

This essay appears in a German publication on the sublime,  
edited by Iain Boyd Whyte and Roald Hoffmann.

It was posted on [www.jameselkins.com](http://www.jameselkins.com), under "Essays."

Please see that site for context and contact information.

## James Elkins

### Gegen das Erhabene

Dieser Essay ist das Ergebnis eines seit langem bestehenden Interesses am Erhabenen, das in eine langwährende Unzufriedenheit umschlug. Ich werde drei verschiedene, aber miteinander verbundene Argumente vortragen. Erstens wird das Erhabene zu Unrecht als transhistorische Kategorie benutzt: Man kann sie sinnvollerweise nur auf bestimmter Bereiche von Kunstwerken anwenden, die größtenteils im 19. Jahrhundert geschaffen wurden. Zweitens wird das Erhabene heute oft als ein Weg benutzt, um versteckte religiöse Bedeutungen in Texte zu schmuggeln, die vermeintlich säkularer Natur sind; und drittens ist das postmoderne Erhabene als Konzept derart vertrackt, daß es ohne umfangreiche Erläuterungen praktisch wertlos ist. Kurz, etwas erhaben zu nennen, macht es nicht zur Kunst, stellt kein Urteil dar, das philosophisch viel leisten würde, und führt nicht zu einem sonderlich besseren Verständnis. Ich meine, daß das Erhabene als Werkzeug der Interpretation aufgegeben werden muß, einmal abgesehen von romantischen und spätromantischen Kunstwerken. Autoren von heute, die das Wort benutzen, können jederzeit Synonyme finden, um das auszudrücken, was sie meinen, und diese Synonyme sind wahrscheinlich aussagekräftiger und nützlicher als das Wort »erhaben«.

### Das Erhabene in der Wissenschaft

Zunächst ein Wort zur Wissenschaft. Die meisten meiner Verwicklungen mit dem Erhabenen sind festgehalten in einem Buch mit dem Titel *Six Stories from the End of Representation: Images in*

*Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000.*

Es geht darin um Bilder, die unscharf, gepixelt, dunkel oder in anderer Weise den Objekten, die sie darstellen sollen, nicht angemessen sind. Viele der interessantesten Bilder aus der Zeit ab 1980 sind, behaupte ich, stark von den Unzulänglichkeiten und Fehlschlägen der Darstellung betroffen. In der Astrophysik gibt es zum Beispiel Bilder, die an der Grenze des Auflösungsvermögens von Teleskopen aufgenommen wurden, und in der Elektronenmikroskopie gibt es Bilder von einzelnen Atomen. In Malerei und Fotografie fanden die Urheber der Bilder Vergnügen an solchen Grenzen und versuchten nicht, sie zu verbessern. Maler erstellten absichtlich verschmierte Gemälde, und Photographen machten vorsätzlich unscharfe Aufnahmen. In den Wissenschaften galten solche Bilder dagegen nicht als vollkommen, und wann immer es möglich war, verbesserten die Wissenschaftler ihre Instrumente, um klarere Bilder zu erhalten. (Abweichende Absichten interessierten mich nicht; mir ging es um die formalen Ähnlichkeiten: Sowohl die wissenschaftlichen Bilder als auch die Kunstwerke waren dunkel bis hin zur Schwärze, oder so hell, daß sie verwaschen waren, oder verschwommen bis zur Unkenntlichkeit. Daß die Wissenschaftler diese Qualitäten auszubessern versuchten, während die Künstler sie verdeutlichen wollten, war unerheblich.)

Meine ursprüngliche Idee war es, all die Bilder mit Hilfe des Konzepts des Erhabenen zu interpretieren. Am Ende entschied ich mich dagegen, weil praktisch keiner der Wissenschaftler das Konzept zur Beschreibung seiner Arbeit benutzte. Ich verbannte das Erhabene in die zwei Kapitel, die sich mit der Kunst befassen, und benutzte die Worte der Wissenschaftler, um das zu beschreiben, was auf ihren Bildern geschieht.

Das Erhabene eignet sich schon deshalb nicht zum Gespräch über Wissenschaft, weil es im Wortschatz der meisten Wissenschaftler nicht vorkommt. Ich wollte sicherstellen, daß meine Kapitel über Astronomie, Physik und Mikroskopie von Fachleuten auf diesen Gebieten gelesen werden können, ohne ihnen das Gefühl zu vermitteln, ihre Arbeit sei falsch dargestellt oder mit Hilfe eines Meistertropus gedeutet worden, der ihnen unbekannt war. Das soll nicht heißen, es sei unmöglich, ein Fach mit Hilfe einer Sprache zu interpretieren, die den dort Tätigen unbekannt ist (die Ökonomik ist ein gutes Beispiel für eine Disziplin, die Deutungshoheit über viele Gebiete beansprucht, deren Fachvertreter ihre Sprache nicht verstehen können), sondern nur, daß es manchmal wichtiger ist, sich um die *Besonderheiten* einzelner Fächer, ihre jeweilige Sprache und sogar ihre Gleichungen zu kümmern, statt den Versuch zu unternehmen, Disziplinen mit Hilfe übergreifender Sprachen miteinander zu verknüpfen. Wenn man eine gegebene wissenschaftliche Praxis verstehen will, muß man irgendwann auf Interpretationsmuster verzichten, die den Herstellern und Interpreten der fraglichen Bilder unbekannt sind.<sup>1</sup>

## Das Erhabene in den visuellen Künsten

Erstes Argument: Das Erhabene ist ein historischer Ausdruck und kein transhistorisches Konzept, das sich auf Kunst oder Wissenschaft generell anwenden ließe.

Das Erhabene, wie es von Kant dargestellt wurde, entstammt einem bestimmten geschichtlichen Kontext, und deshalb eignet es sich vornehmlich zur Interpretation von Kunstwerken, die der Romantik und ihrem Umfeld sowie den nachfolgenden Epochen entstammen. Das postmoderne Erhabene, zunächst in der For-

mulierung von Jean-François Lyotard und dann in seinen vielen späteren Varianten (etwa in dem von Jeffrey Librett herausgegebene Buch *Of the Sublime: Presence in Question*, in Jeremy Gilbert-Rolfes *Beauty and the Contemporary Sublime*, oder in *The Sticky Sublime*, herausgegeben von Bill Beckley, ist primär ein Auswuchs der Philosophie und der Literatur und ohne klare Botschaft in der visuellen Kunst, einmal abgesehen von den Interessen einzelner Autoren.<sup>2</sup> Die markanteste visuell orientierte Formulierung des Erhabenen, die von Mark C. Taylor, ist eindeutig anwendbar, aber auf eine sehr begrenzte Zahl von Werken und spezifische Deutungsmöglichkeiten. Sein Interesse bleibt ein minoritäres, selbst in Hinblick auf die von ihm bevorzugten Künstler (wie Anselm Kiefer).<sup>3</sup> Von diesen Aspekten abgesehen, schwimmen das Kantsche Erhabene und die verschiedenen postmodernen Erhabenen beinahe exakt gegen den Strom des poststrukturalistischen Denkens, indem sie ein Gefühl von Präsenz und nonverbaler Unmittelbarkeit postulieren, das die Hauptanliegen des Theoretisierens über Kunst in den letzten dreißig Jahren kurzschließt, die sich fast alle um Vermittlung, Übersetzung, Bedeutungsverschiebung, Fehlkommunikation und die gesellschaftlichen Bedingungen des Verstehens drehen. Verweise auf das Erhabene umgehen diese ganze Literatur – in manchen Fällen wäre es angebracht, diese Literatur mit dem Poststrukturalismus insgesamt zu identifizieren – zugunsten eines direkten Zugangs zur reinen, unmittelbaren Präsenz. Sehr wenige Autoren – George Steiner ist möglicherweise das einzige weithin sichtbare Beispiel – haben versucht, Vorstellungen wiederaufleben zu lassen, die auf der reinen Präsenz in einem poststrukturellen Kontext beruhen. Übertragen auf die Wissenschaft wäre das so, als würde eine Gruppe von Künstlern sich dafür aussprechen, die Physik allein mit Hilfe von Newtonschen Modellen neu zu beschreiben.

## Das Erhabene in der und außerhalb der Geschichte

Würde ich eine ahistorische Haltung einnehmen, könnte ich ungezwungener über das Erhabene sprechen. Es wäre zum Beispiel leichter, die Präsenz zu beschreiben, aber auch die Transzendenz. Ich könnte praktisch jedes Bild, das über sich hinausweist, als erhaben betrachten. Ein Landschaftsbild weist schon dadurch über sich hinaus, daß es uns Dinge zeigt, die nicht stillstehen können, wie Bäume mit sich im Wind wiegenden Ästen und ziehende Wolken. Ein Ölgemälde verweist mit jedem Pinselstrich des Malers auf Dinge außerhalb seiner selbst. Würde man diese Erweiterungen fortsetzen, käme man rasch zu dem Punkt, an dem das Erhabene die gesamte Geschichte der Bilder umfaßt. Es könnte sogar der Anschein entstehen, als sei das Erhabene das zentrale Problem der Darstellung selbst, wie der Philosoph Jean-Luc Nancy angedeutet hat, oder zumindest die Crux der modernen Malerei, wie Jean-François Lyotard sagt.<sup>4</sup>

Ein philosophischer Ansatz hat seine Vorteile, aber er setzt sich historischen Einwänden aus. Als Beispiel mag ein kurzes Buch von Tsang Lap-Chuen mit dem Titel *The Sublime* dienen.<sup>5</sup> Er möchte eine Theorie des Erhabenen finden, die einfach wahr ist, ohne irgendeine historische Einschränkung. Dabei verrät seine Theorie, was er gelesen hat: Burke und Kant kennt er sehr gut, Lyotard nur oberflächlich und andere neuere Autoren gar nicht. Mit der Malerei ist er nicht einmal in Ansätzen vertraut. Den Anstoß zu einer knappen Beschreibung von Barnett Newman bekam Tsang durch die zufällige Begegnung mit Lyotards Essay »Der Augenblick, Newman«, auf den er stieß, nachdem er »sich seit Jahren mit dem Erhabenen beschäftigt« hatte. Einige neuere Autoren haben sich wie Tsang darangemacht, »zur wirklichen Erfahrung des Erhabenen zurückzukehren«.<sup>6</sup> Aber wie haben wir

das zu verstehen? Was könnte es bedeuten, das Erhabene ein für allemal zu definieren, nachdem es sich so sehr verändert hat, seit zum ersten Mal in einem antiken Text von Longinus ein Wort auftauchte, von dem man später meinte, es bedeute dasselbe wie das »Erhabene« des 18. Jahrhunderts? Das Erhabene Tsangs ist ein spezielles Erhabenes, eines, das zu einem analytischen Philosophen des ausgehenden 20. Jahrhunderts gehört, der sich nur flüchtig für visuelle Kunst interessiert. Historisch ist die Möglichkeit, das Konzept der Erhabenheit auf Bilder anzuwenden, postkantianisch, weil Kant selbst an natürliche Beispiele wie den gestirnten Himmel und den stürmischen Ozean dachte; die Vorstellung, daß Erhabenheit sich als Kategorie für die schöne Kunst wie für die Wissenschaft eignet, beschränkt sich weitgehend auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dieser historische Einwand ist eine einschränkende Bedingung. Wenn das Erhabene ohne nähere Angaben angewandt wird (wenn also nicht erwähnt wird, *wessen* Erhabenes angewandt wird), handelt es sich fast immer um eine vereinfachte, traditionelle Vorstellung vom Kantschen Erhabenen, und der Verfasser muß folglich ein Kantianer der einen oder anderen Richtung sein. Und auch das ist problematisch, selbst wenn der Autor erklären sollte, daß er die Paragraphen 23 und 24 der *Kritik der Urteilskraft* anerkennt – weil es zu Beginn des 21. Jahrhunderts seltsam sein muß, ein treuer Kantianer zu sein, wo doch schon so viel über Kants Analytik geschrieben worden ist.

Gleichwohl ist das Erhabene nicht bloß ein historisches Artefakt. Es ist kein Relikt der Vergangenheit, das nichts mit der scheinbaren Wahrheit über Bilder zu tun hätte. Mehr als andere Themen schlittert das Erhabene auf verwirrende Weise in die Geschichte hinein und entschlüpft ihr wieder. Lyotards mangelnde Genauigkeit – seine abwertende Behandlung von Füssli und Friedrich, Mondrian und Onslow Ford – ist eine absichtliche

Strategie: Sein Verständnis des Erhabenen umfaßt ein Bewußtsein seiner Geschichte und die Überzeugung, es sei ein unvermeidlicher Bestandteil der Erfahrung. Die Wahrheit des Erhabenen, könnte Lyotard sagen, steckt teils in der sehr allgemeinen Tradition namens »abendländische Metaphysik« (dieser Teil kann nicht anders als wahr erscheinen) und teils in individuellen geschichtlichen Bewegungen. Seine Bemerkungen sind daher teils philosophischer und teils historischer Natur. Der analytische Philosoph Paul Crowther nimmt Lyotard wegen seines Mangels an kunsthistorischer Genauigkeit ins Gebet: »Zur Beschreibung von Künstlern, die zum koloristisch Malerischen neigen, den Ausdruck ›erhaben‹ zu benutzen, ist so allgemein, daß es nichtssagend ist«, schreibt Crowther. Auf der anderen Seite kann man schwerlich den historischen Urteilen eines Kritikers vertrauen, der an anderer Stelle behauptet, »der für das Verständnis des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne entscheidende Künstler [sei] Malcolm Morley«. <sup>7</sup> (Morley ist Photorealist.)

Dieses abwechselnde Hineinschlittern in die Geschichte und Entschwinden aus ihr hat Peter de Bolla in *The Discourse of the Sublime* untersucht. De Bolla unterscheidet zwischen einem *Diskurs über das Erhabene* und einem *Diskurs des Erhabenen*. Der erstere umfaßt Texte, die »die Formen, Ursachen und Wirkungen des Erhabenen« untersuchen: Bücher über das Thema des Erhabenen, könnte man sagen. <sup>8</sup> Die Verfasser solcher Bücher neigen dazu, »externe Autoritäten« zu zitieren und sich möglichst weit von deren Analysen zu distanzieren. Im Diskurs des Erhabenen erzeugen die Verfasser in ihrem Schreiben erhabene Effekte: Die Bücher selbst beschwören das Erhabene und erschaffen es. Für den Diskurs über das Erhabene befindet sich der erhabene Effekt draußen in der Welt; für den Diskurs des Erhabenen befindet er sich im »Inneren der Seele«. De Bolla sagt, daß die bei-

den Diskurse sich grob gesagt unterschiedlichen Jahrhunderten zuordnen lassen: der Diskurs über das Erhabene ist ein Phänomen des 18. Jahrhunderts, und der Diskurs des Erhabenen gehört zur Romantik und zum 19. Jahrhundert. Man kann sie auch als wiederkehrende Momente in der Diskussion über das Erhabene auffassen, und insofern ist Tsangs Buch wie das von Kant ein Diskurs über das Erhabene. Burkes Buch ist teils ein Lehrbuch über das Erhabene und teils selber erhaben – es ruft erhabene Momente hervor, es handelt *von* dem Erhabenen. De Bollas eigenes Buch ist eine Foucaultsche Analyse, und es ist kein reines Beispiel für die eine oder andere seiner eigenen Kategorien, aber in seiner Haltung steht es dem früheren Diskurs über das Erhabene sehr viel näher. De Bolla nimmt eine distanzierte Haltung ein, himmelweit entfernt von dem strammen Engagement seiner Autoren. Wenn man sagen kann, daß »das Erhabene ein Effekt der diskursiven Analytik ist«, wird es schwerfallen, »erhabene Effekte« heraufzubeschwören.

Wenn Kunsthistoriker oder Kunstkritiker über das Erhabene schreiben, geht es fast immer um Geschichte – es ist ein Diskurs *über* das Erhabene. In der Kunstgeschichte kennt man Erhabenheit als einen Ausdruck, der rückwirkend auf Caspar David Friedrich und eine Reihe späterer romantischer Landschaftsmaler in Deutschland und Frankreich angewandt wurde; außerdem findet man den Ausdruck in der Kunstkritik, beginnend mit den Abstrakten Expressionisten. Das Erhabene auf andere Bewegungen anzuwenden heißt, sich zunehmend Freiheiten gegenüber den historischen Quellen herauszunehmen. (Wie es Lyotard, Crowther, Joseph Masheck und viele andere getan haben, indem sie zeitgenössische Gemälde »erhaben« nannten.) Es ist *historisch* unausweichlich, daß das Erhabene heute ein kritischer Ausdruck ist, und wenn ich auch nicht so weit gehen würde wie Lyotard,

der behauptet, daß das Erhabene »möglicherweise das einzige künstlerische Empfinden ist, das die Moderne charakterisiert«, oder daß die Ästhetik vom Erhabenen »völlig dominiert« ist, ist es doch unverzichtbar für jede seriöse Erklärung zeitgenössischer Bilder, einfach weil es ein Bestandteil des aktuellen kritischen Vokabulars ist.<sup>9</sup> Mögen Verweise auf das Erhabene auch noch so unplausibel sein, mögen sie auch noch so wenig Licht auf die Kunstwerke werfen, die es angeblich verkörpern – das Erhabene gehört einfach zum Lexikon des zeitgenössischen Kunstdiskurses. Es wäre gekünstelt, das Erhabene gänzlich auszuschließen, so gekünstelt wie das Auslassen von Wörtern wie *Darstellung*, *Realismus*, *Bild* und sonstigen unklaren Ausdrücken.

Eines der zentralen Argumente de Bollas ist, daß der frühere Diskurs über das Erhabene im Grunde ein Verfahren war, aus sicherer Distanz über Subjektivität zu sprechen. Die Autoren, so de Bolla, empfanden ihre Subjektivität als einen »unsagbaren«, undarstellbaren Überschuß, den sie selbstgewiß dem Erhabenen zuordneten. Die Philosophen des 18. Jahrhunderts hofften, kontrolliert über Dinge schreiben zu können, die sich nicht kontrollieren lassen. Im 19. Jahrhundert kam der romantische Diskurs des Erhabenen auf, als die Zwänge dieser teilweise getarnten Art zu schreiben die Texte sprengten und das Gefühl der Autoren, ein »unsagbares« Innenleben zu haben, sich in alles ergoß, was sie schrieben. Im 18. Jahrhundert hielten die Autoren ihre Texte (wenn auch nicht ihre Seelen) frei von dem gefährlichen Zustrom von Subjektivität, indem sie ihre Schriften mit Theorien bewehrten. Die Theologie, die Ethik, die Physiognomik, die Logik und sogar die Optik wurden auf das Erhabene angewandt, so als bedürfe es der Hilfe von Fachleuten anderer Gebiete, um verständlich zu bleiben. Es ist ein bemerkenswerter Vorzug von de Bolla eher sachlicher Darstellung, daß er diese seltsame Gemütsverfas-

sung erklären kann: Sie ist ein Effekt des Erhabenen selbst, ein klarer Beweis, daß das Erhabene nicht angemessen erforscht werden kann, wenn das Schreiben nicht einen Weg findet, zwischen dem Diskurs *über* das Erhabene und dem Diskurs *des* Erhabenen hin und her zu wechseln.

Ist es möglich zu sagen, wieviel von dem Erhabenen unseres ist (ein Teil der Historie, etwas, *worüber* wir schreiben können) und wieviel davon wir selbst sind (ein Teil der Erfahrung, etwas, *wovon* man nur schreiben kann)? Es spricht einiges dafür, daß das Erhabene uns doch besitzt und daß Autoren nicht viel mehr tun können, als es zu messen und zu beschreiben. Die Kritikerin Suzanne Guerlac hat behauptet, das Erhabene sei die unbenannte Theorie, die während der Anfänge der Dekonstruktion und der französischen Semiotik zwischen 1970 und 1974 die Theorie selbst formte. Das Erhabene, sagt sie, habe es Kristeva, Ducrot und Todorov »ermöglicht, die Theorie zum Thema zu machen,« und ihrem Vorhaben sein Modell der Transgression geliefert. Guerlac verfaßte ihren Essay 1991, fast zwanzig Jahre nach den von ihr beschriebenen Ereignissen: Doch selbst da war sie noch der Meinung, das Erhabene sei »noch immer kein Gegenstand der Theorie«, sondern stelle nur eine Reihe von Voraussetzungen *für* die Theorie dar.<sup>10</sup> Ich finde Guerlacs Argument nicht ganz überzeugend, weil man das Erhabene leicht für allerlei »Grenzsituationen«, Transgressionen und Versäumnisse der Theorie verantwortlich machen kann, aber es ist sicherlich wahr, daß die Modelle radikalen Denkens, die in Kristevas *Révolution du langage poétique*, einem der Gründungstexte des Poststrukturalismus, enthalten sind, verdächtig leicht als Modelle des mathematischen Erhabenen von Kant beschrieben werden können. Klar ist auf jeden Fall, daß das poststrukturalistische Denken dem Erhabenen etwas schuldig ist, was es noch nicht ganz eingestehen kann.

Das alles bedeutet, daß das Erhabene nicht restlos analysierbar ist: Es ruft dennoch seine Effekte hervor, und es verwirrt dennoch viele zeitgenössische Ideen von der Darstellung bis zur Transzendenz. Je subtiler eine Theorie des Erhabenen wird, desto mehr droht das Erhabene sie zu überwältigen. Der Kritiker, der sich mit dem Erhabenen am schärfsten auseinandersetzt, Paul de Man, gelangte über eine Reihe zunehmend hyperbolischer Theorien zu der Auffassung, die Sprache selbst sei inhuman und jede Schöpfung einer humanen Bedeutung sei eine Art »Wahnsinn«.<sup>11</sup> In dieser Darstellung kann das Erhabene als ein Modell des Sinnes selbst verstanden werden: Das willentliche, unausweichliche Aufzwingen eines Sinns auf ein inkommensurables sprachliches Substrat und das anschließende Spiel des Deutens und des Bewußtseins des Deutens. De Man über das Erhabene zu lesen ist, als wäre man halb ertrunken: Jede Seite durchtränkt von seinem schmerzlichen Bewußtsein der Unmöglichkeit, das Spiel zu beenden.

Der Kritiker Martin Donougho wundert sich zu Recht, wie ernst Kant, Weiskel, de Man, de Bolla und Steven Knapp das Erhabene nehmen und ob – oder wie – sie an es glauben. Auf diese Weise wird de Bollas literarisches oder Foucaultsches Verständnis des Schreibens *über* und *von* direkter gesagt zu einer Frage des *Glaubens*.

## Warum das Erhabene ein religiöses Konzept ist

Es gibt noch einen möglicherweise tieferen Grund, warum das Erhabene für eine zeitgenössische Deutung von Bildern relevant ist und warum es in der Literaturtheorie so wichtig – und so schwierig und oft so unverständlich ist. Über das Erhabene zu

sprechen ist eine Art, etwas anzusprechen, das nicht mehr bei einem seiner traditionellen Namen genannt werden kann, etwas so Wichtiges, daß Wörter wie »Kunst« ohne es verkrüppelt wären: die Möglichkeit einer Wahrheit jenseits der Welt der Erfahrung. (Und nicht nur jenseits der Welt der Artikulation oder der Darstellung.)

In früheren Jahrhunderten bezeichnete man einige der Ideen, die jetzt unter dem Namen »Erhabenes« angefochten werden, direkter als religiöse Erfahrung oder Offenbarung. Heute scheuen Autoren in den Geisteswissenschaften davor zurück, offen über Religion zu sprechen. Wörter wie Erhabenheit, Transzendenz und Präsenz sollen, in Wolken säkularer Kritik gehüllt, religiöse Bedeutungen andeuten, ohne sie explizit zu machen. Das Erhabene ist aus vielen Gründen zu dem Ort geworden, wo Gedanken über religiöse Wahrheit, Offenbarung und andere mehr oder weniger unbrauchbare Konzepte sich versammelt haben. Ein oft zitiertes Beispiel entstammt Thomas Weiskels einflußreichem Buch *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (wo das Wort »Transzendenz« philosophisch zu verstehen ist). Weiskel sagt sofort (und nicht nur einmal), daß »der wesentliche Anspruch des Erhabenen darin besteht, daß der Mensch im Fühlen oder Sprechen das Humane transzendieren kann«. Ein »humanistisches Erhabenes« ist für Weiskel »ein Widerspruch in sich«, weil das Erhabene »ohne eine Vorstellung vom Jenseits untergeht«. Gleichzeitig will er nicht über den religiösen Aspekt seines Themas schreiben. Er beendet das Thema mit der entschiedenen Aussage: »Was, wenn überhaupt etwas, jenseits des Humanen liegt – Gott oder die Götter, der Dämon oder die Natur –, ist sehr umstritten.«<sup>12</sup> Das steht auf Seite 3; danach schweigt er sich über die religiöse Bedeutung aus.

Ich wäre nicht ganz so schweigsam über religiöse Bedeutungen

wie Weiskel, aber man muß wissen, wann man spricht und wieviel man sagt. Man darf zum Beispiel nicht davon ausgehen, daß das Erhabene, die Präsenz oder die Transzendenz philosophische Masken sind, die man ablegen kann, um einen verborgenen religiösen Diskurs zu enthüllen. Sie *sind* der Diskurs: Für Autoren wie Weiskel sind sie die einzige verbliebene Möglichkeit, wie Wahrheiten, die man einmal religiös nannte, in weiten Teilen des zeitgenössischen Denkens noch eine Stimme finden können. In einem gewissen Sinne fragen die Dutzende von Büchern aus dem 20. Jahrhundert, die das Erhabene erörtern, nach der Möglichkeit religiöser Erfahrung, doch in einem anderen Sinne – dem einzigen, der einem reflektierten Schreiben zugänglich ist – sprechen sie nicht von Religion, sondern fragen nur nach der Kohärenz und Brauchbarkeit des Erhabenen.

Dieser durchlässige Schleier zwischen zwei Arten von Denken war immer ein Merkmal des Erhabenen. Kant ist, was die Trennung angeht, unerbittlich (er beteuert es allzu sehr), Longinus spricht unsicher von Gottheit, und Weiskel erlaubt sich die eine Auslassung. Der erwähnte Schleier sinkt vor religiösen Autoren, wenn sie aus der Sicht der Theologie und der Religionsgeschichte das Erhabene betrachten. Rudolf Ottos Buch *Das Heilige*, berühmt auch deshalb, weil es das wunderbare Wort »numinos« einführt, umgeht das Erhabene, so als sei Otto sich nicht sicher, ob das Erhabene zum Heiligen gehört. An seinem Buch kann man sehr schön die Unschlüssigkeit hinsichtlich des Erhabenen im religiösen Schrifttum beobachten. An einer Stelle sagt er, das Erhabene sei nur ein »blasser Widerschein« der numinosen Offenbarung; fünf Seiten weiter sagt er, das Erhabene sei »ein echtes Schema des Heiligen«. Otto ist Neukantianer und betrachtet die Ästhetik Kants als ungesichertes Gerede über das Heilige. »Zwischen dem Numinosen und dem Erhabenen«, folgert Otto, be-

steht »eine verborgene Verwandtschaft [...], die mehr ist als eine bloße Zufallsähnlichkeit. Noch Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ gibt davon ein entferntes Zeugnis.«<sup>13</sup> Was für eine seltsame Wendung, »mehr ist als eine bloße Zufallsähnlichkeit«, besonders in einem Buch, das gänzlich einer *systematischen* Neubewertung Kants gewidmet ist: ganz typisch für die noch immer herrschende leichte Entfremdung zwischen dem religiösen Vokabular und dem Erhabenen.

## Religiöse Konzepte in Kunstkritik und Geschichte

Michael Frieds *Art and Objecthood* ist möglicherweise das am häufigsten zitierte Beispiel religiöser Tropen in der Kunstgeschichte sein.<sup>14</sup> Nach einer gängigen Deutung ist der Formalismus Frieds in diesem Essay einer der wenigen Kanäle, die dem religiösen Diskurs in dem fast vollkommen säkularen Bereich der modernen Kritik noch geblieben sind. Das hieße jedoch, in ein und demselben Text sowohl über Religion als auch über moderne oder postmoderne Kunst zu sprechen. Ein Projekt, das die Dynamik ignoriert und nur das Religiöse innerhalb des Nichtreligiösen zu beleuchten sucht, entzieht sich dem Zwang – dem *historischen* Zwang, würde Fried sagen –, im Kontext des Modernismus *nicht* direkt vom Religiösen zu sprechen. Obwohl ich in diesem Essay nicht mehr tun kann, würde ich doch anregen, daß die zeitgenössische Kunstkritik, um voranzukommen, zunächst einmal anerkennen könnte, daß es nicht möglich ist, das Erhabene restlos von seinen kryptoreligiösen Kontexten zu befreien.

## Armes Erhabenes

Nun noch einige Worte über die Schwäche des Konzepts. Das Erhabene ist von einer Reihe von Autoren rundheraus kritisiert worden, weil es direkt an die bloße Präsenz appelliert und über die poststrukturellen Zweifel hinweggeht. Es ist auch kritisiert worden, weil es Gelehrte – wie mich! – dazu bringt, sich mit Bildern von Dingen zu befassen, die unbegreiflich groß oder unvorstellbar klein oder erschreckend leer, dunkel, verwischt, verschmiert, gepixelt oder sonstwie unleserlich sind. Das Erhabene, sagt man, entführt die Menschen aus der realen Welt der Politik und der Gesellschaft, des Sinnes und des Narrativs, der Kultur und der Werte.

Armes anämisches Erhabenes. Armes elitäres Konzept, geboren in den müßigen Klassen des Europa des 18. Jahrhunderts, das sich als akademische Treibhauspflanze bis ins 21. Jahrhundert erhalten hat. »Man sollte«, schrieb der Philosoph Richard Rorty, »das Streben nach dem Erhabenen als eine der hübscheren nicht forcierten blauen Blumen der bürgerlichen Kultur betrachten.«<sup>15</sup> (Das Erhabene, sagt er, sei »völlig irrelevant für das Bemühen um einen kommunikativen Konsens, das die entscheidende Kraft der gemeinsamen Kultur ist«.)

Armes Erhabenes in diesem Fall, das nur die kümmerlichsten und delikatesten Emotionen der Distanz und Nostalgie ausdrücken kann, das, um sich über Wasser zu halten, auf eine Batterie arkaner Ideen angewiesen ist, das nur zu finden ist in der hermetischsten postmodernen Kunst oder der erlesensten romantischen Malerei. Armes Erhabenes, das nur ein schwaches Klage lied über die Sehnsucht singen kann, das nichts zu sagen hat über die Dinge, die in der visuellen Kultur zählen, speziell Gender, Identität und Politik. Armes irrelevantes Erhabenes, wie Lacoue-

Labarthe sagt, das »eine unbedeutende Tradition bildet«, nachdem die Schönheit erschöpft ist.<sup>16</sup>

Armes Erhabenes, das wie eine »durch und durch ideologische Kategorie« erscheint (wie Terry Eagleton sagt), oder ein »Diskurs« mit bestimmten »Wirkungen«, die eine leidenschaftslose Foucaultsche Untersuchung erfordern (wie Peter de Bolla vorschlägt).<sup>17</sup> *Unverantwortliches* Erhabenes, das alle möglichen Dinge dem kritischen Denken entzieht und so »immer wieder zum Luxus des Ästheten wird«, das die Postmodernisten davor bewahrt, schwierige Urteile fällen zu müssen.<sup>18</sup> »Blasses« Erhabenes, wie ich es genannt habe, das sich mit dem Schönen umgibt und zu schlichten Vergnügungen beiträgt.

Armes Erhabenes: Relikt aus anderen Jahrhunderten, beständig mißbraucht als eine attraktive Möglichkeit, die Macht der Kunst zum Ausdruck zu bringen, am Leben erhalten von Akademikern, die sich für Ideen anderer Leute interessieren, benutzt – ohne Wirkung, wie ich gezeigt habe – als ein verdeckt religiöser Ausdruck, der es Akademikern erlaubt, über Religion zu sprechen und dabei säkular zu bleiben, wie es sich gehört. Und schließlich armes Erhabenes, verbannt aus der zeitgenössischen Philosophie, die es doch zugleich so stark durchdringt.<sup>19</sup>

Letzten Endes ist das Erhabene verdorbene Ware. Man hat ihm aus zu vielen Gründen zu viel Arbeit abverlangt, und es ist schwach geworden. Ich schlage vor, das Wort mit einem Moratorium zu belegen: Sagen wir doch, was wir in Kunst und Wissenschaft bewundern, aber sagen wir es direkt, mit Wörtern, die unverbraucht und exakt sind.

Was also tun? Ich habe nur einen kleinen Vorschlag in diesem Sinne zu unterbreiten, der nicht philosophischer Art ist und nicht das Problem löst, aber den Vorzug hat, praktisch zu sein und zumindest potentiell interessante Texte hervorzubringen. Wie Ro-

manautoren wissen, ist es immer möglich, eine Erfahrung zu beschreiben, statt sie einem Allgemeinbegriff zuzuordnen. Wie Romanautoren wissen, ist es oft besser, ein konkretes Beispiel einer Handlung zu geben, statt die Emotion, die sie auslöste, zu benennen. »Er schleuderte den Porzellanteller auf den Schieferboden« liest sich besser als »Er war sehr gereizt«. Diese Strategie – die Einzelheit vorzuziehen und statt der Emotion den Vorgang ins Blickfeld zu rücken – kann viele Nuancen des Erhabenen vermitteln. Was sage ich, wenn ich überwältigt bin von der ungeheuren Erscheinung der Milchstraße, die sich von einem Horizont zum anderen erstreckt und in deren Mitte das Sternbild Schwan erstrahlt, wie es mir in diesem Sommer im Westen Irlands erging? Ich versuche es lieber zu sagen, wie ich es sehe, in möglichst genauen Worten, und Wörter wie Ehrfurcht, Staunen oder das Erhabene zu vermeiden – Wörter, die so viele Male gedankenlos benutzt worden sind, daß sie ungeprägten Münzen gleichen, abgegriffen von Tausenden von Fingern, bis sie nichts anderes sind als dünne blanke Scheiben.

## Die Beiträgerinnen und Beiträger

**Scott Bukatman** ist Associate Professor im Film and Media Studies Program am Department für Art and Art History an der Universität Stanford. Er erwarb seinen Ph.D. in Cinema Studies an der New York Universität und hat bislang drei Bücher veröffentlicht: *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction* (Durham: Duke University Press 1993) war eine der ersten Monographien über *cyberculture*; *Blade Runner* (1997), eine Studie über den gleichnamigen Film, die er im Auftrag des British Film Institute verfaßte; sowie die Aufsatzsammlung *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century* (Durham: Duke University Press 2003). In seinen Arbeiten geht es darum, wie populäre Medien (Filme, Comics) und Genres (Science Fiction, Musicals, Superhelden-Narrative) zwischen neuen Technologien und der menschlichen Wahrnehmung und körperlichen Erfahrungen vermitteln. Sein neuestes Projekt trägt den Arbeitstitel *The Poetics of Slumberland*.

**James Elkins** ist E. C. Chadbourne Professor am Department für Art History, Theory, and Criticism an der School of the Art Institute Chicago. Er arbeitet über Bilder in der Kunst sowie in anderen Kontexten. Zuletzt veröffentlichte er unter anderem: *Master Narratives and Their Discontents* (New York: Routledge 2005), *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (New York: Routledge 2004), *Visual Studies. A Skeptical Introduction* (New York: Routledge 2003) und *What Happened to Art Criticism?* (Chicago: University of Chicago Press 2003). Bei Routledge gab er die Buchreihen *The Art Seminar* und *Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Arts* heraus. Derzeit organisiert er

die auf sieben Jahre angelegte Veranstaltungsreihe Stone Summer Theory Institute.

**Ian Greig** arbeitet als Künstler und Wissenschaftler. In seiner Ph.D.-Arbeit *The Aesthetics of the Sublime in 20th Century Physics* (2003) untersuchte er die ästhetische Dimension der Physik und fand so einen neues Anwendungsgebiet für Kants Erhabenes. Zwischen seinen vielen Ausstellungen hielt er über dieses Thema Vorträge auf einer Reihe von Konferenzen, auf denen es um die Berührungspunkte von Kunst, Wissenschaft und Philosophie ging. Greig ist derzeit Postgraduate Lecturer an der National Art School in Sydney.

**Roald Hoffmann** wurde 1937 in Solotschiw im damaligen Polen (heute Ukraine) geboren. Nach dem Krieg ging er 1949 in die USA. Heute ist er Frank H. T. Rhodes Professor of Humane Letters em. an der Cornell University. Als Chemiker brachte er seinen Kollegen bei, Elektronen als etwas zu sehen, das Struktur und Reaktivität beeinflusst. Er erhielt fast alle Ehrungen, die seine Disziplin bereithält, darunter den Nobelpreis, der im 1981 gemeinsam mit Kenichi Fukui verliehen wurde. Hoffmann verfaßt außerdem Gedichte, Essays, Sachbücher und Theaterstücke und steckt so sein ganz eigenes Territorium ab zwischen Poesie, Philosophie und Wissenschaft.

**Elizabeth A. Kessler** ist Gastdozentin am Ursinus College in Collegetown (Pennsylvania). Sie erwarb ihren Ph.D. 2006 an der University of Chicago und schreibt derzeit an einem Buch über die Ästhetik der Bilder des Hubble Teleskops. Elizabeth Kessler erhielt Stipendien des National Air and Space Museum, der Smithsonian Institution und des Sawyer Seminar on Visualizing

- 9 Für weitere Informationen über das Hubble Heritage Project und seine Mitglieder siehe deren Website: {<http://heritage.stsci.edu/index.html>} (Stand Dezember 2009).
- 10 Diese Zeit wurde zum Beispiel genutzt, um die Kollision des Kometen Shoemaker-Levy 9 mit Jupiter zu beobachten. Die bekanntesten Sonderprojekte sind die Hubble Deep Fields, sehr langwierige Beobachtungen kleiner Himmelsregionen, die es Astronomen erlaubten, zeitlich und räumlich ferne Bereiche zu beobachten.
- 11 Peter Galison entfaltet detailliert die unterschiedlichen Bewertungen und Nutzungen, die mit Bildern und der mathematischen Analyse verbunden sind, in seiner Studie der Mikrophysik: *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, University of Chicago Press 1997, S. 425. Vereinfachend zusammengefasst, sagt er, daß Bilder sich gut dazu eignen, »einmalige Ereignisse« festzuhalten, Vorkommnisse, die die Existenz von etwas beweisen, während die Mathematik die Konstruktion allgemeiner Gesetze erlaubt.
- 12 Howard Bond, Gespräch mit der Autorin (16. September 2003).
- 13 Zolt Levay, Gespräch mit der Autorin (14. Oktober 2003).
- 14 Keith Noll, Gespräch mit der Autorin (11. September 2003).
- 15 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Immanuel Kant, Werkausgabe Band X, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 175.

## James Elkins

### Gegen das Erhabene

- 1 Über die ärgerliche Tradition, zur Interpretation von Wissenschaft Begriffe aus der Kunst zu importieren, siehe auch den von mir herausgegebenen Sammelband *Visual Practices Across the University*, München: Fink 2007.
- 2 Siehe dazu Jeffrey Librett (Hg.), *Of the Sublime: Presence in Question*, Albany: State University of New York Press 2007; Jeremy Gilbert-Rolfes *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York: Allworth Press 1999; Bill Beckley, *The Sticky Sublime*, New York: Allworth Press 2001.
- 3 Siehe Mark C. Taylor, *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*, University of Chicago Press 1992.

- 4 Jean-Luc Nancy, »Preface«, in: *Du sublime*, Paris: Belin 1988, S. 1-3, S. 1; Jean-Luc Nancy, »Le sublime offrande«, *ibid.*, S. 25-54, S. 50.
- 5 Tsang Lap-Chuen, *The Sublime. Groundwork Towards a Theory*, University of Rochester Press 1998.
- 6 Richard White, »The sublime and the other«, in: *Heythrop Journal* 38/1997, S. 125-43, S. 125.
- 7 Paul Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford: Clarendon Press 1993, S. 159 u. 187.
- 8 Peter de Bolla, *The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics, and the Subject*, Oxford: Basil Blackwell 1989, S. 35.
- 9 Jean-François Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: ders., *Das Inhumane, Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen Verlag 1989, S. 107-125, S. ■; ders., »Response to Philippe Lacoue-Labarthe«, in: *Postmodernism, ICA Documents*, herausgegeben von Lisa Appignanesi, London: Free Association Books 1989, S. 15.
- 10 Suzanne Guerlac, »The sublime in theory«, in: *Modern Language Notes* 106/5, 1991, S. 895-909, S. 895 und 909.
- 11 Paul de Man, *Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press 1984, S. 122.
- 12 Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1976, S. 3.
- 13 Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München: Beck 2004, S. 56, 61, 82.
- 14 Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press 1998.
- 15 Richard Rorty, »Habermas and Lyotard on modernity«, in: *Habermas and Modernity*, herausgegeben von Richard Bernstein, Cambridge: Polity Press 1985, S. 161-175, hier S. 174.
- 16 Philippe Lacoue-Labarthe, »Sublime truth«, in: *Of the Sublime*, herausgegeben von Philippe Lacoue-Labarthe, Albany: State University of New York Press, S. 71-108, S. 84.
- 17 Terry Eagleton, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 95; Peter de Bolla, *The Discourse of the Sublime*, a. a. O., S. 35.
- 18 Dies ist Bestandteil der schneidenden Kritik Timothy Engströms an Lyotards Begriff des Erhabenen, von dem er sagt, er »laufe Gefahr,

das Narrativ der Kritik und dem Diskurs zu entziehen, jene Schmerzen und Exzesse, die Narrative erzeugen [...] ein Todeslager hier, den gelegentlichen Versuch eines Genozids dort ...« (Timothy H. Engström, *The Postmodern Sublime? Philosophical Rehabilitations and Pragmatic Evasions*, Durham: Duke University Press 1993, S. 194.

- 19 Obwohl die Philosophie als solche in diesem Beitrag nicht mein Thema ist, ist es für die Kohärenz oder die Brauchbarkeit des Erhabenen besonders abträglich, daß es so dehnbar ist, daß man es am Ende mit der poststrukturalistischen Theorie selbst gleichsetzen kann, wie Suzanne Guerlac behauptet und Jean-Luc Nancy andeutet.

## John Onians

Die Neurowissenschaft und das Erhabene in Kunst und Wissenschaft

- 1 Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube, Hamburg: Felix Meiner 1989, S. 79.
- 2 Edmund Burke, *Vom Erhabenen und Schönen*, a. a. O., S. 92.
- 3 Ibid., a. a. O., S. 72.
- 4 Ibid., a. a. O., S. 72.
- 5 Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen*, mit 21 Holzschnitten und 7 heliographischen Tafeln, aus dem Englischen von J. Victor Carus, *Charles Darwin's gesammelte Werke, siebenter Band*, Stuttgart, Schweizerbart'sche Verlagshandlung 1877, S. 60.
- 6 Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen*, a. a. O., S. 70.
- 7 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Immanuel Kant, Werkausgabe Band X, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 204f.
- 8 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 165.
- 9 Ibid., a. a. O., S. 167.
- 10 Burke, *Vom Erhabenen und Schönen*, a. a. O., S. 104.
- 11 Ibid., S. 70.
- 12 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 168f.
- 13 Semir Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford: OUP 1999, S. 199 ff.