

lerischen Akt, die noch nicht ausreichend erfasst ist. Die künstlerische Tätigkeit wird mit M. Duchamps *Ready-Mades* zweigeteilt in En. und Präsentation. In Auffinden und Kombinieren von Objekten besteht das frühe plastische Schaffen von Picasso. Im Surrealismus wird E. als Kombinatorik praktiziert. Die Bilderfindung aus den Flecken Leonardos wiederholt Max Ernst in den *frottages*. Das Auffinden ist oft mit dem Zufall verbunden, führt aber bei vielen Künstlern zunächst zur Anlage einer Sammlung (z. B. J. Cornell, I. Kabakov), die für die Assemblagen aus Objekten oder Müll den Ausgangspunkt bildet. Die *combines* und *combine paintings* von R. Rauschenberg dokumentieren die Bedeutung von Auffinden, Sammeln, Kombinieren und Präsentieren. Die technische Definition von E. hat ihre Auswirkungen in zahlreichen Anträgen zur Patentierung von Ideen und Verfahren.

→ Decorum; Genie; Komposition; Kreativität; Nachahmung; Paragone; Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung

#### Literatur

CICERO, De inventione, hg. v. TH. NÜSLEIN, Düsseldorf/Zürich 1998. – DERS., De oratore, hg. v. H. MERKLIN, Stuttgart 1976. – VITRUV, Zehn Bücher über Architektur, hg. v. C. FENSTERBUSCH, Darmstadt 1964. – PLINIUS D. Ä., Naturkunde – Buch 35, hg. v. R. KÖNIG/G. WINKLER, München 1978. – HORAZ, Ars poetica, hg. v. E. SCHÄFER, Stuttgart 1972. – QUINTILIAN, Ausbildung zum Redner, hg. v. H. RAHN, 2 Bde., Darmstadt 1972–1975. – C. CENNINI, Il libro dell'arte, hg. v. F. BRUNELLO, Vicenza 1982. – L. B. ALBERTI, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. O. BÄTSCHMANN/CH. SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000. – L. B. ALBERTI, L'architettura – De re aedificatoria, hg. v. G. ORLANDI/P. PORTOGHESI, Mailand 1966, 2 Bde. – LEONARDO DA VINCI, Libro di Pittura, hg. v. C. PEDRETTI, 2 Bde., Florenz 1996. – P. PINO, Dialogo di Pittura, Venedig 1548. – L. DOLCE, Dialogo di Pittura, Venedig 1557. – G. B. ARMENINI, De veri precetti della pittura, Ravenna 1586. – R. FRÉART de CHAMBRAY, Idée de la perfection de la peinture, Le Mans 1662. – C. A. DU FRESNOY, De arte graphica liber, Paris 1668. – J. v. SANDRART, L'Accademia Todeca oder Teutsche Academie, Nürnberg/Frankfurt 1675, 3 Bde. – A. FÉLIBIEN, Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture [...] avec un Dictionnaire, Paris 1676. – R. de PILES, Cours de Peintures par Principes, Paris 1708. – J. G. SULZER, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 5 Bde., Leipzig <sup>2</sup>1792–1799 [zuerst 1771–1774]. – A. COZENS, New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, London 1785/86. – J. REYNOLDS, Discourses on Art, hg. v. R. R. WARK, New Haven/London 1975 [zuerst 1797]. – R. W. LEE, Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, New York 1967 [zuerst 1940]. – J. S. HELD, The Early Appreciation of Drawings. In: Studies in Western Art, Bd. 3, Princeton (NJ) 1963, 92–73. – H. HOLLÄNDER, Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32 (1970), 193–234. – W. KEMP, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547–1607. In: Marburger Jahrbuch 19 (1974), 219–240. – W. HOFMANN, Ars combinatoria. In: Jahrbuch der

Hamburger Kunstsammlung 21 (1974), 7–30. – A. HÜGLI, Invention, E., En. In: J. RITTER (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 544–574. – M. KEMP, From ›Mimesis‹ to ›Fantasia‹. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts. In: Viator 8 (1977), 347–398. – P. O. LONG, Invention, Authorship, ›Intellectual Property‹ and the Origin of Patents. Notes toward a Conceptual History. In: Technology and Culture 32 (1991), 846–884. – O. BÄTSCHMANN, Leon Battista Alberti über *inventum* und *inventio*. In: G. SCHRÖDER (Hg.), Anamorphosen der Rhetorik, München 1997, 231–248. – M. KIENPOINTNER, Inventio. In: G. UEDING (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 561–587. – S. CURRIE u. a. (Hg.), Drawing 1400–1600. Invention and Innovation, Aldershot 1998. – F. AMES-LEWIS, The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist, New Haven/London 2000. – I. TOULOUSE/D. DANÉTI (Hg.), Eureka: le moment de l'invention, Paris 2008. – D. DANIELS/B. U. SCHMIDT (Hg.), Artists as inventors, inventors as artists, Ostfildern 2008. – C. BROTHERS, Michelangelo, drawing, and the invention of architecture, New Haven/London 2008. – V. AUCLAIR, Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective comme instruments de l'invention, Rennes 2010.

Oskar Bättschmann

#### Erhabene, das

Bei allen Wandlungen, die der Begriff des E. seit der Antike erfahren hat, diente er nahezu ausnahmslos dazu, Grenzphänomene, Grenzerfahrungen oder Grenzüberschreitungen zu bezeichnen. Als erhaben galten und gelten etwa die äußerste Steigerung einer ästhetischen Wirkung, unvergleichliche sinnliche Erfahrungen sowie die Überforderung durch übergroße oder übermächtige Phänomene. Zusammen mit dem Schönen rückte das E. im 18. Jh. zu einem zentralen Grundbegriff der sich herausbildenden Ästhetik auf, markierte aber zugleich die fragilen Grenzen des Ästhetischen. Problematisch gestaltet sich bereits seit der ersten Prägung des Begriffs in der antiken Rhetorik das Verhältnis zur sprachlichen oder bildlichen Darstellung: Gilt das E. einerseits als – wenn auch kaum lehrbarer – Stil oder als Effekt bestimmter Darstellungsformen, so wird das E. andererseits als Ausdruck eines fundamentalen Darstellungsproblems oder als indirekte Darstellung eines Undarstellbaren verstanden. Als Grundstruktur des E. und Ursache seines eminenten wirkungsästhetischen Potentials wird daher oftmals eine paradoxe Erfahrung, ein ›gemischtes Gefühl‹ von Unlust und Lust oder ein unauflöslicher innerer Widerstreit angeführt. Diese Grundstruktur impliziert, dass das E. – bei aller Plötzlichkeit oder Ereignishaftigkeit seines Auftretens – nur in Wahrnehmungsprozessen realisiert werden kann. Erheblichen Veränderungen unterlag der Begriff des E. im Verlauf seiner Geschichte mit Blick auf die Phänomene, auf die er angewandt wurde, diente

er doch wechselweise zur Charakterisierung eines rhetorischen Stils, von Naturphänomenen oder von Kunstwerken. Grundlegende Modifikationen erfuhr das E. zudem in seinem Verhältnis zum Begriff des Schönen, der einerseits als konträrer oder gar kontradiktorischer Gegenbegriff des E. verstanden wurde, andererseits aber auch mit dem E. verbunden werden konnte (das E. als Vorform oder höchste Steigerung des Schönen).

### Antike Grundlagen: Die rhetorische Stillehre und ihre Überschreitung

Eine erste kanonische Prägung erhielt der Begriff des E. in der sog. Dreistillehre der antiken Rhetorik. In der *Rhetorica ad Herennium*, bei Cicero und Quintilian unterscheidet sich der hohe Stil, das *genus grande* oder *sublime*, durch seine unwiderstehlich ergreifende Wirkung vom niederen und mittleren Stil. Dem hohen Stil kommt die Macht zu, den Zuhörer nicht nur zu erfreuen und zu belehren, sondern zu bewegen (*movere*). Die zunächst ganz auf die Rhetorik beschränkte Stilbezeichnung wird bereits von Quintilian auf Bildhauer übertragen und später – etwa von Melanchthon – auch auf Maler bezogen (Strube 2005, 27). Die Stilbezeichnung *sublimis* bleibt jedoch lange auf Werke der Dichtung oder bildenden Künste beschränkt; erst spät, etwa bei A. G. Baumgarten, ist von einem sublimen »genus cogitandi« die Rede.

Die einzige antike Schrift, die allein dem Sublimen gewidmet ist, knüpft an den Begriffsgebrauch der Rhetorik an, überschreitet aber dessen Grenzen, wenn sie das E. als das Höchste der Rede bezeichnet. Der vermutlich im 1. Jh. n. Chr. entstandene Traktat *Perí hýpsous* (Über das E.), dessen Verfasser – in Handschriften wird ein Dionysius Longinos namhaft gemacht – sich nicht mehr identifizieren lässt, führt zwar neben großen Gedanken und starken Emotionen verschiedene sprachliche Mittel zur Erweckung des E. an (Wortwahl, Metaphorik, Figuren, Komposition, Rhythmus), würdigt aber zugleich mit der einfachen Sprache des biblischen Schöpfungsberichts oder mit dem Schweigen des griechischen Helden Aias Formen des E., die sich nicht allein als rhetorischer Effekt ausweisen lassen. Das E. des Ps.-Longinos situiert sich jenseits der geläufigen rhetorischen Typologien, es markiert ein Außer-Ordentliches der Rhetorik, das dessen Regelwerk außer Kraft setzt, und ist daher auch jedem Vergleich mit dem Schönen enthoben.

Die in der Renaissance einsetzende, zunehmend breite Rezeption von *Perí hýpsous* (in Druckausgaben

ab 1554 und Übersetzungen u. a. ins Lateinische und Italienische) bereitete die Konjunktur des E. im 18. Jh. vor. Entscheidend für die breite Wirkung der Schrift des Ps.-Longinos wurde die französische Übersetzung des *Traité du sublime* durch N. Boileau-Despréaux (1674), die sich unvermeidlich in einer Spannung zu Boileaus eigener Regelästhetik (*Art poétique*) befinden musste. Boileaus kommentierte Übersetzung wurde zur zentralen Referenz für jene Theoretiker, die mit dem Rekurs auf ein »je ne sais quoi«, den »beau désordre« und den Geniebegriff wirkungsästhetische Ansätze zu etablieren suchten. Für die bildende Kunst blieb diese Ausdifferenzierung des rhetorischen und kunsttheoretischen Diskurses zunächst ohne direkte Folgen. Sie orientierte sich eher am Topos des *locus terribilis*, der in seiner Abgrenzung zum *locus amoenus* eine ähnliche Semantik wie das E. ausbildete.

### Burke, Kant und die Folgen: Schönes und Erhabenes

Bereits seit dem späten 17. Jh. lässt sich bei englischen Autoren beobachten, wie das E. vermehrt zur Charakterisierung von ungewöhnlichen Naturobjekten und -phänomenen herangezogen wird: Im Zuge der Hinwendung zu neuen Formen der Landschaftserfahrung (die wilde Natur, das Hochgebirge etc.) thematisieren Th. Burnet, J. Dennis, J. Addison und J. Baillie überwältigende und überfordernde Erfahrungen des Großen oder Schrecklichen und greifen zur Schematisierung dieses Naturerhabenen auf das Rhetorisch-Erhabene zurück. In diesem Sinne differenziert etwa Shaftesbury verschiedene Landschaftstypen und weist der wilden Natur, die er als »sublime« bezeichnet, den höchsten Rang zu. Zunehmend gilt das E. jedoch nicht ausschließlich als intrinsische Qualität der Naturobjekte, sondern wird stärker auf die Disposition des Betrachters bezogen. Eine explizite Anwendung auf Werke der bildenden Kunst erfahren diese Überlegungen u. a. bei J. Richardson sen. in der zweiten Auflage seines *Essay on the Theory of Painting* (1725).

Zum Gegenstand systematischer philosophischer Reflexion wird das E. in E. Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Wie zuvor bereits Dennis und Addison stellt Burke das E. dem Schönen gegenüber und führt es – im Rahmen einer sensualistischen Philosophie – auf physiologische sowie psychologische Vorgänge zurück. Die besondere Beschaffenheit eines riesigen, unendlichen, formlosen, machtvollen, rauhen oder finsternen Objekts bewirke im Betrachter

eine übermäßige Anspannung der Nerven und rufe einen schmerzähnlichen Zustand, einen Schrecken oder ein Erschauern, hervor. Ein »Frohsein« (*delight*, im Unterschied zum *pleasure* des Schönen) mische sich in den *horror*, sobald der Betrachter realisiere, dass er selbst nicht unmittelbar gefährdet sei. Burke akzentuiert die objektiven Voraussetzungen des E., deutet aber zugleich an, dass sich das Sublime Darstellungseffekten verdanken könne. Seine Konzentration auf den Schrecken als Anlass erhabener Empfindungen stieß in der zeitgenössischen Rezeption zum Teil auf Kritik und veranlasste u. a. W. Gilpin (1782) und U. Price (1794) dazu, neben dem Schönen und E. eine dritte fundamentale Kategorie einzuführen: *the Picturesque*.

Burkes Theorie des E. wurde rasch auch in Deutschland, etwa von M. Mendelssohn, rezipiert und in I. Kants Frühschrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) aufgegriffen. Kants Analytik des E. in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) bricht jedoch grundlegend mit den Vorgaben Burkes, indem der Grund des E. nun nicht in der Natur, sondern im betrachtenden Subjekt gesucht wird. Weniger die Konfrontation mit einem Naturphänomen als die durch diese Konfrontation geweckte Idee macht den Kern des E. aus. Übereinstimmend mit Burke beschreibt Kant einen Prozess mit zwei Phasen: Auf eine anfängliche Unlust, die durch eine Überforderung des Zusammenspiels von Einbildungskraft und Verstand oder durch eine Erfahrung physischer Ohnmacht provoziert wird, folgt eine Empfindung der Lust, wenn das Subjekt bemerkt, dass die Vernunft dieser Herausforderung gewachsen ist. Auf diese Weise werde zum einen die »Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich« (Kant, *KU*, B 97); zum anderen erlaube erst das Scheitern der Einbildungskraft angesichts des E. eine »negative Darstellung« (*KU*, B 124) der Idee des Unendlichen.

Um zwei grundlegend verschiedene Anlässe erhabener Empfindungen zu unterscheiden, differenziert Kant das Mathematisch-E. vom Dynamisch-E. Ersteres umfasst Phänomene, die über alle Vergleichung groß oder ausgedehnt sind und jegliche Größenschätzung überfordern, weil sie es nicht zulassen, das Wahrgenommene zu einer Einheit zu formen. Das Dynamisch-E. hingegen gebe »uns unsere physische Ohnmacht zu erkennen« (*KU*, B 105). Beispielhaft erwähnt Kant »kühne überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörerischen Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwü-

stung, der grenzenlose Ozean, in Empörung versetzt« (*KU*, B 104). Als erhaben gelten Kant aber nicht diese Phänomene, sondern die durch sie angestoßene Erfahrung der Überlegenheit der Vernunft. Erhaben ist für ihn daher »der Widerstand gegen das, was vorher das E. hieß« (Menninghaus 1991, 6).

Indem das E. die endliche Fassungskraft des Subjekts übersteigt, entzieht es sich zugleich jeder Darstellung. Im Lichte der *Kritik der Urteilskraft* muss es daher abwegig erscheinen, ein Kunstwerk schaffen zu wollen, um das E. sinnlich zur Darstellung zu bringen: »[...] das eigentliche E. kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden« (*KU*, B 77). Allein ein Scheitern der Darstellung kann dem E. entsprechen. Wo Kant dennoch die Möglichkeit einer »Darstellung des E.« (*KU*, B 213) erwägt, konzidiert er sogleich – anders als es die Theorie des E. in der *Kritik der Urteilskraft* vorsieht – eine Vereinbarkeit des E. mit dem Schönen. An entlegener Stelle gibt Kant damit die Grundlinien der weiteren Entfaltung des Begriffs des E. vor: Bereits Fr. Schiller wird das E. offensiv für eine Kunsttheorie in Anspruch nehmen und eine Annäherung an das Schöne vornehmen.

In zwei kurzen Aufsätzen, *Vom E.* (1793) und *Über das E.* (1801), hat Schiller die Grundzüge von Kants Theorie des E. reformuliert und explizit auf kunsttheoretische Fragen bezogen. Während Kant allenfalls eine Darstellung von Gegenständen zu erwägen scheint, die in der Natur die Erfahrung des E. anstoßen können, strebt Schiller an, durch künstlerische Darstellung dieselben Erfahrungen zu ermöglichen. Mit der Unterscheidung zwischen Theoretisch-E. und Praktisch-E. knüpft er zwar an Kants Differenzierung des E. an, konzentriert sich aber vornehmlich auf die Konfrontation mit dem Schrecklichen und Furchtbaren. Dessen Darstellung in der Tragödie ermögliche dem Betrachter ein sympathetisches Mitleiden. Die Distanz zum Bühnengeschehen stelle dabei sicher, dass das E. furchtbar erscheine, ohne »wirkliche Furcht« zu erregen. Implizit deutet sich in Schillers Unterscheidung zwischen Furchtbarem und tatsächlicher Furcht ein fundamentales Problem an, das der Transfer von Kants Begriff des E. in die Kunst nach sich ziehen musste: Die fiktionale Darstellung des E. in der Kunst droht, weil sie durch reinen Verstandesgebrauch durchschaubar ist, jene Erfahrung der Überlegenheit unserer Vernunftbestimmung auszuschließen, die im Zentrum von Kants Interesse gestanden hatte.

Mit Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung* setzt eine folgenreiche Annäherung von E. und Schö-nem ein, die die weitere Begriffsgeschichte prägen sollte. Kants kontradiktorischer Gegensatz zwischen beiden Begriffen wird entweder als ein rein »quantitativer Gegensatz« aufgefasst (Fr. W. J. Schelling), als gradueller Unterschied verstanden (K. W. F. Solger) oder aber – wie in J. G. Herders *Kalligone* – gänzlich geleugnet. Auch bei G. W. Fr. Hegel und noch bei Fr. Th. Vischer lässt sich diese Annäherung an das Schöne beobachten, mit der eine enge Bindung des E. an die Kunst und dessen Objektivierung einherzu-gehen scheint.

Schon weitaus früher, mit der ersten Rezeption von Burkes Traktat, hatten Versuche eingesetzt, die Theorien des E. auf konkrete Werke der bildenden Kunst zu beziehen. J. Reynolds würdigte das *Jüngste Gericht* Michelangelos als sublimes Kunstwerk, und J. G. Sulzer konnten selbst Gemälde Raffaels als erhaben gelten. Besonders wirkmächtig wurden die zahlreichen Vorschläge, bei N. Poussin, S. Rosa, A. van Everdingen u. a. eine spezifisch erhabene Landschaftsmalerei auszumachen. Exemplarisch lässt sich der Transfer von Burkes Konzept auf Landschaftsbilder in D. Diderots *Salon* von 1767 nachvollziehen; Diderot würdigt u. a. Gemälde Poussins, C. J. Vernets und H. Roberts als sublime Werke. Mit dem E. wurden vor und um 1800 namentlich bestimmte Bildmotive (die wilde Natur, das Hochgebirge, Wasserfälle, Vulkanausbrüche sowie Stoffe aus Dichtungen Homers, Ossians und Miltons) oder besonders wirkmächtige Darstellungsformen wie das Eidophysikon von Ph.-J. de Loutherbourg assoziiert. Vor allem englische und amerikanische Künstler (J. Wright of Derby, R. Wilson, H. Füssli, J. M. W. Turner, Th. Cole, Fr. Church u. a.) galten schon ihren Zeitgenossen als Maler des E.. Inwiefern diese Künstler, aber auch J. A. Koch, Th. Géricault oder E. Delacroix, tatsächlich Darstellungen des E. anstrebten, bedarf genauerer Klärung. In Einzelfällen scheinen sich Künstler wie C. D. Friedrich dezidiert gegen eine Verpflichtung auf Theorien des E. gewandt zu haben, indem sie die unabdingbare Sicherheit und Souveränität des Bildbetrachters mit rezeptionsästhetischen Mitteln in Frage stellten. Auch in anderen Kunstgattungen konnten Theorien des E. ein Echo finden: W. Shenstone versuchte auf seinem Anwesen The Leasowes Burkes Theorie für die Gartenkunst anzuwenden. Verschiedentlich ist der Begriff des E. zudem zur Charakterisierung von Architekturen verwandt worden.

## Die poststrukturalistische Renaissance des Erhabenen

Nachdem der Begriff des E. in der Kunsttheorie und philosophischen Ästhetik des späten 19. Jh. und frühen 20. Jh. seine Produktivität gänzlich eingebüßt zu haben schien, lässt sich in der zweiten Hälfte des 20. Jh. eine bemerkenswerte ›Renaissance‹ des E. beobachten, die an Kants Analytik des E. anknüpft und zugleich die Auseinandersetzung mit der modernen und zeitgenössischen Kunst sucht.

P. de Man und J. Derrida haben Kants Analytik des E. zum Gegenstand detaillierter dekonstruktiver Lektüren gemacht. Während de Man die figurative Eigendynamik von Kants Sprache freilegt, stößt Derrida im Rahmen seiner Überlegungen zum fragilen Status des *parergon* auf einen paradoxen Befund: Einerseits scheint das unermessliche E. kein *parergon* zu kennen, da es keine Begrenzung und keine Rahmung zulässt, andererseits aber zeigt Derrida auf, dass dem E. selbst im ästhetischen Diskurs, und insbesondere in Kants *Kritik der Urteilskraft*, ein *parergonal* Status zukommt. Es ist gleichsam am Rand des Ästhetischen situiert, erweist sich aber zugleich als unabdingbar.

Stärker als de Man und Derrida hat J.-F. Lyotard den Rückgriff auf Kants Begriff des E. mit einer Analyse der modernen Kunst verbunden. Lyotard greift dabei das künstlerische Programm von B. Newman auf, der sein Verständnis des abstrakten Expressionismus stark auf die Erfahrung des E. bezogen hatte. Lyotard beschreibt das E. als ein Ereignis, das gewohnte Ordnungen des Darstellens oder des Diskurses durchbricht und durch einen fundamentalen, unauflösbaren Widerstreit charakterisiert ist. Mit dem E. verbinde sich ein Moment, in dem das Jetzt fragwürdig wird; ausgelöst werde es durch die Drohung, dass nichts mehr geschieht: »Was schreckt, ist, dass das *Es geschieht* – nicht geschieht, dass es zu geschehen aufhört« (Lyotard 1989, 117). Anders als bei Kant oder Schiller gilt das Sublime nicht als Leistung des Subjekts, sondern als Ergriffen-Werden, es impliziert mithin eine Suspension der subjektiven Vermögen. Nur auf diese Weise bezeuge das E. ein Nicht-Darstellbares, das seinerseits nicht dargestellt, sondern in seiner Undarstellbarkeit erfahrbar werden soll. In dem erhabenen Verweis auf ein Undarstellbares sieht Lyotard den entscheidenden Grundzug der modernen Kunst – ein Gedanke, der implizit bereits in Th. W. Adornos *Ästhetischer Theorie* vorbereitet ist.

Während Lyotards Begriff des E. als eines Nicht-Darstellbaren nicht immer gänzlich frei von metaphysischen Konnotationen ist, beschreibt J.-L. Nancy

das Sublime konsequent als etwas der Darstellung Immanentes. Das E. verweise nicht auf ein Undarstellbares, sondern vollziehe eine Undarstellbarkeit, die jeder Darstellung eigen sei. Es rühre an eine der Darstellung selbst inhärente Grenze.

Die ›Renaissance‹ des E. in der zweiten Hälfte des 20. Jh. berührt grundlegende ethische und politische Fragen, sie steht aber – wie das Beispiel Lyotards zeigt – in einem besonders engen Zusammenhang mit der zeitgleichen Kunstentwicklung. Es wundert daher nicht, dass neben B. Newman zahlreiche Künstler den Begriff des E. aufgegriffen haben oder mit ihm in Verbindung gebracht worden sind. Gattungsübergreifend – etwa im Werk von A. Kiefer, W. de Maria oder D. Libeskind – hat das E. auch in der Kunst eine Renaissance erlebt.

→ Ästhetik; Gefühl und Einfühlung; Gott/Künstler; Neugierde und Staunen; Plastisch/Malerisch; Religion

#### Literatur

E. BURKE, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, London 1757. – I. KANT, Kritik der Urteilskraft, Berlin 1790. – FR. SCHILLER, Vom E., In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar 1962, 171–195. – DERS., Über das E., In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 21, Weimar 1963, 38–54. – S.H. MONK, The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England, New York 1935. – B. NEWMAN, The Sublime is Now, In: Tiger's Eye 1/6 (1948), 51–53. – W.J. HIPPLE, The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory, Carbondale 1957. – TH. WEISKEL, The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence, Baltimore 1976. – J. DER- RIDA, Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992 [zuerst 1978]. – A. WILTON, Turner and the Sublime, London 1980. – J.B. TWITCHELL, Romantic Horizons. Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770–1850, Columbia 1983. – New Literary History 16/2 (1985). – CH. BEGEMANN, Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1987. – C. ZELLE, Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert, Hamburg 1987. – J.L. NANCY u.a., Du sublime, Paris 1988. – J.F. LYOTARD, Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, Wien 1989 [zuerst 1988]. – Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 43 (1989). – CH. PRIES (Hg.), Das E.. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989. – P. DE BOLLA, The Discourse of the Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject, Oxford 1989. – W. MEN- NINGHAUS, Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des E., In: Poetica 23 (1991), 1–19. – J.F. LYOTARD, Die Analytik des E.. Kant-Lektionen, München 1994 [zuerst 1991]. – P. DE MAN, Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 1993. – CH. PRIES, Übergänge ohne Brücken. Kants E. zwischen Kritik und Metaphysik, Berlin 1995. – A. ASHFIELD/P. DE BOLLA (Hg.), The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory, Cambridge 1996. – CH. BURGARD/B. SAINT GIRONS (Hg.), Le paysage et la question du sublime, Paris 1997. – J. GRAVE, Caspar David Friedrich und die Theorie des E.. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen

Begriff der zeitgenössischen Ästhetik, Weimar 2001. – P. BAR- RONE, Schiller und die Tradition des E., Berlin 2004. – W. STRUBE, Schönes und E.. Zur Vorgeschichte und Etablierung der wichtigsten Einteilung ästhetischer Qualitäten, In: Archiv für Begriffsgeschichte 47 (2005), 25–59. – B. SAINT GIRONS, Le sublime de l'antiquité à nos jours, Paris 2005. – PH. SHAW, The Sublime, London 2006. – D. TILL, Das doppelte E.. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jh., Tübingen 2006. – Y. LE SCANFF, Le paysage romantique et l'expérience du sublime, Seyssel 2007.

Johannes Grave

## Erzählen → Bilderzählung

### Exil von deutschsprachigen Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen

Die deutschsprachige Kunstgeschichte hat durch die nationalsozialistische Verfolgungspolitik sowohl quantitativ als auch qualitativ erhebliche Verluste erfahren. Ab 1933 wurden wegen ihrer jüdischen Abstammung oder ihres Eintretens für die moderne Kunst in Deutschland, später auch in Österreich, zahlreiche Museumsbeamte und Hochschullehrer entlassen oder in den vorzeitigen Ruhestand versetzt, Studierende der Universität verwiesen, von Promotion und Habilitation ausgeschlossen. Kunstkritiker verloren ihre Publikationsmöglichkeiten, ›Nicht-ariern‹ verbot man, mit Kunst zu handeln. Von den ihres Amtes enthobenen Kunsthistorikern konnten 35 untertauchen, fünf kamen in Konzentrationslagern zu Tode. Etwa 250 Kollegen – rund ein Viertel der damaligen Fachvertreter – wurden in die Emigration gezwungen. Die meisten dieser Emigranten haben, vor allem von den Vereinigten Staaten aus, als akademische Lehrer und – in geringerem Maße – Museumsmitarbeiter eine breite und nachhaltige Wirkung erzielt. Der von ihnen ausgelöste, bedeutende Transmissionsprozess hat nicht nur für die angelsächsische Kunstgeschichte, sondern auch für die Gesamtdisziplin weitreichende Folgen gehabt.

Bevorzugtes Fluchtziel war zunächst das europäische Ausland, meist Italien, Frankreich, die Schweiz – Länder, die aber in der Regel nur kurze Zeit Zuflucht boten. Mehr als ein Drittel der verfolgten Kunsthistoriker wanderte nach Großbritannien aus. Etwa die Hälfte der Emigranten fand endgültig in den Vereinigten Staaten Aufnahme. Andere gingen nach Palästina, Shanghai, und sogar nach Indien.