

Barnett Newman
und
die transzendente Erfahrung
als Erfahrung des Sublimen

von
Serkan Gören

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Die Erfahrung des Sublimen am Kunstwerk: Onement I.....	2
3. The Sublime: Schriften von Newman und Schriften über Newmans Kunstwerke.....	4
3.1. Schriften von Newman	4
3.2. Imdahl und Newman	10
3.3. Lyotard und Newman.....	11
3.4. Wittgenstein und Newman	15
3.5. Noch einmal Newman : Tragik, Physik, Metaphysik	16
4. Fazit.....	18
5. Abbildungen	19
6. Abbildungsverzeichnis.....	19
7. Literaturverzeichnis	20

1. Einleitung

Im Folgenden werde ich ausgehend von Newmans erstem Werk – Onement I aus dem Jahre 1948 – in welchem die Erfahrung des Sublimen in Newmans Kunstwerken realisiert wurde, versuchen, das Newmansche Konzept des Sublimen zu erörtern. Dabei werde ich nach einer Bildbeschreibung von Onement I versuchen, diese Erfahrung des Sublimen in seinen Schriften nachzuzeichnen. Darauf aufbauend werde ich in diesem Zusammenhang und in der Auseinandersetzung mit Texten von Imdahl, Lyotard und Wittgenstein den Begriff des Sublimen weiter ausführen. Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung werde ich dann mit einer nochmaligen Auseinandersetzung mit Newman zusammenführen.

Im Vorfeld noch eine Begründung für die Auswahl von Onement I als im folgenden betrachtetes Kunstwerk: Onement I ist das erste Werk Newmans, bei welchem die Erfahrung des Sublimen als realisiert gilt. Als solches ist die Hervorbringung der sublimen Erfahrung ist bei Onement I noch nicht – wie in den nachfolgenden Werken – so weit verfeinert, so dass gesagt werden kann, das in Onement I eine „rohere“ Fassung dieser Erfahrung realisiert wurde¹. Gleichzeitig kann Onement I auch als das Werk angesehen werden, welches zu den von Newman geschriebenen und in dieser Arbeit behandelten Texten am Nächsten steht: sowohl zeitlich als auch thematisch.

2. Die Erfahrung des Sublimen am Kunstwerk: Onement I

Bevor zur Analyse des Sublimen übergegangen werden kann, noch eine kurze Bemerkung zur kunstgeschichtlichen Verortung Newmans. Newmans Werke sind in der Hochphase des Modernismus, genauer: des Greenbergschen Modernismus – also Anfang der 50´er Jahre – zu verorten², zu dessen Vertretern Newman gezählt wird³. Wei-

¹ Das soll wiederum nicht bedeuten, dass Onement I einfacher ist.

² Im Prinzip geht es beim Modernismus darum, die medienspezifischen bzw. gattungsspezifischen Grenzen – in Falle der modernistischen Malerei also der Leinwand und der Farbe – einhaltend, die Bedingungen der Möglichkeit der Malerei auszuloten, ohne das Kunstwerk mit ihrer Materialität zusammenfallen zu lassen. S. auch Clement Greenberg: „Zu einem neueren Laokoon“ (1940). In: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hrsg. von Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender. Amsterdam/Dresden 1997. S. 56 – 81.

³ Aber auch existentialistische Kritiker wie Harold Rosenberg, die zu den Gegnern des Greenbergschen Modernismus gehörten, zählten Newman zur Avantgarde der Kunst. Diese Einigkeit bezüglich Newman über beide Lager hinweg ist ein Indiz für die Komplexität von Newmans Kunst, als auch deren Wichtigkeit im Verständnis der Moderne.

terhin beriefen sich in den 60'er Jahren minimalistische Künstler auf Newmans Werke, um ihre Kunst zu verteidigen⁴.

Onement I aus dem Jahre 1948 ist das erste Bild, bei welchem Newman die Erfahrung des Sublimen verwirklicht sah. Diese sublimale Erfahrung steht für eine ganzheitliche Erfahrung des Bildes. Onement I ist verglichen mit den anderen Kunstwerken, die Newman im Laufe der Jahre noch realisieren sollte, mit einer Höhe von 69 cm und einer Breite von 41 cm eher kleinformatig. Dieses Kunstwerk im Hochformat besteht allgemein aus einem sogenannten „Zip“, welches je nachdem, welchen Autor man liest, als „Band“, „Linie“ oder „Fläche“ bezeichnet wird und zwei Flächen, die um diesen „Zip“ verteilt sind. Der vertikale „Zip“, welches zwischen den beiden Flächen in der Mitte des Bildes anzutreffen ist, durchbricht die Leinwand jeweils oben und unten. Die Flächen haben einen bräunlich-warmen Farbton, deren Auftrag die Leinwandstruktur durchschimmern lässt. Innerhalb der beiden Flächen ist der Farbauftrag unregelmäßig, d.h. es sind mal hellere, mal dunklere Farbflächen anzufinden. Der „Zip“ hat einen dunkelbraunen Hintergrund, der klar von den angrenzenden Flächen abgegrenzt ist⁵. Darauf ist mit dickem Farbauftrag ein warmer orangefarbener Ton aufgetragen, wobei hier der Farbauftrag spontan und kraftvoll, fast gestisch wirkt. Der Farbauftrag ist in der Hinsicht unregelmäßig, dass er an manchen Stellen die Grenzen des „Zip“-Rahmens hin zu den angrenzenden Farbflächen überschreitet, an manchen Stellen wiederum diesen Rahmen nicht voll ausschöpft.

Wenn man Onement I aus der Distanz betrachtet⁶ wirken die Flächen unregelmäßig, d.h. man erkennt die Farbtonunterschiede auf den Flächen. Der „Zip“ wirkt dagegen wie eine Linie und regelmäßig. In der Nahaufnahme ist die Wirkung der einzelnen Elemente genau entgegengesetzt: die Flächen wirken nun regelmäßig,

⁴ Der Minimalismus in einer Friedschenschen Interpretation und damit einhergehenden Kritik ist literalistisch, d.h. die Werke sind buchstäblich das, was sie sind. S. auch Michael Fried: „Kunst und Objektivität“ (1968). In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden/Basel 1995. S. 334 – 374. Eine elaboriertere, komplexere und nicht-literalistische Interpretation des Minimalismus findet sich in Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003. Newman selbst fand, dass die literalistisch-minimalistischen Künstler ihn falsch verstanden haben. Dazu auch Kapitel 3.5..

⁵ Newman hatte die Stelle, an welchem der „Zip“ sein sollte mit einem Kreppband abgeklebt, welches er nicht abzog, da der „Zip“, den er auf das Band malte, so gut war, dass er das Kunstwerk so beließ.

⁶ Dies ist in gewisser Weise entgegen den Vorstellungen Newmans, der – zumindest in Bezug auf seine grossformatigen Werke, die er in den Jahren nach Onement I produzierte – die Art und Weise, wie die Werke betrachtet werden sollten, vorgab, dass sie aus der Nähe betrachtet werden sollten. So existiert auch ein Kommentar aus dem Jahre 1951, welches in seiner Einzelausstellung (vom 23. April – 12. Mai 1951) in der Betty Parsons Gallery an der Wand heftete. Der Kommentar lautete: „Es gibt die Neigung, grossformatige Bilder aus einer gewissen Distanz anzuschauen. Die grossformatigen Bilder wollen jedoch aus der Nähe betrachtet werden“. Nachzulesen in: O'Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 193.

während der „Zip“ jetzt flächig und wie ein Band erscheint, wobei hierbei der dicke und unregelmäßige Farb-auftrag in den Fokus der Betrachtung rückt. Die einzelnen Elemente wirken aus der Ferne harmonischer. Diese Wirkung weicht in der Nahsicht zugunsten einer Unruhe des „Zips“ und dadurch einer Spannung des „Zips“ im Verhältnis zu den ruhigeren Farb-flächen. Der Wechsel von der Distanz- zur Nahsicht lässt den „Zip“ flächiger erschei-nen, da der „Zip“ nun einen Raum im Bild zu fordern scheint, welches die umgrenzen-den Flächen gewähren. Dies wirkt durch das unregelmäßige Überschreiten und Unter-schreiten des „Zip“-Rahmens durch den „Zip“ selbst spannungsreich. Die „Zip“-Fläche atmet, d.h. sie zieht sich gelegentlich zurück, aber bläht sich weiter auf und wächst. Dabei wird der Raum für die Flächen nicht nur nicht kleiner, sondern scheint mit dem „Zip“ zu wachsen. Je flächiger der „Zip“ wird, desto grösser werden auch die Flächen. Weiterhin oszillieren die Farbflächen und der „Zip“ dabei: sie wechseln derart, dass nicht klar ist, ob die Flächen den Hintergrund bilden, auf welchem der „Zip“ ruht oder die Flächen im Vordergrund sind und die Sicht auf den „Zip“, der im Hintergrund ist, freigeben. Dadurch wirkt das Bild insgesamt tiefer, obwohl die Elemente selbst flächiger bzw. flacher werden.

Das Bild wird immer grösser bis zu einem Punkt, an welchem das Bild den Betrachter zu erschlagen scheint: und dann, auf einmal, weicht das Bild unvermittelt zurück und pulsiert. Man steht dem Bild auf Augenhöhe gegenüber. Das Bild lässt den Betrachter zu dem gleichem Recht kommen wie der Betrachter das Bild zu seinem Recht kommen lässt⁷.

3. The Sublime: Schriften von Newman und Schriften über Newmans Kunstwerke

3.1. Schriften von Newman

Im Folgenden ist es das Ziel, die Erfahrung, die man vor Newmans Bildern macht, näher zu erläutern. Da auch schon die Kunstwerke vor 1948 schwer zu erfassen waren⁸, hilft es hier, die Schriften Newmans zum Sublimen heranzuziehen, die in den Jahren von 1945 – 1948, also vor Onement I, entstanden sind.

⁷ Genau diese Erfahrung vor dem Bild ist es, die eine kunsthistorische Auseinandersetzung schwierig macht.

⁸ So gibt es ein von Newman, Gottlieb und Rothko zusammen verfasstes Statement, in welchem sie es begrüßen, dass der Kritiker Edward Alden Jewell angesichts der Bilder seine „Verwirrung“ bzw. „Ratlosigkeit“ eingesteht. Das Statement entstand, nachdem Jewell den drei Künstlern anbot, ihre Bilder zu erläutern. Nachzulesen in: Charles Harrison und Paul Wood (Hgg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert (Band II, 1940 – 1991). Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler. Ostfildern-Ruit 1998. S. 688 – 689.

Die erste Frage, die sich stellt, ist die Frage nach dem Gegenstand der Kunstwerke, d.h. worum es in den Bildern geht. So schreibt Newman:

„Im Vergleich [zum (unheimlich kultivierten) europäischen Künstler] 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“⁹.

Dies ist in der Hinsicht bemerkenswert, dass in Onement I irgendetwas zur Darstellung kommt, dies aber keinen Gegenstand darstellen soll. Newman geht aber noch weiter, denn er weist auch jegliche Abstraktion und Geometrie in seinen Bildern zurück, wenn er schreibt:

„Wir entledigen uns des Ballastes des Gedächtnisses, der Assoziation, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Erfindungen der westeuropäischen Malerei waren. [...] Das Bild, das wir hervorbringen, ist das Selbstverständnis einer Offenbarung, einer realen oder konkreten; ein Bild, das von allen, die es nicht durch die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte anschauen, verstanden werden kann“¹⁰.

Dies wird noch deutlicher, wenn er vorher schreibt:

„Die Geometrie (Perfektion) hat seine Metaphysik (seine Erhabenheit) verschluckt“¹¹,

wobei er sich hier gegen eine geometrische Darstellung in dem Sinne richtet, dass die metaphysischen Gehalte, die in den Kunstwerken vorkommen, von der Struktur der Darstellung verdeckt werden. „Geometrie“ i.S.v. Newman sind die Mittel, mit denen immer schon Metaphysisches zur Darstellung gebracht wurde. Denn für Newman ist die geometrische Darstellung eine Struktur, welche die eigentlichen Inhalte – und zwar die des Denkens –, die in dem Kunstwerk zur Darstellung kommen sollen, verdeckt. Diese Inhalte des Denkens, die im Kunstwerk zum Ausdruck kommen, sollen im Kunstwerk zur Darstellung kommen und diese werden als „Offenbarung“ bezeichnet. Dadurch, dass die Offenbarung eine „reale oder konkrete“ sein soll, wird einerseits jegliche Abstraktion in seinen Werken negiert, aber andererseits wird durch die Entledigung der Assoziation, des Gedächtnisses u.a. wiederum jegliche Repräsentation von Gegenständen negiert. Das soll wiederum nicht heißen, dass hier nichts zur Darstellung kommt. So schreibt auch Schiff:

„Newman would tolerate no illusionism, naturalism, illustration, or narrative (the object), and no geometry or abstraction (the non-object) – nothing physical unless accompanied by the metaphysical“¹².

⁹ 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.

¹⁰ Barnett Newman: „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. 179.

¹¹ Ebd.. S. 178.

Die physischen Gegenstände und auch die Ideen sind Teil dessen, was als transzendentaler Akt bezeichnet wird. Newman geht es aber um einen Aspekt dieses transzendentalen Aktes, welches den transzendentalen Akt als Ganzes überhaupt erst ermöglicht: es geht ihm um den Aspekt der transzendentalen Erfahrung. Denn erst diese ermöglicht die Transzendierung zu einem physischen Objekt, welches gleichzeitig metaphysisch ist. Newman verschiebt den Schwerpunkt in seinen Kunstwerken nur auf die transzendente Erfahrung, welches ein Moment des gesamten transzendentalen Aktes ist. Und der Gegenstand seiner Werke ist ein realer, geistiger Inhalt, welcher aber nur erfahren werden kann. So schreibt Newman auch in seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten Essay „Das plasmische Bild“ aus dem Jahre 1945:

„Der geistige Gegenstand eines Kunstwerks, wenn überhaupt wahrgenommen, wurde in der Regel als selbstverständlich erachtet. 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 [...]. Bilder werden auf die objektiven Elemente, aus denen sie bestehen, reduziert“¹³.

Dieses ignorierte Gegebene, welches durch die Reduktion auf objektive Elemente zum Verschwinden gebracht wird, ist gleichzeitig ein Erlebnis, d.h. eine Wahrnehmungsepisode, und gehört zu dem, was jedes Subjekt wahrnehmen kann oder jedes Subjekt zumindest als selbstverständlich erachtet. Wenn Newman noch zusätzlich schreibt, dass dieser geistige Gegenstand „naturgemäß ungreifbar“ ist, dann ist damit einerseits gemeint, dass dieser Gegenstand zur Natur jedes Subjektes gehört, aber gleichzeitig nicht wie ein Gegenstand greifbar ist¹⁴. Erfahrbar, aber nicht begrifflich einholbar, zur Natur des Menschen gehörig, aber nicht sprachlich erfassbar: dies ist das Zentrum, um welche die Werke Newmans kreisen und das er – sowohl in seinen Schriften als auch in seinen Kunstwerken – zur Darstellung bringen will. Diese Darstellung aber kann nur ex negativo funktionieren: denn sowohl in seinen Schriften als auch in seinen Kunstwerken kann er nur negieren, was es nicht ist. Beides sind Hinweise, durch welche der Leser bzw. Betrachter dazu gebracht wird, mit und durch seinen eigenen Geist genau diese Erfahrung zu erleben, weil sie nicht begrifflich einholbar ist. Wenn eine begriffliche Einholbarkeit möglich wäre, wäre sie mitteilbar. Ohne diese Möglichkeit aber kann nur *gezeigt* werden, worin dieser geistige Gegenstand besteht. Und dieses *Zeigen* ist nur je

¹² Richard Shiff: „To Create Oneself“. In: Shiff, Richard u.a. (Hg.): Barnett Newman: a Catalogue Raisonné. New York 2004. S. 74.

¹³ Barnett Newman: „Das plasmische Bild“ (1945). In: O’Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisus Schelbert. Bern/Berlin 1996.S. 126.

¹⁴ Und – das ist die Interpretation, auf die ich hinausmöchte – das dieser geistige Gegenstand teilweise unbegrifflich ist. Wie dies zu verstehen ist, werde ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit weiter ausführen.

von den Einzelnen Subjekten zu leisten. D.h. Newman greift, auf den Geist des Betrachters zurück, um mit ihm und durch ihn diese Erfahrung zu ermöglichen, also zur Darstellung zu bringen. Damit steht und fällt aber diese Erfahrbarkeit des geistigen Gegenstandes mit der Annahme, dass dieser geistige Gegenstand jedes Subjekt betrifft: der Gegenstand, um den es Newman in seinen Kunstwerken geht, gehört zur Natur des Menschen und ist damit einerseits objektiv gültig, andererseits aber privat genug, um nicht objektiv wahrnehmbar i.S.v. begrifflich fassbar zu sein.

Diese Artikulation des oben erläuterten Denkens geschieht wiederum dadurch, dass die Mittel, welche der Künstler nutzt, nur zur Artikulation dieses Denkens dienen. Während Newman die Mittel, mit denen dieses Denken artikuliert wird, als „plastisch“ bezeichnet, sind diese Mittel dem Zweck der Darstellung des „Plasmischen“ untergeordnet. Dabei ist das Plastische i.S.v. Werkzeugen zu verstehen, mit denen das Ziel, d.h. das Plasmische, realisiert wird. So schreibt er:

„Der neue Maler weiss, dass diese [plastischen; Anmerkung des Verfassers] 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“¹⁵.

Dadurch delegitimiert Newman auch die Darstellung der Mittel um der Mittel willen, denn solch eine Darstellung wäre eine Darstellung nur *über* die Mittel, mit denen überhaupt etwas zur Darstellung gebracht wird. Diese ähnelt eher einer Untersuchung der Grammatik oder der Syntax in der Sprache, ohne auf die Semantik oder die Pragmatik dieser Sprache einzugehen. Zumindest wird dies nahegelegt, wenn Newman schreibt:

„Farbe, Linie, Form, Raum sind Werkzeuge, durch die er [der neue Maler; Anmerkung des Verfassers] sein Denken artikuliert. [...]. Während sich der abstrakte Maler mit seiner Sprache befasst, ist der neue Maler mit seinen Inhalten, mit seinem Denken beschäftigt“¹⁶.

Zusammen mit den obigen Ausführungen zur transzendentalen Erfahrung, die überhaupt erst so etwas wie transzendente Objekte ermöglicht, folgt daraus auch, dass das Denken, welches in Newmans Kunstwerken (mit minimalen Mitteln) übermittelt werden soll, übermittelt werden kann, weil es das Denken überhaupt gibt. Es ist weiterhin zu beachten, dass Newmans Begriff des „Plastischen“ mit dem Begriff der „Schönheit“ zusammenfällt, während der Begriff des „Plasmischen“ mit dem Begriff des „Sublimen“ zusammenfällt. Und damit behauptet Newman einen Primat des Sublimen vor

¹⁵ 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. 115.

¹⁶ Ebd. S. 117.

dem des Schönen. D.h. dann auch, dass Schönheit nur insoweit legitimiert wäre, dass sie auf der Erfahrung des Sublimen beruht. Und das erklärt dann auch, warum die Erfahrung des Sublimen den Kern seiner Kunstwerke (und wahrscheinlich auch das Kernproblem, welches Newman in seinen Kunstwerken zum Ausdruck bringen will) darstellt.

Dieses Primat des Sublimen ist an anderer Stelle von Newman deutlicher hervorgehoben worden, wenn er schreibt:

„Des Menschen erster Ausdruck war ein ästhetischer Ausdruck [...]. Das Sprechen war ein poetischer Schrei ohne Anspruch auf Kommunikation. Der Urmensch stieß seine Konsonanten hervor aus Ehrfurcht und Wut über seinen tragischen Zustand, über seine Selbsterkenntnis und über seine Ohnmacht angesichts der Leere. [...]. Das Menschliche an der Sprache ist die Literatur und nicht Kommunikation“¹⁷.

Durch diesen ersten Ausdruck als einen ästhetischen Ausdruck betont Newman einerseits die Nachträglichkeit der Funktionalisierung der Sprache, andererseits wird dadurch der erste Ausdruck selbst zu einem Kunstwerk, das ohne die entsprechenden Mittel (also einer Sprache) hervorgebracht wird. Dadurch ist der erste Ausdruck ein Ausdruck für den Menschen als Menschen. Der erste Ausdruck als einer Hervorbringung von einem Ausdruck ohne sprachliche Mittel, welche auch gleichzeitig überhaupt erst so etwas wie sprachliche Mittel (wie z.B. die „Kommunikation“) hervorbringen kann, ist das Kernproblem der Entstehung dessen, worum es dem Menschen in all seinen Unternehmungen geht: um sich selbst und den Bedingungen seiner selbst. Da dieser erste Ausdruck der eines Künstlers ist, der überhaupt dadurch erst Sprache hervorbringt, kann einerseits keine sprachliche Bestimmung diesen Ausdruck einholen bzw. beschreiben¹⁸, andererseits ist nur die Kunst als Ausdruck des Künstlers dazu fähig, diesen hervorgebrachten nicht-sprachlichen Ausdruck erfahrbar zu machen¹⁹. Dies ist auch der Grund, warum Newman vom „tragischen Zustand“ des Menschen bezüglich dieser Hervorbringung dieses ersten Ausdrucks sprechen kann, denn dieser erste Ausdruck, welcher vor aller Sprache und Kultur geschieht, ist der uneinholbare Grund aller nachträglichen Hervorbringungen. Tragisch ist der Mensch dadurch insoweit, als er diesem Schicksal der Hervorbringung dieses Ausdrucks unveränderbar ausgesetzt ist, sich

¹⁷ Barnett Newman: „Der erste Mensch war ein Künstler“ (1947). In: O'Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 168.

¹⁸ Dies wäre eine Erklärung dafür, dass das Sublime sprachlich nur als das, was es nicht ist, erfasst werden kann, wobei, das was nicht gesagt wird, nicht Nichts ist. Es deutet sich aber auch eine Inkommensurabilität zwischen Denken und Sprache an.

¹⁹ Man könnte sagen, dass sublime Kunst nur durch andere sublime Kunst verständlich ist. Eine stärkere Interpretation wäre es zu sagen, dass Kunst nur durch andere Kunst verständlich ist.

aber gleichzeitig mit seinen nachträglichen Hervorbringungen abmüht, diesen uneinholbaren Ausdruck einzuholen.

Zu diesem ersten Ausdruck schreibt Newman dann auch:

Die Grundlage einer ästhetischen Handlung ist die reine Idee. Doch die reine Idee ist unabdingbar eine ästhetische Handlung. Hier entsteht das epistemologische Paradox, das Problem des Künstlers: [...] es ist der Ideen-Komplex, der den Kontakt mit dem Mysterium herstellt – mit dem Leben der Menschen, der Natur, mit dem nackten, schwarzen Chaos, das der Tod ist, oder mit dem grauen, sanfteren Chaos, das die Tragödie darstellt. Denn es ist nur die reine Idee, die Bedeutung hat. Alles andere enthält alles andere²⁰.

Diese Idee, welche die eines Denkens ist, ist eine ästhetische Handlung, d.h. die Idee bringt das Kunstwerk hervor bzw. ist das Resultat eines ästhetischen Vollzugs, das sich in Form einer Handlung realisiert und im Kunstwerk seinen Ausdruck findet. Diese Idee ist gleichzeitig die Verbindung zur Hervorbringung des Menschen als eines Subjektes, des Kunstwerks als eines Objektes. Das transzendente Subjekt und das transzendente Objekt sind Hervorbringungen dieser Idee, welche als transzendente Erfahrung gedacht werden muss. Das heisst dann aber auch, dass es einen Unterschied zwischen dem Künstler als Produzent des Kunstwerks und dem Betrachter als Rezipient des Kunstwerkes geben muss: der Künstler *vollzieht* die ästhetische Handlung, die im Kunstwerk resultiert, während der Rezipient durch das Kunstwerk *nachvollzieht*, um darin die ästhetische Handlung zu erfahren.

Für die weiteren Ausführungen kann folgendes Zwischenergebnis festgehalten werden: Newman geht es um die transzendente Erfahrung, die eine ästhetische Handlung ist, und welche im Kunstwerk zur Erfahrung gebracht wird. Diese Erfahrung ist bei Newman als eine ursprüngliche zu denken, da sie nach seinem Konzept die Bedingung für das ist, was menschlich ist: Sprache und Kultur. Das Problem dieser transzendenten Erfahrung als einer sublimen Erfahrung ist, dass sie vor aller Sprache stattfindet und somit sprachlich uneinholbar ist: das, was zum Ausdruck gebracht wird ist etwas, das nicht sprachlich vollständig beschrieben werden kann. Nach Newman ist diese Erfahrung überhaupt das, was den Menschen zur Sprache bringt, was aber der Mensch wiederum nicht zur Sprache bringen kann. Und das macht den Mensch als tragisches Wesen aus: dass diese grundlegende und schicksalhafte Erfahrung den Menschen zu dem macht, was er ist, er aber nicht sprachlich beschreiben kann, worin diese Erfahrung be-

²⁰ Barnett Newman: „Das ideographische Bild“ (1947). In: O’Neill, John (Hg.): Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925 – 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin 1996. S. 153. S. zu den Begriffen des „schwarzen und grauen Chaos“ auch das Zitat und die Erläuterungen zur Fußnote 32.

steht. Sie ist von jedem Menschen selbst in Erfahrung zu bringen, ohne das sie mitteilbar wäre.

Im Folgenden soll noch näher untersucht werden, worin das Sublime in Newmans Kunstwerken besteht.

3.2. Imdahl und Newman

Wie bereits erwähnt, ist die Erfahrung des Sublimen eine ganzheitliche und überwältigende Erfahrung des Bildes, und zwar der Erfahrung des Bildes, die sich aus der Nahsicht ergibt. Imdahl schreibt zur sublimen Erfahrung:

„Nach der Auffassung Newmans ist das Erhabene («the sublime») die höchste Bestimmung der Kunst, und zwar ist es der Malerei Newmans zu tun um «the reality of the transcendental experience». Das heißt: Newmans Malerei hat ihr Ziel und ihren Sinn darin, das Erlebnis einer jede vertraute Erfahrung übersteigenden Erfahrung zu ermöglichen. Das geschieht durch die Malerei, indem der Beschauer von dem Bild unmittelbar betroffen und überwältigt wird. Das Bild soll ermöglichen, daß der Beschauer, indem er das Bild erfährt, zugleich seine eigene Erfahrung und damit sich selbst in neuer Weise erfährt. Newman greift hinter jegliche mitgebrachte oder vorgeprägte, begrifflich, mathematisch, geometrisch oder auch ästhetisch determinierbare Ordnung zurück auf den Fundus der absoluten Emotion («absolute emotion») als auf ein elementares menschliches Vermögen. Das Bild ist dann selbst der Anlaß oder die Nötigung, auf diesen Fundus zurückzugehen“²¹.

Diese eine „jede vertraute Erfahrung übersteigende Erfahrung“ kann auf zweierlei Weise verstanden werden: entweder ist die Erfahrung eine neue Erfahrung in der Hinsicht, dass sie nie gemacht wurde oder die Erfahrung ist eine neue Erfahrung, da sie schon immer gemacht wird, diese aber nicht bewusst wird. Würde Imdahl ersteres meinen, würde er sich selbst widersprechen, da diese Erfahrung auch eine sein soll, welche die eigene Erfahrung des Betrachters in neuer Weise zur Erfahrung bringt. Also muss Imdahl es im Sinne der zweiten Weise meinen.

In dieser Erfahrung der Kunstwerke geht es – wie auch früher schon angedeutet – nicht um den transzendentalen Akt als Abgeschlossenes, sondern um die transzendente Erfahrung in der Erfahrung als Transzendente, d.h. in der Gegenwärtigkeit der transzendentalen Erfahrung. Durch das Bild wird der Betrachter auf seine eigene Erfahrung als eine gegenwärtig stattfindende und wirkliche Erfahrung, die gleichzeitig überwältigend wirkt, zurückgeworfen. So schreibt er in diesem Zusammenhang weiter:

„Nach einer Äußerung Newmans werden «wir von den europäischen abstrakten Künstlern Malern durch schon bekannte Bilder in ihre geistige Welt eingeführt», und zwar sei dies «ein transzendenta-

²¹ Max Imdahl: „Barnett Newman – Who’s afraid of red, yellow and blue III“. In: Pries, Christine (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989. S. 234.

ler Akt», welcher die bisher gemachte Erfahrung übersteigt [...]. Dagegen ist [...] der amerikanische Künstler befaßt «mit der Wirklichkeit der transzendentalen Erfahrung» [...]. [...]. Der Beschauer wird nicht mittels des Bildes als einer Repräsentation verwiesen auf ein sonst unsichtbares, aber in der Ahnung schon bekanntes ideales Ganzes, welches da eigentliche Thema des Bildes wäre, sondern der Beschauer selbst ist thematisiert als der im Augenblick der erhabenen Erscheinung des Bildes seine Erfahrung Erfahrende und dadurch Erhobene“²².

Der Betrachter, der seine eigene Erfahrung erfährt, macht eine selbstreflexive Erfahrung, weil das Bild nichts Äußeres repräsentiert und den Betrachter dadurch auf seine eigene Erfahrung zurückwirft. Diese selbstreflexive Erfahrung ist eine sublimale Erfahrung: das Bild nötigt dazu, dass der Betrachter auf seine eigene Erfahrung des Bildes zurückgeht, da die Erfahrung des Bildes der „sichere Hafen“ für den Betrachter ist. Das Bild ist der Anlaß für die Überwältigung des Betrachters, welche dazu führt, sich auf die eigene Erfahrung als Gegenstand der Erfahrung zu konzentrieren. Dies ist das, was Imdahl – Newman zitierend – als „absolute Emotion“ bezeichnet: die Erfahrung, welche eine Erfahrung überhaupt i.S. eines menschlichen Vermögens ermöglicht, welches selbst unbegrifflich ist, wobei sich das Unbegriffliche darauf beschränkt, dass es nicht begrifflich bestimmt werden kann und nicht, dass es nicht festgestellt wird.

Worin besteht nun das Erhabene nach Imdahl? Imdahl schreibt hierzu:

“Die Überwältigung durch das Erhabene besteht darin, daß der Sehende dem Zu-Sehenden unausweichlich ausgeliefert ist“²³.

Diese Formulierung ist deswegen interessant, weil darin der reflexive Gedanke noch einmal zum Ausdruck kommt: das Bild ist als *Zu-Sehendes* die Nötigung des Sehenden, sich selbst als ein *Zusehendes* auszuliefern und davon überwältigt zu werden. Der Betrachter ist in einem noch zu bestimmenden Sinne sich selbst sein eigener Anlaß für die sublimale Erfahrung. Als Nächstes wird es das Ziel sein, diese Erfahrung anhand von Lyotards Ausführungen näher zu bestimmen.

3.3. Lyotard und Newman

Auch Lyotard schreibt in seinen beiden Essays „Der Augenblick, Newman“²⁴ und „Das Erhabene und die Avantgarde“²⁵ über die Erfahrung des Erhabenen: bei ersterem

²² Ebd. S. 237.

²³ Ebd. S. 235.

²⁴ Jean-François Lyotard: „Der Augenblick, Newman“. In: Ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Christine Pries. Wien 1989. S. 141 – 158.

hauptsächlich über das Erhabene in Newmans Kunst und bei letzterem über das Erhabene im Allgemeinen, wobei er auch hier Newmans Kunst zum Anlaß nimmt, um über das Erhabene zu schreiben. So schreibt Lyotard über Newmans Kunst:

„Wenn es also ein «Sujet» gibt, dann das «Augenblickliche». Es geschieht jetzt und hier. *Das, was geschieht (quid)*, kommt danach. Der Beginn ist, *daß es gibt... (quod)*; die Welt, *das, was es gibt*“²⁶.

Dieses „Augenblickliche“, welches Lyotard auch als „Ereignis“ beschreibt, ist das „Mit-den-Augen-Blicken“, ohne dabei das Erblickte zu erfassen. Denn dieses Erfassen (i.S.v. Begreifen) dessen, was es gibt, ist auch damit verbunden, dass es schlussendlich benannt werden kann²⁷. Dieses „Mit-den-Augen-Blicken“ oder besser: dieses „Quod“ oder auch „dass es gibt“ ist die transzendente Erfahrung Newmans²⁸, denn sie ist der Punkt, von welchem aus so etwas wie Gegenstände überhaupt erfasst und in Begriffe gebracht werden können. Es ist die Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt. Über dieses „Quod“, welches sich im Hier und Jetzt manifestiert, schreibt Lyotard im Zusammenhang mit dem Newmanschen „Now“ in „The Sublime is Now“:

„Das *Now* von Newman, ganz einfach *Now* ist dem Bewußtsein unbekannt und kann nicht von ihm konstituiert werden. Es ist eher das, was das Bewußtsein außer Fassung bringt, es destituiert, was ihm nicht zu denken gelingt und was es vergißt, um sich selbst zu konstituieren“²⁹.

Diese Beschreibung des „Now“ ist in der Hinsicht problematisch, da indem Lyotard über dieses „Now“ schreibt, dies in einem speziellen Sinne doch bewusst sein muss bzw. die Möglichkeit bestehen muss, dieses „Now“ zu Bewusstsein zu bringen. Es ist nämlich gerade die Gegenwärtigkeit des „Now“, welches in Newmans Kunstwerken zu Bewusstsein gebracht wird. Das „Now“ als transzendente Erfahrung ist nur insoweit dem Bewusstsein unbekannt, als sie als Gegeben gedacht werden muss, um durch diese Erfahrung den transzendentalen Akt vollziehen zu können, d.h. um das transzendente Subjekt und die transzendentalen Objekte konstituieren zu können. D.h. dann aber auch in der Folge, dass die transzendente Erfahrung und der Vollzug des transzendentalen Aktes nicht zusammen gedacht werden können, denn entweder wird der transzen-

²⁵ Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“. In: Ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Christine Pries. Wien 1989. S. 159 – 189.

²⁶ Jean-François Lyotard: „Der Augenblick, Newman“. In: Ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Christine Pries. Wien 1989. S. 147.

²⁷ Der einfachste Fall solch einer Benennung wäre ein Zeigen mit einem gleichzeitigen „Dies *da*“, womit implizit ein „von *hier* aus“ mitausgedrückt wäre. Um dieses Hier, welches im „Quid“ immer mitgedacht ist, geht es Lyotard.

²⁸ Während Lyotards „Quid“ eher mit dem transzendentalen Akt zu identifizieren wäre.

²⁹ Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“. In: Ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Christine Pries. Wien 1989. S. 160.

dentale Akt vollzogen und die transzendente Erfahrung tritt in den Hintergrund oder die transzendente Erfahrung wird erfahren und dabei tritt der transzendente Akt in den Hintergrund. Die transzendente Erfahrung und die transzendentalen Akte sind zusammen genommen vollständig, aber sie können nie in der Erfahrung, nur in der Reflexion zusammengebracht werden³⁰. Und außerdem schreibt Lyotard, dass das Bewusstsein das „Now“, welches ihm unbekannt ist, vergessen muss, um sich selbst zu konstituieren. Aber das Bewusstsein kann nichts vergessen, was ihm nicht bekannt ist. Lyotard hat aber wiederum Recht, wenn er schreibt, dass das „Now“ nicht vom Bewusstsein konstituiert wird, denn durch den Primat des Sublimen als transzendente Erfahrung wird durch den transzendentalen Akt überhaupt erst neben dem Objekt ein Subjekt konstituiert, welches erst im Nachhinein auf diese transzendente Erfahrung reflektiert. Wichtiger ist aber, dass die Erfahrung des Sublimen nach den obigen Ausführungen eine spezielle Erfahrung sein muss: denn hier fallen sowohl die transzendente Erfahrung als auch der transzendente Akt zusammen. Die transzendente Erfahrung ist gleichzeitig das Subjekt als auch das Objekt, welche in ihrer Gegenwärtigkeit präsentiert, aber nicht repräsentiert wird. Und da sie nur als Ereignis i.S. eines „Quod“ festgestellt werden kann, ohne etwas über diese Erfahrung aussagen zu können, ist sie als eine private Erfahrung, unausdrückbar. Über dieses Unausdrückbare schreibt Lyotard dann auch:

„Das Unausdrückbare ist nicht in einem Jenseits, einer anderen Welt oder einer anderen Zeit beheimatet, sondern darin, *daß es geschieht, daß etwas geschieht*“³¹.

Es ist also eine innere und gegenwärtige Erfahrung, die immer vollzogen wird, ob nun – wie im Normalfall – an Gegenständen der Welt oder aber – wie im Spezialfall des Sublimen – die innere Erfahrung selbst als „Gegenstand“ der Erfahrung.

Im Zusammenhang mit der Analyse des Erhabenen von Burke beschreibt Lyotard die erhabene Darstellung wie eine Todeserfahrung, wenn er schreibt:

„Das erhabene Gefühl läßt sich also wie folgt analysieren: ein sehr großer, mächtiger Gegenstand, der die Seele von allem *Es geschieht* zu berauben droht, versetzt sie gleichwohl in «Erstaunen» [...].

³⁰ Das soll nur bedeuten, dass die beiden Aspekte Komponenten der ganzen Erfahrung sind, die im Normalfall nur nachträglich als vollständige reflektiert werden können. Wenn der transzendente Akt ein aktueller ist, ist die Erfahrung der transzendentalen Erfahrung nur noch eine potentielle, die nur aktualisiert wird, wenn vom transzendentalen Akt abgesehen wird und umgekehrt. Wobei angemerkt werden sollte, dass der transzendente Akt den Normalfall der Wahrnehmung darstellt, obwohl die transzendente Erfahrung – nach Newman – als sublimale Erfahrung den Primat der Wahrnehmung darstellt, welches überhaupt transzendente Akte ermöglicht.

³¹ Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“. In: Ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Christine Pries. Wien 1989. S. 164 – 165.

Sie ist benommen, erstarrt, sie ist wie tot. Indem die Kunst diese Drohung fernhält, verschafft sie eine Lust der Erleichterung, des Frohseins³².

Wenn aber, wie weiter oben ausgeführt, die transzendente Erfahrung ein grundlegender Wahrnehmungsvollzug ist, welche immer vollzogen wird, kann der Gegenstand, welcher das erhabene Gefühl hervorruft, *nur* eine drohende Beraubung des *Es geschieht* sein, welche nie realisiert wird, weil die transzendente Erfahrung dieses immer vollzogene *Es geschieht* ist. Und die Kunst hält dann demnach diese Drohung nicht fern, sondern im Gegenteil, lässt die Kunst – zumindest bei den Kunstwerken Newmans – diese Drohung so nah wie möglich an die Seele heran, um dieses *Es geschieht* erfahrbar zu machen und damit aufzuzeigen. Das Frohsein bzw. die Lust der Erleichterung, die durch diese Erfahrung verschafft wird, ist die der transzendentalen Erfahrung als grundlegender Wahrnehmungsvollzug, welches damit anzeigt, dass der Betrachter nicht tot ist. Das nicht mehr geschehen des *Es geschieht* ist der Tod. Das erhabene Gefühl wird durch die „Gegenstandslosigkeit“ des Bildes hervorgerufen, so dass diese Art der Reduktion nur noch die transzendente Erfahrung als „Gegenstand“ hervortreten kann. Die transzendente Erfahrung ist dabei die Grenze zum Tod, die vom Betrachter nicht überschritten werden kann, solange diese transzendente Erfahrung erfahren wird. Anders ausgedrückt: in den Kunstwerken von Newman wird die Unlust i.S. des Todes als potentielle erfahren und die Nichtaktualisierung dieser drohenden Unlust führt zur Aktualisierung der Lust i.S. des Lebens. Das Werk ist der Anlaß für eine Grenzerfahrung i.S. einer Erfahrung überhaupt. Denn:

„was mit ihm [dem Werk; Anmerkung des Verfassers] wirklich auf dem Spiel steht [, ist]: sehen zu lassen, was sehen lässt und nicht, was sichtbar ist“³³.

Dies ist das bestimmte Ereignis, welches in jeder Wahrnehmung im Hintergrund vollzogen wird und den transzendentalen Akt ermöglicht. Dieses Ereignis macht dem Betrachter bewusst, dass er oder sie, solange *Es geschieht*, handlungsfähig ist. Es ist am Betrachter darauf aufbauend selbst zu entscheiden, was er sieht und wie er handeln möchte.

Weiterhin beschreibt Lyotard, eingehend auf die Schriften von Longinus die Erhabenheit des Denkens, welches sich in der Rede nicht durch das Benennen des Erhabenen zeigen lässt, sondern dadurch, dass sie durch die Einfachheit des Ausdrucks be-

³² Ebd. S. 175 – 176. S. auch Zitat zu Fußnote 20.

³³ Ebd. S. 180.

sticht, manchmal sogar durch ein Schweigen, welches er als Figur der Rede auffasst³⁴.

So schreibt er auch:

„Man wird mir zugeben, daß sie [das Schweigen als *die* Figur der Rede; Anmerkung des Verfassers] von allen Figuren die Unbestimmteste ist“³⁵.

Im folgenden Kapitel wird es im Zusammenhang mit Wittgenstein um dieses Schweigen als die unbestimmteste Figur der Rede gehen.

3.4. Wittgenstein und Newman

Wittgenstein beschreibt im Tractatus eine Abbildtheorie zwischen Welt und Sprache. Hierbei interessieren aber im Folgenden die Stellen, die das Schweigen betreffen, aber auch, in welchem Zusammenhang dieses Schweigen zum Unausprechlichen steht. Zum Unausprechlichen schreibt Wittgenstein im Zusammenhang mit dem Mystischen:

„6.44 Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern, *daß* sie ist“³⁶,

und

„6.522 Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische“³⁷.

Diese Formulierung erinnert sehr stark an die Formulierung Lyotards, der das *Es geschieht* als grundlegende Erfahrung dessen beschreibt, die zum transzendentale Akt führt. Dabei ist das Unausdrückbare, welches sich *zeigt*, dieser mystische Vorgang des *Es geschieht*. Mit dem *Zeigen* betont Wittgenstein den Aspekt der transzendentalen *Erfahrung*, die das Mystische ausmacht: sie ist das „Dass“, welches Welt und Sprache miteinander verbindet und welches grundlegend ist für die Abbildung zwischen Welt und Sprache. Und da Wittgenstein in seinem Werk selbst behauptet, dass alles Wesentliche zu dieser Abbildung zwischen Welt und Sprache gesagt sei, sind die letzten beiden Sätze des Tractatus interessant, da diese abschliessenden Sätze eher einen offenen oder öffnenden Charakter haben. Wittgenstein schreibt:

„6.54 Meine Sätze [die Sätze des Tractatus, Anmerkung des Verfassers] erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. [...].

Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig“³⁸.

und

„7 Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“³⁹.

³⁴ Vgl. S. 167.

³⁵ Ebd. S. 167.

³⁶ Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914 – 1916. Philosophische Untersuchungen (Werkausgabe Band I). Frankfurt am Main 1984. S. 84.

³⁷ Ebd. S. 85.

³⁸ Ebd. S. 85.

Erstens ist mit der Betonung, dass der- bzw. diejenige, welche die Sätze des Tractatus überwindet, die Welt richtig sieht, auch mitangedeutet, dass die Probleme, welche Wittgenstein im Tractatus behandelt, sprachliche Probleme sind, welche nicht die Sicht auf die Welt betreffen, sondern die Rede über die Welt. Die Welt, wie sie der Mensch *sieht* und wie sie *sich zeigt*, ist nicht das Problem, welches Wittgenstein beschäftigt, sondern die Rede über diese Welt. Das Mystische und Unausprechliche ist die Bedingung für diese Rede über die Welt. Und deswegen ist der Satzsatz des Tractatus sehr wichtig, da sie – wie Lyotard sie auch schon aufgefasst haben wollte – eine Figur der Rede ist, die erst durch all das, was im Tractatus gesagt wurde, den Raum für genau die Erfahrung öffnet, welches das Aussprechbare ermöglicht, aber selbst nicht aussprechbar ist. Erst im Schweigen *zeigt* sich, was nicht gesagt wurde und nicht gesagt werden kann. Für diese Interpretation des Tractatus spricht, dass Wittgenstein in einem Brief an Ludwig von Ficker über den Tractatus schreibt:

„Ich wollte einmal in das Vorwort einen Satz geben, der nun tatsächlich nicht darin steht (...): Ich wollte nämlich schreiben, mein Werk bestehe aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich *nicht* geschrieben habe. Und gerade dieser zweite Teil ist der Wichtige“⁴⁰.

3.5. Noch einmal Newman : Tragik, Physik, Metaphysik

Newman selbst hat die Erfahrung vor seinen Bildern mit der Metapher eines Treffens zweier Personen verglichen: beide sind sowohl Subjekte (von sich selbst aus gesehen) als auch Objekte (von dem Anderen aus gesehen). Aber die Hervorbringung solch eines Aktes als eines Treffens bedarf mehr als nur Subjekte und Objekte, die es zu einem Treffen macht: die Verbindung, durch welche dieses Treffen überhaupt erst zu einem Treffen wird. Dieser Vorgang des Verbindens bringt das Subjekt und das Objekt jeweils erst hervor. Dann ist das Treffen komplett⁴¹. In eine gleiche Richtung geht der Satz von Barnett Newman, wenn er über die Erschaffung seiner Kunstwerke schreibt:

„I’m the subject. I’m also the verb as I paint, but I’m also the object. I am the complete sentence“⁴².

Die Hervorbringung des Kunstwerks ist der Vollzug des malenden Künstlers, mit dem er sich einerseits durch diese Hervorbringung als Subjekt konstituiert, sich aber andererseits auch gleichzeitig als Objekt im Kunstwerk konstituiert. Wie bei Lyotard schon

³⁹ Ebd. S. 85.

⁴⁰ Zitiert nach Alexander Waugh. Aus: Alexander Waugh: Das Haus Wittgenstein. Die Geschichte einer ungewöhnlichen Familie. Aus dem Englischen von Susanne Röckel. Frankfurt am Main 2008. S. 199.

⁴¹ Zitiert nach Richard Shiff. Aus: Richard Shiff: „To Create Oneself“. In: Shiff, Richard u.a. (Hg.): Barnett Newman: a Catalogue Raisonné. New York 2004. S. 45.

⁴² Zitiert nach Richard Shiff. Ebd. S. 44.

beschrieben, macht erst die transzendente Erfahrung handlungsfähig, da sie zuallererst einen Zugang zu einer Welt ermöglicht, in welchem Handlungszwecke verfolgt werden können. Der Vollzug der transzendentalen Erfahrung ist in dieser Hinsicht ein tragischer Moment des Menschen: der Vollzug der transzendentalen Erfahrung ist keine Handlung im eigentlichen Sinne, führt aber zu einem Bewusstsein, welches handlungsfähig in dem Sinne ist, dass der Mensch entscheiden kann und muss. Die transzendente Erfahrung ist eine notwendige Voraussetzung für eine Handlung, für die sich der Mensch selbst nicht entscheiden kann, sondern in diesen Moment der nachträglichen Freiheit der Entscheidung hineingeworfen wird. Dies ist die Tragik des Menschen in der sublimen Erfahrung.

Weiterhin ist die sublimen Erfahrung dadurch, dass sie eine Erfahrung der Erfahrung überhaupt ist, unabhängig von einem physischen Gegenstand. Der Gegenstand der Erfahrung ist die transzendente Erfahrung selbst, unabhängig von einem physischen Gegenstand. Der transzendente Akt als eine Subjekt-Objekt-Beziehung hat seinen Ursprung in der transzendentalen Erfahrung. Newmans Kunstwerk als Hervorbringung eines Objektes ist das Resultat dieser transzendentalen Erfahrung. Die Betrachtung des Kunstwerks durch den Betrachter wiederum ist der Nachvollzug dieser transzendentalen Erfahrung, welche keinen äußeren Gegenstand zum Inhalt hat. Dadurch, dass der Gegenstand kein physisches Objekt abbildet, wird der Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen, so dass die transzendente Erfahrung selbst zum Gegenstand der Erfahrung wird. Dies ist der selbstreflexive Moment. Die sublimen Erfahrung ist also eine Erfahrung der transzendentalen Erfahrung, bei welcher der Rezipient diese Erfahrung gleichzeitig als Subjekt und Objekt der transzendentalen Erfahrung i.S. eines transzendentalen Aktes erfährt und als gegenwärtige Erfahrung vergegenwärtigt.

Dies bedeutet nicht, dass es keine Welt gibt. Durch den Primat des Sublimen i.S. einer transzendentalen Erfahrung wird nur die Bedingung des Zugangs zu dieser einen Welt hervorgehoben: diese innere Erfahrung, die eine äußere Erfahrung ermöglicht. Dabei ist die transzendente Erfahrung ein teils begriffliches (i.S.v. Lyotards *Es geschieht*), teils unbegriffliches (i.S.v. in der Erfahrung feststellbar, ohne dabei aussagen zu können, *was sie ist*) Verbindungsstück. Analog dazu ist diese transzendente Erfahrung teils eine physische teils eine metaphysische Erfahrung. So sagte Newman auch:

„What I´m saying is that my painting is physical and what I´m saying also is that my painting is metaphysical. What I´m also saying is that my life is physical and that my life is also metaphysical“⁴³.

Physisch ist die transzendente Erfahrung in der Hinsicht, dass sie von jedem Einzelnen erfahrbar ist und zur Natur des Menschen gehört. Metaphysisch ist sie in der Hinsicht, dass sie überhaupt erst eine Welt eröffnet, in der wir über die Natur und die Welt Aussagen treffen können. Als Zugang zu dieser Welt sind demnach unsere Aussagen über die Welt immer nur relativ zu diesem Zugang. Unsere Erfahrung mit der Welt ist vollständig und korrekt, aber unsere Aussagen über die Welt sind entweder vollständig oder korrekt, aber nicht beides zugleich.

4. Fazit

Ich habe versucht, dafür zu argumentieren, dass in Newmans Kunstwerken und Schriften einen Primat der sublimen Erfahrung i.S. einer transzendentalen Erfahrung angedeutet wird. Dabei wird der Betrachter bzw. der Leser durch die Negation all dessen, was es nicht ist, dazu gebracht, ex negativo auf eine Erfahrung zurückgeworfen zu werden, um eine konkrete Erfahrung zu machen. Diese innere und nicht an äußere Gegenstände gebundene Erfahrung ist grundlegend und ermöglicht das, was ein transzendentaler Akt genannt werden kann: die transzendente Erfahrung bringt überhaupt erst einen transzendentalen Akt i.S. einer Subjekt-Objekt-Beziehung hervor. Weiterhin habe ich in Auseinandersetzung mit Im Dahl, Lyotard und Wittgenstein versucht, diese transzendente Erfahrung selbst annäherungsweise zu beschreiben. Dabei habe ich gezeigt, dass in Newmans Kunstwerken die transzendente Erfahrung dadurch zur Darstellung kommt, dass die Werke keine Darstellungen eines physischen Gegenstandes sind, sondern dadurch, dass sie keinen physischen Gegenstand darstellen, der Betrachter auf die eigene die transzendente Erfahrung zurückgeworfen wird. D.h. die sublimen Erfahrung ist eine Erfahrung der transzendentalen Erfahrung, bei welcher der Betrachter diese Erfahrung gleichzeitig als Subjekt und Objekt der transzendentalen Erfahrung i.S. eines transzendentalen Aktes erfährt.

⁴³ Zitiert nach Carol C. Mancusi-Ungaro. Aus: Carol C. Mancusi-Ungaro: „The Paintings of Barnett Newman: «Involved Intuition on the Highest Level»“. In: Shiff, Richard u.a. (Hg.): Barnett Newman: a Catalogue Raisonné. New York 2004. S. 138.

5. Abbildungen



**Abb. 1: Barnett Newman, Onement I, Öl auf Leinwand,
69 x 41 cm, New York, Museum of Modern Art, 1948**

6. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Barnett Newman, Onement I, Öl auf Leinwand, 69 x 41 cm, New York, Museum of Modern Art, 1948.

Aus: Shiff, Richard u.a. (Hg.): Barnett Newman: a Catalogue Raisonné. New York 2004. S. 173.

7. Literaturverzeichnis

- Fried, Michael: „Kunst und Objekthaftigkeit“ (1968). In: Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden/Basel 1995. S. 334 – 374.
- Greenberg, Clement: „Zu einem neueren Laokoon“ (1940). In: Ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hrsg. von Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender. Amsterdam/Dresden 1997. S. 56 – 81.
- Harrison, Charles und Paul Wood (Hgg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert (Band II, 1940 – 1991). Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler. Ostfildern-Ruit 1998.
- Imdahl, Max: „Barnett Newman – Who’s afraid of red, yellow and blue III“. In: Pries, Christine (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989. S. 233 – 252.
- Lyotard, Jean-François: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Christine Pries. Wien 1989.
- 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.: „Das ideographische Bild“ (1947). S. S.152 – 153.
 - Newman, B.: „Der erste Mensch war Künstler“ (1947). S. 165 – 170.
 - Newman, B.: „Gegenstand und Bild“ (1948). S. 173.
 - Newman, B.: „The Sublime Is Now – Das Sublime ist jetzt“ (1948). S. 176 – 179.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003.
- Schiff, Richard u.a. (Hg.): Barnett Newman: a Catalogue Raisonné. New York 2004.

- Waugh, Alexander: Das Haus Wittgenstein. Die Geschichte einer ungewöhnlichen Familie. Aus dem Englischen von Susanne Röckel. Frankfurt am Main 2008.

- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914 – 1916. Philosophische Untersuchungen (Werkausgabe Band I). Frankfurt am Main 1984.