

PETER PHILIPP RIEDL

DAS WORTLOSE UND DAS GEGENSTANDSLOSE

Die Präsenz des Erhabenen bei
Friedrich Gottlieb Klopstock und Barnett Newman

1

Wenn es in Kunst und Literatur buchstäblich ums Ganze geht, um das höchste Ideal, die reine Idee, die Totalität des Gefühls, die ewige Wahrheit, dann stellt sich naturgemäß die Frage nach den Möglichkeiten und insbesondere den Grenzen der Darstellbarkeit des Absoluten, das sich weder angemessen in Worte fassen noch in Bildern ausdrücken läßt. Die Sehnsucht nach einem holistischen Erlebnis, einer wie auch immer gearteten Wesensschau, konfrontiert die Kunst nicht zuletzt mit der Herausforderung einer Evokation distanzloser Unmittelbarkeit und unvermittelter Plötzlichkeit. Die erhoffte Erfahrung des Absoluten im prägnanten Augenblick einer ästhetischen Überwältigung verlangt jedenfalls nach künstlerischen Mitteln der Entgrenzung. Die Unmittelbarkeit ästhetischer Präsenz führt so zu einer radikalen Selbsterfahrung, die Friedrich Gottlieb Klopstock und Barnett Newman, der deutsche Dichter des 18. und der amerikanische Maler des 20. Jahrhunderts, gleichermaßen im transzendentalen Charakter der Kunst und in der Plötzlichkeit ihrer schlagartigen Wirkung begründet sehen. Der Reiz der zunächst erstaunlich anmutenden Zusammenführung Klopstocks und Newmans liegt denn auch darin, daß beide die Poetik und Ästhetik der Überwältigung als einen transzendentalen Akt begreifen, den sie bewußt in der Tradition des Erhabenen verankern.¹ Im Kontext dieser Vorstellung mißt Klopstock dem Unsagbaren einen besonderen poetischen

¹ Vgl. einleitend Hans Graubner, Erhaben, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearb. des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin, New York 1997, S. 490-493; Renate Homann, Erhaben, das Erhabene, in: Joachim Ritter (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 624-635; Craig Kallendorf, Christine Pries, Carsten Zelle, Das Erhabene, in: Gert Ueding (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 1357-1389.

und poetologischen Stellenwert bei. Seine Konzeptualisierung des Unsagbaren in der Poesie rekurriert ebenso auf Theoremen des Erhabenen wie die Begründung radikal antimimetischer, abstrakter Bilder Barnett Newmans, der die unmittelbare ästhetische Wirkung seiner überwiegend großformatigen homogenen Farbflächen mit vertikalen Streifen lapidar in die Worte gefaßt hat: »The Sublime Is Now« (1948).

Klopstocks poetisches und poetologisches Verständnis des Unsagbaren ist elementarer Bestandteil seiner kritischen Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen poetischer Sprache.² Die Präsenz des Erhabenen kulminiert in einer Poetik des Unsagbaren, die explizit die Valenz des Wortlosen in ihr Zentrum rückt. In der Dichtung ist die Reflexion über das Unsagbare grundsätzlich kein genuines Phänomen der Moderne, sondern ein Erbe der Rhetorik sowie jener Theorie des Erhabenen, die in der Neuzeit auch Teil der Ästhetik geworden ist und darüber hinaus als ein essentieller Ausdruck menschlichen Empfindens und Denkens nachgerade die Dimension einer ontologischen Kategorie erreicht hat. In Newmans Malerei ist die Gegenstandslosigkeit des Bildes gleichsam die ästhetische Übersetzung des unsichtbar Erhabenen; sie soll den Betrachter ähnlich überwältigen wie das leidenschaftliche, zuletzt ins Verstummen mündende poetische Stammeln den Hörer oder Leser der heiligen Gesänge, die Klopstocks Dichter-Priester in entsprechenden Oden und Hymnen anstimmt. Das Unsagbare und das Gegenstandslose vergegenwärtigen gleichermaßen das Absolute, den unsichtbaren Gott, dessen Unendlichkeit durch die Erfahrung des Erhabenen in der Poesie und in der Kunst ihren ästhetisch angemessenen Ausdruck finden soll. Sowohl Klopstocks Poetik des Unsagbaren als auch Newmans ästhetisches Verfahren einer Emanzipation der Malerei vom Bildgegenstand konfrontieren den Menschen mit dem Absoluten, dem Göttlichen. Eine Ästhetik der Absenz macht so die Präsenz des Erhabenen erfahrbar. Die folgenden Betrachtungen widmen sich diesen durchaus vergleichbaren ästhetischen Vorstellungen, die in beiden Fällen, bei Klopstock und bei Newman, die Reflexion sprachlicher beziehungsweise malerischer Darstellungsmöglichkeiten mit zentralen produktions- und rezeptionsästhetischen Paradigmen des Erhabenen korrelieren.

² Zum literarischen Selbstverständnis Klopstocks vgl. Klaus Hurlbusch, So viel Anfang war selten. Klopstock und die zeitgenössischen Genieästhetiker als Wegbereiter der literarischen Moderne, in: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer, Peter Philipp Riedl (Hrsg.), Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag, Würzburg 2000, S. 61-82 sowie – als deutlich erweiterte Fassung des Aufsatzes – ders., Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne, Tübingen 2001 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 86).

2

In seinen dichtungstheoretischen Schriften hat Klopstock dem Wortlosen die Bedeutung eines elementaren poetischen Mehrwerts zugesprochen.³ Pointiert heißt es in dem Lehrgespräch *Von der Darstellung* (1779): »Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehnen Götter.«⁴ Der exklusive Charakter des poetischen Kunstwerks besteht also in seinem besonderen Geheimnis, dessen Dechiffrierung nur der zu leisten vermag, der die unausgesprochenen Voraussetzungen und Implikationen des Gedichts jenseits der Textoberfläche aufspürt. Die Erkenntnis erfolgt in erster Linie über die Sinne, die Offenbarung des Geheimnisses ist weniger ein kognitiver als vielmehr ein körperlicher Akt. Entscheidend in Klopstocks »Poetik der actio«⁵ ist die angemessene Art der Performanz, kann doch vor allem der Klang »das Wortlose« einer Empfindung jenseits der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten evozieren. Das an sich Unsagbare artikuliert sich in der vollständigen und angemessenen klanglichen Umsetzung des Sagbaren.⁶ Der Schlüssel zum Verständnis eines Gedichts liegt also gerade in dem, wie dasjenige gesagt wird, das an sich unsagbar ist. Das Wortlose und – damit einhergehend – die »Semantisierung des Rhythmus«⁷ wären dem-

³ Mit Klopstocks Dichtungstheorie beschäftigen sich u.a. Karl August Schleiden, Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik, Saarbrücken 1954; Karl Ludwig Schneider, Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1960; Winfried Menninghaus, Klopstocks Poetik der schnellen »Bewegung«, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, Frankfurt/M. 1989, S. 259-361; Johannes Mahr, »Die Regeln gehören zu meiner Materie nicht«. Die poetischen Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock, in: Gunter E. Grimm (Hrsg.), Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Frankfurt/M. 1992, S. 35-49.

⁴ Klopstocks dichtungstheoretische Schriften werden zitiert nach der Ausgabe: Friedrich Gottlieb Klopstock, Sämtliche Werke (18 Bde.), Leipzig 1823 – 1830; hier: Bd. 13-18: Sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften, nebst den übrigen bis jetzt noch ungesammelten Abhandlungen, Gedichten, Briefen etc., hrsg. v. A.[ugust] L.[eberecht] Back und A.[lbert] R.[ichard] C.[onstantin] Spindler, Leipzig 1830. Das Zitat findet sich im vierten Band, S. 11.

⁵ Zu Klopstocks Poetik der actio vgl. Mark Emanuel Amtstätter, Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislafoden, Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 107), S. 13-65. Klopstock habe, so Amtstätter, in seiner Poetik insbesondere »eine Theorie des somatischen Verstehens durch die bedeutende Bewegung« (S. 47) entwickelt.

⁶ Durch die vollständige Umsetzung des Sagbaren in Sprach-Klang entsteht laut Amtstätter »eine zweite Sprache, eine Sprache aus Rhythmus, die ohne Worte auskommt und dennoch als wortlose Sprache Sinn vermittelt«. – Amtstätter (Anm. 5), S. 48.

⁷ Ebd., S. 2.

gemäß Fluchtpunkt und ideelles Zentrum dessen, was Klopstock ein ›gutes Gedicht‹ genannt hat.

Das Wortlose artikuliert sich bei Klopstock also, kurz gesagt, durch die spezifische Art des Sprechens selbst, die besondere Form der Wortbewegung, in der Zeichen und Bezeichnetes zusammenfallen und die eine Seelenbewegung ausdrückt und zugleich beim Leser oder Hörer herbeiführen soll.⁸ Die emotionale Überwältigung des Sprechers durch das, was er empfindet, aber nicht angemessen in Worte zu kleiden vermag, äußert sich im performativen Akt als ein leidenschaftliches Sprechen, das insbesondere in der hochemotionalen religiösen Rede zu einem Lallen und Stammeln wird und schließlich, als höchste Form affektiver Bewegung, zum Verstummen, zum Schweigen führt.⁹ Programmatisch und symptomatisch endet die Ode *Das Schweigen*, die Klopstock gegen Ende des Jahres 1801 und damit auch gegen Ende seines Lebens – er ist am 14. März 1803 gestorben – gedichtet hat, mit den Worten: »ich schweige.«¹⁰

Die literarische Inszenierung des eigenen Verstummens, das sprachlose Staunen oder das beredete Schweigen sind wiederum wesentliche Stilformen des Erhabenen. In seiner Schrift *Vom Erhabenen* (1. Jh. n. Chr.) bewundert (Pseudo-)Longinus¹¹ das Schweigen des Aias in der Totenbeschwörung der *Odyssee* (11,563) als höchsten Ausdruck von Seelengröße (9,2). Das Schweigen ist hier erhabener als jede Rede. Zusammen mit dem

⁸ Webart und Funktion der Sprach- und Wortbewegung in Klopstocks Lyrik würdigt die Studie von Irmgard Böger, *Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden*, Berlin 1939 (Germanische Studien, 207); Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1967.

⁹ Mit der poetischen und poetologischen Bedeutung von Stammeln und Schweigen in Klopstocks Oden und Hymnen beschäftigen sich Kevin Hilliard, »Stammelnd Gered« und »der Engel Sprach'«: Probleme der Rede bei Klopstock, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61, 1987, S. 266-297; ders., *Schweigen und Benennen bei Klopstock und anderen Dichtern*, in: *Das Erhabene in der Dichtung: Klopstock und die Folgen. Vortragstexte des Kolloquiums, 1. und 2. Juli 1995, Quedlinburg, Halle 1997* (Schriftenreihe des Klopstock-Hauses Quedlinburg, 1), S. 13-32; Hans Jaeger, *Verstummen und Verschweigen in der Dichtung Klopstocks*, in: *Wirrendes Wort* 12, 1962, S. 281-288.

¹⁰ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden*, hrsg. v. Franz Muncker u. Jaro Pawel, Bd. 2, Stuttgart 1889, S. 165. »Der Text mündet ins Schweigen, wörtlich, mit offenem Mund«, kommentiert Christian L. Hart Nibbrig, *Die Schwierigkeit, über Schweigen zu reden. Statt einer Einleitung*, in: ders., *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt/M. 1981, S. 11-50; hier S. 16.

¹¹ Der Verfasser der Schrift ist unbekannt. Alternative Angaben möglicher Autorennamen und ihre kritische Prüfung haben zu keiner wirklichen Klärung der Problematik geführt. Eingebürgert hat sich die Bezeichnung (Pseudo-)Longinus. Ob Longinus oder Pseudo-Longinus – der Verfassername müsse in jedem Falle »in Anführungszeichen« gesetzt werden, betont Otto Schönberger im Nachwort der von ihm übersetzten und herausgegebenen Ausgabe: Longinus, *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart 1988, S. 135. Zitarnachweise erfolgen im fortlaufenden Text.

sinngemäßen ›fiat lux‹-Zitat (9,9) aus der Bibel (Genesis 1,3 und 9) verdeutlicht das Schweigen des Aias besonders anschaulich den elementaren Unterschied zwischen der ›sublimitas‹ (Pseudo-)Longinischer Provenienz und ihrer Affinität zur ›simplicitas‹ einerseits und dem hohen Stil (genus sublime) im Rahmen der rhetorischen Lehre von den drei genera dicendi andererseits.¹² Darüber hinaus vermag nur eine zum Großen angelegte Seele überhaupt erhabene Gedanken zu erzeugen. Daß das erhabene Schweigen größer, emphatischer und entsprechend wirkungsvoller als alle nur denkbaren Worte sei, wurde zu einer Grundüberzeugung auch in der (Pseudo-)Longinus-Rezeption der Neuzeit.¹³ Das Erhabene vermag im rechten Augenblick das menschliche Gemüt blitzartig zu erschüttern und führt, gemäß der platonischen Lehre der Seelenerhebung, in die Nähe des Göttlichen.¹⁴ Diese leidenschaftliche, ja ekstatische innere Bewegung ist eine Quelle der Lust, die den Mund überschäumen läßt, aber eben auch dazu führt, daß es einem schier die Sprache verschlägt.¹⁵

¹² »Erhabenheit manifestiert sich nicht notwendig in einer erhabenen Diktion«, betont zu Recht Dietmar Till, *Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 2006 (*Studien zur deutschen Literatur* 175), S. 92.

¹³ Vgl. dazu im Zusammenhang Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995, S. 43-59; ders., *Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau*, Dennis, Bodmer und Breiting, in: Christine Pries (Hrsg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 55-73.

¹⁴ Über die zentrale Bedeutung des Wirkungsaspekts in der Theorie des Erhabenen heißt es bei (Pseudo-)Longinus (1,4): »Daß Großartige nämlich überzeugt die Hörer nicht, sondern verzückt sie; immer und überall wirkt ja das Erstaunliche mit seiner erschütternden Kraft mächtiger als das, was nur überredet oder gefällt, hängt doch die Wirkung des Überzeugenden meist von uns ab, während das Großartige unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt; auch sehen wir die Kunst der Erfindung und die kluge Ordnung des Stoffes nicht an einer oder zwei Stellen, sondern im ganzen Gewebe der Rede kaum eben hervorschimern, während das Erhabene, wo es am rechten Ort hervorbricht, den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz zerteilt und schlagartig die geballte Kraft des Redners offenbart.« Die »mimetische Verschmelzung von Redner und Hörer« im Augenblick der rhetorischen Überwältigung erläutert Hans-Thies Lehmann, *Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses* (1989), in: ders., *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002, S. 59-74; hier S. 63. Das nicht nur ästhetische Phänomen der Plötzlichkeit beleuchtet Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981. Die philosophischen und poetischen Implikationen des Erhabenen untersucht Andrea Vierle, *Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne*, Würzburg 2004 (*Epistemata*, 360).

¹⁵ Es ist unverständlich und nicht zu begründen, daß Waldemar Fromm in seiner umfangreichen Habilitationsschrift über ›Präsenz‹ (das Sagbare) und ›Absenz‹ (das Unsagbare) in Literatur und Ästhetik seit der Aufklärung die elementare Bedeutung des Erhabenen im allgemeinen und diejenige Klopstocks im besonderen für das Verhältnis von Sagbarkeit und Unsagbarkeit verkennt und sich hier lediglich auf punktuelle Hinweise ohne jede nähere Er-

Die Aufgabe des inspirierten Dichters besteht nun darin, daß er in seinem Sprechakt selbst genau dieses blitzartige Ereignis, das heißt: den Augenblick, in dem es ihm die Sprache verschlägt, mit allen expressiven Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, poetisch nachvollzieht und sowohl ideell als auch emotional plausibel macht.¹⁶ Daß nur der begeisterte Dichter selbst Begeisterung auszulösen vermag, ist eine seit der Antike verbürgte topische Vorstellung, die sich auch bei (Pseudo-)Longinus findet (13,2). Klopstocks inspirierter und auch selbst affizierter Dichter muß durch Entfesselung einer seelisch-emotionalen Dynamik einen Zustand des Enthusiasmus herbeiführen, dessen Überwältigungspotential sich niemand entziehen kann. Nur dasjenige, das vom Herzen kommt, kann zu Herzen gehen. Wer andere affizieren will, muß bereits selbst affiziert sein oder sich zuvor selbst affizieren. Diese grundlegende Einsicht rekurriert auf den antiken Topos der Selbst-Affektation, den Horaz in seiner *Ars poetica* folgenreich aufgeworfen hat: Der Dichter müsse selbst leiden, wenn er zu Tränen rühren wolle.¹⁷ Für eine natürliche Selbst-Affektation ist das Wissen der Schul-Rhetorik überflüssig, begründet der Erregungszustand eines Redners oder Dichters doch eine eigene Natur-Rhetorik.¹⁸ Die Selbst-

örterung beschränkt. – Waldemar Fromm, *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*, Freiburg i.Br., Berlin 2006 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 135). Fromm sieht die Grenzen der Sprache und damit auch die Unsagbarkeit bereits in der Struktur dichterischer Rede poetologisch angelegt. Neben der Sprachkritik, die das Unsagbare als Phänomen beschreibt, untersucht er Sprachmagie und Sprachmessianismus als Strategien, die Unsagbarkeit zu überwinden.

¹⁶ Vgl. dazu grundsätzlich Katrin Kohl, »Sey mir begrüßet!«, Sprechakte in der Lyrik Klopstocks und seiner deutschen Zeitgenossen, in: Kevin Hilliard, Katrin Kohl (Hrsg.), *Klopstock an der Grenze der Epochen*, Berlin, New York 1995, S. 7-32.

¹⁷ Q. Horatius Flaccus, *Satiren, Briefe – Sermones, Epistulae*. Lateinisch-deutsch, übers. v. Gerd Herrmann, hrsg. v. Gerhard Fink, Düsseldorf, Zürich 2000, S. 256. – *De arte poetica*, V. 102f.: »si vis me flere, dolendum est | primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent«. Die Herstellung von Affekten hat bereits Aristoteles in seiner *Poetik* (1455a 29ff.) und *Rhetorik* (III 7, 1408a) ebenso thematisiert wie Cicero in *De oratore* (II 45) und Quintilian in seiner *Institutio oratoria* (VI 2, 28). Vgl. dazu Jürgen Stenzel, »Si vis me flere ...« – »Musa iocosa mea«. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48, 1974, S. 650-671. Am »Übergang von der Affektation zur Selbstaffektation« bei Quintilian identifiziert Rüdiger Campe die »anthropologische Überschreitung der Rhetorik«. – Rüdiger Campe, *Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian ›Institutio oratoria‹ VI 1-2*, in: Josef Kopperschmidt (Hrsg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, S. 135-152; hier S. 150. Vgl. auch grundsätzlich Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990 (*Studien zur deutschen Literatur*, 107).

¹⁸ Vgl. Dietmar Till, *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2004 (*Frühe Neuzeit*, 91), S. 379. Till

Affektation führt zu einer emotionalen Erregung mit einer unwiderstehlichen persuasiven Kraft. Wenn sie nicht von Natur aus vorhanden ist, muß die eigene Affektation zumindest simuliert werden, ohne daß der Kunstgriff als solcher kenntlich gemacht wäre. Der Dichter muß daher Strategie und Machart einer sprachlichen Eruption verbergen und eine Natürlichkeit simulieren, die in der Schrift des (Pseudo-)Longinus als besonders wirkungsvoll herausgestellt wird: »Pathetische Mittel reißen dann nämlich stärker mit, wenn sie der Sprecher nicht als Mittel zu verwenden, sondern der Augenblick zu gebären scheint« (18,2). Kunst, so heißt es bei (Pseudo-)Longinus weiter, sei dann am Ziel, »wenn sie Natur scheint« (22,1). Die ›dissimulatio artis‹ verschleiert die Kunstfertigkeit des Redners, um die persuasive Wirkung der Rede nicht zu gefährden.¹⁹

Klopstock inszeniert sein Verstummen insbesondere dann, wenn es um jenen geht, der mit Namen nicht zu nennen ist: Gott.²⁰ Die Unaussprechlichkeit Gottes befördert einerseits die kreative Suche nach möglichen Umschreibungen, die kühne Komposita ebenso einschließen wie Neologismen; andererseits artikuliert sich die Einsicht in die Unmöglichkeit, den einen, gültigen Namen für den Unnennbaren zu finden, in jener Sprache des bewußten Lallens und Stammelns, die als sprachlicher Ausdruck religiöser Inbrunst und damit als Vorstufe des Verstummens das schrittweise Versagen der Rede angesichts einer inneren Bewegung vorführt, die sich zu höchster Unruhe steigert. Was zuletzt bleibt, ist Schweigen. So jedenfalls ist der Gedankengang, oder besser gesagt: die Sprechbewegung der gleichnamigen Ode Klopstocks aus dem Jahr 1801:

Das Schweigen

Inniger Preis dir, Unerforschter, und nie den ersten der Endlichen
 Ganz Erforschlicher, daß ich, begeistert, gelehrt
 Durch die vereinte Schöpfung, mehr dich kenne,
 Als irgend ein einzelnes Wesen ich kenne, welches du schufst!

beschreibt in seiner Untersuchung ausführlich die historischen und theoretischen Prozesse des Übergangs von der Schul- zur Affekthetorik.

¹⁹ Vgl. dazu die grundlegende Studie von Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992 (Communicatio, 1).

²⁰ Gottesbild und Religiosität in Klopstocks Dichtung untersuchen Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung*, 2. durchges. Aufl., Kronberg/Ts. 1975 (zuerst 1962); Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 6,1: *Empfindsamkeit*, Tübingen 1997, S. 417-498; Hans-Ulrich Rülke, *Gottesbild und Poetik bei Klopstock*, Diss. Konstanz 1991.

Lebet ein Sterblicher, der sich denken kann,
 Und dem der Gedanke von Gott
 Der erste seiner Gedanken war, und ist,
 Welcher nicht diesen Preis mit mir ausrufe?

Nun mögen, wenig gekant, die Sonnen wandeln;
 Fliegen, wenig gekant, die Gefährten der Sonnen:
 Uns ist Freude die Fülle geworden,
 Wir kennen dich mehr!

Worten sprechen Ihn nicht aus; aber sie sind doch
 Seines Lichts ankündende Dämmerung; werden
 Morgenröthe, so bald mit herzlicher Innigkeit
 Den nennenden Laut die Menschenstimme beseelt.

Hochheiliger! Allseliger! Allbarmherziger!
 Aber ich lege die Hand auf den Mund. Denn werden mir auch
 Morgenröthe die Worte; so fehlt es doch stets an etwas
 Dem Gedanken von Ihm, fehlt dem Gefühl, ich schweige.²¹

Die stammelnden und gerade aufgrund ihrer simulierten Atemlosigkeit besonders emphatischen Ausrufe im ersten Vers der letzten Strophe kulminieren im bewußten, demütigen Verstummen eines Sprechers, der kurz zuvor die Bedeutung der Worte, durch Enjambement und Hyperbaton verstärkt, ausdrücklich betont hat (V. 18f.: »Denn werden mir auch |Morgenröthe die Worte«),²² aber eben im Bewußtsein, daß das einzige Mittel, das ihm zur Verfügung steht, um den Höchsten zu preisen, angesichts der Größe Gottes unzureichend ist. Selbst der heliozentrische Schock, der in der dritten Strophe angedeutet wird, ist nicht jener einschlagende Blitz, mit dem (Pseudo-)Longinus (1,4) die unmittelbare, alles überwältigende Präsenz des Erhabenen verglichen hat. Die Erfahrung des – im Sinne Kants – Mathematisch-Erhabenen multipliziert vielmehr die Allmacht Gottes ins Unendliche.²³ Der Weltherrscher wird zum Weltenherrscher und vergrößert damit nur noch das Gefälle zwischen den Gedanken und Gefühlen des Menschen einerseits und den beschränkten Möglichkeiten ihrer Kommunizierbarkeit andererseits. Wenn es um den Unaussprechlichen, den

²¹ Klopstock, Oden (Anm. 10), Bd. 2, S. 164f.

²² Das Hyperbaton wird in der Schrift *Vom Erhabenen* des (Pseudo-)Longinus als »der treueste Abdruck erregter Leidenschaft« (22,1) charakterisiert.

²³ Beim Mathematisch-Erhabenen geht es laut Kant um die Erfahrung einer absoluten Größe, die »über alle Vergleichung groß ist«: »absolute, non comparative magnum«. – Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer, 7. Aufl., Hamburg 1990, § 25 (S. 91).

Namenlosen,²⁴ geht, können Worte weder die Gedanken noch die Gefühle des gläubigen Sängers und seiner Seelengröße einfangen und wiedergeben. Der erhabenste Moment heiliger Poesie ist daher notgedrungen die Wortlosigkeit.²⁵ Doch wie läßt sich das Wortlose in einem Wortkunstwerk ausdrücken? Und wie läßt es sich identifizieren?

Die Bedeutung, die Klopstock dem Wortlosen zugemessen hat, steht zunächst einmal erkennbar in der Tradition der Schrift des (Pseudo-)Longinus. Als »Widerhall von Seelengröße«, wie es bei (Pseudo-)Longinus (9,2) heißt, offenbart sich Erhabenheit durch starke Empfindungen, deren heftigster und höchster Ausdruck das Verstummen ist. Eine aufwühlende Seelenbewegung läßt sich sprachlich eben immer nur unzureichend wiedergeben, insbesondere bei einem sprach- und dichtungstheoretischen Konzept, das sich, wie bei Klopstock, so entschieden an gesprochener Sprache orientiert. In christlichem Verständnis evoziert das Gefühl der Unermeßlichkeit Gottes einen Schauer, ein Erschrecken, eine fundamentale Erschütterung und zugleich Begeisterung und Verzückung, die in enthusiastischer Wortlosigkeit kulminieren. Das Erstaunen über das Unsagbare entspringt einem erhabenen Seelenzustand und führt zu einer auch sprachlich-poetischen Erregung, die sich etwa in den religiösen Hymnen der Jahre 1758/59 auch formalästhetisch widerspiegelt.²⁶ Die freien Rhythmen dieser Hymnen, die Klopstock selbst als »erhabene Gesänge« eines modernen Psalmisten verstanden hat, sollen das aufgewühlte Gefühl eines Dichters, der im produktiven Akt des Schreibens um Worte ringt, dem es die Sprache verschlägt und dem das Herz angesichts seiner religiösen Ekstase übergeht, authen-

²⁴ Eine Strophe der *Frühlingsfeyer* lautet: »Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an, | Denn Du! | Namenloser, Du! | Schufest sie!« – Friedrich Gottlieb Klopstock, Oden. Auswahl u. Nachwort v. Karl Ludwig Schneider, Stuttgart 1966, S. 63.

²⁵ Dem Modell der heiligen Poesie im 18. Jahrhundert widmet sich die Studie von Joachim Jacob, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur, 144).

²⁶ Diesen Hymnen, *Dem Allgegenwärtigen, Das Anschauen Gottes, Die Frühlingsfeyer, Der Erbarmer und Die Glückseligkeit Aller*, widmet sich die Untersuchung von Katrin M. Kohl, *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early »Hymns« of Friedrich Gottlieb Klopstock*, Berlin, New York 1990 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker; N.F., 92 = 126). Zur zentralen Bedeutung des Erhabenen für Klopstocks Dichtung vgl. Karl Viëtor, *Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur* (zuerst 1937), in: ders., *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern 1952, S. 234-266; 346-357. Sprache und Stil von Klopstocks Dichtung untersuchen grundlegend Schneider (Anm. 3); Ernst Kaußmann, *Der Stil der Oden Klopstocks*, Inaug.-Diss. Leipzig 1931; Hans-Heinrich Hellmuth, *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*, München 1973 (Studien und Quellen zur Versgeschichte, 4).

tisch vermitteln.²⁷ Der bewegende Ton der hohen Ode oder feierlichen Hymne sublimiert und ästhetisiert die erregte Leidenschaft zu einem Kunstwerk, das seine Quelle, die seelische Bewegung des Dichters, gleichwohl nicht camouffiert. So entsteht jener ›beau désordre‹ (Boileau), der gerade auch für die Poetisierung des Allerheiligsten formalästhetisch angemessen ist. Gerade die erhabene Simplität der Bibel immunisiert auch den religiös inspirierten Dichter gegenüber der Abhängigkeit von äußerlichem Figureschmuck. Sein poetischer Lobpreis entspringt vielmehr inneren Affekten und ist wahrhaftiger Ausdruck seiner ›eloquentia cordis‹. Die aufrichtige Sprache des Herzens ersetzt die rhetorische Kunstlehre. Für Klopstock ist es eine *Conditio sine qua non*, daß der Dichter, wenn er die Seelen seiner Leser und Hörer erreichen und bewegen will, selbst »herzlichen Anteil« an dem nehmen müsse, »was er sagt.«²⁸ Das Erhabene erhebt ihn so, wie bereits bei (Pseudo-)Longinus vermerkt, »fast bis zur Majestät Gottes« (36,1). Die heilige Poesie ist als erhabene Dichtung, die freilich nur stellenweise Kategorien des Erhabenen einsetzt, die einzig mögliche Form, sich der absoluten Größe des Schöpfergottes anzunähern.

Aber was sagt der Dichter, der sich selbst zum erhabenen Sänger stilisiert? Und vor allem: Wie sagt er das, was er sagen will, insbesondere dasjenige, für das der selbsternannte Prophet und priesterliche Vermittler der göttlichen Offenbarung, die er in heilige Poesie übersetzt, eine besondere Ausdrucksform allen anderen vorzieht: die enthusiastische Wortlosigkeit? Selbstredend verfolgt der erhabene Sänger und moderne Psalmist eine durchaus komplexe und differenzierte, sprachlich abgestufte Strategie, das Unsagbare gerade der intensivsten Empfindungen eingängig zu vermitteln. Ohnehin kann der Einbruch des Erhabenen nur dann seine überwältigende Wirkung entfalten, wenn sich sein Ausdruckswert nicht durch inflationären Gebrauch erschöpft. Gerade die poetische und rhetorische Vergegenwärtigung des Wortlosen erfordert mitunter ausgesprochen wortreiche Techniken der Umschreibung oder Substituierung des Gemeinten durch Begriffe, die, bei allen Unterschieden, eines gemeinsam haben: Sie nähern sich dem, was eigentlich gesagt werden soll, immer nur an oder, negativ formuliert, sie verfehlen notgedrungen, wenn auch, im idealen Falle, nur knapp, die zur Mitteilung drängenden Gedanken oder Gefühle, die sich stets einer absolut prägnanten und präzisen Benennung entziehen.

²⁷ Den Zusammenhang von Dichtung und Gesang im poetischen und poetologischen Verständnis Klopstocks beleuchtet Hans Joachim Kreuzter, »The Sublime, the Grand, and the Tender«. Über Händels *Messiah* und Klopstocks *Messias*, in: Göttinger Händel-Beiträge 11, 2006, S. 1-24; hier insbes. S. 19ff.

²⁸ Klopstock, Von der Darstellung, in: Back, Spindler (Anm. 4), IV, S. 9.

Klopstocks Strategien, das Wortlose im Sprachkunstwerk zur Geltung zu bringen, sind, wie erwähnt, vielgestaltig. Das wohl auffälligste Mittel, das Unsagbare in Worte zu fassen, sind die zahlreichen Umschreibungen für den Unnennbaren. Die immerwährende Suche nach einem angemessenen Begriff offenbart die Vorläufigkeit jedes einzelnen Vorschlags und perpetuiert die eigenen sprachlich-poetischen Bemühungen ins Unendliche. Die Unergründlichkeit und damit zwangsläufig auch Unnennbarkeit Gottes ist bereits im *Messias* ein stehender Topos. So heißt es etwa im ersten Gesang: »Du bist ewig! Kein endlicher Geist hat das Zürnen der Gottheit, | Keiner je, den Unendlichen tödtend mit ewigem Tode, | Ganz gedacht, und keiner empfunden.«²⁹ Alle noch so erhabenen Gesänge müssen die Vollkommenheit Gottes zwangsläufig verfehlen, ist »Jehovah« doch immer »der Unaussprechliche« (I,251).³⁰ Klopstock macht darüber hinaus die Unnennbarkeit Gottes aber auch durch zahlreiche Umschreibungen seines unnennbaren Namens kenntlich. Die letzte von insgesamt sechs Strophen der Hymne *Das grosse Halleluja* (1766) lautet:

Ehre dir! Ehre dir! Ehre dir!
Hoherhabner! Erster!
Vater der Schöpfung!
Unaussprechlicher! Udenkbarer!³¹

Die Verzückung des Sängers mündet in eine Aneinanderreihung stakkatohaft vorgetragener, stammelnder Ausrufe, die dem Unnennbaren gelten und ihn enthusiastisch preisen. Das Gefühl weiß mehr, als die Sprache zu artikulieren vermag. Da Gott nicht angemessen ausgesprochen werden kann, bleibt nur ein ewiges, religiös-inbrünstiges, eruptives Stammeln als kreativer Ausdruck eines tatsächlichen Unvermögens. Die Worte stürzen unverbunden und scheinbar unkontrolliert hervor.³² In seiner Hymne *Dem Allgegenwärtigen* (1758) summiert sich die Zahl der Umschreibun-

²⁹ *Der Messias* wird im fortlaufenden Text zitiert nach: Friedrich Gottlieb Klopstock, Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlbusch, Rose-Maria Hurlbusch. Abteilung Werke, IV/1 u. IV/2: *Der Messias*, hrsg. v. Elisabeth Höpker-Herberg, Berlin, New York 1974; hier I,124-126.

³⁰ Der Eigenname Gottes, Jhwh, heißt nichts anderes als »der Name«: »Gerade in der Bezeichnung ‚der Name‘ spiegelt sich die Unmöglichkeit wider, Gott durch Begriffe erfassen zu können«, erläutert Friedrich Niewöhner, *Der Name und die Namen Gottes. Zur Theologie des Begriffs »der Name« im jüdischen Denken*. Mit einem Anhang: Jakob von Edessa, »Scho-lion über den ausgezeichneten und besonderen Namen«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 25, 1981, S. 133-161; hier S. 133.

³¹ Klopstock, *Oden* (Anm. 10), Bd. 1, S. 176.

³² Asyndeta, also verbindungslosen Wortfügungen, hat (Pseudo-)Longinus im neunzehnten Kapitel ein besonders großes pathetisch-emotionales Wirkungspotential attestiert.

gen des Gottesnamens gar auf achtzehn. Alle Versuche, Gott zu benennen, führen notgedrungen zu Umschreibungen seines Namens. Der Tropus der Antonomasie ist dementsprechend ein elementarer und zentraler Baustein in Klopstocks Poetik des Unsagbaren. Das wortlose Zentrum des Gedichts wird so überaus wortreich eingekreist. Häufungen, Variationen und Steigerungen sind denn auch seit (Pseudo-)Longinus verbürgte Mittel, das Erhabene wirkungsvoll in Szene zu setzen.³³

Neben der Wortfülle, mit der die leidenschaftliche Suche nach einem angemessenen Begriff für einen bestimmten Gedanken oder ein besonderes Gefühl ins Unendliche perpetuiert und potenziert wird, vertraut Klopstock insbesondere auf die Stärke und Stellung von zentralen Worten, wenn er das an sich Wortlose zu umkreisen versucht. In dem Lehrgespräch *Von der Darstellung* führt Klopstock dazu aus:

Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat, oder vielmehr nur (ich sage dieß in Beziehung auf den Reichthum unserer Sprache) die Nebenausbildungen solcher Empfindungen, er kann sie, durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mit ausdrücken.³⁴

Auch hier schließt Klopstock an elementare Vorstellungen der Schrift *Vom Erhabenen* des (Pseudo-)Longinus und ihrer Rezipienten in der Neuzeit an. (Pseudo-)Longinus nennt insgesamt fünf Quellen für den hohen Stil, die allesamt auch für Klopstock von elementarer Bedeutung sind. Die »zwei Grundlagen des Erhabenen« sind hier wie dort »die kraftvolle Fähigkeit, erhabene Gedanken zu zeugen«, sowie eine »starke, begeisterte Leidenschaft« (8,1). Die Empfindungskraft ist in Klopstocks Dichtungsverständnis noch wichtiger als die Einbildungskraft, geht es ihm doch in besonderem Maß um die Stimulierung einer seelischen Bewegung, die allein einen Hörer ekstatisch zu überwältigen vermag.³⁵

³³ Vgl. (Pseudo-)Longinus (Anm. 11), 23,1.

³⁴ Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 10.

³⁵ Zum Verhältnis von Empfindungskraft und Einbildungskraft bei Klopstock vgl. auch Hildegard Benning, *Rhetorische Ästhetik. Die poetologische Konzeption Klopstocks im Kontext der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, S. 102. Die Entfesselung von Emotionalität in der performativen Wortbewegung bedeutet aber nicht, wie Winfried Menninghaus in seiner dekonstruktivistischen Lesart von Klopstocks Poetik der schnellen »Bewegung« nahelegt, daß sich bei Klopstock Bedeutung ganz in sinnfreie Bewegung auflöste. Die persuasive, affektstimulierende Sprechweise von Klopstocks Dichtung ist nicht von der gedanklich-inhaltlichen Substanz des Gesagten zu trennen. – Menninghaus (Anm. 3), S. 259-361. Zu Recht betont Amtstätter (Anm. 5), S. 48: »Geht es bei der Poetik der actio um die Wortbewegung, so nicht um die Wortbewegung um ihrer selbst willen, sondern um die Wortbewegung im rhetorischen Sinne als angemessenem Ausdruck einer Bedeutung.«

Bei der Sprachbildung im engeren Sinne setzt (Pseudo-)Longinus auf Größe und Erhabenheit, die insbesondere durch sorgfältige Wortwahl, gegebenenfalls aber auch durch Figurenreichtum hervorgerufen werden kann. Die letzte Ursache der Größe, die (Pseudo-)Longinus anführt, »ist die würdevolle gehobene Wort- und Satzfügung« (8,1), der wiederum Klopstock mit seinen Hinweisen zu Stärke und Stellung, das heißt durch Isolierung und damit forcierte Akzentuierung einzelner Worte, weiterhin durch rhetorische Figuren, die auch in der Schrift des (Pseudo-)Longinus als elaborierte Formen pathetischer Sprechweise besonders hervorgehoben werden, wie Hyperbaton, Inversion, Apostrophe, Interjektion und Wiederholung, umfassend Rechnung trägt. Die bereits zitierte letzte Strophe der Hymne *Das grosse Halleluja* verbindet idealtypisch die Wiederholung (»Ehre dir!«) mit der Anrufung des ›Einen‹, die freilich auf verschiedene, emphatisch vorgetragene Umschreibungen ausweichen muß. Die in einem hochgradigen Erregungszustand vorgetragenen Wiederholungen treiben die Erschütterung der Seele bis an die Grenze des Verstummens und unterstreichen so den geheimen Fluchtpunkt des Gedichts: das Wortlose. Die letzte Strophe der Ode *Das Schweigen* kombiniert, wie beschrieben, die Apostrophe und Suche nach einem Namen für den Unnennbaren (»Hochheiliger! Allseliger! Allbarmherziger!«) mit einem Hyperbaton (»Denn werden mir auch |Morgenröthe die Worte«), das bereits (Pseudo-)Longinus als Ausdruck erregter Leidenschaft besonders geschätzt hat (22,3) und in Klopstocks Modell semantischer Rhythmik eine forcierte Akzentuierung signalisiert. Wer seine Gefühle nicht bändigen kann, dem geraten auch Satzkonstruktionen aus den Fugen.

Zur Stärke und Stellung markanter Worte tritt bei Klopstock noch das Stilideal der prägnanten Kürze, der *brevitas*, die, wie bereits bei (Pseudo-)Longinus (21,2) ausdrücklich vermerkt, insbesondere die Emotionalität der Rede, ihre Leidenschaft, verstärkt. »Von der Einfachheit ist die Kürze niemals, und von der Stärke nur selten trennbar«, betont Klopstock etwa in seinem Lehrgespräch *Von der Darstellung*.³⁶ Die Wortverknappung signalisiert einen Erregungszustand, in dem der Sänger nur noch das Elementarste, in keinem Falle aber komplette Sätze, hervorzubringen, ja nur noch zu stammeln vermag. Eine – zumindest in der poetischen Simulation – natürliche Affekt-Sprache verzichtet selbstredend auf den künstlichen Figurenschmuck der gelehrten *officia*-Rhetorik. Die innere Unruhe des Sprechers und damit auch seines Sprechens zerschlägt zudem das *Metrum* als Ausdruck des Bemühens, das Unsagbare zu sagen. Die freien Rhythmen bestätigen damit implizit die grundlegende Relevanz des Wortlosen in Klopstocks

³⁶ Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 8.

Poetik des Stammelns. Das Unaussprechliche, das sich im Begrifflichen des Wortes gar nicht ausdrücken läßt, kann im Rhythmus frei ausschwingen. Die Sprechbewegung gewinnt so gegenüber dem eigentlich Gesagten ein auffälliges Übergewicht, die Energie ist wichtiger als das Ergon.

3

Klopstock hat das Unsagbare als ideelles Zentrum einer Präsenz des Erhabenen in seiner Poesie und Poetik verankert. Knapp 200 Jahre später ist es für den Maler Barnett Newman (1905 – 1970) das antimimetische, abstrakte Bild, in dem sich ein unmittelbares, sinnliches Überwältigungspotential offenbart. Die Konfrontation mit dem Absoluten evoziert in beiden Fällen eine Dynamik, die sich bei Klopstock in einer leidenschaftlichen, das natürliche Sprechen und insbesondere die natürliche Sprechbewegung simulierenden Wortsuche artikuliert und bei Newman die Erfahrung von Unendlichkeit durch eine Auflösung von Formgebundenheit und Gegenständlichkeit abbildet. Newmans entschiedener, insbesondere wirkungsästhetisch fundierter Antiformalismus in Theorie und malerischer Praxis weist die normative Macht des Kunstschönen in der Geschichte der Ästhetik entschieden zurück und begründet, in bewußter Abgrenzung zum traditionellen Formenkanon der Kunstgeschichte sowie zum verbürgten Anspruch auf eine mehr oder weniger konventionelle Lesbarkeit des Kunstwerks, das fundamentale Erlebnis des Erhabenen.³⁷ Diesen besonderen Bezug zum Erhabenen stellte Newman explizit in seinem programmatischen Aufsatz *The Sublime Is Now*, der im Dezember 1948 in der Zeitschrift *Tiger's Eye* erschienen ist, her. Grundlage seiner Überlegungen bildet die Tradition des Erhabenen, mit dessen Theorie er sich eingehend beschäftigt hat, seien es die Schriften des (Pseudo-)Longinus und Edmund Burkes, sei es Kant und der von diesem beeinflusste Schiller, dessen Werke wiederum insbesondere durch die Vermittlung Thomas Carlyles in der angelsächsischen Welt verbreitet worden sind. Newmans programmatischer Avantgardeanspruch ist daher alles andere als eine *creatio ex nihilo*; er greift vielmehr einen spezifischen Strang der Ästhetik auf, reflektiert seine historische Dimension und entwickelt daraus seine sowohl produktions- als auch wirkungsbezogene Begründung einer radikal erneuerten, modernen Formensprache in der Kunst.

Leitet Klopstock seine Vorstellungen zum Wortlosen insbesondere aus der Schrift des (Pseudo-)Longinus sowie aus der Tradition der frühneuzeit-

³⁷ Vgl. Max Imdahl, Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Pries (Anm. 13), S. 233-252.

lichen (Pseudo-)Longinus-Rezeption ab, so bezieht sich Newman in erster Linie auf das moderne ästhetische Verständnis des Erhabenen. Newman verbindet seine Auffassung des Erhabenen als höchster Bestimmung der Kunst mit einer programmatischen Abkehr von der Formensprache des Schönen.³⁸ Amerika verfügt nach seiner Überzeugung über alle Voraussetzungen, das gelobte Land einer neuen Kunst des Erhabenen zu werden, falle es hier doch leichter, sich von dem etablierten Formenkanon der europäischen Kunsttradition zu emanzipieren.³⁹ Das Verlangen nach dem Erlebnis des Erhabenen, das alle vertrauten Erfahrungen übersteigt, ist in Newmans Verständnis eine anthropologische Kategorie, die sich die moderne Kunst zueigen machen müsse. Das natürliche menschliche Verlangen («man's natural desire») nach dem Erhabenen, das Newman mit absoluten Emotionen («absolute emotions») gleichsetzt,⁴⁰ geht bei ihm einher mit der künstlerischen Triebkraft, das Schöne zu zerstören. Daß diesem Impuls eher in Amerika Folge geleistet werden könne, liegt laut Newman an der ungebrochenen normativen Macht des Kunstschönen in der europäischen Tradition seit der griechischen Antike. Die Erneuerung des klassizistischen Schönheitskults in der Renaissance hat die europäische Kunst bis in die Moderne, mit Ausnahme des Impressionismus,⁴¹ entscheidend, ja, nach Ansicht Newmans, exklusiv geprägt, seien es Picasso⁴² und Mondrian,⁴³ seien es die Kubisten,⁴⁴ bei denen er gleichermaßen einen for-

³⁸ Das Spannungsmoment von Form und Tradition bei Newman erörtert Verf., *Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930*, Frankfurt/M. 2005 (Das Abendland; N.F., 33), S. 406-414.

³⁹ Barnett Newman, *The Sublime Is Now*, in: ders., *Selected Writings and Interviews*, edited by John P. O'Neill, New York 1990, S. 170-173; hier S. 173: »I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?«

⁴⁰ Ebd., S. 173.

⁴¹ Ebd., S. 172: »Instead, painting continued on its merry quest for a voluptuous art until in modern times the impressionists, disgusted with its inadequacy, began the movement to destroy the established rhetoric of beauty by the impressionist insistence on a surface of ugly strokes.«

⁴² Ebd., S. 172f.: »Picasso's effort may be sublime but there is no doubt that his work is a preoccupation with the question of what is the nature of beauty.«

⁴³ Ebd., S. 173: »Even Mondrian, in his attempt to destroy the Renaissance picture by his insistence on pure subject matter, succeeded only in raising the white plane and the right angle into a realm of sublimity, where the sublime paradoxically becomes an absolute of perfect sensations. The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (his exaltation).«

⁴⁴ Ebd., S. 172: »just as later the cubists, by their dada gestures of substituting a sheet of newspaper and sandpaper for both the velvet surfaces of the Renaissance and the impression-

malistischen Hang zur Perfektion und damit zur Schönheit erkennt. Eine neue Vision, wie die Erfahrung des Erhabenen in der Moderne zu realisieren sei, spricht Newman all diesen Bewegungen, die er weiterhin in der seiner Meinung nach unfruchtbaren Auseinandersetzung mit der Natur des Schönen befangen sieht, ab.

Newman versteht die Geschichte der Kunst grundsätzlich als Widerstreit zwischen der Idee der Schönheit und der dem Menschen innewohnenden Sehnsucht nach dem Erhabenen. Diese Sehnsucht ist, wie schon bei (Pseudo-)Longinus und auch bei Klopstock, Ausdruck des elementaren Bezugs des Menschen zum Absoluten. Die Vergegenwärtigung absoluter Gefühle soll, bei Klopstock und bei Newman, eine unmittelbare Erfahrung von Totalität hervorrufen und die Repräsentationsfunktion von Kunst durch deren Transzendenz ersetzen.⁴⁵ Gerade die radikale Beschränkung der Formensprache – bei Klopstock insbesondere das Stilideal der *brevitas*, bei Newman die Dominanz großer homogener Farbflächen mit vertikalen Streifen – soll das Ausdruckspotential der Kunst steigern: *sublimitas* durch *simplicitas*. Die europäische Kunst hat jedoch, so Newmans kritischer Befund, gerade diesen Bezug zum Absoluten zerstört, indem sie ihn unter dem überragenden Einfluß Platons über die Zeiten hinweg durch die Vorstellung idealer Schönheit zu vermitteln versuchte. Die Durchsetzung einer Leitästhetik über die zentralen Stationen der griechischen Antike sowie der italienischen Renaissance hat in Newmans Augen eine grundsätzlich defizitäre Entwicklung der europäischen Kunst zementiert.

Der Weg, der in Newmans eigener Vision zum Erhabenen führt, ist derjenige hin zur Abstraktion. Bereits Wilhelm Worringer hat in seinem Werk *Abstraktion und Einfühlung* (1907) die Abstraktion dem Schönen gegenübergestellt und sie darüber hinaus mit zentralen Attributen des Erhabenen ausgestattet.⁴⁶ Newmans eigener Ansatz ist freilich ungleich radikaler, setzt doch die von ihm geforderte Erfahrung des Erhabenen einen Bildersturm voraus, der mit der konsequenten Auslöschung der Erinnerung an die westeuropäischen Traditionen, seien sie inhaltlicher, seien sie formaler Natur, einhergeht. Die Traditionsnegation ist nur durch bewußtes Vergessen zu erreichen: »We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have

ists, made a similar transfer of values instead of creating a new vision, and succeeded only in elevating the sheet of paper.«

⁴⁵ Von einer »Transzendenz der Unmittelbarkeit« in Newmans Kunst spricht Armin Zweite, Barnett Newman. Bilder – Skulpturen – Graphik, Ostfildern-Ruit 1997, S. 6.

⁴⁶ Vgl. Walter Erhart, Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 41, 1997, S. 79-106; hier insbesondere S. 101.

been the devices of Western European painting.«⁴⁷ In der negativen Darstellung der Kunst des Erhabenen wird die Form formlos. Aus dieser bewußt herbeigeführten Tabula rasa kann schließlich eine Kunst hervorgehen, die, in der Tradition des jüdischen Bilderverbots,⁴⁸ Bilder erzeugt, die nichts Gegenständliches darstellen und gerade durch ihre ›unlesbare‹ Totalität den Betrachter radikal zu sich selbst bringen. Die Entmaterialisierung der Kunst geht mit ihrer Spiritualisierung einher.

Newmans eigene, großformatige Farbflächen mit senkrechten Streifen sind scheinbar unüberschaubar, isolieren und desorientieren den Betrachter im Sinne der ästhetischen Bestimmung des Erhabenen und verweisen ihn so auf sich selbst. Das Bild zeigt nichts im herkömmlichen Sinn, sondern ist nichts anderes als sein konzentriertes ›Jetzt‹: *The Sublime Is Now*. Bei Newman ist es die große Farbfläche, die dem Betrachter, der sich ihr nicht entziehen kann, überwältigt und die Grenze zwischen endlicher Darstellung und unendlichem Gehalt verschwimmen läßt. In Klopstocks Poetik der actio setzt in erster Linie das leidenschaftliche Sprechen »die ganze Seele in Bewegung«,⁴⁹ verschlingt dabei jedoch weder den Inhalt noch die gedankliche Substanz des Dargestellten. Newmans abstrakte Malerei wiederum läßt die Welt der äußeren Erscheinungen hinter sich und öffnet so das Tor zum Reich der reinen Idee. Die Präsenz des Erhabenen ist in beiden Fällen ein Akt der sinnlich-emotionalen Überwältigung, die über die spezifische Sprech- bzw. Mal-Form erfolgt. Drängte sich dagegen ein lesbarer Inhalt auf Kosten der rhetorischen und ästhetischen Wucht in den Vordergrund, würde das unweigerlich einsetzende Bemühen, den Text oder das Bild kognitiv, rational und reflektierend zu erfassen, den Erregungszustand des Gemüts allzu sehr abdämpfen. In Klopstocks Verständnis des Erhabenen sind es insbesondere die Interjektionen und Apostrophen, die einen reinen Gefühlszustand, eine Seelenbewegung artikulieren, und – insbesondere in seinen frühen religiösen Hymnen – über das Stammeln einzelner Worte zum Verstummen des Sängers führen. Bei Newman kann der Betrachter dem ›Jetzt‹ der Farbfläche nicht enttrinnen; er ist nicht zuletzt durch eine Hängung, die den Betrachter auf engem Raum, ohne Ausweichmöglichkeit, mit dem Bild konfrontieren soll, der Präsenz der Leinwand ebenso distanzlos ausgesetzt wie der Leser oder Hörer der rhetorischen Gewalt von Klopstocks emphatischen Hymnen. In beiden Fällen evoziert der, im Sinne des (Pseudo-)Longinus (1,4), blitzartige Einbruch des Er-

⁴⁷ Newman, *The Sublime Is Now* (Anm. 39), S. 173.

⁴⁸ Vgl. dazu im Alten Testament das zweite Buch Mose (Exodus) 20,4; 34,17 und das fünfte Buch Mose (Deuteronomium) 4,15-19; 5,8.

⁴⁹ So Klopstock in seinen *Gedanken über die Natur der Poesie* (1759). – Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 36.

haben eine tiefe Ergriffenheit und, jenseits kognitiver Ableitungen, im Augenblick der Offenbarung ein unmittelbares Verstehen und Begreifen dessen, was logisch nicht oder nur unzureichend erschlossen werden kann.

In Newmans ästhetischem Verständnis des Erhabenen ruft die Erfahrung des unausweichlichen Ausgeliefertseins ein gemischtes Gefühl aus Lust und Unlust hervor, wie es Kant in der *Kritik der Urteilskraft* definiert hat.⁵⁰ Die Kunst lotet die Grenze der Repräsentierbarkeit aus und ist in letzter Konsequenz selbst Ausdruck von Bilderstürmerei, ermöglicht so aber die Wirkung subjektiver Selbsterfahrung, die wiederum, zumindest dem eigenen theoretischen Konzept nach, einen moralisch-ethischen Anspruch impliziert: Durch die Erhebung des eigenen Selbst im Zeichen des Erhabenen erfährt der überwältigte Betrachter seine Freiheit jenseits aller dogmatischen Prinzipien. Bei Klopstock erfüllt sich die ethisch-moralische Dimension der Präsenz des Erhabenen in der poetischen Wahrhaftigkeit, mit der die göttliche Offenbarung in Dichtung übersetzt wird. Der höchste Zweck aller Poesie ist in Klopstocks Dichtungsverständnis denn auch »moralische Schönheit«⁵¹ beziehungsweise »sittliche Schönheit«⁵². Moralische Schönheit allein, so Klopstock, »verdient es, daß sie unsere ganze Seele in Bewegung setze.«⁵³ Bei Klopstock evoziert das Staunen über das Unbegreifliche eine Sprachlosigkeit, die den Leser oder Hörer ebenso blitzartig überwältigt wie Newmans abstrakte Bilder ihren Betrachter. Die durch den Eindruck von Totalität ausgelöste Ohnmachtserfahrung wird darüber hinaus bei Newman im Sinne von Kants Bestimmung des Erhabenen intellektuell bewältigt. Die Bedingung dafür ist jedoch der Verzicht auf

⁵⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 23), § 27: »Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung zu der Schätzung durch die Vernunft; und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist.« (S. 102) Das unterschiedliche Verständnis des Erhabenen bei (Pseudo-)Longinus und Kant erläutert Winfried Menninghaus, *Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen*, in: *Poetica* 23, 1991, S. 1-19. Sind Macht und Gewalt des Erhabenen in der Schrift des (Pseudo-)Longinus unwiderstehlich, akzentuiert Kant den geistigen Widerstand gegen eine Überwältigung, die den Menschen willenlos macht und ihn dadurch seiner Freiheit beraubt: »erhaben ist für Kant nur diejenige sinnliche Freiheitsberaubung, die uns das Gefühl einer um so größeren Freiheit als übersinnlicher Wesen zurückerstattet.« (S. 6).

⁵¹ Klopstock, *Von der heiligen Poesie* (1755), in: Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 91; vgl. auch ders., *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758), in: ebd., S. 115.

⁵² Klopstock, *Von der Darstellung*, in: Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 11.

⁵³ Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, in: Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 91.

den Bereich gegenständlicher Erscheinungen, die das Unendliche gerade nicht auszudrücken vermögen. Diese für Newmans Ästhetik elementare Korrelation zwischen dem Erhabenen und dem Gestaltlosen hat bereits Hegel postuliert:

Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplex der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben.⁵⁴

Newman greift für seine produktions- und wirkungsästhetische Begründung einer radikal neuen Formensprache erkennbar auch auf Kernvorstellungen des deutschen Idealismus zurück.

Der Gedanke der unausweichlichen Präsenz eines Bildes, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann, sieht er sich ihm doch selbst orientierungs- und ortlos ausgesetzt, erinnert frappierend an Heinrich von Kleists Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer*, das im Herbst des Jahres 1810 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt worden ist, zumal Kleist, wie anderthalb Jahrhunderte später Newman, die entsprechende wirkungsästhetische Dimension der Entgrenzung als Erfahrung des Erhabenen charakterisiert hat.⁵⁵ Erschienen ist Kleists Beitrag, der einen von Clemens Brentano unter Mitwirkung Achim von Arnims verfaßten Aufsatz weitreichend umarbeitet, unter dem Titel *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* am 13. Oktober 1810 in den von ihm selbst herausgegebenen *Berliner Abendblättern*. Mißt Brentano Friedrichs Gemälde an der romantischen Konzeption unendlicher Sehnsucht, so betont Kleist im Gegenzug die Überwältigung des Betrachters durch die beunruhigende Erfahrung der Entgrenzung der eigenen Wahrnehmung. Kleists kühne Metapher, Friedrichs Bild wirke auf den Betrachter, »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären«,⁵⁶ meint diejenige Orientie-

⁵⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der Werke von 1832 – 1845 neu edierte Ausgabe, Frankfurt/M. 1986, S. 467.

⁵⁵ Vgl. dazu Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 1990, S. 54–95.

⁵⁶ Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hrsg. v. Ilse-Marie Barth u.a., Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990 (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, 51), S. 543. Vgl. dazu die kunstwissenschaftliche Analyse von Jörg Traeger, »... als ob einem die Augenlider weggeschnitten

rungs- und Distanzlosigkeit, die auch Newman für die Erfahrung einer scheinbar unbegrenzten Raumgestaltung konstatiert. Im Unterschied zur Tradition der Landschaftsmalerei seit der Renaissance ist ja bei Friedrichs *Mönch am Meer* der Raum nicht durch Zentralperspektive geordnet. In dem das Bild, wie Kleist bemerkt, »in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat«,⁵⁷ wird der Standpunkt des Betrachters vollends unbestimmbar. Friedrichs Gemälde stellt die Natur nicht nachahmend dar, sondern öffnet sie zum Betrachter hin, der so in einen Dialog mit dem Bild tritt. Dieses unvermittelte ›Jetzt‹ der Begegnung mit dem Bild, das Präsenzerlebnis, das die Distanz des Betrachters zum Bild aufhebt, überwältigt das Subjekt im Sinne der Theorie des Erhabenen. Dieses wirkungsästhetische Phänomen verbindet Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* und die kunsttheoretische Position Newmans, der seine Vorstellungen in scharfer Abgrenzung gegen den klassizistischen Formenkanon profiliert.

Kleists Metapher der weggeschnittenen Augenlider verdient noch einige ergänzende Überlegungen. Augenlider, so läßt sich ganz allgemein konstatieren, begrenzen einerseits das Blickfeld, andererseits schützen sie das Auge. Beide anthropologischen Momente klingen bei Kleist ex negativo an: das Fehlen eines den Blick des Betrachters rahmenden Vordergrunds ebenso wie die ungeschützte Wahrnehmung. Auch in Newmans Konzept spielen diese Phänomene erhabener Entgrenzung eine zentrale Rolle, wie auch die grundsätzliche Unabgeschlossenheit des Bildes. Sind es bei Friedrich die hellen Dünen, das dunkel bewegte Meer und die Leere des Himmels, die streifenartig übereinandergeordnet sind und dazu führen, daß, wie Jörg Traeger hervorhebt, »dem Bildsystem, das uns aus dem Rahmen entgegenblickt, gleichsam die Augenlider weggeschnitten worden sind«,⁵⁸ so unterstreichen bei Newman schmale vertikale Randstreifen den Eindruck des Unabgeschlossenen und Unbegrenzten des Bildes, das beim Betrachter ein Gefühl der Ohnmacht evozieren soll. Lidlose Augen lassen sich nicht schließen. Die Überwältigung führt daher zu einer pathologischen Rührung. Für Theodor W. Adorno wird sich schließlich der ästhetische Ausdruck des Wahrheitsgehalts eines Kunstwerks in der Form einer Dissonanz, jenseits einer seiner Meinung nach geschichtslosen klassizistischen Versöhnung, realisieren: die Dissonanz als Ausdruck eines Leidens. Wie Newman sieht Adorno demgegenüber die Reduktion der Ästhetik auf

wären.« Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 1980, S. 86-106.

⁵⁷ Kleist (Anm. 56), S. 543.

⁵⁸ Traeger (Anm. 56), S. 89.

das Schöne notgedrungen in einen historisch relativistischen Formalismus mit Nähe zu Kitsch und Lüge münden.⁵⁹

Wie bei Friedrich ist es auch bei Newmans radikal abstrakten Bildern dem Betrachter nicht möglich, einen zentralen Standpunkt einzunehmen, fehlen doch sowohl eine räumliche Schichtung als auch eine meßbare Tiefenerstreckung. Auf begrenztem Raum wird so der Eindruck von Totalität und Grenzenlosigkeit vermittelt. Durch die suggestive Aufhebung der ästhetischen Grenze wird auch die menschliche Wahrnehmung entgrenzt. Für den Betrachter von Friedrichs und Newmans Gemälden gilt daher gleichermaßen, daß er ihnen ungeschützt ausgesetzt ist, sieht er doch einen entgrenzten Raum, der – im wörtlichen Sinne – unermeßlich erscheint. In unermeßliche Räume dringt auch der prophetische Sänger und priesterliche Vermittler göttlicher Wahrheit, Klopstock, vor und artikuliert angesichts der unbegreiflichen Allmacht des Schöpfers eine Ohnmachtserfahrung, die zugleich erregend und verzückend ist. Kulminiert bei Klopstock die Ohnmachtserfahrung der Entgrenzung als poetischer Ausdruck des Erhabenen in der Sprachlosigkeit, so bei Newman als ästhetischer Ausdruck des Erhabenen in der reinen Abstraktion. Die Präsenz des Erhabenen ist sowohl in Klopstocks religiöser Dichtung als auch in Newmans Bildtheologie ein transzendentaler Akt, der das Absolute, das Göttliche, poetisch beziehungsweise ästhetisch vergegenwärtigt. Entsprechend hat Newman seine Malerei als eine metaphysische Übung begriffen: »art must become a metaphysical exercise.«⁶⁰

Für Newman ist, wie wir gesehen haben, dieses ›Jetzt‹, das heißt die unmittelbare, distanzlose, überwältigende Präsenz in der modernen Kunst, das Erhabene, das geradezu als Synonym für Avantgarde verwendet wird.⁶¹

⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, S. 82: »Die fatale Allgemeinheit des Begriffs des Schönen ist jedoch nicht kontingent. Der Übergang zum Primat der Form, den die Kategorie des Schönen kodifiziert, läuft bereits auf den Formalismus, die Übereinstimmung des ästhetischen Objekts mit allgemeinen subjektiven Bestimmungen hinaus, an dem dann der Begriff des Schönen leidet.«

⁶⁰ So Newman 1945 in *The Plasmic Image*. – Newman (Anm. 39), S. 145. Nach Auffassung von Hannah Weitemeier-Steckel vertritt Newman »die Haltung des strengen asketischen Mystikers unter den Meistern der Abstrakten«. – Hannah Weitemeier-Steckel, *Pilger zum Absoluten. Geheimnisse und Verführungen der Abstrakten*, in: Wieland Schmied (Hrsg.), *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 137-142; hier S. 141. Daß Newmans Enthusiasmus für jüdische Mystik eher ästhetisch als religiös motiviert gewesen sei, betont Harold Rosenberg, *Barnett Newman*, New York 1978, S. 83.

⁶¹ Vgl. grundsätzlich Jean-François Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 38, 1984, H. 424, S. 151-164; wiederabgedruckt in: Jacques Le Rider, Gérard Raulet (Hrsg.), *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen 1987, S. 251-269.

Das Ergebnis ist eine radikale antimimetische Ästhetik, die reine Abstraktion, in der sich die für die moderne Kunst unabdingbare Auseinandersetzung mit dem Absoluten widerspiegelt. Als eine Versinnlichung des Absoluten und damit als Repräsentation des nicht Repräsentierbaren wurde das Erhabene auch in der Philosophie des 20. Jahrhundert gegenüber dem Schönen entschieden aufgewertet, von Theodor W. Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ebenso wie von Jean-François Lyotard.⁶² Indem die Kunst des Erhabenen eine Entfesselung des Elementarischen betreibt, wird sie zu einer Grunderfahrung aller modernen Kunst. Ist das Schöne in der Ästhetik eine Instanz der Versöhnung, so sperrt sich laut Adorno das Erhabene gegen jede Form der Integration und akzentuiert demgegenüber das Moment des Inkommensurablen und Unkommunizierbaren in der Kunst. Die Dissonanz ist dabei Ausdruck der dialektischen Struktur der modernen Kunst. Das Erhabene – und das ist seine elementare Bedeutung für die Kunst »nach Auschwitz« – überspielt im Unterschied zur Haltung klassizistischer Versöhnung die Widersprüche nicht, sondern trägt sie offen aus: »Erbe des Erhabenen ist die ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos wie einmal der Schein des Erhabenen es verhiess.«⁶³ Lyotard wiederum sieht insbesondere in Kants Analytik des Erhabenen, die er kritisch rezipiert, die künstlerische Avantgarde im Keim enthalten. Die moderne Kunst, die sich vom Bildgegenstand emanzipiert, zeigt, so Lyotards zentrales, nicht zuletzt an Newmans Kunst und Kunsttheorie profiliertes Argument, im Erhabenen das Scheitern der Versinnlichung und setzt dazu Mittel einer negativen Darstellung ein.⁶⁴ Der entscheidende Akzent des Erhabenen liegt, wie in Newmans Kunst und Kunsttheorie, in seinem radi-

⁶² Sowohl Adorno als auch Lyotard betrachten die Kunst der Moderne als eine »Chiffre des Absoluten«, betont Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/M. 1985, S. 60f. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Positionen Adornos und Lyotards diskutiert Wolfgang Welsch, *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in: Pries (Anm. 13), S. 185-213; hier insbes. S. 204-208. Vgl. auch die entsprechenden Ausführungen von María Isabel Peña Aguado, *Das Erhabene als Rettungsbegriff der philosophischen Ästhetik. Eine Untersuchung zum Begriff des Erhabenen im 18. und 20. Jahrhundert bei Burke, Kant, Adorno und Lyotard*, Inaug.-Diss. Würzburg 1992, S. 77-134.

⁶³ Adorno (Anm. 59), S. 296.

⁶⁴ Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments*, Berlin 1986. Zu Newman vgl. S. 7-23. Der »Ort des Erhabenen« ist für Lyotard die »Begegnung mit dem Unsagbaren, Ungesprochenen, Nicht-Faßbaren«, betont Vierle (Anm. 14), S. 312. Lyotards Verständnis des Erhabenen als eines Projekts der Kunst und nicht als einer Erfahrung der Natur analysiert Gernot Böhme, *Lyotards Lektüre des Erhabenen*, in: *Kant-Studien* 89, 1998, S. 205-218.

kalen ›Jetzt‹, seiner unmittelbar überwältigenden Präsenz, die das Bewußtsein außer Fassung bringt.⁶⁵

Als eine Versinnlichung des Absoluten, eine Repräsentation des nicht Repräsentierbaren hat auch Klopstock sein poetisches Konzept eines erhabenen Gesangs verstanden. Im poetischen Ausdruck authentischer Erregung radikalisiert sich die Präsenz des Erhabenen bis zur Sprachlosigkeit. Sind jedoch in Klopstocks Dichtungsverständnis Bedeutung und Sinn dem Sprechrhythmus immanent, so löst Newman die Kunst von ihren semantischen Bezügen. Die Wortbewegung ist bei Klopstock nicht selbstreferentiell, sondern angemessener Ausdruck einer Bedeutung. Wenn es jedoch um den Ausdruck des ›Wortlosen‹ geht, muß auch bei Klopstock die Semantik des Rhythmus nicht mehr der Semantik des Wortinhalts entsprechen. Die Referenz des Erhabenen veredelt das Wortlose (Klopstock) und das Gegenstandslose (Newman) zu absoluten Größen. Darüber hinaus zielt nicht nur Klopstocks Dichtung, sondern auch Newmans Kunst auf eine transzendente Erfahrung, die das rational nicht oder kaum Faßbare sinnfällig deklamiert beziehungsweise vor Augen führt. Die affektive Überwältigung läßt bei Klopstock und bei Newman im Zeichen des Erhabenen zuletzt offene Münder und weit aufgerissene Augen zurück: »The Sublime Is Now!«

⁶⁵ Dazu ausführlich: Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Paris 1991.