



## ***SUMMARY IN DUTCH***

Sinds de laat-zeventiende eeuw is het idee van het sublieme in de Westerse cultuur verbonden geweest met een ervaring van stomme verwondering, huiver en verheffing in het aangezicht van de onmetelijke en de overweldigende natuur: eindeloze woestijnen, ijsvlaktes en oceanen, bergen, ravijnen, vulkanen, stormen, aardbevingen – alles waardoor men zich plotseling klein, kwetsbaar en onbeduidend voelde, maar waardoor men tegelijkertijd toch ook werd aangetrokken, gefascineerd en geïnspireerd. Als zodanig werd de sublieme ervaring gekenmerkt door een dubbelzinnigheid die het zou gaan onderscheiden van de ervaring van het schone in de achttiende en negentiende-eeuwse kritische theorie en esthetica: een ervaring van lust en onlust, van frustratie en verrukking, of angst en fascinatie, tegelijkertijd.

Met de herleeftde interesse voor het sublieme in de laatste twee decennia van de twintigste eeuw is deze paradoxale ervaring in recente studies al vele malen beschreven en doordacht vanuit historisch en theoretisch perspectief. Niet alleen het sublieme als natuurbeleving maar ook de verschuiving van het sublieme naar het gebied van de schilderkunst en literatuur in de achttiende eeuw – traditioneel al ingegeven door de bijzondere plaats van de sublieme of verheven stijl in de klassieke retorica – stond hierbij centraal. Twee zaken bleven echter buiten beschouwing. Ten eerste was dat de muziek die – in tegenstelling tot de literatuur, architectuur en schilderkunst – nooit echt betrokken werd in het hedendaagse debat over het sublieme. Ten tweede was dat de aard van de sublieme ervaring als een paradoxaal samengaan van lust en onlust. In navolging van de invloedrijke studie die Samuel Holt Monk (1960) over het sublieme maakte (en die goeddeels geïnspireerd was op de sublieme ervaring zoals die door Immanuel Kant in zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) werd geanalyseerd), hebben hedendaagse critici en theoretici de structuur van de sublieme ervaring gerepresenteerd als een structuur van opeenvolging: als een gevoel van lust (behagen) dat wordt bemiddeld door een gevoel van onlust (onbehagen), of een gevoel van onlust dat wordt opgeheven in een gevoel van lust, in plaats van een in elkaar grijpen van de twee.

Door deze twee zaken als uitgangspunt te nemen van mijn onderzoek heb ik, ten eerste, de muziek voor het voetlicht van het sublieme willen plaatsen en, ten tweede, een bijdrage willen leveren aan de hedendaagse filosofische discussie over de sublieme ervaring. Meer in het bijzonder heb ik de onderlinge wisselwerking tussen het idee van het sublieme en het idee van het muzikale geanalyseerd vanuit een historisch en theoretisch perspectief. Hierbij heb ik – binnen de grenzen van deze wisselwerking – de structuur van de sublieme ervaring herlezen als een aporetische structuur van gelijktijdigheid, onbeslistheid en onoplosbaarheid. Op deze manier heb ik de esthetica van het sublieme, die nu normatief gedacht wordt als een esthetica van verheffing (Immanuel Kant) of als een esthetica van verheviging (Edmund Burke), proberen te doordenken als een esthetica van onbepaaldheid of onbestemdheid.

Binnen deze algemene doelstelling heb ik mijn betoog gestructureerd rond de volgende drie vraagstellingen. Ten **eerste**, en op het meest basale niveau, heb ik aangegeven hoe de achttiende en negentiende-eeuwse cultus van het sublieme heeft doorgewerkt in de eigentijdse muziekcultuur, zowel wat betreft compositie,

uitvoeringspraktijk als kritiek. Dit heeft onder meer betrekking op het volgende: de receptie en uitvoering van Haydn en Handel in Groot-Brittannië, de monumentale muziekpraktijken ten tijde van de Terreur in Frankrijk, de canonisering van Beethoven – en meer in het algemeen de canonisering van de symfonie – in de vroege negentiende eeuw via het discours van het sublieme, of de grensoverschrijdingen op het gebied van vorm, klank en uitvoering in de Romantische muziek (Chopin, Paganini, Liszt, Berlioz).

Ten **tweede** heb ik aangetoond hoe achttiende en negentiende-eeuwse noties van instrumentale muziek de mogelijkheidsvoorwaarden van een artistiek of kunstmatig sublieme hebben (mede) bepaald. Hoe, dat wil zeggen, de semantische en visuele onbepaaldheid die werd toegeschreven aan eigentijdse instrumentale muziek in de Britse kritische theorie en Duitse filosofie als een leidraad ging functioneren voor evocaties van het sublieme in de literatuur en schilderkunst. En hoe, in relatie hiermee, de sublieme ervaring als een primair auditieve ervaring werd gerepresenteerd. In de postmoderne theorievorming rond het idee van het sublieme blijft een spoor van deze speciale band tussen het sublieme en het muzikale bestaan. De Franse filosoof Jean-François Lyotard, bijvoorbeeld, stelt het sublieme moment voor als een auditief moment dat zich alleen in een sfeer van radicale onbepaaldheid kan voordoen: de aankondiging van het sublieme in de kunst – of dit nu de schilderkunst of de muziek is – representeert hij als een klank of akkoord dat plotseling oprijst uit de stilte, uit het niets, uit een onverwachte openheid. Als een ervaring van het andere – van dat wat men niet kan anticiperen, calculeren of voorprogrammeren – is de ervaring van het sublieme bij Lyotard in eerste instantie een ervaring van het luisteren, een ervaring van het oor.

Uitgaande van deze wisselwerking tussen het sublieme en het muzikale in de Westerse esthetica heb ik, ten **derde**, het idee van onbepaaldheid of onbestemdheid als bepalend gedacht voor de sublieme ervaring. Enerzijds heb ik dit gedaan aan de hand van achttiende en negentiende-eeuwse theorieën die onderbelicht zijn gebleven in het tegenwoordige debat. Anderzijds heb ik dit gedaan op basis van een theoretische analyse in relatie tot zowel Romantische als eigentijdse muziek. Ik heb hierbij de sublieme ervaring geformuleerd als een ervaring die wordt gekenmerkt door een interne tegenstrijdigheid, die niet (dialectisch) kan worden opgelost of opgeheven: een ervaring zonder uitkomst of afsluiting. Anders dan de normatieve kantiaanse ervaring van het *Erhabene* ontbeert deze ‘alternatieve’ sublieme ervaring een overgang van onlust naar lust, van frustratie naar verheffing, of van angst naar verrukking. Daarentegen blijft het juist verstrikt in haar eigen interne dualiteit. Lust en onlust zijn hier niet binair tegenover elkaar gedacht als twee onafhankelijke ‘principes’, maar als schijnbaar conflicterende intensiteiten die altijd al in elkaar zijn ingeschreven. Juist door deze verstrengeling kan een overgang van de een naar de ander, een oplossing van de een in de ander, niet worden gearticuleerd in een gevoeld moment van verheffing of ontlading. Het is mijns inziens vooral op deze manier dat het sublieme als een kritisch begrip van betekenis kan blijven in de hedendaagse kunsttheorie en cultuurfilosofie.

Op basis van deze drie vraagstellingen – te weten: de doorwerking van de cultus van het sublieme in de achttiende en negentiende-eeuwse muziekpraktijk, de onderlinge wisselwerking tussen de esthetica van het sublieme en de esthetica van de instrumentale muziek en de mogelijkheid van een ‘alternatieve’ sublieme ervaring – heb ik de dissertatie als volgt ingedeeld. In **hoofdstuk 1** (*Sublimation*) biedt ik een kritische blik op Immanuel Kants analyse van de sublieme ervaring. Hierbij laat ik zien dat Kant het interne conflict van de sublieme ervaring – de ervaring van het *Erhabene* – als volgt harmoniseert. Ten eerste heeft de ervaring van het sublieme volgens hem altijd het karakter van een esthetisch oordeel. Het esthetisch oordeel,

weer, heeft niet betrekking op een object maar op de gevoelde, harmonieuze relatie tussen twee mentale faculteiten van het subject. Het harmonieuze karakter van deze relatie laat het uiteindelijk niet toe de sublieme ervaring als een onoplosbaar conflict te denken. Ten tweede structureert Kant de sublieme ervaring langs de lijnen van een aristoteliaans plot: uiteenzetting-crisis/climax-oplossing. Zo krijgt deze ervaring hetzelfde narratieve verloop als een sprookje of een mythe: de held komt vanuit een positie van relatieve rust, veiligheid of zekerheid in een crisis terecht, overwint deze en versterkt of bevestigt zijn positie uiteindelijk in een probleemoplossend moment van afsluiting. Meer specifiek kan het kantiaanse subject in de sublieme ervaring zich juist *door* – en niet dankzij – een tussentijds gevoel van frustratie of angst op geruststellende wijze bevestigen als een autonoom subject. Niet *zozeer* een ervaring *van* de grootse of bedreigende natuur, als een zelfbevestigende ervaring *in tegenstelling tot* deze natuur – dat wil zeggen, een ervaring van de eigen autonomie – is het kantiaanse sublieme gericht op een afsluiting van spanning in de bewustwording van de eigen verhevenheid of onaantastbaarheid.

Een mogelijk alternatief hiervoor zou, volgens Lyotard (1994) en ook Renée van de Vall (1994) kunnen worden gezocht in de kantiaanse notie van de esthetische idee. Binnen een strikt kantiaanse context zou dit alternatief echter niet goed denkbaar zijn. Voor zover de esthetische idee neerkomt op het idee van suggestie, is dit echter wel denkbaar binnen de context van achttiende-eeuwse Britse theorieën van het sublieme die destijds van grote invloed zijn geweest op de Duitse esthetica. Als de esthetische idee draait om een voorstelling die (te)veel te denken geeft maar nooit in een bepaald begrip kan worden samengevat, dan wordt deze onbepaaldheid al centraal gesteld in het werk van Edmund Burke, James Beattie en James Usher over het sublieme.

In **hoofdstuk 2** (*Indeterminacy*) worden deze theorieën dan ook nader onderzocht. Het hoofdstuk opent met een min of meer conventionele analyse van het zogenaamde existentiële sublieme volgens Edmund Burke: een angstige, maar ook intensiverende ervaring van de eigen sterfelijkheid. Ik laat hierbij zien hoe het idee van onbepaaldheid en ondoorzichtigheid een centrale rol speelt in Burkes notie van de sublieme ervaring. De laatste wordt gevoed door een doodsangst die alleen kan ontstaan in een sfeer van radicale onzekerheid: wanneer men niets meer kan zien, voorzien of overzien. Wil men het sublieme in de kunst evoceren, zo impliceert Burke, dan moet deze onzekerheid vertaald worden naar een visuele en semantische onbepaaldheid. Dit komt in wezen neer op een anti-pictorialistische poëtica, waarbij blindheid en duisternis de toon zetten. Als het radicaal andere kan het sublieme niet zichtbaar gemaakt worden door middel van beelden, maar kan het alleen door middel van woorden gesuggereerd worden.

Meer in het bijzonder komt deze fascinatie voor het suggestieve neer op een fascinatie voor een gefragmenteerde of ‘incomplete’ manier van representeren die – zoals Kevin Barry (1987) heeft laten zien – goeddeels terug te voeren is op achttiende-eeuwse speculaties over het ‘lege’ of ‘open’ teken van eigentijdse instrumentale muziek. Kort en goed komt het hier op neer dat het denken over instrumentale muziek het denken over taal in de achttiende-eeuwse Britse kritische theorie niet weinig heeft beïnvloed. Het ‘volle’ talige teken werd her-dacht in termen van het ‘open’ teken toegeschreven aan instrumentale muziek. Opvallend hierbij is dat theoretici van het sublieme zoals Burke en James Beattie taal als *het* medium van het sublieme poneerden voor zover het de eigenschappen bezat die werden toegedicht aan het ‘open’ muzikale teken.

Echter, waar onbepaaldheid juist een positieve bijklank heeft in het denken over muziek (Thomas Twining) – waarbij vooral de vreugde van een oneindige interpretatie, van een vrije verbeeldingskracht, wordt benadrukt – daar lijkt het bij

Burke in eerste instantie alleen het verpletterende effect van de *terror* te bewerkstelligen. In Burkes minder bekende analyse van het idee van het (kunstmatig) oneindige, daarentegen, krijgt onbepaaldheid een rijkere en meer ambigue betekenis. In tegenstelling tot het existentiële sublieme hoeft onbepaaldheid of ondoorzichtigheid hier niet te worden opgeheven om een negatief geconnoteerd moment van spanning om te zetten in een positief geconnoteerd moment van ontlasting. Lust en onlust spelen hier juist steeds in elkaar over zonder een duidelijk moment van overgang waarin de laatste opgaat in de eerste. Beiden hebben betrekking op een onbepaaldheid – letterlijk de afwezigheid van een grens of bepaling – die tegelijkertijd een spanning en een eindeloos uitstel van spanning impliceert. Op deze manier lijken lust en onlust in Burkes ervaring van het oneindige elkaar niet zozeer af te wisselen als wel te veronderstellen en te versterken: hier ontbreekt een moment van overgang en afsluiting en kan de sublieme ervaring beschreven worden als een gevoel dat vastzit in haar eigen, interne tegenstrijdigheid.

In James Ushers herlezing van het sublieme kan eenzelfde tegenstrijdigheid en onoplosbaarheid worden vastgesteld. Hij stelt dat het idee van het sublieme niet zozeer ondoorzichtig als leeg of open is en dat deze openheid tegelijkertijd een pijnlijk gevoel van gebrek en een vreugdevol gevoel van opschorting of suspensie oproept: de ervaring van het sublieme is de ervaring van een ‘mighty unknown want’, een naamloos verlangen. Hierbij loopt de vreugde van een eindeloos hopen en anticiperen – de vreugde van een voortdurende onbepaaldheid – over, en raakt het zelfs verstrikt, in de pijn van een eindeloze frustratie. Ook hier weer is het sublieme gevoel een onopgelost gevoel dat blijft aarzelen of oscilleren in haar eigen interne gespletenheid.

Als een eindeloos en doelloos verlangen, anticipeert deze usheriaanse sublieme ervaring niet alleen de eigenaardigheden van het Romantische verlangen. Ook onderstreept het de speciale relatie tussen het sublieme en de instrumentale muziek in de achttiende-eeuwse Britse kritische theorie. Instrumentale muziek is, voor Usher, het equivalent van het lege of – zoals Usher het ook noemt – voortvluchtige object van het sublieme. Het prikkelt de verbeeldingskracht maar laat zich niet toe-eigenen als een object van kennis. Ver en nabij tegelijkertijd (zoals de Duitse Romantici muziek doorgaans zouden aanduiden) kan het hooguit *geïntimeerd* worden.

Onlosmakelijk verbonden met het idee van het muzikale in de Britse kritische theorie laat het idee van onbepaaldheid aldus een alternatieve sublieme ervaring denken: een ervaring die *zelf* de onbepaaldheid of onopgelostheid aanneemt die geassocieerd wordt met het idee van het sublieme. Toch, zo laat ik zien in **hoofdstuk 3** (*Might*), staat een dergelijke ervaring als een specifiek muzikale ervaring van het sublieme nog ver af van achttiende-eeuwse praktijken van het muzikaal sublieme. Enerzijds wordt hier de wisselwerking tussen het sublieme en de muziek bevestigd via het idee van de *pathos*. Anderzijds blijkt dat deze *pathos* betrekking heeft op het sublieme in haar meer traditionele connotaties: verheffing, verschrikking, verheviging.

Ik laat dit zien aan de hand van de receptie en uitvoeringspraktijken van het werk van Haydn en Handel in het achttiende-eeuwse Groot-Brittannië en de wijze waarop het muzikaal sublieme tijdens de Franse Terreur in dienst werd gesteld van het monumentale. Nog ver voor Wagner ziet men hier de geboorte van muziek als een massamedium, waarbij het discours van het sublieme als een discours van vervoering en betovering genoeg mogelijkheden bood voor totalitaire manipulaties.

Ten tweede laat ik zien hoe het discours van het sublieme in de Duitse esthetica heeft bijgedragen aan de canonisering van instrumentale muziek in het algemeen en de symfonie in het bijzonder. De receptie van Beethoven in de late

achttiende en vroege negentiende eeuw is hiervoor illustratief: in de teksten van bijvoorbeeld E.T.A. Hoffmann en Christian Friedrich Michaelis werd zijn muziek geconstrueerd in termen van het sublieme – in termen van het heroïsche, eigenzinnige en overweldigende, maar tegelijkertijd ook in termen van het verwonderlijke en onbepaalbare. De categorie van het sublieme functioneerde hierbij niet alleen als een legitimatie voor ‘het andere’ in de kunst (dat Beethoven’s muziek zou belichamen), maar vooral ook als een legitimatie van de instrumentale muziek als een onafhankelijke kunst.

In **hoofdstuk 4** (*Desire*) laat ik zien hoe dit discours van het sublieme, ten eerste, doorwerkt in de vroeg Romantische, Duitse muziekkritiek en filosofie en, ten tweede, herschreven wordt als een discours van de *Sehnsucht*: een eindeloos verlangen – een zucht naar en lijden aan verlangen – dat haar eigen oplossing consequent ondermijnt. Zoals de usheriaanse ‘mighty unknown want’ is dit een verlangen dat, in de woorden van Jean Paul, op zoek is naar een object. Het beweegt zich in een dubbelspel van eindeloos uitstel (een lust van suspensie, van een altijd-open ruimte) en onrustig zoeken (een onlust van frustratie, van een onoplosbaar gebrek) tegelijkertijd: in een aarzelen tussen spanning en spanningloosheid dat niet zozeer een tegenstelling als wel een in elkaar werken van de twee behelst. Zoals in – wat Thomas Weiskel (1976) heeft genoemd – het liminaal sublieme, draait het bij de *Sehnsucht* om een (voortdurend) aarzelen aan de rand van een grens: om het ervaren van een eindeloos moment van ‘nog niet’, een rekkend moment van het nog niet gegevene.

Ook al heeft deze *Sehnsucht* weinig van doen met de esthetica van het sublieme als een esthetica van de schok, toch, zo toon ik aan, is het onlosmakelijk verbonden met de esthetica van het sublieme als een esthetica van het oneindige en onbepaalbare. Het ‘open’ teken van de instrumentale muziek speelt hierbij een belangrijke rol. Enerzijds wordt het idee van oneindigheid ingeschreven in eigentijdse instrumentale muziek als een semantische onbepaaldheid, als een idee van oneindige interpretatie. Anderzijds wordt deze aldus ingeschreven onbepaaldheid tot een ‘methode’ verheven voor de literatuur en schilderkunst. Op deze manier lijkt het alsof – binnen de Romantische esthetica – het sublieme (als een belichaming van het onbepaalde en onpresenteerbare) al aan het werk is in de instrumentale muziek, terwijl de andere kunsten ‘muzikale’ eigenschappen moeten aannemen om het sublieme te evoceren.

In **hoofdstuk 5**, (*Un)forgetfulness*, laat ik zien hoe deze gedachte inderdaad bevestigd wordt in de negentiende-eeuwse Duitse esthetica. In het werk van Schopenhauer, Wagner en Nietzsche – maar nog het meest uitgesproken in het werk van Wagner – wordt betoogd dat de muziek ‘in wezen’ geen kunst van het schone maar het sublieme is. Het schone wordt hier geassocieerd met vorm en zichtbaarheid, het sublieme met vormeloosheid en onzichtbaarheid. De eerste zou alleen betrekking hebben op de schilderkunst, architectuur en beeldhouwkunst, de laatste alleen op de muziek. Sterker nog, voor Wagner en Nietzsche komt de muziek pas tot ‘zichzelf’ in de regelloosheid en mateloosheid die zij met het sublieme associëren. Meer in het bijzonder – en geïnspireerd op een zijdelingse opmerking van Schopenhauer – stellen zij dat muziek een oneigenlijke, ‘architectonische’ dominantie van zich af moet werpen om een absolute muziek te worden: een muziek die niet bepaald wordt door een ritmische symmetrie of over-zichtelijk-heid welke analoog zou zijn aan een architectonische symmetrie, maar juist *on*-bepaald blijft in een zwevende ruimte van klankkleuren en oneindige melodieën. Ik illustreer dit op basis van de Prelude van *Tristan en Isolde*.

Voor zover het sublieme op deze manier als een ‘host’ van de (‘absolute’) muziek wordt gedacht, blijft de sublieme ervaring bij Wagner toch vooral de traditionele ervaring van betovering en zelfverheffing: een momentaan verlaten of

wegvallen van de zintuiglijk-gebonden werkelijkheid in een vacuüm van tijdloosheid en vergetelheid. Wagner beroept zich in dit verband op Schopenhauer, maar ik toon aan dat de zaken bij Schopenhauer aanzienlijk minder eenvoudig liggen. Want wat Schopenhauer betoogt is dat zo'n ervaring van complete en min of meer probleemloze vergetelheid juist een kenmerk van de bevrijdende ervaring van het *schone* is. In de ervaring van het sublieme, daarentegen, gaat een momentane vergetelheid paradoxaal genoeg *gepaard* met een constante en pijnlijke herinnering aan een allesomvattende en destructieve Wil waarvan het subject zich niet geheel kan bevrijden. Dit is een gespleten en onoplosbare ervaring die juist van de onmogelijkheid van een (volledige) verheffing getuigt.

Hetzelfde geldt voor Nietzsche, die de sublieme ervaring relateert aan een bewustzijnsvernavuwendende ervaring van *Rausch*. Dit is een 'gemiste' ervaring voor zover het subject deze ervaring niet kan beheersen, verwerken, of vasthouden – een ervaring die letterlijk voorbij-gaat, of beter nog, zich doorheen het subject beweegt. Zoals bij Schopenhauer is de sublieme ervaring in deze context niet bepaald door een narratieve structuur van opeenvolging en verheffing, maar door een aporetische structuur van gelijktijdigheid en onbeslistheid. Enerzijds is hier sprake van een vreugdevolle eenwording met een levens-bevestigende en levens-bestendige kracht van de Wil. Dit wordt echter tegelijkertijd doorkruist door een pijnlijke herkenning van de evenzo destructieve tendens van die Wil. Onlust wordt hier niet opgeheven in lust, de twee werken juist constant in elkaar door in een 'gemiste' ervaring die niet zozeer wordt afgesloten (en zo overwonnen) als wel onherroepelijk verloren is.

In **hoofdstuk 6**, *Excess*, beschrijf ik hoe het denken over het muzikaal sublieme in de lijn Schopenhauer-Wagner-Nietzsche wordt voortgezet in het werk van – de nu nagenoeg onbekende – Arthur Seidl. In een dissertatie over het muzikaal sublieme uit 1887 die als tegenhanger moest dienen voor het traktaat over het muzikaal *schone* van Eduard Hanslick, betoogt Seidl dat het sublieme steeds al ingeschreven is in het muzikale. Zoals bij Wagner en Nietzsche wordt het *schone* hier in termen van de *schone*, zichtbare *form* gedacht en daarom zou het voor Seidl geen betrekking op (eigentijdse) muziek kunnen hebben. Muziek, als 'absolute' muziek, kan alleen gedacht worden in termen van regelloosheid, mateloosheid en onzichtbaarheid: in termen van het sublieme.

Zoals bij Wagner, echter, blijft de sublieme ervaring bij Seidl een ervaring van (zelf)verheffing: een ervaring volgens Kantiaans model met een narratieve structuur van opeenvolging. Het is dan ook niet de mogelijkheid van een alternatieve sublieme ervaring die in dit hoofdstuk centraal staat. Vergelijkbaar met hoofdstuk 3 stel ik hier de vraag of en hoe het idee van het sublieme doordacht kan worden in de negentiende-eeuwse muzikale praktijk. Ik doe dit aan de hand van het concept *Formwidrigkeit* dat Seidl introduceert m.b.t. het kunstmatig sublieme. Letterlijk vertaald zou dit een vorm-tegenstrijdigheid zijn, een vorm die in tegenspraak is met zichzelf. Een vorm die zichzelf ondermijnt en zo het vormeloze te denken geeft. Seidl beperkt deze *Formwidrigkeit* tot een (kantiaanse) bovenzintuiglijke idee, maar ik laat zien hoe deze *Formwidrigkeit* juist op andere, zintuiglijke manieren gedacht kan worden in relatie tot de Romantische muziek en muzikale uitvoering. Als, achtereenvolgens, de materie van de klank die door de muzikale vorm heen breekt, als een fysiek 'teveel' dat letterlijk niet gegrepen kan worden in de uitvoering van muziek, of als iets on-gehoords dat door bestaande regels van muzikale vorm heen breekt – de schok van het andere en angstaanjagende (*Ungeheuere* en *Unheimliche*), maar ook de schok van het nieuwe.

In **hoofdstuk 7** (*Materiality*) laat ik zien hoe deze schok van het nieuwe in postmoderne herlezingen van het sublieme is verwerkt: herlezingen die, met name door de problematisering van het idee van het bovenzintuiglijke, een alternatief

bieden voor de kantiaanse sublieme ervaring. Aan de hand van Lyotard en Van de Vall onderzoek ik, ten eerste, of en hoe deze postmoderne bewerkingen van het sublieme betrekking zouden kunnen hebben op eigentijdse muziek en, ten tweede, of ze bruikbaar kunnen zijn om de sublieme ervaring als een aporetische, onoplosbare ervaring te denken.

Voor wat betreft het eerste laat ik zien hoe in Lyotards essays over het sublieme en de avant-garde de ervaring van het sublieme als een auditieve ervaring wordt gerepresenteerd. Verrassend genoeg blijkt Lyotards verhandeling over de avant-garde en de grensoverschrijdende esthetica van het sublieme naadloos aan te sluiten op Clement Greenberg's formalistische genealogie van de avant-garde uit de 'geest' van de muziek. Daarnaast biedt Lyotards idee van het postmoderne sublieme als het sublieme van de materie, van het hier en nu, mogelijkheden te over om een verband te leggen met de Amerikaanse experimentele muziek van John Cage en Morton Feldman. In beide gevallen staat centraal de materie van de klank, de 'gebeurtenis' van de klank 'als zodanig', maar vooral ook een openheid of onbepaaldheid die ruimte laat voor de aankondiging van het andere en onvoorspelbare. Het maken/uitvoeren van muziek verloopt hier niet volgens vooraf gestelde regels, maar volgens het idee van de in-val.

Op deze manier speelt onbepaaldheid ook weer een centrale rol in het postmoderne sublieme: niet zozeer, of niet alleen, als een semantische onbepaaldheid, maar meer als een leegmaken van de geest, een suspensie of *passibiliteit*, waarin iets, het nog niet gegevene of gedachte, kan gebeuren – of niet. Het postmoderne sublieme draait zo niet zozeer om een geest die tijdelijk verlamd wordt door schok of frustratie, maar om een geest die zichzelf (gewillig) 'opschort' om het onbekende te verwelkomen.

Als een grenservaring die betrekking heeft op het zintuiglijke, in plaats van het bovenzintuiglijke, is deze postmoderne sublieme ervaring door Van de Vall herschreven als een creatieve ervaring. Ik laat zien hoe dit in meerdere opzichten een interessante en aannemelijke herschrijving is. Toch kan het niet helemaal dienen als een alternatief voor de traditionele kantiaanse sublieme ervaring. Inderdaad, de sublieme ervaring als creatieve ervaring – die als zodanig ook beschreven werd door John Dennis in de laat-zeventiende eeuw op basis van de tekst van de pseudo-Longinus – biedt weinig ruimte voor een kantiaanse verheffing als de herkenning van een bovenzintuiglijke bestemming. Maar evengoed blijkt dat deze ervaring gevat is in precies dezelfde structuur als het kantiaanse sublieme: transcendentie wordt hier ingewisseld voor immanentie, maar de sublieme ervaring blijft verlopen volgens een driedelig proces, dat zich van oriëntatie naar disoriëntatie naar heroriëntatie beweegt.

Als alternatief wend ik mij dan naar Lyotard's notie van de *différend*. Deze notie verwijst naar een onoplosbaar conflict, een conflict dat niet door een derde partij gemedieerd kan worden, omdat iedere oplossing een onrechtvaardigheid zou impliceren. Denk in dit geval bijvoorbeeld aan iemand die in het buitenland een baan heeft aangeboden gekregen, maar die baan pas krijgt wanneer zij een verblijfsvergunning heeft. Echter, voordat zij die verblijfsvergunning kan krijgen, moet zij een baan hebben. Of denk, zoals Lyotard zelf doet, aan de schandalige claim van de revisionistische historici dat de gaskamers van de Holocaust pas 'bewezen' kunnen worden wanneer een ooggetuige uit de gaskamers daarvan verslag heeft gedaan. Omdat uiteraard alle ooggetuigen vermoord zijn, kan een dergelijk 'bewijs' nooit gegeven worden.

Lyotard zelf past dit idee van een *différend* ook toe op het kantiaanse sublieme, waarbij hij wijst op het onoplosbare conflict tussen de verbeeldingskracht (zintuiglijkheid) en de rede (bovenzintuiglijkheid). Ik ben het niet eens met deze toepassing, omdat mijns inziens de kantiaanse sublieme ervaring uiteindelijk een

subjectief doelmatige – en als zodanig harmonieuze – ervaring is. Toch kan de notie van de *différend* operatief zijn om een alternatieve sublieme ervaring te denken als de ervaring van een onherleidbaar verschil. Zo zou de ‘inbreuk’ of ‘doorbraak’ van het sublieme gerepresenteerd kunnen worden als een gevoelde, onoverbrugbare breuk tussen twee momenten, posities, of affecten. Twee affecten – bijvoorbeeld hoop en wanhoop, lust en onlust – staan naast elkaar zonder geïntegreerd te kunnen worden tot een eenduidige, harmonieuze ervaring. Het is dan het gevoelde besef van een breuk die niet geheeld kan worden, dat het gevoel van het sublieme typeert.

Naar mijn mening, echter, gaat het bij de sublieme ervaring niet alleen om een onoplosbare breuk. Zoals ik heb laten zien in relatie tot Burke, Usher, Schopenhauer en Nietzsche, heeft de onoplosbaarheid van het sublieme gevoel niet alleen te maken met een onherleidbaar verschil. Eerder verwijst het naar twee ogenschijnlijk tegengestelde intensiteiten van lust en onlust die altijd al in elkaar aan het werk zijn, in elkaar zijn ingeschreven: naar een conflict dat verstrikt raakt in haar eigen tegenstrijdigheid. Het gaat hier niet om een breuk, maar om een paradoxale en onontwarbare relatie, niet om een kloof met twee tegengestelden aan elke kant, maar om een interne dualiteit.

In **hoofdstuk 8** (*Anxiety*), werk ik deze paradox uit in relatie tot zowel Romantische als contemporaine muziek. Hierbij bied ik een alternatief voor de traditionele sublieme ervaring als, respectievelijk, een esthetica van de schok en een esthetica van de oneindigheid. Voor wat betreft het eerste stel ik – met verwijzing naar de nietzscheaanse *Rausch* – een mislukte of gemiste ervaring voor van een ‘teveel’ dat niet kan worden verwerkt of afgesloten: een (an)esthetica van de traumatische schok. Meer in het bijzonder stel ik de sublieme ervaring hier voor als een ervaring die geen ervaring kan zijn of worden, zoals de ervaring sinds Kant in de filosofie is beschreven. Als zodanig blijft het een on-vol-maakte ervaring. Ik heb de muzikale implicaties van een dergelijke ervaring onderzocht met betrekking tot het Andantino van Franz Schuberts Sonate in A, D 959. Hierbij heb ik mij zowel gericht op de muzikale belichaming of *performance* van een traumatische inbreuk en op de mogelijkheid van een gebroken, ‘traumatisch’ luisteren. Uitgaande van de stelling dat het traumatische een paradoxale *double-bind* van vergeten en niet-kunnen-vergeten inhoudt, laat ik zien hoe een sublieme ervaring die herdacht is in termen van het traumatische niet tot een moment van afsluiting-in-verheffing leidt, maar tot een eindeloze en hulpeloze herhaling. Tegelijkertijd onherstelbaar en niet terug te halen (*irretrievable*), sluit het trauma een volledige, catharsis-achtige ontlading of oplossing uit.

Voor wat betreft het tweede – de esthetica van de oneindigheid – laat ik zien hoe de figuur van de herhaling op een meer algemeen niveau ook op zichzelf kan worden gedacht in relatie tot het sublieme. Zoals ik al beschreven heb m.b.t. Burke in hoofdstuk 2, is het idee van een eindeloze herhaling van hetzelfde van centraal belang voor de ervaring van het idee van het oneindige. Op basis van Jacques Derridas lezing van de freudiaanse herhalingsdwang, laat ik dan zien hoe deze ervaring van het idee van het oneindige herlezen kan worden in termen van een esthetica van *différance*: een eindeloos verschil en eindeloos uitstel tegelijkertijd. Aan de hand van hedendaagse repetitieve muziek, en in het bijzonder Terry Riley’s *In C* (1964), toon ik aan hoe de ervaring van het oneindige gedacht kan worden als een gelijktijdigheid van schijnbaar conflicterende ‘principes’ van stilstand en beweging, regressie en progressie, spanningloosheid en spanning. Lust en onlust staan hier niet tegenover elkaar, maar spelen steeds in elkaar over in een ritme van (eindeloze) opschorting en (eindeloze) beweging tegelijkertijd. Als een ervaring van (kunstmatige) oneindigheid, wordt de sublieme ervaring hier een ervaring die aarzelt tussen regressie (spanningloosheid) en anticipatie (spanning) en die, als zodanig,



niet één kan worden, niet geharmoniseerd kan worden in een eenduidige ervaring van – bijvoorbeeld – verheffing of ontlading. Het is aldus dat de sublieme ervaring herlezen kan worden als een paradoxale en daarom onoplosbare ervaring van lust en onlust, van tegenstrijdige affecten die altijd al in elkaar aan het werk zijn, elkaar veronderstellen en in stand houden.