En God zeide: laat Ons mensen maken naar Ons beeld, naar Onze gelijkenis".⁴ Ook de filosofie van Plato kan worden opgevat als een filosofie van het zien: kennis is inzicht in Ideeën of Vormen; en in het Grieks hangt het woord voor Idee (*eidos*) samen met het woord voor zien. In de mythe van de grot wordt het onderscheid tussen de empirische en de Ideeënwereld verduidelijkt door middel van een visuele vergelijking. Zowel de bijbel als de Griekse filosofie hebben bijgedragen tot een cultuur waarin de hoogste waarde toekomt aan de theorie (dit woord komt van het Grieks voor schouwen) en meer algemeen: tot een cultuur die op kijken is ingesteld, een scopische cultuur.

Deze scopische opstelling sluit het gebruik van taal niet uit; wel wordt de taal dan als ondergeschikt aan het beeld beschouwd. Voor de volgelingen van het beeld is de taal uiteindelijk altijd een vorm van beeldspraak. Zij kunnen erop wijzen dat het

leren lezen en schrijven van 'aap, noot, mies' vergezeld is gegaan van plaatjes van een aap, een noot en een Mies, en zij beweren dan dat taal ook bij de volwassene nog functioneert door zich te verbinden met beelden in de menselijke geest. Het rijk der beelden als ondergrond, als ankerplaats voor het woord.

Ideeën golden - bijvoorbeeld bij Hobbes, Locke en Hume, de grondleggers van het empiricisme - als een soort van verdichte beelden-in-de-geest. De wetenschap werd als een 'spiegel van de natuur' aangeduid. De marxistische 'weerspiegelingstheorie', het zogeheten ideaaltipe van Max Weber en in het algemeen het gebruik van modellen in de wetenschap vloeien eveneens uit deze visualistische benadering voort. Wittgenstein stelde ons in zijn *Tractatus* zelfs voor een radicale keuze: ofwel wetenschappelijke taal gebruiken, en dat is taal die feiten afbeeldt, ofwel zwijgen.

Volgens sommige opvattingen is het beeld geen spiegeling van de werkelijkheid, maar creëert het deze. Pas de blik schept wat er te zien is. In deze trant heeft Michel Foucault de geschiedenis van de medische blik onderzocht. De blik objectivert, construeert, categoriseert en beheerst daardoor het geschapene. Binnen vrouwenstudies wordt onderzoek gedaan naar stereotiepe beelden van mannelijkheid zoals deze bijvoorbeeld worden geconstrueerd door de reclame. Het 'bij voor-beeld' in de vorige zin geeft trouwens de kern van de zaak heel aardig aan. Het beeld normeert. Daarom hebben ook politici er een handje van al ziende te scheppen. Tot vervelens toe onderbouwen ze hun meningen met zinsneden als 'als je kijkt naar' en 'je ziet dat'. Zo scheppen ze de broodnodige feiten, de onomstotelijke beelden, en door middel van dat onpersoonlijke 'je' scheppen ze er meteen een gemeenschap van het zien omheen. De staat verschijnt tegenwoordig vooral als de gemeenschap van TV-kijkers.

4.

Maar er zijn evengoed argumenten aan te voeren voor de stelling dat de westerse cultuur van oudsher, en in feite nog steeds, een woordcultuur is, ook al raakt het woord vandaag de dag in de verdrukking. Ook deze partij kan zich op de Bijbel beroepen. Steiner herinnert ons eraan dat het evangelie van de apostel Johannes stelt: "In den beginne was het Woord". De Griekse term die hier met woord is vertaald, is *logos*. Dat is dezelfde term die Aristoteles gebruikt in zijn definitie van de mens: de mens is een levend wezen dat *logos* heeft. Volgens Steiner is zowel door de Grieken als door het jodendom aan het woord de hoogste status toegekend en is dit primaat van het woord doorgegeven aan de christenheid. Steiner voegt overigens toe dat de apostel ons over het einde niet geruuststelt.⁵

In déze lijn van denken is de natuur opgevat als een geschrift, eventueel een cijferschrift, dat de wetenschap moet decoderen. Meer in het bijzonder kunnen we hierbij opnieuw Foucault in herinnering brengen. Niet alleen de blik, maar ook het discours categoriseert en disciplineert. Foucault heeft gewezen op een explosieve toename van vertogen over seksualiteit gedurende de laatste vier eeuwen, vertogen die niet alleen

het spreken en schrijven, maar onder meer ook de indeling van woningen en andere leefruimtes hebben bepaald. Het vertoog bezet het lichaam. Over vleeswording van de *logos* gesproken... En omdat de moderne mens aan deze vertogen graag een bijdrage levert, heeft Foucault aan de definitie van Aristoteles een fraaie wending gegeven door te zeggen dat de moderne mens een bekentenisdier is geworden.

Zoals de beeldpartij de taal als secundair beschouwt, zo tracht de woordpartij het beeld aan zich te onderschikken of te verwijderen. Bijvoorbeeld door uitgaande van de taal een semiotiek uit te werken en deze van toepassing te verklaren op de wereld van de beelden, zoals Peirce en De Saussure deden. Een recent voorbeeld van een dergelijke strategie vinden we bij Van Alphen versus Van de Vall: in haar studie over het werk van de schilder Barnett Newman maakt Van de Vall onderscheid tussen 'het lezen van een schilderij' en 'het zien van een schilderij' - en spreekt haar voorkeur uit voor het laatste. Onder lezen verstaat zij het decoderen van een schilderij, op grond van allerlei kenmerken of tekens waartussen veelal een vast systeem van onderscheidingen bestaat, terwijl men in het zien de zintuiglijk-materiële aspecten van het schilderij, zoals de intensiteit van de kleur, direct op zich laat inwerken. Voor Van de Vall staat het lezen in het teken van het algemene, en kan alleen het zien recht doen aan de uniciteit van het schilderij.⁶ Dit boek heeft een wat boze reactie opgewekt bij Van Alphen, die Van de Vall verwijt een te starre tegenstelling te hanteren tussen enerzijds taal, als gekenmerkt door discursieve regels, door allerlei geboden en verboden, en anderzijds beelden, als behorend tot het rijk van de verbeelding met haar spontaniteit en vrijheid. Van Alphen besluit met de stelling dat ook beeltenissen volgens de principes van de taal begrepen moeten worden, hetgeen volgens hem dankzij het structuralisme en poststructuralisme inmiddels een gemeenplaats is.⁷ Echter, zeggen dat de ene partij de sleutel tot de principes van de andere in bezit heeft neemt de veronderstelde oppositie tussen beide niet weg.

5.

Het primaat van het woord is in de westerse cultuur gedurende lange tijd door de diverse religies verdedigd. Het beeldverbod heeft een belangrijke, zij het wisselende rol gespeeld in alle drie de grote monotheïstische godsdiensten: het jodendom, het christendom en de islam. In *Exodus* 20 treffen we het beeldverbod aan als onderdeel van de tien geboden.⁸ De bekende vertaling uit de 'Statenbijbel' luidt: "Gij zult u geen gesneden beeld, noch enige gelijkenis maken, van..." - en dan volgt een opsomming die in feite de hele kosmos omvat.

Onmiddellijk is duidelijk dat het beeldverbod wordt afgekondigd omwille van het monotheïsme. De geciteerde uitspraak is ingebed tussen een zin die verbiedt er andere goden op na te houden en een zin die verbiedt zich neer te buigen voor en goddelijke eer te bewijzen aan enig ander wezen dan de Heere. Het probleem is dus niet zozeer dat mensen eventueel hun huis zouden versieren met afbeeldingen, maar

dat zij het afgebeelde (bijvoorbeeld de farao, de maan of een dier) voor goddelijk zouden aanzien, omdat dit volgens de hier gehanteerde redenering meteen het polytheïsme met zich mee zou brengen. Het betrof een merkwaardige rekenkunde: een beeld = veel goden = geen God // één God = géén beeld (en andersom).

De monotheïstische grondslag van het beeldverbod lijkt bovendien rechtstreeks verbonden te zijn met de kwestie van de volksidentiteit. Bij de joden werd de praktijk van het beeldverbod (en wellicht ook de desbetreffende formuleringen in de bijbel) aangescherpt na de Babylonische ballingschap, toen men de eigen identiteit weer sterker van de omringende volkeren wilde onderscheiden. Evenzo werd het beeldverbod bij de vroege christenen mede gevoed door het verzet tegen de keizercultus.⁹ Er deed zich hier een nogal ongebruikelijk identificatieproces voor: identificatie met beeldloosheid.

Bij de meest uitvoerige en radicale formulering van het beeldverbod, in *Deuteronomium* 4, wordt ook een argumentatie geleverd: dat er geen 'gelijkenis van enig ding' mag worden gemaakt, is omdat het volk bij de afkondiging van de tien geboden immers alleen 'de stem der woorden' heeft gehoord en geen 'gelijkenis' heeft gezien.¹⁰ Het woord geldt kennelijk als rechtstreekse bekendmaking van de ene ware God zónder dat het tot afgoderij aanleiding zou geven. Deze status van het woord is in de monotheïstische godsdiensten nooit aangevochten; ze kunnen inderdaad als de religies van het Woord of van het Boek worden omschreven.¹¹

Maar met betrekking tot het beeld is nooit duidelijk geworden wat de te voeren gedragslijn zou moeten zijn. Ontelbaar zijn de variaties. Wel beelden maken, maar niet vereren. Wel kunst, maar geen cultus. Wel buiten, maar niet binnen de ruimte voor de eredienst. Wel binnen, maar niet op ooghoogte, want dit zou uitnodigen tot - volgens sommigen ongeoorloofde - aanbidding. Uit het bijvoeglijk naamwoord 'gesneden' is wel geconcludeerd dat alleen driedimensionale beelden verboden zijn, misschien omdat die, staande 'op eigen benen', er eerder van worden verdacht een autonoom bestaan te leiden. Maar ook is ooit de opvatting verkondigd dat iedere ruimtelijke voorstelling in de geest tijdens het gebed afkomstig is van de duivel. Volgens een islamitische tekst heeft de engel Gabriël Mohammed opgedragen de standbeelden te ontdoen van hun hoofden 'zodat zij worden als bomen', hetgeen tot voor kort met zich meebracht dat op verkeersborden in Saoedi-Arabië onthoofde mannetjes het zebra-pad overstaken. In de islam geldt als bezwaar tegen de afbeelding vooral de menselijke hoogmoed: "op de dag des Oordeels zullen zij die afbeeldingen maken, of zij die trachten te scheppen zoals Allah, het strengst gestraft worden". Toch is het beeldverbod nooit als een kunstverbod tout court begrepen: zo is zowel in de islam als in het jodendom de kalligrafie, als versiering van en bij het woord, hoog ontwikkeld. Soms werden hierbij ook mensen afgebeeld, maar met lege gezichten of met dierenkoppen.

Zoals gezegd lijkt het beeldverbod zijn betekenis enkel te ontleen aan de strijd tegen het polytheïsme. Is het monotheïsme eenmaal onomstreden, wordt het beeldver-

bod moeilijker te beargumenteren. Volgens het reeds genoemde scheppingsverhaal heeft God immers zelf reeds aan 'beeldvorming' gedaan. In het bijzonder in het christendom wordt bovendien de opvatting gehuldigd dat Jezus Christus de incarnatie van God vormt; en deze incarnatie wordt ook wel als een 'verbeelding' uitgelegd. Voor Paulus is Christus het beeld Gods. Vandaar dat in het christendom veel is gediscussieerd over het beeldverbod. Wat is ertegen om Christus aan het kruis, allerlei martelaren en heiligen als ideale dragers van het geloof en de duif enzovoort als symbolen van het geloof door middel van afbeeldingen aan het volk voor te houden? Kon er, zoals met het oog op het grotendeels ongeletterde volk wel geargumenteerd is, niet ook een Schrift zijn in kleur en lijn? En toch brak het byzantijnse iconoclasmie in 726 uit toen de keizer (een devote en sterke 'soldatenkeizer' uit het oosten) besloot de afbeelding van Christus boven de paleispoort te laten verwijderen. De strijd zou tot 843 duren en eindigen met een overwinning van de beeldenvereerders.

Het laat zich raden dat het beeldenvraagstuk in die eeuwen op menig concilie uitvoerig werd besproken. De belangrijkste kwestie was hoe de verhouding tussen afbeelding en prototype moest worden begrepen. Volgens sommigen mocht een *transitus* worden verondersteld: de verering van de afbeelding gaat over op het oerbeeld. In haar extreme vorm bracht deze opvatting met zich mee dat de iconen zelf de heiligen werden: hosties werden 'in' de geschilderde hand geduwd, of de verf werd afgeschraapt en meegenomen enzovoort. Ten aanzien van Christus werd gesteld dat deze een eenheid van twee naturen vormde, te weten de goddelijke en de menselijke, dat de goddelijke natuur niet kan worden afgebeeld en dat de afbeelding van Christus dus alleen zijn menselijke natuur betrof. Maar daaruit concludeerde de een dat de afbeelding een ongeoorloofde scheiding tussen het menselijke en het goddelijke in Christus teweegbracht en dus verboden moest worden, terwijl de ander stelde dat de verering van de afbeelding overgaat op het goddelijke in Christus. De theologen van Karel de Grote namen een standpunt in waardoor in het westen de kwestie enigszins van zijn scherpte werd ontdaan: wezenlijk is horen en gehoorzamen, beelden zijn slechts van secundair belang want er is geen relatie tussen beeld en prototype, maar ze verschaffen wel een herinnering aan de geloofswaarheden, dus vernietigen noch aanbidden is aan de orde. Luther concentreerde zich later op de stelling dat de verering van beelden geen verdienste oplevert, daar voor het heil van de mens immers geldt: *sola fide, sola scriptura, sola gratia*. Calvijn daarentegen zette de zaken weer wat zwaarder aan: geen beelden in de kerken, hoogstens het kruis (zonder lichaam) als symbool. De katholieke kerk reageerde in de Contrareformatie in feite met een verdere relativering van het beeld: het beeld betekende geen presentstelling van het goddelijke, maar slechts een esthetische en didactische uitwerking van het geloof.

6.

De strijd tussen woord en beeld kon nu binnen de esthetica worden voortgezet. Leonardo da Vinci plaatste in zijn *Paragone* de schilderkunst boven beeldhouwkunst, muziek en dichtkunst, omdat het oog de werkelijkheid het meest getrouw zou weergeven; hij baseerde zich hierbij onder meer op het gebruik van het perspectief, zoals dat in 1435 door Alberti voor het eerst was gesystematiseerd. In het debat over de hiërarchie van de kunsten gold merkwaardigerwijs als belangrijkste criterium welke kunst de meest directe toegang tot de natuur of tot de werkelijkheid in het algemeen kon verschaffen. Daarom beperkte dit debat zich veelal tot een strijd tussen dichtkunst en schilderkunst; de muziek bleef een outsider, omdat de muziek deze claim op representatie niet echt met volle overtuiging naar voren kon brengen.

In de *ut pictura poesis*-traditie gold als beginsel dat de dichtkunst overeenkomt met de schilderkunst: dichtkunst is blind schilderen en schilderen is stomme poëzie. In het achttiende-eeuwse Engeland werd ervan uitgegaan dat de dichter beelden opwekt, in 'the Imagination and Fancy' (Addison). Burke echter bekritiseerde in zijn *Enquiry* (1757) deze 'pictorialistische' theorie met betrekking tot de poëzie. Burke verbond de poëzie met het sublieme (verhevene). Deze term kwam reeds in het esthetische discours van de Oudheid voor, maar werd pas in de achttiende eeuw belangrijk als aanduiding voor een esthetische ervaring die - anders dan het schone - boven de grenzen van het beeld uitgaat. Burke schetste een oppositie tussen dichtkunst en schilderkunst, door de dichtkunst in verband te brengen met het sublieme en met mannelijkheid en de schilderkunst met het schone en met vrouwelijkheid. Op deze wijze werd, zoals Mitchell opmerkt, een verbinding tussen *genre* en *gender* in het leven geroepen. De geponeerde oppositie werd in Lessings *Laocoon* (1766) zowel verhard als uitgebreid: Lessing beschouwde poëzie en schilderkunst als burenen, maar met scherp afgebakende grenzen tussen hun domeinen. Bovendien moest volgens Lessing de schilderkunst worden begrepen als de kunst van de ruimte en de poëzie als de kunst van de tijd. In feite is Lessings betoog over schilderkunst en dichtkunst gestructureerd rond hele reeksen van oppositionele termen¹²:

schilderkunst	Dichtkunst
ruimte	Tijd
natuur	Cultuur
ingeperkt	Oneindig
imitatie	Expressie
lichaam	Geest
uitwendig	Inwendig
stil	Welsprekend
schoon	Subliem
oog	Oor
vrouwelijk	Mannelijk

Het is niet moeilijk de eigenschappen die in deze oppositionele benaderingen aan woord en beeld worden toegekend te ontcrachten. Zo betekent het perspectief geenszins een natuurlijke weergave van de dingen, maar juist een zeer kunstmatige constructie. Behalve woorden worden ook beelden veelal voortgebracht volgens - of anders later alsnog 'bezet' door - allerlei culturele, 'talige' conventies. Ook is het bijvoorbeeld gemakkelijk het oog juist mannelijk en het oor vrouwelijk te noemen. Dit laatste zou echter slechts een omkering van de oppositie betekenen. Van belang is veeleer dat we zo vaak de hardnekkige behoefte aantreffen om tot hiërarchische opposities te komen, waarover de hele wereld kan worden opgedeeld.

7.

Lacans onderscheid tussen een imaginaire en een symbolische orde is opnieuw een voorbeeld van een hiërarchische oppositie tussen beeld en woord. Maar nu heeft deze oppositie betrekking op de zelfidentificatie van het subject. Het subject ontwikkelt zijn identiteit niet vanuit zichzelf, maar vanuit het andere, vanuit de vervreemding. Typisch voor de imaginaire orde is de zelfidentificatie met behulp van het spiegelbeeld. Bij het spiegelbeeld stelt de kijker het andere, dat in de vorm van een beeld verschijnt, aan zichzelf gelijk. In de imaginaire orde wordt de vervreemding dus ogenblikkelijk gepareerd met een 'egocentrische' gelijkschakeling. Lacan noemt de imaginaire orde dan ook narcistisch.

In de symbolische orde daarentegen zou het primaat van het andere gehandhaafd blijven. De symbolische orde wordt volgens Lacan gekenmerkt door 'de wet van de vader' en derhalve door de onvervulbaarheid van het verlangen. De wet wordt door Lacan aan de vader opgehangen, maar staat in feite voor het openbreken van de tweeenheid van de imaginaire orde; er komt een derde tussenbeide, maar deze derde is de taal zelf. De taal brengt het verlies van onze eenheid met de objecten met zich mee. Woorden hebben immers hun verwijzing naar het object niet in zich, of anders gezegd, uit zichzelf hebben woorden geen betekenis. Betekenis krijgen ze pas op grond van hun relaties tot andere woorden, dat wil zeggen op grond van de structuur van de taal, en op grond van de manier waarop ze déze keer in een specifieke context worden gebruikt. Deze onvaste relatie tussen woord en betekenis heeft tot gevolg dat we in onze zelfidentificatie met behulp van de taal een veel sterkere vervreemding ondergaan dan bij het beeld. Geen enkel woord past precies. Wanneer we over ons zelf spreken, geraken we nooit tot een direct tonen van werkelijkheid, maar betreft het een onthulling die ook verhuult, een uitspraak die gevormd kan zijn door verdringing, die langs het bedoelde afglijdt. De taal confronteert ons met de enorme rijkdom van het steeds weer andere, maar biedt ons nooit de geruststellende spiegeling van de imaginaire orde. Het gevaar, zo houdt de theorie van Lacan ons voor, is dan ook dat mensen 'terug' willen naar de imaginaire orde, waar hun identiteit tenminste helder omlijnd is, waar ze wél menen te weten wie ze zijn. Deze terugkeer is echter slechts mogelijk

in de vorm van het fantasma.¹³

Maar is het fantasma van een vaste identiteit alleen met de imaginaire orde verbonden? Is de taal, de symbolische orde, wel 'wezenlijk' op de differentie ingesteld?

8.

Lacoue-Labarthe en Nancy hebben het probleem van de identificatie op collectief niveau besproken. Hun vertrekpunt is de stelling dat de essentie van de politiek de collectieve zelfidentificatie is. Voorts gaan zij ervan uit dat zelfidentificatie via mimesis verloopt, en dat deze mimesis een model behoeft. In *Le mythe nazi* (1991) laten Lacoue-Labarthe en Nancy zien hoe, vanaf het einde van de achttiende eeuw, het probleem van de Duitse identiteit acuut werd, hoe de oplossing voor dit probleem hoofdzakelijk in een esthetische richting werd gezocht en hoe binnen deze esthetische politiek een eminente rol aan de mythe werd toegekend. Reeds in 1795 vroegen Hölderlin, Hegel en Schelling om een 'nieuwe mythologie'. Nietzsche meende dat in Plato's oppositie tussen *logos* en *muthos* de balans ten gunste van de *muthos* zou moeten worden verschoven. Van belang was in dit kader ook Wagner, die het idee van het *Gesamtkunstwerk* lanceerde. Dit idee werd al spoedig met de politiek in verband gebracht, met als resultaat dat de natie werd gezien als een kunstwerk dat door een politicus-kunstenaar tot stand zou moeten komen. In deze context moet de mythe overigens niet worden opgevat als een verhaal over lang vervlogen tijden, maar als een plastische kunst, als fictie in de letterlijke betekenis van schepping; de mythe is een kracht die een model creëert, een exemplarische figuur, die het volk kan nabootsen ten einde een nieuwe wereld op te bouwen.

Met hun verwijzingen naar de geschriften van nazi-ideologen als Goebbels en Rosenberg laten Lacoue-Labarthe en Nancy zien dat het nazisme bij uitstek een respons vormde op deze Duitse voorkeur voor de mythe als middel tot identificatie. Alfred Rosenberg schreef een boek met de titel *Der Mythos des 20. Jahrhundert* (1934). In zijn visie omschrijft de mythe een identiteit, die vorm aanneemt via exclusieve verschillen en die gedroomd wordt. Duitsland, zegt Rosenberg, heeft nog nooit haar droom gedroomd; en daarom heeft er nog nooit een werkelijk Duitse staat bestaan. De droom, door Rosenberg getypeerd als 'de vrijheid van de ziel', neemt altijd de vorm aan van een figuur, een *Gestalt*. Hierna zet Rosenberg nog twee cruciale stappen. Hij stelt allereerst dat de figuur plastische grenzen aanneemt, en vervolgens dat deze grenzen raciaal worden bepaald. "Het ras", zegt Rosenberg, "is het uiterlijke beeld van een vastbesloten ziel".¹⁴

We begrijpen dat de grenzen van deze figuur iets uitsluiten: de jood valt buiten de figuur die gedroomd, of beter gezegd, als een kunstwerk voortgebracht moet worden. De jood is dan ook de belichaming van het lelijke. De joden zijn zo dom de mythe af te wijzen, zij verwerpen de schepping van een eigen wereld volgens een bepaalde figuur als model, zij hebben niet hun *Gestalt* van de ziel, zoals Rosenberg

zegt. Ze zijn vormeloos, zij hangen aan abstracte en universele ideeën in plaats van een concrete en specifieke identiteit te formeren. Volgens Rosenberg geldt dit overigens ook voor het liberalisme en het marxisme. Door zich te richten op ofwel het individu ofwel de mensheid, verliezen het liberalisme en het marxisme zich eveneens in levenloze en abstracte principes. In Rosenbergs visie is het de natuur die de exclusieve verschillen wil; het is de natuur die zichzelf in figuren droomt. De vormeloze jood, of het universalisme in het algemeen, wordt dus door de natuur niet gewild.¹⁵

9.

Het model dat wordt aangegrepen voor de afbakening van een eigen identiteit kan dus ook door de mythe, door de taal worden geschetst. De figuur of *Gestalt* waarop de mimesis zich richt, hoeft geenszins in de vorm van een visuele verschijning zichtbaar gemaakt te kunnen worden, maar kan ook door de taal worden vastgelegd. Er wordt wel eens gezegd dat de zelfidentificatie door middel van een verhaal principieel opener is dan die door middel van het beeld, omdat de taal - anders dan het beeld - tijd kent; met name de toekomstige tijd in de taal zou per definitie openheid met zich meebrengen. Dit sluit echter niet uit dat in een verhaal een gesloten identiteit, een gesloten model wordt neergezet dat in het verleden tot stand is gekomen en dat in heden en eeuwige toekomst alleen maar behouden en gekopieerd moet worden. De toekomst louter als herhaling van het verleden. Op deze wijze fungeert veelal het 'wij-verhaal' van menige collectiviteit, een verhaal waarin de wereld zo wordt toegankelijk dat het andere en de anderen worden buitengesloten.

Het probleem is dus niet: woord of beeld, maar het feit dat beide in dienst kunnen worden gesteld van een representatie die zich afgrenst. Nu zou men onmiddellijk kunnen stellen dat elke representatie zich nu eenmaal móet omgrenzen om duidelijk te zijn. Dat is inderdaad het klassieke uitgangspunt. Representatie, grens en systeem raken dan gemakkelijk met elkaar verbonden. De ene representatie grenst zich af van de andere. Alle representaties samen vormen een geordend systeem van aan elkaar gerelateerde, omgrensde elementen. Zo'n systeem van representaties is dan doortrokken van de in- en uit-sluitingen.

Tegen deze achtergrond heeft Lyotard in *Discours, figure* (1971) gepoogd de gebruikelijke tegenstelling tussen woord en beeld te ondergraven en de aandacht te richten op de representatie in het algemeen. In eerste instantie lijkt Lyotard hier de fenomenologie van de late Merleau-Ponty tegen het structuralisme van met name Lacan uit te spelen. Lyotard noemt zijn boek een 'verdediging van het oog' en een aanval op de zelfgenoegzaamheid van het vertoog. Inderdaad kan het vertoog in de structuralistische opvatting zelfgenoegzaam worden genoemd. De betekenis of de verwijzing naar de buitenwereld wordt immers opgevat als een effect van de taal, van de opposities binnen het taalsysteem en van de positie van een term in de context van het taalgebruik. Lyotard stelt echter dat de taal een beroep doet op het zien, omdat het

aanwijzen onontkoombaar is. De structuralistische linguïstiek weet volgens hem geen raad met deïktische termen, zoals: hier, ik, dit. Deze termen zijn weliswaar ook opgenomen in een taalsysteem en ontleen dus mede hun betekenis aan hun oppositie tot daar, jij, dat; maar al deze termen blijven volgens Lyotard in de lucht zweven zo lang niet iemand een referentie in ruimte en tijd geeft die als vertrekpunt kan gelden. En dit kan alleen maar gebeuren door deze referentie aan te wijzen. Lyotard stelt dat de taal via de deïktische woorden doorverwijst naar wat níet taal is, naar het zintuiglijke veld waarin spreker en toehoorder zich bevinden.

Echter, ook de fenomenologie ontsnapt niet aan Lyotards kritiek. Volgens Lyotard vat Merleau-Ponty de visuele ruimte nog te zeer op als iets waarin gegrepen en gekend moet worden. Daarom ontdoet Merleau-Ponty zich onvoldoende van een voorstelling van de ruimte als een transparant en homogeen geheel, waarin zich coherente vormen voordoen. Zodoende reduceert de fenomenologie het andere toch weer tot hetzelfde. Lyotard stelt de fenomenologie op één lijn met de opkomst van het perspectief in de schilderkunst van de renaissance. In het perspectivische vlak worden de objecten getoond als zichtbaar vanuit één onbeweeglijk punt en als aan elkaar gerelateerd volgens een homogene orde. Zo beschouwd lijkt de structuur van het visuele veld verdacht veel op de structuur van de taal. Lezen en zien, woord en beeld passen in hetzelfde register, wanneer het er alleen maar om zou gaan een structuur of systeem of, zoals Lyotard zegt, de orde van de *logos* te herkennen.¹⁶

Lyotard wijst op een andere soort verwevenheid van woord en beeld, in wat hij in navolging van Freud het droomwerk noemt. Opnieuw bestrijdt Lyotard Lacan, die immers stelde dat het onbewuste als een discours moet worden beschouwd. Volgens Lyotard is het onbewuste geen talig discours, maar een soort permanent werkzame rebus, waarin woorden, of delen van woorden, voortdurend worden omgezet in beelden en deze weer in andere woorddelen, enzovoort, zonder dat een van beide partijen de oorsprong zou vormen, zonder dat één partij de natuur of een uiteindelijke waarheid zou vertegenwoordigen. Tekst en figuur zijn altijd al vermengd; er is nooit iets anders dan een mengsel van het leesbare en het zichtbare, een *no man's land* waarin de natuur tegen woorden en de cultuur tegen dingen worden uitgewisseld.¹⁷ Fundamenteel is niet een of andere orde, maar de ordeverstoring. Ook spreekt Lyotard van een 'oorspronkelijke' verwarring van dingen, vormen en woorden, een verwarring die steeds opnieuw wordt getemperd door de diverse wijzen van representatie. Dit hele spel wordt door Lyotard beschreven in psychoanalytisch-energetische termen: het zou voortkomen uit het verlangen, uit het primaire proces, uit *eros* en *thanatos*. Deze driften geraken weliswaar steeds weer tot verstarring in het systeem van de *logos*, maar breken deze verstarde figuren ook steeds weer open.

10.

Eén manier om het oppositionele bouwwerk van woord en beeld aan te vechten is dit te ondergraven met wild kolkende driften. Een andere manier is de grenzen ervan te laten zien, door zowel de woord- als de beeldpartij een plaats te geven én hun beperktheid te tonen - ten opzichte van datgene wat aan woord en beeld transcendent is.

Arnold Schönberg heeft zijn opera *Moses und Aron* geschreven en gecomponeerd in de jaren 1930-1932. Mede omdat de opera onvoltooid is gebleven - alleen de eerste twee acten zijn volledig afgewerkt - is het pas na Schönbergs dood (1951) tot sporadische uitvoeringen van het werk gekomen. Een hoogst indrukwekkende uitvoering vond in oktober 1995 in Amsterdam plaats, onder leiding van Pierre Boulez en in een encensering door Peter Stein.¹⁸

Terecht noemt Steiner *Mozes en Aäron* 'een opera over de opera'.¹⁹ Schönberg heeft dit werk bedoeld als een protest tegen het opkomende nazisme. Zowel de muziek als de tekst maken dit werk tot een kritiek van de representatie. De opera bespeelt op serieuze wijze de paradoxen van de representatie van het onrepresenteerbare. En precies daarin ligt Schönbergs antwoord op de nazistische wijze van identificatie.

De bekende kwestie die in het bijbelverhaal aan de orde wordt gesteld, onderstreept Schönberg allereerst in muzikaal opzicht door af te zien van welluidende tonaliteit. Nergens beter dan in deze opera is de door Schönberg ontwikkelde 'twaalf-toons' of 'seriële' muziek op haar plaats. Doordat hij hierbij nooit iets onveranderd herhaalt (het principe van de continue variatie of gevarieerde herhaling) krijgen vaste muzikale figuren geen kans. En op zeer opvallende wijze krijgt de in de bijbel beschreven rolverdeling tussen Mozes en Aäron muzikaal vorm, doordat Aäron zingt, terwijl Mozes een soort spreekzang (*Sprechstimme*) moet voortbrengen.

Schönberg schreef zelf het libretto en herschreef daarbij het middeleeuwse Duits van de lutheraanse bijbel. Tot op zekere hoogte zijn dus ook de woorden, met hun klanken en ritme, gecomponeerd, in samenhang met de muziek. Verder is het verhaal, in vergelijking met de bijbel, door Schönberg nogal aangescherpt. Ik zal hier dan ook niet de tekst van de bijbel, maar die van Schönberg bespreken.²⁰

Deze tekst kan als een oefening in kantiaans denken worden beschouwd. Het noumenale transcendeert het fenomenale. God wordt alomtegenwoordig en almachtig en daarom onvoorstelbaar genoemd, in elk geval in de vorm van beelden. God treedt slechts op in het *denken* van Mozes, maar omdat Mozes geen getalenteerd spreker is, krijgt zijn broer Aäron de taak de stem van Mozes te zijn. De onvoorstelbaarheid van God geldt als het specifieke verschil tussen de 'nieuwe' God van de Israëlieten en de 'oude' goden van de andere volkeren. God onttrekt zich zowel aan de voorstelling als aan de verstandelijke, menselijke calculatie van oorzaak en gevolg, van beloning en straf, van offeren en daarmee Gods genade verwerven.

Aäron is in alle opzichten de tussenfiguur tussen Mozes en het volk. "Mijn Mo-

zes", schreef Schönberg in een brief in 1933, "is helemaal niet menselijk".²¹ Terwijl Mozes staat voor de wet ("de onvoorstelbare wet van de onvoorstelbare God"), voor de onbuigzaamheid (de staf) en voor het denken, kiest Aäron voor de liefde, voor de flexibiliteit (de slang) en voor de voorstelling door woorden, beelden en daden (wonderen), én lijkt Aäron vooral begaan met het zelfbehoud van het volk. Het politieke aspect is duidelijk aanwezig: volgens de tekst van de derde act verdedigt Aäron zich tegenover Mozes met het argument dat hij optrad "voor de vrijheid van het volk, opdat het een volk zou worden". Het antwoord van Mozes luidt: "Dienen, de godsgedachte dienen, dat is de vrijheid waartoe dit volk uitverkozen is". Het volk zelf wisselt nogal van opinie, al naar gelang de gebeurtenissen, maar bij de schepping van het gouden kalf jubelt het volk voor goden die fungeren als "heren van onze zintuigen", die "lijfelijk zichtbaar" zijn, die "grenzen" hebben en "meetbaar" zijn en die "niet eisen wat aan ons gevoel ontsnapt".

Zoals bekend komt het verhaal tot een climax, als Mozes met de twee stenen tafelen, waarop de vinger Gods de tien geboden zou hebben geschreven, van de berg Sinaï terugkeert. Mozes vernietigt het gouden kalf, met de woorden: "Verdwij, jij afbeelding van het onvermogen om het grenzenloze in een beeld te vatten!" Aäron echter stelt dat geen volk méér kan vatten dan een beeld; volgens hem "drukt het beeld het te vatten deel van de gedachte uit". En dan komt het springende punt: Aäron stelt dat Mozes' tafelen (dus de woorden van de tien geboden) "ook slechts een beeld, een deel van de gedachte zijn". Deze stelling van Aäron lijkt Mozes diep te raken - en te overtuigen: Mozes smijt de tafelen van de wet stuk! De tweede act eindigt met de uiterste wanhoop van Mozes: "Dan heb ik mij een beeld gemaakt, vals, zoals een beeld slechts kan zijn! Dan ben ik verslagen! Dan was alles waanzin wat ik gedacht heb, en kan en mag het niet gezegd worden. O woord, gij woord dat mij ontbreekt!"

Naar mijn mening is het eerste belangrijke kenmerk van deze opera het feit dat er niet één figuur, één held wordt getoond, maar een pluraliteit van zeer verschillende figuren. Deze figuren worden niet zozeer aangereikt als elkaar uitsluitende mogelijkheden waaruit het volk moet kiezen, maar veeleer als vormen die het volk in één bestaan zal moeten integreren. Er is het gouden kalf, als beeld van het goddelijke. Er is Aäron met zijn vloeiende welsprekendheid, de representant van de communicatieve taal als middel om het volk te verenigen. En er is Mozes, die nauwelijks in staat is zijn onmiddellijke ervaring van God in woorden tot uitdrukking te brengen en die daartoe Aäron nodig heeft. Mozes, en dit is het tweede belangrijke kenmerk, Mozes representeert het onrepresenteerbare. Voor een moment dacht Mozes een representatie van de wet in handen te hebben, maar al gauw geeft hij toe dat deze representatie faalt, dat elke figuur faalt. Het derde belangrijke punt tenslotte, een punt dat we wellicht geneigd zijn over het hoofd te zien, is dat de opera zelf een figuratie is. Het gaat te ver om te zeggen, zoals Albright doet, dat "de opera zelf als het gouden kalf is". Maar het is een figuratie, waarbinnen we geconfronteerd worden met verschillende figuren,

waaronder er echter één is die stelt dat het hoogste wezen niet gerepresenteerd kan worden.

Steiner miskent de diepgang van Schönbergs opera volkomen door te zeggen dat het dramatische conflict zich afspeelt "tussen een man die spreekt en een man die zingt".²² Het wezenlijke conflict, of liever: het onoplosbare probleem speelt zich af tussen welk type representatie dan ook aan de ene kant en het onrepresenteerbare aan de andere, een probleem echter dat alleen maar kan worden getoond met de middelen van de representatie. Zoals Albright terecht opmerkt: "het verbod op gesneden beelden was zelf een gesneden beeld en heeft zichzelf nietig verklaard".²³ De ultieme vraag die Mozes stelt is ook de vraag die de componist Schönberg zichzelf stelt: kan de opera er wel ooit in slagen de onrepresenteerbaarheid, het transcendente te representeren? Aldus kan deze opera een representatie van de problemen van de representatie worden genoemd.

Deze problemen kunnen worden verhelderd met behulp van de esthetica van het sublieme. Het sublieme is tegengesteld aan een kunstconceptie die de omgrensde *Gestalt* van de mythe, ten dienste van een vastomlijnde identiteit van het volk centraal stelt. Het sublieme is er wanneer de menselijke verbeelding, het vermogen tot representeren, tracht oneindige grootte of macht te representeren - en noodzakelijkerwijs faalt. Het sublieme gevoel ontstaat wanneer we stuiten op iets dat grenzenloos blijkt te zijn, naar aanleiding van een vormeloze representatie, zonder *Gestalt*. De representatie verwijst naar het feit dat er iets onrepresenteerbaars bestaat, hetgeen een merkwaardig samengaan van lust en onlust in het menselijke gemoed veroorzaakt. Zoals Kant heeft gezien, kan er een verband worden gelegd tussen de esthetica van het sublieme en het beeldverbod, zoals het jodendom, de islam en het protestantisme dat kennen.²⁴ Kant licht toe dat de *Darstellungsart*, de wijze van representeren, bij het sublieme geheel negatief wordt tegenover de zintuigen. Dit neemt niet weg dat het een wijze van representeren blijft. Deze representatie spoot echter niet meer met het vertrouwde idee van mimesis. Als er bij het sublieme nog sprake kan zijn van mimesis, dan gaat het om een mimesis zonder model, een mimesis die geen vaste identificatie toelaat.

Indien déze, door Schönbergs opera gedemonstreerde, kenmerken van kunst naar de politiek overgebracht zouden kunnen worden, zou de door Walter Benjamin gevreesde 'esthetisering van de politiek' zo slecht nog niet zijn. Deze wijze van representeren omsluit zichzelf niet, maar wijst juist boven zich uit, naar het onrepresenteerbare, naar het andere. Deze wijze van representeren is niet zelfgenoegzaam, maar laat meteen ook haar eigen beperktheid zien.

Noten

¹*De Volkskrant*, 25-4-1996 en 15-4-1997.

²Het is waar dat de op het beeldscherm geprojecteerde mogelijkheden niet (alleen) volgens de wetten van het beeld, doch (ook) volgens die van de taal aan elkaar gerelateerd zijn. Maar dit talige verband is enkel semantisch van aard.

³Indien we echter de Britse cineast Peter Greenaway mogen geloven, gaat de film nu na 100 jaar ophouden verhalen te vertellen. In zijn lezing te Rotterdam op 31 januari 1997 stelde Greenaway dat de vertrouwde verhalende speelfilm tot een saaie, conventionele en stervende kunstvorm is verworden. De film, aldus Greenaway, is blijven steken in de negentiende-eeuwse literatuur en heeft nog steeds James Joyce niet ontdekt. Hij pleitte voor een nieuwe cinema, die niet langer is gebaseerd op het 'Casablanca-syndroom': een film met een begin, een midden en een eind, en met beelden die in feite slechts een tekst illustreren. Zie *De Volkskrant*, 3-2-1997. Overigens vond ik Greenaway's laatste film *The Pillow Book* weliswaar op twee punten bijzonder: de fraaie technische vondsten en de belangrijke rol die schriftuur op de menselijke huid speelde; maar daarmee verdween nog niet de narratieve structuur van de film.

⁴*Genesis* 1, 26; de vertaling is die van de 'Statenbijbel'. De vertaling door de Katholieke Bijbel Stichting geeft: 'als beeld van Ons, op Ons gelijkend'.

⁵George Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*, New York, Atheneum, 1977 (1958), p. 12. - Nederlandse vertaling: *Verval van het woord*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1974, p. 6.

⁶Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*, Groningen, Historische Uitgeverij, 1994.

⁷Ernst van Alphen, 'Barnett Newman interpreteren', in: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, 87-3, 1995, pp. 206-212.

⁸De telling is overigens niet duidelijk: de rooms-katholieke kerk en de Lutherse kerk rekenen het beeldverbod tot het eerste gebod, terwijl het bij de joden, de oosterse en de overige protestantse kerken als het tweede gebod geldt.

⁹Ik maak hier, evenals verderop, gebruik van Anne-May Wachters-van der Grinten, 'Gij zult u geen gesneden beeld maken...'. *Het beeldverbod in jodendom, christendom en islam*. Kampen, Kok, 1996.

¹⁰Er zijn overigens wel degelijk passages in het Oude Testament volgens welke God door mensen werd gezien.

¹¹Het spreekverbod dat in bepaalde kloosterorden geldt, stelt alleen de waarde van het menselijke spreken ter discussie, niet die van de Schrift. Er kunnen trouwens nog allerlei andere vormen van religieus gefundeerde soberheid worden genoemd. Een van de meest merkwaardige heb ik altijd gevonden het idee dat alleen *hele* noten Gods goedkeuring kunnen wegdragen.

¹²W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986, p. 110.

¹³In zijn latere werk heeft Lacan de oppositie tussen de imaginaire en de symbolische orde

gerelativeerd door een derde instantie naar voren te halen: het zogeheten *Ding*. De vraag wordt nu of een ideologiekritiek à la Lacan zich vooral moet richten op het imaginaire fantasma of op het Ding. Zizek kiest voor het laatste: Slavoj Zizek, *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, Cambridge Mass, MIT Press, 1991 (Nederlandse vertaling: *Schuins beziend. Jacques Lacan geïntroduceerd vanuit de populaire cultuur*, Amsterdam/Meppel, Boom, 1996).

¹⁴Geciteerd in: Ph. Lacoue-Labarthe en J.-L. Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Editions de l'aube, 1991, 56 (Engelse vertaling: 'The Nazi Myth,' in: *Critical Inquiry* 16, Winter 1990, 306).

¹⁵Op dit punt zou Heideggers voordracht *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936) besproken moeten worden. Duidelijk is dat Heidegger het biologisme en racisme van de nazi's uit de weg gaat door de nadruk te leggen op de taal, op de *Dichtung*, maar het is de vraag of de *Gestalt* bij hem niet eveneens haar in- en uitsluitende grenzen heeft. Niet toevallig komt Heidegger in de in 1956 geschreven *Zusatz* bij deze tekst precies op het begrip grens terug.

¹⁶Lyotards kritiek lijkt eerder van toepassing op *Phénoménologie de la perception* (1945) dan op *Le visible et l'invisible* (1964). Verder denk ik dat het belangrijkste verschil tussen de fenomenologie van Merleau-Ponty en het structuralisme van Lacan niet ligt bij oog of vertoog, visuele ruimte of symbolische orde, maar bij Merleau-Ponty's 'vertrouwen' in 'er is iets' voorafgaande aan onze afstemming daarop, versus het constructivisme waarop het structuralisme, maar ook bijvoorbeeld de theorieën van Foucault uitlopen: alsof wij met onze categorieën, termen en beelden de wereld maken.

¹⁷J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Parijs, Klincksieck, 1971, 270. - Dit boek heeft in de internationale discussie nog steeds niet de aandacht gekregen die het verdient. Misschien nadat een Engelse vertaling is verschenen?

¹⁸De opname (de tweede onder leiding van Pierre Boulez) is uitgebracht op CD door Deutsche Grammophon GmbH 1996: 449 174-2 GH2.

¹⁹George Steiner, a.w., p. 132. - Nederlandse vert.: a.w., p. 98.

²⁰Ik geef eigen vertalingen, gebaseerd op de afzonderlijke uitgave van het libretto: Arnold Schönberg, *Moses und Aron. Oper in drei Akten. Textbuch*, Mainz/London/New York/Tokio, Schott, 1957.

²¹Geciteerd in Daniel Albright, *Representation and the imagination*, Chicago, The University of Chicago Press 1981, p. 41.

²²G. Steiner, *ibid*.

²³D. Albright, a.w., 44.

²⁴I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 124.