

II. Wie sublim ist das Erhabene?¹

Claus Artur Scheier

Ganz „im Geist einer Sprache, die es liebt, die unmittelbare Sache germanisch und die reflektierte Sache romanisch auszudrücken“² hat Wolfgang Welsch angemahnt, deutsche Interpreten sollten „nie vergessen, daß im Französischen, wenn es um das 'Erhabene' geht, von einem 'Sublimen' die Rede ist. Das allein schon hält nicht bloß Monumentalität fern, sondern begünstigt und verlangt einen subtilen Stil der Reflexion und Argumentation“.³ Welsch hat in der vor ungefähr zwei Jahrzehnten wieder modisch gewordenen Rede vom „erhabenen Kunstwerk“ einen hohen Beiklang registriert, so etwas wie eine mißliche Reminiszenz, die dem längst geläufigen „sublim“ nie anhing.

Dürfen wir also Barnett Newmans berühmten Titel „The Sublime is Now“ (1948) geradenwegs mit „Das Erhabene ist Jetzt“ übersetzen, oder werden wir der Progammatik solcher Kunst eher gerecht, wenn wir reflektiert bei „Das Sublime ist Jetzt“ bleiben? Wie erhaben ist das Sublime, das namentlich durch Jean-François Lyotard zu einem zentralen Thema der Ästhetik-Diskussion in den

¹ Karl Alberts Dissertation „Die Lehre vom Erhabenen in der Ästhetik des deutschen Idealismus“ behandelte 1950 ein damals „ein wenig altmodische[s] Thema“ (S. 9). In: K. Albert: Philosophie der Kunst, Philosophische Studien Band II, Sankt Augustin 1989, S. 3-137, erschien sie auf dem Höhepunkt einer neuen, von Jean-François Lyotard ausgelösten Diskussion über „das Erhabene“, die im schnellebigen ästhetischen Diskurs bereits wieder historisch geworden ist. Mit ideologiekritischem Akzent hat Karl Albert „Das Thema des Erhabenen in der Ästhetik der Gegenwart“ dann noch einmal aufgenommen in: Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunswiss. 41/2 (1996), S. 195-204. Die folgende, ihm zum 80. Geburtstag gewidmete Überlegung kann daher, anknüpfend an seine Befunde, nicht mehr sein als eine Nachbemerkung. Ob die moderne Moderne einen eignen Begriff des Erhabenen entwickeln wird, ist kaum zu antizipieren. Unbeschadet dessen bleibt das Thema bedenkenswert.

² K. Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1 (MEW Bd. 23). Berlin 1969, S. 50, Anm. 4.

³ W. Welsch: Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: Chr. Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 185-213, hier S. 207.

achtziger Jahren geworden war? Lyotard hat energisch immer wieder und in immer neuen Beleuchtungen an Kants Lehre vom Erhabenen angeknüpft, so daß die Auskunft naheliegt, sein „sublime“ sei in der Tat das Erhabene, umgedacht auf die geschichtliche Situation einer hinter sich selbst zu kommen suchenden Moderne. Aber Sprachdifferenzen sind eben wo nicht unmittelbar sachliche, so doch atmosphärische Differenzen, weshalb es methodisch nahe liegt, zwischen dem Sublimen und dem Erhabenen zunächst zu unterscheiden und dann zuzusehen, wie erhaben jeweils das Sublime, wie sublim jeweils das Erhabene ist.

Auf den Sprachgebrauch geachtet, ist das Erhabene unmittelbar das Hervorgehobene, das Relief etwa als die „erhabene Arbeit“. Das Gegenteil dazu ist das Flache, Platte, Glatte, das der Bewegung des Auges usw. keinen Widerstand entgegengesetzt oder gar Einhalt gebietet. Das griechische υ ω hingegen meint das Hohe als das, was oben, in der Luft, als Himmel, vor allem als der strahlende Äther im Unterschied zu dem, was auf der Erde ist, $\chi\alpha\mu\alpha\iota$. Die griechische Rhetorik hat stattdessen schon früh $\tau\alpha\pi\epsilon\iota\omega\eta\omega$ gebraucht, das (auch sozial) Gedrückte, Niedrige, Kümmerliche. Dem entsprechen in der lateinischen Rhetorik das *sublime* und das *humile*. Man weiß nicht recht, ob *sublimis* etymologisch von *sub quo limen est* (worunter eine Grenze ist) oder von *sub* und *limis* = *limus* (was in schräger Linie ansteigt) kommt,⁴ während *humilis* sicher mit *humus* und *homo* zusammenhängt. Nach dieser Seite ist das Sublime das, was den gemeinmenschlichen Aufenthalt, die „Gewohnheit“, griechisch: sein $\eta\theta\omega\zeta$, übersteigt.

So ist zu sehen, daß das klassische Sublime nur die äußerste Steigerung des Schönen oder des Schmucks, *ornatus*, im Griechischen $\sigma\tau\mu\omega\zeta$ (der Rede) ist, und umgekehrt kann das Schöne als eine „Herablassung“ des Hohen, Ermöglichung des „Wegs hinauf“ gedacht werden, wie exemplarisch bei Platon. Freilich haben weder der Neuplatonismus noch die ihn beerbende christliche Theologie eine eigne Lehre vom Sublimen aufgestellt, wohl weil die Hohheit des Ersten oder Gottes hier immer schon vorausgesetzt war; jedoch das Schöne spielt eine bedeutende Rolle bei Augustinus nicht weniger als bei Plotin. Aber auch als „bloß“ rhetorischer Terminus hat das Sublime seine kosmologisch-theologische

⁴ A. Ernout, A. Meillet: *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris ⁴1967, s. v.

Herkunft nie ganz verleugnet;⁵ und Pseudo-Longinos preist nicht nur vor den „klaren“ und „nützlichen“ Bächen den Nil, die Donau und den Rhein (nachmals Hölderlinsche Themen) als bewunderungswürdig,⁶ sondern vor dem „reinen“, aber bloß irdischen Lampenlicht die „spontanen“ Feuerströme des Ätna und die (gleichwohl oft verdunkelten) Himmelslichter.⁷ So behauptet er das Sublime ebensowohl gegen das Nützliche wie gegen das bloß Fehlerlose und weiß dabei sehr wohl, daß „das Große zum Sturz neigt“, *τα δε μεγαλα [παντα] ασφαλη*, eine platonische Einsicht,⁸ die Barnett Newmans Zeitgenosse Martin Heidegger 1933 mit der Übersetzung „Alles Große steht im Sturm...“ einschärfen wird.⁹ Bis dorthin werden die Himmelslichter sich aber noch öfter verdunkelt haben.

Die neuere Geschichte des Sublimen beginnt barock mit der Übersetzung des 'Longinus', die Nicolas Boileau Despréaux 1674 zugleich mit seiner „Art poétique“ herausgab. Der Freund Racines erwies sich damit auf der Höhe der Zeit, deren Thema die Leidenschaften, *les passions*, oder genauer: deren Verhältnis zum Verstand, *raison*, geworden waren. Bereits 1657 waren Pascals „Provinciales“ erschienen, 1665 La Rochefoucaulds „Réflexions ou sentences et maximes morales“ und 1667 Miltos „Paradise Lost“. Dem Hochmittelalter gegenüber ist die frühe Neuzeit, man denke an Bruno oder Galilei, durch eine sich vertiefende Differenz von (philosophischer) Wissenschaft und Religion gekennzeichnet, die Descartes im „Discours de la méthode“ (1637) vorläufig zu einem

⁵ Vgl. Augustinus: En. in ps. CXXXVII.9: „Quid enim reges terrae desideraturi sunt? Nonne jam habent ipsum imperium? Quidquid amplius desideraverit homo in terra, usque ad imperium est desiderium ejus. Quid amplius potest? Altior sublimitas necessaria est. Sed fortasse quanto altior, tanto periculosior. Ideoque reges quanto sunt in majore sublimitate terrena, tanto magis humiliari Deo debent“.

⁶ Dies offenbar polemisch gegen Kallimachos' Apollon-Hymnos 106-112, vgl. A. Lesky: Geschichte der griechischen Literatur. Bern und München ³1971 (photomech. Nachdruck München 1993), S. 929.

⁷ ΠΙΕΡΙ ΥΨΟΥΣ, 35.4 f. Zur Stelle vgl. Longinus: On the Sublime, ed. with intr. and comm. by D.A. Russell, Oxford ²1970 (¹1964).

⁸ A.a.O., 33.2, vgl. Platon: Rep. 497d 9.

⁹ M. Heidegger: Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. Breslau 1933, S. 22.

prinzipiellen *Sowohl - Als auch* befrieden kann, eine methodische Koexistenz, die alsbald von Pascals *Entweder - Oder* des „Dieu d'Abraham, Dieu d'Isaac, Dieu de Jacob, non des Philosophes et des savants“ (Mémorial) aufgekündigt wird - und es ist diese das Regelwerk des Verstands sprenzende existenzielle Kontradiktion der Leidenschaft, die das ausgehende Jahrhundert noch einmal zur Raison zu bringen unternimmt. Aber kaum drei Jahrzehnte nach Erscheinen von Leibniz' Theodizee war der Zwist, zwar nicht zu Gunsten der Religion, so jedenfalls zugunsten der leidenschaftlichen Natur des Menschen entschieden, und Hume kann 1739 zuverlässig drucken lassen, der Verstand sei und solle nichts anderes sein als der gehorsame Diener der Leidenschaften.¹⁰

Humes Skeptizismus, der mit dem Kausalitätsprinzip den innersten Nerv des Rationalismus traf, bezeichnet den ersten Höhepunkt der Empfindsamkeit, deren philosophischen Anfang Shaftesburys Brief über den Enthusiasmus (1707) machen dürfte. Damit tritt ein Sublimes von ganz anderer Gewalt auf als Boileaus „schöne Unordnung“,¹¹ nämlich der „delightful Horrour“,¹² den der Schauerroman der zweiten Jahrhunderthälfte auskosten wird.¹³ Seine klassische philosophische Formulierung erhält dieser lustvolle Schrecken 1757 durch Edmund Burke, wenig verwunderlich als Beitrag zu einer Wissenschaft von den Leidenschaften.¹⁴ Die Frage läßt sich stellen, was Burkes physiologisch interpretiertes „sublime“ noch mit der Grundbedeutung des alten $\psi\omega\varsigma$ zu tun hat, und die Antwort ist klarerweise die, daß es das Produkt der Reflexion des Subjekts auf seine Existenz ist, die sich darin als gesichert erweist: das Gemüt (mind) ist Herr seines Gefühls (emotion), d. h. die Reflexion ist die *Sublimation* des Furcht- bzw. Schmerzerregenden

¹⁰ „Reason is, and ought only to be the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them“ (David Hume: A Treatise on Human Nature: Being An Attempt to introduce the experimental Method of Reasoning into Moral Subjects. London 1739, 2.3.3).

¹¹ N. Boileau Despréaux: L'Art poétique, 2.72: „beau désordre“.

¹² John Dennis 1704, zit. nach C. Zelle: Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger. In: Chr. Pries: A.a.O., S. 55-73.

¹³ Der „trendsetter“, Horace Walpoles' The Castle of Otranto, erschien 1764.

¹⁴ E. Burke: Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, IV.1.

so, daß das Subjekt nicht diesem, sondern nur sich selbst subjiziert ist. Es selbst ist jetzt der Äther, in den sich alles Gedrückte, das vormalige ταπεινόν, auflöst. Das klingt nach Kants Bestimmung des Erhabenen, mit der es sich bei näherem Zusehen aber noch anders verhält.

Kant geht nämlich nicht mehr vom Furchterregenden und so auch gar nicht mehr vom Selbsterhaltungstrieb aus, sondern als Erbe Mendelssohns¹⁵ von einem *Absoluten*: „Erhaben nennen wir das, was *schlechthin groß ist*“.¹⁶ Die Einbildungskraft, die sich dies Maximum anschaulich machen will, muß ihr fortgehendes Auffassen (apprehensio) immer auch zusammenfassen (comprehensio aesthetica), die Zusammenfassungen ihrerseits zusammenfassen usf., d. h. eine unendliche Sukzessivität in Simultaneität zu verwandeln suchen. Erhaben sind danach diejenigen Erscheinungen, „deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt“¹⁷ und diese Idee ist ein Begriff, „dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann“.¹⁸ Was mithin „der gereiften *Urteilskraft* des Zeitalters“¹⁹ als Mißlungen erschienen war: die Sinnlichkeit zum Verstand zu bringen, das gelingt Kant auf paradoxe Weise dadurch, daß er den Verstand zur Vernunft bringt, denn solche schlechthin unanschaulichen Ideen sind „Vernunftbegriffe“, kraft deren die „Kritik“ alle bisherige Metaphysik, in ihrer empiristischen Gestalt geradeso wie in ihrer rationalistischen, als „transzendentale Schein“ erweist.

Abstrakt genommen sind die Ideen Begriffe „von der Totalität der Synthesis“,²⁰ und haben insofern allgemein den Status von Gesetzen für die (produktive) Einbildungskraft, d. h. das Gefühl

¹⁵ M. Mendelssohn: Über das Erhabene und Naive (1758). In: ders.: Ästh. Schriften in Auswahl. Hg. von O.F. Best. Darmstadt² 1974, S. 210: „Man nennt Gott das erhabenste Wesen. Man nennt eine Wahrheit erhaben, die irgend ein sehr vollkommenes Wesen, als Gott, das Weltall, die menschliche Seele angehet [...]“ - die Gegenstände der Metaphysica specialis, die der Kantsche Gedanke in die poetische (disjunktive), praktische (hypothetische) und theoretische (kategorische) Idee verwandeln wird.

¹⁶ I. Kant: Kritik der Urteilskraft (KU), B 80.

¹⁷ A.a.O., S. 93.

¹⁸ A.a.O., S. 193.

¹⁹ I. Kant: Kritik der reinen Vernunft (RV), A XI.

²⁰ A.a.O., B 380.

des Erhabenen ist „Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte [...] durch eine gewisse Subreption [...] beweisen“.²¹ Diese „Subreption“ ist näher die „Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte“,²² für die Idee der Freiheit nämlich, so daß hier der berühmte „moral sense“ entspringt, auf den der Anti-Rationalismus des Jahrhunderts gesetzt hatte. Denn die „Kritik der praktischen Vernunft“ läßt sehen, daß unter allen Gefühlen einzig das moralische Gefühl *a priori* erkannt werden kann²³ und in der Tat die Sittlichkeit selbst ist, freilich „subjektiv als Triebfeder betrachtet“.²⁴ Entsprechend heißt es bereits in der Untersuchung der „Triebfedern der reinen praktischen Vernunft“, daß die Achtung erwecken-de Idee der Persönlichkeit „uns die Erhabenheit unserer Natur (ihrer Bestimmung nach) vor Augen stellt“,²⁵ und namentlich das Dynamisch-Erhabene entdeckt uns „eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte“.²⁶

Hier ist der „delightful Horrour“ nun gedacht als das Fürsich-
werden der Vernunftbestimmung des Menschen, der Freiheit, wie
sie sich dann absolut, nämlich auch noch gegen Kants Moralismus
als gegen den letzten Rest der Empfindsamkeit gekehrt, 1795-1796
in den „Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kritis-
mus“ des jungen Schelling ausspricht: „Ich verstehe Sie, theurer
Freund! Es dünt Ihnen größer, gegen eine absolute Macht zu
kämpfen und kämpfend unterzugehen, als sich zum Voraus gegen
alle Gefahr durch einen moralischen Gott zu sichern. Allerdings ist
dieser Kampf gegen das Unermeßliche nicht nur das Erhabenste,
was der Mensch zu denken vermag, sondern meinem Sinne nach

²¹ KU B 96.

²² A.a.O., S. 97.

²³ RV B 130.

²⁴ I. Kant: Kritik der praktischen Vernunft, A 134.

²⁵ A.a.O., S. 156.

²⁶ KU B 105.

selbst das Princip aller Erhabenheit“.²⁷ War die „Unform“²⁸ der Natur für Kants Einbildungskraft „gleichsam ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet[e]“,²⁹ dann tilgt Schelling das „gleichsam“, indem ihm jenes Unermeßliche zur Nacht des absoluten Chaos, des „gemeinschaftliche[n] Keim[s] der Götter und der Menschen“³⁰ geworden ist, und die „Ansicht des Universums als Chaos“ gilt ihm als „die Grundanschauung des Erhabenen“, weil in diesem „in absoluter Identität alles als eins liegt“.³¹

Insofern ist das Chaos auch „das Antlitz der furchtbaren und zerstörenden Natur“, die es nicht nur zu *ertragen* gilt, denn „[s]chwerlich möchte es in einem Zeitalter der Kleinlichkeit der Gesinnungen und Verkrüppelung des Sinns ein allgemeineres Mittel geben sich selbst davor zu bewahren und immer davon zu rei- gen, als diesen Verkehr mit der großen Natur“,³² die freilich - diese Einsicht Kants hält Schelling fest - nicht an sich erhaben ist, „weil hier die Gesinnung oder das Princip, durch welches das Endliche zum Symbol des Unendlichen herabgesetzt wird, doch nur in das Subjekt fällt“.³³ Gleichwohl hat es mit der Kantschen „Subreption“ nicht mehr sein Bewenden. Denn indem das Subjekt nicht länger als praktisch, sondern als *produktiv* (poietisch) gedacht wird, ist zwar nicht die Natur, wohl aber „in der *Kunst* das Objekt selbst“³⁴ erhaben, und damit wird Schelling auf eine Bestimmung des Erhabenen aufmerksam, die in der „Kritik der Urteilskraft“ nur für die „Größenschätzung der Naturdinge“³⁵ von Interesse war, nämlich auf die Zeit.

²⁷ F.W.F. Schelling: Philosophische Briefe über Dogmatismus und Keticismus. In: ders.: Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. von H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs, H. Krings und H. Zeltner. Stuttgart 1976 ff., Band 3, S. 50; vgl. Sämtliche Werke (SW). Hg. von K.F.A. Schelling. Stuttgart und Augsburg 1856-1861, Band 1, S. 284.

²⁸ KU B XLVIII.

²⁹ A.a.O., S. 98.

³⁰ F. W. F. Schelling: Philosophie der Kunst, SW 5, S. 394.

³¹ A.a.O., S. 390.

³² A.a.O., S. 464.

³³ A.a.O., S. 468.

³⁴ A.a.O.

³⁵ KU § 26.

„Denn Zeit ist allgemeine Form der Einbildung des Unendlichen ins Endliche, sofern als Form, abstrahirt von dem Realen, ange-schaut. Das Princip der Zeit im Subjekt ist das Selbstbewußtseyn, welches eben die Einbildung der Einheit des Bewußtseyns in die Vielheit im Idealen ist. Hieraus ist die nahe Verwandtschaft des Gehörsinns überhaupt und der Musik und der Rede insbesondere mit dem Selbstbewußtsteyn begriffen“.³⁶ Woraus erhellt, warum Schelling, alles andere als selbstverständlich, die Kunstformen auf der Basis der Musik konstruiert, und warum die Musik, was den Frühromantikern allerdings ganz selbstverständlich war, die eigentlich erhabene Kunst ist. Als „reales Selbstzählen der Seele“ ist „ihre nothwendige Form [...] die Succession“,³⁷ und der Rhythmus – „keine Erfindung scheint den Menschen unmittelbarer durch die Natur selbst inspirirt zu seyn“³⁸ – ist „überhaupt Verwandlung der an sich bedeutungslosen Succession in eine bedeutende. [...] wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat“.³⁹ D.h. die Musik ist nicht nur ein erhabenes Kunst-Produkt, sondern *die Erscheinung des Erhabenen selbst*, indem diese „grenzenloseste aller Künste“ zugleich die „verschlossenste“ ist, „die die Gestalten noch im Chaos und ununterscheidbar begreift, und die nur die reine Form dieser Bewegungen, abgesondert vom Körperlichen, ausdrückt“.⁴⁰

Der Klang ist daher „die Anschauung der Seele des Körpers selbst“⁴¹ und höher hinauf die Selbst-Anschauung der Seele, so daß Schelling sagen kann, das Gefühl, das die Vollendung ästhetischer Produktion begleitet, sei „zugleich eine Rührung“.⁴² Kant hatte nämlich das Gefühl des Erhabenen im Unterschied zum Geschmack als eine „Bewegung des Gemüts“ bestimmt, die „mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts“⁴³ verglichen werden kann. Zwar hatte er die „Zitterun-

³⁶ SW 5, S. 491.

³⁷ A.a.O.

³⁸ A.a.O., S. 492.

³⁹ A.a.O., S. 493.

⁴⁰ A.a.O., S. 504.

⁴¹ A.a.O., S. 490.

⁴² F. W. F. Schelling: System des transzendentalen Idealismus, SW 3, S. 617.

⁴³ KU B 80.

gen“,⁴⁴ durch welche die Musik wirkt, ganz physikalisch verstanden, aber im Unterschied zu den „Lichtbelebungen“ der Farben sind sie ästhetisch als solche bemerklich und eignen sich daher wie kein anderes künstlerisches Medium zur Darstellung der Rührung und damit zu der des Erhabenen. Friedrich Schlegel kann daher knapp notieren: „Erhaben ist was unendlich tönt“.⁴⁵

Das mag anzeigen, welche Bedeutung eigentlich dem fünften und abschließenden Teil von Burkes „Inquiry“ zukommt, der den schlichten Titel „On Words“ trägt. Burke behauptet hier nämlich, die gewöhnliche Wirkung der Dichtung läge keineswegs darin, daß sie gegenständliche Vorstellungen erwecke, weshalb sie strenggenommen gar keine „nachahmende“ Kunst sei: Klang, Bild und Affekt seien die drei Wirkungen der Worte, und komplexen Abstrakta wie Freiheit, Ehre usw. fehlten die Bilder,⁴⁶ aber gerade sie rührten uns am stärksten. D.h. die Erzeugung der Seelenrührung durch den Klang ohne den Umweg über ein bestimmtes (endliches) Signifikat erweist sich im letzten Abschnitt des „Inquiry“ als die höchste Gewalt des Sublimen. Es ist, ohne daß Burke sich vermutlich, trotz Händel, darüber schon hätte Rechenschaft ablegen können, zugleich die Bestimmung der „absolut“ werdenden Musik.⁴⁷ Der einfache C-Dur-Akkord über dem Wort „Licht“ in „Es werde Licht“, das bereits Longinus bewundert hatte,⁴⁸ galt seit der Uraufführung von Haydns „Schöpfung“ 1798 als ein Musterbeispiel der erhabenen Wirkung⁴⁹ derjenigen Kunst, von der Kant noch tradi-

⁴⁴ A.a.O., S. 212.

⁴⁵ F. Schlegel: Philosophische Lehrjahre I. In: Kritische Ausgabe. Hg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner. München / Paderborn / Wien 1960 ff., Band XVIII, S. 222.

⁴⁶ E. Burke: a.a.O., V.4.

⁴⁷ Der Terminus stammt vermutlich von Richard Wagner, der gegen die absolute Musik in „Oper und Drama“ (1852) um des „Dramas der Zukunft“ willen zu Felde zieht.

⁴⁸ ΠΕΡΙ ΥΨΟΥΣ, 9.9.

⁴⁹ Schelling äußert sich darüber nicht, beschwert sich aber über das Gegenteil des Erhabenen beim „Blöcken der Schafe in Haydns Schöpfungsmusik“: daran könne nur „ein ganz verdorbener und gesunkener Geschmack, wie der heutige z.B.“ sich ergötzen, SW 5, S. 496.

tionellerweise behauptet hatte, daß sie bloß mit Empfindungen spiele.⁵⁰

Galt also von der Antike bis ins Barock einschließlich das Erhabene als eine Erscheinungsweise des Schönen, als das überwältigend-erhebende Schöne, das füglich das Sublime genannt werden kann, dann hatte die Empfindsamkeit mit ihrem „delightful Horrour“ die beiden Begriffe zu trennen begonnen, und die „Kritik der Urteilskraft“ befestigt schließlich ihren reinen Gegensatz: Kants Erhabenes ist in diesem Sinn nicht sublim. Dagegen halten die Frühromantiker und Schelling, der sich um des für sein Denken zentralen Begriffs des Tragischen wegen an Schiller orientiert,⁵¹ zwar am rein Erhabenen von Natur und Geschichte fest, aber ihr von Fichte ausgehendes produktives Denken objektiviert zugleich das Erhabene im Kunstprodukt, so daß dies Denken, wiewohl einem neuen Prinzip folgend, unter dem Namen des Erhabenen das Sublime wieder in sein altes Recht setzt: „Das Erhabene in seiner Absolutheit begreift das Schöne, wie das Schöne in seiner Absolutheit der Erhabene begreift“.⁵² Und Schellings Kunstphilosophie bringt zum Vorschein, daß das Erhabene, das für sich genommen also das Gefühl der unendlichen *Produktivität* ist, sein reines Da-sein als *Produkt* an der Musik hat. Denn indem die Musik, und nur sie, ins Chaos als solches reicht, ist sie „nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht“.⁵³

Schopenhauer scheint daher Schelling denkbar nahe zu sein, wenn er die Musik das „Abbild des Willens selbst“ nennt.⁵⁴ Allein

⁵⁰ KU B 220 f.

⁵¹ 1793 erscheint in der Neuen Thalia Schillers Abhandlung „Vom Erhabenen“, von der er unter dem Titel „Über das Pathetische“ 1801 nur den zweiten Teil in seine „Kleineren prosaischen Schriften“ aufnehmen wird, die anstelle des ersten Teils einen neuen Aufsatz mit dem Titel „Über das Erhabene“ enthalten. Ihn legt Schelling seinen Vorlesungen zugrunde. Zum Verhältnis der Schellingschen Ästhetik zur Schillerschen vgl. C.-A. Scheier: Kants dritte Antinomie und die Genese des tragischen Gedankens: Schelling 1795-1809. In: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 103 (1996), S. 76-89.

⁵² SW 5, § 66, S. 468.

⁵³ A.a.O., S. 369.

⁵⁴ A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Band I (WWV I), § 52. In: Werke. Hg. von L. Lütkehaus, Bd. I. Zürich 1988, S. 341.

mit der Erläuterung, alle andern Künste redeten „nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“, setzt er sich schroff nicht nur von Schelling, sondern von der klassischen deutschen Philosophie insgesamt ab. Denn obwohl seine Theorie des Erhabenen⁵⁵ auf den ersten Blick epigonal an Kant orientiert zu sein scheint, erweist sie sich als autochthon, sobald sie auf seine „pessimistische“ Kunst-Anschauung überhaupt zurückgelesen wird. Während die Kunst nämlich für die fröhromantischen und idealistischen Nachfolger Kants die Erscheinung, d. h. Offenbarung der (ästhetischen) Ideen war, so daß Schelling geradezu sagen kann: „Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott“⁵⁶ ist sie für Schopenhauer bereits zur willkürlichen „Wiederholung“⁵⁷ zur *Reproduktion* von „Ideen“ geworden, die die rein vorgestellte Textur des „Schleiers der Maja“⁵⁸ sind, des beirrenden Scheins, der den Abgrund des ewig ungesättigten Willens zum Leben überspielt, aus dem allerdings, von allen Beirrungen die verführerischste, eben jene Kunst aufsteigt, die gar nichts widerspiegelt und so rein syntaktisch ist wie der nur sich selber nachstellende Wille selber: die Musik.

Obwohl sie für Schopenhauer selbst als dies bloße Vorspiel des Ernstes der Resignation⁵⁹ eine *schöne* Kunst bleibt - Rossini war seine *pietra del paragone* -, rettet sich in ihr doch das Erhabene aus der Metaphysik in die Moderne. Wenn der formale Begriff des Erhabenen aber dies ist, das Gefühl der Produktivität als solcher zu sein, dann muß es unter den Bedingungen der nicht länger handwerklich-manufakturiellen, sondern industriellen Produktionsweise auch eine ganz neue geschichtliche Gestalt annehmen.⁶⁰ So wird Nietzsche nicht nur über den späteidealistischen F. Th. Vischer, den „zum Glück verblichenen ästhetischen Schwaben“⁶¹ seinen Spott ausgießen, sondern dem modernen Erhabenen selbst an die Wurzel gehen: „Einen Erhabenen sah ich heute, einen Feierlichen, einen

⁵⁵ A.a.O., § 39.

⁵⁶ SW 5, § 23, S. 386.

⁵⁷ WWV I, § 37, S. 264.

⁵⁸ A.a.O. § 63, S. 456.

⁵⁹ A.a.O. § 53, S. 353.

⁶⁰ Zum folgenden ausführlich C.-A. Scheier: Ästhetik der Simulation. Formen des Produktionsdenkens im 19. Jahrhundert. Hamburg 2000.

⁶¹ F. Nietzsche: Ecce homo. Der Fall Wagner. 2. Kritische Gesamtausgabe (KGA). Hg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin 1967 ff., Band VI.3, S. 357.

Büsser des Geistes: oh wie lachte meine Seele ob seiner Hässlichkeit!“⁶²

Hinter der Maske dieses „Erhabenen“ lugt Richard Wagner her vor, dessen Festschrift „Beethoven“ (1870), mit Schopenhauer, gelehrt hatte, der Begriff des Schönen sei erzeugt vom Gefühl der „Beruhigung beim reinen Gefallen am Scheine“⁶³, während die Musik, gegen Schopenhauer, „an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden“ könne.⁶⁴ Wagner erteilt damit einerseits dem frühromantischen und mit ihm dem metaphysischen Kunstbegriff überhaupt eine Absage. Die *Erscheinung* des Göttlichen ist depotenziert zum bloßen Schein, zur *Simulation*. Aber das verbindet ihn noch mit Schopenhauer, dem philosophischen Archegos der Moderne. Hingegen seine Lehre von der Identifikation des Künstlers mit dem allmächtigen Weltwillen⁶⁵ verwandelt den Schopenhauerschen Willensbegriff von Grund auf. War dieser nämlich der Begriff der im Schein der Natur unerträglich gewordenen *Reproduktion*, dann stellt Wagner im Willen die ästhetisch-politisch gegen die als „Mode“ herrschende Reproduktion hervorzu führende ursprüngliche *Produktion* vor, worin Schopenhauers Wille zum Leben in den Willen zur Macht verwandelt ist (den Nietzsche gegen seinen Wagnerschen Begriff - nämlich Produktion der Simulation von ursprünglicher Produktion zu sein - noch einmal verwandeln wird).

Negativ liegt die Radikalität des modernen Kunstbegriffs, wie ihn zuerst Schopenhauer faßt, darin, daß das jetzt nicht länger metaphysisch als *Reflexion*, sondern als natürliche bzw. gesellschaftliche *Reproduktion* gedachte Dasein „ein stetes Leiden und theils jämmerlich, theils schrecklich ist; dasselbe hingegen als Vorstellung allein, rein angeschaut, oder durch die Kunst wiederholt, frei von Quaal, ein bedeutsames Schauspiel gewährt“.⁶⁶ Die Existenz als solche kehrt dem Künstler fortan das „Antlitz der Me-

⁶² F. Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Von den Erhabenen. KGA VI.1, S. 146.

⁶³ R. Wagner: Beethoven. Hg. von W. Golther. Leipzig o. J., S. 16.

⁶⁴ A.a.O., S. 25.

⁶⁵ A.a.O., S. 18f.

⁶⁶ WWVI, § 52, S. 353.

dusa“⁶⁷ entgegen, aber der neue Perseus entbehrt des alten Spiegels des „Vernunftbegriffs“, und es bleibt ihm nichts übrig, als zu tun, was Baudelaire sich zusprach: Ich zog aus jedem Ding die Quintessenz der Dinge, Du gabst mir deinen Kot - ich machte daraus Gold.⁶⁸ - die häßliche Wirklichkeit nämlich zu „sublimieren“.

Darin scheint Baudelaire sich Burke zu nähern, aber die epochale Differenz ist unübersehbar. Denn war es im 18. Jahrhundert um die Sublimation einer *Naturerscheinung* zu tun, ist es jetzt die *gesellschaftlich-industrielle* Wirklichkeit, die im ganzen den Charakter der Unerträglichkeit angenommen hat. Im Blick auf sie verbirgt sich in Baudelaires Alchemie der Sublimation freilich eine, von ihm selber klar erkannte, Zweideutigkeit.⁶⁹ Der Künstler steht nämlich, nicht anders übrigens als der Philosoph, hinfört vor der Alternative, entweder jenen „Schleier der Maja“ *durchsichtig zu machen*, der das sinnlose Ansich der Welt verhüllt, oder aber an ihm *als* Schleier fortzuweben, ihn zu *reproduzieren*. Diese Möglichkeit der Wiederholung des metaphysischen Scheins, wie er seither die medusische Wirklichkeit der Welt überblendet, d. h. die Reproduktion der Schönheit als Warencharakter wird sich als die universale Produktion von *Surrogaten* erweisen, die, unabtrennbar von den aufziehenden Ideologien, im frühen 20. Jahrhundert den Charakter der von Adornos und Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“ kritisierten „Kulturindustrie“ angenommen hat. Ihr erster, gleichsam noch unschuldiger Name heißt „paradis artificiels“, und es mag einer Anmerkung wert sein, daß die auf die persische Wurzel des griechischen Worts παραδεισος achtende korrekte französische Übersetzung *clôture* wäre.

Verläßt sich auch in ihrer existenziell-absoluten Spitze, nämlich in Schellings Philosophie der Offenbarung, die neuzeitlich-produktive Reflexion nur, um in sich zurückzukehren,⁷⁰ dann fundiert die

⁶⁷ Vgl. hierzu M. Praz: *La carne, la morte e il diavolo nelle letteratura romantica*. Florenz 1930 (dt. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1960).

⁶⁸ Ch. Baudelaire: Skizze eines Epilogs für die zweite Auflage der *Fleurs du Mal*: „Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or“.

⁶⁹ Vgl. z. B. den Essay *L'école païenne* von 1852.

⁷⁰ F. W. F. Schelling: *Philosophie der Offenbarung*. Achte Vorlesung, SW 13, S. 162f. Vgl. C.-A. Scheier: *Schellings Modernität: Abgrund und Grenze*. In:

moderne Reproduktion, die Heidegger, Nietzsche mehr parodierend als transformierend, „die ständig rotierende Wiederkehr des Gleichen“⁷¹ nannte, die Semantik der progredierenden Simulation. Dagegen sei „le sublime“ das Unkonsumierbare, hat Lyotard 1988 seine Überlegungen in einem Gespräch zusammengefaßt,⁷² und man kann wohl sagen, daß die Philosophie, neben und mit der „authentischen“ Kunst, seit den Tagen von Kierkegaards Tautologie 'Das Unbekannte ist das Unbekannte'⁷³ auf der Suche war nach dem „Unkonsumierbaren“ in einer progressiv-simulierten Welt, die, um Beispiele zu nennen, Kierkegaard selber das ästhetische Stadium, Marx den Kapitalismus, Nietzsche den Nihilismus, Wittgenstein (mit Spengler) die Zivilisation, Heidegger das Gestell, Adorno den Verblendungszusammenhang und Derrida den ökonomischen Zirkel genannt haben. Als sublim galt dabei immer wieder und auf immer andere Weise dasjenige, was sich nicht in der Autopoiesis, als in der Simulation, sondern in der *Autodestruktion* der operationalen Bilderzeugung *von sich her* zeigen sollte.

„The Sublime is Now“ war die Einsicht, die Barnett Newman ins Werk setzte. Um dieses sublimen Jetzt inne zu werden, bedarf es des richtigen Abstands des Betrachters zu den „Who's afraid of red, yellow and blue“-Bildern, „Vir heroicus sublimis“ usw., und allerdings ist das Jetzt das des Betrachters: „I became involved with the idea of making the viewer present: the idea that 'Man is Present'“.⁷⁴ Der Gedanke, daß der Mensch die Gegenwart ist: das ist offenbar die ästhetische Existenzialisierung der Wittgenstein-schen Einsicht: „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist“.⁷⁵ Es ist dies wiederum das Von-sich-selbst-her, Lyo-

Una mirada a la filosofía de Schelling. Actas del Congreso Internacional. Transiciones y pasajes: naturaleza e historia en Schelling. Santiago de Compostela. Octubre de 1996. Ed. Arturo Leyte Coello. Vigo 1999, S. 257-265.

⁷¹ M. Heidegger: Was heißt Denken? Tübingen 1961, S. 47.

⁷² In: Kunstforum 100, April/Mai 1989, S. 354-363.

⁷³ S. Kierkegaard: Philosophische Bissen, Kap. III, zit. nach der Übs. von H. Rochol. Hamburg 1989, S. 38.

⁷⁴ M. Imdahl: Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III. In: Chr. Pries: A.a.O., S. 233-252, hier S. 237. Vgl. auch J.-F. Lyotard: Der Augenblick, Newman. In: P. Engelmann (Hg.): Das Inhumane, Plaudereien über die Zeit. Wien 1989, S. 141-157.

⁷⁵ L. Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung, 6.44.

tards „Unkonsumierbares“, bei Newman vergegenwärtigt als eine paradox-produzierbare Präsenz, die insofern nicht länger außerhalb, als Jenseits, gesucht wird, sondern *innerhalb* der simulierten Wirklichkeit gefunden werden soll.

Indem Newmans ästhetisches Denken damit auf dem Weg ist zu Levinas' emphatisch-ethischem und darin anti-ästhetischem Denken des unendlich Anderen, wird der Begriff des Sublimen prekär. Denn Levinas' Anderer ist entschieden nicht sublim, sondern erhaben, und dies nicht, trotz des Lyotardschen Anknüpfungsversuchs, im Sinne Kants, weil ohne, ja prononciert gegen dessen metaphysischen Vernunft-Begriff, sondern eher im Sinne Wagners. Levinas' Unendlichkeit ist, wäre zugespitzt zu sagen, die in Newmans - Gegenwart beglaubigendem - Menschen entzogene Wagnersche Musik. Das vermag auf überraschende Weise die sich von Anfang an durch Derridas Werk ziehende Polemik gegen den „Phonozentrismus“ zu erläutern.

Dieser soll ja das Wesen der „Metaphysik“ im ganzen definieren. Aber Derrida hat nicht gesehen, daß das Verhältnis von Schrift und gesprochener Sprache keineswegs schon, wie er unterstellt, bei Platon, sondern erst unter den Bedingungen der industriellen Produktion, also im 19. Jahrhundert, problematisch werden konnte und mußte. Denn die Schrift als *philosophisches Problem* ist das menschliche Produkt mit dem Versprechen, daß sich in ihm die Produktivität selbst, die sich in allen andern technischen Produkten unabsehbar entzieht, bis zu einer Lesbarkeit verdeutlicht, welche, wo Produktivität aus dem Wesen der Natur und ihres Grundes ins Wesen des Menschen verwandelt ist, sich notwendig zugleich präsentieren muß als Lesbarkeit der *technischen Welt*. Und Wagner, der in seinem „Beethoven“ die Herrschaft der modernen „Mode“ als Resultat einer universalen Dekadenzgeschichte, nämlich eben der Kulturgeschichte progredierender Schriftlichkeit deutet, muß als der Hauptvertreter des geschichtlich-realen Phonozentrismus deshalb angesehen werden, weil er die φονη in der Gestalt der *Musik* als das originär gegebene Wesen des - primär allerdings des deutschen - Menschen behauptete.

Geht so Derridas Stoß gegen die Metaphysik (ohne Anführungszeichen) ins Leere, trifft sie doch die „Metaphysik“ (mit Anführungszeichen) als die gegen sich selbst um einer erhabenen vorschriftlichen Lautlichkeit willen reagierende Moderne. Die Kritik des Phonozentrismus erweist sich darin als Empfindlichkeit gegen

einen Zug der eignen Gegenwart, den Derrida seismographisch auch dort verzeichnet, wo prima facie vom Verhältnis Sprachcharakter - Schriftcharakter gar nicht die Rede ist, nämlich in Lyotards Preis des Sublimen, das zum Ethisch-Erhabenen à la Levinas drängt, ohne vom Ästhetisch-Erhabenen à la Newman lassen zu wollen. Völlig überraschend bricht Derrida auf der vorletzen Seite seines Buchs über „Das Falschgeld“ in die Worte aus: „Eine Gabe signiert nicht, sie rechnet nicht einmal mit der Zeit, die ihr Gerechtigkeit angedeihen ließe. Heute eine Seltenheit, und die 'Modernität' Baudelaires hat die schöne Unverschämtheit, uns daran noch zu erinnern, er glaubt nicht mehr ans Erhabene, er gibt ihm keinerlei Kredit. Das Erhabene: Spekulation, Falschgeld, das man nach der hoffnungslosen, der grausamen, tödenden Liebe zum Schönen substituieren möchte“.⁷⁶

Nicht im Erhabenen, nicht im Sublimen, heißt das, schimmert das Licht der *outre-clôture*,⁷⁷ sondern im Schönen. Und hier scheint sich Derrida in eine jener Aporien manoeuvriert zu haben,⁷⁸ die er immer bewußter in sein Werk einschreibt und die in der Tat soviele Ausweglosigkeiten einer Moderne sind, die sich, mit Nietzsche gesprochen,⁷⁹ satt hat, ohne von sich selber loszukommen. Denn ein Schönes, das keine andre Liebe erlaubt als eine, die grausam, prostituerend, tötend ist - was wäre es, wenn nicht das Erhabene noch einmal, das in Gestalt seines Anderen grimmige Gewalt übt? Und hier ist wohl darauf zu achten, daß Derrida „Les plaintes d'un Icare“⁸⁰ nachdenkt und schließlich „so leise wie möglich“ nachspricht,⁸¹ und daß schon bei Baudelaire die Gewalt des Erhabenen⁸²

⁷⁶ J. Derrida: *Donner le temps*. 1. *La fausse monnaie*. Paris 1991, S. 216.

⁷⁷ J. Derrida: *De la grammatologie*. Paris 1967, S. 25.

⁷⁸ J. Derrida: *Apories. Mourir - s'attendre aux „limites de la vérité“*. Paris 1996.

⁷⁹ F. Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, 3.14, KGA VI.2, S. 386: „Ich bin, der ich bin: wie käme ich von mir selber los? Und doch - *habe ich mich satt!*...“

⁸⁰ Ch. Baudelaire: *Nouvelles Fleurs du Mal*, Nr. XV, Vv. 13-16: „Et brûlé par l'amour du beau, / Je n'aurai pas l'honneur sublime / De donner mon nom à l'abîme / Qui me servira de tombeau“. (Und verbrannt von der Liebe zum Schönen / Werde ich nicht die erhabene Ehre haben, / Meinen Namen dem Abgrund zu geben, / Der mir zum Grab dienen wird.)

⁸¹ J. Derrida: *Donner le temps*, a.a.O. S. 217.

⁸² Hierzu C.-A. Scheier: *Kitsch – Signatur der Moderne?* In: *ZiF Mitteilungen* 2/2000, S. 4-10.

der Gestalt seines Andern bedarf - und nicht erst bei Baudelaire. 1825 hat August Graf von Platen die berühmten Verse geschrieben:⁸³

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

Die Gewalt des modernen Erhabenen in der Gestalt seines Anderen: Welches Andere aber kann dies sein, wenn nicht die Schönheit der jüngst-vergangenen Metaphysik - die erinnerte Schönheit? „La beauté“, notierte Stendhal, „n'est que la *promesse* du bonheur“⁸⁴. Dies „nur“ wäre zu Anfang des 21. Jahrhunderts wohl neu zu bedenken.

⁸³ A. Graf v. Platen: Werke Band I, Lyrik. Hg. von K. Wölfel und J. Link. München 1982, „Tristan“, S. 69.

⁸⁴ Stendhal: *De l'amour* (1822), ch. XVII, vgl. *Rome, Naples et Florence* (1826) unter dem 28. Oktober 1816.

