

Werner Busch

Die Naturwissenschaften als Basis des Erhabenen
in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

2001 fand in der Berliner Dependance des New Yorker Guggenheim Museums eine Ausstellung zu Mark Rothko, Yves Klein und James Turrell statt¹, drei Künstlern, die von der Kritik und der Kunstgeschichte gleichermaßen mit Hilfe der Kategorie des Erhabenen charakterisiert worden sind. Wenn ich recht sehe, verwenden sie selbst den Begriff nicht. Allerdings taucht er bereits mit den ersten neuartigen Bildern von Rothko 1948 in der Kritik auf, und Barnett Newman, den man sich im Kreis der drei in Berlin ausgestellten Künstler hätte wünschen mögen, greift ihn sofort in seiner Replik auf, in seinem berühmten Aufsatz „The Sublime is now“². Die Kritik, insbesondere in der Gestalt von Robert Rosenblum, hat diese Tradition fortgeschrieben, sie gipfelt in seinem Buch „Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko“ (London 1975). Seitdem scheint Konsens darüber zu herrschen, daß erstens die Bilder des Abstrakten Expressionismus, vor allem in der Gestalt von Rothko und Newman, mit den Mitteln entformter Farbe die Erfahrung des Sublimen bewirken, das sogenannte „abstract sublime“, und dabei an die Kunst und die Erfahrung der Romantik, vor allem bei Caspar David Friedrich, anknüpfen können, und zweitens scheint Konsens darüber zu bestehen, daß die Erfahrung des Sublimen die der Transzendenz ermöglicht. Der Katalog zur kleinen Berliner Ausstellung mit dem Titel „Über das Erhabene“ formuliert dies in so gut wie jedem Beitrag. Und die Berliner Jahrtausendausstellung von 1999 hat die Rosenblumsche These noch einmal direkt aufgegriffen, indem sie die Berliner Fassung von Newmans „Who’s Afraid of Red, Yellow and

¹ Kat. Ausst. Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell, *Über das Erhabene*, Deutsche Guggenheim (Berlin 2001).

² Barnett Newman, *The Sublime is now*, in: *Tiger’s Eye*, 1,6 (Dezember 1948) 51–53, auf dt. am leichtesten greifbar in: *Charles Harrison und Paul Wood, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2 (Ostfildern-Ruit 1998) 699–701.

Blue“, vierte Fassung von 1969/70, mit Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ konfrontiert hat³.

Man kann diese These, so sehr sie topisch geworden ist, in allen Punkten bestreiten. Ich möchte das in meinem Beitrag nur für einen Teilaspekt tun, indem ich am Ende frage, ob denn für Caspar David Friedrich die Kategorie des Sublimen überhaupt greifen kann. Die neuere Forschung zu Friedrich ist sich da ganz sicher, in Werner Hofmanns neuem Friedrich-Buch aus dem Jahre 2000 wird für Friedrichs „Mönch“ auf Schillers Begriff des Erhabenen rekuriert⁴, in einer ganzen Serie von amerikanischen und deutschen Aufsätzen auf Kants Begriff⁵, bei Rosenblum war es noch das Burkesche „Sublime“, aus dessen Traktat von 1757⁶. All diese Forschungen zum Abstrakten Expressionismus und zur Romantik, Ausnahmen bestätigen die Regel, entwerfen allein einen philosophischen Begriff des Erhabenen und messen ihm eine Art überhistorischen Rechts zu, auch die auf Lyotard fußende postmoderne Wiederbelebung des Sublimen entzieht sich historischer Verifizierung⁷. Ich möchte im folgenden das Erhabene dagegen streng historisieren, d.h. ich möchte fragen, warum entsteht zu einem bestimmten Zeitpunkt das Bedürfnis nach einer Kategorie wie der des Erhabenen, welche Voraussetzungen müssen gegeben sein und welche besondere Bedeutung wächst der Kategorie damit zu. Weiter müßte man dann fragen, wie wandelt sich die Be-

³ Kat. Ausst. Das 20. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Nationalgalerie (Berlin 1999) 246–250.

⁴ Werner Hofmann, Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit (München 2000) 58–60.

⁵ Nur wenig: Barbara Ransch-Trill, Caspar David Friedrichs Landschaftsbilder auf dem Hintergrund der ästhetischen Theorie Kants, in: Kunst und Kunsterziehung. Festschrift für Ernst Straßner (Göttingen 1975) 119–133; dies., „Erwachen erhabener Empfindungen bei der Betrachtung neuerer Landschaftsbilder“, Kants Theorie des Erhabenen und die Malerei Caspar David Friedrichs, in: Kant-Studien 68 (1977) 90–99; Alice A. Kuzniar, The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C. D. Friedrich, in: Studies in Romanticism 28 (1989) 69–93; Peter Rautmann, C. D. Friedrich. Das Eismeer. Durch Tod zu neuem Leben (Frankfurt a.M. 1991); Jörg Zimmermann, Bilder des Erhabenen. Zur Aktualität des Diskurses über Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“, in: Wolfgang Welsch, Christine Pries (Hrsg.), Ästhetik im Widerstreit. Interventionen im Werk von Jean-François Lyotard (Weinheim 1991) 107–127; Regine Prange, Das Nationale und das Sublime. Zwei Paradigmen der Caspar-David-Friedrich-Forschung in neuen Beiträgen, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 36 (1991) 171–198.

⁶ Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko (London 1975). Gegen diese einseitige Traditionsanbindung argumentiert überzeugend: Johannes Grave, Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen (Weimar 2001).

⁷ Dazu das Vorwort von Christine Pries (Hrsg.), Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn (Weinheim 1989).

deutung der Kategorie im Laufe der Zeit und welche Gründe sind dafür verantwortlich. Eine immanent philosophische, systematische Behandlung kann dies nicht leisten, vor allem läuft sie Gefahr, dem individuellen Kunstgegenstand, auf den die Kategorie Anwendung findet, nicht gerecht zu werden. Ich werde das Konzept des Sublimen und Bilder, auf die die Kategorie Anwendung gefunden hat, im 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts untersuchen, also bis zu Caspar David Friedrich.

Das Sublime, sieht man von der antiken Vorgeschichte und ihrer Rezeption ab, ist eine englische ästhetische Kategorie, wenn sie auch am Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts durch Kant und Schiller einerseits und durch die Frühromantik andererseits eine deutsche Zuspitzung erfahren hat⁸. Daß sie vom späten 17. Jahrhundert bis zum späten 18. Jahrhundert ihre Entfaltung primär in der englischen Ästhetik gefunden hat, ist kein Wunder. Sehr vereinfacht gesagt: Zwei Voraussetzungen, die in dieser Kombination nur in England gegeben waren, machten diese Entfaltung möglich.

1. Der mit dem Namen John Locke und dem Jahr 1690 verbundene Empirismus und Sensualismus. Nach Locke ist das menschliche Bewußtsein eine „tabula rasa“, die erst Erfahrungen und zu den Erfahrungen gemachte logische Assoziationen prägen, dadurch entstehen Vorstellungen und Ideen. Sinneswahrnehmungen und daraus resultierende Selbstwahrnehmungen sind das Entscheidende. Sie sind Voraussetzung zum Beispiel für eine ab 1700 entstehende englische Gartenästhetik, die gesteigerten Wert darauf legt, in der Anlage des Gartens für das Subjekt im Erwandern des Gartens Sinneserfahrung vor Naturbildern zu ermöglichen. Diese Gartenästhetik verbindet sich mit Notwendigkeit einem liberalen Weltentwurf, der sich ausdrücklich als Gegenentwurf zum französischen Absolutismus und seinem hierarchisch, allein auf den Herrscher hin ausgerichteten Regelpark versteht. Der englische Garten ist auch insofern eng mit dem englischen politischen System verknüpft, als sein Ideal primär von aus der Regierungsverantwortung ausgeschlosse-

⁸ Zur Frühgeschichte in England, neben den in der vorherigen Anmerkung zitierten Beiträgen: *Majorie Hope Nicolson*, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite* (New York 1963) bes. Kap. 3 „New Philosophy“ 113–143; *Carsten Zelle*, „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 10) (Hamburg 1987); *Christian Begemann*, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung* (Frankfurt a.M. 1987).

nen Oppositionellen gepflegt wurde, die sich im Garten den Idealort für ihre politische Wartestellung schufen⁹.

2. Der naturwissenschaftliche Fortschritt, vor allem in Gestalt der Newtonschen Mechanik von 1687 und seiner Optik von 1704. Dieser Fortschritt brachte die Religion in Rechtfertigungszwang, oder anders formuliert: Biblische Grundüberzeugungen und naturwissenschaftliche Ergebnisse waren abzugleichen, und eine Sprachregelung war zu finden, die unveräußerliche Glaubenswahrheiten nicht in Frage stellte.

Dieses Geschäft des Abgleichs unternahm die sogenannte Physikotheologie, und aus einer ihrer Rechtfertigungsstrategien resultierten erste Ansätze einer Ästhetik des Sublimen¹⁰. Das Sublime als Kategorie ist dazu da, das Schreckliche der Natur durch Ästhetisierung zu sublimieren. Das gelingt ihr nur auf dem Umweg über den theologischen Nachweis, daß das Schreckliche in der Natur nicht nur gottgewollt, sondern vor allem sinnvoll ist. Solange die Existenz der schneebedeckten, eisstarrenden, unnahbaren, mit drohenden Zacken und Klüften bestückten Berge der Alpen (Abb. 1) als Resultat von Gottes Strafe, als Auffaltung verfügt bei der Sintflut, galt, waren die Berge nicht zu goutieren, sie blieben Mahnung und Drohung und wirkten im Kontakt schreckenerregend¹¹. Der Schrecken überwog die Ehrfurcht vor diesem Teil der

⁹ *Adrian von Buttlar*, Der Landschaftsgarten (München 1980); *ders.*, Der englische Landsitz 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs (Mittenwald 1982).

¹⁰ Außer in den in Anm. 7 und 8 genannten Arbeiten zum Sublimen, s. zur Physikotheologie: *Wolfgang Philipp*, Physicotheology in the Age of Enlightenment: Appearance and History, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 57 (1967) 1233–1267; *Sara Stebbins*, Maxima in minimis. Zum Empirie- und Autoritätsverständnis in der physikotheologischen Literatur der Frühaufklärung (Frankfurt a.M. 1988); *Richard Toellner*, Die Bedeutung des physikotheologischen Gottesbeweises für die nachcartesianische Physiologie im 18. Jahrhundert, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 5 (1982) 75–82; *S. Lorenz*, Stichwort „Physikotheologie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von *Joachim Ritter, Karlfried Gründer*, Bd. 7 (Darmstadt 1989) Sp. 948–955; *Ruth Groh, Dieter Groh*, Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur (Frankfurt a.M. 1991) bes. 30–34, 50–59, 113–134; *Gunter Peters*, Die Kunst der Natur. Ästhetische Reflexion in Blumengedichten von Brockes, Goethe und Gautier (München 1993) bes. 58–75 und die Kapitel zu Brockes.

¹¹ Zur Interpretation der Alpen: *Kat. Ausst. Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von *Dario Gamboni, Georg German*, Bernisches Historisches Museum und Kunstmuseum Bern (Bern 1991); *Werner Busch*, Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff, in: *Kat. Ausst. Goethe und die Kunst*, hrsg. von *Sabine Schulze*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik (Ostfildern-Ruit 1994) 485–497 mit Lit.; *Kat. Ausst. Le sentiment de la montagne*, Musée de Grenoble und Turin, Fondazione Bricherasio 1998.

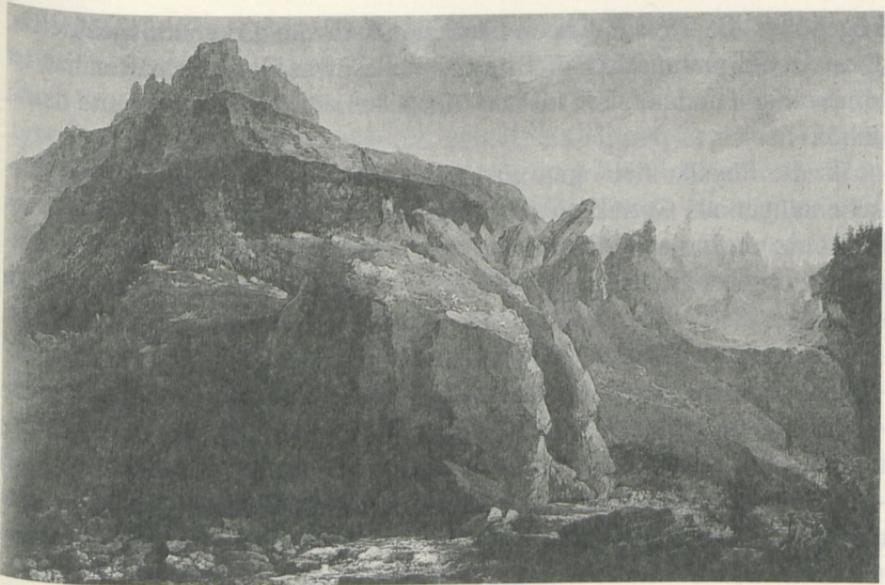


Abb. 1: Caspar Wolf, *Der Untere Grindelwaldgletscher*, um 1774–77, Öl auf L., 53,5 × 81 cm, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur

Schöpfung, doch auch in Ehrfurcht ist bekanntlich noch Furcht verborgen.

Diese Furcht versuchten die Physikotheologen mit Hilfe der von den Cambridge Platonisten im späteren 17. Jahrhundert entwickelten Design-Theorie zu vertreiben, die sie der protestantischen Verfallstheorie gegenüberstellten¹². Während diese die Welt durch ihre Sündhaftigkeit im Verfall sah, was implizierte, daß große Bereiche, der Ozean, die Wüsten, die Gebirge, dem Menschen verschlossen blieben, da ihre Aneignung als Herausforderung des strafenden Gottes gesehen wurde, der die Welt sichtbarlich verhäßlicht hatte – man denke an Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux, bei der er, so gelockt er ist, nach der Lektüre Augustins seinen Frevel erkennt, seine Selbstüberhebung einsieht, die Entdeckung der Sehlust gleich wieder religiös überdeckt¹³ –, so schürten dem-

¹² Robert H. Hurlbutt, *Hume, Newton and the Design Argument* (Lincoln 1965).

¹³ Die Literatur zu Petrarca und dem Mont Ventoux ist Legende: Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (Münster 1963), wieder abgedruckt in *ders.*, *Subjektivität* (Frankfurt a.M. 1974) 141–163; Giuseppe Billanovic, *Petrarca und der Ventoux*, in: August Buck (Hrsg.), *Petrarca* (Darmstadt 1976) 440–463; Karlheinz Stierle, *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung* (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, Bd. 29, Krefeld 1979); zuletzt

gegenüber die Design-Theoretiker geradezu die Erkenntnisneugierde. Denn, so ihr pragmatisches Argument, alles, was Gott geschaffen hat, ist sinnvoll, gut und nützlich für den Menschen, in sich vollendet und damit schön.

Ja, die Physikotheologen gingen so weit, die Natur in all ihren Erscheinungen als Gottesbeweis zu betrachten. Die Natur beweise Gottes Existenz, und es schien Aufgabe der Naturwissenschaft, durch die Untersuchung der Natur den Beweis für die Sinnfälligkeit all ihrer Teile zu erbringen. So werden die Berge zu Gefäßen von Bodenschätzen und Mineralien, sie werden zur Wasser- und Wetterscheide und zum Wasserspender, unter anderem indem sie die Wolken melken, sie halten das Unwetter ab, sie schützen die Täler, sie reinigen die Luft und anderes. Aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet erscheint es verständlich, daß Geologie und Meteorologie zu Leitwissenschaften des 18. Jahrhunderts wurden¹⁴. Insofern ist es die Pflicht des Menschen, im Buch der Natur zu lesen: Es ist ihm immer weniger ein Buch mit sieben Siegeln. Noch Thomas Burnet in seiner „Sacred Theory of the Earth“ von 1681 und 1684 hielt die Erde, von der Sintflut her argumentierend, für einen Haufen von Unrat und Ruinen¹⁵, nun sollte sie plötzlich schön sein – das war, trotz der Design-Theorie, nicht ganz leicht einzusehen. Noch für Goethe auf der Schweizreise 1779 waren die Berge formlos, sein ganzes Trachten in Kunst und Wissenschaften ging dahin, dem Formlosen Formung ange-deihen zu lassen, ja, er spricht vom Grauen des Ungestalten und nennt deshalb die Alpen das „graue Geklüft“¹⁶.

Offenbar war angesichts dieses Ordnungslosen eine Transformation des klassischen Schönheitsbegriffes vonnöten, denn die klassische Schönheitsvorstellung war getragen von der Forderung nach Ausgleich, Harmonie, Regelmäßigkeit, Korrespondenz, kurz: einer idealen Form. Bei den Bergen, dem Ozean, den Wüsten mangelte es an all diesem, sie waren gekennzeichnet durch Extremform, nicht Idealform. Spannung statt Ausgleich ist vorherrschend. Einseitigkeit statt harmonisierter Vielheit. Hier nun bekam das Sublime seinen Ort als ein anderes Schönes.

wichtig: *Jens Pfeiffer*, Petrarca und der Mont Ventoux, Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. 47, Heft 1–2 (Heidelberg 1997).

¹⁴ Zur Geologie s. *Busch*, Der Berg (wie Anm. 11), zur Meteorologie *ders.*, ebd. 519–527 mit Lit.

¹⁵ *Thomas Burnet*, *Telluris Theoria Sacra* (London 1681), erste engl. Ausgabe als: *The Sacred Theory of the Earth* (London 1684), im folgenden wurde der Text ständig erweitert, endgültige Fassung, nach der auch hier zitiert wurde: (London 1726) Bd. 1, 134 f.

¹⁶ S. nacheinander: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von *Erich Trunz*, Neubearbeitete Auflage (München 1981) Bd. 13, 304; Bd. 5, 384; Bd. 1, 190.

Allerdings unterscheiden sich das Schöne und das Erhabene, wie das Sublime in der deutschen Theorie des 18. Jahrhunderts zumeist heißt, nicht allein durch benennbare Eigenschaften. Zwar ist das Erhabene vorerst, und zwar bis zu Kant, wie das Schöne eine Eigenschaft von Gegenständen der Wahrnehmung, doch ist das Schöne im Verständnis der klassischen Theorie eine objektive Eigenschaft der Dinge und tritt insofern mit normativem Anspruch auf, während das Erhabene ein im Moment der Wahrnehmung subjektiv Erkanntes der Dinge ist. Von allem Anfang an ist das Sublime an den Prozeß der Wahrnehmung gebunden, das Schöne nur an das Ergebnis des Prozesses. Das Sublime ist eine Empfindung. Schon John Dennis – oft ist es zitiert worden aufgrund der besonderen Frühzeitigkeit seiner Bemerkung – empfand 1688 auf seiner Alpenreise angesichts der gewaltigen Berge einen „delightful horror“ und in seiner Literaturtheorie demonstrierte er am Beispiel von Miltons „Paradise Lost“ die grundsätzliche Differenz in der Wirkweise des Schönen und des Schrecklichen¹⁷. Und schon vorher, nämlich 1674, konnte der französische Klassizist Boileau bei der Übertragung des antiken Traktates vom sogenannten Pseudo-Longinus über das „Erhabene“ nicht umhin, dessen Bemerkung zur Kenntnis zu nehmen, daß die Dichtkunst Fehler enthalten, sie vom Tugendpfad der Schönheit abweichen dürfe, wenn sie mitreißend sein wolle wie Feuer und Sturm, und in diesem Zusammenhang prägte Boileau den Begriff des „beau désordre“, der schönen Unordnung, die eine Wirkung der Kunst sei¹⁸. Es geht also um die Erweiterung des Wirkrepertoires der Kunst, eine Rechtfertigung der durch extreme Naturerscheinungen ausgelösten heftigen Affekte¹⁹.

Diese besonderen Naturerscheinungen hat Joseph Addison in seiner berühmten Aufsatzfolge unter dem bezeichnenden Titel „The Pleasures of Imagination“ von 1712 in einer Aufzählung benannt, sie sollte für alle Folgezeit Gültigkeit bewahren – allerdings wurde sie noch erweitert und spezifiziert. Addison schreibt: „Mit Größe [sc. die die Imagination besonders erfreut] meine ich nicht nur den Umfang eines jeden einzelnen Objekts, sondern die Weite einer ganzen Szenerie, betrachtet als einheitliches Werk. So beschaffen sind Aussichten auf ein freies ländliches Ge-

¹⁷ John Dennis' Brief aus Turin vom 25. 10. 1688, in: *The Critical Works of John Dennis*, hrsg. von Edward Niles Hooker (Baltimore 1939–1943) Bd. 2, 280.

¹⁸ Nicolson, *Mountain Gloom* (wie Anm. 8) 133; Groh, *Weltbild* (wie Anm. 10) 124; zu Boileaus Begriff: Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique*, in: *ders., Œuvres complètes*. Introduction par Antoine Adam, Textes établis et annotés par Françoise Escal (Paris 1966) Chant II, Vers 72, 164.

¹⁹ Zelle, „Angenehmes Grauen“ (wie Anm. 8) 69.

biet, eine unermeßliche unkultivierte Wüste, riesige Haufen von Bergen, hohe Felsen und tiefe Abgründe oder eine weitausgedehnte Wasserfläche, wo wir nicht betroffen sind aufgrund der Neuheit oder Schönheit des Anblickes, sondern durch diese wilde Art von Großartigkeit, die in vielen gewaltigen Werken der Natur erscheint.“²⁰ Wenig später spricht er davon, daß uneingeschränkte Blicke Erstaunen hervorrufen und derartige unbegrenzte Aussichten für die Phantasie in demselben Maße erfreulich sind wie die Spekulationen über die Ewigkeit und Unendlichkeit für unseren Verstand²¹. Das Ästhetische der Natur hat sich tendenziell vom göttlichen Ursprung gelöst, allein die Wirkung der Natur auf das Subjekt interessiert.

Direkt auf Addison fußend werden Bodmer und Breitinger in den 20er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts das Erhabene nicht nur im Anblick der ruhenden Natur beschreiben, sondern besonders vom Ungestümen der Natur sprechen, ihren Ausbrüchen in Sturm, Flut und Unwetter. Blitz und Donner werden berufen. Allerdings sind diese Dramen nach Bodmer und Breitinger allein in der künstlerischen Nachahmung zu genießen, in vermittelter Form²². Nicht lange, und der Bereich des Ungestümen der Natur wird mit einem ganzen Katalog von Gegenständen ausgeschmückt, in extremer Weise bei Kant, der von Chaos und Verwüstung, von Vulkanausbrüchen und Erdbeben spricht²³ – nach der europäischen Erschütterung durch das Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755 immerhin naheliegend²⁴. Doch fragt es sich sehr, ob die physikotheologische Umdeutung von „disorder“ in der Natur zu nützlicher Sinnfälligkeit ausreicht, um auch Naturkatastrophen zu einem ästhetischen Gegenstand werden zu lassen. Selbst wenn wir unter dem Einfluß von ausdifferenzierter Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetik von einer Verschiebung des ästhetischen Interesses hin zu einer Bevorzugung stärkerer Reize sprechen können und damit auch von einer Abwertung des bloß Schönen, das als eher spannungslos begriffen wird – Burke, der Haupttheo-

²⁰ [Joseph Addison,] *The Spectator*, No. 412, Monday, June 23, 1712 (*The Spectator*, Bd. 6 [London o. J.] 66) eigene Übersetzung.

²¹ Ebd. 67.

²² Zelle, „Angenehmes Grauen“ (wie Anm. 8) 261–293; ders., Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger, in: Pries, *Das Erhabene* (wie Anm. 7) 67–73.

²³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. von Wilhelm Weischedel (Frankfurt a.M. 21996) 185, 187.

²⁴ Zuletzt: *Die Erschütterung der vollkommenen Welt*, hrsg. von Wolfgang Breidert (Darmstadt 1994); Horst Günther, *Das Erdbeben von Lissabon erschüttert die Meinungen und setzt das Denken in Bewegung* (Berlin 1994).

retiker des Sublimen spricht davon, daß das Erhabene entzückt, enthusiastisiert, während das Schöne allein erfreut, und er steigert dies noch, indem er das Erhabene männlich, das Schöne dagegen feminin nennt²⁵ –, so muß man doch sagen, daß dies als Erklärung für die besondere Wertschätzung schreckenerregender, dramatischer Naturphänomene nicht ausreicht, ebensowenig wie das physikotheologische Design-Argument.

Doch erinnern wir an die Hauptfunktion der Physikotheologie, nämlich die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse in ein christliches Weltbild zu integrieren, so stellt sich mit Nachdruck die Aufgabe, den Erfahrungsdruck, den die Naturwissenschaften auslösen – um mit Lepenies zu argumentieren²⁶ – mit dem Wandel der ästhetischen Auffassung direkt abzugleichen. Und hier wird man der These von Christian Begemann und Hartmut Böhme zustimmen müssen, daß die das 18. Jahrhundert faszinierenden Gegenstände des Sublimen – die Bergriesen, Gletscher, Vulkane, Erdbeben, Schiffbrüche, Blitz und Donner, das aufgewühlte Meer, der unendliche Ozean, die Wüste, aber auch der unendliche Kosmos – diejenigen Regionen und Phänomene der Welt markieren, die bis dato noch nicht vom Menschen beherrscht wurden, die „terra incognita“ waren und denen über Jahrhunderte das christliche Tabu galt und die nun angeeignet wurden²⁷. Wenn Gott sie als Strafe geschaffen und geschickt hatte, dann schien es ehemals Frevel, an ihre Existenz zu rühren. Man kann sich dies leicht am Begriff des Erhabenen selbst deutlich machen, ihm ist das Sich-über-etwas-Erheben eingeschrieben. Kant etwa sieht im Erhabenen eine Selbstermächtigung des Subjekts, verstanden allerdings nicht als Hochmut, sondern als eine Form der intellektuellen Selbstbehauptung angesichts des Droh- und Schreckpotentials des in der Natur Wahrgenommenen²⁸. Diese Selbstbehauptung, von der Kant am Ende des Jahrhunderts spricht, war nur möglich auf der Basis des naturwissenschaftlichen Fortschritts. Zum anderen sind es Ordnungsentwürfe wie Linnés *Systema naturae* von 1735 oder Abraham Werners Klassifizierung der Mineralien von 1774, dann aber vor allem empirische Unter-

²⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London 1757) Bd. III 9, 15, 16; Bd. IV 20.

²⁶ Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts* (München 1976).

²⁷ Begemann, Furcht (wie Anm. 8) ausführlich 67–164; Hartmut Böhme, *Das Steinernerne. Anmerkung zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“*, in: Pries, *Das Erhabene* (wie Anm. 7) 124.

²⁸ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 23) 187–189.

suchungen zu den Naturkräften selbst, die schrittweise die Angst vor den schreckenden Phänomenen nahmen, ja, die Vorstellung ihrer endgültigen Beherrschbarkeit weckten, selbst wenn das Erdbeben von Lissabon diesem Optimismus im Wortsinne einen heftigen Stoß versetzte.

Auf der anderen Seite waren die Forschungsergebnisse ebenso eindrucksvoll wie in ihren Konsequenzen weitreichend. Wenn mit Hilfe der Newtonschen Gravitationslehre das Verhalten der Planeten im Raum erklärbar schien, dann war einerseits dem Unendlichen des Raumes ein Teil seines Schreckens aufgrund seiner nun erreichten Vorstellbarkeit genommen, andererseits war der liebe Gott nach deistischer Sicht in noch weitere Ferne gerückt, er schien die Welt in ihrem Funktionieren kaum noch zu tangieren. Wenn Franklin den Blitz ableiten konnte, dann war er, der Blitz, wie schon die Zeitgenossen formulierten, Gott, Zeus oder Jupiter als Straf- und Drohmittel entwunden²⁹. Wenn Sir William Hamilton, der englische Gesandte am Neapolitanischen Hof, dutzendfach den Vesuv bestieg und zu sagen wußte, wann ein Ausbruch zu erwarten war, wie die Wolke über dem Vesuv gefärbt ist, welche Form sie hat, wenn das Ende eines Ausbruchs sich abzeichnet, wenn er schließlich die Lava bestimmten Ausbrüchen zuordnen konnte, wenn er der Royal Society in London während größerer und länger andauernder Ausbrüche in täglichen Berichten kleinteilig die wahrgenommenen Phänomene beschrieb und, nachdem er bei dem großen Ausbruch von 1767 die Blitze, von denen schon Plinius gesprochen hatte, in der gewaltigen Qualmwolke mit eigenen Augen gesehen hatte (Abb. 2), nun anfang mit einem elektrischen Apparat zu experimentieren, um den Vorgang zu begreifen, dann, ja dann wurde das Faszinosum, das von einer Vesuveruption ausging, größer als die Furcht davor, grundsätzlich Schaden nehmen zu können³⁰.

²⁹ John Lewis Heilbron, *Electricity in the 17th and 18th Centuries* (Berkeley, Los Angeles, London 1979) bes. Teil 4 „The Age of Franklin“; Kurzfassung: *ders.*, *Elements of Early Modern Physics* (Berkeley, Los Angeles, London 1982) Kap. 3 „The Case of Electricity“; Ernst Benz, *Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Abhandlung der Geistes- und Sprachwissenschaftlichen Klasse 12, Mainz 1971)*; Heinz D. Kittsteiner, *Gewissen und Geschichte. Studien zur Entstehung des moralischen Bewußtseins* (Heidelberg 1990) 50, zitiert Turgots Verse für die Marmorbüste Franklins: „Eripuit coelo fulmen, sceptrumque tyrannis“.

³⁰ Busch, *Der Berg* (wie Anm. 11) bes. 485; Brian Fothergill, *Sir William Hamilton, Envoy Extraordinary* (London 1969, dt. München 1971) bes. 86–97; Carlo Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea* (Neapel 1990) bes. 42–51; Kat. *Ausst. Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, hrsg. von Ian Jenkins, Kim Sloan, *The British Museum* (London 1996) bes. 65–74.

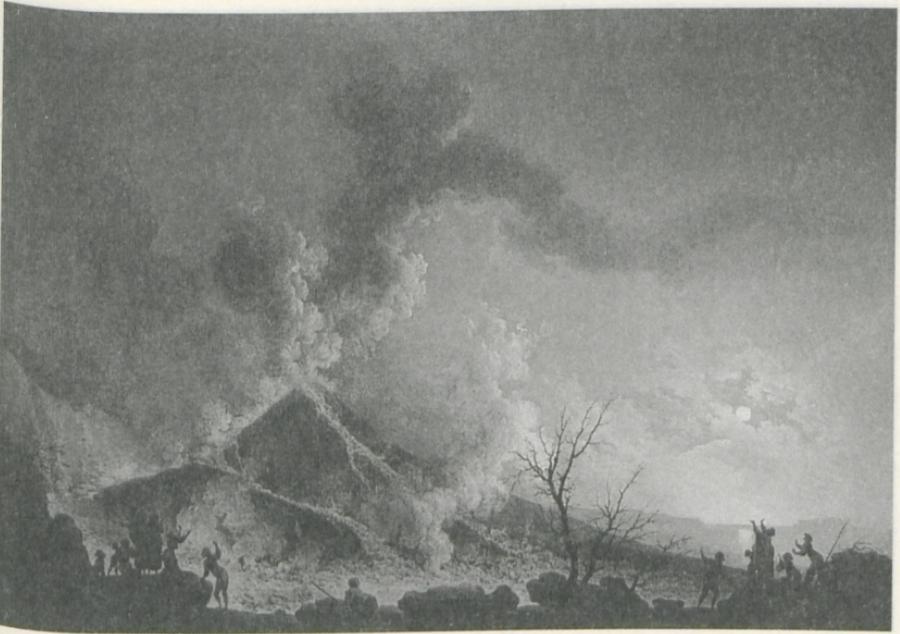


Abb. 2: Pierre-Jacques Volaire, *Ausbruch des Vesuv gesehen vom Atrio del Cavallo*, Öl auf L., Rom, Privatsammlung

Und selbst die irritierende Flut an Schiffbruchbildern in der Malerei des 18. Jahrhunderts, die zumeist ihren Ausgang nehmen von den Modellen, die Claude-Joseph Vernet um die Mitte des Jahrhunderts (Abb. 3) mit großem Erfolg vorgeschlagen hatte³¹, findet ihre Erklärung, zumindest indirekt, in dem dringenden Bedürfnis, das Meer zu beherrschen. Wenn die Ökonomie und Stärke der großen europäischen Nationen vom Besitz von Kolonien und dem damit verbundenen Kreislauf von Rohstoffen, Fertigprodukten und Sklavenhandel abhängig war, dann galt es, den Verlust von Schiffen auf den großen Routen zu minimieren, jeder Schiffsuntergang war sehr direkt Kapitaleinbuße. Und es sanken unzählige Schiffe, weil die Positionsbestimmung auf dem bewegten Wasser nicht möglich schien. Verkürzt gesagt: Die Abweichungen der berechne-

³¹ Lorenz Eitner, *The open window and the storm-tossed boat. An essay in the iconography of Romanticism*, in: *The Art Bulletin* 37 (1955) 281–290; Kat. Ausst. Claude Joseph Vernet 1714–1789, Musée de la Marine (Paris 1976); S. Z. Levine, *Seascapes of the Sublime: Vernet, Monet and the Oceanic Feeling*, in: *New Literary History* (1984/85) 377f.; Morton D. Paley, *The apocalyptic sublime* (New Haven, London 1986) 51–70; Susanne Mertens, *Seesturm und Schiffbruch. Eine motifgeschichtliche Studie* (Schriften des Deutschen Schiffahrtsmuseums Bremerhaven, Bd. 16, Hamburg 1987); Kat. Ausst. Claude-Joseph Vernet, hrsg. von Helge Siefert, *Neue Pinakothek* (München 1997).



Abb. 3: Claude-Joseph Vernet, Schiffbruch bei Gewittersturm, um 1770, Öl auf Holz, 34,3 × 49,6 cm, Kurfürstliche Sammlung, Mainz

ten von der tatsächlichen Position waren so groß, daß die Riffe nicht zu vermeiden waren. In England wurde das Problem als so bedeutsam angesehen, daß das englische Parlament 1714 den „Longitude Act“ verabschiedete und die für damalige Verhältnisse unglaubliche Summe von 20000 Pfund aussetzte für denjenigen, der des Rätsels Lösung beibrachte.

Den Breitengrad auf See zu bestimmen, war nicht schwer, schon Kolumbus segelte auf einem Breitengrad und wäre nach Indien gekommen, wenn Amerika nicht im Wege gelegen hätte; doch der Längengrad wollte sich nicht bestimmen lassen. Für seine Berechnung brauchte man in extremer Genauigkeit zwei Zeiten: die des Heimathafens und die gleichzeitige Tageszeit auf See, aus der Differenz ließ sich der genaue Punkt auf einer Nord-Süd-Achse festlegen. Unzählige Gelehrte haben sich mit dem Problem herumgeschlagen und bei diesen Bemühungen alles Mögliche entdeckt: das genaue Gewicht der Erde, die Geschwindigkeit des Lichts, die Entfernung der Sterne, doch die Längengradbestimmung blieb ungenau. Newton hielt die mathematische Lösung für unmöglich. John Harrison dagegen, Uhrmacher aus Yorkshire, arbeitete 40 Jahre an seinem Zeitnehmer, verbesserte ihn in verschiedenen Anläufen und be-

kam nach Überwindung unzähliger Intrigen, mehrfacher Erprobung auf See, unter anderem durch Captain Cook, unter dem Schutz Georgs III. 1773 das Preisgeld zugesprochen. Seine Uhr erwies sich auch unter den größten Erschütterungen und Temperaturschwankungen auf See als bis auf ein Drittel einer Sekunde pro Tag genau³². Schiffbruch schien in Grenzen vermeidbar – und damit auch – wiederum – seine Ästhetisierung angebracht.

Lassen wir das bisher Gesagte Revue passieren, so stellt sich die Ästhetisierung der dramatischen Naturphänomene vor allen Dingen als ein Säkularisierungsprozeß dar. Die bisher über das Begreifen gehenden schreckenden Erscheinungen brauchten zur Entlastung nicht mehr an eine überirdische Distanz delegiert zu werden, vielmehr waren sie innerweltlich mit Hilfe naturwissenschaftlicher Erkenntnis abzuarbeiten. Säkularisiert wurde neben anderen Elementen etwa auch das Feuer, wie kurz exemplarisch vorgeführt werden soll.

Es ist bezeichnend genug, daß im 18. Jahrhundert das Jüngste Gericht als Bildthema verschwand, nachdem es gerade noch im 17. Jahrhundert nach einer dramatischen Geschichte in Reformation und Gegenreformation in Gestalt der Rubensschen Bilder einen absoluten Höhepunkt gefunden hatte³³. Zwar wurde die Androhung der Strafen am Jüngsten Tag in Hunderten von Predigten, insbesondere von jesuitischer Seite, auch noch im 18. Jahrhundert beschworen, doch die Drohung verfiel nicht mehr. Verschiedene Gründe sind dafür zu nennen, vor allem die Säkularisierung des Rechtsbegriffs durch die Codifizierung des Rechts, durch Gewaltenteilung etc. Daß die Feuerqualen nicht mehr schreckten, liegt erstens, folgen wir der bisherigen Argumentation, daran, daß auch das Feuer fortschreitend genauer wissenschaftlich analysiert wurde und auf diesem Wege seinen Elementen-, das heißt aber eben auch, seinen Elementarcharakter verlor – davon wird gleich zu sprechen sein –, und zweitens daran, daß ganz pragmatisch aufklärerisch nach dem Ort der Hölle, nach einer Stelle mit „Dauerbrand“ gefragt wurde. Zwei Heimstätten wurden angeboten: tief im Erdinneren in unterirdischen, angenommenen Feuern und auf der Sonne. Maupertuis, Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften und Vertrauter Friedrichs des Großen, kam auf die Idee, ein Loch bis zum Mittelpunkt der Erde zu graben, um das Innere zu erkunden. Joseph Beuys sollte diese Wahnsinnsvorstellung

³² Dava Sobel, *Longitude. The True Story of a Lone Genius Who Solved the Greatest Scientific Problem of His Time* (London 1996).

³³ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne* (München 1993) 279–294.

im 20. Jahrhundert wieder aufgreifen, ein regressus ad uterum einerseits und eine Ironisierung des Sublimen andererseits. Die schwarzen Flecken, die Galilei mit dem Fernrohr auf der Sonne gesehen hatte, wurden als Höhlen verstanden, in denen die Verdammten ewig schmoren³⁴. So sehr darüber spekuliert wurde, sehr glaubwürdig waren diese Vorschläge nicht, denn beide Orte wurden mehr und mehr naturwissenschaftlich besetzt, das Erdinnere durch die Vulkanforschung und die damit zusammenhängenden Erdentstehungsmodelle, die Sonne nicht nur durch Newtons Gravitationslehre, sondern vor allem durch die im 18. Jahrhundert fortschreitend genaueren Berechnungen der Planetenbahnen. Man mache sich nur klar, welches weltweite Aufsehen der seltene Durchzug der Venus durch die Sonne in den Jahren 1761 und 1769 erregte. Wir sind gerade daran erinnert worden. Für mehr als 100 Jahre würde es keine weitere Beobachtungsmöglichkeit geben, und so schickte die Royal Society in London Beobachter in alle Welt, nach Südafrika, Indien, Nordamerika. Die Berechnungen wurden auch hier immer mehr verfeinert³⁵, auch die Sonne schien in die Verfügung der Naturwissenschaftler zu geraten, zumal gleichzeitig analysiert wurde, was das Licht, dessen Geschwindigkeit man, wie gesagt, bereits kannte, denn eigentlich sei. War Licht etwas anderes, verwandt oder identisch, nur in einer anderen Erscheinungsform auftretend, mit Feuer, dem Blitz, mit Elektrizität und Wärme? Nichts hat das 18. Jahrhundert so fasziniert wie Elektrizität; um 1720 wußte man so gut wie nichts über ihre Eigenschaften, wenn man auch bereits heftig experimentierte, am Ende des Jahrhunderts war ihr Materiecharakter zu bestimmen und mit ihm, selbst in Extremzuständen, auch das Feuer zu beherrschen, wie in der Dampfmaschine; das Feuer, das, seit Prometheus es auf die Erde gebracht hatte, zwar von höchstem Nutzen war, zugleich aber mit größter ehrfurchtsvoller Vorsicht behandelt wurde, denn immer drohte es, außer Kontrolle zu geraten und zu Katastrophen zu führen, jetzt schien dies nur noch bei unsachgemäßer Behandlung möglich zu sein³⁶. Auch hier: Die unmittelbare Bedrohung hatte sich in einen goutierbaren Reiz verwandelt, mit dem zu spielen um so mehr gefiel, je mehr man von ihm wußte.

³⁴ Rev. George Craighead, *The Nature and Place of Hell discovered: or, a Fair Conjecture that Sun is the only... or Receptacle of the Damned...* (Edinburgh 1748) bes. 17.

³⁵ Werner Busch, *Materie und Geist. Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes*, in: Kat. Ausst. *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a.M. (München 1999) 401–418, bes. 411 f.

³⁶ S. die zitierten Arbeiten von John Heilbron, *Electricity* (wie Anm. 29).

Die Untersuchungen zur Elektrizität mündeten schließlich in die schlichte, aber unendlich weitreichende Feststellung, daß Wärme, Licht, Elektrizität, Funken, Blitz und Feuer nur unterschiedliche Erscheinungsweisen ein- und derselben Materie sind. Man mußte sie nur, etwa durch Reibung, aus der Luft holen: was Franklin dann auf so eindrucksvolle Weise mit dem Gewitterdrachen und anhängendem Schlüssel 1752 tat, um uns den Blitzableiter zu bescheren. Die Elektrizitätsübertragung, die hier im Großen geschah, war nichts anderes als das, was bei Reibung im Kleinen erfolgte³⁷. So wie der Blitz abzuleiten war, so war auch der Schrecken der Feuerphänomene in der Natur zu kanalisieren, auch in der Kunst. Doch sollten wir noch einmal betonen, daß die naturwissenschaftliche Untersuchung und Erkenntnis Voraussetzung für diese Form der Kanalisierung war.

Das Beispiel des englischen Malers Joseph Wright of Derby kann einerseits lehren, wie eng der Kontakt zwischen Naturwissenschaft und Kunst im 18. Jahrhundert sein konnte, andererseits aber auch, daß selbst im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert in aufgeklärten Kreisen im Umfeld der bedeutendsten Naturwissenschaftler des Jahrhunderts unterschwellig die religiöse Angst weiterlebte. Der Schrecken schien nur gebannt, in der Psyche des einzelnen konnte er sich unerwartet wieder melden, und dann stand ihm womöglich keine Kirche mehr zur Verfügung, wohin die Angst zur Entlastung getragen werden konnte, vielmehr mußte der Mensch allein mit ihr fertig werden. Das gelang und gelingt bekanntlich bis heute nicht immer.

Wright of Derby hat sich einerseits, absolut auf dem Stand der Forschung, mit Materieverwandlung in Bildern beschäftigt. Nur im Vorbeigehen seien drei erwähnt. Ein Schmiedebild (Abb. 4), ein Experiment, bei dem Phosphor entdeckt wurde, und das berühmte Experiment mit der Luftpumpe³⁸. Andererseits hat er sich mit einem Landschaftsbildtypus beschäftigt, der sich auf den ersten Blick allein dem Vergnügen am Dramatischen widmet, auf den zweiten ebenfalls engst mit Naturwissenschaftsproblemen zusammenhängt.

Der Wrightsche Bildtypus, der uns hier etwas genauer interessieren soll, ist das Resultat seiner Italienreise von 1773 bis 1775. Über dreißigmal hat Wright feurige nächtliche Vesuvausbrüche (Abb. 5) gemalt, die Nachfrage gerade in England war beträchtlich³⁹. In gewissem Sinne sind

³⁷ Ebd.

³⁸ Zu den drei Bildern: Kat. Ausst. Mehr Licht (wie Anm. 35) Kat. Nr. 48, 45, 44.

³⁹ *Benedict Nicolson*, Joseph Wright of Derby. Painter of Light, 2 Bde. (London, New York 1968) Bd. 1, 10, 76–81, Kat. Nr. 266–275; Kat. Ausst. Wright of Derby, hrsg. von



Abb. 4: Richard Earlom nach Joseph Wright of Derby, *Die Schmiede*, 1771, Mezzotinto, 60,9 × 43,8 cm, Lennox-Boyd Collection

die Bilder konventioneller als seine Experiment- und Schmiedebilder: sie folgen einem eingeführten Typus, der direkt auf Claude-Joseph Vernet und seine Nachfolge, vor allem Pierre-Jacques Volaire, zurückgeht⁴⁰. Bezeichnenderweise war Vernet, wie wir gehört haben, auch die prägende Figur für die Entwicklung der dramatischen Schiffbruchbilder. Der Begriff des Sublimen markiert ihre ästhetische Verwandtschaft. Wright bevorzugte von zwei geläufigen Darstellungstypen den weitsichtigeren, panoramaartigen. Der nahsichtige war stärker geologisch interessiert, mit Neugierigen unmittelbar am Lavafluß in der Nähe des Kraters, der fernsichtige war der eigentlich sublime – aus der Ferne, etwa von Portici oder vom Molo aus, und damit von einem sicheren Standpunkt, von staunenden Menschengruppen betrachtet oder auch allein von der Gegenüberstellung von feuerfarbigem, rot-gelb-orangem Vesuv-

Judy Egerton, *The Tate Gallery* (London 1990) Kat. Nr. 85–86, 101–103, 105; Kat. Ausst. *Mehr Licht* (wie Anm. 35) Kat. Nr. 46, 152.

⁴⁰ Zur Vesuvdarstellungstradition vor allem: Kat. Ausst. *All'ombre del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dall'Ottocento all'Ottocento*, Castel Sant'Elmo (Napoli 1990) bes. Abb. 25, 59, 61, 68, 245, 281–300.



Abb. 5: Joseph Wright of Derby, *Vesuviusausbruch gesehen von Portici*, Öl auf L., 101,6 × 127 cm, University College of Wales, Aberystwyth

ausbruch und kühlfarbigem, silbrigem, weiß-gelbem mondbeschiedenen Meer lebend. Mond und Meer sind zumeist rechts angeordnet, so daß wir eine Aufhebung des Dramas in einer Entwicklung von links nach rechts konstatieren können. In der Aufhebung des dramatischen Ereignisses in göttliche Ruhe ist ein reflexives Moment angelegt, das die Relativität alles Zeitlichen angesichts der Ewigkeit thematisiert.

Doch sollte man – trotz der Marktgängigkeit des Typus, an dem sich Dutzende von Künstlern aus aller Herren Länder beteiligten – nicht unterschlagen, daß es Wright und seinen Kollegen vor allem auf die Richtigkeit in der Wiedergabe der Natur- und Lichtphänomene ankam. Denn die physikalisch-chemischen Forschungen zu Wärme, Licht und Elektrizität führten auch direkt zu farbanalytischen Untersuchungen. Am wichtigsten ist zweifellos die große zweibändige Arbeit von Joseph Priestley, dem wissenschaftlich, neben Franklin, wohl wichtigsten assoziierten Mitglied der sogenannten Lunar Society, mit dem bezeichnenden Titel, der eben den Zusammenhang der genannten Dinge markiert: „The

History and Present State of Discoveries relating to Vision, Light and Colours“ von 1772. Doch auch Priestley konnte die letzten Fragen nicht unterdrücken. Er war Unitarier, leugnete damit die Dreifaltigkeit, konnte den Heiligen Geist nur materialiter denken, was ihn öffentlichen Anfeindungen aussetzte, doch schrieb er neben allen wissenschaftlichen Abhandlungen eine riesige zwölfbändige Religionsgeschichte, der es darauf ankam, den eigentlichen geoffenbarten Kern des Glaubens, die göttliche Wahrheit, freizulegen⁴¹ und damit auch angesichts der naturwissenschaftlichen Realität zu bewahren.

Ein kurzer Blick auf einen weiteren gleichzeitig entstehenden englischen Bildtypus, der das Sublime des nächtlichen Feuers bei einem anderen, nun zeitgenössischen Thema im Wortsinne zum Vorschein brachte: Philippe Jacques de Loutherbours nächtliche Fabrikszenen mit der dramatischen Darstellung von Eisenverhüttung (Abb. 6)⁴². Louthembourg war ein Lichtzauberer par excellence, der großen Erfolg mit seiner magischen Kleinbühne, dem sogenannten Eidophusikon, hatte, auf der er, verkürzt gesagt, Licht und Bewegung kombinierte, mit versteckten Maschinen dramatische Illusionen erzeugte, unter anderem durch die Verwendung beweglicher Kulissen und farbiger, von hinten beleuchteter Lichtfilter. So konnte er Sonnen- und Mondaufgang, Sonnenuntergang, Blitz und Donner und Feuersbrünste, wie den großen Brand von London von 1666, vorführen, aber etwa auch Seeschlachten mit brennenden Schiffen⁴³. Für seine Beschäftigung als Bühnenbildner an Garricks Drury Lane Theater in London brachte er gleich einen französischen Py-

⁴¹ Zu Priestley: *Basil Willey*, *The Eighteenth Century Background. Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period* (Harmondsworth ⁴1967, zuerst 1940) Kap. 10 „Joseph Priestley and the Socinian Moonlight“ 162–195; *John W. Yolton*, *Thinking Matter. Materialism in Eighteenth Century Britain* (²Oxford 1984); *Werner Busch*, *Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion* (Frankfurt a.M. 1986) 60–62; *Science, Medicine and Dissent: Joseph Priestley (1733–1804)*, hrsg. von *R. G. W. Anderson, C. Lawrence* (London 1987); *Bettina Gokkel*, *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Portraitalerei* (Berlin 1999) bes. 85–87, 133–140.

⁴² *Rüdiger Joppien*, *Die Szenenbilder P. Jacques de Loutherbours. Eine Untersuchung zu ihrer Stellung zwischen Malerei und Theater*, phil. Diss. (Köln 1972); *ders.*, *Philipp Jacques de Louthembourg R. A. 1740–1812* (London 1973) Nr. 52; *John Gage*, *Louthembourg: Mystagogue of the Sublime*, in: *History Today* 13 (1963) 332–339; *Stephen Daniels*, *Louthembourg's Chemical Theatre: Coalbrookdale By Night*, in: *Painting and the Politics of Culture. New Essays on British Art 1700–1850*, hrsg. von *John Barrell* (Oxford, New York 1992) 195–230.

⁴³ Zuletzt: *Kat. Ausst. Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Basel, Frankfurt a.M. 1993) 28, 34, 66, Kat. Nr. III, 1–2.

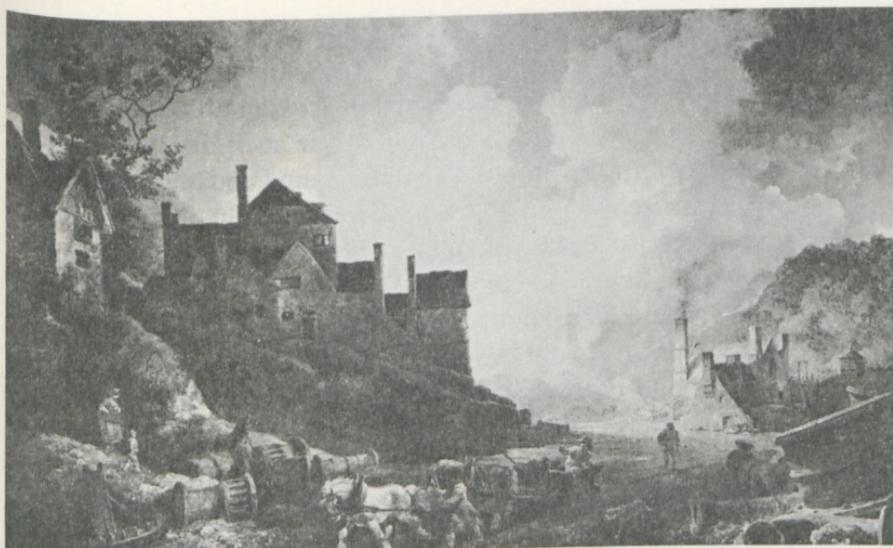


Abb. 6: Philippe-Jacques de Loutherbourg, *Coalbrookdale bei Nacht*, 1801, Öl auf L., 68 × 107 cm, Science Museum, London

rotechniker mit. Es ist bezeichnend, daß auch für Loutherbourg sich das Vorführen dieser Dramen nicht im Interesse am Phänomenalen erschöpfte; er war ein Mystiker allererster Sorte, ein Swedenborg-Anhänger, Sammler okkultur Schriften, auf die Kabbala fixiert und extremen freimaurerischen Riten zugeneigt, nicht anders im übrigen als der allergrößte Teil der Mitglieder der Lunar Society, wie man bisher übersehen hat. Benjamin Franklin etwa war nicht nur Provinzialgroßmeister der Freimaurer in Pennsylvania, sondern gehörte später als Botschafter in Paris entschieden esoterischen Freimaurerlogen an. Offenbar mußte für all diese Forscher und Künstler – auch Wright of Derby war Freimaurer – der tendenzielle Verlust tradiert Glaubensüberzeugungen aufgrund neuer naturwissenschaftlicher Erkenntnis mit einer mystischen Überhöhung des Faktischen kompensiert werden⁴⁴.

Ähnlich verhält es sich bei Loutherbourgs Industriedarstellungen. Wenn er das Zentrum der englischen Eisenhüttenindustrie in Coalbrookdale bei Nacht darstellt, dann qualmen nicht nur die Schornsteine der Gießereien, sondern aus den gerade geöffneten Verkoksungsstellen schlagen aus dem Schwelbrand Flammen mit schwefeligem Qualm.

⁴⁴ Zu Franklin, der Lunar Society und der Freimaurerei: *Busch*, *Materie und Geist* (wie Anm. 35) 410–415.

Kein Wunder, daß angesichts dieser urtümlichen wilden Szenerie sich zeitgenössisch nicht nur der Vergleich mit der Schmiede des Vulkan aufdrängte, sondern mehr noch der mit der Hölle und dem Jüngsten Gericht; zusammen mit den Erdhöhlen und Stollen war auch die Berufung auf den Tartarus nicht fern. Coalbrookdale lieferte ein Pandämonium auf Erden, im Bild ästhetisch sublimiert zwar, aber doch nicht ohne Mystifizierung oder mythologische Rückbindung zu ertragen.

Zwar heißt es in Schillers *Glocke*: „Wohltätig ist des Feuers Macht, / Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht“, „Doch furchtbar wird die Himmelskraft, / Wenn sie der Fessel sich entrafte“. „Denn die Elemente hassen / Das Gebild der Menschenhand“, und wenn dann in Schillers Gedicht der Feuersturm durch die Stadt rast, dann ist das Resultat unvermeidlich: „In den öden Fensterhöhlen / Wohnt das Grauen.“⁴⁵ Das Sublime vermag leicht zu kippen, entweder, wie Napoleon feststellte⁴⁶, ins Lächerliche oder aber doch zurück ins Schreckliche. Allerdings – und das soll kurz gezeigt werden – treibt selbst einen Pathetiker wie Füßli nicht nur forciert Ästhetisches um, sondern selbst sein berühmter „Nachtmahr“ ist letztlich, wie die Forschung weitgehend unterschlägt, naturwissenschaftlich determiniert.

Die erste, querformatige Fassung des „Nachtmahr“, 1781 gemalt, im Frühjahr 1782 auf der Jahresausstellung der Royal Academy in London zu sehen, war bereits eine unmittelbare Sensation, eine Fülle von Nachstichen, dann aber auch von Parodien oder genauer Travestien legt davon Zeugnis ab. Das ikonographische Vokabular der beiden Fassungen ist nahezu identisch. Die zweite (Abb. 7) ist konzentrierter und zugespitzter⁴⁷. Der bei aller Schreckensphantastik warme Altmeisterton der Erstfassung ist einem fahlen Gespensterlicht gewichen. Der hingegossene Leib der Träumenden der früheren Fassung, die durch den puckartigen und darum auch komischen Gnom nicht allzu sehr belastet scheint, wird in der zweiten Version geradezu gebrochen, der Gnom wird wirklich zum Alp. Die Nacht-Mähre, die zuerst von links hinzukam, teilt jetzt den Bettvorhang im Zentrum und beherrscht die Szene, auch als Gegenüber des Betrachters, der aus vorquellenden, glasig leuchtenden, aber leeren Augen irritierend angeglotzt wird. Sie sind blind wie der Spiegel auf dem Nachttischchen. Der Alp sitzt jetzt auf Brust und Magen der Lie-

⁴⁵ Friedrich Schiller, Werke, Bd. 2 (Wiesbaden 1955) 655–657.

⁴⁶ Zitiert bei Pries, Das Erhabene (wie Anm. 7) 4.

⁴⁷ Gerd Schiff, Johann Heinrich Füßli 1741–1825 (Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, Bd. 1/2, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich, 2 Bde., Zürich, München 1973) bes. Bd. 1, 153, 336–337; Nicolas Powell, Fuseli: The Nightmare (London 1973).



Abb. 7: Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*, 1790–91, Öl auf L., 76,5×63,5 cm, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum

genden zugleich. Da ihr Oberkörper in scharfem Winkel über den Rand des Lagers herabgesunken ist, scheint der Druck auf den Rücken verstärkt. Der Gnom schaut nicht mehr aus dem Bild, sondern ergötzt sich am Anblick der von ihren Traumvisionen Gequälten. Das Licht, das leicht erhöht von links vorn kommen muß und so den Oberkörper der schönen Leidenden ausleuchtet, ist nicht wirklich zu lokalisieren und hat auch für den Gnom, der einer anderen Wirklichkeitssphäre entstammt, keine Geltung. Doch auch der Raum ist nicht auszumachen. Da der Nachtmahr durch den Bettvorhang in den Alkoven dringt, müssen wir, die Betrachter, uns im Alkoven befinden, sind Voyeure und Bedrängte zugleich, ja sind selbst, die weitere Deutung wird es zeigen, auch Gnom und Mähre, Ursache des Alptraums. Wir empfinden und verursachen ihn, sind geschreckt und quälen mit Lust. Die Lust am Schrecken definiert eben auch das Sublime.

So fasziniert von dem Bild, wie die Zeitgenossen es waren, ist es auch die heutige Forschung. Eine Fülle von Deutungen liegt vor; von kunsthistorischen Ableitungen über literarische Fixierungen bis hin zu psychoanalytischen Ausdeutungen reicht das Spektrum. Was ist nicht alles als Vorbild für die Figuration der Liegenden bemüht worden: ganz offen-

sichtlich, um dem Ungewöhnlichen und kaum verhüllt Sexuellen durch den Nachweis klassischer Ahnenschaft eine kunsthistorische Legitimation zu besorgen. Unlängst wurde für so gut wie alle Details der Darstellung Heinrich Krämers und Jakob Sprengers „Hexenhammer“, der „Malleus Maleficarum“, von 1487 in Anschlag gebracht⁴⁸. Selbst wenn Füßli diese vielfach aufgelegte, allerdings bis ins 20. Jahrhundert nur in lateinischer Sprache vorliegende inquisitorische Schrift nicht gelesen haben sollte (er beherrschte das Lateinische als einst angehender Geistlicher durchaus), so ist doch darin ein Vorstellungsfeld für Hexerei markiert, das auch die immer wieder zitierten volkstümlichen Traditionen zu Alp und Nachtmahr bezeichnet⁴⁹. Die Kombination der beiden Nachtgestalten findet sich in dieser Tradition, sie sind Ausgeburt von Traumphantasien, deren sexuelle Konnotationen eindeutig sind, das Alpdrücken wird verstanden als verruchter Geschlechtsakt mit dem teuflischen Inkubus, zu dem die Frau als Triebwesen prädestiniert ist. Ihre unkontrollierten Traumphantasien haben sie verhext. Der Leib in seinen Konvulsionen drückt diese Besessenheit aus⁵⁰. Die Umsetzung dieser Bilder in die Sprache der Psychoanalyse ist naheliegend⁵¹, zumal schon früh als unmittelbarer Anlaß zur Erstfassung die unerfüllte und durchaus zwanghafte Liebe Füßlis zu Anna Landolt, der Nichte Lavaters, gesehen wurde, deren Porträt mit dem Bildnis auf der Rückseite der Erstfassung möglicherweise gemeint ist⁵². In einem Brief träumt sich Füßli mit ihr direkt ins Bett. So bürdet er ihr im Bild den Alp auf und meint sich selbst⁵³. Anatomie und Perspektive sind verzerrt, sie grimassieren für uns, und dennoch ist das Phänomen Alpdrücken medizinisch präzise, nach dem Stand der Vorstellungen, wiedergegeben.

Füßli war mit Erasmus Darwin, einem zentralem Mitglied der Lunar Society, der wichtigsten privaten Wissenschaftsvereinigung des Jahrhunderts, befreundet, und bereits der weitverbreitete Nachstich von Thomas Burke aus dem Jahr 1783 nach der ersten Fassung trug Verse von

⁴⁸ John F. Moffit, *Maleus Maleficarum. A Literary Context of Fuseli's „Nightmare“*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 132 (1990) 241–248.

⁴⁹ Peter Tomory, *Heinrich Füßli, Leben und Werk* (Berlin 1974, zuerst engl. 1972) bes. 94, 206–211; Kat. Ausst. Johann Heinrich Füssli. *Das verlorene Paradies*, hrsg. von Christoph Becker, Staatsgalerie Stuttgart (Ostfildern-Ruit 1997) 132–137.

⁵⁰ Moffit, *Maleus Maleficarum* (wie Anm. 48) 244.

⁵¹ Schiff, *Johann Heinrich Füssli* (wie Anm. 47) 337, 383 f.

⁵² Z. Dana Andrus, *Some Implications for Another Reading of Henry Fuseli's The Nightmare*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 76 (1995) 235–252.

⁵³ Horst W. Janson, *Fuseli's Nightmare*, in: *Arts and Sciences* 2 (1963) 23–28; Schiff, *Johann Heinrich Füssli* (wie Anm. 47) 227.

Darwin, die das Phänomen beschreiben. Die zweite Fassung diente im Nachstich als Illustration zu Erasmus Darwins berühmtem Lehrgedicht „Botanic Garden“, publiziert 1789 – 1791, in dem sich eine längere, gereimte Passage auf Füßlis ersten „Nachtmahr“ findet⁵⁴. Wie im ganzen Lehrgedicht sind die Verse ausführlich naturwissenschaftlich in Anmerkungen kommentiert. Diese Anmerkungen wiederum dürften Füßli Anleitung zur zweiten Fassung gewesen sein. Darwin spricht von dem durch die Verdrehung geschwollenen Hals, vom Blutandrang in Wangen und Stirn, von den gequollenen Unterlidern, dem röchelnden, halb geöffneten Mund. Er beschreibt, wie Mord-, Abgrund-, Flucht- und Liebesphantasien im Traum sich quälend mischen, wie die Schlafende fort will, doch der Wille gelähmt ist, wie das peinigende Verlangen nach Bewegung keinen bewußt gesteuerten Ausdruck finden kann, schließlich wie das Alpdrücken gar zum Atemstillstand führt, um sich dann in schreiendem Erwachen Luft zu machen⁵⁵. Schon Dr. Johnson erklärt in seinem berühmten „Dictionary“ unter dem Stichwort „Nightmare“ zwar die Herkunft der Vorstellung aus der nordischen Mythologie, doch zugleich benennt er nüchtern, welche Phänomene der Nachtmahr bezeichnet: „A morbid oppression in the night, ressembling the pressure of weight upon the breast.“⁵⁶ Und selbst das fahle Leuchten um den Pferdekopf läßt sich mit Dr. Priestley, ebenfalls mit Füßli befreundet, und seiner Elektrizitätslehre als „electric fluid“, als Leuchten der Körper durch Aufladung, erklären⁵⁷. So wird man in einem Satz sagen können, daß Füßli eine alte Sprachregelung und Bildersprache gebraucht, um ein reales Phänomen vorzuführen, und daß er die formale Übertreibung nutzt, um deutlich zu machen, daß der geschilderte Zustand zu Wahnvorstellungen, zu einer Störung der realen Bezüge führen kann, kurz: daß es eine Realität des Irrealen gibt.

Man kann die These äußern, daß das Sublime seinen Anteil an der Entdeckung des Unbewußten gehabt hat. Letztlich ist also auch das Irrationale, das Füßlis Bilder auszeichnet, nur auf der Basis naturwissenschaftlicher Erkenntnis zu erklären. Es setzt die Entdeckung der Psyche voraus – kein Wunder, daß die Einrichtung der Psychologie als universitärer Disziplin ein Resultat der Französischen Revolution gewesen ist.

⁵⁴ D. H. Weinglass, Prints and Engraved Illustrations By and After Henry Fuseli. A Catalogue Raisonné (Hants 1994) Kat. Nr. 67, 67 A, 68. Darwins Verse zitiert bei Tomory, Heinrich Füßli (wie Anm. 49) 207.

⁵⁵ Schiff, Johann Heinrich Füssli (wie Anm. 47) 153, 336.

⁵⁶ Powell, Fuseli (wie Anm. 47) 50; Moffit, Maleus Maleficarum (wie Anm. 48) 241.

⁵⁷ Kat. Ausst. Johann Heinrich Füssli (wie Anm. 49) 132 f.

Leib und Seele werden zum Untersuchungsgegenstand und erste Vermutungen über ihre körperlich sich niederschlagende Interaktion werden angestellt.

Wir sagten zu Beginn, daß die Kategorie des Erhabenen heute ganz selbstverständlich für Caspar David Friedrich in Anschlag gebracht wird. Vier Bilder sind es vor allem, die als scheinbar unwiderlegbarer Beleg für die Richtigkeit dieser Benennung angeführt werden. Zwei seien abschließend kurz vorgeführt, die anderen beiden, der „Mönch am Meer“ und das „Eismeer“-Bild, hier nur genannt. Alle, will es scheinen, fügen sich der Kategorie des Sublimen nicht wirklich.

Beim „Kreidefelsen auf Rügen“ (Abb. 8) scheint die Beweisführung geradezu unausweichlich. Die Kreidefelsen mit ihrem steilen Absturz, dem weiten Blick aufs unendliche Meer, erschienen aller Dichtung der Zeit um 1800 als erhaben⁵⁸. Kosegarten, Pfarrer auf Rügen, war der vielleicht wichtigste Übersetzer englischer Dichtung der Zeit, er dichtete selbst – verkürzt gesagt – den Ossian-Mythos auf Rügen um. Friedrich hat bei ihm gewohnt, Kosegarten besaß Friedrichs große Rügen-Sepien. Allerdings sollte man festhalten, daß Kosegarten einer älteren Generation angehört, er ist und bleibt ein überzeugter Anhänger des Sturm und Drang. Wenn er an den Rand des Kreidefelsen tritt, dann dräut und trotzt, dann brüllt und dampft, dann tobt und stäubt das Meer, es donnert und kracht, es zieht ihn hinab, ihn schwindelt, der Felsen stürzt, überwältigt wirft er sich hin und betet Gottes erhabene Schöpfung an. Überwältigendes Drama und anbetende Entladung: ein Vorgang voller Pathos und Bewegung⁵⁹. Nichts davon in Friedrichs Bild. Die Reiseführer der Zeit von Zöllner, Nernst und Grümbke, alle aus der Zeit um 1800, liefern, wenn auch in leicht abgeschwächter, längst topisch gewordener Form den Kosegartenschen Begriff des Erhabenen angesichts der Kreidefelsen⁶⁰. Selbst Wilhelm von Humboldt kann ihn bei seinem Rügen-Besuch nicht vermeiden, dabei interessiert ihn im Grunde genommen das geologische

⁵⁸ Mit zahlreichen Beispielen: *Roswitha Schieb* und *Gregor Wedekind*, Rügen. Deutschlands mystische Insel (Berlin 1999). Zuletzt zu Friedrichs Bild: *Johannes Grave*, Eine „wahrhaft Kosegartensche Wirkung“? Caspar David Friedrichs „Kreidefelsen auf Rügen“, in: *Pantheon* 58 (2000) 138–149; *Werner Busch*, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion (München 2003) 110–116.

⁵⁹ *Schieb*, *Wedekind*, Rügen (wie Anm. 58) 23 f., 27, 30, 35 f., 42, 45, 129–131, 206 f., 214.

⁶⁰ *Johann Friedrich Zöllner*, Reise durch Pommern, nach der Insel Rügen und einem Theile des Herzogthums Mecklenburg, im Jahre 1795 (Berlin 1797) 262–268; Karl Nernst's Wanderungen durch Rügen, hrsg. von *Ludwig Theoboul Kosegarten* (Düsseldorf 1800) 126 f.; *Johann Jakob Grümbke*, Streifzüge durch das Rügenland [1805] (Leipzig 1988) 7, 90 f., 92, 95, 97 f., 101, 105 f.



Abb. 8: Caspar David Friedrich, *Kreidefelsen auf Rügen*, um 1818, Öl auf L., 90,5 × 71 cm, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur

Phänomen der Kreidefelsen viel mehr⁶¹. Ich kann hier nicht Friedrichs Bild im Detail interpretieren, nur soviel in unserem Zusammenhang: Friedrich thematisiert eine doppelte Blickerfahrung, den Blick in die Tiefe und den Blick in die Ferne. Schon Grümbke empfiehlt in seinem Reiseführer, falls einem beim Blick in die Tiefe schwindelig werde, möge man sich auf alle Viere niederlassen und bis an den Felsrand kriechen, dann könne man die Kreidefelsen genau betrachten. Beim Blick in die Ferne komme man zur Ruhe⁶². Nun erschöpft man Friedrichs Bild nicht mit der Feststellung, zwei Blickerfahrungen würden gezeigt. Es erscheint durchaus legitim, die Blickerfahrungen als Prozeß, als zeitliche Abfolge zu lesen. Die mit dem tiefen Blick Beschäftigten sind zeitgenössisch gekleidete Rügen-Touristen, sie scheinen der Gegenwart verhaftet. Der rechts am Baum Lehnende trägt die verbotene altdeutsche Gesinnungstracht, er schaut in die Ferne, ihn mag Hoffnung auf die Zukunft bewegen. Was sie bringen wird, weiß er und wissen wir nicht. Mit Erha-

⁶¹ S. Schieb, *Wedekind, Rügen* (wie Anm. 58) 61–64, 218–221.

⁶² Grümbke, *Streifzüge* (wie Anm. 60) 101, 103, 105.

benheit hat dies nichts zu tun, schon weil das Bild mit der Darstellung zweier so unterschiedlicher Erfahrungsweisen die für das Sublime notwendige absolute Ein-Tönigkeit, den vollen Klang, verweigert.

Zweites Paradebeispiel der Forschung für den vermeintlich sublimen Friedrich ist „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ (Abb. 9)⁶³. In der Tat ist dies der einzige Richard Wagner unter Friedrichs Bildern. Zahlreiche Künstler, Karikaturisten, Designer, T-Shirt- oder Titelblatt-Entwerfer haben diese Pathosfigur adaptiert. Auch die irrational gesteigerten, übereinandergestaffelten Felsen- und Nebelgebilde lassen es hier aus allen Lautsprechern schallen. Versöhnt mit diesem Bild hat mich allein die Tatsache, daß mit großer Wahrscheinlichkeit der Dargestellte bereits tot ist, es sich also um ein Erinnerungsbild handelt⁶⁴. Ein Verstorbener vor dem Thron der Allgewalt der göttlichen Schöpfung. Nur das kann für Friedrich, den überzeugten Protestanten, Sinn machen. Denn gegen nichts hat er in Wort und Bild intensiver Stellung bezogen als gegen jede Art von menschlicher Selbstüberhebung, noch und noch fordert er Demut. Selbstüberhebung jedoch ist die Kantische Definition des Erhabenen⁶⁵. Die Friedrichsche Frömmigkeit hätte die Selbstüberhebung des Erhabenen schlicht für ein Sakrileg gehalten.

Doch Friedrichs Beispiel lehrt noch etwas anderes: Gleich nach seiner differenziertesten Formulierung durch Kant gerät das Sublime in die Krise. Wenn Pathos als hohl oder falsch erkannt werden kann, wenn es zu jedem verherrlichenden Bild in einer bürgerlich parlamentarischen Öffentlichkeit ein Gegenbild – und sei es in Form von Karikatur – geben kann, dann hören die absoluten Bilder auf, überzeugend zu sein und relative, reflexive, die ihr Pathos selbst als bloß behauptet darstellen, treten an ihre Stelle. Ein Sublimes, das sich rechtfertigen muß, verliert alle Erhabenheit. Erst wenn das Gegenständliche vollständig verweigert wird, ist die Behauptung des Erhabenen wieder möglich. Ob damit dann allerdings eine Transzendenzerfahrung eröffnet wird, wie der Abstrakte Expressionismus es möchte, ist durchaus fraglich. Denn das betrachtende Subjekt muß die von diesen Bildern herausgeforderte Selbsterfahrung als bewußtseinsweiternd im Sinne der Transzendenz deuten. Das nicht

⁶³ Busch, Caspar David Friedrich (wie Anm. 58) 98–101.

⁶⁴ Zuerst vermutet in: Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen (München 1973) 349, Nr. 250.

⁶⁵ Kant, Kritik der Urteilskraft (wie Anm. 23) 187–189; dazu: Hartmut Böhme und Gernot Böhme, Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants (Frankfurt a.M. 1985) 121.

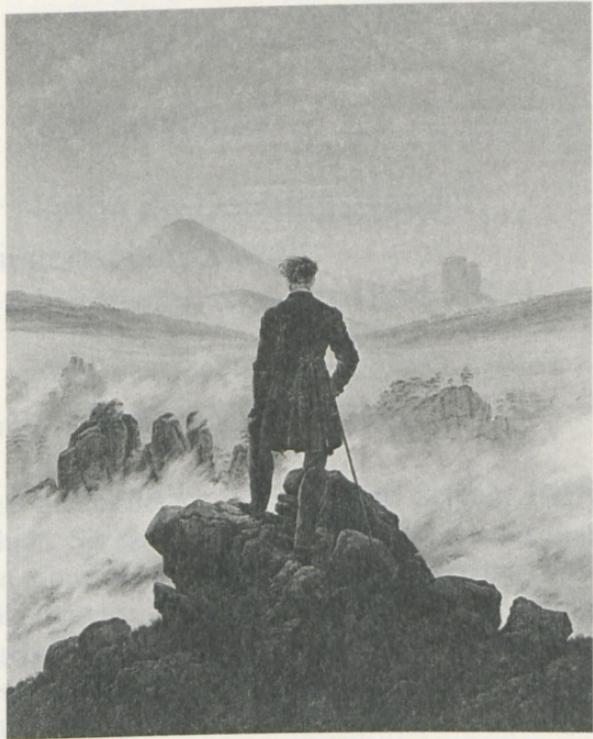


Abb. 9: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818, Öl auf L., 94,8 × 74,8 cm, Kunsthalle Hamburg

Faßbare, weil nicht Meßbare dieser Bilder ist nicht per se erhaben. Entgrenzungserfahrung, die zweifellos Caspar David Friedrich mit seinem „Mönch am Meer“ erfunden hat – schon die fehlende seitliche Rahmung des Bildes weist darauf hin –, kann auf verschiedenem Wege, etwa auch durch Drogen, herbeigeführt werden. Sie markiert einen Trancezustand, den man womöglich religiös nennen kann, obwohl er mit dem Glauben direkt nichts zu tun hat. Ich würde ihn eher für gefährlich halten, denn er pflegt Allmächtsphantasien und Realitätsverlust nach sich zu ziehen. Das Sublime wird zu Pathos an sich, das beliebig besetzbar erscheint. Insofern könnte es sein, daß es seinen historischen Ort im 18. Jahrhundert gehabt hat, indem es einerseits zur ästhetischen Erweiterung angesichts naturwissenschaftlicher Erkenntnis geführt, andererseits zur Subjektbildung beigetragen hat. Das Sublime der Gegenwart scheint eher der Subjektauflösung zu dienen. Es läßt sich nicht leugnen, daß dies offenbar eine zeitadäquate Erfahrung darstellt.