

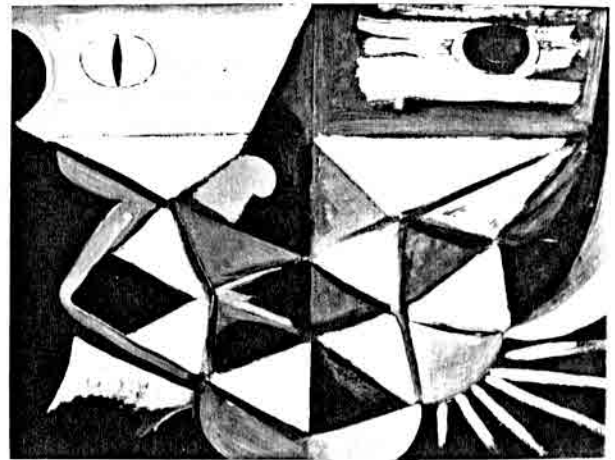
RUTH WALGREEN STEPHAN, KURT SELIGMANN, ROBERT MOTHERWELL,
A. D. B. SYLVESTER, BARNETT B. NEWMAN, NICOLAS CALAS, JOHN STEPHAN

WHAT IS SUBLIME IN ART?

WAS IST ERHABEN IN DER KUNST?

VERGESSENE-AUTOREN-DER-POSTMODERNE

100



John Stephan: The Tiger's Eye

(Gemälde, nach denen die Einbände der ersten vier Hefte der New Yorker
Künstlerzeitschrift »The Tiger's Eye on Arts and Letters« gestaltet waren.)
[Aus: Gibson, A. E.: Issues in Abstract Expressionism. Ann Arbor, London 1990, S. 130]

Ruth Walgreen Stephan, Kurt Seligmann, Robert Motherwell,
A. D. B. Sylvester, Barnett B. Newman, Nicolas Calas, John Stephan

What is Sublime in Art?
Was ist erhaben in der Kunst?

Zweisprachige Ausgabe des Schwerpunktthemas zum Erhabenen der New Yorker
Avantgardezeitschrift »The Tiger's Eye on Arts and Letters« von 1948

Übersetzt und kommentiert von Melanie Fastenrath, Angela Merte,
Beate Otto, Jörgen Schäfer und Andrea Wertz

Mit einer Nachbemerkung herausgegeben von
Carsten Zelle

Handkopiertes Vorzugsexemplar mit
drei Farb- und zehn s/w-Abbildungen
für die TeilnehmerInnen des Seminars
»Erhabenheit und Postmoderne«
im Sommersemester 1991

Siegen
1992

Die BearbeiterInnen und ihre Texte:

- Melanie Fastenrath, studiert Allgemeine Literaturwissenschaft, Geschichte und Angewandte Sprachwissenschaft an der Uni Siegen (*Nicolas Calas*).
- Angela Merte, studierte von 1985 bis 1991 Allgemeine Literaturwissenschaft, Anglistik und Psychologie in Siegen; Magisterdiplom mit der Arbeit »Zur Modifikation des > Textes < bei Gerhard Rühm« (1991); Mitarbeiterin am DADA-Köln-Forschungsprojekt an der Uni Siegen (*Robert Motherwell*).
- Beate Otto, studiert seit 1989 Allgemeine Literaturwissenschaft, Germanistik und Politik in Siegen; Redakteurin der Reihe »Massenmedien und Kommunikation« (MuK) an der Uni Siegen (*Barnett B. Newman*).
- Jörgen Schäfer, studierte von 1987 bis 1992 Allgemeine Literaturwissenschaft, Geschichte und Politik in Siegen und Liverpool; Magisterdiplom mit der Arbeit »DADA-Köln - seine Zeitschriften und literarischen Aspekte«; Mitarbeiter am DADA-Köln-Forschungsprojekt an der Uni Siegen; gab (zusammen mit Bernhard Dotzler und Peter Gendolla) heraus: »MaschinenMenschen. Eine Bibliographie«. Frankfurt/M., Bern, Paris, New York 1992 (*A. D. B. Sylvester*).
- Andrea Wertz, studiert Germanistik, Allgemeine Literaturwissenschaft und Kunst an der Uni Siegen (*Kurt Seligmann, John Stephan*).
- Carsten Zelle, nach Studium und Promotion an der Uni Marburg sowie Forschungstätigkeit an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel von 1987 bis 1992 Assistent an der Uni Siegen im Fach Allgemeine Literaturwissenschaft; z. Zt. Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft; zahlreiche Veröffentlichungen u.a. zur Literatur des 18. Jahrhunderts, Ästhetik des Schönen, Schrecklichen und Erhabenen und zur (Exil-)Germanistikgeschichte (*Ruth W. Stephan*).

Inhalt

- Ruth Walgreen Stephan:*
Die Nummer zum Erhabenen von Tiger's Eye S. 8/9
- Die Iden der Kunst
Sechs Stellungnahmen zum Thema
Was ist erhaben in der Kunst? S. 10/11-38/39
- Kurt Seligmann* S. 10/11
Robert Motherwell
Eine Tour durch das Erhabene S. 12/13-15/16
A. D. B. Sylvester
Vorzeichen der Erfahrung S. 16/17-22/23
Barnett B. Newman
Das Erhabene ist jetzt S. 24/25-29/30
Nicolas Calas
Veronica und die Sphinx S. 30/31-36/37
John Stephan
Der Mythos ist Erhabenheit S. 36/37-38/39
- Abbildungen S. 40-52
- Kommentar zu den Autoren und ihren Stellungnahmen S. 53-71
- Carsten Zelle*
Nachbemerkung S. 73-78

Abbildungen

(TE = *The Tiger's Eye*)

Frontispiz John Stephan: *The Tiger's Eye*

1. Gruppenfoto mit Kurt Seligmann, 1942 S. 40
2. Barnett B. Newman: *Death of Euclid*, 1947 (TE 3, S. 101) S. 41
3. Wilfredo Lam: *L'Arbre-aux-miroirs*, 1945 (TE 6, S. 23) S. 42
4. Ives Tanguy: *Second Message*, 1929 (TE 6, S. 23) S. 43
5. Robert Motherwell: *The Homeley Protestant*, 1948 (TE 6, S. 24) S. 44
6. Yves Tanguy: *Max Ernst*, 1948 (TE 6, S. 25) S. 45
7. Barnett B. Newman: *The Two Edges*, 1948 (TE 6, S. 28) S. 46
8. Clyfford Still: *The Grail*, 1947 (TE 6, S. 29) S. 47
9. Joachim Patinir: *Charon überquert den Styx, um 1515* (TE 6, S. 69) S. 48
10. Kurt Seligmann: *Pythonissa*, um 1947/48 (TE 6, S. 87) S. 49
11. John Stephan: *Portrait of Ruth*, um 1948/49 (TE 7, S. 35) S. 50
12. Barnett B. Newman: *The Break*, 1948 (TE 9, S. 59) S. 51
13. Mark Rothko: [ohne Titel], 1949 (TE 9, S. 109) S. 52

What is Sublime in Art?
Was ist erhaben in der Kunst?

[Ruth Walgreen Stephan:]

The Sublime Issue of The Tiger's Eye

was shaped by the idea that sublimity is the visitor of many and not the exclusive guest of the rhetorical thinker or of religiosity · There is the importance, too, of finding new symbols, for medieval definitions have long been outmoded · What is there in the old concept of sublimity to hold us in awe today? · We were told it was an »elevated beauty« but *elevation* then was abstract, cloud stratas were unexplored and were beautiful billows for the imagination to soar through · Now *elevation* means airplanes, speed and scientific achievement, the sensation of being in a cloud world has become an actuality with its own descriptions, and the sublime is again an abstraction demanding symbols for revelation.

Of the two general rooms of thought, whether sublimity is a *beyondness* signifying man as eternal, or whether it is a *hereness* denoting a reverence or rare understanding of life, this magazine readily enters into the latter · The fact of man boring thus far into eternity seems, in itself, worthy of respect and wonder, while his various personal conclusions on feeling sublime, ranging from the glory of a mountain view or of a leaf turning in the sun to repercussions of intellectual force or supreme love, are concerned with a simple wish that may be the beginning of a greater sublimity: the wish to be apart from the tawdry, the picayune, the brutish.

[Ruth Walgreen Stephan:]

Die Nummer zum Erhabenen von Tiger's Eye

wurde von der Idee gelenkt, das Erhabene der Besucher von vielen und nicht einzig der Gast von Rhetorikern und religiösen Denkern ist · Es ist aber auch wichtig, neue Symbole zu finden, da überholte Definitionen seit langem aus der Mode gekommen sind · Was gibt es da an der alten Kategorie des Erhabenen, das uns heute mit Ehrfurcht ergreift? · Uns wurde gesagt, das sei eine »erhebende Schönheit«, aber *Erhebung* wurde damals rein theoretisch betrachtet, Wolkenschichten waren unerforscht und dienten als schöne Wogen, um in höhere Regionen abzuheben · *Erhebung* meint heutzutage Flugzeuge, Beschleunigung und wissenschaftliche Leistung, die Empfindung in einer Wolkenwelt zu sein, ist zu einer Wirklichkeit mit eigenen Bildern geworden, und das Erhabene ist erneut eine Abstraktion, die nach Symbolen der Darstellung verlangt.

Von den zwei wesentlichen Gedankenräumen, ob Erhabenheit eine den Menschen als ewig begreifende *Jenseitigkeit* ist, oder ob es eine *Gegenwärtigkeit* ist, die eine Verehrung oder selten gelingende Einsicht des Leben bezeichnet, tritt diese Zeitschrift bereitwillig in den letzteren ein · Die Tatsache, daß der Mensch auf diese Weise tief in die Ewigkeit eindringt, scheint für sich selbst betrachtet, der Achtung und Verwunderung wert, während seine verschiedenartigen persönlichen Folgerungen aus dem Gefühl des Erhabenen, das von der Pracht einer Bergaussicht oder eines sich in der Sonne drehenden Blattes bis zum Wiederhall geistiger Kraft oder höchster Liebe reicht, an einem einfachen Wunsch interessiert sind, der der Beginn einer größeren Erhabenheit sein mag: der Wunsch abseits des Wertlosen, Schätzbigen und Groben zu stehen.

The Ides of Art
6 Opinions on
What Is Sublime in Art?

Kurt Seligmann:

Often, when I see great works of art united in a public show - such as the Bellini, the Carpaccio, the Castagno in the Berlin collection - I am shaken with anxiety and an unaccountable shame. The exalted sentiment which they enkindle within me threatens to imprint upon my bodily appearance an expression which, when compared with my well-behaved surrounding, must seem awkward if not comic. A friend of mine jestingly calls this reaction my *museum disease*. I walk several times rapidly through the exhibition fearing that a closer scrutiny of these paintings might overwhelm me. The sentiment of restraint, however, is followed by expansion, a feeling of exasperation and defiance. I imagine a complicity, a message concealed in these masterpieces for me alone. In a state of meditative exaltation which I am unable to describe I contemplate, fathom the paintings. They convey a sentiment with so much energy and an intensity of expression that nothing seems to be conceivable beyond. In such moments of elevation the only regret is that I am incapable of imparting my sentiment to others. I resemble somewhat the Norwegian fisherman in Poe's tale of the *Maelstrom*. Plunged into the colossal whirlpool and seeing no possible escape from certain annihilation he sets aside his anguish, aware of his pettiness amidst the grandiose, the unheard of spectacle. His only regret is that he cannot return to his fellow-men and tell them of the Sublime which he has witnessed in the abyss.

Die Iden der Kunst
Sechs Stellungnahmen zum Thema:
Was ist erhaben in der Kunst?

Kurt Seligmann:

Oft, wenn ich in einer Ausstellung große Kunstwerke beieinander sehe, solche von Bellini, Carpaccio, Castagno in der Berliner Sammlung, bin ich erschüttert vor Besorgnis und unerklärlicher Beschämung. Die verstärkten Gefühle, die sie in mir entfachen, drohen meiner äußerlichen Erscheinung einen Ausdruck zu geben, der, verglichen mit meiner sich normal verhaltenden Umgebung, unangemessen, wenn nicht gar komisch erscheinen muß. Ein Freund von mir nennt diese Reaktion scherzhaft meine *Museumsallergie*. Ich gehe mehrere Male rasch durch die Ausstellung, fürchtend, daß eine nähere Betrachtung der Kunstwerke mich überwältigen würde. Dem Gefühl der Hemmung folgt die Ausdehnung, ein Gefühl von Erbitterung und Herausforderung. Ich wähne eine Verschwörung, eine in den Meisterwerken verborgene Botschaft nur für mich allein. In einem Zustand der Erhebung, den zu beschreiben ich unfähig bin, schaue und ergründe ich die Bilder. Sie vermitteln ein Gefühl mit soviel Energie und Intensität des Ausdrucks, daß nichts darüberhinaus vorstellbar ist. Der einzige Nachteil dieser erhebenden Momente ist, daß ich nicht in der Lage bin, meine Gefühle anderen mitzuteilen. Ich ähne dann etwas dem norwegischen Fischer aus Poes *Maelstroem*-Erzählung. In einen riesigen Strudel geworfen und ohne eine Möglichkeit des Entkommenens vor der sicheren Vernichtung stehend, überwindet er sein Entsetzen, sich seiner Unbedeutendheit inmitten des Grandiosen, des unerhörten Ereignisses bewußt. Sein einziger Schmerz ist, daß er nicht zu seinen Gefährten zurückkehren und ihnen von dem Erhabenen berichten kann, dessen Zeuge er im Abgrund war.

Robert Motherwell:
a tour of the sublime

The Sublime I take to be the emphasis of a possible felt quality in aesthetic experience, the exalted, the noble, the lofty, »the echo of a great mind,« as the treatise formerly ascribed to Longinus phrases it.

The history of modern art can be conceived of as a military campaign, as a civil war that has lasted more than a hundred years - if movements of the spirit can be dated - since Baudelaire first requested a painting that was to be specifically *modern* in subject and style. Perhaps the first dent in the lines of traditional conceptions was made by the English landscapists and by Courbet, but the major engagement begins, earlier means being now obsolete, with Manet and the Impressionists who, whatever their subjective radiance and rhythms, represent objectively the rise of modern realism (in the sense of everyday subjects), that is, the decisive attack on the Sublime.... The story is interesting if the essence of their goal is taken to be a passionate desire to get rid of what is dead in human experience, to get rid of concepts, whether aesthetic or metaphysical or ethical or social, that, being garbed in the costumes of the past, get in the way of their enjoyment. As though they had the sensation, while enjoying nudes in the open air, that someone was likely to move a dark Baroque decor into the background, altering the felt quality of their experience. No wonder they wanted to bury the past permanently. I pass over how remarkable it seems to some of us that small groups of men should have had, for a century or more, as one of their ideals getting rid of what is dead in human experience.

A true history of modern art will take account of its innumerable concrete rejections. True, it is more difficult to think under the aspect of negations, or to contend with what is not stated. But this does not justify the history of an indirect process being written under the category of the direct. I do not see how the works of a Mondrian or Duchamp can be described apart from a description of what they refused to do. Indeed, a painter's most difficult and far-reaching decisions revolve around his rejections.

Robert Motherwell:
Eine Tour durch das Erhabene

Das Erhabene halte ich für die Emphase einer möglicherweise gefühlten Qualität in der ästhetischen Erfahrung, das Hohe, das Edle, das Stolze, »das Echo einer großen Seele«, wie das Traktat - früher Longinos zugeschrieben - es formuliert.

Die Geschichte der modernen Kunst kann man sich als einen militärischen Feldzug, als einen Bürgerkrieg, der mehr als hundert Jahre gedauert hat, vorstellen - falls gedankliche Strömungen datiert werden können - seit Baudelaire zum ersten Mal ein Bild forderte, das speziell in Thema und Stil *modern* sein sollte. Vielleicht wurde die erste Lücke von den englischen Landschaftsmalern und von Courbet in die Linien der traditionellen Konzepte gerissen, aber das Hauptgefecht beginnt, frühere Mittel sind nun überholt, mit Manet und den Impressionisten, die, was auch immer ihr subjektives Strahlen und ihre Rhythmen waren, objektiv das Aufkommen des modernen Realismus (im Sinne von alltäglichen Themen) repräsentieren, d.h. den entscheidenden Angriff in Richtung auf das Erhabene... Die Geschichte ist interessant, wenn als das Wesen ihres Ziels, ein leidenschaftliches Verlangen, sich von dem Toten in der menschlichen Erfahrung zu befreien, angenommen wird, sich von Konzeptionen zu befreien, ob ästhetischen oder metaphysischen oder ethischen oder sozialen, die in Kostüme der Vergangenheit gekleidet, ihnen bei ihrem Genuß in die Quere kommen. Als ob sie die sinnliche Empfindung hatten, daß jemand, während sie die Nackten im Freien genießen, dabei ist, eine dunkle Barockkulisse in den Hintergrund zu schieben, welche die Qualität ihrer Erfahrung verändert. Kein Wunder, daß sie die Vergangenheit für immer begraben wollten. Ich überspringe, wie bemerkenswert es für einige von uns scheint, daß kleine Gruppen von Menschen, für ein Jahrhundert oder länger, es als eines ihrer Ideale gehabt haben sollen, sich von dem Toten in der menschlichen Erfahrung zu befreien.

Eine wahre Geschichte der modernen Kunst wird ihren unzähligen konkreten Verweigerungen Rechnung tragen. Gewiß, es ist schwieriger unter dem Aspekt der Negation zu denken oder mit dem zu ringen, was nicht dargestellt wird. Aber dies rechtfertigt nicht, die Geschichte eines indirekten Prozesses unter der Kategorie des Direkten zu schreiben. Ich sehe nicht, wie die Werke eines Mondrian oder Duchamp beschrieben werden können, abgesehen von einer Beschreibung dessen, was sie verweigern zu tun. In der Tat, die schwierig-

Suppose that we assume that, despite defaults and confusions, modern art succeeded in ridding us of the costumes of the past, of kings and queens and the glory of conquerors and politicians and mountains, rhetoric and the grand, that it became, though »understood« only by a minority, a people's art, a peculiarly modern humanism, that its tactics in relation to the general human situation were those of gentle, strong and humane men defending their values with intelligence and ingenuity against the property-loving world. One ought not over-simplify: if humane men would doubtless agree with the character in Dostoevski who holds that no gain, social or military, can be equated against the life of a single child, nevertheless I take a murderer by profession like »Monsieur Verdoux« to fall under the heading of the gentle, strong, and humane, that is to say, it does not astonish me that the effort to be gentle and humane involves one in murder. Indeed, without trying to present a paradox, but simply in an effort to be phenomenologically exact, and speaking apart from times of war, one might say that it is only the most inhuman professions in modern society that permit the agent to behave nicely in everyday life and to regard the world with a merry and well-glassed eye.

When living Ulysses meets in Hades the shade of Ajax, from whom he had won the armor and set on the course that led to Ajax's death, Ulysses expresses his regret; but Ajax »did not answer, but went his way on into Erebus with the other wraiths of those dead and gone.« One has not the right from one's anguish to bring to the surface another's anguish. This must be the meaning of the first century A.D. treatise on the Sublime when it says: »The silence of Ajax in *The Wraiths* is inexpressibly great.« Otherwise it can only mean how terrible is being dead.

Perhaps - I say perhaps because I do not know how to reflect, except by opening my mind like a glass-bottomed boat so that I can watch what is swimming below - painting becomes Sublime when the artist transcends his personal anguish, when he projects in the midst of a shrieking world an expression of living and its end that is silent and ordered. That is oppo-

sten und weitreichendsten Entscheidungen eines Malers drehen sich um seine Verweigerungen.

Vorausgesetzt wir nehmen an, daß trotz Versäumnissen und Konfussionen, die moderne Kunst erfolgreich war, uns von den Kostümen der Vergangenheit zu befreien; von Königinnen und Königen und dem Ruhm der Eroberer und Politikern und Bergen, Rhetorik und dem Großen. Daß sie, obwohl nur von einer Minderheit »verstanden« eine Kunst für jedermann wurde, ein eigenartiger moderner Humanismus, daß ihre Taktiken in Relation zur allgemeinen menschlichen Situation, jene von sanften, starken und humanen Menschen waren, die ihre Werte mit Intelligenz und Scharfsinn gegen die besitzliebende Welt verteidigen. Man sollte nicht allzu sehr vereinfachen: wenn humane Menschen zweifellos einem Charakter Dostojewskis, der die Ansicht vertritt, daß kein Gewinn, sozial oder militärisch, das Leben eines einzigen Kindes aufwiegen kann, zustimmen würden, nehme ich nichts desto trotz an, daß ein Berufsmörder wie »Monsieur Verdoux« in die Rubrik des Sanften, Starken und Humanen fällt, d.h. es verwundert mich nicht, daß einen die Bemühung, sanft und human zu sein, in Mord verwickelt. In der Tat, ohne zu versuchen, ein Paradox zu präsentieren, aber einfach in dem Bemühen, phänomenologisch exakt zu sein, und von Kriegszeiten abgesehen, kann man sagen, daß es nur die inhumansten Berufe innerhalb der modernen Gesellschaft dem Handelnden erlauben, sich im alltäglichen Leben gut zu benehmen und die Welt frohgemut unter die Lupe zu nehmen.

Noch lebend trifft Odysseus im Hades den Schatten von Aias, von dem er die Rüstung gewonnen hatte und die Dinge in Gang setzte, die zu Aias' Tod führten. Odysseus drückt sein Bedauern aus; aber Aias »antwortete nicht, sondern ging weiter seinen Weg in den Erebus mit den anderen Geistern der Toten und Verblichenen«. Man hat nicht das Recht aus der eigenen Qual heraus, die Qual eines anderen an die Oberfläche zu bringen. Das muß die Bedeutung des Traktats im ersten Jahrhundert n. Chr. über das Erhabene sein, wenn es dort heißt: »Das Schweigen des Ajax in der *Totenbeschwörung* ist unaussprechlich groß«. Sonst kann es nur bedeuten, wie schrecklich es ist, tot zu sein.

Vielleicht - ich sage vielleicht, weil ich nicht weiß, wie es auszudrücken, außer dadurch, daß ich meinen Geist öffne wie ein Boot mit Glasboden, so daß ich beobachten kann, was unterhalb schwimmt - wird Malerei erhaben, wenn der Künstler seinen persönlichen Seelenschmerz transzendiert, wenn er mitten in eine kreischende Welt einen Ausdruck des Lebens

sed to expressionism. So is the beauty and perfection of the school of Paris. Like the latter, all of us must reject the Sublime in the social sense, in its association with institutional authority, regardless of one's relation to beauty as an ideal. In the metaphysical sense, it cannot be a question of intent, one experiences the Sublime or not, according to one's fate and character.

A. D. B. Sylvester:
auguries of experience

I

The last works of Klee undermine your perceptual habits. Their motifs are germinal motifs of the physical world. One motif may be a geometric pattern, another a diagram of a single object, a third the telescoped image of diverse objects. But all at root are ideograms of movement in nature.

The movement of the motifs themselves defines the fluid space they inhabit.

Macrocosm in microcosm, the world in a grain of sand, the defeat of the anthropocentric.

II

These are pictures without focal point. They cannot be seen by a static eye, for to look at the whole surface simultaneously, arranged about its centre - or any other point which at first seems a possible focal point - is to encounter an attractive chaos. The eye must not rest, it must allow itself to be forced away from the centre to find a point at which it can enter the composition - there are usually many such points, most of them near the edge - and so journey through the picture, »taking a walk with a line.«

und seines Endes, das still und geordnet ist, wirft. Das ist gegen Expressionismus. Ebenso gegen die Schönheit und die Perfektion der Schule von Paris. Wie die letztere, müssen wir alle das Erhabene im sozialen Sinne verwerfen, in seiner Verbindung mit institutioneller Autorität, ohne Rücksicht auf die eigene Beziehung zum Schönen als einem Ideal. Im metaphysischen Sinn, kann es keine Frage einer Absicht sein, man erfährt das Erhabene oder nicht, entsprechend dem eigenen Schicksal und Charakter.

A. D. B. Sylvester:
Vorzeichen der Erfahrung

I

Die letzten Werke von Klee untergraben die Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters. Ihre Motive sind Keimotive der physischen Welt. Ein Motiv mag ein geometrisches Muster sein, ein anderes ein Diagramm eines einzigen Gegenstandes, ein drittes das ineinandergeschobene Bild diverser Gegenstände. Aber alle sind in ihren Wurzeln Ideogramme von Bewegungen in der Natur.

Die Bewegung der Motive selbst bestimmt den veränderlichen Raum, den sie bewohnen.

Makrokosmos im Mikrokosmos, die Welt in einem Sandkorn, die Niederlage des Anthropozentrischen.

II

Dies sind Bilder ohne Brennpunkt. Sie können von einem statischen Auge nicht gesehen werden, denn die gesamte um ein Zentrum herum angeordnete Fläche gleichzeitig zu betrachten - oder auch irgendeinen Punkt, der zuerst als möglicher Brennpunkt erscheint - bedeutet, auf ein attraktives Chaos zu stoßen. Das Auge darf nicht ruhen, es muß sich selbst erlauben, sich vom Zentrum wegzwingen zu lassen, um einen Punkt zu finden, an dem es in die Komposition eindringen - gewöhnlich gibt es viele solcher Punkte, die meisten von

Even the most diffuse compositions in the Renaissance tradition lead the eye to a single, usually central, point of focus, a point at which all formal and spatial relations are concentrated. If any points in a Klee are outstanding, they are not points of arrival but points of departure. Their predominance is therefore ephemeral. In the long run, all points are of equal importance. Indeed, they are of no individual importance because they are only stages, fixed by an arbitrary choice, in the journey which is the reality.

Tonal music always reverts to a home tonic; thus also, a painting in the tradition of the Renaissance returns to its point of arrival. Every note of the atonal scale is equally important; likewise each point in a Klee, whose point of departure corresponds to the first note of a tone-row.

In a late Klee, every point of arrival at once becomes a point of departure. The journey is unending.

III

Many of Klee's later paintings, like most of the earlier ones, have »literary« titles. But the title is never a frame to the content, only its point of departure. As there are points of departure to the composition, from which the journey through the form begins, the title denotes a point of departure in your previous experience from which a journey through memory begins. As the physical point of departure is near the edge of the composition, the title's meaning is near the edge of the total significance of the picture. As the composition has no single point of focus, the content is never a single object or emotion or idea. Composition is distributed equably anywhere, content absorbs experience from everywhere - both as agglomeration of distinct memories and as elucidation of the common, germinal elements and movements of the remembered physical world.

ihnen nahe dem Rand - und so durch das Bild reisen kann, »einen Spaziergang mit einer Linie machen«.

Sogar die diffusesten Kompositionen der Renaissance-Tradition führen das Auge zu einem einzigen, gewöhnlich zentralen Brennpunkt, einem Punkt, an dem alle formalen und räumlichen Relationen konzentriert sind. Sofern irgendwelche Punkte eines Klee hervorstechen, so sind dies nicht Ankunftspunkte, sondern Ausgangspunkte. Ihre Dominanz ist daher ephemere. Auf Dauer sind alle Punkte von gleicher Bedeutung. In der Tat haben sie keine eigene Bedeutung, weil sie lediglich Stufen sind, die in einer willkürlichen Wahl während der Reise, die die Realität ist, fixiert worden sind.

Tonale Musik greift stets auf einen Grundton zurück; auf die gleiche Weise kehrt ein Gemälde in der Renaissance-Tradition zu seinem Ausgangspunkt zurück. Jede Note der atonalen Tonleiter ist gleichwertig; ebenso jeder Punkt in einem Klee, dessen Ausgangspunkt der ersten Note einer Tonfolge entspricht.

In einem späten Klee wird jeder Ankunftspunkt zu einem Ausgangspunkt. Die Reise ist endlos.

III

Viele von Klees späteren Bildern haben - wie die meisten der früheren - »literarische« Titel. Aber der Titel ist nie ein Rahmen für den Inhalt, sondern lediglich sein Ausgangspunkt. Wie es Ausgangspunkte der Komposition gibt, von denen aus die Reise durch die Form beginnt, so benennt der Titel den Ausgangspunkt der vorausgehenden Erfahrung des Betrachters, von der aus eine Reise durch die Erinnerung beginnt. Wie der physische Ausgangspunkt nahe dem Rand der Komposition liegt, so liegt die Bedeutung des Titels nahe dem Rand der Gesamtbedeutung des Bildes. Wie die Komposition nicht einen einzigen Brennpunkt hat, so erschöpft sich der Inhalt niemals in einem einzigen Gegenstand oder einem einzigen Gefühl oder einer einzigen Idee. Die Komposition ist überall ausgewogen, der Inhalt greift sich Erfahrung aus allem - sowohl als Ansammlung einzelner Erinnerungen als auch als Erhellung gewöhnlicher unentwickelter Elemente und Bewegungen aus der erinnerten physischen Welt.

IV

In journeying through a Klee you cultivate it. It grows because it is an organism, not a constructed form. Klee's method of composition is diametrically opposed to that of the Renaissance, and therefore Picasso. For a Renaissance painting is a constructed form, it is architectural, that is: it is three-dimensional; it has a foundation of symmetry, affirmed or negated; it has a specific focal point, a point of arrival. Klee's affinities are with Mexican picture-writing, Egyptian hieroglyphics, Sumerian cuniform signs, Chinese ideograms, and, less manifestly but very significantly, German Gothic illumination.

The order of an architecturally composed picture is apparent from the start. The evident order of a Klee is only in the parts, as with a landscape, a forest, a hedge, a crowd of people. To find an overall order, you must look for it yourself by taking hints from the given sensation. It is useless to wait for the order to affect you. You must commune with the picture and its order will become manifest, - not in space but in space-time.

A Renaissance picture is a building, an established and complete entity. A Klee is an organism in growth. A building cannot develop of itself; it can only be changed by outside forces. An organism has a future as well as a past. Likewise, a picture by Klee goes on becoming not only while he cultivated it but while you cultivate it. Obviously you need time to understand any picture, but when you have looked at a Renaissance painting for years it is only you and not the picture that has changed. To look at a Klee over a period of time is not to acquire a deeper understanding of the finished thing but to observe and assist in its growth.

IV

Durch einen Klee reisend, kultiviert man ihn. Er wächst, weil er ein Organismus ist, nicht etwa eine konstruierte Form. Klees Kompositionsmethode ist derjenigen der Renaissance, und damit auch der Picassos, diametral entgegengesetzt. Da ein Renaissance-Gemälde eine konstruierte Form ist, ist es architektonisch, das heißt: es ist dreidimensional; es hat ein symmetrisches Fundament, bejaht oder verneint; es hat einen spezifischen Brennpunkt, einen Ankunftspunkt. Klee hat eine Vorliebe für mexikanische Bildschriften, ägyptische Hieroglyphen, sumerische Keilschriftzeichen, chinesische Ideogramme und - weniger offenkundig, aber sehr bezeichnend - deutsche gotische Illuminationen.

Die Ordnung eines architektonisch komponierten Bildes ist von Anfang an offensichtlich. Die evidente Ordnung eines Klee findet sich lediglich in seinen Teilen, wie in einer Landschaft, einem Wald, einer Hecke, einer Menschenmenge. Um eine allgemeine Ordnung zu finden, muß man selbst danach suchen, indem man die Hinweise des gegebenen Sinneseindrucks aufnimmt. Es ist sinnlos, darauf zu warten, von der Anordnung beeindruckt zu werden. Man muß mit dem Bild kommunizieren, und seine Ordnung wird deutlich werden - nicht im Raum, sondern in der Raumzeit.

Ein Renaissance-Gemälde ist ein Gebäude, eine feststehende und vollständige Einheit. Ein Klee ist ein Organismus im Wachstum. Ein Gebäude kann sich selbst nicht entwickeln; es kann nur durch äußere Kräfte verändert werden. Ein Organismus hingegen hat sowohl eine Zukunft als auch eine Vergangenheit. Daher setzte sich die Entwicklung eines Bildes von Klee nicht nur fort, während er es kultivierte, sondern auch während der Betrachter es kultiviert. Offensichtlich benötigt man Zeit, um jedes Bild zu verstehen, aber wenn man jahrelang ein Renaissance-Gemälde betrachtet hat, so hat nur man selbst, nicht aber das Bild sich geändert. Einen Klee über einen gewissen Zeitraum zu betrachten, bedeutet nicht, sich ein tieferes Verständnis des vollendeten Gegenstandes anzueignen, sondern sein Wachstum zu beobachten und an ihm mitzuwirken.

V

A Renaissance picture is a scene set before your eyes. A Klee is a landscape through which you journey. Of the first you are a spectator, in the second you are a participant. One moves you to exaltation, the other to communion.

To speak of communion with and participation in a Klee is not to speak simply of empathy. You can »feel-into« a scene of which you are the spectator; empathy occurs in every aesthetic experience. It is in a more particular sense that you commune with a Klee.

A Renaissance painting is a room with one wall eliminated, as on a stage, or a church, the facade of which is missing. To »feel-into« it is to explore those perspectives already visible from outside. A late Klee is the face of a cliff. To »feel-into« it is to clamber over it. In the former case, you move about untouched; you can touch or caress the forms, but they remain as unyielding as statues. With a Klee, the relationship between the picture and yourself is reciprocal; you touch a loose rock with your foot, it falls from under you and you are left dangling in space. You are part of it as you are part of the sea when you go swimming; you plough your way through it and, in turn, are buffeted by the waves, - lines continually changing in plane and direction. For the picture is always changing, always becoming. »Character: movement. Only the dead point is timeless. In the universe too movement is taken for granted. Stillness on earth is an accidental stopping of matter. It would be a deception to consider it primary.« In Klee's world motion is primary. It is a world of space-time.

A Renaissance picture has a beginning and an end. In a late Klee, the end is the beginning. The picture is limitless, like space and time. »Art plays an unwitting game with ultimate things, yet reaches them nevertheless.«

V

Ein Renaissance-Gemälde ist eine vor das Auge des Betrachters gesetzte Szene. Ein Klee ist eine Landschaft, durch die man reist. Im ersten Falle ist man ein Betrachter, im zweiten ist man ein Teilnehmer. Das eine bewegt den Betrachter zu Begeisterung, das andere zu einem Gedankenaustausch.

Von einem Gedankenaustausch mit und einer Teilnahme an einem Klee zu sprechen, bedeutet nicht einfach von Einfühlung zu sprechen. Man kann sich in eine Szene »einfühlen«, deren Zuschauer man ist; Einfühlung findet bei jeder ästhetischen Erfahrung statt. Mit einem Klee kommuniziert man in einem bestimmteren Sinne.

Ein Renaissance-Gemälde ist ein Raum, dem eine Wand fehlt, wie eine Bühne oder eine Kirche, deren Fassade fehlt. Sich in es »einzufühlen« bedeutet, jene bereits von außen sichtbaren Perspektiven zu erforschen. Ein später Klee ist das Gesicht einer Klippe. Sich in ihn »einzufühlen« bedeutet, über sie hinweg zu klettern. Im ersten Falle bewegt man sich unbeinflußt hin und her; man kann die Formen zwar berühren oder liebkosten, aber sie bleiben so starr wie Statuen. Bei einem Klee ist das Verhältnis zwischen dem Bild und dem Betrachter reziprok; man berührt mit seinem Fuß einen lockeren Felsen, der sich unter einem löst, und man wird baumelnd im Raum zurückgelassen. Man ist genauso ein Teil von ihm wie man ein Teil des Meeres ist, wenn man Schwimmen geht; man pflügt sich seinen Weg durch es und wird nach und nach von den Wellen hin- und hergeworfen - Linien, die immer wieder ihre Ebene und ihre Richtung ändern. Denn das Bild ändert sich, entwickelt sich beständig. »Charakter: Bewegung. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt. Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. Ruhe auf Erden ist zufällige Hemmung der Materie. Dies Haften für primär zu nehmen eine Täuschung.« In Klees Welt ist die Bewegung wesentlich. Es ist eine Welt der Raumzeit.

Ein Renaissance-Gemälde hat einen Anfang und ein Ende. In einem späten Klee hingegen ist das Ende der Anfang. Das Bild ist grenzenlos, wie Raum und Zeit. »Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch.«

Barnett B. Newman:
the sublime is now

The invention of beauty by the Greeks, that is, their postulate of beauty as an ideal, has been the bugbear of European art and European aesthetic philosophies. Man's natural desire in the arts to express his relation to the Absolute became identified and confused with the absolutisms of perfect creations - with the fetish of quality - so that the European artist has been continually involved in the moral struggle between notions of beauty and the desire for sublimity.

The confusion can be seen sharply in Longinus, who despite his knowledge of non-Grecian art, could not extricate himself from his platonic attitudes concerning beauty, from the problem of value, so that to him the feeling of exaltation became synonymous with the perfect statement - an objective rhetoric. But the confusion continued on in Kant, with his theory of transcendent perception, that the phenomenon is *more* than phenomenon; and with Hegel, who built a theory of beauty, in which the sublime is at the bottom of a structure of *kinds of beauty*, thus creating a range of hierarchies in a set of relationships to reality that is completely formal. (Only Edmund Burke insisted on a separation. Even though it is an unsophisticated and primitive one, it is a clear one and it would be interesting to know how closely the Surrealists were influenced by it. To me Burke reads like a Surrealist manual.)

The confusion in philosophy is but the reflection of the struggle that makes up the history of the plastic arts. To us today there is no doubt that Greek art is an insistence that the sense of exaltation is to be found in perfect form, that exaltation is the same as ideal sensibility, in contrast, for example, with the Gothic or Baroque, in which the sublime consists of a desire to destroy form; where form can be formless.

The climax in this struggle between beauty and the sublime can best be examined inside the Renaissance and the reaction later against the Renaissance that is known as modern art. In

Barnett B. Newman:
Das Erhabene ist jetzt

Die Erfindung der Schönheit bei den Griechen, genauer: ihr Postulat des Schönen als eines Ideals, ist der Popanz der europäischen Kunst und der europäischen Ästhetik gewesen. Der natürliche Wunsch des Menschen, in der Kunst seine Beziehung zum Absoluten auszudrücken, wurde offensichtlich mit dem Absolutismus perfekter Schöpfungen identifiziert und zusammengeworfen - mit dem Fetisch der Qualität -, so daß die europäischen Künstler ständig in die moralische Auseinandersetzung zwischen Vorstellungen von Schönheit und dem Wunsch nach Erhabenheit verwickelt gewesen sind.

Diese Verwechslung kann deutlich bei Longinos gesehen werden, der sich, ungeachtet seines Wissens über nicht-griechische Kunst, nicht aus seiner platonischen Haltung gegenüber dem Schönen, aus dem Wertproblem, befreien kann, so daß für ihn das Gefühl der Erhebung synonym für die vollkommene Rede wird - eine objektive Rhetorik. Aber die Verwirrung setzt sich fort bei Kant, mit seiner Theorie transzendentaler Wahrnehmung, daß das Phänomen *mehr* als ein Phänomen sei, und bei Hegel, der eine Theorie des Schönen aufbaute, in der das Erhabene am Grund einer Struktur von *Arten des Schönen* steht. Auf diese Weise wird eine Reihe von Hierarchien in einer Folge von Beziehungen zur Realität gebildet, das gänzlich formal ist. (Nur Edmund Burke besteht auf einer Trennung. Auch wenn es eine unkultivierte und primitive Trennung ist, ist es eine klare Trennung und es wäre interessant zu wissen, wie sehr die Surrealisten davon beeinflusst worden sind. Für mich liest sich Burke wie ein surrealistisches Handbuch.)

Die Verwirrung in der Philosophie ist jedoch nur das Abbild des Kampfes, der die Geschichte der plastischen Kunst ausmacht. Für uns besteht heute kein Zweifel mehr, daß griechische Kunst ein Drängen ist darauf ist, die Empfindung der Erhabenheit in der vollkommenen Form zu finden. Diese Erhebung ist dasselbe wie die ideale Empfindsamkeit. Im Gegensatz zur Gotik oder zum Barock, wo das Erhabene aus dem Wunsch bestand, die Form zu zerstören; wo Form formlos sein kann.

Der Höhepunkt in dem Streit zwischen dem Schönen und dem Erhabenen kann innerhalb der Renaissance und - als Reaktion auf diese - innerhalb der modernen Kunst untersucht

the Renaissance the revival of the ideals of Greek beauty set the artists the task of rephrasing an accepted Christ legend in terms of absolute beauty as against the original Gothic ecstasy over the legend's evocation of the Absolute. And the Renaissance artists dressed up the traditional ecstasy in an even older tradition - that of eloquent nudity or rich velvet. It was no idle quip that moved Michelangelo to call himself a sculptor rather than a painter, for he knew that only in his sculpture could the desire for the grand statement of Christian sublimity be reached. He could despise with good reason the beauty-cults who felt the Christ drama on a stage of rich velvets and brocades and beautifully textured flesh tints. Michelangelo knew that the meaning of the Greek humanities for his time involved making Christ - the man, into Christ - who is God; that his plastic problem was neither the medieval one, to make a cathedral, nor the Greek one, to make a man like a god, but to make a cathedral out of man. In doing so he set a standard for sublimity that the painting of his time could not reach. Instead, painting continued on its merry quest for a voluptuous art until in modern times, the Impressionists, disgusted with its inadequacy, began the movement to destroy the established rhetoric of beauty by the Impressionist insistence on a surface of ugly strokes.

The impulse of modern art was this desire to destroy beauty. However, in discarding Renaissance notions of beauty, and without an adequate substitute for a sublime message, the Impressionists were compelled to preoccupy themselves, in their struggle, with the culture values of their plastic history so that instead of evoking a new way of experiencing life they were able only to make a transfer of values. By glorifying their own way of living, they were caught in the problem of what is really beautiful and could only make a restatement of their position on the general question of beauty; just as later the Cubists, by their Dada gestures of substituting a sheet of newspaper and sandpaper for both the velvet surfaces of the Renaissance and the Impressionists, made a similar transfer of values instead of creating a new vision, and succeeded only in elevating the sheet of paper. So strong is the grip of the *rhetoric* of exaltation as an attitude in the large context of the European culture pattern that the elements of sublimity in the revolution we know as modern art, exist in its effort and

werden. In der Renaissance stellte das Wiederaufleben des griechischen Ideals des Schönen den Künstlern vor die Aufgabe einer Neuformulierung der anerkannten Christuslegende in Begriffen absoluter Schönheit im Vergleich mit der ursprünglichen gotischen Ekstase über das durch jene Legende beschworene Absolute. Die Künstler der Renaissance verkleideten die traditionelle Ekstase in eine viel ältere Tradition - und zwar in die der herediten Nacktheit oder mit schwerem Samt. Es war kein eitler Scherz, der Michelangelo dazu bewegt hat, sich selbst eher als Bildhauer denn als Maler zu bezeichnen, weil er wußte, daß nur in der Bildhauerei der Wunsch nach einer großen Aussage christlicher Erhabenheit erreicht werden konnte. Er konnte aus gutem Grund den Schönheits-Kult verachten, der das Christudrama auf einer Bühne schweren Samts und Brokats und schön gemaserten Fleischfarben gefühlt hat. Michelangelo wußte, daß die Bedeutung der griechischen Humanität für seine Zeit darin bestand, Christus, den Menschen, zu Christus, den Gott, werden zu lassen. Sein gestalterisches Problem war weder das mittelalterliche, eine Kathedrale zu bauen, noch das griechische, einen Menschen wie Gott zu schaffen, sondern jenes, eine Kathedrale aus dem Inneren des Menschen heraus zu schaffen. Er setzte somit einen Standard für das Erhabene fest, den die Malerei seiner Zeit nicht erreichen konnte. Stattdessen setzte die Malerei ihr lustige Suche nach einer sinnlichen Kunst fort, bis in der Moderne die von ihrer eigenen Unzulänglichkeit angewiderten Impressionisten eine Bewegung starteten, um die etablierte Rhetorik des Schönen mit dem impressionistischen Beharren auf eine Oberfläche häßlicher Pinselstriche zu zerstören.

Der Impuls der modernen Kunst war dieser Wunsch, das Schöne zu zerstören. Die Impressionisten gaben die Konzepte der Schönheit der Renaissance auf, ohne einen adäquaten Ersatz für eine erhabene Botschaft zu haben. Somit waren sie gezwungen, sich selbst mit den kulturellen Werten ihrer bildhauerischen Geschichte auseinanderzusetzen. Anstelle eines neuen Weges, das Leben zu erfahren, waren sie nunmehr imstande, einen Transfer der Werte vorzunehmen. Die Impressionisten glorifizieren ihre eigene Lebensart. Dadurch waren sie von dem Problem beherrscht, was wirklich schön ist. Sie mußten ihre Position zur allgemeinen Frage der Schönheit neu formulieren. Später wollten die Kubisten - in Dada-Manier - durch Zeitungsblätter und Sandpapier die samtene Oberfläche der Renaissance und der Impressionisten ersetzen. Aber außer der Erhöhung des Stück Papiers gelang ihnen nichts - ganz zu schweigen von der Kreation einer neuen Vision. So stark ist die Vorherrschaft der *Rhetorik* der Erhebung als einer Haltung im weiten Kontext des europäischen Kulturmodells, daß die Elemente des Erhabenen in der Revolution, die wir als moderne

energy to escape the pattern rather than in the realization of a new experience. Picasso's effort may be sublime but there is no doubt that his work is a preoccupation with the question of what is the nature of beauty. Even Mondrian, in his attempt to destroy the Renaissance picture by his insistence on pure subject matter, succeeded only in raising the white plane and the right angle into a realm of sublimity, where the sublime paradoxically becomes an absolute of perfect sensations. The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (his exaltation).

The failure of European art to achieve the sublime is due to this blind desire to exist inside the reality of sensation (the objective world, whether distorted or pure) and to build an art within a framework of pure plasticity (the Greek ideal of beauty, whether that plasticity be a romantic active surface, or a classic stable one.) In other words, modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime image, and unable to move away from the Renaissance imagery of figures and objects except by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms - a *pure* rhetoric of abstract mathematical relationships, became enmeshed in a struggle over the nature of beauty; whether beauty was in nature or could be found without nature.

I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?

We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beauti-

Kunst bezeichnen, vielmehr in ihrer Mühe und Energie bestehen, diesem Muster zu entkommen, als in der Verwirklichung einer neuen Erfahrung. Picassos Anstrengungen mögen erhaben sein; aber es besteht kein Zweifel, daß seine Arbeit auf die Frage nach der Natur des Schönen fixiert ist. Sogar Mondrian gelang bei seinem Versuch, das Renaissancegemälde durch sein Beharren auf den reinen Gegenstand zu zerstören, lediglich die Erhebung der weißen Leinwand und des rechten Winkels in das Königreich der Erhabenheit, wo das Erhabene paradoxerweise zum Absoluten einer vollkommenen Empfindung wurde. Die Geometrie (Vollkommenheit) verschlang seine Metaphysik (seine Erhabenheit).

Der Fehlschlag der europäischen Kunst, das Erhabene zu erreichen, ist durch den blinden Wunsch verursacht worden, innerhalb der Realität der Empfindung zu leben (die objektive Welt, ob zerstört oder makellos). Man wollte eine Kunst innerhalb eines Rahmens reiner Plastizität errichten. (Egal, ob diese Plastizität eine romantisch aktive oder eine klassisch standfeste Oberfläche hatte, das griechische Ideal der Schönheit war ihr Ziel.) Mit anderen Worten, die moderne Kunst war nicht imstande, eine neue Vorstellung des Erhabenen zu kreieren, denn ihr Inhalt war nicht erhaben. Sie war unfähig, sich von der Bildhaftigkeit der Figuren in der Renaissance zu entfernen. Ihre Objekte schlossen sich von selbst durch ihre totale Verneinung oder durch ihre leere formalistische Welt aus. Eine *reine* Rhetorik einer abstrakten mathematischen Beziehung verstrickte sich in den Streit über die Natur des Schönen, ob das Schöne in der Natur sei oder ob es ohne die Natur gefunden werden könne.

Ich glaube, daß einige von uns hier in Amerika ohne den Einfluß der europäischen Kultur dabei sind, die Antwort zu finden. Denn Kunst hat weder etwas mit dem Problem der Schönheit zu tun, noch damit, wo sie zu finden ist. Die Frage, die nun erwächst, ist diejenige, wie wir eine erhabene Kunst schaffen können, wenn wir in einer Zeit ohne Legende oder Mythos leben, der erhaben genannt werden kann, wenn wir irgendeine Erhebung in reine Relationen nicht zulassen und wenn wir zurückweisen, im Abstrakten zu leben.

Wir bekräftigen wieder unser natürliches menschliches Verlangen nach dem Erhabenen und das Verlangen nach der Möglichkeit, uns auf die absoluten Emotionen zu beziehen. Wir sind nicht angewiesen auf die aus der Mode gekommenen Stützen einer verloschenen und antiquierten Legende. Wir sind im Begriff Bilder zu schaffen, deren Wirklichkeit sich von selbst versteht und die bar solcher Stützen und Krücken sind, die Erinnerungen an außer

ful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man, or »life,« we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.

Nicolas Calas:

Veronica and the Sphinx

What was the voice of God is now called inspiration; what were the counsels of the devil is now seen as an expression of anxiety. In the microcosmic world of the psyche where are we to find the sublime? We can no longer identify it, as did Longinus, with the Plotinian loftiness or with the Hebraic *let there be light and there was light*. This »light« - is too ethereal, too near the Verb, too gnostic, too aloof from the soul to be poetic. »The poetry of the sane man vanishes into nothingness before that of the inspired madman,« wrote Plato. It was only given to those who descend into the bottomless pit of their soul to weave destiny into the pattern of stars while the sane men toil under the scorching sun of duty. The topology of the sublime was traced by Edmund Burke: »Whatever is fitted in any sort to excite the idea of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.«

Unlike Longinus who, on reading the *Enneades* and the *Pentateuch*, gazed at the inaccessible sun, Edmund Burke, having ascended the supreme heights of *Paradise Lost*, pierced the crevasses of mountains of fear. It was not on Mount Olympus nor on Mount Sinai that the

Kurs geratene Bilder hervorrufen, mögen sie auch schön und erhaben sein. Wir befreien uns von den Hindernissen des Gedächtnisses, der Erinnerung, Nostalgie, Legende, vom Mythos oder was auch immer die Erfindungen der westeuropäischen Malerei gewesen sind. Anstatt *Kathedralen* aus Christus, der Menschheit oder >dem Leben< zu errichten, machen wir sie aus uns selbst heraus, aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, welches wir erschaffen, ist eine ganz und gar aus sich selbst evidentente Offenbarung, die real und konkret und verständlich ist für jedermann, der das Bild anschauen will ohne den nostalgischen Blick auf die Historie.

Nicolas Calas:

Veronica und die Sphinx

Was die Stimme Gottes war, wird nun Inspiration genannt; was die Einflüsterungen des Teufels waren, wird nun als ein Ausdruck der Angst gesehen. Wo finden wir das Erhabene in der mikrokosmischen Welt der Psyche? Wir können es nicht länger, wie Longinos, gleichsetzen mit der Plotinischen Erhabenheit oder mit dem Hebräischen *es werde Licht und es ward Licht*. Dieses »Licht« ist zu ätherisch, zu nah dem Wort, zu gnostisch, zu fern der Seele, um poetisch zu sein. »Die Dichtung des geistig gesunden Menschen verschwindet im Nichts vor der des inspirierten Wahnsinnigen,« wie Plato schrieb. Gegeben war es nur denen, das Schicksal mit der Konstellation der Sterne zu verweben, welche in das bodenlose Faß ihrer Seele hinabstiegen, während sich die im Geiste gesunden Menschen unter der sengenden Sonne der Pflicht abmühen. Die Topologie des Erhabenen wurde von Edmund Burke nachvollzogen: »Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des Erhabenen; das heißt, es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.«

Ungleich Longinos, der bei Lektüre der *Enneaden* und des *Pentateuch* zur unerreichbaren Sonne emporblickte, ergründete Edmund Burke, die erhabenen Höhen von *Paradise Lost* erklimmend, die Schluchten der Berge der Angst. Es war weder der Olympische Berg noch

sublime was actually found. Kant searched for it in De Saussure's description of Alpine landscapes and discovered the difference between the restfulness of beauty and the satisfaction derived from »what pleases immediately through its opposition to the senses« which is a quality of the sublime. Tracing peaks of loftiness from the position of the mountain climber rather than that of the immortal dwellers of towering rocks, Schopenhauer found that the pleasure derived »through its opposition to the senses« is achieved through will. Equipped with will the »inspired madman« of Sils Maria, the sublime Nietzsche, broke the glacial silence of Manfred's abodes with cries of anguish. The reiterated echoes of these abysmal sounds still beat against the ears of all who live in fear and trembling.

The distance separating us from abysmal depths rather than from unattainable heights produces the alpine mirage, the confusion of levels from which we derive that sense of elevation theologians consider sublime. Burke's insight was keen enough to see the depth of the sublime, but it was Nietzsche who had the courage to taste the freezing sense of falling and experience the fateful effect of vertigo upon the course of a mind driven by the winged pair of Anxiety and Will.

As if foreseeing the coming of a new era, Balzac made his Rimbaldian Albert Lambert exclaim: »Abyss, abyssum, our spirit is an abyss which enjoys living in the abysses.« To emphasize depth rather than elevation, anxiety rather than will, vertigo rather than light, the profound rather than the lofty aspect of the sublime, was the task of Rimbaud, Dostoevski, Van Gogh and Freud. With Baudelaire and Freud the sublime becomes fermented will.

To a passive surrender to perfection must be opposed sublime resistance to the temptation of falling into the well of anxiety. The need for perfection and beauty arise from a desire to recapture the lost objects of love who people the Oedipal world of early childhood. The sense of profundity corresponds to the attempt to reach this ideal goal negatively, through a vertiginous death-plunge.

der Berg Sinai, auf welchem das Erhabene wirklich gefunden wurde. Kant suchte nach dem Erhabenen in De Saussures Beschreibung alpiner Landschaften und entdeckte den Unterschied zwischen der Ruhe der Schönheit und der Befriedigung, gewonnen aus dem, »was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt«, welches eine Eigenschaft des Erhabenen ist. Indem er die Gipfel der Erhabenheit eher aus der Sicht eines Bergsteigers als aus der unsterblicher Bewohner turmhoch aufragender Felsen nachvollzog, bemerkte Schopenhauer, daß die Befriedigung, die aus dem Widerstand gegen die Sinne herrührt, durch die Willenskraft erreicht wird. Ausgestattet mit Willen, durchbrach der »inspirierte Wahnsinnige« von Sils Maria, der erhabene Nietzsche, das eisige Schweigen von Manfreds Aufhalten mit Schreien der Qual. Die wiederkehrenden Echos dieser abgrundtiefen Laute hämmern immer noch in den Ohren derer, die in Schrecken und Angst leben.

Die Distanz, die uns eher von abgründigen Tiefen als von unerreichbaren Höhen trennt, schafft die alpine Illusion, die Verwirrung der Ebenen, von denen wir das Gefühl der Erhebung gewinnen, welches Theologen als erhaben erachten. Burkes Einsicht war kühn genug, die Tiefe des Erhabenen zu sehen, aber es war Nietzsche, der den Mut hatte, das eisige Gefühl des Fallens zu kosten und die verhängnisvolle Wirkung des Schwindelgefühls auf den Lauf der Gedanken erfahren, getrieben von dem geflügelten Paar aus Angst und Willen.

Als würde er das Kommende der neuen Ära vorhersehen, ließ Balzac seinen Rimbaldischen Albert Lambert ausrufen: »Abgrund, Abgrund, unser Geist ist ein Abgrund, der das Leben in Abgründen genießt.« Eher die Tiefe als die Erhöhung hervorzuheben, die Furcht eher als den Willen, eher den Schwindel als das Licht, den abgründigen eher als den oberflächlichen Aspekt des Erhabenen zu betonen, war die Aufgabe von Rimbaud, Dostojewski, van Gogh und Freud. Mit Baudelaire und Freud wurde das Erhabene zur Aufruhr des Willens.

Einer passiven Hingabe an Perfektion muß erhabener Widerstand gegen die Versuchung, in den Abgrund der Angst zu fallen, entgegengesetzt werden. Das Bedürfnis nach Schönheit und Vollkommenheit erwächst aus einem Verlangen, die verlorenen Objekte der Liebe, die die ödipale Welt der frühen Kindheit bevölkern, zurückzugewinnen. Das Gefühl von Tiefe korrespondiert negativ mit dem Versuch, dieses ideale Ziel durch einen schwindelerregenden Todessturz zu erreichen.

The eye was magnificently turned into a microcosmic sun by Plotinus. Its rays should reach the obscurest recesses of the soul while the poet's lips repeat: *Esta oscura noche de fuego amoroso*. But, as the poet-philosopher of Sils Maria said in his *Genealogy of Morals*: »When man thinks necessary to make for himself a memory, he never accomplishes it without blood tortures and sacrifices.« Insight is no longer insight if it does not trace anxiety back to bloody crimes. Afterwards, with the help of reason, memory can stroke the tormented brow with the balm of perfection and relax the tension of the nerves with the fragrance of roses and the song of nightingales and gratify the eye with the sight of forms purified, washed of all stains of iniquity. But it will be left to the »inspired madman,« to Van Gogh, to shun the tranquility of beauty and to transfigure the somber bloodstains into the brightness of stars - for them to mirror afterwards the light of poetic insight into the future.

The sublime cannot be comprehended if it is disjoined from the sense of distance. The ultimate purpose of measuring distance, the distance from Tarsus to Damascus, from Raskolnikov's room to the room of his victims, is to perceive the mirage of revelation. There would be nothing vertiginous, nothing authentic about ecstasy if it were not a mirage transcending truth and secrecy.

In an effort to overcome the endless distance of desert isolation the Sphinx received the mirror of nearness - the mirror was too keen, at its contact the eyes died of thirst. In an effort to overcome the endless distance of separation Veronica received the mirror of nearness but the contact was too keen and the image disintegrated.

Painting is the greatest of all mirages: in it, memory of blood, tortures and sacrifices is perfected, humanized and crucified, restored and resurrected. Memory or distance: how escape Chirico's vertiginous landscape, the Sphinx and the Oedipal train whistling towards its catastrophic destiny? How escape the shadows of Tanguy's totempoles and post-Euclidean crosses, and exchange his insight for the perception of our dreams?

Das Auge wurde von Plotin auf wunderbare Weise in eine mikrokosmische Sonne verwandelt. Ihre Strahlen sollten die verborgensten Winkel der Seele erreichen, während die Lippen des Dichters wiederholen: *Diese dunkle Nacht der feurigen Liebe*. Aber, wie der Dichter-Philosoph von Sils Maria in seiner *Genealogie der Moral* sagte: »Hält es der Mensch für notwendig, sich selbst ein Denkmal zu setzen, so vollendet er es nie ohne Blut und Opfer.« Erkenntnis ist nicht länger Erkenntnis, wenn sie nicht Angst auf blutige Verbrechen zurückführt. Später kann die Erinnerung, mit Hilfe des Verstandes, die gefurchte Stirn mit dem Balsam der Vollendung glätten und mit dem Duft von Rosen und dem Gesang von Nachtigallen die Nervenanspannung lösen und das Auge mit dem Anblick von reinen Formen erfreuen, befreit von aller Beflecktheit und Schändlichkeit. Aber es wird dem »inspirierten Wahnsinnigen« van Gogh überlassen bleiben, die Ruhe der Schönheit zu meiden und die dunklen Blutflecken umzuwandeln in den Glanz von Sternen - um später das Licht der poetischen Erkenntnis herüberzustrahlen in die Zukunft.

Das Erhabene bleibt unverstanden, wird es vom Gefühl der Distanz getrennt. Das letzte Ziel der Messung von Distanz, der Distanz von Tarsus nach Damaskus, von Raskolnikows Zimmer zu dem Zimmer seiner Opfer, ist die Erkenntnis der Illusion von Offenbarung. Es würde nichts Schwindelerregendes geben, nichts Wirkliches über Ekstase, wenn es keine Illusion wäre, welche über Wahrheit und Verborgenheit hinausgeht.

In einem Versuch die endlose Distanz von Wüstenisolation zu überwinden, empfing die Sphinx den Spiegel der Nähe - aber das Spiegelbild war zu gleißend, in der Begegnung mit ihm starben die Augen vor Verlangen. In einem Versuch die endlose Distanz der Abgrenzung zu überwinden, erhielt Veronika den Spiegel der Nähe, aber die Gegenüberstellung war zu durchdringend und das Abbild zerfiel.

Malerei ist die größte aller Illusionen: in ihr die Erinnerung an Blut, an Qualen und Opfer ist vollendet, die Erinnerung wird in ihr zum Menschen erhoben und gekreuzigt, sie ist zurückgegeben und auferstanden. Erinnerung oder Distanz: wie Chiricos schwindelerregenden Landschaften entkommen, wie der Sphinx und wie dem Ödipalen Zug, der pfeifend einem katastrophalen Schicksal entgegenfährt? Wie den Schatten von Tanguys Totempfähnen und den nacheuclidischen Kreuzen entkommen, und wie seine Erkenntnis hergeben für die Wahrnehmung unserer Träume?

The mirage of painting inflames our thirst!

The distance between the depth where the soul surrenders to anxiety and the lips that communicate a smile to the world cannot be fathomed any more than can the distance between crime and confession, secrecy and revelation, insight and prophecy. Sublime painting is oracular, we recognize it in the smile of the *Joconda* and of H. Bosch's *Prodigal Son*, in the irony of Duchamp's glass.

Sublime painting illuminates with inner darkness the face of Watteau's *Gil*, and Max Ernst's *Euclid*, and the oceanic depth of Wilfredo Lam's jungle where a new cycle of the Sphinx's existence has been inaugurated.

Sublime painting echoes the abysmal cries of the soul in a fading smile of fermented will, in the gaze unaccustomed to the whiteness of sun and toil. One should listen to the stillness of painting with the awe with which one harkens the silence of deserts and glaciers.

Sublime painting is as secret, as silent as a concert by Giorgione, a tempest of passions in a Van Gogh night, the pain of the Laocoon, the desires of an armless Venus, the iconoclastic »Veronicas« of Mondrian.

It is a soliloquy of mirages - the mirage of an echo.

John Stephan:
the myth is sublimity

It is quite apparent, through scientific eyes, that nature performs her infinite functions without self-concern and that, barring man's preferences, she is perfect and quite determined in her own ways. She is so inscrutable that we cannot say truthfully that she does or does not sponsor or even tolerate the life that seems to thrive in her, except in the sense of a given time span; her intentions are ours to guess.

Die Illusion der Malerei entflammt unser Verlangen!

Die Distanz zwischen der Tiefe, in der die Seele sich der Angst hingibt und den Lippen, die der Welt mit einem Lächeln begegnen, kann nicht tiefer ergründet werden als die Distanz zwischen Verbrechen und Bekenntnis, zwischen Geheimhaltung und Offenbarung, zwischen Erkenntnis und Prophetie. Erhabene Malerei ist seherisch, wir erkennen sie in dem Lächeln der *Joconda* und in dem *Verlorenen Sohn* von H. Bosch, auch in der Ironie von Duchamps Sicht.

Erhabene Malerei erleuchtet mit innerer Dunkelheit das Gesicht von Watteaus *Gil* und das des *Euclid* von Max Ernst, und sie erleuchtet die ozeanische Tiefe von Wilfredo Lams Dschungel, in welchem eine neue Periode des Daseins der Sphinx eingeleitet worden ist.

Erhabene Malerei gibt die abgründtiefen Schreie der Seele in einem vergehenden Lächeln eines stürmisch bewegten Willens wider, in dem Blick, der nicht an die Helligkeit von Sonne und Qual gewöhnt ist. Man sollte der Stille der Malerei mit der Ehrfurcht lauschen, mit welcher man der Stille von Wüsten und Gletschern lauscht.

Erhabene Malerei ist ein Geheimnis, so still wie ein Konzert Giorgiones, wie ein Sturm von Leidenschaften in einer van Goghschen Nacht, wie der Schmerz eines Laokoon, wie die Sehnsüchte einer armlosen Venus, wie die ikonoklastischen »Veronikas« von Mondrian. Es ist ein Selbstgespräch von Illusionen - die Illusion eines Echos.

John Stephan:
Der Mythos ist Erhabenheit

Wissenschaftlich betrachtet, ist es völlig einsichtig, daß die Natur ihre unendlichen Funktionen ohne Selbstbezogenheit vorführt und daß sie, menschliche Vorlieben akzeptierend, perfekt und vollständig auf ihre eigene Weise determiniert ist. Sie ist so unergründlich, daß wir, außer im Sinne einer gegebenen Zeitspanne, nicht mit aller Wahrscheinlichkeit sagen

Man, on the other hand, who is perhaps the most ill-adjusted of all creatures to nature, has a unique genius in his ability to create propositions in which substantiation is sought out in nature, although, it must be added, he also seeks substantiation within himself. What does he know of nature that does not have a place in his self concerns? Logically, too, man conceived the purely abstract medium of language to create the mythical realism of his world through mutually agreed on allusion. Man's identity rests within the sphere of the mythical.

Truth is one of his fundamental myths - the proposition of whether or not a thing is so. Yet this myth is actually secondary to his aesthetic myths and his myths of faith and infallibility. Man does not pursue science primarily because it might be true, but to exercise his concern over all phenomena within his reach with the hope of deciding the fate of a myth, or of a creating a new one more dependable.

The subtlety of man's thinking becomes apparent through orientation: his absolute dependence on these myths for his very being as man is much in evidence historically and in the present - remove them and man disappears into the jungle; for instance, how perfectly fitting and aesthetically true to their natures are the legends and religious myths of all past civilizations. We cannot help but marvel at their sincerity, character and invention in spite of how they differ from our own. What would remain of the past without them, or what would the present be if they had not given way to new myths?

Man has proved his love for this life which has so completely seduced and inspired him by his insatiable curiosity. He has proved his sublimity through his myths which are, in essence, his aesthetic nature.

können, ob sie das Leben, welches sich in ihr zu entwickeln scheint, unterstützt oder auch nur toleriert oder nicht; Ihre Absichten sind die, die wir vermuten.

Der Mensch auf der anderen Seite, vielleicht das am schlechtesten der Natur angepaßte aller Geschöpfe, hat eine einzigartige Begabung in seiner Fähigkeit, Verhältnisse zu entwerfen, deren Begründungen der Natur entnommen sind. Auch muß hinzugefügt werden, er sucht ebenso Erklärungen durch sich selbst. Was weiß er von der Natur, daß keinen Platz in seiner Selbstbezogenheit hätte? Folgerichtig entwickelte der Mensch das völlig abstrakte Medium der Sprache, um den mythischen Realismus seiner Welt durch gemeinsame Übereinkunft über Zeichen zu erschaffen. Die Identität des Menschen verbleibt in der Sphäre des Mythischen.

Wahrheit ist eine seiner fundamentalen Mythen - die Aussage, ob ein Ding so ist oder nicht. Tatsächlich ist dieser Mythos jedoch zweitrangig hinter seinem ästhetischen Mythos und seinem Mythos vom Glauben und der Unfehlbarkeit. Der Mensch betreibt Wissenschaft nicht in erster Linie deswegen, weil sie wahr sein könnte, sondern um sein Interesse über alle für ihn erreichbaren Phänomenen in der Hoffnung auszuweiten, die Macht eines Mythos zu bestätigen oder um einen neuen, ihnen eher entsprechenden zu schaffen.

Die unterschwellige Absicht des menschlichen Denkens wird in der Orientierung deutlich: Seine vollkommene Abhängigkeit von diesen Mythen für seine Existenz als Mensch ist historisch und in der Gegenwart genügend bewiesen - entferne sie und der Mensch verschwindet im Dschungel; wie perfekt gemacht und ästhetisch wahr bezogen auf ihre Natur sind zum Beispiel die Legenden und religiösen Mythen aller vergangenen Zivilisationen. Wir können uns nur wundern über ihre Aufrichtigkeit, ihren Charakter und ihre Entwicklung, abgestoßen davon, wie sie sich von unseren eigenen unterscheiden. Was würde ohne sie von der Vergangenheit bleiben oder was würde die Gegenwart sein, wenn sie nicht den neuen Mythen die Richtung gewiesen hätten?

Der Mensch hat seine Liebe zu diesem Leben bewiesen, daß ihn so vollständig betörte und ihn zu seiner unersättlichen Neugier inspirierte. Er hat seine Erhabenheit durch seine Mythen bewiesen, die im Grunde seine ästhetische Natur sind.



Abb. 1. Gruppenfoto zur Ausstellung »Artists in Exile«, New York 1942
Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian
Max Ernst, Amédée Ozenfant, André Breton, Fernand Léger, Berenice Abbot
Stanley William Hayter, Leonora Carrington, Frederick Kiesler, Kurt Seligmann

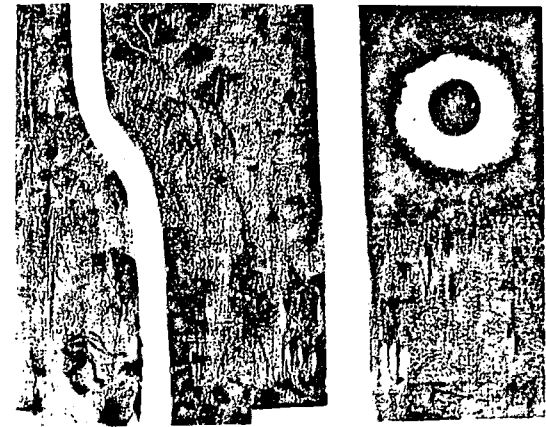


Abb. 2 Barnett B. Newman: Death of Euclid, Öl, 1947
[The Tiger's Eye, 3 (März) 1948, S. 101 (damals: Betty Parsons Gallery)]

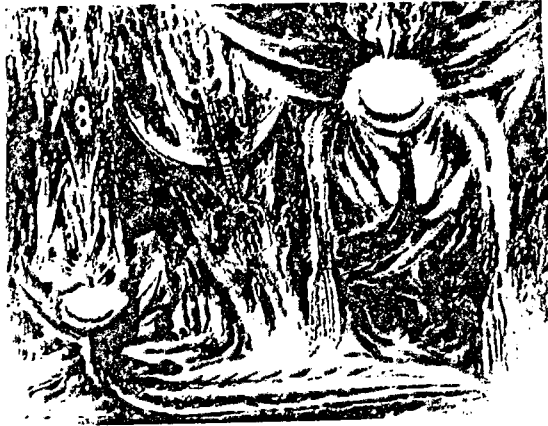


Abb. 3. Wilfredo Lam: L'Arbre-aux-miroirs, Öl, 1945
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 23 (damals: Pierre Matisse Gallery)]

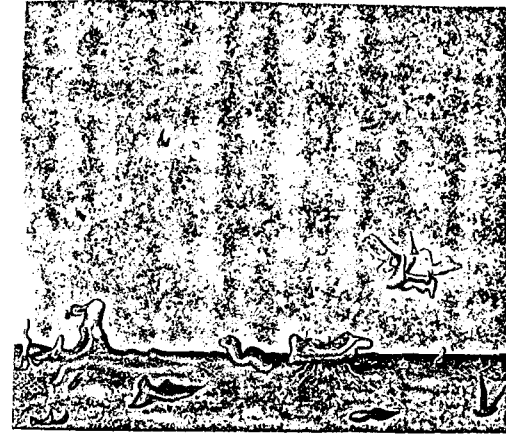


Abb. 4. Ives Tanguy: Second Message, Öl, 1929
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 23 (damals: Pierre Matisse Gallery)]

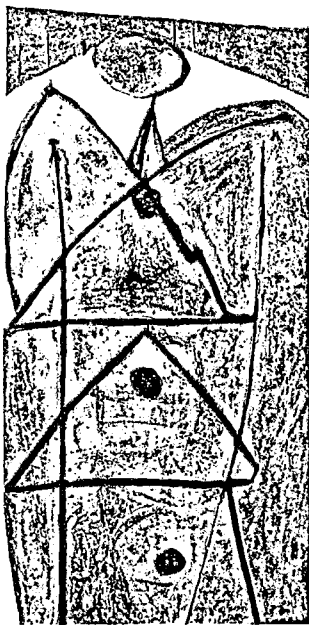


Abb. 5. Robert Motherwell: The Homeley Protestant, Öl, 1948
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 24 (damals: Kootz Gallery)]



Abb. 6. Yves Tanguy: Max Ernst, Öl, 1948
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. S. 25 (damals: Julien Levy-Knoedler Gallery)]

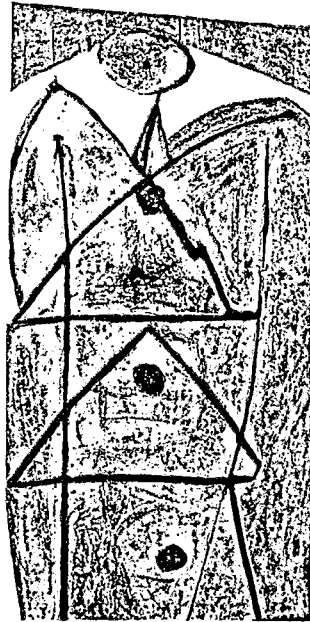


Abb. 5. Robert Motherwell: The Homeley Protestant, Öl, 1948
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 24 (damals: Kootz Gallery)]



Abb. 6. Yves Tanguy: Max Ernst, Öl, 1948
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. S. 25 (damals: Julien Levy-Knoedler Gallery)]

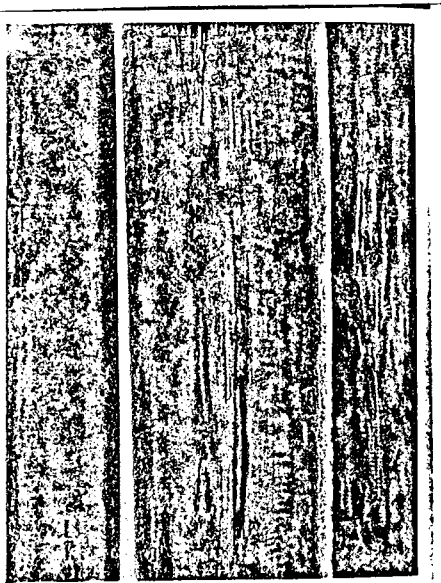


Abb. 7. Barnett B. Newman: The Two Edges, Öl, 1948
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 28 (damals: Betty Parsons Gallery)]

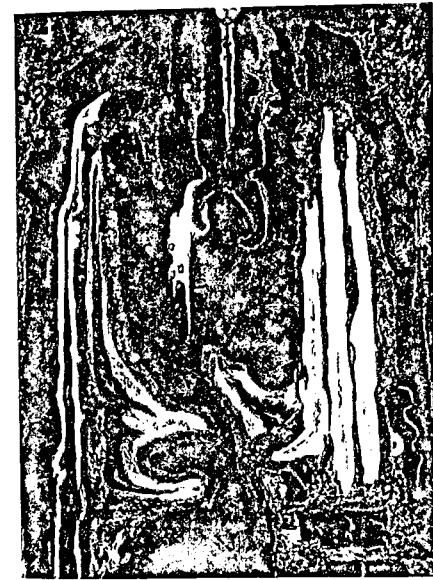


Abb. 8. Clyfford Still: The Grail, Öl, 1947
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 29 (damals: Betty Parsons Gallery)]



Abb. 9. Joachim Patinir: Charon überquert den Styx,
Öl auf Holz, 64 x 103 cm, um 1515
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 69 (Madrid, Museo del Prado)]



Abb. 10. Kurt Seligmann: Pythonissa, Öl, um 1947/48
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 87 (damals: Durlacher Gallery)]



12

Abb. 9. Joachim Patinir: Charon überquert den Styx,
Öl auf Holz, 64 x 103 cm, um 1515
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 69 (Madrid, Museo del Prado)]

DUP

0400



Abb. 10. Kurt Seligmann: Pythonissa, Öl, um 1947/48
[The Tiger's Eye, 6 (Dez.) 1948, S. 87 (damals: Durlacher Gallery)]

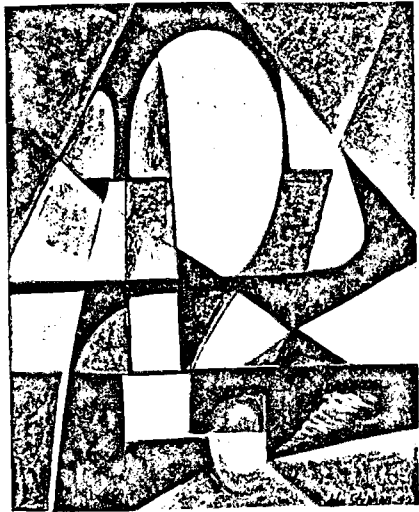


Abb. 11. John Stephan: Portrait of Ruth, Öl, um 1948/49
[The Tiger's Eye, 7 (März) 1949, S. 35 (damals: Betty Parsons Gallery)]



Abb. 12. Barnett B. Newman: The Break, Öl, 1948
[The Tiger's Eye, 9 (Okt.) 1949, S. 59 (damals: Privatsammlung)]
Alle mir bekannten Abbildungen des Bildes sind andersherum und reproduzieren von einer späteren Vorlage mit einem handschriftlichen Nachweis in der linken oberen Ecke. Hier genau nach der Vorlage in »The Tiger's Eye« abgebildet!

Kommentare zu den Autoren und ihren Stellungnahmen

9 Ruth Walgreen Stephan: Die Nummer zum Erhabenen von Tiger's Eye

Ruth Stephan (1910-1974) war die Ehefrau des Malers John Stephan. 1946, dem Jahr einer gemeinsamen Peru-Reise, erschien ihr erster Gedichtband »Prelude To Poetry«. Von Oktober 1947 bis Oktober 1949 Herausgeberin der Zeitschrift »The Tiger's Eye«, in der auch eine Reihe weiterer literarischen Arbeiten erschienen.

Der von Ruth Stephan hier abgedruckte Text erschien als Editorial zur sechsten Nummer von »The Tiger's Eye«, das dem Thema Erhabenheit gewidmet war. Es ging dem in der Mitte des Heftes eingeleiteten Inhaltsverzeichnis voraus, das den in der Regel anonym abgedruckten Texten und Abbildungen die Namen der Urheber und weitere Informationen beigab. Als Editorial des ganzen Heftes stellen wir daher diesen Text den im Folgenden abgedruckten Beiträgen der Kolumne »The Ides of Art« voran.

11 Kurt Seligmann

Kurt Seligmann, 1900 in Basel (Schweiz) geborener Maler, Graphiker und Filmbildner. Er begann 1918 seine künstlerische Ausbildung bei den Basler Malern Ernst Buchner und Eugen Amman und studierte ab 1919 an der »École des Beaux-Arts« in Genf. Seine Frühwerke sind beeinflusst von Arp und Miro. Verglichen mit seinen späteren Werken sind sie vergleichsweise heiter und zeigen meist, beeinflusst von der Tradition der Basler Fastnacht und der Totentänze, karnevaleske Gestalten. Nachdem Seligmann einige Zeit in der väterlichen Möbelfabrik arbeitete, ging er 1927 an die Akademie in Florenz, wechselte aber 1928 nach Paris und setzte sein Studium dort 1929 an der 1922 gegründeten Akademie von André Lhote (1885-1962) fort. 1932 hatte er seine erste Einzelausstellung und bekam Kontakt zu den Malern der surrealistischen Bewegung und der Künstlergruppe »Abstraction-



Abb. 13. Mark Rothko: [ohne Titel], 1949
[The Tiger's Eye, 9 (Okt.) 1949, S. 109 (damals: Betty Parsons Gallery)]

Kommentare zu den Autoren und ihren Stellungnahmen

9 Ruth Walgreen Stephan: Die Nummer zum Erhabenen von Tiger's Eye

Ruth Stephan (1910-1974) war die Ehefrau des Malers John Stephan. 1946, dem Jahr einer gemeinsamen Peru-Reise, erschien ihr erster Gedichtband »Prelude To Poetry«. Von Oktober 1947 bis Oktober 1949 Herausgeberin der Zeitschrift »The Tiger's Eye«, in der auch eine Reihe weiterer literarischen Arbeiten erschienen.

Der von Ruth Stephan hier abgedruckte Text erschien als Editorial zur sechsten Nummer von »The Tiger's Eye«, das dem Thema Erhabenheit gewidmet war. Es ging dem in der Mitte des Heftes eingeleiteten Inhaltsverzeichnis voraus, das den in der Regel anonym abgedruckten Texten und Abbildungen die Namen der Urheber und weitere Informationen beigab. Als Editorial des ganzen Heftes stellen wir daher diesen Text den im Folgenden abgedruckten Beiträgen der Kolumne »The Ides of Art« voran.

11 Kurt Seligmann

Kurt Seligmann, 1900 in Basel (Schweiz) geborener Maler, Graphiker und Filmbildner. Er begann 1918 seine künstlerische Ausbildung bei den Basler Malern Ernst Buchner und Eugen Amman und studierte ab 1919 an der »École des Beaux-Arts« in Genf. Seine Frühwerke sind beeinflusst von Arp und Miro. Verglichen mit seinen späteren Werken sind sie vergleichsweise heiter und zeigen meist, beeinflusst von der Tradition der Basler Fastnacht und der Totentänze, karnevaleske Gestalten. Nachdem Seligmann einige Zeit in der väterlichen Möbelfabrik arbeitete, ging er 1927 an die Akademie in Florenz, wechselte aber 1928 nach Paris und setzte sein Studium dort 1929 an der 1922 gegründeten Akademie von André Lhote (1885-1962) fort. 1932 hatte er seine erste Einzelausstellung und bekam Kontakt zu den Malern der surrealistischen Bewegung und der Künstlergruppe »Abstraction-



Abb. 13. Mark Rothko: [ohne Titel], 1949
[The Tiger's Eye, 9 (Okt.) 1949, S. 109 (damals: Betty Parsons Gallery)]

Creation<. 1938 nahm er an der internationalen Surrealismus-Ausstellung in Paris mit einem Stuhlobjekt aus Frauenbeinen, dem »Ultramöbel« teil, das große Beachtung fand. 1938 ging Seligmann in die USA. 1939 entstand der Zyklus »Cyclonic forms apocalyptic metamorphose of man and nature«. Seine Figuren, Mensch-Pflanzen-Verbindungen sind düster und schweben schwer in einem surrealen Bildraum als apokalyptische Visionen und Sinnbilder der Grundkräfte des Lebens Wachstum und Tod. 1942 beteiligte er sich an der New Yorker Ausstellung europäischer Maler >Artists in Exile<. 1948 erschien sein literarisches Hauptwerk »The mirror of magic«, eine Studie zur Geschichte der Magie. Er war fasziniert von Waffenkunde, Magie, Mythen und der Zauberei des Mittelalters und ihre Wirkung auf die künstlerische Einbildungskraft. In »The Tiger's Eye« (H. 9, S. 61-67) wird der Abdruck seines Essay »The Hollow of the night. Observations on the right wing of the tryptic >The Garden of Delights< by Jerome Bosch« im Inhaltsverzeichnis damit kommentiert, daß sein Verfasser Seligmann »an extensive knowledge on rare subjects« habe. Seligmann erschöß sich 1961 auf seiner Farm in Sugar Loaf in den USA.

Kommentar:

11 *Bellini*] Gentile (1429-1507), ältester Sohn und Giovanni (um 1430-1516), wohl jüngerer, vermutlich illegitimer Sohn Jacopo Bellinis (um 1400-um 1470/71), bedeutende Maler der venezianischen Frührenaissance.

Carpaccio] Vittore (um 1450/60-um 1525/26), bedeutendster venezianischer Historienmaler. Er orientierte sich an der Malweise Gentile Bellinis, entwickelte aber die etwas hölzerne Figurendarstellung weiter.

Castagno] Andrea del (um 1421/23-1457), bedeutender Maler der florentinischen Frührenaissance.

Berliner Sammlung] In der Gemäldegalerie in Berlin, Stiftung Staatliche Museen, sind heute »Maria und Stifter« (um 1450, Holz, 75 x 46 cm) von Gentile Bellini, »Auferstehung« (1475/80, Holz, 148 x 128 cm) von Giovanni Bellini, »Einsegnung des heiligen Stephanus« (1511, Leinwand, 148 x 231 cm) und »Grablegung Christi« (Leinwand, 145 x 185 cm) von Vittore Carpaccio sowie »Himmelfahrt Mariä und die Heiligen Julianus und Miniatus« (1449/50, Holz, 150 x 158 cm) von Andrea del Castagno zu sehen.

Poes Maelstroem-Erzählung] In »A Descent into the Maelström« (Mai 1841) von Edgar Allan Poe (1809-1849) wird der Bericht eines Fischers wiedergegeben, der mit seinem Schiff in einen Meeresstrudel gerät, darin aber nicht hinabgezogen wird, sondern an der Innenwand des Strudeltrichters herumgeschleudert, in die Tiefe schauen kann: »Nie werde ich die Empfindung von Ehrfurcht, Entsetzen und staunender Bewunderung vergessen [...]. Ich hatte nur den Eindruck eines erhabenen, entsetzlichen Schauspiels.«

13 Robert Motherwell: Eine Tour durch das Erhabene

»one is not locked into
one's mind alone...«

Robert Motherwell wird am 24. Jan. 1915 in Aberdeen im Staat Washington geboren. Er beginnt, 1932 an der >California School of Fine Arts< in San Francisco Malerei zu studieren, schreibt sich aber noch im selben Jahr an der Stanford University für das Fach Philosophie ein. 1937 schließt er sein Philosophiestudium mit dem Grad des B.A. ab.

Danach verbringt er ein Jahr in Europa, u.a. an der Universität Grenoble. Ab Oktober 1939 hat Motherwell ein Atelier in Paris. In seiner Pariser Zeit findet auch seine erste Einzelausstellung in der >Raymond-Duncan-Galerie< in Paris statt. Motherwell kehrt noch im selben Jahr nach Amerika zurück und beginnt 1940 ein Studium der Kunstgeschichte und Archäologie an der Columbia University, wo sein Lehrer Meyer Schapiro ihn darin bestärkt, sich ausschließlich der Malerei zu widmen. Auf einer Mexikoreise lernt er den Surrealisten Roberto Matta kennen, der ihn mit der Technik des Automatismus bekannt macht. Weitere Anregungen erhält Motherwell, als er 1941 bei Kurt Seligmann Graphik studiert. Über Seligmann bekommt er Kontakt zu anderen Exilsurrealisten wie z.B. Max Ernst und Marcel Duchamp, mit denen er gemeinsam 1942 seine erste Ausstellung in Amerika hat. Motherwells erste Einzelausstellung in Amerika findet 1944 in Peggy Guggenheims >Art of this Century Gallery< in New York statt.

Surrealismus und auch Dadaismus werden für Motherwell mit die wichtigsten Einflüsse. Er gilt als einer der >europäischsten< Maler der amerikanischen Avantgarde, was sich auf seine intensive Beschäftigung mit europäischen Kunströmungen zurückführen läßt. Aber nicht nur die europäische Kunst hat ihn beeinflusst, sondern er nennt als literarische Anregungen Baudelaire, Rimbaud und Kierkegaard. Weiterhin greift er für sein eigenes Werk den Automatismus und die Collage auf. Er hält diese durch den Surrealismus und Dadaismus entwickelten Techniken für die wichtigsten, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat. Daneben ist Motherwell auch immer wieder an den theoretischen Grundlagen der modernen europäischen Kunst interessiert. So arbeitet er mit an der Herausgabe der surrealistischen Zeitschrift »Dyn« und gibt von 1944 bis 1951 die »Documents of Modern Art« heraus - eine Reihe, die versucht, Künstler des 20. Jahrhunderts, u.a. Guillaume Apollinaire, Piet Mondrian, Hans Arp und Max Ernst, vorzustellen. Aus dem Kontakt mit Max Ernst entsteht die Anthologie »The Dada Painters and Poets« (1950). Bei den avantgardistischen Künstlerzeitschriften »Possibilities« (1947/48) und »Modern Artists in America« (1952) ist Motherwell Mitherausgeber.

1948 hat Motherwell zusammen mit Barnett B. Newman und Mark Rothko ein gemeinsames Atelier. Für sein eigenes Schaffen zeichnen sich die vierziger Jahre durch das Experimentieren mit Collage und Automatismus aus. Es entstehen Collagen und Materialbilder, die in ihrem Charakter an Kurt Schwitters erinnern (z.B. »Überfahrt«, 1948). Gleichzeitig beginnt er mit dem Bild »Granada« (1949), die Formen für den Zyklus »Elegy to the Spanish Republic« zu entwickeln. Diese elementaren Grundformen und kontrastreiche Farbgebung - senkrechte schwarze Balken und Kreise auf weißem Grund - stellen wichtige Merkmale in Motherwells weiterem Werk dar. So behält er das zyklische Moment bei und auch seine weiteren Werke zeichnen sich durch Farbkontraste und die Betonung der Fläche aus. In den sechziger Jahren wendet er sich dann mehr Themen der Mittelmeerlandschaft zu. Blau und grün werden nun wichtige Farbakzente (z.B. »Sommer in Italien«, 1960).

Bei aller Abstraktion und Reduktion mag Motherwell dennoch nicht auf den Transport von Inhalten verzichten. An die abstrakten Formen sind für ihn assoziative Emotionswerte geknüpft, die seinen Kunstwerken eine symbolistische Komponente hinzufügen und ethische Implikationen mit beinhalten.

Neben seiner künstlerischen Arbeit hat Motherwell auch immer wieder Lehrtätigkeiten ausgeübt. Er ist der Träger mehrerer Preise; zuletzt erhielt er die >National Medal of Arts< (1990). Motherwell starb am 23. Juli 1991 in Provincetown, Massachusetts.

Kommentar:

13 *wie das Traktat - früher Longinos zugeschrieben* Motherwell bezieht sich hier auf Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen (20-50 n. Chr.), Kap. 9.1: »Indessen, es hat die erste unter den genannten Quellen [des Erhabenen] - ich meine die kraftvolle Natur - den größten Einfluß. Und wenn sie auch eher eine Sache der Begabung ist, als das man sie erwerben könnte, so müssen wir trotzdem, soweit möglich, die Seele hierin zur Größe erziehen und sie stets mit hohen Gedanken gleichsam schwängern. Auf welche Weise? wirst du fragen. Ich habe schon an anderer Stelle so formuliert: das Erhabene ist der Widerhall einer großen Seele.« (Übers. Reinhard Brandt)

Baudelaire Charles Baudelaire (1821-1867), franz. Lyriker und Kritiker. Er übersetzte Edgar Allan Poe und hegte eine große Bewunderung für Richard Wagner. In seiner Abhandlung »Le peintre de la vie moderne« (1863) ist ein Abschnitt über »Die Modernität« eingeschaltet, in der sich folgende Definition findet: »Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist«. Der moderne Künstler ist mit einer »tätigen Imagination« ausgestattet und sucht diese Modernität. »Es handelt sich für ihn darum, von der Mode das loszulösen, was sie im Geschichtlichen an Poetischem, im Flüchtigen an Ewigem enthalten mag.«

englische Landschaftsmaler Wahrscheinlich sind John Crome (1768-1821) und John Constable (1776-1837) gemeint, die versuchten, die niederländische Tradition des realistischen Landschaftsbildes ins 19. Jahrhundert weiterzuführen. Besonders Constable vollzog dabei den Bruch mit der nach festen Regeln konstruierten und an Claude Lorraine orientierten Tradition der Landschaftsmalerei. Gleichzeitig wurde das Atelier verlassen und zur Freilichtmalerei übergegangen, deren wichtigster Vertreter Joseph Mallord William Turner (1775-1851) wurde.

Courbet Gustave Courbet (1819-1877), franz. Maler und Graphiker und Begründer des Realismus in der neuen franz. Malerei. Er begriff die Kunst als Selbstbehauptung der Persönlichkeit gegen die akademische Tradition.

Manet und den Impressionisten] Édouard Manet (1832-1883), franz. Maler und Graphiker. Manet gehört zu den Wegbereitern des Impressionismus und leistete einen bedeutenden Beitrag zur Freilichtmalerei. Der Impressionismus richtete sich ebenfalls gegen die formelhafte Malerei der Akademien. Der augenblicksgebundene, natürliche Eindruck - die Impression - sollte der eigentliche Inhalt der künstlerischen Darstellung sein. Weitere Maler des Impressionismus sind Monet, Degas, Pissaro und Renoir.

Mondrian] Pieter Cornelis Mondrian (1872-1944), holländischer Maler und Kunstschriftsteller, 1917 Mitbegründer der »De Stijl«-Bewegung und wichtigster Theoretiker des Neoplastizismus. Seine Bilder zeichnen sich besonders durch geometrische Abstraktion aus.

während sie die Nackten im Freien genießen] Mögliche Anspielung auf Manets »Le déjeuner sur l'herbe« (1863), Öl auf Leinwand, 208 x 264,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Duchamp] Marcel Duchamp (1887-1968), wirkte in der dadaistischen und surrealistischen Bewegung mit und gilt als eine Schlüsselfigur der modernen Malerei. Erfinder des »Ready made«, welches vorfabrizierte, alltägliche Gegenstände zu Kunst erklärt. 1925 gab Duchamp die Malerei auf. 1942-1944 Aufenthalt in New York zusammen mit André Breton und Max Ernst.

15 *Monsieur Verdoux*] Monsieur Verdoux, USA 1947 (dtsch.: Der Heiratsschwindler von Paris), Spielfilm mit Charlie Chaplin als Regisseur und in der Titelrolle, nach einer Idee von Orson Wells. Verdoux, ein stellungloser Bankkassierer, begeht Bigamie, um seiner gelähmten Frau und seinen Kindern weiterhin den gewohnten Lebensstandard zu bieten. Das durch Mord an den Frauen erworbene Geld verliert er während des Börsenkrachs, worauf er sich den Behörden stellt. Der Film war in den Kinos der erste kommerzielle Mißerfolg von Chaplin.

trifft Odysseus im Hades den Schatten von Aias] Homer: Odyssee 11, 543-563. Motherwell zitiert hier eine Passage, die auch bei Pseudo-Longinos als erhaben bezeichnet wird: »das Schweigen des Aias in der »Totenbeschwörung« ist in seiner Größe erhabener als alles, was Rede wird« (Vom Erhabenen, Kap. 9.2).

17 *Expressionismus*] Kunstströmung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich durch die Abkehr vom imitativen Charakter des Naturalismus und des idealisierten Menschenbildes des 19. Jahrhunderts auszeichnet. Der Ausdruck wird zuerst von Wilhelm Worringer in der Zeitschrift »Der Sturm« (1911) aufgebracht und dient danach zur Bezeichnung der nachimpressionistischen Maler um Henri Matisse, sowie der Künstlergruppen »Die Brücke« und »Der Blaue Reiter«. Der Expressionismus betont die

subjektiven Erlebnisse des Künstlers und seine Ursprünglichkeit des Schöpferischen, welche sich in der Malerei durch stark vom Natureindruck abweichende Gegenständlichkeit, plakative Leuchtkraft reiner Farben und perspektivische Verzerrung ausdrückt. Maler: Franz Marc, Edvard Munch, Oskar Kokoschka u.a.

Schule von Paris] école de paris, stilübergreifende Bewegung in Paris von 1905 bis 1925, in der sich vornehmlich ausländische Maler (z.B. Marc Chagall, Jules Pascin und Amedeo Modigliani) trafen. Die »Schule von Paris« kennzeichnet der Rückgriff auf volkstümliche Legenden, die meist in melancholisch-lyrischer Weise dargestellt werden.

17 A. D. B. Sylvester: Vorzeichen der Erfahrung

Anthony David Bernard Sylvester wurde am 21. Sept. 1924 in London geboren. Der englische Kunsthistoriker und -kritiker übte von 1953 bis 1957 eine Lehrtätigkeit an der Londoner »Slade School of Fine Art« aus. Von 1960 bis 1970 lehrte er am »Royal College of Art« in London und übernahm von 1967 bis 1968 eine Gastdozentur in Swarthmore, Pennsylvania. Sylvester war von 1962 bis 1970 und von 1972 bis 1977 Mitglied des »Art Panel«, von 1980 bis 1982 sogar dessen Vorsitzender. Außerdem gehörte Sylvester von 1980 bis 1982 dem »Arts Council of Great Britain« an. Seit 1984 ist er Mitglied der »Commission d'Acquisitions des Musée Nationale d'Art Moderne« in Paris. Als Organisator von Ausstellungen widmete sich Sylvester besonders den Werken von Henry Moore (Tate Gallery, London, 1951 und 1968; Serpentine Gallery, London, 1978), Alberto Giacometti (Arts Council, London, 1955; Tate Gallery, London, 1965; Serpentine Gallery, London, 1981) und René Magritte (Tate Gallery, London, 1969; Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 1978; Musée Nationale d'Art Moderne, Paris, 1979). In weiteren wichtigen von ihm in London organisierten Ausstellungen präsentierte Sylvester in der Tate Gallery Arbeiten von Chaïm Soutine (1963) und Robert Morris (1971), in der Hayward Gallery Werke von Henri Laurens (1971), Bronzearbeiten von Joan Miró (1972) und eine Auswahl islamischer Teppiche (1972) sowie in der Serpentine Gallery William de Kooning (1977). Für die BBC arbeitete Sylvester als Autor, Produzent und Regisseur, u.a. war er für die Serie »Ten Modern Artists« (1964) sowie die Filme »Giacometti« (1967), »Matisse and His Model« (1968) und »Magritte: The False Mirror« (1970) verantwortlich. Neben den Katalogen zu

den von ihm organisierten Ausstellungen veröffentlichte er die Bücher »Modern Art from Fauvism to Abstract Expressionism« (New York, Mailand: Grolier 1965), »Magritte« (New York: Praeger 1969), »Interviews with Francis Bacon« (London: Thames & Hudson 1975; dt. Ausgabe u.d.T. »Gespräche mit Francis Bacon«, München: Prestel 1982) sowie zusammen mit Lawrence Gowing »The Paintings of William Coldstream« (Seattle: University of Washington Press 1991). In zahlreichen Essays und Interviews für Zeitschriften und Zeitungen (u.a. Tribune, New Statesman, Burlington Magazine, Listener, Encounter, The Times und Observer) befaßte sich Sylvester hauptsächlich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts, schrieb aber auch zu Fragen des Films und des Sports. Seit 1983 ist er Träger des Ordens CBE (Commander of the British Empire). Sylvester hat die hier angeschlagenen Überlegungen zum Spätwerk Klees einige Jahre später ausführlich in dem Aufsatz »Paul Klee. La Période de Berne« (in: Les Temps Modernes, 6 [1951], S. 1297-1307) dargelegt.

Kommentar:

17 *Klee*] Paul Klee (geb. 18. Dez. 1879 in Münchenbuchsee bei Bern, gest. 29. Juni 1940 in Muralto bei Locarno), deutscher Maler und Graphiker schweizerischer Herkunft. 1898 bis 1901 Studium in München, wo er auch von 1906 bis 1920 lebte; Begegnung mit den Malern des »Blauen Reiters« und Robert Delaunay; 1921 bis 1931 Lehrer am Bauhaus; 1931 bis 1933 Professor an der Akademie in Düsseldorf, nach der Entlassung 1933 durch die Nazis Übersiedlung nach Bern. Klees Frühwerk umfaßt vor allem vom Jugendstil geprägte Handzeichnungen und Druckgraphiken. Nach der Tunisreise mit August Macke (1914) erfolgte der Durchbruch zur Farbe, in der Folgezeit entwickelte Klee eine Vielzahl malerischer Techniken. Im Berner Spätwerk, das Sylvester hier im Auge hat, sind die künstlerischen Mittel auf eine elementare Symbol- und Zeichensprache reduziert.

Ideogramme] Schrifzeichen, die nicht eine Lautung, sondern einen ganzen Begriff repräsentieren wie z.B. die chinesische Schrift oder die ägyptischen Hieroglyphen.

21 *sumerische Keilschriftzeichen*] Die Sprache der Sumerer ist in Keilschriftzeichen des 3.-1. Jahrhunderts v. Chr. überliefert, in der Wort-, silbische Lautzeichen und Determinative zur Kennzeichnung von Bedeutungsklassen und Gattungen gemischt sind. Die Erforschung des Sumerischen hat bislang keinen Nachweis einer Verwandtschaft mit anderen Sprachen erbracht.

Illuminationen] Illumination (lat.), festliche Beleuchtung, in einem spezifischeren Sinne hier Buchmalereien.

23 *»Charakter: Bewegung [...]«* Paul Klee: Beitrag für den Sammelband »Schöpferische Konfession« (Berlin 1920). In: ders.: Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hg. Christian Geelhaar. Köln: DuMont 1976, S. 118-122, hier: 120.

»Die Kunst [...]« Ebd., S. 122.

25 Barnett B. Newman: Das Erhabene ist jetzt

Barnett B. Newman wurde am 29. Jan. 1905 in New York geboren. Seine Eltern hatten ihm ursprünglich den symbolhaften, jüdischen Namen Baruch (>der Gesegnete<) gegeben. Da ihn seine Mitschüler >Barney< riefen, änderte Newman seinen Vornamen in Barnett und erweiterte ihn um den Mittelnamen Benedict, wobei er sich an seinem geistigen Vorbild Baruch Benedictus Spinoza, dem niederländischen Naturphilosophen, orientierte.

Newman besuchte ab 1922 für eine Zeit von acht Jahren unregelmäßig Kunstseminare an der >Art Students League<. Bis zum Jahre 1945 verläuft sein künstlerisches Leben ruhig, seine Bilder und Skulpturen haben einen mythologischen Charakter, wovon nicht zuletzt 1944 die Wakefield Ausstellung für Betty Parson über »Präkolumbianische Steinbildhauerei« zeugt. Seine »Ideographic Pictures« stellt er 1947 bei Betty Parson aus. Als anfänglicher Mitherausgeber der Zeitschrift »The Tiger's Eye« veröffentlicht er ihm gleichen Jahr einen Artikel mit dem Titel »The first man was an artist« (H. 1, 1947, S. 57-60; Übers. Verf.in). Es ist wichtig, diese frühe Schrift von Newman zu betrachten, denn die Hauptprämisse dieser Arbeiten ist die, daß die ersten Versuche des Menschen, durch Sprache die Natur zu überwinden, keine Kommunikationsakte sondern ästhetische Aufschreie waren. Der früheste menschliche Ausdruck, ebenso wie der Traum, war poetisch. Newman schreibt: »Können wir sagen, daß der erste Mensch die Sonne und die Sterne aus einem Kommunikationsakt heraus >Gott< nannte, und erst nachdem er sein Tagwerk vollendet hatte? Der Mythos kam vor der Jagd. Der Zweck der ersten Rede des Menschen war es, das Unbekannte anzusprechen. Sein Verhalten hatte seinen Ursprung in seiner künstlerischen Natur. [...] Der künstlerische Akt ist des Menschen persönliches Geburtsrecht.« Dieser Gedankengang

fürte ihn dazu, über den Künstler der Kwakiutl-Indianer zu sagen, daß »die abstrakte Form, die er benutzte, seine gesamte plastische Sprache von einem rituellen Verstehen geleitet war. Für ihn war eine Form etwas lebendiges, ein Träger für einen abstrakten Gedankenkomplex, für die anmutigen Gefühle, die er vorher für unfaßbar gehalten hatte.«

Die >mythologische Phase< wird ab 1946 von der Phase der >big canvas< abgelöst, einem Charakteristikum der amerikanischen Malerei, die das große, unüberschaubare Bildformat (>big canvas<) zum Inhalt hat und als eine Verneinung des europäischen Tafelbildes sowie der im Tafelbild verwirklichten Komposition anzusehen ist. Die Zäsur markiert das Schlüsselwerk »Onement I«, ein Gemälde, das Newman 1947 angefangen hatte und »mit dem er lebte«, bis es ein Jahr nach seinem Beginn fertiggestellt war. Von diesem Werk sagt Newman: »Ich merkte, daß ich eine Aussage gemacht hatte, die mich beeinflusste, und das war, so denke ich, der Anfang meines gegenwärtigen Lebens.«

Im Jahre 1961 entstanden seine ersten Drucke - drei Lithographien im >Pratt Graphic Art Center<. Die Serie »Cantos 18« (18 Lithographien) wurde zwischen 1963 und 1964 bei Universal Limited Art Editions gedruckt. Auf der Achten Biennale in Sao Paulo wird Newman als Hauptkünstler der US-amerikanischen Ausstellung geehrt. 1966 stellt sich Newman zum ersten Mal der Öffentlichkeit. Im Guggenheim-Museum in New York stellt er die vierzehn Gemälde der Reihe »The Stations of the Cross« aus und gibt ihnen den Untertitel »Lamma Sabachtani«. Diese Serie besteht aus großformatigen Schwarzweißbildern und stellt den Kreuzweg Jesu dar, der am Ende des Weges ausruft: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?« In den darauffolgenden Jahren (1966-1967) entstehen drei in Größe und Farbaufteilung verschiedene Kompositionen mit dem Titel »Who is afraid of red, yellow and blue«, wobei das dritte das wohl beeindruckendste und bekannteste Bild Newmans ist.

1968 entstehen seine betitelten Kupferstiche »For impassioned Criticism«, 1969 folgen die Kupferstiche »Untitled Etching I« und »Untitled Etching II«. 1969/70 wird Newman von der Brandeis-University die Creative-Kunst-Medaille für Malerei verliehen. Durch einen Herzinfarkt verstirbt er am 4. Juli 1970.

Kommentar:

25 eine objektive Rhetorik] Das ist freilich nur eine Tendenz bei Pseudo-Longinos, der zwar eine »Kunstlehre des Erhabenen« für möglich hält und befürwortet, aber neben Satzfügung, Ausdrucksweise und Figurenbildung die nicht erlernbare Kraft zur gedanklichen Konzeption und die Fähigkeit zu starkem, begeisterndem Pathos als die eigentlichen Quellen des Erhabenen ausdrücklich hervorhebt (Vom Erhabenen, Kap. 8,1).

bei Kant] Immanuel Kant (1724-1804): Kritik der Urteilskraft (1790), 2. Buch: Analytik des Erhabenen, §§ 23-29. Kant arbeitet heraus, daß wir uns »unrichtig ausdrücken, wenn wir irgend einen *Gegenstand der Natur* erhaben nennen [...]; denn das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft« (§ 23, B 76 f.).

bei Hegel] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): Vorlesungen über die Ästhetik (1818-1828/29; gedr. 1835-38), Kap. >Die Symbolik der Erhabenheit<. In Hegels historischem System steht die Kunst als Erscheinungsform der Wahrheit hinter Philosophie und Religion zurück. Das Erhabene wiederum ist gegenüber der romantischen und klassischen als bloß symbolische Kunstform die früheste und niedrigste Form, in der die Idee, etwa in den hebräischen Psalmen, zur Anschauung kommt.

Für mich liest sich Burke] Edmund Burke (1729-1797): »A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful« (London 1757, ²1759). Mit seiner Frühschrift ist der in Dublin geborene konservative Politiker einer der wichtigsten Autoren zur Ästhetik des Erhabenen im 18. Jahrhundert.

Gotik] (ital. gotico: barbarisch) Künstlerischer Stil in Nordeuropa im 13.-16. Jahrhundert; beginnt in der kirchlichen Baukunst Nordfrankreichs Mitte des 12. Jahrhunderts. Charakteristisch sind in Architektur, Malerei und Plastik die hochaufstrebenden, gestreckten Proportionen und Spitzbögen, durch die der Eindruck einer entkörperlichten Materie erreicht werden soll.

Barock] Stilrichtung, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt und um 1770 in Deutschland endet. Kennzeichnend sind verschnörkelte, dekorative und üppige Formen, die dem Repräsentationsbedürfnis weltlicher und geistlicher Herrscher entspringen.

Renaissance] (franz.: Wiedergeburt): Epoche zwischen Mittelalter und Neuzeit (1430-1600), in der die Künstler die Nachahmung des als vorbildlich empfundenen klassisch-antiken Schönheitsideals anstrebten.

- 27 *Michelangelo*] Michelangelo Buonarroti (1475-1564), ital. Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter, der im Gegensatz zu den >schönen< Werken Raffaels für die >terribilità< seiner Kunst geschätzt (oder geschmäht) wurde.
- Impressionisten*] Stilrichtung in der Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem in Frankreich, deren Vertreter (Monet, Pissaro, Renoir, Degas, Liebermann) den ersten unmittelbaren Eindruck (franz.: *impression*) der freien Natur mit verschwimmenden Tönen wiederzugeben versuchten.
- Kubisten*] Von Cézanne ausgehende Kunstrichtung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, deren Vertreter (Picasso, Braque u.a.) alle Objekte in geometrische Formen aufzulösen trachteten.
- Dada-Manier*] Von Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, Hans Arp und Marcel Janco mit dem >Cabaret Voltaire< 1916 in Zürich begründete literarisch-künstlerische Bewegung, die zu weiteren Kunstinnovationen (Futurismus, Surrealismus u.ä.) anstieß.
- 29 *Picassos Anstrengungen*] Pablo Picasso, eigentlich: Ruiz y Picasso (1881-1973), spanischer Maler, Graphiker, Keramiker, Bühnenbildner und Dichter. Lebte in Frankreich und wurde nach seiner »blauen« (1901-1904) und »rosa Periode« (1905-1906) der Hauptvertreter des Kubismus.

31 Nicolas Calas: Veronica und die Sphinx

Der Kunstkritiker Nicolas Calas wurde 1907 in Lausanne (Schweiz) geboren. Er wuchs in Griechenland auf und studierte in Athen Jura, stand in den dreißiger Jahren André Breton und den Surrealisten nahe, ging jedoch 1940 in die Vereinigten Staaten, arbeitete für das >Office of War Information< und wurde 1945 amerikanischer Staatsbürger. Nach dem Krieg Mitarbeit an einem von Margaret Mead geleiteten Forschungsprojekt über zeitgenössische Kultur an der Columbia University. Seit 1963 Professor für Kunstgeschichte an der Fairleigh Dickinson University. Veröffentlichungen: »Foyers d'incendie« (Paris: Les éditions Denoël 1939), »Confound the Wise« (New York: Arrow editions 1942), »Primitive heritage, an anthropological anthology. Edited, with an introduction by Margaret Mead and Nicolas Calas« (New York: Random House 1953), »The Peggy Guggenheim collection of

modern art. Text by Nicolas Calas and Elena Calas (New York: Abrams 1966), »Art in the Age of Risk« (New York: Dutton & Co 1968), »Icons and Images of the Sixties« (New York: Dutton & Co 1971), »Transfigurations. Art critical essays on the modern period« (Foreword by Donald Kuspit. Ann Arbor: UMI Research Press 1985). Zahlreiche Kritiken (u.a. in *The Village Voice*, *Artforum*, *Arts Magazine* und *Art International*).

Anfang der vierziger machte sich Calas mit seinen kritischen Artikeln und Essays einen Namen auch unter den amerikanischen Künstlern und gab darüberhinaus eine surrealistische Edition der Zeitschrift »New Directions« und ein Sonderheft von »View«, das die Ankunft von Breton in New York feierte, heraus. Ursprünglich war geplant, daß er als Coeditor neben Ruth Stephan »The Tiger's Eye« leiten sollte, aufgrund von Meinungsverschiedenheiten über die Reichweite dieser Mitarbeit kam es jedoch nicht dazu. Calas gilt heute als einer der brilliantesten Kritiker surrealistischer Kunst und Literatur - ja selbst als ein >surrealistischer Kritiker< (Kuspit), der in seinen frühen Essays aus den Jahren zwischen 1943 und 1948 eine Reihe von Gedanken über negative Erhabenheit und deren psychoanalytische Gründe formuliert hat, denen gegenüber spätere Schriften etwa von Harold Bloom oder Jean-François Lyotard zwar methodischer angelegt, nicht jedoch originärer erscheinen.

Kommentar:

- 31 *Veronika*] Anspielung auf den bis ins 4. Jahrhundert zurückreichenden Legendenkreis über die wunderbare Entstehung eines authentischen Christusbildes (lat. von >vera icon<: wirkliches Bild), nach dem Veronika, die mit der blutflüssigen Frau (Matth. 9, 20-22; Mark. 5, 25-29; Luk. 8, 43-44) ebenso wie mit einer der klagenden Frauen (Luk. 23,27) identifiziert wurde, ein auf Tuch gemaltes Christusbild nach Rom gebracht habe. Diese Überlieferung verbindet sich mit dem erstmals um die Jahrtausendwende genannten Reliquie des >Schweißtuchs der Veronika<. Veronika sei Christus auf dem Kreuzweg begegnet, habe ihm mitleidig das Schweißtuch gereicht und dadurch sei der Abdruck des Antlitz' des dornengekrönten Jesus zurückgeblieben.
- Sphinx*] In der ägyptischen Kunst Mischgestalt mit dem Körper eines Löwen und dem Kopf eines Königs als symbolische Darstellung des Herrschers. In der griechischen Mythologie wird die Sphinx von Ödipus besiegt, indem er ihr Rätsel löst.

Longinos] Unter dem Namen des bekannten Rhetors des dritten nachchristlichen Jahrhunderts ist bis ins 19. Jahrhundert der Traktat »Vom Erhabenen« (20-50 n. Chr.) überliefert worden.

Plotinischen] Plotinos (205-270 n. Chr.), griechischer Philosoph. Systematisierte den Neuplatonismus. Sein Werk ist in sechs Themengruppen zu je neun Schriften, den »Enneaden«, überliefert: Kernstück ist die Hypostasenlehre mit den fünf Sphären des Seins, nach der es dem Menschen aufgegeben sei, die Seele von der Materie und dem Bösen zu reinigen und sich in fünf Stufen bis zum >Ureinen< zu erheben und mit ihm eins zu werden.

es werde Licht und es ward Licht/ 1 Mose, 1, 3. Galt seit Pseudo-Longinos, Vom Erhabenen (Kap. 9,9), als Beispiel erhabener Rede.

gnostisch] Gnostik, gr. >Erkenntnis<. Eklektizistische Philosophie der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, die die im Glauben verborgenen Mysterien durch philosophische Spekulation erkennen wollte. Kennzeichnend ist ihr Dualismus zwischen Gott und Materie, der durch eine Reihe von Mittelwesen überbrückt werden kann.

Plato] Griechischer Philosoph (427-347 v. Chr.). In der >Manfa<, d.h. der enthusiastischen Verzückung, sieht Platon insbesondere im Dialog »Phaidros« (244a-245a) das von ihm widersprüchlich beurteilte Wesen der Dichtung.

»Alles, was auf irgendeine Weise [...] Burke, Philosophical Enquiry, Kap. I 7 >Vom Erhabenen<.

Enneaden] Enneades, gr. >Neunheiten<. Sammlung der vom Jahre 254 an entstandenen philosophischen Schriften Plotinos, die sein Schüler Porphyrios in sechs Abteilungen zu je neun Abhandlungen postum herausgab.

Pentateuch] Die fünf Bücher Mose (Genesis, Exodus, Leviticus, Numeri und Deuteronomium), in denen die Heilsgeschichte Gottes mit dem Volk Israel berichtet wird.

Paradise Lost] Epos von John Milton (1608-1674), erschien zuerst 1667 in 10 Büchern, in der endgültigen Fassung von 1674 auf 12 Bücher erweitert. Der damals schon erblindete Dichter schildert Satans Eindringen ins Paradies in Gestalt einer Schlange, Versuchung und Sündenfall Adams und Evas, Verlust des Paradieses und den Beginn eines mühevollen Lebens auf der Erde mit hoffnungsvollen Visionen auf den zukünftigen Heilsplan Gottes. Für Burke sind Miltons Schilderungen, die er oftmals zitiert (II 3, II 4, II 14 und V 7), im höchsten Grade schrecklich und erhaben zugleich.

33 *De Saussures Beschreibung alpiner Landschaften]* Horace Bénédict de Saussure: Voyages aux Alpes. 4 vols. Neuchâtel, Genève 1779-1796 (dtsh., 4 Bde 1781-1788).

Immanuel Kant, der Königsberg bekanntlich nie verlassen hat, entnahm dieser Reisebeschreibung seine Anschauung des Alpengebirges, die seiner Analytik des Dynamisch-Erhabenen unterlegte.

»was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt«] Kant, Kritik der Urteilskraft, § 29, B 115.

bemerkte Schopenhauer] Das betrachtende Subjekt ist nach Arthur Schopenhauer (1788-1860) beim Erhabenheits Erlebnis »über sich selbst, seine Person, sein Wollen und alles Wollen hinausgehoben« (Die Welt als Wille und Vorstellung [1819], 1. Tlbd., § 39).

Sils Maria] Luftkurort im Schweizer Engadin, von 1881 bis 1888 wiederholter Sommeraufenthalt von Friedrich Nietzsche, der nichts seiner Natur Angemesseneres wußte, »als dies Stück Ober-Erde« (an Franz Overbeck, 23. Juni 1881).

Nietzsche] Friedrich Nietzsche (1844-1900), Philosoph und klassischer Philologe, betonte in seinem Spätwerk den >Willen zur Macht< als zentrale Kategorie menschlichen Daseins. Nach seinem Zusammenbruch im Januar 1889 verbrachte Nietzsche seine letzten Lebensjahre unter der Vormundschaft von Mutter und Schwester in geistiger Umnachtung.

das eisige Schweigen von Manfreds Aufhalten] George Gordon Lord Byron: »Manfred a Dramatic Poem« (London 1817). Die Szene ist in den höheren Alpen, teils in Manfreds Schloß, teils im Gebirge. Als Manfred willens ist, sich von der Klippe des Bergs Jungfrau hinabzustürzen (I 2), rettet ihn ein Gemsenjäger.

Burkes Einsicht war kühn genug, die Tiefe des Erhabenen zu sehen] Burke, Philosophical Enquiry, Kap. II 1: »Ich bin ferner zu der Annahme geneigt, daß Höhe weniger großartig ist als Tiefe und daß wir stärker berührt sind, wenn wir einen Abgrund hinab-, als wenn wir an einem Objekt von gleicher Höhe hinaufsehen, mit Sicherheit behaupten möchte ich das aber nicht.«

aber es war Nietzsche] Der Kernsatz aus »Das trunkene Lied« (Also sprach Zarathustra, Tl. IV [1885]) nimmt Burkes Bild der Tiefe und des Abgrundes mit den Worten »Die Welt ist tief, / Und tiefer als der Tag gedacht« auf.

ließ Balzac seinen Rimbaldischen Albert Lambert] In seinem Roman »Louis Lambert« (1. Fassg. 1832 u.d.T. »Notice biographique de Louis Lambert«) ließ Honoré de Balzac (1799-1850) seinen Helden einen vom Mystizismus Böhmes, Swedenborgs und Mesmers beeinflussten »Traité de la volonté« schreiben, in der die Urfeindschaft zwischen Denken und Leben (»La pensée tuant le penseur«) u.a. reflektiert wird. Ob der Vorname >Albert< ein Fehler oder eine weitere Anspielung Calas' ist, konnte ebensowenig ge-

klärt werden, wie die Frage, ob in dem Traktat des Romans der im folgenden zitierte Satz vorkommt, der Calas Lambert mit Rimbaud assoziieren läßt.

Rimbaud] Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud (1854-1891), französischer Lyriker, u.a. »Une Saison en Enfer« (Bruxelles 1873). Rimbaud revoltierte gegen die bürgerliche Gesellschaft und die Scheinwerte der Zivilisation. Er sehnte sich nach Freiheit von Tradition und nach einem aktivistisch erfüllten Dasein.

Dostojewski] Fjodor Michailowitsch Dostojewski (1821-1881), russischer Romancier und Realist der Weltliteratur. Dostojewski fühlte mit den unterdrückten Klassen und verhielt sich kritisch zum zaristischen Staat. Er mißbilligte die kapitalistische Entwicklung und die soziale Ungleichheit, lehnte jedoch alle Versuche zur Umgestaltung der sozialen Verhältnisse entschieden ab. Dieser Zwiespalt prägt seine Literatur.

van Gogh] Vincent van Gogh (1853-1890), holländischer Maler, Lithograph und Radierer. Sein nachimpressionistisches Werk beeinflusste Expressionismus, Fauvismus und nichtgegenständliche Malerei, da es sich vom optischen Realismus der Impressionisten zugunsten des abstrakten Gebrauchs von Farbe und Formen gelöst hatte. Nach vorangegangenen Depressionsschüben starb van Gogh 1890 an den Folgen eines Selbstmordversuchs. Sein stürmisches Leben hat ihn zu einem der großen Heroen der Moderne werden lassen, weswegen er von Calas hier mit einigen weiteren prominenten poètes und peintres maudits in die Ahnenreihe der Surrealisten gestellt wird. In »The Tiger's Eye« 7 (März 1949, S. 93-95 und 97-115), dem Folgeheft, etwa erschien ein von Bernard Frechtman u.d.T. »Van Gogh, the Man Suicided by Society« übersetzter Text von Antonin Artaud.

Freud] Sigmund Freud (1856-1939), Nervenarzt und Psychoanalytiker. Freuds kleine Schrift »Das Unheimliche« (1919) ist von Harold Bloom als einziger Hauptbeitrag unseres Jahrhunderts zur Ästhetik des Erhabenen gewürdigt worden.

Baudelaire] Charles Baudelaire (1821-1867), französischer Lyriker, u.a. »Les Fleurs du Mal« (Paris 1857). Er beschrieb erstmalig die Faszination am Bösen, Häßlichen und Abnormen sowie Schönheit und Schattenseiten von Großstadt und Technik. Grundmotive seines Dichtens sind die völlige Vereinsamung des Menschen und die Opposition gegen die Banalität der bürgerlichen Welt.

35 *Diese dunkle Nacht der feurigen Liebe*] Der Autor dieser spanischen Zeilen konnte nicht ermittelt werden.

in seiner Genealogie der Moral] Friedrich Nietzsche: »Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift« (1887), das genaue Zitat konnte nicht ermittelt werden.

Distanz von Tarsus nach Damaskus] Saulus, ein jüdischer Mann aus Tarsus auf Sizilien, der die christliche Gemeinde in Jerusalem mit Eifer verfolgte, nannte sich zum Zeichen seiner plötzlichen, von Gott kommenden Bekehrung auf dem Weg nach Damaskus fortan Paulus (Apostelgesch. 9 und 22).

Raskolnikows Zimmer] Raskolnikow, der Protagonist in Dostojewskis Roman »Schuld und Sühne« (1866), lebt abgespalten (russ. raskol: Schisma, Abspaltung) von den tragenden Kräften des menschlichen Seins in einem engen, Schrank- und Sargähnlichen Zimmer in St. Petersburg. Nach seinem Verbrechen ist Raskolnikow der Tortur wachsender Isolation ausgesetzt und unterliegt schließlich dem psychologischen Kesseltreiben seines Untersuchungsrichters.

Chiricos schwindelerregenden Landschaften] Giorgio de Chirico (1888-1978), italienischer Künstler und Begründer der >metaphysischen Malerei<, mit der er ein Anreger des Surrealismus wurde.

Tanguys Totempfählen] Yves Tanguy (1900-1955), der in Frankreich geborene Maler stieß 1925 zur Gruppe der Surrealisten. Er emigrierte 1939 in die USA. Der Stil seiner traumhaften Landschaften ist an Chirico und Dalí orientiert. Ein typisches Beispiel für >Tanguys Totempfähle< ist das Gemälde »Second Message« (Öl, 1929), das in »The Tiger's Eye« 6 (Dez. 1948), S. 23 abgebildet wurde.

37 *Lächeln der Joconda*] Leonardo da Vinci (1452-1519): Mona Lisa (um 1503/06. Paris, Louvre). Marcel Duchamps ready-made »L.H.O.O.Q.« von 1919, 19,7 x 12,4 cm, verfremdet eine Reproduktion dieses Gemäldes mit einem Schnurr- und Kinnbart.

in dem Verlorenen Sohn von H. Bosch] Hieronymus Bosch (um 1450-1516): Der Verlorene Sohn (um 1510, Öl auf Holz, Durchmesser 71,5 cm. Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam). Der graue Mann mit dem verstörten, rückgewandten Blick und den hinfalligen Schritten ist fast identisch mit der Figur »Der Wanderer« auf dem Außenflügel von Boschs »Heuwagen« (um 1485/90, 135 x 100 cm, Öl auf Holz. Madrid, Escorial).

Watteaus Gil] Jean-Antoine Watteau (1648-1721): Pierrot, dit autrefois Gilles (Leinwand 184 x 149 cm. Paris, Louvre). Watteaus ins Monumentale gesteigerte >farbige Apotheose< seines Bühnenliebblings, koloristisch auf Weiß und Himmelblau abgestellt, der Pinselstrich erstaunlich dem mächtigen und für Watteau ganz ungewöhnlichen Bildformat sich anpassend.

Euclid von Max Ernst] Max Ernst (1891-1976): Euclid (Öl, 1945. Abb. u.a. in: Max Ernst: Beyond Painting. Art Director: Robert Motherwell. New York 1948, S. 91).

>Dada-Max<, der die Techniken der Collage und Photomontage ausbildete, gründete 1919 mit Hans Arp und Theodor Baargeld die Kölner Dada-Gruppe. Er ging 1922 nach Paris und gehörte 1924 zu den Begründern des Surrealismus, mit dessen Vertretern er 1938 brach. Nach Kriegsbeginn interniert, emigrierte er 1941 in die USA, wo er bis 1948 mit Duchamp und Breton zusammenarbeitete und mit den amerikanischen Avantgarde-Malern in Verbindung trat. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich ist er 1958 Bürger dieses Landes geworden. Seine Bilder bringen oft in beklemmender Weise die Gefahren des Unbewußten zum Ausdruck.

Wilfredo Lams Dschungel] Wilfredo Lam (1902-1982): Dschungel, 1943 (Gouache, 240 x 230 cm. New York, Museum of Modern Art, Inter-American Fund). Der kubanische Maler studierte in Havanna, ging 1924 nach Madrid, 1938 nach Paris, wo er der surrealistischen Bewegung nahe stand. Freund von Picasso. Schifft sich 1941 mit Breton, Masson und Lévy-Strauss nach Martinique ein.

ein Konzert Giorgiones] Giorgio del Castelfranco, genannt >Giorgione< (1476-1510), venetianischer Maler, hervorgegangen aus der Werkstatt Giovanni Bellinis.

der Schmerz eines Laokoon] Laokoon, der trojanische Priester des Apollon, warnte die Trojaner davor, das hölzerne Pferd in die Stadt zu nehmen, das die Griechen bei ihrer vorgetäuschten Abfahrt zurückgelassen hatten. Dem Mythos zufolge, wie wir ihn bei Virgil (Aeneis, II 199-224) greifen können, wurde er mit seinen beiden Söhnen von zwei aus dem Meer auftauchenden Schlangen getötet. Lessing hat den Vergleich zwischen dem bei Virgil vor Schmerz brüllenden Laokoon und der vatikanischen Laokoon-Gruppe (50 v. Chr.), in der Jammer in Betrübnis gemildert ist, zum Ausgangspunkt seiner Schrift »Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie« (Berlin 1766) gewählt.

Sehnstüchte einer armlosen Venus] Venus (lat.: Liebreiz, sinnliches Begehren, Liebeswonne), altitalische Göttin des Frühlings und der Gärten, übernahm mit der Hellenisierung des Venusdienstes die im griechischen Mythos der Aphrodite geläufigen Eigenschaften. An den bekannteren Skulpturen der »Aphrodite von Melos« (»Venus von Milo«, 2. Jh. v. Chr. Paris, Louvre) oder der »Aphrodite aus Kyrene« (hellenistisch. Rom, Thermenmuseum) sind nur Armstümpfe erhalten geblieben.

die ikonoklastischen »Veronikas« von Mondrian] Auf den bilderstürmerischen Tafeln Piet Mondrians ist das transzendente Moment der Metaphysik von der Liebe zur Geometrie verschlungen. Seine künstlerischen Mittel zielen auf völlige Abstraktion und beschränken sich auf die gerade Linie und den rechten Winkel sowie auf die drei Primärfarben (rot, gelb, blau) und die drei primären Nichtfarben (weiß, grau, schwarz).

37 John Stephan: Der Mythos ist Erhabenheit

Der amerikanische Maler wurde am 4. Juli 1906 in Maywood, Ill. geboren. Erste Einzelausstellung 1931 in Chicago, wo er wohnte. Wechselte 1942 nach New York. Hier trat Stephan regelmäßig mit Ausstellungen hervor, und zwar seit 1947 in der >Betty Parsons Gallery<. Eine Reise nach Peru 1946 und das Interesse an der Inka-Kultur beeinflusste seine Malerei in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre. Stephan war zunächst Art-Editor (Hefte 1-6, 1947/48), dann gemeinsam mit seiner Frau Herausgeber (Hefte 7-9, 1949) von »The Tiger's Eye«, einer der kurzlebigen New Yorker Künstlerzeitschriften, in denen vor allem die Avantgarde-Maler publizierten, die später als >abstrakte Expressionisten< zusammengefaßt wurden.

Nachbemerkung

»An artist paints so that he will have something to look at; at times he must write so that he will also have something to read.«
(Barnet B. Newman)

Die Ästhetik des Erhabenen ist entweder uralte (Longin) oder ultrapostmodern (Lyotard) - wir machen hier ein Ensemble von Texten wieder zugänglich, die das Bindeglied zwischen dem antiken Erbe und der gegenwärtigen Debatte bilden: Wie sich Jean-François Lyotard in seinen Schriften der achtziger Jahre nämlich in Dingen einer Ethik des Widerstreits immer auf Kant gestützt hat, so rekurriert er im Feld der Ästhetik des Erhabenen in den bildenden Künsten stets auf ein Statement, das der Maler Barnett B. Newman im Dezember 1948 unter dem Titel »the sublime is now« abgegeben hatte. Doch ist dieser knappe Text des amerikanischen Avantgardemalers weder ein »Monolog«¹, noch wird man ihn in einer Rubrik mit dem gewiß naheliegenden Titel »The Ideas [!] of Art«² finden.

*

Vielmehr veranstaltete die New Yorker Künstlerzeitschrift *The Tiger's Eye on Arts and Letters*, die in der Zeitspanne von Oktober 1947 (H. 1) bis Oktober 1949 (H. 9) von der Schriftstellerin Ruth Stephan und dem Maler John Stephan herausgegeben wurde, in ihrem Dezemberheft 1948 einen Themenschwerpunkt zum Erhabenen - »The Sublime Issue« -, in dem neben dem Abdruck einer Anzahl von Gemälden und Texten³, die als einschlägig er-

¹ Jean-François Lyotard: »Der Augenblick, Newman.« In: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Hg. Michael Baudson. Weinheim: VCH acta humaniora 1985, S. 99-105, hier: 102.

² Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH acta humaniora 1989, S. 364.

³ Unter anderen »The Torture« aus dem Buch *L'Expérience Intérieure* (Paris 1943) von Georges Bataille in der Übersetzung von Bernard Frechtman.

achtet wurden, in der für solche Debatten vorgesehenen Kolumne von vier bildenden Künstlern und zwei Kunstkritikern die Frage diskutiert wurde, »What is Sublimity in Art.«⁴

Im Unterschied zu anderen, ebenso kurzlebigen Avantgardezeitschriften wie etwa *Iconograph* (Frühling 1946 bis Herbst 1947), *Possibilities* (Winter 1947/48) oder *Instead* (Januar 1948 bis Januar 1949), in denen sich damals diejenigen Künstler und Schriftsteller artikulierten, die man sich angewöhnt hat, zur New Yorker Schule, insbesondere zu den Abstrakten Expressionisten zu zählen, zeichnete sich *The Tiger's Eye* durch eine programmatisch formulierte Offenheit der Positionen aus, die in diesem Forum zu Wort kommen sollten. Ausdrücklich bestätigten die Stephans diese offene Herausgeberposition in einem späteren Heft zu einem Zeitpunkt, als bereits abzusehen war, daß die Weigerung, editorisch ein Programm zu vertreten und sich dadurch zum Sprachrohr *einer* der damals unter den New Yorker Surrealisten, Abstrakten Expressionisten, Existenzialisten oder Imagisten umstrittenen künstlerischen Positionen zu machen, zum Eingehen des Magazins führen sollte.

Sympathischerweise knüpften die Stephans dabei an die peripheren Institutionen einer aufklärerischen Gegenkultur an, wie sie im 18. Jahrhundert ausgebildet worden waren - modifizieren sie aber etwa in Hinsicht auf die mit der Größe des Landes einhergehenden, verwickelten Kommunikationsstränge. Mit einem gegen das westeuropäische Kulturmuster zielenden Zungenschlag heißt es: »It [= the little magazine] is, in this age of rapid communication, the counterpart of the English pup, without the ale, and of the Parisian café, without the chairs and coffee, as a gathering place of ideas, of behind the scene discussions and aesthetic friendliness.« (TE 8 [Juni] 1949, S. 73) Bezeichnend für dieses Programm ist es, daß nach dem Ende der Zeitschrift Ende 1949 der Dialog unter den Künstlern und Schriftstellern im legendären *Eight Street Club* - >the Club< - fortgeführt wurde, der im gleichen Jahr gegründet worden war und dem auch John Stephan angehörte.

Die kulturpolitische Situation war zu dieser Zeit unübersichtlich, einerseits politisch von der Desillusionierung über den Stalinismus und den Sieg der Republikaner geprägt, was besonders die Linke traf, andererseits kulturell nach dem Bruch mit Europa von der Neigung nach Normenkontrolle getragen - beides fiel in dem Wunsch zusammen, auch künstlerisch jenseits von Ideologien operieren zu können. Dadurch erklärt sich der exekutorische Um-

⁴ TE 5 (Okt.) 1948, S. 136 (Vorschau auf das Folgeheft).

gang mit den europäischen Traditionen, wie er nicht nur teilweise aus unseren Stellungnahmen zum Erhabenen spricht, sondern auch als Herangehensweise an die Dinge von den Herausgebern von *The Tiger's Eye* direkt befürwortet wurde: »A direct approach is needed in presenting the arts of today which cannot accomplished through an historic or analytic process, nor through editing a dope sheet or holding a television quiz programm.« (TE 7 [März] 1949, S. 57) Das Letztgenannte wäre auch heute als Maxime in den Literaturwissenschaften anzuraten...

Neben der liberalen Redaktionspolitik stand eine weitere Besonderheit, die die Zielsetzung von *The Tiger's Eye* auszeichnete. Alle Beiträge literarischer wie künstlerischer Natur erschienen ohne Namensnennung, da jedes Stück um seiner selbst willen ausgewählt wurde und ohne Rücksicht auf die mehr oder weniger große Reputation des Urhebers rezipiert und beurteilt werden sollte. Die Namen waren den Beiträgen nur durch ein separates, farbig abgesetztes und auf Karton gedrucktes Inhaltsverzeichnis zuzuordnen, das in der Mitte des Heftes eingebunden und auf dessen erster Seite stets ein kurzes Editorial der Herausgeber vorangesetzt war.

Die Hefte, deren Umfang zwischen 110 und 140 Seiten schwankte, waren insgesamt aufwendig gestaltet. Druck, Papier oder Karton waren oftmals vielfarbig und in jedes Heft war überdies mindestens eine Farbabbildung eingeklebt. Den Umschlag hatte John Stephan mit dem Motiv eines kubistischen Tigerauges versehen. *The Tiger's Eye* war eine der am weitesten verbreiteten Künstlerzeitschriften in den USA am Ende der vierziger Jahre. Das Magazin erschien vierteljährlich, kostete trotz der aufwendigen Ausstattung nur einen Dollar (\$ 3.50, später \$ 3.75 die Jahressubskription und \$ 4.50 im Ausland) und wurde nicht nur in New York, sondern auch in San Francisco, Chicago, Seattle oder in Paris gelesen und von zahlreichen Universitäten bezogen.

**

Als Sammelplatz der Ideen und als Forum gegenseitigen Austausches, namentlich auch zwischen bildenden Künstlern und Kunstkritikern, deren Texte - eine weitere Besonderheit die-

ser Zeitschrift - als *literarische*⁵ ernst genommen werden sollten, dienten in *The Tiger's Eye* vor allem zwei Orte: die Kolumnen »To Be or Not« und »The Ides [!] of Art«. Da es in beiden Rubriken um Parteilergreifung und Stellungnahme gehen sollte, wurde hier die grundsätzliche Linie ungezeichneter Beiträge schon nach dem ersten Heft aufgegeben.

Der Aussprache über Bücher diene die Kolumne »To Be or Not«, in der die Meinungen über Neuerscheinungen aufeinanderprallten, die in der New Yorker Szene Aufsehen erregt hatten, wie etwa Jean-Paul Sartres *The Age of Reason* (TE 1 [Okt.] 1947, S. 40 ff.), R. P. Blackmuirs *The Good European* (TE 3 [März] 1948, S. 66 ff.), Robert Graves' *The White Goddess* (TE 7 [März] 1949, S. 24 ff) oder schließlich Trigant Burrows *The Neurosis of Man* (TE 9 [Okt.] 1949, S. 115 ff), dessen Verriß Barnett B. Newman mit der bemerkenswerten Frage an den Verfasser abschloß, ob er glaube, »that men could be saved if they really were geese?«

Daneben erschien regelmäßig eine Rubrik mit dem mörderischen Titel »The Ides of Art«, in der Künstler und Kritiker gemeinsam den Dialog über Probleme und Fragen der Gegenwartskunst führten. Der Kolumnentitel spielt auf die historischen Begebenheiten an, die zur Ermordung Caesars am 15. März 44 v. Chr. führten: >Idus<, pl. >Iden< bezeichnete im römischen Kalender den 15. Tag in den Monaten März, Mai, Juli und Oktober, in den anderen Monaten den 13. Tag. Es war der Zahl- und Kündigungstermin. Die Erinnerung an die römischen Ereignisse mag damals der Roman *The Ides of March* befördert haben, den Thornton Wilder 1948 veröffentlichte. Wie dem auch sei, die Kolumne »The Ides of Art« stellte den mit Gelehrsamkeit geschaffenen Raum der Avantgardezeitschrift dar, in der die Traditionen aufgekündigt und zerstört wurden...

Zu den hier verhandelten Streitpunkten gehörten Themen wie »The Attitudes of 10 Artists on their Art and Contemporaneity« (TE 2 [Dez.] 1947, S. 42 ff), aus dem das vorangestellte Motto zitiert ist, »14 Sculptors Write« (TE 4 [Juni] 1948, S. 73 ff.) oder »11 Graphic Artists Write« (TE 8 [Juni] 1949, S. 41 ff). Eine der damals drängenden Zeitfragen, über die der Dialog unter den New Yorker Avantgardisten gesucht wurde, war auch diejenige, was in der Kunst erhaben sei. Das Ensemble der sechs Texte »What is Sublime in

⁵ In einer Redaktionsrichtlinie (von John Stephan) heißt es über den Stellenwert der Kunstkritik: »[...] any text on art will be handled as literature« (TE 1 [Okt.] 1947, S. 76).

Art«⁶ ist geradezu das Gründungsdokument des *abstract sublime* (Rosenblum) bzw. *american sublime* (Alloway) geworden, mit dem sich die New Yorker Schule vom Surrealismus emanzipiert hat.

Der Dialog dieser Befreiung und die Abrechnung mit der europäischen Schönheit im Namen eines *american sublime*, der 1948 angeregt von Ruth Walgreen Stephan zwischen Kurt Seligmann, Robert Motherwell, A. D. B. Sylvester, Barnett B. Newman, Nicolas Calas und John Stephan geführt wurde, ist in diesem Heft dokumentiert. Es wird sichtbar, daß neben Newman auch weitere Künstler und Kritiker der amerikanischen Avantgarde Ende der vierziger Jahre zur Selbstverständigung über die Grundlagen ihres Schaffens am Erhabenen interessiert waren. Auf deutsch war m.W. bisher keiner der Texte greifbar, mit Ausnahme der Schlußsätze aus der Stellungnahme von Barnett B. Newman, die Max Imdahl im Anhang einer vorzüglichen Einführung in dessen Hauptwerk abgedruckt hat.⁷ Daß freilich dort die knappe Textpassage nicht nach dem Originaldruck, sondern nach einem Aufsatz der einschlägigen Sekundärliteratur übersetzt wurde (und auch bei anderen Kennern des Themas nach obskuren >zitiert-nach-Zitaten< zitiert wird), signalisiert nicht nur einen Verfall philologischer Tugend, sondern vielleicht auch ein Bedürfnis nach dieser kleinen Edition, die gemeinsam mit den StudentInnen meines Seminars über »Erhabenheit und Postmoderne« im Sommersemester 1991 erarbeitet wurde.

⁶ TE 6 (Dez.) 1948, S. 46-56, und zwar S. 46 (Seligmann), S. 46-48 (Motherwell), S. 48-51 (Sylvester), S. 51-53 (Newman), S. 53-56 (Calas), S. 56 (John Stephan) sowie S. 57 das Editorial von Ruth Stephan. Die Kolumne ist kürzlich vollständig in die Anthologie von Ann Eden Gibson (*Issues in Abstract Expressionism. The Artist-Run Periodicals*, Ann Arbor, London: UMI Research Press 1990, S. 159-170), deren »Introduction«, S. 1-81, ich zahlreiche Hinweise verdanke, aufgenommen worden. Das Statement von Nicolas Calas ist auch separat in der Sammlung *Transfigurations* (Ann Arbor: UMI Research Press 1985, S. 17-19) erschienen. A. D. B. Sylvester hat die Ideen seines Beitrags später in dem Aufsatz »Paul Klee. La période de Berne« (in: *Les Temps Modernes* 6 II [1951], S. 1297-1307) ausführlich weiterentwickelt.

⁷ Max Imdahl: *Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow and blue III* [1966/67]. Stuttgart: Reclam 1971, S. 30.

Ich breche die Bemerkungen hier ab. Es bliebe noch viel über das *abstract sublime* in Hinsicht auf seine Rolle bei der Herausbildung des abstrakten expressionistischen Stils in den Vereinigten Staaten zwischen 1947 und 1952 und über die Virulenz des *american sublime* in der anhaltenden >theory<-Diskussion an amerikanischen Literaturdepartments zu sagen - in der Zwischenzeit wird jedoch erst ein anderes Buch fertig werden müssen.

Carsten Zelle
15. März 1992