

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 77 (1990)
Heft: 6: Allerwelt-Orte = Lieux anonymes = Everybody's places

Artikel: Im Bild des Erhabenen
Autor: Steinhauser, Monika
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-58379>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die unübersehbaren Sinndefizite der modernen Gesellschaft liessen sich an der unterdrückten Anwesenheit «des Erhabenen» ablesen. Diese und ähnliche Thesen haben in Frankreich und Deutschland eine Diskussion entfacht – Wortführer der Postmoderne und deren Kritiker denken neu über den historisch abgelegten Begriff nach. Der folgende Beitrag fragt nach der Bedeutung des Erhabenen in der zeitgenössischen Architektur und Kunst.

Es könnte mittlerweile in einem «Wörterbuch der Gemeinplätze» stehen. Nichts widerspricht der Erfahrung des Erhabenen mehr als die Reklame, gerade weil sie sich der Gegenstände bemächtigt hat, die einmal dem subjektiven Erlebnis des Erhabenen verschwistert waren. So spielt sie mit einem vermeintlich selbst erhabenen Motivrepertoire, ganz und gar illusionistisch mit Sehnsüchten und Bedürfnissen spekulierend, die der Grauzone einer zunehmend «kolonialisierten Lebenswelt» entspringen. Wenn sie dabei entfesselte Naturgewalten zitiert, den Urwald und die Wüste, das Meer und die Alpen, setzt sie gegen jede Fremdbestimmung den Schein der Freiheit, gegen die staubtrockene Monotonie des Alltags die gesteigerte Selbsterfahrung im Abenteuer, dabei rhetorisch und nicht ästhetisch operierend: Die heroische Anstrengung im Urwald geht im Rauch der Zigarette auf, der Regenbogen überwölbt den Magenbitter in den Krallen eines Adlers und Ariels Himmelfahrt erlöst die Wäsche zum Klang der Marseillaise vom Schmutz. So geht die suggestive, gleichsam emblematische Bildverrätzelung zuletzt freiwillig oder unfreiwillig in einer komischen Pointe auf.

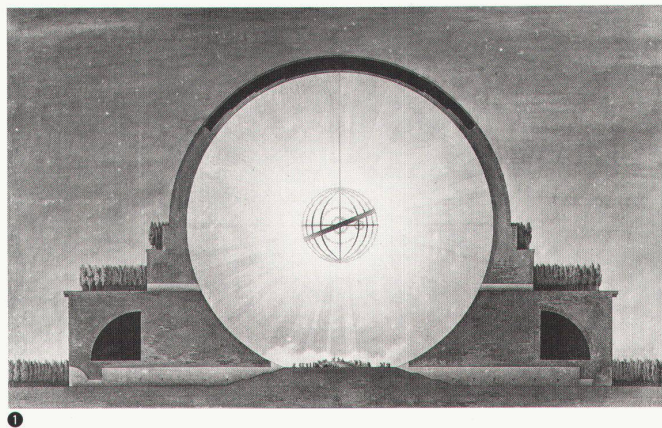
Kombinatorik bestimmt hier ein interessengeleitetes Wohlgefallen, das den Betrachter konfrontiert, aber nicht involviert. Mit einer Reklame würde die Welt zur Hölle fahren, meinte schon André Breton, die nachgerade sprichwörtlich ins All montierte Konservendose wäre ein passendes Bild solcher «metaphysischen Mucken der Warenwelt». Mit anderen Worten ist die rhetorische Stilfigur der Überredung und affektiven Stimulierung immer schon eingeholt ins raffinierte Ganze kalkulierter Marktstrategien. Warhol hat ihre Stereotypen zur Kenntlichkeit entstellt, wenn er das ikonengleiche Bild der Campbell-Dose in Serie, als die ewige Wiederkehr des Gleichen, druckt.

Wo sich der Mensch in der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen einst seiner selbst versichern wollte, werden in der Werbung innere und äussere Natur noch einmal enteignet, im Similiglantz erborgter Bilder dem Tauschwert unterworfen. Was entzweit, was zerrissen ist, scheint hier trügerisch versöhnt. Da solcher Schein freilich längst durchschaut ist, projiziert inzwischen auch die Reklame den Schein in ein gleichsam unendliches Spiegelbild.

Das hat Peter Greenaway einkalkuliert. So nutzt er in seinem Film «Der Bauch des Architekten» die glatt polierten Wunschbilder für eine morbide und zynische Mystery-Story, die mit Formanalogien ein durchtriebenes, ja abgeschmacktes Spiel treibt. Allgegenwärtig ist dabei eine Gefräßigkeit, die im Verschlingen und Ausscheiden von allem und jedem Besitz ergreift. Protagonisten der bäuchlings ziehenden Sehnsüchte des Architekten Kracklité sind dabei Etienne-

Louis Boullée und sein Newton-Kenotaph, früher Inbild einer erhabenen Architektur, jetzt aber als Torte auf einer Geburtstagstafel prangend, hinterfangen vom Kulissenprospekt des römischen Pantheon: Urbild und Abbild kosmologischen Wissens, dem angelegentlichen Verzehr preisgegeben und zugleich hypertrophen Männerphantasien einverleibt. Sind doch Kuppel und Kugelgestalt, die architektonischen Bilder des Himmelsgewölbes und der Erde, Naturformen wie der schwangere Bauch von Kracklité fremdgehender Frau, wie die Äpfel und Trauben und die obsessiv fotografierten Statuenbäuche. Von solcher habgierigen, aller fünf Sinne mächtigen Gefräßigkeit zuletzt selbst aufgetrieben und vergiftet, ist der Bauch des Architekten schliesslich nur noch Sitz ohnmächtig sich selbst verzehrender Wucherungen. Der einst demiurgische Architekt, der wie Boullée die Natur selbst ins Werk setzen wollte, trägt das Attribut seiner göttergleichen Macht nur noch als Namen. Kracklité schleudert keine Blitze mehr, die eine erhabene Erfahrung entzündeten, sondern erstickt an seinen eigenen Allmachtsphantasien.

Greenaways bitterböse, mit freudianischen Motiven gespickte Parabel ist eine kalte, durchschaute Bestätigung des Betriebs: Wenn alles geht, geht nichts mehr. Dem gleichen sich seine eigenen aseptischen Bilder virtuos an. Den Betrachter lassen sie ausssen vor, jede Spannung zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Reflexion, jede Emotion ausblendend. Wie im Rebus identifiziert der Blick das einzelne Bild, wo ihr das Ganze zu entgleiten scheint. So lässt Greenaway ihn ins



1 Etienne-Louis Boullée: Newton-Kenotaph (1784), Bibliothèque Nationale, Paris

2 Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer (um 1815), Kunsthalle, Hamburg

3 Anselm Kiefer: Der gestirnte Himmel (1980), Sammlung Eric Fischl, New York

Leere laufen, führt ihn in die Irre einer verselbständigten Zeichenwelt, in der die Bilder kaleidoskopartig nur immer neue Muster formen.

1784 entwirft Boullée das erhabene Bild einer gleichsam unermesslichen Architektur, die Newtons Vorstellung vom Universum als einem unendlichen, homogenen und substantiellen Raum, seine Hypothesen zur Gravitation und zur Bewegung der Gestirne poetisch verklärt und mit der Idee des Nachruhms verschränkt. «In Gedanken liess ich die grossartigen Bilder der Natur an mir vorüberziehen und seufzte auf, weil ich sie nicht darzustellen vermochte. An den Ort der Unsterblichkeit, in den Himmel wollte ich Newton doch erheben», so dramatisch charakterisiert Boullée seinen neuen, in der Tat vermessenem Anspruch, Ideen auszudrücken, die sich jeder anschaulichen Gestalt zu verweigern schienen. Ging es doch darum, die frühere, regelhaft rhetorische Bestimmung der Architektur traditionskritisch zu sprengen, Natur und Architektur im Verhältnis einer Ausdrucksbeziehung zu interpretieren, Wirkungen im Gemüt zu zeichnen. Mit anderen Worten visiert Boullée kein Darstellungsbild, sondern ein Vorstellungsbild, wenn er seinen Kenotaph in überwältigender Grösse und hieratischer Frontalität präsentiert und wie eine Epiphanie hoch über den niedrigen Horizont in den Himmel wölbt, die Kugelgestalt grössensteigernd in eine dreifach gestufte Mauergürtung einlassend, so nach unten den sinkenden, nach oben den steigenden Effekt – Schwerkraft und Schwerelosigkeit – unmerklich pointierend. Wenn er sein Denkmal mit Zypressen wie mit Säulen-

lenkolonnaden feierlich umringt und durch Schächte in der Kalotte Tageslicht einfallen lässt, das im tiefen Dunkel des Inneren als klarer Sternenhimmel erscheint, malt er mit der Natur selbst, bezieht in der Tag- und Nachtvariante die Gezeiten ein, verbindet die archetypisch auf reine stereometrische Körper, auf Kugel und Zylinder reduzierte Architektur mit der elementaren Natur.

Ringsum ist der gewaltige, leere Raum für den Betrachter, einziger Augenhalt Newtons Kenotaph. Wie die winzigen Figürchen auf dem erhöhten, vom Kugelrand unterschrittenen Kenotaphplateau im Zentrum fixiert, scheint der Betrachter, gleichsam träumend der Wirklichkeit entrückt, in der Unendlichkeit des Raumes zu schweben, denn wie in der Natur erblickt er «nur eine fortlaufende Oberfläche, ohne Anfang, ohne Ende», wobei er sich der Krümmung wegen «dem, was er ansieht, nicht nähern kann» (Boullée). Nicht mehr erleuchtet vom Glorienschein Gottes, sondern vom strahlenden Licht des Astrolabiums erhebt sich die entzückte Seele – nicht mehr das Heilswissen entzündet die Einbildungskraft, sondern die Wissenschaft selbst: «God said, let Newton be, and all was light», so hatte Alexander Pope formuliert.

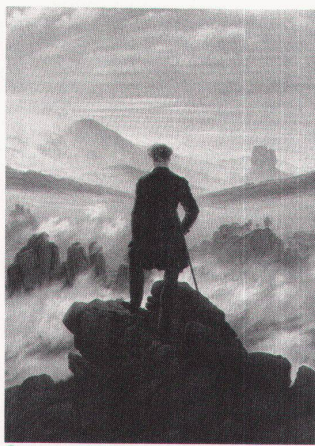
Losgelöst von allen praktischen Zwecken eröffnet Boullées visionär gesteigertes Architekturbild einen poetischen Imaginationsraum, der die sinnliche Anschauung im Staunen entgrenzt und in Reflexion überführt. Die vernichtende Erfahrung körperlicher Ohnmacht ist es, die im Menschen selbsterhaltende, gleichsam moralische Gefühle erweckt, ihn seiner ge-

stigen Überlegenheit, seiner Freiheit im Hier und Jetzt, in der transitorischen Bewegung des Augenblicks innewerden lässt. In diesem Sinne ist Boullées Newton-Kenotaph ein kontemplatives Reflexionsbild, das die ästhetische Urteilskraft über den Gegenstand im Bild selbst einzuschliessen scheint, die Vorstellung des Universums «bloss in uns» evoziert. Freilich, Boullée hat sich nicht auf Kant bezogen, sondern wie Diderot auf Burkes physiologischen und psychologischen Begriff des Erhabenen. Und Burke hatte dem Künstler gleichsam dramaturgische Anweisungen gegeben, wenn er tiefstes Dunkel und hellstes, blendendes Licht empfiehlt, scharf gezeichnete Licht- und Schattenkontraste und die Suggestion grenzenloser Weite durch gewaltige, nackte Mauern, durch endlos gereihte Kolonnaden und Baumalleen; wenn er schliesslich für die absolut regelmässige, einfache und ganzheitliche Körpergestalt plädiert, um Auge und Gemüt ruhelos einem unermesslich wirkenden Anblick auszusetzen, so nennt Burke die Mittel, die Boullée auf seine Weise bewährt. Den Anspruch der Vernunft «auf absolute Totalität» mit der «unendlichen Progression» der Einbildungskraft paradox zu verschränken, das ist, Kant gemäss formuliert, auch Boullées Wirkungsintention, die sich mit präziser Abstraktion in der Vergegenwärtigung einer ganzheitlichen Gestalt und der Unmöglichkeit ihrer sinnlichen Realisierung erfüllt.

Dabei geht es nicht mehr, wie gleichzeitig bei Claude Nicolas Ledoux, um die relative Grösse der proportionalen Beziehung aller Teile

zum Ganzen, sondern um die absolute räumliche Ausdehnung, um ihre unvergleichliche Grösse: Die alte, kosmologische Denkfigur, die sich noch für Palladio in der schönen, objektiven Gesetzmässigkeit der Welt, «in der süssen Harmonie ihrer gemessenen Bewegung» offenbarte und im mathematisch definierten Proportionskanon der Architektur spiegelte, hat ihre integrative Kraft verloren. Objektives Wissen und subjektive Gewissheit sind auseinandergetreten in die Gestalten der Naturwissenschaft und der Kunst. Dass die wissenschaftliche Entzauberung der Welt gerade ihre ästhetische Verklärung freisetzt, die noch einmal – wie einst die Metaphysik – das transzendente, dem empirischen Zugriff auf materiale Natur entzogene Ganze vergegenwärtigt, belegt Boullées universalistisches Architekturbild.

Die Darstellungskonvention ist indes auch auf andere Weise gesprengt. Zeigte Newtons Grabmal in Westminster seine Statue mit der berufsbezeichnenden Kugel in der Hand, so porträtiert ihn Boullée allein mit dem früheren Attribut. Nicht nur der Gattungswechsel, sondern die Erhebung des Nebensächlichen zum zentralen Thema ist im Bild des Erhabenen bezeichnend: nicht mehr einem Fürsten gilt das architektonische Denkmal, sondern dem Erfindergeist eines bürgerlichen Naturwissenschaftlers: nicht mehr die Kunst zu bauen ist gemeint, sondern die Baukunst, die ihren eigenen Ursprung wie ein Schöpfungsgleichnis beschwört. Die Erfahrung des Erhabenen «bloss in uns» und die Emanzipation des bürgerlichen Menschen gehören im Licht der Aufklärung zusammen.



2



3

Auch Ledoux bewegt sich damals in der exaltierenden Sprache des Erhabenen, aber in anderer Facettierung. So beschreibt er, wie gleichzeitig englische Künstler und Literaten die schottischen Bergwerke, eine unterirdische Saline geradezu delirant, die endlosen Gewölbe und drehenden Räder, die Wasserstürze und Stalaktiten im flackernden Feuerlicht und infernalischem Lärm zu einem Bild des Schauders erhöhend, in dem lemurischen Arbeiter die düstere Dramatik steigern. Hier erschließt eine literarisch vermittelte Rhetorik des Erhabenen den bisher der ästhetischen Wahrnehmung entzogenen Bereich der Arbeit und Industrie, den Ledoux in seinen Idealentwürfen und in seiner Saline von Chaux gleichzeitig architektonisch nobilitiert. Dabei bleibt er, ganz physiokratisch, noch in seinen verwegenen Projekten praktisch orientiert. Entsprechend illustriert für ihn das schreckerregende Bild der Saline «die ewige Bewegung, die den Reichtum zirkulieren lässt». Ledoux entwirft kein Bild der Unermesslichkeit, sondern misst den Raum für Handel und Gewerbe aus. Er bleibt Architekt, wo Boullée Maler ist: Die Malerei ist das Medium erhabener Imagination, nicht die gebaute Architektur.

Wenn Boullée den Blick von der Erde in den Himmel mit dem Aero- staten-Blick konterkariert, so implodieren beide im jähem, irrlichternden Perspektivenwechsel von Piranesis «Carcere d'Invenzione», die 1760 noch als Capriccio, ausserhalb der etablierten Gattungshierarchie, angesiedelt sind. Hier stürzt der Betrachter bodenlos in eine labyrinthische, schwindelerregende Innenwelt, die

ihn mit blickverstellenden Brücken, Treppen und rohen Gewölben auf die Folter spannt, nirgends Halt finden lässt. Sein Standort ist imaginär, sein Blick desorientiert, der Raum diskontinuierlich. Wie in Youngs «Nachtgedanken» scheint der klassisch normative Schönheitskanon in sein schieres Gegenteil verkehrt; romantischer Vorschein einer entgötterten Welt, die Jean Pauls «Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei» 1796 beschwört.

Das innerweltliche Entsetzen kulminiert in Goya, in der radikalen Zuspitzung subjektiver Imagination, die ihren eigenen Schrecken in der Zeitgeschichte wiederfindet. Saturn verschlingt seine Kinder, der unendliche Raum ist ein Abgrund; ortlos und blind ineinander verstrickt, agieren die Menschen auf dem eingeschwärzten Aquatintagrund. Anders als bei Blake, der in seinem archaisierenden Newton-Bild den vermessenden Zirkelschlag als Vermessenheit der Wissenschaft, als menschliche Hybris charakterisiert, entspringen bei Goya, ganz im Sinne der Dialektik der Aufklärung, dem Schlaf und Traum der Vernunft Ungeheuer. Hier gibt es keine Transzendierung mehr ins vorgestellte Ganze, sondern nur noch dessen versprengte Glieder.

Auch Boullée ist die schwarze, die destruktive Seite der Nacht vertraut. Freilich, wenn er seine Totentempel ins hart umrissene Bild geometrischer Flächenfiguren bannt, in der Schattensilhouette eine «begrabene Architektur» entwirft, die den gleichzeitig im Ruinenkult und in Ausgrabungen bewahrten Abglanz der erhabenen Antike konterkariert, bindet er den

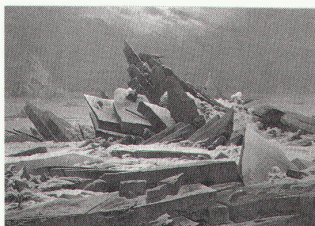
sublimen Schauer angesichts der totensternen Grabdenkmäler an die moralische Idee zurück: Kein jüngstes Gericht mehr, sondern im Blitzstrahl und sintflutartigen Regen ein ästhetisches Memento mori, das in der Autonomie des Subjekts und der regenerierenden Kraft der Natur seinen Widerpart findet.

Als Auferstehung der Natur feiert sich auch die Französische Revolution, den alten astronomischen Begriff der *revolutio* zugleich bestätigend und aufsprenzend, die ästhetische Erfahrung des Erhabenen wieder ins Rhetorische wendend. Dabei erschüttert die neue soziale Erfahrung die überlieferten Bildsysteme, ohne zu einer eigenen Sprache zu finden. Nicht die Revolutionierung des Ausdrucks, sondern die Krise der Bildsprache ist Ausdruck der Revolution, wie Klaus Herding gezeigt hat. Wenn damals diskutiert wird, ob die heroischen und schreckerregenden Ereignisse der Revolution durch ihre theatralische Inszenierung in der Oper entwürdigt würden, wo sie – wie in Davids «Marat» – angemessen zur Geltung kämen, so spiegelt sich darin das gewandelte Bewusstsein von der Ausdrucksfähigkeit verschiedener Künste als Symptom solcher Ungleichzeitigkeit. Die im lebenden Bild der Oper nachgestellte Wirklichkeit war anstössig, nicht das die Wirklichkeit imaginierende, zugleich gegenwärtige und entrückte Bild. Wieder schien die Malerei am geeignetsten, der Einbildungskraft einen Projektionsraum offen zu halten. «Ed io anche son pittore», das war auch Boullées Motto gewesen.

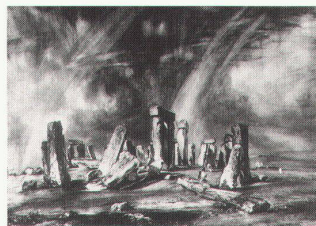
Mit geschärftem Bewusstsein für die zerrissene Gegenwart, aus dem

zertrümmerten Ganzen heraus, entwirft Caspar David Friedrich nach der Revolution ein Landschaftsbild, dem die Krisenerfahrung der romantischen Moderne gleichsam hieroglyphisch eingeschrieben ist. Bildparallel, ohne innere Rahmung und distanzmarkierende Motive, die das Auge allmählich in die Tiefe führen könnten, erscheint in Friedrichs «Mönch am Meer» (1808/10) eine düstere, fast ins Schwarze getauchte Natur, die dem Blick Wasser und Himmel wie am Ende aller Tage ungeschützt preisgibt. Einzig der fast verschwindende, die Betrachterrolle im Bild selbst inkarnierende Kapuzinermönch gibt unsicheren Halt, den Eindruck grenzenloser Einsamkeit aber zugleich steigernd. Gleichsam am Rande aller Religionen ein erhabenes Inbild der neuen, unversöhnlichen Fremdheit zwischen Mensch und Natur, das der Sehnsucht einen unendlichen Projektionsraum eröffnet. Es ist, «da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit nichts als den Rahmen zum Vordergrund hat, als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären», so hat Kleist in den «Berliner Abendblättern» den Schock angesichts des Bildes beschrieben, das Boullées aufgeklärtes Bild des Universums ins Apokalyptische, wie Kleist meint, wendet.

Die radikalisierte Selbsterfahrung des Subjekts im Spiegel der Landschaft ist es, die gleichzeitig den gelehrten Zorn des Freiherrn von Ramdohr auf sich zieht. Wenn er in seiner berühmten Kritik des «Tetschener Altars», ganz und gar klassizistisch orientiert und Poussin und Claude Lorrain vor Augen, den neuen «Mystizismus» geisselt, die Wirkung als «pathologi-



4



5



6

4 Caspar David Friedrich: Das Eismeer (um 1823/24), Kunsthalle, Hamburg

5 John Constable: Stonehenge (1835); Victoria and Albert Museum, London

6 Joseph Beuys: Das Ende des 20. Jahrhunderts (1984), Staatsgalerie moderner Kunst, München

sche Rührung» denunziert und die Anmassung anprangert, in der Landschaft Ideen und Assoziationen darzustellen, die allein dem Historienbild angemessen seien, so umreißt er prägnant Friedrichs selbstbestimmten Anspruch auf Originalität. Dabei geht Ramdohrs Nachweis unentwegter Regelverletzungen bis ins akribisch notierte Detail. So vermisst er eine den Betrachter orientierende Luft- und Raumperspektive, kritisiert die unvermittelte Verschränkung von geometrischer Abstraktion und genauester empirischer Beobachtung, von Nah- und Fernsicht. Wo Friedrich noch einmal die «Einheit in der Unendlichkeit des Alls» (Carus) am Horizont aufscheinen lässt und so nach Kants Metaphysikkritik ungestillte metaphysische Bedürfnisse ästhetisch vergegenwärtigt, moniert Ramdohr, dass die Landschaftsmalerei «auf die Altäre kriechen will». Anders gesagt: Ramdohrs Geschmacksurteil richtet das Erhabene im Namen des Schönen.

Gerade weil die Landschaft unbestimmter, «ikonographisch weniger kodifiziert» war, wie Werner Hofmann bemerkt, konnte sie gleichzeitig vieldeutig auch politische Inhalte aufnehmen. Friedrichs verzweifelter Bekenntnis zu den Freiheitskriegen und ihren politischen Reformversprechungen hat denn auch seine Landschaften während der Restauration ganz entscheidend mitgeprägt. Indes verkehrt sich hier, im versunkenen Betrachten der Natur, die Erfahrung politischer Ohnmacht zur «Erhebung des Geistes», zum «religiösen Aufschwung» (Friedrich), der aber stets gebrochen, einer Suchbewegung vergleichbar bleibt. Friedrichs Bilder be-

zeichnen Bruchstellen, den Riss durch die Seele und durchs Ganze der Welt.

In heroischer Selbstbehauptung, einem Denkmal auf schroffer Felspitze gleich, steht nur sein «Wanderer über dem Nebelmeer», wahrscheinlich ein Gedenkbild für einen in den Freiheitskriegen Gefallenen. Hier überträgt der Mensch die Natur, als sei er eine Verkörperung der Freiheitsidee selbst, während das «Eismeer» Inbild der gescheiterten Hoffnung ist. Ein Schiff unter sich begrabend und wie Granittrümmer übereinandergeschoben und in den Himmel getürmt, formt sich aus dem brechenden und splinternden Eis das jähle Bild eines gleichsam stürzenden Denkmals, eine zugespitzte Inversionsform, die Friedrich durch das eisige Blau der fernen Polarlandschaft zu dramatischer Wirkung steigert. David d'Angers' vielzitiertes Wort über den Maler «Voilà un homme qui a découvert la tragédie du paysage» trifft ins Schwarze der Friedrichschen Bildkonzeption.

«The Fallacies of Hope», so überschreibt auch Turner eines seiner Gedichte, als wolle er Campbells aufgeklärtes Lehrgedicht «The Pleasures of Hope» konterkarieren. In seinen kosmogonischen, Licht- und Farbwirbel wie im Sog eines kreisenden Mahlstroms vorstellenden Landschaften hat er, ähnlich wie Cozens und Constable, wieder empirische Naturstudien visionär überhöht, den sinnlichen Augenschein mit der reflexiven Ideenbewegung geradezu symbiotisch verbindend. Hier ist die atmosphärisch verdichtete Farbe Mittel erhabener Wirkung, ist die Evokation der Genesis zugleich die der Malerei selbst. «Alles ist ohne Form und leer. Jemand

bemerkte zu diesen Landschaften, sie seien Bilder von nichts und sehr ähnlich», notiert dazu William Hazlitt, damals der kompetenteste Kunstkritiker in England.

Turners Bilder appellieren an die Vorstellungsfähigkeit des Betrachters, an die bewegliche, die sinnliche Anschauung entgrenzende Reflexion, wie sie seiner Abstraktion selbst eignet. Auch hier gibt es keine massstäbliche Größenrelation mehr, sondern nur die unvergleichliche Grösse der schmerzhaft sich ausdehnenden und einziehenden Farbbewegung, die noch einmal die Idee des Ganzen, freilich im Bewusstsein der Täuschung, vermittelt. Die ästhetische Erfahrung des Erhabenen hat sich damals, inmitten der instrumentell über Natur und Mensch verfügenden Industrialisierung, zu einer resignativen Erinnerung an das Andere verflüchtigt – ist brüchig und ambivalent geworden.

Charakteristisch für Friedrich und Turner ist zuletzt, dass sie die Wirkungen aufs Gemüt in der ins Bild selbst eingeholten Betrachterrolle fixieren, dass sie die subjektive Seite der Natur «bloss in uns» mit der objektiven, dem empirischen Blick zugänglichen Natur verschränken. Dabei ist es eine Frage der ästhetischen Kompetenz, ob die Erfahrung des Erhabenen Gestalt annimmt. Die Darstellungsmittel und nicht das Motiv, das besonders strukturierte Wie und nicht das illustrative Was sind entscheidend, denn virtuell kann sich, wie Burke bemerkt, die Erfahrung des Erhabenen – gerade weil sie eine subjektive ist – an jedem Gegenstand entzünden; im Herzen des Erhabenen formuliert sich die Malerei selbst als Thema.

Als Gegenbild zu Friedrichs im Eismeer gescheiterter Hoffnung hat schon Werner Hofmann das spektakuläre und politisch brisante «Floss der Medusa» (1818) von Théodore Géricault zitiert, eine zur «Allegorie réelle» dramatisch überhöhte Reportage der wirklichen Havarie der «Medusa». Hart vom Bildrand überschritten und in jähler Nahsicht taucht das Floss gleichsam ortlos aus stürmischer See auf, die wie in kalter Raserei ineinander verschlungenen Schiffbrüchigen tragend; eine leibhaftige Konfiguration der Verzweiflung, Michelangelos «terribilità» vergleichbar, die des hochgelegten Horizonts wegen quälend und ausweglos erscheint. Auch hier gibt es für den Betrachter keine haltgebende, perspektivische Situierung mehr, die ihn über das Bild verfügen liesse. Erst in der Realisierung seiner inneren Perspektivik, in der Reflexion erschliesst sich das Bild. Denn wie in einer Gegenbewegung gipfeln die bleichen Leiber in der hochgereckten Figur an der Flossspitze, die einem winzigen Schiff am Horizont das Zeichen gibt: Mitten aus der Niederlage entsteht hier die Hoffnung, angesichts der bourbonischen Restauration eine politisch gemünzte Botschaft, die verstanden wurde: keine erhabene, «metaphysische Tröstung» mehr wie bei Friedrich, kein Motiv des Erhabenen mehr wie bei Vernet, sondern ein Bild, dessen Horizont ganz und gar politisch, konkrete Utopie ist. Nicht umsonst ist Géricaults «Floss der Medusa» einer der Kronzeugen in Peter Weiss' «Ästhetik des Widerstands».

Wenn Géricault für sein Bild im Spital und Leichenschauhaus Krank-

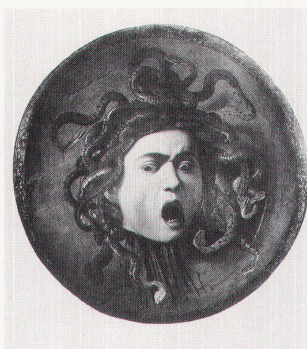
7 Tragische Maske der griechischen Antike

8 Caravaggio: Medusa (1608), Uffizien, Florenz

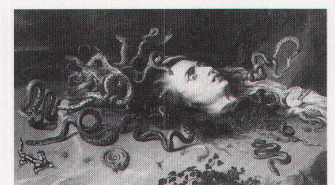
9 Peter Paul Rubens: Haupt der Medusa (1618), Kunsthistorisches Museum, Wien



7



8



9

heitssymptome und ihren schmerzlichen Ausdruck studiert, wenn er amputierte Gliedmassen und Köpfe Hingerichteter malt, die wie im Stillleben ein gespenstisches Eigenleben führen, so zeigt sich in der realistischen, schonungslos aufs Detail versessenen Beobachtung ein anatomischer Blick, der sich in der Malerei gleichsam des Sezierschnitts bemächtigt hat. Hier zum ersten Mal erscheint der Schrecken in der Malerei nackt, kein «delightful horror» mehr, sondern dem empirisch fixierenden Blick preisgegeben, ein rohes und grässliches Fragment des verlorenen Ganzen.

In diesen Ölstudien, die Géricault im «Floss der Medusa» freilich einem idealisierenden Kanon einverleibt, erscheint der zuletzt von aller Mythologie entblösste, versteinerte Blick der Medusa selbst. Caravaggios Medusenschild, ein Geschenk für den Grossherzog von Toskana, hatte noch die alte apotropäische Funktion zitiert, aber mit einem ins Extrem getriebenen Illusionismus auch die Malerei selbst thematisiert und so mit den Gesetzen der Optik die sublimierende Bannkraft des Bildes demonstriert, zugleich den eigenen Schrecken als Selbstporträt ins totenstarre Entsetzen der Medusa spiegelnd. Dementgegen hat Rubens in seiner Medusa vielleicht die unendliche Verwandlungskraft der Natur selbst evoziert: Anders als Caravaggios wehrhafter Schild, aus dem das geköpfte Haupt wie einst im magischen Bildzauber herausspringt und den Betrachter attackiert, hat Rubens seine Medusa vom Betrachter abgewendet, obgleich der ihrem brechenden Blick nicht ent-

geht, und in der Synopse der verschiedenen, bei Ovid geschilderten Verwandlungsstadien Leben und Sterben in eins gefasst, als sei's ein furchtbares und schönes Sinnbild seiner eigenen Kunst.

In solcher allegorisch interpretierten Mythologie wurde damals die Nachtseite der Natur und das Abgespaltene im eigenen Inneren in ein polymorph pervernes Bild gefasst und zugänglich gemacht. War Perseus die List der Vernunft beigestanden, wenn er dem wirklichen Schrecken in Gestalt des Spiegelbildes entgeht, so ist es in der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen das Bewusstsein der wirklichen Gefahr und der eigenen, gesicherten Distanz dazu, die Natur unmittelbar, als ungestaltete Landschaft sichtbar macht und in «negativer Lust», wie Kant schreibt, fühlen lässt.

Dieses Gefühl hat Büchner in seinem Novellenfragment «Lenz» noch einmal eindringlich als Zwiespalt im Innersten des Subjekts selbst beschrieben: «er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat»; um in jähem Wechsel die Leere, die «namenlose Angst in diesem Nichts» beim Namen zu nennen, die Verzweiflung des Atheismus, dem der Himmel nur noch «ein dummes blaues Aug» ist. Wenn Lenz fragt: «Hören Sie denn nichts? Hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heisst?», so nimmt er Munchs «Geschrei», den verinnerlichten Schrecken und die Ichauflösung gleichsam vorweg, hart und schroff

den Bruch mit der Erfahrung des Erhabenen artikulierend, den einst zum Metaphysischen sich öffnenden Horizont schliessend. Bei aller Verschiedenheit verbindet Géricault und Büchner der anatomische Blick. Die Schädelnerven, Büchners medizinischer Forschungsgegenstand, leiten jetzt die Imagination, und im Rahmen der zunehmend beschleunigten Entwicklung der Naturwissenschaft münzt sie die einstige Selbstvergewisserung in der Natur in eine Erfahrung der Ohnmacht um. Es entfaltet sich hier eine Dialektik, die das Bild des Erhabenen von Anfang an bestimmte.

Indes war die Erfahrung des Erhabenen historisch auch für Géricault und Büchner die Voraussetzung. Anders gesagt ist die im Erhabenen eröffnete Spannung zwischen sinnlicher Anschauung und Reflexion dem Bild der ästhetischen Moderne konstitutiv einbeschrieben, freilich in gleichsam säkularisierter Form. Einst ein ästhetisch subversiver, die Subjektivität und das Recht auf Erfindung einklagender Begriff, der sich gegen den Regelkanon des Schönen richtete und anfangs noch im Widerspruch dem Schönen sich anpasste als dessen gesteigerte Form, ist das Erhabene im Zuge der allmählichen Erosion der Gattungen und ihrer entsprechenden Darstellungsmodi mitten in einen latenten Kategorieneinsturz geraten, in dem sich alles gegenseitig berührt. Der Begriff des Erhabenen wäre hier nur noch tautologisch, wie der des Grotesken, ein schierer Nominalismus.

Im Selbstverständnis moderner Kunst und Ästhetik spielt er denn auch seit der Mitte des 19. Jahrhunderts keine Rolle mehr, Ausnahmen bestätigen

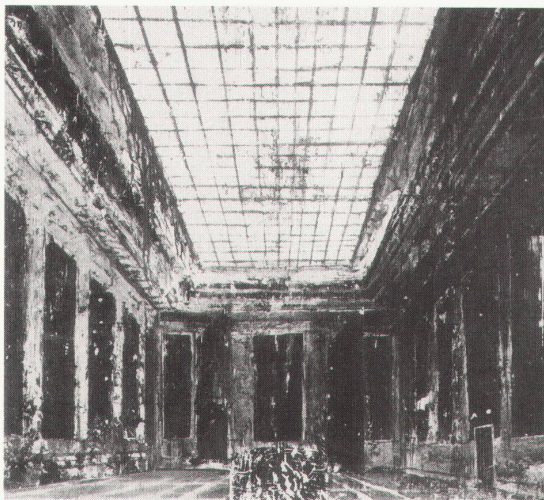
die Regel. Die zur Phrase verkommene Rede vom Erhabenen überliess man den Honoratioren. Noch im 19. Jahrhundert wirft Kierkegaards Satz «die Kunst aber wäre Heimweh zu haben, ob man gleich zu Hause ist», ein Schlaglicht auf das seiner substantiellen Seite verlustige Erhabene, das allerdings im romantischen Strang der Moderne latent überlebt. Wie eine Erinnerung scheint hier noch einmal die Sehnsucht nach dem verlorenen Ganzen auf, das Ungenügen an der verdinglichten Wirklichkeit artikulierend, die Kunst als das Andere behauptend.

1975 hat Robert Rosenblum in seinem Buch «Modern Painting and the Northern Romantic Tradition» die Linie von Caspar David Friedrich zu Mark Rothko auf seine Weise nachgezeichnet, in Amerika eine heftige und polemische Diskussion entfacht, die sich am Nachweis der europäischen Wurzeln einer für originär gehaltenen amerikanischen Kunst entzündete. Implizit in Frage stand dabei die amerikanische Freiheitsideologie, für die gerade abstrakte Bilder schon während des Kalten Krieges funktionalisiert worden waren. Damals stellte sich amerikanische Kunst tatsächlich und ausdrücklich im Horizont der transzendentalen Erfahrung des Erhabenen vor, gegenüber europäischer Kunst ein eigenes Profil behauptend.

Wenn Barnett Newman die absolute Symmetrie seiner Farbfelder für eine gleichsam spekulative Entgrenzung des Bildes nutzt, sich dabei einer unvergleichlichen Grösse versichernd, die sich dem Betrachter freilich nur aus nächster Nähe erschliesst, so sprengt er noch einmal den Rahmen

10 Anselm Kiefer: Innenraum (Berliner Reichskanzlei, 1981), Stedelijk Museum, Amsterdam

11 Seg, Ewige Wache (Aufnahme um 1937), Königsplatz in München



der proportionalen, laut Newman von Giotto bis Mondrian gültigen Harmonie. Dass es dafür, wie Boullées punktsymmetrische Kugel und das freilich anders motivierte Beispiel des russischen Suprematismus und Theo van Doesburgs zeigen, Vorbilder gab, war Newman offenbar nicht bewusst. Im Sprung ins grosse Format und in der Reduktion auf die reinen Grundfarben radikalisiert Newman freilich den Absolutheitsanspruch autonomer Kunst, in seinem Bildtitel «Who's Afraid of Red, Yellow and Blue» den Schrecken des Erhabenen, die Wirkungsintention seiner Bilder apostrophierend. Wo Newman den Schrecken pointiert, verschreibt sich Rothko der kontemplativen, entgrenzten Versenkung. Beide nehmen auf ihre Weise das jüdische Bildverbot beim Wort, das auch Walter de Marias zeremonielle, minimalistische Skulptur bestimmt.

In seinen «Boxes for Meaningless Work» ist das Kunstwerk nur noch konzentrierender Projektionsraum für die Imagination des Betrachters, ist sinnliche Anschauung nur noch minimaler Anhalt einer spiritistischen Selbstbewegung. Der Negativform entspricht wie ein Positiv die verhinderte Wahrnehmung eines tatsächlich Vorhandenen, ein einkalkulierter, zur Reflexion führender Widerstand. Wenn de Maria schliesslich in seinem «Lightning Field» mitten in der Wildnis ein Feld mit gereihten Metallstützen markiert, die den Blitzschlag auf sich ziehen, so seine frühere Schrift «On the Importance of Natural Disasters» leibhaftig und zugleich gefährlich figurierend, verschränkt er Natur und Kunst in einem Gesamtkunstwerk, das alle Topoi des Erhabenen in

sich versammelt und noch einmal die Erfahrung des Anderen meint. Vierundzwanzig Stunden schreibt de Maria dem Betrachter vor, um das Werk im Wechsel von Tag und Nacht zu erleben: Ein unerbittlicher ästhetizistischer Zugriff auf Natur und Betrachter, der so vielleicht nur noch in Amerika vorstellbar ist.

In Europa verbot sich ein derart unbefangener Umgang mit der Kategorie des Erhabenen von selbst. Denn das Münchner «Haus der Deutschen Kunst» hatte in Bronzelettern die Inschrift getragen: «Die Kunst ist eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission», ein Motto, das Hitlers Parteitagrede von 1933 ex cathedra zitierte und im rassistischen Horizont von Blut und Boden zugleich die «entartete Kunst» denunzierte. Welcher Fanatismus gemeint war, hat Hitler in seiner Reichsparteitagrede 1937 deutlich gesagt: «Denn auch die Rüstung eines Volkes ist nur dann moralisch berechtigt, wenn sie Schild und Schwert einer höheren Mission ist». Das jetzt für Zucht und Ordnung einsethene Erhabene trat hier in den Dienst der Kriegsvorbereitung, war Teil einer psychologischen Strategie, die sich auch Hölderlins und Friedrichs bemächtigte, sie zu Heimatkünstlern degradierend und als Kronzeugen des deutschen Willens zur Macht missbrauchend. Wie Speers alle anderen an schierer Grösse übertrumpfenden Bauprojekte, die in Film und Foto verbreitet allgegenwärtig waren, sollte die deutsche Kunst die angemassete Weltherrschaft im voraus beglaubigen, ihr die Weihen des Höheren geben: Wo einst im Erhabenen die Autonomie des Subjekts gemeint

war, hat sie der nationalsozialistische Wortlaut des Erhabenen auf mörderische Weise ausgelöscht. Goebbels' Wort vom «Menschenmaterial» ist nichts hinzuzufügen.

Joseph Beuys hat sich darauf in Venedig bezogen, wenn er im deutschen, von den Nationalsozialisten gebauten Biennale-Pavillon seine «Strassenbahnhaltestelle» installierte, ein zerbrechliches, konzeptuelles Bild des Leidens, das durch eine Tiefenbohrung die Verbindung zur Lagune herstellt, gleichsam unterirdisch einen Ausweg weist. Auch hier ist die Dissoziation zwischen sinnlicher Anschauung und Reflexion als semantisch überlagerte Bruchstelle in die Struktur des Bildwerks selbst eingegangen, die Krise des Denkmalsgedankens mit formulierend, aber Erhabenes nur noch in seiner Niederlage evozierend.

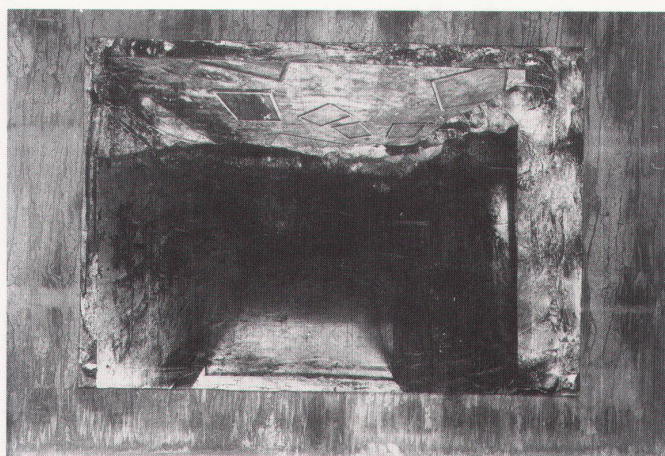
Der Wiederkehr des Verdrängten haben sich auf andere, ambivalentere Weise auch Anselm Kiefers Bilder gestellt, deren rohe Materialsprache wie im Vexierbild Ikonographisches durchkreuzt, die germanischen Mythen Lügen straft. Gleichsam auf Messers Schneide will Kiefer den Nationalsozialismus «verbrennen, verholzen und versanden», mit der Malerei die Spuren der Geschichte auslöschen, indem er sie beim Namen nennt. Keine «Neue Mythologie», sondern eine die Leere umschreibende, in bleigrauem oder schwarzem Grund versinkende Theatralik, deren malerischer Aufschwung immer wieder erstickt: In Kiefers Bildern ist das Pathos des Erhabenen gleichsam erblindet. Friedrich vor Augen, aber dessen entgrenzten Horizont schliessend, malt Kiefer «Gefallene

Bilder» wie einen Höllensturz der Kunst, der sich die nationalsozialistische Bilderzerstörung einverleibt hat.

Und wie gestrandete, anthropomorphe Relikte liegen auch Beuys' Basaltsteine in seiner Installation «Das Ende des 20. Jahrhunderts», ein versteinertes Menetekel der bedrohten Natur, eine andere «Gescheiterte Hoffnung», die er mit seiner Kasseler Verwaltungsaktion konterkarierte. Anders als Kiefer hätte Beuys Adornos Sicht des Erhabenen unterschreiben können: «Indem jedoch Erhabenes angesichts der Natur soll gefühlt werden können, wird der subjektiven Konstitutionstheorie gemäss Natur ihrerseits erhaben. Selbstbesinnung angesichts ihres Erhabenen antizipiert etwas von der Versöhnung mit ihr. Natur, nicht länger vom Geist unterdrückt, befreit sich von dem veruchten Zusammenhang von Naturwüchsigkeit und subjektiver Souveränität. Solche Emanzipation wäre die Rückkehr von Natur, und sie, Gegenbild blossen Daseins, ist das Erhabene.»

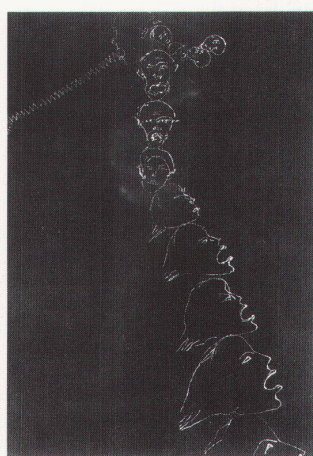
Monika Steinhauser

Monika Steinhauser, Kunsthistorikerin, lehrt am Kunstgeschichtlichen Institut der TU München. 1988 erschien der Aufsatz «Sprechende Architektur» im dritten Band «Bürgertum im 19. Jahrhundert» (herausgegeben von Jürgen Kocka). Der vorliegende Beitrag ist eine leicht überarbeitete Fassung eines Essays, der im «Merkur» 9/10/1989, München, erschienen ist.



12

Werk, Bauen+Wohnen 6/1990



13

12
Anselm Kiefer: Gefallene Bilder (1986), Sammlung David Pincus, Wynnewood (Pennsylvania)

13
Joseph Beuys: Detail aus Terremoto (Schuldtafel mit Kreidezeichnung / Selbstbildnis, 1981), Anthony d'Offay Gallery, London