

**Barnett Newman**  
**und**  
**sein Konzept des Sublimen**

**von**  
**Serkan Gören**

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Begriffsklärungen und Rekonstruktion.....</b>	<b>2</b>
<b>2.1. Probleme und daraus resultierende Methode der Rekonstruktion .....</b>	<b>2</b>
<b>2.2. Plastisch vs. Plasmisch.....</b>	<b>3</b>
<b>2.3. Das Konzept des Sublimen.....</b>	<b>12</b>
<b>2.4. Die Erfahrung des Sublimen.....</b>	<b>14</b>
<b>3. Diskussion und Kritik des Konzepts des Sublimen .....</b>	<b>16</b>
<b>3.1. Kritik der Methode und eine mögliche Alternative.....</b>	<b>16</b>
<b>3.2. Kritik des Konzepts .....</b>	<b>17</b>
<b>4. Ausblick .....</b>	<b>19</b>
<b>5. Fazit.....</b>	<b>20</b>
<b>6. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>21</b>

## 1. Einleitung

Im Folgenden werde ich versuchen, das Konzept des Sublimen bei Barnett Newman zu rekonstruieren. Dabei werde ich auf der Grundlage des unveröffentlichten Textes „Das plasmische Bild“<sup>1</sup> aus dem Jahre 1945, der Notiz „Ohio“<sup>2</sup> und dem in ursprünglich im Tiger’s Eye veröffentlichten Text „Gegenstand und Bild“<sup>3</sup> aus dem Jahre 1948 versuchen, den veröffentlichten Text „The Sublime Is Now – Das Sublime ist jetzt“<sup>4</sup> aus dem Jahre 1948 zu rekonstruieren und in ein grösseres Ganzes zu überführen.

Dabei werde ich vor der Rekonstruktion in einem ersten Schritt die Methode beschreiben, auf der die Rekonstruktion aufgebaut ist. In einem zweiten Schritt werde ich Newmans Unterscheidung vom Plastischen und Plasmischen erklären, welche in „Das plasmische Bild“ vorkommt. Nach der Klärung des Begriffs des „Tragischen“ in dem Text „Gegenstand und Bild“ werden diese geklärten Begriffe als Grundlage für die Rekonstruktion des Konzepts des Sublimen in „Das Sublime ist jetzt“ dienen. Die Rekonstruktion schliesst mit einer kurzen Analyse der Erfahrung des Sublimen ab. Danach werde ich nach einer kritischen Bestimmung der Grenzen der genutzten Methode, die dieser Rekonstruktion zugrundelag und einer möglichen Alternative dazu, Newmans Konzept des Sublimen einer Kritik unterziehen. Die Arbeit schliesst mit einem kurzen Ausblick und einem Fazit ab.

## 2. Begriffsklärungen und Rekonstruktion

### 2.1. Probleme und daraus resultierende Methode der Rekonstruktion

Newmans Schriften sind nicht wissenschaftlich, d.h. sie versuchen nicht in einem deskriptiven Sinne eine Theorie bzw. ein Konzept zu entwickeln. Das ist schon daraus ersichtlich, dass in den Schriften sehr viele Metaphern benutzt werden, um darzustellen,

---

<sup>1</sup> Barnett Newman: „Das plasmische Bild“ (1945). In: O’Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 111 – 131. Im Folgenden mit „Newman 1945“ abgekürzt.

<sup>2</sup> Barnett Newman: „Ohio“ (1949). In: O’Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 180 – 182. Im Folgenden mit „Newman 1949“ abgekürzt.

<sup>3</sup> Barnett Newman: „Gegenstand und Bild“ (1948). In: O’Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 173. Im Folgenden mit „Newman 1948a“ abgekürzt.

<sup>4</sup> Barnett Newman: „The Sublime Is Now – Das Sublime ist jetzt“ (1948). In: O’Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 176 – 179. Im Folgenden mit „Newman 1948b“ abgekürzt.

worauf er in seinen Schriften hinauswill. Die daraus resultierende Problematik hinsichtlich der Rekonstruktion der Texte besteht darin, die von Newman verwendeten Grundbegriffe so weit zu klären, dass eine Rekonstruktion auf der Grundlage dieser Grundbegriffe ermöglicht wird. D.h. die Klärung der Grundbegriffe ermöglicht einen Zugang zu den Metaphern, die auf dieser Basis aufgelöst werden und in eine deskriptive Sprache überführt werden können. Es wird sich im Laufe der Rekonstruktion zeigen, inwieweit diese deskriptive Überführung geleistet werden kann. Weiterhin ist die Aufgabe der Rekonstruktion die, dass versucht wird, das implizit in den Texten enthaltene Konzept, die Newman in seinen Texten andeutet, zu explizieren. Es soll als eine noch zu erörternde Frage stehen bleiben, inwieweit Newman in seinen Texten selbst die als „plasmisch“ beschriebene neue Art des Denkens in seinen Texten verwendet und damit das vorbereitet, was dann auf seine Kunstwerken übertragen wird<sup>5</sup>.

## 2.2. Plastisch vs. Plasmisch

Newman unterscheidet den Begriff des Plastischen von dem des Plasmischen. Diese Unterscheidung dient ihm dazu, sein Konzept abzuheben von der europäischen Tradition<sup>6</sup>. Das Plasmische stellt Newman im Verhältnis zum Plastischen so dar:

„Der neue Maler weiss, dass diese Formen eine plasmische Ganzheit enthalten müssen, die sein Denken übermitteln, einen Kern, der den abstrakten, vielleicht sogar abstrusen Ideen, die er projiziert, Leben einhauchen wird. Ich möchte deshalb die neue Malerei «plasmisch» nennen, weil die plastischen Elemente der Kunst in ein geistiges Plasma überführt werden. [...]. Ihre plasmische Natur besteht darin, dass die Integration mit einer abstrakten Idee ein persönliches Symbol mit lebendigen Gedanken erfüllt [...]. Der neue Maler ist dem abstrakten Maler zu Dank verpflichtet, weil dieser ihm seine Sprache gegeben hat, doch die neue Malerei befasst sich mit einer neuen Art abstrakten Denkens.“<sup>7</sup>.

Newman unterscheidet den neuen Maler vom abstrakten Maler dergestalt, dass die Kunst des neuen Malers als plasmisch bezeichnet wird, während der abstrakte Maler nur plastische Kunst produziert. Dabei ist die plasmische Kunst eine Entwicklung aus der plastischen Kunst. Das Plastische ist dabei die Grundlage, mit der das Plasmische übermittelt bzw. kommuniziert werden kann. Wenn weiterhin die plasmische Kunst ein persönliches Symbol durch die abstrakte Idee mit Leben erfüllt, dann gilt für die plastische Kunst, dass sie als Grundlage der plasmischen Kunst einer Erfüllung mit Leben

---

<sup>5</sup> Eine Erörterung dieser Frage wird im Kapitel 3.1. nachgeholt.

<sup>6</sup> Inwieweit dies eine Strategie zur Profilierung der amerikanischen Malerei der damaligen Zeit ist und inwieweit diese dazu dient, sich von der europäischen Tradition abzusetzen, wird noch im Kapitel 3.2. erörtert.

<sup>7</sup> Newman 1945, S. 115.

entbehrt. D.h. sie ist ein Mittel i.S. einer Sprache, welche nichts übermittelt, da sie keine persönlichen Symbole nutzt, um eine Botschaft zu vermitteln. Die plastische Kunst ist objektiv in dem Sinne, dass nur die Form der Sprache betrachtet wird, ohne dabei den Aspekt der Kommunikation ins Zentrum zu rücken. Newman schreibt zum Begriff des „Plastischen“ weiter:

„Unter «plastisch» versteht man gewöhnlich, dass die Farbe «gut» oder «reich» ist oder irgendeine andere «Qualität» aufweist. Was auch immer es ist, es steckt die Annahme dahinter, das Pigment enthalte etwas Objektives [...]. Also liegt etwas Zusätzliches drin. [...]. Die meisten Künstler und Kritiker vermochten diesen geheimnisvollen Faktor nicht aufzudecken, schoben dann das Problem einfach beiseite und beschlossen, ihn als gegeben hinzunehmen. [...]. Resultat ist ein objektiver Ansatz, um eine subjektive Wahrheit zu finden“<sup>8</sup>.

Newman unterscheidet hier also eine Auseinandersetzung mit den objektiven Eigenschaften des Materials in der abstrakten Malerei – d.h. das Pigment – von der Auseinandersetzung des neuen Malers, der auf der Suche nach einer subjektiven Wahrheit ist. Dabei ist das Subjektive etwas Zusätzliches, d.h. es wird nach Newman übersehen, dass zwischen dem objektiv erfahrbaren Pigment und der objektiv erfahrbaren Leinwand ein Subjekt zwischengeschaltet ist, welches von den abstrakten Malern als gegeben hingenommen wurde. Dieses Subjekt setzt sich zwar tatsächlich mit etwas objektiv wahrnehmbaren auseinander, aber in der Übertragung auf die Leinwand ist das Subjekt zwischengeschaltet, dass mit diesem Pigment etwas noch zu bestimmendes macht.

In diesem Zusammenhang schreibt Newman auch, dass der neue Maler:

„[...] abstrakte Kunst nicht als Selbstzweck ein[setzt], sondern als eine Sprache, die dazu dient, bedeutende visuelle Ideen zu projizieren. Auf diese Weise kann abstrakte Kunst persönlich werden, voller Emotion, und ist in der Lage, den tiefsten menschlichen Erkenntnissen Form zu verleihen, anstatt plastische Gegenstände zu schaffen, gegenständliche Formen, die nur als solche betrachtet werden können, weil sie ihr Dasein zwischen den kümmerlichen Grenzen ihrer Ausdehnung fristen“<sup>9</sup>.

Die abstrakte Kunst des neuen Malers– wie sie Newman versteht – ist also wie eine Sprachstruktur anzusehen, dass ein Mittel zu einem Zweck ist, in welchem Zwecke i.S.v. visuellen Ideen zum Ausdruck gebracht werden können. Die Sprachstruktur „dient“ in dieser Hinsicht der Übermittlung dieser visuellen Ideen, welche persönlich und emotional sind. Dabei dient die Leinwand wortwörtlich als „Projektionsfläche“ dieser Emotionen. Diese übermittelte Emotion ist das, was Newman als subjektive Wahrheit bezeichnet. Wenn Newman dem abstrakten Maler „zu Dank verpflichtet ist“, dann nur deshalb, weil der abstrakte Maler dem neuen Maler die Mittel in die Hand

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 116.

<sup>9</sup> Ebd., S. 115.

gibt, so dass der neue Maler jetzt mit diesen Mitteln einen Zweck i.S. einer Übermittlung visueller Ideen verfolgen kann.

Die visuelle Idee wird in den Bereich des Geistes verschoben, dass dadurch wieder zu etwas Subjektivem wird und nicht – wie Newman die abstrakte Malerei versteht – etwas Objektives. Das Objektive ist demzufolge ein Intersubjektives, dass die Übermittlung subjektiver Wahrheiten garantiert, aber nicht im Fokus des Problems der subjektiven Wahrheit steht. Oder besser gesagt: das Objektive wird in dem Maße ein Problem, in welchem das Objektive die subjektive Wahrheit als das eigentlich Wichtige für den neuen Maler verdeckt. Dazu Newman:

„[Für den neuen Maler ist] Kunst [...] ein Bereich des Denkens [...], um eine Idee auszudrücken, eine Begriffswelt, die den Geist des Lesers in Aufruhr zu versetzen mag. Für den neuen Maler sind gerade die selbstverständlichen Eigenschaften des Plastischen [, das «Gute» an der Farbe, das «Sinnvolle» an der Form] das wahre Problem“<sup>10</sup>.

Die Konzentration auf die selbstverständlichen Eigenschaften des Plastischen des abstrakten Malers verdecken den Blick auf die Ideen, die als subjektive ausgewiesen werden. Das, was nach Newman nach einem Ausdruck verlangt, sind die Ideen – die subjektiv sind –, die durch die Konzentration auf das Material, welche in der abstrakten Malerei in ihren Eigenschaften durchsichtig gemacht werden. So fasst Newman den Unterschied zwischen Plastischem und Plasmischem folgendermaßen zusammen:

„[Für den neuen Maler] ist nicht das Plastische wichtig; Ziel ist nicht die sinnliche Beschaffenheit der Werkzeuge, sondern das, was sie leisten. Ihre plasmische Natur ist wichtig. Wichtig ist das subjektive Element in ihnen, das seinerseits eine subjektive Reaktion beim Rezipienten dieser Sprache hervorruft“<sup>11</sup>.

Das Objektive und damit Plastische der abstrakten Malerei ist eine Bedingung für das Plasmische in ihnen, d.h. im Plastischen ist das Plasmische enthalten. Das Plastische wird aber in ihrer Wichtigkeit zurückgenommen, als sie Gefahr läuft, das Plasmische als im Plastischen enthaltenes subjektives Element zu verdecken, d.h. Plasmisches wird als Objektives verkannt, obwohl sie ihrer Natur nach subjektiv ist. Newman wertet die subjektive Botschaft im Verhältnis zum objektiven Medium sehr stark auf, ohne deren Interdependenz zu negieren. Über das objektive Medium wird für Newman die Möglichkeit eröffnet, die subjektive Idee des Künstlers im Betrachter zu evozieren und dadurch intersubjektiv zugänglich zu machen. Diese Intersubjektivität des subjektiven Ausdrucks des Künstlers wird durch die Objektivität der Werkzeuge möglich, die – wie oben auch schon erwähnt – als Grundlage für den subjektiven Ausdruck dient. Dabei

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 117.

<sup>11</sup> Ebd., S. 117.

unterscheidet er aber auch klar zwischen der Sprache und dem Denken des Künstlers, denn:

„[w]ährend sich der abstrakte Maler mit seiner Sprache befasst, ist der neue Maler mit seinen Inhalten, mit seinem Denken beschäftigt“<sup>12</sup>.

D.h. auch, dass das Denken, welche seinen Ausdruck im Kunstwerk finden soll, sich der Sprache als Medium des Ausdrucks dieser Ideen bedienen muss.

Weiterhin verhielt sich der abstrakte Künstler nach Newman dem Medium gegenüber objektiv, beging dabei aber den Fehler, sich auch der Botschaft gegenüber objektiv zu verhalten und sie als „gegeben hinzunehmen“, welche er nicht weiter hinterfragen musste. In diesem Zusammenhang schreibt Newman über diese objektive Haltung:

„Die Malerei wurde also von einer objektiven, beinahe wissenschaftlichen Haltung geprägt. [...]. Der neue Maler jedoch kann sich mit dieser objektiven Haltung gegenüber der Kunst nicht anfreunden. [...]. Ihm geht es heute darum, was man mit dieser Qualität [i.S. des Plastischen; Anmerkung des Verfassers] tun, was man damit ausdrücken kann. Noch grundsätzlicher ist sein Bedürfnis an sich, etwas auszudrücken“<sup>13</sup>.

Newman kritisiert mit der objektiven Haltung – d.h. mit der Haltung, dass mit dem Medium auch die Botschaft als objektiv angesehen wurde – in Bezug auf das Kunstwerk das Verdrängen des subjektiven Inhalts, den der Künstler mit seinem Kunstwerk ausdrücken möchte. Die plastischen Qualitäten eines Kunstwerks wurden laut Newman von dem abstrakten Künstler zu sehr in den Vordergrund gerückt, so dass die plasmischen Qualitäten in den Hintergrund gedrängt wurden. Indem der neue Maler eine Idee ausdrückt, vermittelt er eine Idee. An einer anderen Stelle bezeichnet er den neuen Maler dann auch als primitiven Künstler, bei welchem die plastischen Elemente eine Funktion des Plasmischen sind, d.h. sie sind dem subjektiven Ausdruck des Künstlers dienlich in der Übermittlung dieses subjektiven Ausdrucks. Und zwar:

„Den primitiven Künstler interessiert die Idee, die er vermitteln will. Bei ihm haben die Elemente des Mediums eine plasmische Funktion“<sup>14</sup>.

Die Gleichsetzung des neuen Malers mit dem primitiven Künstler ist wortwörtlich zu verstehen, da er die Kunst des neuen Malers tatsächlich mit der Kunst primitiver Völker gleichsetzt<sup>15</sup>. Dabei beschreibt er den neuen Maler als jemanden, der die Fähigkeit besitzt, durch das Medium der Sprache hindurch direkt an die hervorgerufene Idee als Botschaft des Denkens gelangen zu können. So Newman:

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 117.

<sup>13</sup> Ebd., S. 118 – 119.

<sup>14</sup> Ebd., S. 118.

<sup>15</sup> Ebd., S. 117 – 118. Es ist „Teil 4“, in welchem Newman den neuen Maler mit dem primitiven Künstler gleichsetzt.

„Wollen wir die primitive Kunst wirklich verstehen, müssen wir uns von der Haut des «Schönen» trennen, sie ablegen, obwohl wir damit aufgewachsen sind und sie uns als Hülle dient, in der wir die Kunstwerke unserer Welt einwickeln. [...]. Wir müssen uns anstrengen, sie durch die Augen ihrer Schöpfer zu sehen. Nur so werden wir sie als das erfahren, was sie wirklich sind“<sup>16</sup>.

Damit ist auch das Kernproblem Newmans angesprochen: das Schöne des Kunstwerks. Diese wäre dann nach Newman auch als Struktur zu verstehen, die die subjektiven Inhalte verdeckt und diese undurchsichtig macht. Die plasmische Kunst der primitiven Künstler und der neuen Maler negieren diesen Primat des Schönen, da die geistige Erfahrung dieser Künstler im Kunstwerk zum Ausdruck kommen muss. Diese Erfahrung ist eine Idee aus der Sphäre des Geistes, welche Gefühle und Gedanken im Kunstwerk zur Darstellung bringt. Dabei versucht der neue Maler und der primitive Künstler nicht, das Kunstwerk als ein “Schönes” zu gestalten, sondern die rohen Emotionen und den rohen Gedanken zur Darstellung zu bringen. Dazu Newman auch:

„Es ist der neue Maler, der versucht, seine Gefühle und seine Gedanken durch plasmische Mittel darzustellen und die plastischen Elemente in der Kunst überwinden möchte. Er erklärt, dass die Kunst Westeuropas zuallererst [sic] eine sinnliche und zufällig eine intellektuelle Kunst ist. Er kehrt die Situation um, indem er erklärt, dass Kunst vor allem ein Ausdruck des Geistes ist und dass die sinnlichen Elemente Nebensache sind“<sup>17</sup>.

Newman kehrt also die Situation in der Hinsicht um, dass er einen Primat des Geistes behauptet, wobei damit nicht das Plastische im Moment der Überwindung negiert wird.

Hier soll nur kurz angedeutet werden, dass erst durch die Freilegung des Plasmischen, welches im Plastischen enthalten ist, das Plastische überwunden werden kann. Darin steckt aber dann in der Formulierung, dass die europäische Kunst „zufällig eine intellektuelle ist“, auch, dass sie sehr wohl plasmische Elemente enthält, die vom Plastischen verdeckt werden. Für das Vorhandensein des Plasmischen in der westeuropäischen Kultur spricht auch, dass Newman einige Seiten vorher schreibt:

„Es ist typisch für die westeuropäische Kultur, dass sich das Dekorative (was ich das Plastische nennen möchte) und das Philosophische (was ich das Plasmische nennen möchte) überschneiden“<sup>18</sup>.

Das würde dann auch bedeuten, dass Newman die europäische Kunst nicht ablehnt, sondern eigentlich nur andeutet, dass durch Überwindung der europäischen Kunst die Kunst der neuen Maler eine tiefere Struktur entdeckt haben als die europäische Kunst. Die Abwendung von der europäischen Tradition ist also erst eine Folge der Überwindung der Auffassung des Dekorativen i.S. des Schönen in der Auseinandersetzung mit dieser europäischen Tradition, da durch das Plasmische, welche zur Darstellung ge-

---

<sup>16</sup> Ebd., S. 120.

<sup>17</sup> Ebd., S. 121.

<sup>18</sup> Ebd., S. 118.



bracht wird, eine neue plastische Struktur und damit auch eine neue Auffassung vom Schönen entsteht<sup>19</sup>.

Auf jeden Fall ist dieser Primat des Geistes dann fähig, subjektive Inhalte auf der Leinwand zur Darstellung zu bringen, indem sie diese Inhalte auf die Leinwand “projiziert”. Diese Inhalte haben die Fähigkeit, bei jedem Betrachter, der einen Geist besitzt, die gleichen subjektiven Inhalte hervorzurufen. Diese Inhalte sind roh in dem Sinne, dass sie keine objektive Struktur besitzen, aber gleichzeitig bestimmt die Art der Projektion auf die Leinwand die objektive Struktur des Schönen, die daraus resultiert. So schreibt Newman dann auch:

„Eine neue Idee und ein neues plastisches Resultat bedingen einander; das eine kann nicht ohne das andere auskommen. Deshalb bedeutet das Argument, dass eine neue Malerei nicht plastisch ist, bloss, dass die neue Malerei nicht dem einschlägigen Begriff von der Natur der plastischen Form entspricht“<sup>20</sup>.

Eine anderen Stelle unterstützt die obige Darstellung von einem Primat des Geistes und eine erst in der Folge dieses Primates entstehende neue Auffassung von Schönheit, die darauf aufbaut, wenn Newman schreibt:

„So wie wir die neue Mathematik, die neue symbolische Logik und die neue Physik als Anfang einer neuen Auffassung der Welt akzeptiert haben, so müssen wir die neue Malerei als den Anfang einer neuen Auffassung von Schönheit akzeptieren“<sup>21</sup>.

Das bedeutet dann unter anderem<sup>22</sup> aber auch, dass Newman mit einem Primat des Geistes auch behauptet, dass die Sprache und damit die Schönheit eine Folge von diesem Primat des Geistes ist. Im Unterschied dazu lautet die Kritik Newmans an der europäischen Tradition der Kunst dann auch, dass

„[d]er geistige Gegenstand eines Kunstwerks, wenn überhaupt wahrgenommen, [...] in der Regel als selbstverständlich erachtet [wurde]. Das Argument lautet: Da der geistige Inhalt erlebt wird und naturgemäss ungreifbar ist, kommt man mit Diskutieren und Analysieren nirgendwo hin, und kann ihn deshalb als gegeben betrachten. Die Folge davon: er wurde schlicht ignoriert“<sup>23</sup>.

Dabei ist wichtig, zu verstehen, dass geistige Inhalte nicht diskutiert und analysiert wer-

---

<sup>19</sup> Dieses Thema wird hier nur angedeutet und wird nochmal im Kapitel 3.2 (siehe auch in diesem Zusammenhang Fußnote 6) wiederaufgenommen und besprochen.

<sup>20</sup> Newman 1945, S. 123.

<sup>21</sup> Ebd., S. 121.

<sup>22</sup> Hier sei nur angedeutet, dass ich davon ausgehe, dass Newman in den Jahren 1923 – 1927 durch sein Studium der Philosophie an der City-College of New York in Harlem zumindest die aufkommende moderne Logik i.S.v. symbolischer Logik zur Kenntnis genommen hat. Diese Annahme ist aber nicht gesichert, so dass eine weitergehende Erörterung diese Annahme im Zweifelsfall anhand von Belegen untersuchen müsste. Die biographischen Daten sind aus einer chronologischen Zusammenstellung von Melissa Ho. In: Ann Temkin (Hg.): Barnett Newman. AK Barnett Newman (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24. März bis 07. Juli 2002 und London, Tate Modern, 19. November 2002 bis 05. Januar 2003). Philadelphia 2002. S. 318.

<sup>23</sup> Newman 1945, S. 126.

den können, sondern Erlebnisse i.S.v. Erfahrungen sind, die nicht sprachlich erfasst werden können, da geistige Inhalte von Newman als naturgemäss ungreifbar angesehen werden. Die subjektiven Inhalte im Sinne von Empfindungen sind nach Newman privat und sprachlich nicht erfassbar, gleichzeitig aber durch das Plasmische im Kunstwerk beim Betrachter desselben hervorrufbar<sup>24</sup>.

Auf dieser Auffassung aufbauend, kann verstanden werden, was Newman darunter versteht, wenn er einleitend schreibt:

„Thema der Schöpfung ist das Chaos. Heute glaubt man, dass sich der Künstler mit Form, Farbe und räumlicher Anordnung befasst. Allerdings reduziert dieser objektive Ansatz die Kunst auf ein Ornament. [...]. Es ist eine dekorative Kunst, aufgebaut auf einem Slogan des Purismus, der eine weltfremde Aussage zu machen versucht“<sup>25</sup>.

Die europäische Kunst wird kritisiert als durch den objektiven Ansatz zur dekorativen, ornamentalen und puristischen Kunst reduzierten weltfremden Aussage, da sie den Primat des Geistes, der aus dem Chaos schöpft, und damit den subjektiven Gehalt dieser Schöpfung übersieht. Die Welt wird zwar erklärt, aber sie wird dadurch nicht klarer. Die objektive Art und Weise des Purismus kann die Welt erklären, aber sie verfehlt dadurch das Subjekt mit seinen geistigen Inhalten, welche nicht in ein formales Muster gepresst werden kann. So schreibt Newman dann auch zur puristischen Kunst:

„Zwischen einer puristischen Kunst und einer Kunstform, die «pur» gehandhabt wird, besteht ein Unterschied. Da ersterer die emotionale Erregung durch Einsicht und Entdeckung abgibt, produziert sie ein formales Muster, das sich objektiv, kalt, unpersönlich ausnimmt und folglich niemals die von einem geistigen Bedürfnis ausgehende Intensität des Menschen vollumfänglich befriedigen können. Eine solche Kunst ist bestenfalls noch dekorativ, sie befriedigt das menschliche Bedürfnis nach «Schönheit»“<sup>26</sup>.

Das bedeutet dann auch, dass puristische Kunst und plastische Kunst identisch sind, da sie beide einen objektiven Ansatz verfolgen. Die „pure“ Kunst ist dann also die plasmische Kunst. Die plastische Kunst presst das unbegriffliche Denken in begriffliche formale Muster und stutzt sie derart, dass unbegriffliche Teile des Denkens nicht in diesem Begriffschema vorkommen können. Die plastische Kunst ist deshalb nach Newman auch als „schön“ zu bezeichnen, da sie die Ordnung der begrifflichen Struktur zur Darstellung bringt, aber das Chaos des Denkens in ihrer Roheit, das eigentlich zur Dar-

---

<sup>24</sup> Es sei hier nur angedeutet, dass die Frage unerörtert gelassen wird, ob und wenn ja, inwieweit Newmans Konzept des Plasmischen gegen das Privatsprachenargument des späten Wittgensteins verstossen würde. Da aber das Privatsprachenargument und die dazugehörigen Veröffentlichungen (u.a. die im Jahre 1952 posthum veröffentlichten „Philosophischen Untersuchungen“) erst nach dem Text „Das plasmische Bild“ – also nach 1950 – veröffentlicht wurden, kann diese Frage hier auch unerörtert gelassen werden.

<sup>25</sup> Newman 1945, S. 112.

<sup>26</sup> Ebd., S. 114.

stellung gebracht werden sollte, verdeckt. Die plasmische Kunst kann nach Newman diese Unbegrifflichkeit des Denkens auf die Leinwand projizieren und beim Betrachter evozieren. So schreibt er am Ende dieses Textes dann auch:

„Die guten amerikanischen Künstler dieser Bewegung waren fähig, Gefühle von grosser Tiefe zu projizieren. [...]. Wenn es möglich wäre, das Wesen dieser neuen amerikanischen Bewegung zu beschreiben, könnte man vielleicht sagen, dass es sich um einen Versuch handelt, Gefühle durch intellektuellen Inhalt zu erzeugen“<sup>27</sup>.

Das Denken mit all ihren emotionalen Inhalten ist im Fokus des Newmanschen Konzepts des Plasmischen. Die eigene Erfahrung des Künstlers wird in der Projektion auf die Leinwand für den Betrachter hervorrufbar, so dass der Betrachter seinerseits in seinem Denken die Erfahrung mit den geistigen Inhalten des Künstlers nachvollziehen kann. Diese geistigen Inhalte sind Resultate der Imagination des Künstlers in Bezug auf die Welt, in der er Erfahrungen machen kann. Da der Künstler mit der Projektion der geistigen Inhalte auch das Plastische mitkonstituiert, bleibt die Darstellung rein formal hinter dem geistigen Inhalt zurück. Diese Diskrepanz zwischen dem Plasmischen und dem Plastischen wird von Newman als „tragisch“ bezeichnet. So schreibt er zu diesem Zusammenhang über den Maler:

„Der heutige Maler befasst sich nicht mit den eigenen Gefühlen oder mit dem Geheimnis der eigenen Persönlichkeit, sondern mit der Durchdringung des Welt-Mysteriums. Seine Imagination versucht deshalb, zu den metaphysischen Geheimnissen vorzudringen. Insofern befasst sich seine Kunst also mit dem Sublimen. Es ist eine religiöse Kunst, die die grundlegende Wahrheit des Lebens durch Symbole einfangen möchte, was ihr eine tragische Note verleiht“<sup>28</sup>.

Der Versuch der Durchdringung des Welt-Mysteriums – wobei Newman das Welt-Mysterium als metaphysisches Geheimnis versteht – findet nach Newman durch die Imagination des Künstlers statt. Das Welt-Mysterium ist die Welt selbst, die der Geist zu transzendieren versucht. Diese Durchdringung in der Kunst versteht Newman als ein Befassen mit dem Sublimen, d.h. den geistigen Inhalten der grundlegenden Erfahrung des Subjekts in und mit der Welt<sup>29</sup>, insofern es diese Welt zu transzendieren versucht. Die Mittel, die Künstler dabei gegeben sind, sind Symbole i.S.v. formalen Mustern. Diesen Versuch in der Kunst setzt er mit dem Tragischen gleich, da die Erfassung durch Symbole – welche plastischer Natur sind – hinter der plasmischen Natur, d.h. hinter dem geistigen Inhalt, bleibt.

In dem Text „Gegenstand und Bild“ aus dem Jahre 1948 gibt es eine Stelle, an der er zum Begriff des „Tragischen“ andeutet:

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 130 – 131.

<sup>28</sup> Ebd., S. 113.

<sup>29</sup> Zum Begriff des Sublimen mehr in Kapitel 2.3. und 2.4..

„Griechenland hat sowohl Form als auch den Inhalt benannt: die ideale Form hiess «Schönheit», der ideale Inhalt «Tragödie»“<sup>30</sup>.

Heynen schreibt in diesem Zusammenhang über den europäischen Künstler, dass er:

„immer wieder nur die alten Formen benutzt und das Tragische im Selbstmitleid über den Verlust des natürlichen Gebrauchs der Formen gesucht [habe]“<sup>31</sup>,

wobei Heynen hier unter Formen „die alten [griechischen] Objekte“<sup>32</sup> versteht. Der europäischen Künstler ist also der griechischen Tradition und den Gegenständen i.S. einer metaphysischen Gegebenheit verpflichtet. Dies führt aber dazu, dass diese Objekte die Auseinandersetzung mit dem Tragischen bzw. Plasmischen verdecken. Newman schreibt dann auch über den europäischen Künstler, der sich mit den Gegenständen der griechischen Kunst auseinandersetzt, dass er immer schon an diese Gegenstände gebunden war, an denen er seine Kunst nur verfeinert und kultiviert hat<sup>33</sup>. Über den amerikanischen Künstler schreibt er weiterhin:

„Im Vergleich dazu ist der amerikanische Künstler ein Barbar. Er hat nicht diese überzüchtete Sensibilität gegenüber dem Gegenstand, die das europäische Gefühl durchdringt. Er hat nicht einmal die Gegenstände“<sup>34</sup>.

Für den europäischen Künstler gilt, dass sich in seinen Kunstwerken das Dekorative für die griechischen Gegenstände und die emotionale Erfahrung überschneiden<sup>35</sup>. Die kultivierte und weitergeführte griechische Tradition verhindern den Blick auf die plasmischen Elemente der griechischen Kunst, da die Überschneidung mit der „Schönheit“ als Form den Blick auf den „tragischen“ Inhalt verhindere. Die Abwendung des amerikanischen Künstlers von den Gegenständen der Griechen eröffnet den Blick auf den „tragischen“ Inhalt, der diesen Gegenständen anhaftete.

Mit der obigen Rekonstruktion kann gesagt werden, dass der Schönheitsbegriff der Griechen mit dem Plastischen zusammenfällt, während der Tragödienbegriff der Griechen mit dem Plasmischen zusammenfällt.

Bevor im nächsten Kapitel der Begriff des Sublimen in den Fokus dieser Untersuchung kommt, werden die Begriffe, die für die folgende Untersuchung benötigt werden, zusammengefasst:

Das Plastische ist ein formales Muster, welche einer objektiven Haltung entspringt. Das Plastische als formales Muster ist das Dekorative am Kunstwerk. Als solch Dekoratives

---

<sup>30</sup> Newman 1948a

<sup>31</sup> Julian Heynen: Barnett Newmans Texte zur Kunst. Hildesheim/New York 1979. S. 65.

<sup>32</sup> Ebd., S. 65

<sup>33</sup> Newman 1948a, S. 173.

<sup>34</sup> Ebd., S. 173.

<sup>35</sup> Siehe auch Zitat zur Fußnote 18.

ist sie gleichzusetzen mit dem Begriff des Schönen. Das Plastische ist die Sprache der Kunst und als solches ein Mittel und kein Selbstzweck.

Das Plasmische ist das, was eigentlich im Plastischen enthalten ist und durch das Plastische verdeckt wird. Sie ist der subjektive geistige Inhalt des Künstlers im Kunstwerk. Sie entspringt dem Denken des Künstlers.

### 2.3. Das Konzept des Sublimen

Während im letzten Kapitel das Sublime nur kurz angeschnitten wurde<sup>36</sup>, befasst sich der Text „The Sublime Is Now – Das Sublime ist jetzt“<sup>37</sup> aus dem Jahre 1948 näher mit dem Begriff des Sublimen. Dabei spitzt er die Problematik, die ihn auch schon in „Das plasmische Bild“ beschäftigte und die für ihn ausschlaggebend ist, auf einen Widerstreit im Künstler zwischen dem Ideal der Schönheit und der Sehnsucht nach dem Erhabenen zu, wenn er schreibt:

„Die natürliche Sehnsucht des Menschen, in den Künsten sein Verhältnis zum Absoluten auszudrücken, wurde mit dem Absolutismus vollkommener Schöpfungen identifiziert und verwechselt – mit dem Fetisch Qualität –, so dass sich der europäische Künstler seither fortwährend im moralischen Widerstreit zwischen der Idee der Schönheit und der Sehnsucht nach dem Erhabenen aufreibt“<sup>38</sup>.

Hier wiederholt er in anderen Worten das, was er die „Überschneidung von Plasmischem und Plastischem“ in der europäischen Kunst genannt hatte, welche nach Newman ihren Anfang in der griechischen Kunst hat, und welche zu dieser Aufreibung des Künstlers zwischen der Idee der Schönheit und der Sehnsucht nach dem Erhabenen führt. Indem Newman dieser Widerstreit auf die falsche Identifizierung mit dem Absolutismus vollkommener Schöpfung zurückführt, spielt er auf den objektiven Ansatz des Plastischen in der europäischen Kunst an und kritisiert diese als eine Verwechslung mit dem, was Newman als den „subjektiven Gehalt des Geistes“ bezeichnen würde. Da das Plastische zum Ideal der Schönheit führte, welches das Plasmische verdeckte, war für Newman somit auch das Ziel der modernen Kunst i.S. des Impressionismus gegeben, und zwar:

„[war] [d]ieses Verlangen, das Schöne zu zerstören, [...] die Triebkraft der modernen Kunst“<sup>39</sup>.

Somit ist das Plasmische folglich auch mit der Sehnsucht nach dem Erhabenen zu iden-

---

<sup>36</sup> Siehe dazu auch das Zitat zur Fußnote 29, in welchem Newman die sublime Kunst – ohne den Begriff des Sublimen näher zu explizieren – als „eine religiöse Kunst, die die grundlegende Wahrheit des Lebens durch Symbole einfangen möchte“ bezeichnet.

<sup>37</sup> Newman 1948b, S. 176 – 179.

<sup>38</sup> Ebd., S. 176 – 177.

<sup>39</sup> Ebd., S. 178.

tifizieren. Die Sehnsucht nach dem Erhabenen konnte nach Newman schon von der griechischen Kunst nicht befriedigt werden, weil sie

„das Gefühl der Erhabenheit durch die perfekte Form sucht, dass Erhabenheit einer idealen Sensibilität gleichkommt“<sup>40</sup>.

Indem die griechische Kunst diese Trennung vom Gefühl der Erhabenheit und der perfekten Form i.S.v. einem Ideal von Schönheit nicht vollzieht, vermischt sie das Plastische mit dem Plasmischen, wobei das Erhabene im Kunstwerk vom durch die perfekte Form verdeckt wird. Er geht sogar so weit, dass er behauptet, dass das Sublime in gewisser Weise dem Ideal der Schönheit entgegengesetzt ist, wenn er bezüglich der gotischen bzw. barocken Kunst schreibt, dass dort

„das Sublime dem Verlangen entspringt, die Form zu zerstören, wo Form formlos sein kann“<sup>41</sup>.

Dieser Punkt aber, widerspricht in der Hinsicht seiner früheren Konzeption des Plasmischen, dass in der früheren Konzeption das Primat des Plasmischen behauptet wurde, welche ausschlaggebend ist für die Struktur i.S. des Plastischen. Dieser Satz muss, um die innere Konsistenz der Konzeption nicht zu verletzen, so gelesen werden, dass – da die gotische bzw. barocke Kunst auf die griechische Tradition zurückgreift und in gewisser Weise zitiert – im Gegensatz zu Newmans Konzeption das Erhabene der griechischen Tradition als Antagonist der Schönheit fungiert, d.h. die Sehnsucht des Künstlers nach dem Gefühl des Erhabenen dazu führt, das Schönheitsideal seiner Zeit in Frage zu stellen. Das Problem dabei ist für Newman, dass diese Infragestellung des Schönheitsideals bis zum Impressionismus zu einem neuen Schönheitsideal führte. Auch mit dem Impressionismus wird dieses Schönheitsideal verworfen, da

„die Impressionisten, empört über die Unzulänglichkeit der etablierten Rhetorik der Schönheit, eine neue Bewegung inszenierten, indem sie auf hässlichen Pinselstrichen beharrten“<sup>42</sup>,

aber sie bekamen es nach Newman nicht hin, das Sublime in die Kunstwerke hineinzuprojizieren, weil sie immer wieder auf das Problem der Schönheit geworfen wurden. Er begründet dieses Scheitern der europäischen Moderne wie folgt:

„Die Unfähigkeit der Kunst, das Sublime zu erreichen, lässt sich auf diese blinde Sehnsucht nach einem Dasein innerhalb der Realität der Empfindung (der objektiven Welt, ob verzerrt oder rein) und nach einer Kunst innerhalb der reinen Plastizität (dem griechischen Ideal des Schönen [...]) zurückführen“<sup>43</sup>.

Nach dem Zitierten behauptet Newman, dass das Problem der europäischen Moderne darin bestand, die Abhängigkeit von der objektiven Welt, die die Existenz der

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 177.

<sup>41</sup> Ebd., S. 177.

<sup>42</sup> Ebd., S. 178.

<sup>43</sup> Ebd., S. 179.

menschlichen Empfindung verbürgt, immer mitzudenken und dadurch in den Bereich des Plastischen zurückzufallen, anstatt das Plasmische des Denkens auf die Leinwand zu projizieren. Im Unterscheid dazu schreibt er über den amerikanischen Künstler:

„Ich glaube, dass einige von uns in Amerika, befreit vom Ballast der europäischen Kultur, die Antwort finden, indem unsere Kunst das Problem des Schönen konsequent ausklammert, wo immer es auch anzutreffen ist. [...] Wir bekräftigen unser natürliches menschliches Verlangen nach dem Erhabenen, nach absoluten Emotionen. [...]. [Wir] schaffen [...] die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist das Selbstverständnis einer Offenbarung, einer realen oder konkreten; ein Bild, das von allen [...] verstanden werden kann“<sup>44</sup>.

Die Aufgabe, die sich dem amerikanischen Künstler nach Newman stellt, ist, das Sublime in das Kunstwerk hinzuprojizieren, ohne dabei schöne Kunstwerke zu erschaffen. Denn durch das Ideal der Schönheit wird das Erhabene im Kunstwerk verdeckt. Der Betrachter eines sublimen Kunstwerks bekommt dadurch die Gelegenheit, die hervorgerufenen Gefühle nachzuvollziehen, die in das Kunstwerk hineinprojiziert wurden. Dabei ist das Erhabene für den Betrachter eine Erfahrung, die auch der Künstler gemacht hat und die im Kunstwerk zur Darstellung gebracht wird. Dabei ist die Erfahrung einerseits individuell, so dass sie nicht in ein formales Muster gepresst werden kann, aber so universell, dass jeder Betrachter diese individuelle Erfahrung machen kann. Auch nach Schneemann liegt die Erfahrung des Subjekts i.S. des Erhabenen bei Newman im Fokus seiner Schriften. So schreibt Schneemann:

„Es ist die Erfahrung des Subjekts, die in der ästhetischen Kategorie des Erhabenen eine signifikante Betonung erfährt“<sup>45</sup>.

Als nächstes muss betrachtet werden, worin nach Newman diese Erfahrung des Erhabenen besteht.

## 2.4. Die Erfahrung des Sublimen

In der Notiz „Ohio“<sup>46</sup> aus dem Jahre 1949 berichtet Newman über die sogenannten „mounds“ von Miamisburg (im Südwesten des Staates Ohio) – einer indianischen Stätte – und die Erfahrungen, die er dort gemacht hat und welche für seine künstlerische Arbeit wichtig waren. Darin schreibt er über Raum und Zeit:

---

<sup>44</sup> Ebd., S. 179.

<sup>45</sup> Peter J. Schneemann: Who's afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen. Freiburg im Breisgau 1998. S. 35.

<sup>46</sup> Newman 1949, S. 180 – 182.

„Nur die Zeit lässt sich individuell erfahren. Der Raum ist öffentliches Eigentum. Die Zeit hingegen ist persönlich, eine individuelle Erfahrung. Dies macht sie so persönlich, so wichtig. Jede Person muss sie für sich selbst fühlen“<sup>47</sup>.

Die Empfindung der Zeit beim Anblick dieser Stätte, welche für Newman eine individuelle und damit subjektive Erfahrung ist, wird dem des Raumes vorgezogen, welche für Newman eine öffentliche und damit objektive Erfahrung ist. Das Private, Subjektive wird dem Objektiven, Öffentlichen vorgezogen. Dabei spielt der Raum die Rolle des Zugangs zum Subjektiven des Künstlers, zur Darstellung dieses Subjektiven auf der Leinwand und damit zu seinen Empfindungen:

„der Raum macht den Künstler «konkret» und wirklich, denn dieser repräsentiert und evoziert die Empfindungen in den materiellen Gegenständen, die im Raum existieren und *verstanden* werden können“<sup>48</sup>.

Auf der Leinwand als gemeinsamer Raum von Künstler und Betrachter kann der Künstler seine Empfindungen auf diese Leinwand übertragen, welche dann bei der Betrachtung das auf die Leinwand übertragene Gefühl beim Betrachter hervorruft.

Im Begleittext zu Newmans Text zitiert John O’Neill bezüglich der Erfahrung bei den „mounds“ in Ohio eine Aussage von Barnett Newman – aus dem Buch „Barnett Newman“ von Thomas B. Hess aus dem Jahre 1971 – die für sein künstlerisches Schaffen von großer Bedeutung sein wird:

„Von nun an liess mich die Idee, den Betrachter seine eigene Präsenz fühlen zu lassen, nicht mehr los, der Gedanke, dass <der Mensch präsent ist“<sup>49</sup>.

Die Erfahrung des Sublimen hat das Ziel, beim Betrachter das hervorzurufen, was der Künstler gefühlt hat: den Geist, der den Gegenständen Leben einhaucht. Denn es ist für Newman der Mensch als Künstler, der den Gegenständen und damit auch den Kunstwerken den Status verleiht, den sie haben: sie sind ein Zugang zu den subjektiven Inhalten. In der Hinsicht ist auch interessant, wie sich die Aussage „Das Sublime ist jetzt“ und die Aussage „Der Mensch ist präsent“ spiegeln, so dass man sagen könnte: „Der Mensch ist das Sublime im Hier und Jetzt“. Oder noch ausführlicher: „Das Sublime ist der Mensch, der an den vom Künstler in das Kunstwerk projizierten subjektiven Inhalten als Betrachter die hervorgerufenen subjektiven Inhalte denken kann“. In dieser Aussage steckt das Ziel der Selbsterfahrung des Künstlers und des Betrachters als eines unabhängig von Formen und von Sprache Denkenden, dass Newman durch seine Kunstwerke erreichen möchte. So ist es dann auch verständlich, dass Newman als Kommen-

---

<sup>47</sup> Ebd., S. 181.

<sup>48</sup> Ebd., S. 181.

<sup>49</sup> Ebd., S. 180.



tar für seine erste Einzelausstellung (23. Januar – 11. Februar 1950) in der Betty Parsons Gallery, schreibt:

„[Die Gemälde] sind spezifische und einzelne Verkörperungen von Stimmungen, die zu erfahren sind, jedes auf seine Weise“<sup>50</sup>.

Die beim Betrachter hervorgerufene Erfahrung des Künstlers – in seinen Schriften und später auch in seinen Kunstwerken – ist Newmans Anliegen, da weder Begriffe noch formale Muster diese grundsätzliche Erfahrung des Sublimen ersetzen können.

### **3. Diskussion und Kritik des Konzepts des Sublimen**

#### **3.1. Kritik der Methode und eine mögliche Alternative**

Eine grundlegende Schwierigkeit der Rekonstruktion bestand darin, dass das Konzept, das Newman anführt, auch gleichzeitig die Methode ist, mit der er in seinen Texten dieses Konzept versucht in Begriffe zu fassen und sprachlich auszuformulieren. Nach seinem Konzept aber würde dies dann auch bedeuten, dass letztendlich das, worauf er hinauswill, nur in dem Leser hervorgerufen werden kann, und zwar in dem Sinne, dass das Ziel selbst unbegrifflich bleibt, aber im Denken nachvollzogen werden kann. Denn als ein der Sphäre des Denkens gehörender Inhalt ist das zu Explizierende selbst nicht objektiv i.S.v. mit sprachlichen Begriffen zu erfassen. O’Neill schreibt im Begleittext zu „Das Sublime ist jetzt“ zwar, dass:

„[a]ls ihm dann in der Formulierung seiner Ideen die Kongruenz zwischen Wort und Denken gelang, war logischerweise die nächste Herausforderung für ihn, in seiner Malerei gleichzuziehen und die rhetorisch erreichte Kongruenz zu übertragen“<sup>51</sup>,

aber diese Kongruenz ist nach der Konzeption Newmans nie gegeben. Der Begriff der Kongruenz fängt zwar die Tatsache ein, dass Newman hier von zwei unterschiedenen Sphären – die des Denkens und die der Sprache – ausgeht. Aber nach Newmans Konzeption fallen diese nicht zusammen und sind damit auch nicht miteinander gleichzusetzen. Es wäre besser, davon zu reden, dass es sich um den „Versuch einer Kongruenz“ handelt.

Grundsätzlich bleibt also das Problem bestehen, dass Newmans Konzept in der Art und Weise, wie sie geschrieben wurde, nicht im strengen Sinne wissenschaftlich ist. Ob eine

---

<sup>50</sup> Dieser Kommentar von Barnett Newman ist nachzulesen in John O’Neill: Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 193.

<sup>51</sup> Newman 1948b, S. 176.

Überführung in eine wissenschaftliche Sprache möglich ist, bleibt zweifelhaft<sup>52</sup>.

Da Newman zwischen den subjektiven Inhalten des Denkens und der objektiven Form der Sprache unterscheidet und nach Newman in der Überführung des Denkens in die Sprache ein grundsätzliches Problem besteht, greift Newman auf Metaphern zurück. Das Denken Newmans ähnelt sehr stark den Untersuchungen Blumenbergs, der mit seiner Theorie der Unbegrifflichkeit und seiner Metaphorologie in die gleiche Richtung tendiert. Bei Blumenberg ist – grob gesprochen – die Metapher eine Möglichkeit, eine nur im Denken gegebene unbegriffliche Vorstellung in Sprache zu kleiden und damit auch in die Sprache zu überführen, so dass das Unbegriffliche begrifflich werden kann. Somit wäre die Metapher auch eine begriffliche Andeutung des Unbegrifflichen<sup>53</sup>. Es ist auffallend, dass Blumenberg selbst – wie Newman auch – die sprachliche Sphäre von einer Sphäre des Denkens unterscheidet<sup>54</sup>.

### 3.2. Kritik des Konzepts

Innerhalb der Konzeption Newmans ist eine Spannung zwischen den Texten „Das plasmische Bild“ und „Das Sublime ist jetzt“ anzufinden. Während im Ersteren der Grundton bezüglich der Position der amerikanischen Malerei eine sich von der europäischen Tradition abwendende ist, findet bei Letzterem wieder eine Annäherung zu den europäischen Impressionisten statt. Statt einer kompletten Negation der ganzen europäischen Tradition als eine auf einer falschen Annahme beruhenden griechischen Kunst, wird in „Das Sublime ist jetzt“ in der Hinsicht ein versöhnlicherer Ton angeschlagen, dass seit des Impressionismus zwar der Künstler die Hässlichkeit des Pinselstrichs forderte, aber in seinen Ausarbeitungen hinter seinen Forderungen zurückblieb, weil er innerhalb seiner Forderung wieder auf das Thema des Ideals der Schönheit zurückfiel. Es wurde schon weiter oben angedeutet<sup>55</sup>, ob und inwieweit diese Spannung auf eine Profilierungsstrategie Newmans zurückzuführen ist, mit welcher Newman die Selbstständigkeit der amerikanischen Malerei gegenüber der europäischen Tradition der Malerei einzufordern sucht. Dann wäre diese Strategie Newmans als ein Ausdruck des

---

<sup>52</sup> Diese Kritik betrifft dann natürlich auch die vorliegende Hausarbeit.

<sup>53</sup> Es sei hier angemerkt, dass Blumenberg sich des Widerspruchs bewusst ist, wenn er eine Theorie des Unbegrifflichen vorlegt, welche begrifflich expliziert, was eigentlich unbegrifflich ist und bleiben muss.

<sup>54</sup> Vgl. Hans Blumenberg: Theorie der Unbegrifflichkeit. Aus dem Nachlaß hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 2007. Vgl. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt am Main 1997.

<sup>55</sup> Siehe Fußnote 6 und 19 und die dazugehörigen Stellen im Text.

neuen künstlerischen Selbstbewusstseins des amerikanischen Malers zu deuten. So schreibt Schneemann im Zusammenhang mit der Verschiebung des Kunstzentrums von Paris nach New York dann auch:

„Wenn auf der einen Seite die Schriften europäischer Künstler eine zentrale Rolle in der Auseinandersetzung mit der Tradition der Avantgarde spielten, so wurde auf der anderen Seite der Bruch mit eben diesem Erbe als Ausgangspunkt für eine neue Kunst proklamiert. [...]. Zur Herleitung und Legitimation einer neuen amerikanischen Kunst wurde gleichzeitig an Argumentationen gearbeitet, die eine eigenständige theoretische Grundlage schaffen sollten“<sup>56</sup>.

Es ist anzumerken, dass dieser Unterschied zwischen einer an der europäischen Tradition anknüpfenden und weiterführenden Auseinandersetzung und einem Bruch mit der europäischen Tradition weitreichende Konsequenzen hätte. Denn wenn Newman die europäische Tradition negiert und die plasmische Inhalte der amerikanischen Malerei als die tiefergehende Struktur ansieht, welche die Basis für die formale Struktur des Kunstwerks ist, dann ändert sich auch der Begriff des Schönen, der daraus resultiert. Denn wie auch schon erwähnt, ändert sich durch die plasmische Inhalte auch die plastische Struktur des Kunstwerks und damit dann auch der Begriff der Schönheit. In dieser Hinsicht wären dann aber die plastische Struktur der europäischen Tradition und die der amerikanischen Malerei inkommensurabel, da die obige Darstellung der Inkommensurabilität auch bedeutet, dass es sich in den beiden Schulen um zwei grundsätzlich verschiedene Arten von Schönheitsbegriffen handelt. Das aber würde dann auch bedeuten, dass die Kritik Newmans, dass der Kunstbegriff der europäischen Tradition auf falschen Annahmen beruht, unzulässig ist, denn die Traditionen wären durch ihre Inkommensurabilität auch nicht miteinander vergleichbar. Newman müsste also konsequent eingestehen, dass mit der amerikanischen Malerei der Begriff der Schönheit pluralisiert wurde und der amerikanische Begriff der Schönheit gleichberechtigt neben dem der europäischen Tradition bestehen kann. Wenn aber der plasmische Inhalt nur von der plastischen Struktur verdeckt wird und dieser plasmische Inhalt auch schon in der europäischen Tradition vorhanden war, dann ist die amerikanische Malerei eine Weiterführung der europäischen Tradition der Malerei, die eben diese plasmische Struktur aufdeckt und zur Darstellung bringt und zwar, indem sie vom Begriff der Schönheit konsequent absieht<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Peter J. Schneemann: *Who's afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen.* Freiburg im Breisgau 1998. S. 8 – 9.

<sup>57</sup> Mit dieser Ausführung zur Kunsttheorie Newmans und ihren Konsequenzen nehme ich im ersten Fall indirekt Bezug auf Kuhns Theorie des Paradigmenwechsels und der Theorie der Inkommensurabilität. Vgl. Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen.* 2. revidierte Auflage. Frankfurt am Main 1976. Darin insbesondere das Postskriptum aus dem Jahre 1969 (S. 186 – 221). Im zweiten Fall

#### 4. Ausblick

Es gibt bei Newman bezüglich der textinternen Spannungen beide Lesarten, d.h. der Lesart, nach der das Konzept Newmans einen Bruch mit der europäischen Tradition darstellt und der anderen Lesart, nach der dieses Konzept eine Weiterführung der europäischen Tradition ist. Eine weitergehende Untersuchung müsste – je nach Wahl der Lesart – begründen, warum diese Lesart favorisiert wird. Auf der Grundlage der letzteren Lesart gibt es zu Newmans Mondrian-Rezeption die These von Prange, für die sie argumentiert, nach der Newmans Abgrenzung von der europäischen Tradition in seinen Schriften – insbesondere der Abgrenzung von Mondrian – eigentlich eine

„in Wahrheit stattfindende Weiterentwicklung [von Mondrians] [...] dialektischen Bildkonzepts [verborg]“<sup>58</sup>.

Dort schreibt Prange auch, dass

„für Newman das Postulat einer dem alltäglichen Sinneseindruck überlegenen „Wirklichkeit“ des Gefühls, ein Konzept, das letztlich eine Theorie der Theorielosigkeit meint [, ist]“<sup>59</sup>.

Diese Aussage unterstützt die weiter oben gemachte Aussage, dass die Schriften Newmans in der Hinsicht nicht theoretisierbar und damit nicht wissenschaftlich sind, da sie erstens eine individuelle Erfahrung in die Kunstwerke hineinbringen wollen, die nicht objektivierbar ist, und zweitens der Theoretisierbarkeit durch diese subjektive Komponente Grenzen gesetzt werden. Eine subjektive und individuelle Erfahrung, die Newman mit seinem Konzept des Sublimen andeutet, kann nicht begrifflich gefasst werden, wenn sie gerade die für eine begriffliche Erfassung notwendige formale Struktur i.S. des Plastischen negiert.

Es ist noch anzumerken, dass Newman in den 60´er Jahren den Begriff des Sublimen durch den Begriff des „place“ ersetzte (wobei Newman zwischen „place“ und „space“ unterschied). Schiff schreibt über den Begriff des „place“ bei Newman:

„If an artist’s fundamental problem was to locate the self, then the task was to create a sense of place where a person might [be aware of himself] [...]. “Being aware” was a condition Newman linked to both the place and the self’s sublimity“<sup>60</sup>.

---

nehme ich indirekt Bezug auf verschiedene Kritiker der Theorien Kuhns. Vgl. dazu u.a. Donald Davidson: „Was ist eigentlich ein Begriffsschema?“. In: Donald Davidson: Wahrheit und Interpretation. Frankfurt am Main 1990. S. 261 – 282. Vgl. weiterhin Hilary Putnam: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt am Main 1990. S. 154 – 162.

<sup>58</sup> Regine Prange: Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst. München 2006. S. 199.

<sup>59</sup> Ebd., S. 202.

<sup>60</sup> Richard Schiff: Whiteout: The Not-Influence Newman Effect. In: AK Barnett Newman (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24. März bis 07. Juli 2002 und London, Tate Modern, 19. November 2002 bis 05. Januar 2003). Herausgegeben von Ann Temkin. Philadelphia 2002. S. 76 – 111.

Bezüglich des neuen Begriffs „place“ müsste also gefragt werden, inwieweit dieser den Begriff des Sublimen ersetzen kann und welcher Art die Veränderungen innerhalb des Konzepts des „Sublimen“ sind, oder ob nur der Begriff Sublimen ersetzt wurde, ohne das sich etwas an der Konzeption ändert.

## **5. Fazit**

Ich hatte in dieser Arbeit das Konzept des Sublimen zu rekonstruieren versucht. Dabei kann zusammengefasst werden, dass Newman mit dem Begriff des Sublimen einen emotionalen, subjektiven Inhalt des Denkens zu fassen versuchte. Der sublime Künstler versucht diese Erfahrung des Sublimen auf seine Kunstwerke zu übertragen, so dass die Betrachtung der Kunstwerke beim Betrachter diese Erfahrung evozieren. Dabei deutet der Begriff des „Evozierens“ an, dass diese Erfahrung nicht begrifflich i.S.v. objektiv erfasst werden kann. Der Grund dafür ist, dass Newman in seinem Konzept die subjektive Erfahrung des Künstlers von einem objektiven Ansatz unterscheidet. D.h. das nach Newman ein objektiver Ansatz i.S. eines formalen Musters nicht diese formlose subjektive Erfahrung des Künstlers einfangen kann. Da Newman den Begriff des Objektiven bzw. des formalen Musters mit dem Begriff der Schönheit verknüpft, wird das Ideal der Schönheit zum Kernproblem seiner schriftlichen Arbeit. Das Ideal der Schönheit stellt eine aus Griechenland tradierte und von der europäischen Kunst weitergeführte Form der Auseinandersetzung in der Kunst dar. Dabei wird das Element des „Plasmischen“, d.h. der subjektiven emotionalen Inhalte, von diesem Begriff der Schönheit i.S. des Plastischen, verdeckt. Um das plasmische Element in der Kunst aufzudecken, folgt daraus für Newman die Zurückweisung des Schönheitsbegriffs und damit auch des Ideals der Schönheit in der griechischen und der europäischen Tradition und gleichzeitig eine Annäherung an die primitive Kunst. Dabei ist aber in seinen Ausführungen eine gewisse Spannung herauszulesen: einerseits die Zurückweisung der europäischen Tradition zur Legitimation der neuen amerikanischen Kunst und andererseits die legitime Nachfolge der europäischen Moderne und eine tierfergehende Weiterführung in der Nachfolge dieser europäischen Tradition.

Bezüglich der Methode ist die Schwierigkeit herausgearbeitet worden, welche eine Theoretisierung von Newmans Konzept mit sich bringt. Die Schriften Newmans sind demnach genauso wie die angestrebten Realisierungen des Sublimen in seiner Kunst: sprachliche Evokationen eines subjektiven und emotionalen Erfahrungsinhalts.

## 6. Literaturverzeichnis

- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt am Main 1997.
- Blumenberg, Hans: Theorie der Unbegrifflichkeit. Aus dem Nachlaß hg.v. Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main 2007.
- Davidson, Donald: „Was ist eigentlich ein Begriffsschema?“. In: Davidson, Donald: Wahrheit und Interpretation. Frankfurt am Main 1990. S. 261 – 282.
- Heynen, Julian: Barnett Newmans Texte zur Kunst. Hildesheim/New York 1979.
- Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. 2. revidierte Auflage. Frankfurt am Main 1976.
- O'Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. Darin:
  - Newman, B.: „Das plasmische Bild“ (1945). S. 111 – 131.
  - Newman, B.: „Gegenstand und Bild“ (1948). S. 173.
  - Newman, B.: „The Sublime Is Now – Das Sublime ist jetzt“ (1948). S. 176 – 179.
  - Newman, B.: „Ohio“ (1949). S. 180 – 182.
- Prange, Regine: Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst. München 2006.
- Putnam, Hilary: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt am Main 1990.
- Schiff, Richard: Whiteout: The Not-Influence Newman Effect. In: AK Barnett Newman (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24. März bis 07. Juli 2002 und London, Tate Modern, 19. November 2002 bis 05. Januar 2003). Hg. v. Ann Temkin. Philadelphia 2002. S. 76 – 111.
- Schneemann, Peter J.: Who's afraid of the word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen. Freiburg im Breisgau 1998.

- Temkin, Ann (Hg.): Barnett Newman. AK Barnett Newman (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24. März bis 07. Juli 2002 und London, Tate Modern, 19. November 2002 bis 05. Januar 2003). Philadelphia 2002.