

GIOVANNA PINNA

Technik und Natur. Zum zeitgenössischen Erhabenen

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Das Technisch-Erhabene	3
3. Das neue Erhabene der Natur	5
4. Erhabenes Objekt und künstlerische Darstellung	6
Literaturverzeichnis	9

1. Einleitung

Es scheint, als sei das Erhabene wieder da. Dass die Geschichte dieses Begriffs, anders als die des Schönen, eher sprunghaft verläuft, ist bekannt. Zwischen der Abhandlung des Pseudo-Longinus und ihrer Wiederentdeckung durch Boileau liegen viele Jahrhunderte, und in der Moderne gibt es insgesamt nur eine begrenzte Anzahl theoretischer Auseinandersetzungen damit: die englische Debatte des 18. Jahrhunderts, die in Burke gipfelt, die Ästhetik Kants, von der sich Schillers und Schopenhauers Stellungen auf unterschiedliche Weise ableiten, die Romantik in ihren verschiedenen Ausprägungen und dann Barnett Newman, Adorno und die Postmodernen. Nachdem das Erhabene in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dank Autoren wie Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe und Julia Kristeva im Mittelpunkt der philosophischen (nicht nur ästhetischen) Diskussion stand, ließ das Interesse daran mit dem Auslaufen der Debatte über die Postmoderne allmählich nach.

Die Diskussion über die philosophische Bedeutung des Begriffs des Erhabenen ist natürlich nicht zu Ende gegangen. Sie hat erneut begonnen, als Jane Forsey grundlegende Einwände gegen die begriffliche Kohärenz der am weitesten entwickelten Version der Theorie des Erhabenen, der kantischen (Forsey 2007),¹ erhob und James Elkins die Möglichkeit in Frage stellte, einem Konzept, das eng mit der Kultur und vor allem mit dem Naturbegriff des 18. Jahrhunderts verbunden ist, eine allgemeine und transhistorische Bedeutung zu geben (Elkins 2010). Sowohl bei Forsey als auch bei Elkins ging die Kritik an den theoretischen Grundlagen mit dem Verdacht einher, dass der Begriff des Erhabenen ein Mittel sei, um basierend auf dem kantischen Transzendenz-

¹ Der Diskussion von Forseys Position ist weitgehend dem Band *The Possibility of the Sublime* (Aagard-Mogensen 2017) gewidmet, siehe insbesondere die Beiträge von R. Zuckert, R.R. Clewis, S. Shapshay, J.A. McMahon.

begriff implizit Elemente einer spiritualistischen Metaphysik in die ästhetische Theorie zu integrieren oder religiöse Motive heimlich in säkulare Kontexte einzubringen.

In den letzten Jahren hat der Diskurs über das Erhabene insgesamt eine Wiederbelebung erfahren, die die traditionellen Grenzen der philosophischen Reflexion sichtbar überschreitet und sich auf die Analyse der inneren Kohärenz der von Kant und Burke ausgearbeiteten theoretischen Modelle konzentriert.² Das Erhabene erscheint immer häufiger als charakteristisches Element der zeitgenössischen ästhetischen Wahrnehmung in Forschungsbereichen, die von den visuellen Studien (Trifonova 2019) bis zur Medien- und Literaturtheorie (Pierce 2012, Kitson 2019), von der Reflexion über das Gaming und die digitale Sphäre bis zur Untersuchung der Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft (Mosco 2004, Hoffmann und Boyd-White 2011) reichen. Eine wichtige Rolle spielt der Begriff nicht zuletzt im Bereich der Umweltästhetik (Brady 2013, Maggiore 2023).

Mit der gebotenen Vorsicht lassen sich zwei Hauptströmungen der zeitgenössischen Diskussion über das Erhabene unterscheiden, die man als subjektivistisch und objektivistisch bezeichnen kann. Die erste, in der die oben erwähnte philosophische Matrix vorherrscht, befasst sich mit dem Gefühl des Erhabenen, d.h. mit der emotionalen Reaktion auf die Wahrnehmung bestimmter Phänomene, und weist gleichzeitig auf die kognitiven Zusammenhänge hin (Cochrane 2012). In diese Richtung geht auch die neuere neuroästhetische Forschung, die darauf abzielt, mit objektiven wissenschaftlichen Parametern, d.h. mit Hilfe von Neuroimaging-Techniken, die charakteristischen Merkmale einer widersprüchlichen ästhetischen Reaktion zu identifizieren, in der Ehrfurcht, ein Gefühl der Reduktion des Selbst und seine anschließende Expansion zusammenlaufen. Es scheint vor allem die größere psychologische Komplexität des Erhabenen im Vergleich zu anderen ästhetischen Phänomenen zu sein, allen voran dem Schönen, die es zu einem bevorzugten Untersuchungsgegenstand der neurowissenschaftlichen Forschung gemacht hat. In diesem Zusammenhang lässt sich feststellen, dass in einer ersten Phase das philosophische Referenzmodell das psychologische Erhabene von Burke war, woraus sich der Fokus auf die emotionale Wirkung von Bildern ergab, die als erhaben angesehen wurden (Ishizu und Zeki 2014). Neuerdings scheint jedoch das Interesse an der Beziehung zwischen der emotionalen und der kognitiven Komponente zu überwiegen, die in gewisser Weise im transzendentalen Modell Kants vorweggenommen wurde (Arcangeli und Dokic 2021).

Die zweite Strömung legt den Fokus auf die Art des Objekts, das vom Betrachter als erhaben wahrgenommen wird. Als spürbares Indiz einer zugleich erhebenden und verstörenden ästhetischen Erfahrung wird das Erhabene mit einer Krise der Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt assoziiert, die wiederum mit dem Anthropozän, der digitalen Sphäre, dem technologischen Universum oder der globalisierten Gesellschaft in Verbindung gebracht wird. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Konzept des Erhabenen *tout court* im Diskurs des 21. Jahrhunderts durch eine Reihe von Begriffsbestimmungen ersetzt wurde, die sich explizit oder implizit auf die unüberwindbare Schwierigkeit der Darstellung der Totalität beziehen. Ein klarer Hinweis auf diese Entwicklung ist der Titel des Buches von David Nye *Seven Sublimes* (2020). Zu seiner Liste gehören die Begriffe *natural*, *technological*, *disastrous*, *martial*, *intangible*, *digital*, *environmental sublime*, die in „tangible“ und „mediated“ weiter unterteilt sind. Dazu kommen in der zeitgenössischen Kulturlandschaft noch verschiedene andere Bezeichnungen hinzu, wie kinematografisch, chemisch, kosmologisch usw.

Es muss präzisiert werden, dass die Unterscheidung zwischen Objektivismus und Subjektivismus in der Herangehensweise an den Diskurs über das Erhabene nicht absolut, sondern annähernd ist. Sie entspricht einer grundlegenden Zweideutigkeit, die bereits bei Burke und insbe-

² Offensichtlich fällt Lyotards Umschreibung des kantischen Erhabenen als „Darstellung des Undarstellbaren“, die auch im angelsächsischen Raum sehr relevant ist, in diese Linie. Eher marginal ist die Wiederverwendung des ‚rhetorischen‘ Erhabenen von Longinus.

sondere bei Kant zu finden ist und zwar in Bezug auf die Tatsache, dass sich der Begriff des Erhabenen sowohl auf den Gegenstand der ästhetischen Erfahrung als auch auf die Erfahrung selbst beziehen kann. Denn obwohl Kant feststellt, dass es unangemessen sei, ein Objekt als erhaben zu bezeichnen, impliziert das von ihm beschriebene Gefühl des Erhabenen ein Urteil über das Objekt. Dieses setzt wiederum voraus, dass es „paradigmatische“ Objekte oder Kategorien von Objekten (Clewis 2019b, 342) gibt, die mit Eigenschaften ausgestattet sind, die in der Seele jene doppelte Bewegung von Kontraktion und Expansion hervorrufen können, von der das negative Vergnügen des Erhabenen ausgeht. Kant selbst stellt eine Typologie von Naturschauspielen auf, wie Berge und stürmische Meere, die mit dem Gefühl des Erhabenen verbunden sind. Dazu kommen bei ihm aber auch von Menschen geschaffene Objekte wie Pyramiden. In der aktuellen Debatte über das Erhabene, die durch die Vervielfältigung solcher ‚paradigmatischen Objekte‘ gekennzeichnet ist, hat die Technologie zunehmend an Bedeutung gewonnen. Einerseits als Erzeugerin von neuen Medien, die starke emotionale Reaktionen hervorrufen können, andererseits als störendes Element oder Katalysator bei der Transformation der natürlichen Umwelt. Die Natur bleibt ein wesentlicher Referenzpunkt im Diskurs über das Erhabene, es ist jedoch nicht mehr möglich, sie außerhalb der Beziehung, der Alterität oder sogar des Konflikts mit der Technisierung des Lebensraums zu denken.

Dieser Beitrag will zum einen aufzeigen, wie die Technik in die zeitgenössische Neukonfiguration der Idee des Erhabenen eingegangen ist, und zum anderen am Beispiel der Umweltfotografie die Frage nach der aktuellen Bedeutung und künstlerischen Darstellbarkeit des Naturerhabenen erörtern.

2. Das Technisch-Erhabene

Der Nexus zwischen Technologie und Erhabenheit trat in den 1990er Jahren in die ästhetische Debatte ein und steht explizit im Zusammenhang mit der Idee der Transformation der natürlichen Umgebung durch technologische Entwicklungen, die entweder als epistemologische Krise oder als positive Erweiterung der menschlichen Möglichkeiten wahrgenommen wird. Positiv wird sie im Zusammenhang mit dem ‚american technological sublime‘ (Nye 1994) bewertet, das die Dialektik von Einbildungskraft und Vernunft des philosophischen Erhabenen neu interpretiert und in seiner Bedeutung wesentlich modifiziert. Der Effekt des Staunens und der Bewunderung, der durch den Anblick einer durch den technischen Eingriff des Menschen neu definierten Landschaft hervorgerufen wird, wird nicht mit einem Gefühl der Verringerung des Vorstellungsvermögens verbunden, sondern nur mit dem Respekt vor der Intelligenz, die diese Transformation hervorgebracht hat. Was in dieser Konzeption des Erhabenen trotz des prinzipiellen Bezugs auf Burke verschwindet oder auf ein Minimum reduziert wird, ist die negative Komponente, die im Allgemeinen als ein charakteristisches Merkmal der Erfahrung von Erhabenheit gilt und dabei dem Gefühl zugeschrieben wird, dass die Grenzen der Endlichkeit überschritten werden.

Es handelt sich beim „amerikanischen Erhabenen“ um ein Erhabenes mit einer starken national-populären Konnotation. Sie hängt mit dem zusammen, was Leo Marx „rhetoric of the technological sublime“ nennt. Diese dient dazu, die durch die Auswirkungen der Industrialisierung erzeugte Dissonanz zu neutralisieren (Marx 1964, 217). Das Erhabene erscheint hier als ein wesentlicher Bestandteil der nordamerikanischen Kultur, ein von Optimismus geprägtes kollektives Gefühl, das nicht frei von religiösen Konnotationen ist. In die gleiche Kategorie von Objekten, die eine gemeinsame und spezifische Erfahrung von Erhabenheit und Bewunderung hervorrufen, gehören für Nye die Niagarafälle, die New Yorker Skyline und „der welterschütternde Start einer Raumfähre“ („the earth-shaking launch of a space shuttle“: Nye 1994, XIV).

Dieser Vorstellung liegt eine Vision der Technik als aufgewertetem Ersatz für die natürliche Welt zugrunde, deren Bilder symbolisch die Idee der Menschheit mit der Fähigkeit der Vernunft, sich über die Gegenwart hinaus zu projizieren, zusammenfallen lassen: „Das technologische Er-

habene feiert den Fortschritt. Im Gegensatz zum natürlichen Erhabenen, das die Aufmerksamkeit auf das Zeitlose oder Ewige lenkt, weist das technologische Erhabene in die Zukunft“ (Nye 2020, 33). Die Erhabenheit der technologisierten Landschaft beruht auf der Neukonfiguration nicht nur des Raums, sondern auch des Zeithorizonts: „Die konstruierten Landschaften des technologischen Erhabenen suggerieren den Triumph der Menschheit über den Raum.“ (Nye 2020, 18, siehe Polzer 2017, 135 ff.). Es ist jedoch zu bemerken, dass diese progressiv-positive Konnotation des „technological sublime“, die (wie Trifonova 2018b, 25 ff. zu Recht feststellt) kaum als ästhetische Kategorie im eigentlichen Sinne betrachtet werden kann, sich hauptsächlich auf die 1990er Jahre beschränkt. Nye selbst fokussiert sich in seinem neueren Werk mehr auf die negativen und beunruhigenden Emotionen, die von verschiedenen Arten zeitgenössischer erhabener Objekte erzeugt werden. Technik wird hier in erster Linie als ein potenziell zerstörerisches Werkzeug zur Manipulation und Transformation der Landschaft verstanden, die somit immerhin eine zentrale Referenz im Diskurs über das Erhabene bleibt.

Der Reflexion über das technische Erhabene eng verbunden ist der Diskurs über die Autonomisierung der Technologie gegenüber dem menschlichen Subjekt durch das Aufkommen der Medientechniken, deren Produkte und Verfahren das Verständnis des Nutzers transzendieren und somit eine spezifische Art erhabener Erfahrung erzeugen können (Costa 1994, Gilbert-Rolfe 1999 und 2018). Das erzeugte Gefühl ist strukturell analog zum Erhabenen der Natur, insofern es aus einer Wechselwirkung von Kraftlosigkeit und Erhabenheit bestimmt wird. Diese resultiert in der Unmöglichkeit, die Wahrnehmung des absolut Großen zu gestalten, wird aber durch eine immersive Komponente intensiviert.

Diese Art des Erhabenen entspricht einer Krise des symbolischen Universums, die dadurch erzeugt wird, dass das absolut Große der Natur durch die Unfassbarkeit der Mediennetzwerke und des synthetischen Bildes ersetzt wurde, das „von der Vorstellungskraft in seiner Einheit nicht erfasst werden kann“, weil „seine Vielfältigkeit dazu tendiert, unendlich zu sein“ (Costa 1994, 40). Das so verstandene technologische Erhabene (*sublime tecnologico*) ist in gewisser Weise eine Anpassung der kantischen Annahme an eine völlig veränderte Sichtweise der Beziehung zwischen dem menschlichen Individuum und einem Kontext, in dem die medialen Techniken die Kommunikation völlig verändert haben. Dabei besteht die Annahme, dass das Medium nicht nur die Form, sondern auch den Inhalt der geistigen Produktion bestimmt. Die Ersetzung der Natur durch die Technologie hat als Korrelat die Marginalisierung, wenn nicht gar den Ausschluss traditioneller Kunstformen.

Eine solche Konzeption des technisch-Erhabenen rekonfiguriert die Idee der Grenze und der Grenzüberschreitung ausgehend von der Annahme eines kulturellen Paradigmenwechsels: „Die Erniedrigung der Sensibilität und der Vorstellungskraft provoziert als Antwort die Überhöhung der Vernunft, weil sie sich von den empirischen Wahrnehmungsmodi distanziert“, und „all dies gilt umso mehr für das technologische Erhabene, weil es mehr als das natürliche Erhabene die Wertschätzung unserer Überlegenheit und die Idee der Überlegenheit der Vernunft hervorruft“ (Costa 1994, 43 ff.). Das kantische Konzept der *Subreption* wird also auf die Wahrnehmung der Flüchtigkeit der Prozesse angewandt, die durch die Medientechnologie in Gang gesetzt werden. In dieser Perspektive ist es gerade die Technik, die die Objektivierung des Erhabenen bestimmt (Costa, 14), das nicht mehr ein zufälliger Effekt in Bezug auf das Individuum ist, sondern ein Produkt der menschlichen Rationalität. Eine Erzeugung von Technik deren Wirkungen über die Gestaltungsabsicht hinausgehen, die aber gerade dadurch mit der Nicht-Intentionalität natürlicher Prozesse vergleichbar ist, die traditionell als Ursache für das Gefühl des Erhabenen angenommen werden.

In Analogie zu der paradoxen Beziehung, die zwischen den Produkten der technischen Rationalität und ihrem scheinbaren Sich-Entziehen dem rationalen Verständnis hergestellt wird, das ihre emotionale Wirkung bestimmt, wurde das Konzept des Erhabenen in jüngster Zeit auf die

durch Computerdesign erzeugte Architektur angewandt. Die Wahrnehmung der Undurchschaubarkeit der rationalen Prozesse, die den technischen Produkten zugrunde liegen, erhält einen ästhetischen Wert angesichts architektonischer Formen, deren fast phantastische Komplexität den Betrachter überwältigt. Die Unmöglichkeit, die konstruktive Logik zu verstehen, die für die moderne Architektur bezeichnend ist, ruft ein Gefühl der Verwirrung hervor, das durch eine Art intuitive Bildlogik kompensiert wird. Oft handelt es sich um biomimetische Werke wie Jürgen Meyers Metropol-Parasol in Sevilla oder Zaha Hadids Opernhaus in Guangzhou, die „in ihrer amorphen Überschwänglichkeit – gekurvt, gekrümmt, verschlungen – (...) von geheimnisvollen Kräften geformt zu sein scheinen“ (Gleiter 2013). Die Evokation unbestimmter natürlicher Formen, die in der Architektur befremdlich erscheinen, ist es, die über die Negativität des Unverständnisses hinausgeht und ein Gefühl der Erweiterung der Vorstellungskraft hervorruft.

Wenn einerseits der Diskurs über das technologische Erhabene, das die Annahme des Prinzips der ‚Unrepräsentierbarkeit‘ betrifft, als eine Transformation/Aktualisierung des postmodernen Erhabenen gelesen werden kann (Fedorova 2018), so ist das, was ihn von Anfang an unterscheidet, die Betonung des immersiven und physischen Charakters der Erfahrung des Virtuellen, die im Gegensatz zum fehlenden Bezug auf die emotionale Sphäre des postmodernen Erhabenen steht. Die zentrale Bedeutung, die der Intensität der psychologischen Wirkung des Erhabenen beigemessen wird, markiert die Trennlinie zwischen den Positionen des späten zwanzigsten Jahrhunderts und einem Großteil der aktuellen Debatte. Das Erhabene der Postmodernen (und Theodor Adornos) wird in diesem Sinne als rein ‚*notional*‘ abgelehnt (Kirwan 2018), d.h. es beschreibt keine echte ästhetische Erfahrung, sondern liefert lediglich ein konzeptionelles Werkzeug, das dazu dient, die kritische Funktion der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts zu rechtfertigen.³

3. Das neue Erhabene der Natur

Einer der Hauptbereiche, in denen das Thema des Erhabenen neuen Raum gefunden hat, ist die Umweltästhetik. Nicht nur, wie man leicht vermuten kann, als Teil der Reflexion über den ästhetischen Wert der natürlichen Umwelt in den heutigen Gesellschaften, sondern auch als phänomenaler Ausdruck der ambivalenten Beziehung zwischen Natur und Technologie.

Für eine Aktualisierung des Erhabenen der Natur plädiert Emily Brady, die von einer Neuinterpretation von Burkes entzückendem Schrecken ausgeht und von dem, was sie für das charakteristische Merkmal von Kants Theorie hält, der ausschließlichen Konzentration auf die Natur (Brady 2012). Dies schließt im Prinzip jeden künstlerischen Ausdruck aus, mit dem Argument, dass es in Artefakten nur eine metaphorische Wiedergabe der Erfahrung des Erhabenen geben kann. Die Gründe für das Wiederaufleben einer Ästhetik des Erhabenen liegen Brady zufolge vor allem darin, dass unser Zugang zu grandiosen Spektakeln und Bildern von Naturkatastrophen seit dem 18. Jahrhundert enorm zugenommen hat. Der zeitgenössische Mensch kann nämlich eine intensivere Erfahrung des Erhabenen machen, weil die Technologien paradoxerweise das Instrument für einen breiteren, vielfältigeren und immersiveren Genuss von Naturphänomenen sind. Die Technik, die sowohl als Instrument der künstlerischen Produktion als auch als Objekt der Darstellung verstanden wird, ist somit für Brady von der Erfahrung des Erhabenen an sich ausgeschlossen, stellt aber einen Faktor seiner Intensivierung dar. Mit anderen Worten: Auf der Grundlage des von Kant beschriebenen begrifflichen Mechanismus wird der zeitgenössischen

³ Was hier an den Positionen von Adorno und Lyotard kritisiert wird, ist nicht nur die intellektualistische Haltung, sondern die zentrale Funktion, die der Negativität zugeschrieben wird: „Where we respond to this symbolic threat to our power of comprehension or to our own sensuous interests not by simply being overwhelmed but rather by continuing to try to comprehend or by continuing to feel the imagined danger not as annihilating but rather as challenging – where, that is, we continue to measure ourselves against the symbolically overwhelming – we experience an invigorating, ecstatic, sense of our own mental powers.“ (Kirwan in Trifonova 2018, 69).

Kultur sozusagen ein Erhabenes der Natur beigelegt, das durch die Distanz des Subjekts zur Natur selbst verstärkt wird. Andererseits führt der imaginative Prozess, der durch die grandiose oder geheimnisvolle Betrachtung der Natur in Gang gesetzt wird, zu einem metaphysischen Gefühl der Identifikation des individuellen Selbst mit der Totalität. Diese metaphysische Dimension, das Überschreiten der Endlichkeit des betrachtenden Subjekts, darf jedoch nicht, wie Brady betont, mystisch oder religiös verstanden werden. Damit reagiert sie auf einen der Haupteinwände, die, wie bereits erwähnt, gegen die Möglichkeit erhoben wurden, das Erhabene als Interpretationskategorie in der heutigen Ästhetik zu verwenden (siehe Forsey 2007 und Elkins 2010).

Im Allgemeinen wird es im Rahmen der Umweltästhetik als notwendig erachtet, das anthropozentrische Prinzip, das dem Erhabenen des 18. Jahrhunderts zugrunde lag, zu überwinden, damit eine solche Erschütterung der Gefühle dem zeitgenössischen Empfinden entspricht.⁴ Die Beziehung zwischen Menschen und Natur muss im Sinne von Demut und Selbstreflexion überdacht werden, woraus sich ein Gefühl der Spannung oder Erregung ergibt. Das Negative des Erhabenen bei Burke und Kant kommt also wegen einer Umkehrung der Positionen ins Spiel. Auch hier verweist man auf Lyotard, trotz seiner entschiedenen Ausrichtung auf die Kunst, in Bezug auf die Tatsache, dass die erhabene Wirkung ein Gefühl der Dezentralisierung impliziert. Das bedeutet, dass man etwas erlebt, das über das Subjekt hinausgeht. Diese Transzendenz wird jedoch nicht mehr mit der Überlegenheit der menschlichen Vernunft identifiziert. Die moralische Komponente, die bereits in der kantischen Konzeption vorhanden ist, wird folglich mit der interesselosen Wertschätzung und somit mit der nicht-instrumentellen Nutzung der Natur verbunden.

Bradys Überlegungen zur Integration des Konzepts des Erhabenen in die Umweltästhetik stehen in engem Zusammenhang mit ihrer Überzeugung, dass die künstlerische Darstellung nicht in der Lage ist, eine emotionale Reaktion hervorzurufen, die mit der vergleichbar ist, die der Betrachter erlebt, wenn er mit der Erhabenheit von Naturerscheinungen konfrontiert wird. Den Kunstwerken würden die übergroßen Ausmaße, der viszerale, ungeordnete und chaotische Charakter sowie die Fähigkeit fehlen, menschliche Zerbrechlichkeit zu evozieren (Brady 2013, 120), mit der marginalen Ausnahme der ‚Land Art‘ und einiger architektonischer Formen. Das Argument erscheint dann plausibel, wenn man bedenkt, welche Wirkung Darstellungen von Bergen oder Wasserfällen in der europäischen Malerei des 18. bis 19. Jahrhunderts auf einen zeitgenössischen Betrachter haben können, für den diese Objekte den Sinn für Heiligkeit und intellektuelle Bedeutung verloren haben, den sie in der frühen Phase der Moderne hatten. Dies deutet aber wiederum auch darauf hin, dass der kulturelle Filter – den Brady ausklammert – ein wesentlicher Bestandteil der Wahrnehmung des Erhabenen ist, das, wie Kant selbst glaubte, im Gegensatz zum Schönen die Fähigkeit voraussetzt, die empfindsame Wahrnehmung durch die Einbildungskraft mit Ideen zu verbinden (Kant 2009, 107 f.).

4. Erhabenes Objekt und künstlerische Darstellung

Nicht nur die Bedeutung, die Naturphänomenen zugeschrieben wird, sondern auch das Medium der Darstellung ist historisch bedingt und ist für die Konstituierung dieser Bedeutung wichtig. Mark Twains emotionale Reaktion auf das Gemälde von Frederic Edwin Church *Heart of the Andes* (1859 ausgestellt in New York, eine Reaktion, die das Objekt der Darstellung betrifft, ist für den heutigen Betrachter nicht wiederholbar (s. dazu Shapshay 2018, 167). Die Landschaftsmalerei wurde von der großformatigen Umweltfotografie in der Aufgabe ersetzt, die problematische Beziehung zwischen dem menschlichen Subjekt und der natürlichen Umgebung visuell darzustellen. In beiden Fällen ist eine reflexive Vermittlung mit der emotionalen Reaktion verbun-

⁴ Brady argumentiert, dass Kants Konzeption der ästhetischen Würdigung der erhabenen Natur tatsächlich, wenn auch nicht explizit, die Idee des Respekts vor der Natur im Allgemeinen beinhaltet. In diesem Zusammenhang verweist sie auf die These, die in Clewis 2009, S. 143 ff. vertreten wird.

den, d.h. mit dem Entstehen eines Bewusstseins für die Grenzen des Menschlichen. Dieses ist für das charakteristisch, was als ‚thick sublime‘ bezeichnet wurde (Shapshay 2018 und 2021).⁵

Das Medium der Fotografie spielt bei der künstlerischen Gestaltung des zeitgenössischen Erhabenen als problematischer Schnittpunkt zwischen Natur und Technologie eine Hauptrolle. Die Natur ist somit weiterhin ein zentrales Thema in der Ästhetik des Erhabenen, allerdings nicht als unmittelbar erlebtes Objekt und mit einer wesentlichen Verschiebung hin zu dem, was als negativ und bedrohlich wahrgenommen wird. Im Erhabenen des 18. Jahrhunderts geht die Erhabenheit des Naturphänomens mit einem Gefühl der Bedrohung für den Betrachter einher, der den emotionalen Schock in ästhetisches Vergnügen umwandelt, indem er sich von der Gefahr distanzieren, ganz nach dem Vorbild von Lukrez' Schiffbruch mit Zuschauer. In der visuellen Kultur des so genannten Anthropozäns hingegen wird das Gefühl der Verwirrung durch die Wahrnehmung der Bedrohung für die natürlichen Umwelt hervorgerufen, die auf die Bewunderung für die räumliche und chromatische Komplexität der Bilder folgt. Die Erhabenheit der Figuration hebt den zerbrechlichen Zustand des natürlichen Objekts hervor, und es ist diese Zerbrechlichkeit, die nun paradoxerweise eine Gefahr für den Menschen darstellt. Dies regt nicht zu einer rationalistischen Selbstbewunderung für unsere intellektuellen Fähigkeiten an, sondern zu einem kritischen Prozess, der positiv zu einem Bewusstsein unserer Handlungsmöglichkeiten zum Schutz der Natur führt. Der beabsichtigte Gegenstand dieser Art von Erhabenheit ist die Vorstellung, dass wir die Grenzen der objektiven Bedingungen durch eine Neukonfiguration unserer Beziehung zur Realität rational überschreiten können. Das moralische Element, auf das sich das kantische Erhabene bezieht, nimmt hier im Allgemeinen die Bedeutung von Verantwortung gegenüber der Umwelt an.

Es stellt sich immer wieder die Frage nach der Darstellbarkeit des Naturerhabenen. Der unmittelbare Genuss von Naturschauspielen unterscheidet sich deutlich von Bildern der Natur, die mit fotografischer Technik bearbeitet wurden, die (obwohl es intuitiv so erscheinen mag) nicht objektiver ist als die Malerei. Der Künstler versucht, durch die technische Manipulation des Bildes den Schockeffekt zu vermitteln, den er empfindet, wenn er mit der Erhabenheit einer bedrohten oder verwüsteten Natur konfrontiert wird. Das setzt in gewisser Weise eine Vorstellung von Erhabenheit voraus, die die Konstitution des Bildes bestimmt. Das Medium spielt eine entscheidende Rolle, wenn es darum geht, Landschaften oder Ausblicke in ästhetisch beeindruckende Objekte zu verwandeln, die für das menschliche Auge einfach nur unangenehm, traurig oder uninteressant wären, weil sie nicht der gängigen Vorstellung einer schönen Landschaft entsprechen.

Ein mittlerweile kanonisches Beispiel für die Umsetzung dieser Idee des Erhabenen, die verschiedentlich als das toxische Erhabene, das industrielle Erhabene, das apokalyptische Erhabene bezeichnet wird, ist die Umweltfotografie von Edward Burtynsky. Unter den Themen des Werks des kanadischen Fotografen, das aufgrund seines quasi-narrativen Ansatzes als „episch“ (Sutton 2018) definiert wurde, sind vor allem zwei hervorzuheben, die die Ambivalenz der Beziehung zwischen dem zeitgenössischen Erhabenen und der Technik zeigen: Autobahnkreuze und Bergwerke. Im ersten Fall setzt sich der Künstler direkt mit der technologischen Transformation der Landschaft auseinander, in der zum Beispiel Autobahnkreuze zu imposanten, fast abstrakten geometrischen Konstruktionen werden.⁶ Die emotionale Wirkung des Bildes resultiert aus einer doppelten Bewegung, der Bewunderung für die Komplexität der Form und dem wachsenden Bewusstsein dafür, was diese Strukturen für die Umwelt bedeuten. Es handelt sich um eine

⁵ Shapshay zufolge gibt es auch ein ‚thin sublime‘, das sich phänomenologisch vom ‚thick sublime‘ unterscheidet und eine Art Grunderfahrung des Erhabenen darstellt, bei der die emotionale Dimension, das Gefühl der Ehrfurcht oder Schauer, überwiegt: „All that is needed for this experience to count as sublime, it seems, is an affective arousal of being awed and overwhelmed and, for the thick sublime, some sustained reflection on the challenge that the environment is presenting to the person's cognitive capacities“ (Shapshay 2021, 7).

⁶ Siehe zum Beispiel Highway #2, Intersection 105 & 110, Los Angeles, Kalifornien, USA, 2003.

Sichtweise, die trotz der augenscheinlichen Affinität des Bezugspunkts – die Auswirkungen der Technologie auf die Landschaft – ganz eindeutig in eine andere Richtung geht als das, was Nye mit dem technologischen Erhabenen meint.

Die zweite Art von Bildern ist die von Bergwerken, die zerstörerische Eingriffe in die Erdkruste darstellen. Hier wird die Geometrie der Formen durch eine außergewöhnliche Farbpalette ergänzt, die den Bildern einen fast hypnotischen Charme verleiht, ohne jedoch ihre negative Konnotation zu verschleiern. Brady hat von Burtynskys Fotografien als „schrecklicher Schönheit“ (*terrible beauty*) gesprochen, die in mancher Hinsicht dem Erhabenen ähnelt, sich aber davon unterscheidet (Brady 2013, 173 ff.). Der Grund dafür wäre, dass dieser Art von negativer Schönheit die Eigenschaft fehlt, überwältigend zu sein, was meiner Meinung nach durch die Grandiosität der figurativen Anlage widerlegt wird, die durch den großen Maßstab der Fotografien weiter betont wird. Die reflexive Funktion, die durch die Vision aktiviert wird, ist direkt mit der zugrundeliegenden Idee der Natur verbunden, also mit einer kulturellen Instanz, und diese geht eher in Richtung des Erhabenen als des Schönen. Der Künstler spielt mit der kulturellen Vorstellungswelt des Betrachters, so im Fall von *Bao Steel # Shanghai, China 2005*, in dem der Metallhaufen auf ein paradigmatisches Bild in der Geschichte des Erhabenen verweist, die Pyramide.

Obwohl, wie bereits erwähnt, die zeitgenössische Diskussion über den Begriff des Erhabenen insofern von der Postmoderne abweicht, als sie die emotionale Wirkung des als erhaben empfundenen Objekts in den Vordergrund rückt, wird im Diskurs über das Erhabene des Anthropozäns, in dessen Mittelpunkt die Zerstörung der Umwelt steht, weiterhin die postmoderne Formel der Darstellung des Undarstellbaren herangezogen. Was aus der Darstellung der entnaturalisierten Natur hervorgeht, ist in der Tat ein Bewusstsein unserer Unfähigkeit, die Zerstörung in ihrer Gesamtheit zu begreifen. Die Fragilität des ökologischen Systems ist es, die der Darstellung von Grandiosität Grenzen setzt und das Paradoxon der Macht der Natur, das bereits im 18. Jahrhundert im Erhabenen präsent war, erneut relevant macht. Eva Horn veranschaulicht die Verbindung zwischen dem Erhabenen und dem Anthropozän anhand der Arbeiten des Fotografen Justin Brice Guariglia, der aus den Bildern und Messungen von NASA-Wissenschaftlern, die das Schmelzen des arktischen Eises untersuchen, eine Reihe von Visualisierungen des Klimawandels erstellt hat (Horn 2019). Die Fotografie ist in diesem Fall eine visuelle Spur, die dann durch komplexe Drucktechniken manipuliert und in eine taktile Oberfläche integriert wird. Die monochromen Bilder zielen darauf ab, Transformationsprozessen der Erdoberfläche eine sichtbare Form zu verleihen, die einerseits dem direkten/natürlichen Sehen unzugänglich wären und andererseits durch die scheinbare Abstraktheit der Formen auf die unfassbare Komplexität der Ursachen verweisen. Diese Nähe zur abstrakten Kunst ist es, die Guariglias Bilder, aber auch die von anderen Künstlern wie David Meisel oder Andreas Gursky, mit der Idee des Erhabenen als Darstellung des Undarstellbaren verbindet. Der Zweifel, der an der Erhabenheit dieser Bilder geäußert wurde, besteht darin, dass sie gerade wegen dieser Abstraktheit, die sie in gewisser Weise mit Mark Rothkos Werken vergleichbar macht, nicht in der Lage sind, die unmittelbare, nicht-rationale Reaktion des emotionalen ‚Schauder‘ (shudder) hervorzurufen, der Teil der Reaktion auf das Erhabene ist (Ray 2020).

Abgesehen von der ästhetischen und emotionalen Wirkung solcher Kunstwerke ist deren gemeinsames Merkmal die Bezugnahme auf eine Idee der Erhabenheit als visuellem Ausdruck der problematischen Beziehung zwischen dem menschlichen Subjekt und dem Ganzen, also der Natur. Das Subjekt gehört zum Ganzen, übersteigt es aber gleichzeitig. Um eine bekannte Formulierung von Peter de Bolla zu verwenden, überschneidet sich der Diskurs über das Erhabene mit dem Diskurs des Erhabenen. Das Erhabene wird nämlich nicht nur als philosophisches Objekt betrachtet, sondern scheint auch als weit verbreitetes ästhetisches Gefühl und als Orientierungspunkt für einen Teil der künstlerischen Produktion in die zeitgenössische Kultur eingegangen zu sein.

Literaturverzeichnis

Aagard-Mogensen, Lars (2017): *The Possibility of the Sublime. Aesthetic Exchanges*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Arcangeli, Margherita, Dokic, Jérôme (2021): At the Limits: What Drives Experiences of the Sublime, in: *The British Journal of Aesthetics* 61/2, 145–161, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayaa030>.

Brady, Emily (2012): The environmental Sublime, in *Costelloe* 2012, 171–182.

Brady, Emily (2013): *The Sublime in Modern Philosophy. Aesthetics, Ethics and Nature*, Cambridge University Press, New York.

Clewis, Robert R. (2019): *The Sublime Reader*, Bloomsbury Academic, London.

Clewis, Robert R. (2019b): Towards A Theory of the Sublime and Aesthetic Awe, in Clewis 2019, 340–354.

Cochrane, Tom (2012): The emotional experience of the sublime, *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 42, No. 2, 125–148.

Costelloe, Timothy M. (2012): *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge MA

Elkins, James (2010): Against the Sublime, in: *Beyond the Finite: The Sublime in Art and Science*, ed. by Roald Hoffmann, Iain Boyd-Whyte, Oxford University Press, New York, 75–90.

Fedorova, Ksenia (2018): The Ambiguity Effects of the Techno Sublime, in: Trifonova 2018b, 142–152.

Forsey, Jane (2007): *Is a Theory of the Sublime Possible?* *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 4, 381–389.

Gleiter, Jörg (2013): *Das Digital-Erhabene. Wie mit dem Computational Design eine vergessene ästhetische Kategorie in die Architektur zurückkehrt*, in: NZZ Neue Zürcher Zeitung, June 1.

Horn, Eva (2019): The Anthropocene Sublime. Justin Guariglia's Artwork, in J. Reiss (ed.), *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, Vernon Press, Washington, 1–8.

Kant, Immanuel (2009): *Kritik der Urteilskraft*, Meiner, Hamburg.

Kirwan, James (2018): The Popular Sublime and the Notional Sublime, in Trifonova 2018b, pp. 64–73.

Kitson, Christopher (2019): *Legacies of the Sublime: Literature, Aesthetics, and Freedom from Kant to Joyce*. State University of New York Press, Albany.

Maggiore, Valeria (2023): Environmental Aesthetics and “being moved by nature”. Reflections for rethinking the theory of the sublime, in: *Studi di estetica*, anno LI, IV serie, 3, 157–184.

Marx, Leo (1964): *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, New York.

Mosco, Vincent (2004): *The Digital Sublime : Myth, Power, and Cyberspace.*, MIT Press, Cambridge MA.

Nye, D. E. (1994): *American Technological Sublime*, The MIT Press, Cambridge (Mass.).

Nye, David E. (2022): *Seven Sublimes*, The MIT Press, Cambridge (Mass.).

Polzer, Victoria (2017): *Das Erhabene in der Philosophie der Gegenwart*, Tectum Verlag, Baden Baden.

Ray, Gene (2020): Terror and the Sublime in the So-Called Anthropocene, in: *Liminalities. A Journal of Performance Studies* 16, 2, 1–20.

Shapshay, Sandra (2021): A Two-Tired Theory of the Sublime, *The British Journal of Aesthetics*.

Shapshay, Sandra (2018): Feeling Not at Home in the Twenty-First-Century World: The Sublime, in Trifonova 2018b, pp. 164–175.

Sutton, Damian (2018): The Sublime as a Mode of Address in Contemporary Environmental Photography, in Trifonova 2018b, 176–186.

Trifonova, Temenuga, (2018): *Contemporary Visual Culture and the Sublime*. New York: Routledge.

Trifonova, Temenuga (2018b): On fake and real sublimes, in: Trifonova 2018, 74–87.