

Reinhard Brandt

Historisches zum Erhabenen: Longinos, Burke, Kant¹

Wer vom Erhabenen reden will, kündigt etwas Veraltetes an; keine Theater-, Film- oder Dichtungsrezension oder Landschaftsbeschreibung spricht noch in direkter Rede von einer erhabenen geistigen Leistung oder einer erhabenen Berglandschaft. Wer gegen dieses Tabu verstößt, macht sich lächerlich. Das Wort “sublime” lässt sich eher positiv gebrauchen, aber möglichst mit einer ironischen Einschränkung, oder rein historisch, was immer ungefährlich ist.

(Pseudo-)Longinos schreibt im ersten nachchristlichen Jahrhundert einen rhetorischen Traktat *Vom Erhabenen*, in dem er dieses Rede- und Dichtungsgenos aus der Verbindung – und damit aus der Vergleichung – mit dem “niederen Stil” und dem “mittleren Stil” herausgelöst für sich darstellt. Das Erhabene in Dichtung und Rede ist unvergleichbar, es übt eine unwiderstehliche, blitzartige Kraft auf uns aus und übersteigt alle gewöhnlichen Vorstellungen. Der Gott des *Alten Testaments* wird zitiert: “Es werde Licht, und es ward. Es werde Land, und es ward” (Pseudo-Longinos 1966: 9, 9)². Homer, Platon, Demosthenes – der Autor bringt eine Sammlung besonders

¹ Für eine erweiterte Version: *Historisches zum Erhabenen: Longinos, Burke, Kant*, in H. Deuser, M. Kleinert und M. Schlette (hrsg.), *Metamorphosen des Heiligen. Struktur und Dynamik von Sakralisierung am Beispiel der Kunstreligion*, Tübingen, 2015, S. 97-125.

² Longinos-Texte werden aus Pseudo-Longinos 1966 zitiert.

eindrucksvoller Verse und Prosastücke; er kritisiert mißglückte Wendungen und führt so mit Analyse und Kritik und Kontrasten in die Kunst der Schriftsteller und Redner ein. Diese Kunst legt die eigentliche seelische Natur des Menschen frei, die in großen Leidenschaften besteht, sich selbst im *pathos* gewinnt, agonal und gefährdet, alles auf der künstlichen Bühne der Dichtung und Rede.

Es sollen nach einer selektiven Analyse des antiken Traktats zwei neuzeitliche Wege des Sublimen einander gegenüber gestellt werden. Der eine ist der des erhabenen Schreckens; Edmund Burke (1729-1797) stellt in seiner *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) den Schrecken und den Tod und sein "Kingdom of Darkness" ins Zentrum des "sublime".

Alles, was auf einige Weise geschickt ist, die Vorstellungen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt, alles, was auf irgend eine Weise schrecklich ist, oder mit schrecklichen Gegenständen in Verwandtschaft steht, oder auf eine dem Schrecken ähnliche Art auf die Seele wirkt, ist die Quelle des Erhabenen; das heißt, es ist dasjenige, welches die stärkste Bewegung, deren die Seele fähig ist, hervor bringt. (Burke 1773: 52)

Burkes Opponent ist Immanuel Kant (1724-1804), der in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) das Erhabene nicht als eine anthropologische Konstante des Schauerns und Schreckens erörtert, sondern als Erweckung unserer moralischen Anlage. Das Geistesgefühl des Erhabenen ist fundiert in der menschlichen Freiheit und apriorischen Selbsterkenntnis. So vertieft das Erhabene das Schöne, das schon ein Symbol des sittlich Guten sein sollte. Die Ästhetik insgesamt wird damit zum Vorspiel der Versittlichung des Menschen (vgl. Feloj 2012: 133-7).

Die beiden ersten Studien, also Longin und Burke, dienen der historischen Vergewisserung, sie sollen das Vorfeld klären, das in der

Kritik der Urteilskraft als Kontrast oder Ausgangsposition dient. Die spätere Auseinandersetzung mit dem Grenzfeld des “sublime” in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ist zurückbezogen auf diese drei Autoren, mit ihrer Kenntnis rechnen z. B. Barnett Newman und Jean-Francois Lyotard; im Sublimen wird eine Grenze ausgemacht und überschritten und auf unterschiedliche Weisen thematisiert.

Die Behandlungsweise ist grundsätzlich unterschieden: Die Schriften von Longinos und Burke sind für jeden Laien mit einigen kulturellen Kenntnissen leicht verständlich. Kants *Kritik der Urteilskraft* dagegen ist für den Laien so unverständlich wie der Platonische *Timaios*, die Aristotelische *Metaphysik* und die *Göttliche Komödie* von Dante. Sie sind kommentierungsbedürftig auch schon für die Zeitgenossen, wie gut belegbar ist. Die geschichtliche Hermeneutik suggeriert, dass die Werke insgesamt für den Zeitgenossen verständlich und die Späteren auf eine Horizontverschmelzung angewiesen sind. Keineswegs: Die antike rhetorische Schrift von Longinos kann man problemlos verstehen, die neuzeitliche von Kant dagegen nur mit höchst artifiziellen Maßnahmen. Die *Kritik der Urteilskraft* versteht sich selbst als System, in das die Theorie des Erhabenheitsurteils mit Notwendigkeit integriert ist. Die Systembezüge sind entgegen den Zusicherungen des Autors nur aus einer komplexen magmatischen Bewegung der Begriffe am Ende der achtziger Jahre zu erklären; es konfliktieren unterschiedliche Systembezüge miteinander. Die neuere Literatur zum Erhabenen bei Kant spiegelt diese komplizierte Textlage.

1. Longinos, Peri hypsous

Das Wort “erhaben” klingt im Deutschen nach gipserner Starre, die antike Schrift strahlt jedoch genau das Gegenteil aus – sie hat seit ihrer Entdeckung in der Renaissance (vgl. Landfester 2007: 366-367) eine auffällige vitale Präsenz gezeigt und alle nachfolgenden Stilde-

batten begleitet und belebt. Was besagt genau das *hypsos* als Gegenstand des Traktats? Wir können einige Momente fixieren, die das Phänomen ausmachen. Es handelt sich immer um ganz besondere sprachliche Kunstwerke, also keine Werke der bildenden Kunst, keine Musik, nicht große Veranstaltungen der Natur; sie werden zum Vergleich herangezogen, sind groß und voller *pathos*, machen jedoch nicht das eigentliche *hypsos* aus. Der Autor in seiner Begeisterung:

[...] die Klänge der Kithara, die für sich ganz bedeutungsleer sind, üben durch den Wechsel der Töne, durch ihr Miteinanderschwingen und die harmonische Konsonanz häufig [...] einen betörenden Zauber aus; dies sind jedoch nur schattenhafte, unechte Nachahmungen der Überredungen, nicht, wie ich sagte, natürliche Kunstäußerungen des Menschen; das Gefüge aber der Worte, dieser bestimmte Zusammenklang der den Menschen eingeborenen Sprache, der in die Tiefe ihrer Seele, nicht nur ihre Ohren dringt, [...] stimmt uns ein in die würdige Größe, in das Erhabene. (Pseudo-Longinos 1966: 39, 2-3)

So sind die großen Redner und Dichter der Vergangenheit göttergleich und erhaben über alles Sterbliche (Pseudo-Longinos 1966: 35, 2; 36, 1). Das Medium ist immer der "*logos*". Bei der Natur, deren Werke unser Staunen erregen und die uns erschüttern (Pseudo-Longinos 1966: 35, 4), wird nicht vom *hypsos*, sondern vom "Großen" gesprochen, sie sind noch nicht der "Widerhall einer großen Seele" (Pseudo-Longinos 1966: 9, 2). In der äußeren Natur "bestaunen wir nicht die kleinen Bäche, wenn sie auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean" (Pseudo-Longinos 1966: 35, 4). Hier wird die Natur in einzelnen Erscheinungen mit dem Sublimen der Rede und Dichtung verglichen, und in der späteren Tradition konnte die Natur selbst in ihrer extensiven und dynamischen Größe als erhaben aufge-

faßt werden. So bei Burke, so auch bei Kant, obwohl unter kritisch-subjektiven Vorbehalten. Longinos allein reserviert die Seelenfindung oder Seelenekstase des *hypsos* ganz dem künstlerischen *logos* in Dichtung und Rede.

Während der bloß gelungene Stil eines Sprachwerks das Mittel zu einem anderen Zweck sein kann, ist das Erhabene als solches, so schließen wir, ein Zweck an sich; wir können in der Schrift des Longinos kein weiteres Ziel entdecken, dem das Erhabene als Mittel dient, seine Rechtfertigung soll in ihm selbst liegen, so schwer es uns fallen mag, diesen absoluten Anspruch zu verstehen. Die Sittlichkeit der involvierten Personen ist dabei eine Voraussetzung, d. h. sie ist kein Ziel derart, dass die Darstellung des *hypsos* zur *katharsis* der Zuschauer oder zur moralischen Anleitung dient.

Um die entsprechenden sprachlichen Kunstwerke zu erzeugen, bedarf es zweier Komponenten: Der genialen Naturanlage des Autors und der intensiven technischen Schulung. Zur Naturseite gehört nicht nur, dass die Dichter und Redner als solche geboren werden, sondern sie müssen als sittliche Personen erscheinen und über, wie es heißt, eine große Seele verfügen. Sie müssen sich selbst souverän beherrschen, aber, und hier kommt die Gegenkraft ins Spiel, sie müssen dennoch von Leidenschaften, *pathe*, hingerissen werden können. Longinos zitiert Homer und Platon, Sappho und Demosthenes; das *hypsos* gibt es, der Leser erfährt es mit unleugbarer Evidenz; es folgt nicht aus den Umschreibungen und Erklärungen, sondern "ist" hier und jetzt wie eine Erleuchtung. Das *hypsos* "zersprengt, wenn es im rechten Moment der Rede oder Dichtung hervorbricht, alle Dinge wie ein Blitz und zeigt sogleich die gedrängte Gewalt des Redners" (Pseudo-Longinos 1966: 1, 3-4). Dieses *pathos* darf trotzdem nicht aus den Fugen geraten, das erhabene Verbrechen, die Faszination der maßlosen Gefühle und Intrigen, von der Medea des Seneca über

Richard III. zu Diderots und Schillers kriminellen Kreaturen bleiben verbannt, aber der Konflikt zwischen pathetischem Rausch und geforderter Würde bleibt bestehen. Hier die apollinische Dignität, dort der dionysische Raptus. Hier die Starre der idealen Moral, dort die Bewegung der großen Gefühle, die die Hörer mitreißen. Longinos konstatiert beides, ohne den inneren Konflikt zum Thema zu machen.

Der Natur und Sittlichkeit steht die technische Seite gegenüber. Wir haben es mit einem Lehrbuch der Rhetorik zu tun, der Leser soll die Regeln studieren, die theoretisch expliziert und in Beispielen des Gelingens und Misslingens, von Kunst und Kitsch vor Augen geführt werden. Im Titel (der nach allen Indizien echt ist) erscheint nur der Begriff des *hypsos*. Dies suggeriert eine Behandlung nur dieser moralisch-stilistischen Qualität, tatsächlich wird jedoch in dem Traktat nicht nur von *hypsos*, *Du sublime, on the sublime*, gehandelt, sondern auch von den Fehlern, dem Geschwollenen, Übertriebenen, Häßlichen und Lächerlichen, dem *bathos*, dem Niedrigen statt Erhabenen. Das verfehlte *hypsos* wird so intensiv vorgeführt wie das gelungene, die Pathologie wie die Physiologie. Der Leser des Lehrbuchs soll Kenner werden, er soll lernen, im anspruchsvollen Stil des *hypsos* zu schreiben, dazu bedarf es der genauen Kenntnis der Fehler, die zu vermeiden sind. Es ist also eine Lehre vom *hypsos* und seinem Gegenteil; für eine andere Opposition, etwa die Darstellung des niederen oder mittleren Stils, gibt es keinen Platz. Die Schrift zieht keine anderen *genera dicendi* in Betracht, sondern bewegt sich nur in dieser Höchstform und konturiert sie durch Negativbeispiele ihrer Verfehlung.

Zu beachten: Es werden nur der Focus der höchsten geistigen Erregung und die Vollendung neben den Abstürzen herauspräpariert, es gibt keine gattungsspezifischen Belehrungen und Beobachtungen

zur Komposition der Dichtwerke, es ist keine Aristotelische *Poetik* oder Quintilianische *Rhetorik*, sondern die Herausstellung des dramatischen Gelingens und daneben der Abwege, die zum Verlust führen. Diese Didaktik des Misslingens bewahrt die Schrift vor dem Fehler, eine Auswahl aufregender Stücke zu sein, die vom Kunstwerk im Ganzen nur noch die Höhepunkte liefern. Es ist auffällig, wie wenig diese Doppelstrategie des Positiven und Negativen in modernen Besprechungen berücksichtigt wird; der Blick ist nur auf das positive *hypsos* gerichtet, damit aber verschwindet auch der didaktische Charakter der Schrift.

1.1. *Der singuläre Ausdruck*

Hypsos ist das Kennzeichen großer Dichtung und Rede. Es erscheint in einem einzigen Satz, es leuchtet sogar auf im Schweigen des Aias, in dem wir das Beben der tödlichen Verletzung und des maßlosen Hasses spüren. Der *logos* verstummt und wird im Schweigen, im Wegwenden noch überboten. Der Traktat ist genialen Momenten wie diesen gewidmet – und nicht der großflächigen Komposition der Dicht- und Redewerke. Hier liegt der Unterschied zur Aristotelischen *Poetik*. Natürlich auch in anderen Elementen; so zielt die *katharsis* der Aristotelischen Tragödie gerade auf eine Mäßigung, die dem Effekt des *hypsos* diametral entgegensteht. Hier der eine Brennpunkt, der plötzliche Einfall der Emotionen, dort das Werk im Ganzen, das in seiner gegliederten Übersicht präsentiert wird. Anti-Aristotelisch ist das Momenthafte im *hypsos* des Longinos, die geballte Kraft im Augenblick.

“*The sublime is now!*”. Es ist der Titel eines Aufsatzes (1948) von Barnett Newman, vieles gleicht dem *hypsos* des antiken Autors, aber jetzt ist die moralisch anspruchsvolle Seele des Betrachters oder des Lesers und Hörers gänzlich vergessen (Imdahl 1996: 269). Es bleibt

die Eruption und die unverhohlene Gewalt, die das Malwerk oder die Skulptur auf den beliebigen Betrachter ausübt. Newman schwenkt aus der griechischen Kultur hinüber zur jüdischen, in der das Unbedingte und Absolute oder Heilige neu gelebt wird. Ein Anknüpfungspunkt ist dazu Edmund Burke, nicht Longinos. Longinos sucht das literarische Kunstwerk an die großartige kultivierte Person zu binden: die Renaissance hat sich dieses heroischen Profils erinnert und nicht zufällig den antiken Traktat zum Leben erweckt.

Wenden wir uns zuvor noch einmal der *pathos*-Seite des Erhabenen zu. Im zulässigen Extrem gibt sich der Dichter oder Rhetor vorbehaltlos seiner wiewohl nur gedichteten Leidenschaft hin. Sappho ist selbst die Liebende, die sie in ihrem Gedicht mimetisch darstellt. Sie wird durch eine Metamorphose die erdichtete Person, das Gedicht selbst ist gewissermaßen bis in die Grammatik erschüttert und reflektiert die Bewegung, die sich dann dem Leser mitteilt. Der gedichtete *logos* ist die Seele des Dichters und spricht zum geeigneten Hörer wie durch Zauber oder Offenbarung.

Die Zeit ist in der Aristotelischen *Poetik* ein länger dauerndes Narrativ, das den Zuschauer mit sich im Strom zur *katharsis* führt. Longinos will dagegen die Bündelung der Zeit, die Ekstase, die zur Selbstvergessenheit gerät. "*The sublime is now!*". Der große Dichter ist der Schamane des Augenblicks, nicht der auf Dauer angelegten Reinigung und Reflexion und Änderung.

Nun kommt ein Kontrast zwischen Aristoteles und Longinos hinzu. Die *Poetik* ist geschrieben in einer Epoche, in der zwar keine großen Tragödien mehr verfasst werden, aber die Möglichkeit zur Erneuerung bietet sich immer. Anders Longinos. Die große Rede und Dichtung gehört einer anderen Epoche an, und ohne einen basalen Wandel der Geschichte, der Politik und der Menschen ist an eine Renaissance der vergangenen Größe nicht zu denken. Und hierfür wird ein

überraschendes Argument angeführt. Zur lebendigen Kultur gehört die politische Freiheit mit ihren Auseinandersetzungen; die zeitgenössische Despotie erstickt dagegen die Rede und die Dichtung und führt zur kulturellen Stagnation. Die Despotie kennt nur charakterlose Maskenmenschen, nicht den freien verantwortlichen Bürger. Mit dieser Schlussdeklaration und dem so modern klingenden Bekenntnis zur Freiheit gibt der Autor vielleicht den Schlüssel, um die tatsächliche Entdeckung oder nachantike Wiederentdeckung zu erklären. Erst in der Renaissance entsteht im Gegensatz zum Mittelalter ein geistiges Klima, das der Traktat zu seinem Verständnis braucht. Hierauf werden wir zurückkommen.

1.2. *Hypsos und pathos*

Der Traktat empfängt den Leser mit den Ausdrücken höchster Spannung, es wird Gewalt ausgeübt, blitzartig, *now*. Der Hörer (oder Leser?) ist überwältigt, alles im Extrem des Augenblicks, in dem der Rhetor oder Dichter das Publikum so überfällt, dass es sich ihm ohne Widerstand ergibt. Diese exzessive Wortgewalt, die wie die Musik Richard Wagners gleich mit allen Registern alle Vorbehalte übertönt, soll einerseits das Publikum unterwerfen, andererseits wird dessen souveräne Selbstbeherrschung herausgestellt. Es zeigte sich, dass Longinos mit sittlich makellosen Personen rechnet. Er könnte sie niemals schildern wie Burke, der ausmalt, wie eine sensationslüsterne Menge aus dem Theatersaal auf die Straße stürzt, um zuzusehen, wie ein Delinquent aufgehängt wird. Vulgäre Erregungen verbieten sich bei dem exquisiten Charakter, mit dem der Autor durchweg rechnet.

Hier haben wir einen Konflikt, den Longinos stehen zu lassen scheint. Wir sahen schon: Longinos stattet einerseits die Dichtung und Rede mit einer vorbehaltlosen Kraft aus, die auf Unterwerfung

zielt, er will andererseits einen aristokratischen Zug erhalten, der das elitäre Publikum auszeichnet und in der Hingabe an den Rhetor und Dichter nicht bloßgestellt wird.

Superlative auf beiden Seiten, der Unterwerfung unter das *pathos* der großen Kunst im Augenblick ihrer Wirkung und der untangierbaren Selbstbeherrschung der großen Seele.

Vielleicht nimmt Longinos an, dass es zwischen Unterwerfung und seelischer Selbstbestimmung bei Menschen von Format keinen wirklichen Kontrast gibt. Dann müßte die Dichtung oder Rede, die die heroische Person wie in einem Taumel mit sich reißt, sie zu sich selbst führen. Im 7. Kapitel heißt es, die menschliche Seele erhalte einen freudigen Auftrieb und werde von Lust und Stolz erfüllt, "als habe sie, was sie hörte, selber erzeugt". Dieser Modus des Kunsterlebens zielt auch in der Unterwerfung auf Selbstgewinn, auf eine Erfahrung des Enthusiasmus, die eine befreiende Wirkung hat. Die Basis dafür sind Personen, die sich auf sich selbst auch im Selbstverlust durch hohe Kunst verlassen können.

Edmund Burke wird diese Komponente im Sublimen gänzlich vernachlässigen, während Kant sie wieder in den Vordergrund stellt.

Kunstgenuss? "als habe sie, was sie hörte, selber erzeugt". Das Subjekt, an das Longinos denkt, ist tätig, nicht passiv genießend, sondern auch beim Hören miterzeugend. Es kennt die Partitur des Stücks, das vorgetragen wird, und könnte selbst der Vortragende sein.

Das Ziel der Schrift ist also eine Lehre der höchstmöglichen emotionalen Wirkung bei Personen, die auf einem hohen moralischen Stand sind; es geht um punktuelle rhetorische und poetische Erzeugung von *pathe*, die an das sublime moralische oder ethische Niveau der Leser oder Hörer anknüpfen.

Die höchste Emotion und der vollendete Höhepunkt des sprachlichen Kunstwerks werden vereint. "Hier [sc. in der *Ilias*] nun fährt

Homer wie ein Sturmwind in die Kämpfe, und er ist selbst so ergriffen“, dass er

wütet wie Ares, der Lanzenschwinger, wie ein
in Berg- und Waldschlucht wild-verderblich Feuer;
Schaum steht ihm vorm Mund...

(Pseudo-Longinos 1966: 9, 11; zitiert auch bei Hertz 2001: 12)

Der Künstler *ist* sein Werk, was Pope wiederum von Longinos meinte, wenn er sagte: “And is himself that great sublime he draws” (*An Essay on Criticism*, vs. 680; in Pope 1924: 74). Es ist die mimetische Angleichung des Künstlers an sein Werk. Platon hat schon im *Ion* den von Longinos umrissenen Selbstverlust und die Metamorphose der eigenen Person im Enthusiasmus zur Inkarnation eines anderen dargestellt (Hertz 2001: 9-33). Aber vollzieht Longinos diese Umwandlung, oder berichtet er von ihr anhand von Zitaten? Ist der Traktat tatsächlich ein sublimes Werk, oder ist das Erhabene sein Thema, das er einfühlsam vorführt? Wir kommen hierauf gleich zurück.

1.3. Platon: “Die Dichter lügen”³

Erkennen, Fühlen und Wollen – bedienen wir uns dieser Seelenteilung sowohl der Antike wie auch der Moderne bis in die neuesten Lehrbücher der Psychologie; wir finden die epistemische oder kognitive, die emotionale und drittens die voluntative Kompetenz. Die Ästhetik, der der Traktat über das *hypsos* zuzurechnen ist, ist weder an der Welterkenntnis noch der Weltveränderung (Erkenntnis und Wille) interessiert, sondern an der Selbsterfahrung im Gefühl der Lust

³ Platon, *Politeia*, 596a ff.

und Unlust, speziell des sprachlichen Kunstwerks, also im Medium nur des *logos*. Longinos handelt von den *pathe* der Menschen und deren sprachlicher Vermittlung (und in ihr auch des gezielten Schweigens) (Pseudo-Longinos 1966: 9, 2). Es ist weder die Lebensfreude noch das Leid bei Krankheit und Tod, sondern deren virtuose Darstellung auf der literarischen Bühne, die es ermöglicht, ihre und unsere Macht oder Gewalt nicht in ihrer natürlichen Präsenz, sondern ihrer puren Kunstform zu erzeugen oder zu erfahren. Das ist das Wunderwerk, dass wir uns den Emotionen, also Seelenbewegungen (von "*movere*"), im Medium der Sprache mimetisch aussetzen. Wir erleben uns in den künstlich erzeugten *pathe* selbst, wenn auch nur in der Form einer Kunstaussstellung. Im Traktat oder in den durch Zitate vergegenwärtigten großen Werken?

Der Traktat Longinos will nicht nur über Sachverhalte belehren mit wahren Urteilen wie etwa Geometrie- oder Geschichtsbücher, er will nicht zu bestimmten Handlungen der Technik oder Politik anregen, niemanden emanzipieren und niemand bekehren, sondern hält sich im mittleren Korridor der Emotionen auf, als sein Thema und sein Medium, das er durch die Schrift selbst erregt. Ziel der Rede und Dichtung ist die emotionale Begeisterung, und zwar auch dann, wenn das Redegenos prosaisch ist und historische Sachverhalte betrifft. Der Blickwinkel, unter dem das jeweilige Werk betrachtet wird, ist der der emotionalen Teilnahme und Hochspannung und nicht mehr.

Im positiven Zentrum steht somit die seelische Erregung des Einzelnen oder des Publikums durch die Gewalt der gelungenen Dichtung und Rede. Aber wo bleibt das Verdikt Platons "Die Dichter lügen", sie täuschen den Hörer oder Leser, denn die wirkliche Wirklichkeit sind die wirklichen Fakten und die Erkenntnis. Die freie Dichtung bleibt daher aus der Platonischen Polis verbannt (vgl. dazu Platon, *Politeia*, Buch II und III). Die ontologische Differenz von Dichtung

und Wahrheit, das Defizit der *mimesis* wird von Longinos nicht angesprochen; es wird als bestimmter Fehler benannt die Darstellung unglaubwürdiger Ereignisse, so etwa die des Freiemordes in der *Odyssee* (Pseudo-Longinos 1966: 9, 14-5). Der Begriff der *mimesis* wird zur Kennzeichnung des Verhältnisses von Sprachwerken untereinander gebraucht (Pseudo-Longinos 1966: 13, 1-2). Diese Werke können gelingen oder ihr inneres Ziel und Maß verfehlen, aber sie werden nicht wie Geschichtswerke z. B. am wirklichen Verlauf einer Schlacht um Troja bemessen, die *Odyssee* bildet keine vermeintliche Irrfahrt durch das Mittelmeer ab. Eine Täuschung ist nach Longin nicht möglich, weil die externen Maßstäbe der Dichtungskontrolle fehlen. Die einzige Wirklichkeit sind die Dichtung und Rede in sich und die evolierten Seelenzustände, die in den ekstatischen Erlebnissen an die Stelle einer prosaisch korrekten Außenwelt treten. Die Aufgabe der Dichtung sei die Erschütterung, um die Hörer zu erregen und mitzureißen:

Ich flehe – Mutter! Hetze nicht auf mich
Die Jungfrauen, blutäugig und mit Schlangenleib –
Dort! Ganz nahe, sie springen mich an...
O! sie wir mich töten – wohin entfliehen?
(Pseudo-Longinos 1966: 15, 2)

Platon zielt auf Erkenntnis, die in Prosa gefasst werden kann; Longinos hat eine Vision vom ganzen Menschen, der im Kunsterleben eine Selbstbegegnung ermöglicht, doch keine Selbsterkenntnis. Die Dichtung und Rede vermittelt keine zutreffende oder falsche Information, sondern eine emotionale Sprachfeier, an der der Hörer teilnimmt. Er wird eingestimmt, aber nicht zum Überprüfen animiert.

So belehrt uns der Traktat und schult die Urteilskraft durch die exemplarischen Zitate des *hypsos*, die zum Ereignis werden.

Der Referenzbereich der Werke wird für gleichgültig erklärt, entscheidend ist nur der innersprachliche Duktus. Daher wird keine Sparte ausgeklammert – alle Dichtungsgattungen können teilnehmen, jede wissenschaftliche Prosa außer wohl die ausgesprochenen Fachbücher etwa der Geometrie oder Mechanik. Entscheidend ist, dass die Sprache eine Dimension der packenden Selbstbeziehung gewinnt.

Die Konzentration auf die Emotionen, die *pathe*, lässt sich gut im Kontrast zur Aristotelischen Tragödientheorie erläutern. Die Tragödie zielt auf *katharsis*, auf eine reinigende Besinnung der eigenen Gefühle. Eine Vorbedingung dieser Zielsetzung ist das Erfassen des tragischen Geschehens im Ganzen. Es wird ein Zuschauer und -hörer imaginiert, der der Vorführung im Ganzen beiwohnt und sich von der Tragödie insgesamt erfassen lässt, er nimmt sympathetisch teil am Geschick der heroischen Personen auf der Bühne vom Anfang bis zum Ende; die kathartische Wirkung zielt nicht auf Erkenntnis von Fakten und auf keinen Willensakt, sondern auf das emotionale, aber auch epistemische Totum des Menschen. Die *Poetik* des Aristoteles handelt hiervon als ihrem Gegenstand, sie will nie diesen selbst mimetisch inszenieren.

Anders Longinos. An keiner Stelle wird das Geschehen eines sprachlichen Kunstwerks als Ganzem vergegenwärtigt, sondern nur punktuelle Höhepunkte der Erregung, des „Jetzt“ im gelungenen Ausdruck. Hier ist es wiederum nicht das bloße *Aperçu*, der am Ende beliebige Effekt; ihre notwendige Nobilitierung erfährt das hinreißende Diktum durch die immer wieder beschworene große Seele, auf die es im *hypsos* ankommt. „*The sublime is now!*“ – Longinos grenzt zuvor

das Publikum ein, für das es gelten soll, ein für den Amerikaner und Demokraten Barnett Newman undenkbarer Aristokratismus.

1.4. *Die Selbstinstanziierung*

Der Traktat inszeniert in sich seinen eigenen Gegenstand; er sucht so zu schreiben, wie der herausgestellte Dichter und Rhetor es tun soll: vorbildlich erhaben. Seit Popes oben genanntem Diktum ist diese Selbstbezüglichkeit immer wieder als ein vorzügliches Kennzeichen genannt worden. Es gibt jedoch zwei Gegenargumente, die dieser suggestiven reflektiven Form entgegen zu halten sind. Einmal ist die Schrift tatsächlich ein Lehrtraktat, eben doch eine Schrift, die keine Emotionen erregen, sondern Erkenntnisse über Emotionen und ihre sprachliche Erregung vermitteln will. Entsprechend wird, wir sahen es schon, ein doppelter Gegenstand genannt, das Erhabene und seine Verfehlung. Um das *bathos*, das Missglückte und nur Gewollte, aber nicht Gelungene der Stilgebung vorzustellen, bedarf es einer Distanzierung; der Leser des Traktats kann nicht nur in das Erhabene involviert sein, sondern er wird "über" Stilformen belehrt und soll sie beurteilen können. Unter dieser Perspektive ist er nur der Verfasser einer Lehrschrift, und die suggestive Stilgebung berechtigt nicht zu dem Urteil, das Pope in poetischem Enthusiasmus fällt (ihm neigt Hösle 2013: 45-68 zu). Longinos zehrt auch da, wo er mitreißend als Kritiker schreibt, von den Autoren, die er vorstellt. Er muss die didaktische Distanz wahren und die Erkenntnis fördern, nicht – nur – die sich selbst genügenden Emotionen erregen. Wir müssen also unseren ersten Eindruck relativieren; der Traktat partizipiert am *hypsos*, dem er sich widmet, aber er ist primär didaktisch; er will belehren, tut dies jedoch, indem er sich seinem Gegenstand angleicht.

Das Oszillieren zwischen didaktischer Distanz und sublimer Selbstreferenz ist möglich durch eine Eigentümlichkeit: Longinos spricht nie

über die Schrift im Ganzen, in der die sublimen Wendungen und Passagen zu finden sind. Er richtet den Fokus nur auf die letzteren, die problemlos in seiner Schrift als Zitate präsent sind. So ist in seiner Lehrschrift alles präsent, worauf es ankommt – die alten Autoren selbst mit ihren vielen weiteren Seiten brauchen wir nicht.

Das zweite Gegenargument ist anderer Natur. Der Autor stellt am Schluss des Traktats die Kultur, in der er lebt und schreibt, als eine Verfallsphase dar, in der eigenes vitales *hypsos* nicht mehr möglich ist. Er darf durch die eigene Schrift keinen gewissermaßen performativen Gegenbeweis dafür liefern. Er kann den stilistischen Glanz seiner Schrift nur als Abglanz einer vergangenen Zeit auffassen, nicht als originäres *hypsos*.

2. Edmund Burke

Burke gibt den Gefühlen des Erhabenen und Schönen eine biologische Grundlage (Zelle 1987: 186 ff.). Das Erhabene ist auf der männlichen Seite die ästhetische Ausdrucksform der Selbsterhaltung des einzelnen Menschen, in ihrer höchsten Form im Kampf um Leben und Tod; das Schöne markiert dagegen die weibliche Seite der Arterhaltung in der Zuneigung und Vereinigung.

Burke entwickelt eine Wirkungsästhetik, wie sie dem allgemeinen psychologischen Subjektivismus der Zeit entspricht. Andererseits wird nicht nach einer besonderen Qualifikation des ganzen Menschen für die ästhetische Erfahrung gefragt; so war es bei Longinos, und dahin kehrt Kant zurück: Erhabenheitsfähig ist bei beiden nur das besonders kultivierte Individuum, das zudem moralisch empfänglich ist. Longinos spricht von der sittlich "großen Seele", bei Kant entdeckt das Erhabene die moralische Anlage des Subjekts. Davon findet sich nichts bei Burke, die Empfänglichkeit für den erhabenen Schrecken ist eine natürliche Anlage, die sich im Prinzip bei allen (sc.

männlichen) Menschen findet, eine moralische oder auch nur kulturelle Selektion ist nicht vorgesehen (Menninghaus 1991: 10).

Die Seite des Erhabenen wird bis zur Grenze der präromantischen Grabes- und Friedhofstiefe durchdekliniert, zum Grauen und allen erdenklichen Dunkelheiten, Burke folgt Miltons "König des Schreckens", dem Tod, und läßt den Leser mitgerissen sein von den dunklen Naturgewalten und den Erschütterungen, zu denen Kunst und Natur nur fähig sind.

"Alles, was auf einige Weise geschickt ist, die Vorstellungen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt, alles, was auf irgendeine Weise schrecklich ist, oder mit schrecklichen Gegenständen in Verwandtschaft steht, oder auf eine dem Schrecken ähnliche Art auf die Seele wirkt, ist die Quelle vom Erhabenen" (Burke 1773: 52). Und dann: "Aber so wie der Schmerz in seinen Wirkungen stärker ist als Lust: so ist der Tod gemeiniglich eine noch weit wirksamere Idee als Schmerz" (Burke 1773: 53) (s. Hertz 2001: 21).

Der Schrecken ist das herrschende Prinzip des Erhabenen (Burke 1773: 85). Das Dunkel muss das Schreckliche umgeben, der erhabene Herrscher ist mit dem Dunklen verbunden (Burke 1773: 87). Der Leviathan führt die Vorstellung einer erhabenen Größe und Kraft mit sich. Die Größe der Ausdehnung, die Pracht des Himmels mit seinen zahllosen Sternen, das Dunkle, auch Schwarze: Hier liegen die Quellen des Erhabenen.

Burke liebt es, als Zeugen seiner Ideen des Erhabenen John Milton zu zitieren.

Die andre Gestalt stund,
Wenn es Gestalt noch war, was keine hatte; woran man
Nichts gewisses entdeckte, von Theilen, Gelenken und Gliedern;
Und wenn Wesen das hieß, was einem Schatten nur gleich war;

Beydes schien es indeß; stand schwarz wie die Nacht da; so grimmig
Wie zehn Furien; schrecklicher noch als die Hölle. So schwang es
Einen drohenden Pfeil; und was sein fürchterlich Haupt schien,
War mit der Schattengestalt einer Krone gezieret.

Burkes Kommentar: "In dieser Beschreibung ist alles im höchsten Grade dunkel, ungewiß, verworren, schrecklich und erhaben zugleich" (Burke 1773: 88). Man vergleiche die luzide Darstellung des Aias bei Homer, die Longinos zitiert: "Zeus Vater, hilf aus dem Dunkel den Söhnen Achais, / erheitre den Himmel und gib unsern Augen zu sehen" (Pseudo-Longinos 1966: 9, 13).

Handelt Burke auch vom misslungenen "sublime"? Gibt es das dezidierte Gegenteil, das nicht das Schöne wäre, sondern das nur gewollt Erhabene? Während Longinos das eigentlich Erhabene von seinen mißlungenen Imitationen unterscheidet, ist Burke befangen in der Dichotomie von Schön und Erhaben und findet keinen Platz, den konträren Gegenstücken der jeweiligen ästhetischen Erregungsform nachzugehen, also dem Pseudo-Schönen unter dem (noch nicht geprägten) Begriff des Kitsches und dem Pseudo-Erhabenen unter dem Begriff des *bathos*, des Niedrigen, Trivialen. Die Schrift will tatsächlich keine Einweisung in die Beurteilung und Ausübung des Schönen und Erhabenen sein mit den möglichen Verfehlungen der Kunst und Urteilskraft, sondern will mit anthropologischen Grundphänomenen vertraut machen; der Mensch ist durch die Natur ausgestattet mit diesen beiden Reaktionsformen, die stärker und schwächer auftreten können, aber keine Fehler kennen. Damit werden die beiden ästhetischen Phänomene aus dem Programm der kritischen Unterscheidung herausgenommen und in den Bereich der differentiellen anthropologischen Phänomene transportiert. Sie setzen ihrer Manipulation keinen Widerstand mehr entgegen.

Longinos gestand nur den sprachlichen Kunstwerken das wirkliche *hypsos* zu, nicht der Musik und Malkunst und nicht der Natur. Bei Burke wird diese nobilitierende Grenze eingerissen, alles, was den Schrecken evoziert, kann "sublime" sein.

Burke schreibt eine Wirkungsästhetik und stellt sich in keine klassische oder klassizistische Linie, sondern in ein biblisch-barockes Kontinuum. Was in Deutschland zu Zeiten Lessings und Kants abstoßend wirkte, ist hier Teil des ästhetischen Programms. Die Hörer und Betrachter sollen überwältigt, existenziell gepackt und bis in die Gebeine erschüttert werden, "*overawe*" ist die Funktion der erhabenen Kunst, die Burke, an Milton anknüpfend, am meisten liebt. Dies ist zugleich die Quelle der ästhetischen Freude, des "*delight*" (dazu Frank und Zanetti 1996: 1246).

Mit Schlagworten: Burke verfasst eine Wirkungsästhetik, Longinos eine kritische Kunstästhetik, Burke analysiert die natürlichen psychischen Mechanismen der Reaktion auf Grenzsituationen, Longinos will das "*decorum*" wahren und die ästhetische Distanz, nicht das makabre Todesurteil auf der Straße.

Am Schluss der Exposition der ästhetischen Urteile geht Kant auf Edmund Burkes *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Schönen und Erhabenen* (AA V: 277-8) ein⁴. Burkes Ausführungen werden der "empirischen Anthropologie" (AA V: 277, 24) zugewiesen, während die eigenen in die Transzendentalphilosophie gehören (AA V: 277, 1). Systematisch geht Kant damit zurück zur Dichotomie seiner reinen Philosophie einerseits und der empirischen Psychologie andererseits, mit der er an den Dualismus

⁴ Kants Schriften werden unter Verweis auf die Band- und Seitenzählung der *Gesammelten Schriften* (= AA, Akademie-Ausgabe) zitiert.

von rationaler und empirischer Psychologie bei Wolff und Baumgarten anknüpft.

Die erste soll, in der Diktion der *Kritik der Urteilskraft*, "pluralistisch" sein, die zweite "egoistisch" (AA V: 278, 18-20), wobei gelten soll, dass jedem Erhabenheitsurteil, auch dem empirischen von Edmund Burke, der Geltungsanspruch für alle anderen, also der Pluralitätscharakter, innewohnt. Dieser Anspruch kann jedoch auf der Basis der empirischen Psychologie nicht eingelöst werden. Dies ist also der archimedische Punkt; Burke mag so schwarze Szenen des Schreckens ausmalen wie immer es ihm gefällt, er muss dem inhärenten Anspruch der notwendigen Geltung des Urteils für alle anderen gerecht werden, und eben dies tut er nicht in der Ebene der Empirie. Nimmt er jedoch das Motiv des latenten Pluralismus auf, dann wird klar, dass seine Ausführungen auch in der empirischen Ebene modifiziert werden müssen. Sie sind nur dann auch empirisch haltbar, wenn sie dem intelligiblen Charakter der eigenen Grundlage nicht widersprechen, sie müssten also moralitätskonform werden, ohne die empirische Anthropologie zu verlassen. Aber wie sollte das möglich sein?

3. Immanuel Kant

Kant behandelt die Urteile des Schönen und Erhabenen ausführlich in der *Kritik der Urteilskraft* (1790), sie sind ihm vertraut aus der vor-kritischen Periode, in der er die *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) publizierte.

Zuerst möchte ich zur allgemeinen Orientierung zeigen, dass die Differenz von Schön und Erhaben systematisch aufruht auf dem Kontrast von Analytik und Dialektik der *Kritik der reinen Vernunft* und damit auch dem Kontrast von Kategorien und Ideen, von Aristoteles und Platon. Kant bettet die Ästhetik ein in die großen Richtungen der europäischen Philosophie. Sodann soll die Kantische Bestimmung der

beiden ästhetischen Urteile durch den Zweckbegriff herausgestellt werden; das Schönheitsurteil bezieht sich auf eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck, die eine mitteilbare Lust erzeugt, das Erhabenheitsurteil ist fundiert in einer zweckwidrigen, eben dadurch jedoch zweckhaften Geistesbewegung von sinnlicher Demütigung zu moralischer Erhebung. Drittens: Beide Urteile gehören zur Transzendentalphilosophie auf Grund ihrer Notwendigkeit, deren Grund sich in der Theorie jedoch verschiebt, und viertens wird das Erhabenheitsurteil noch einmal gesondert analysiert. Entscheidend ist zu erkennen, dass das Erhabene bei Kant nicht nur die beiden Dimensionen des mathematisch- und dynamisch Erhabenen der *Kritik der Urteilskraft* kennt, sondern auch auf den Charakter des Menschen unmittelbar zu beziehen ist. Hierdurch ist die Verbindung mit dem "heiligen Recht" der Menschen möglich, um das in der Französischen Revolution gekämpft wurde.

3.1. *Eine erste Orientierung*

Die *Kritik der Urteilskraft* zerfällt in die "Kritik der ästhetischen Urteilskraft" und die "Kritik der teleologischen Urteilskraft" auf der Grundlage der Dichotomie der Elementarlehre der *Kritik der reinen Vernunft* in "Transzendente Ästhetik" und "Transzendente Logik". Diese Zweiteilung soll vollständig und in der Reihenfolge jeweils notwendig sein.

In der "Kritik der ästhetischen Urteilskraft" wird das Urteil des Erhabenen bestimmt als konträrer Gegensatz zum vorhergehenden Geschmacksurteil des Schönen. Die jeweilige Plazierung ist begründet im Zweischnitt von Verstand und Vernunft in der ersten Kritik, nach Aussage der *Kritik der Urteilskraft*:

[...] gleichwie die ästhetische Urtheilskraft in Beurtheilung des Schönen die Einbildungskraft in ihrem freien Spiele auf den *Verstand* bezieht, um mit dessen *Begriffen* überhaupt (ohne Bestimmung derselben) zusammenzustimmen: so bezieht sie dasselbe in Beurteilung eines Dinges als erhabenen auf die *Vernunft*, um zu deren *Ideen* (unbestimmt welchen) subjectiv übereinzustimmen, d.i. eine Gemüthsstimmung hervorzubringen, welche derjenigen gemäß und mit ihr verträglich ist, die der Einfluß bestimmter Ideen (praktischer) auf das Gefühl bewirken würde. (AA V: 256, 3-16. Vgl. Tonelli 1954; Zammito 1992)

Grundlegend also für die beiden ästhetischen Urteilsarten ist der Kontrast von Begriffen des Verstandes, den Kategorien, beim Schönen und Ideen der Vernunft beim Erhabenen, wobei Kant sogleich warnt: Wenn hier von Ideen die Rede ist, dann nicht im Sinn der theoretischen Ideen der Vernunft von 1781, sondern ausschließlich im neuen Sinn der Ideen der reinen praktischen Vernunft, also der Moral. Kant konstruiert damit den Gegensatz des Geschmacksurteils des Schönen und des Gefühlsurteils des Erhabenen auf der Folie der erst seit 1787-1788 möglichen Opposition der Kritik des reinen Verstandes und der reinen praktischen Vernunft. Während die Vernunftideen von 1781 noch eine theoretische Erkenntnis prätendierten und dabei in Widersprüche gerieten und scheiterten (Thema der Dialektik), sind die Ideen seit 1787-1788 ausschließlich in der reinen praktischen Vernunft fundiert; sie beziehen sich auf die Moral, die jetzt als Gegenspielerin der theoretischen Erkenntnis fungiert.

Die historische Basis dieses neuen Gegensatzes ist eine Tradition, in der der Kontrast von Aristoteles und Platon gesehen wurde. An Aristoteles erinnert Kant, wenn er die Verstandesbegriffe Kategorien nennt, an Platon in der Benennung der Vernunftbegriffe als Ideen. Kant knüpft hiermit an die vertraute Entgegensetzung von Platon und Aristoteles bei Leibniz in den *Nouveaux Essais* (Leibniz 1965: V,

41) an. Das antagonistische Muster ist, so möchte man ergänzen, präsent wie in Rafaels *Schule von Athen* (ca. 1508). Einerseits Aristoteles mit dem Verweis auf gegenständliche Sinnenanschauung, andererseits Platon mit dem Hinweis zum Übersinnlichen, den Ideen der Vernunft (Brandt 2001a: 46-81). Auch ohne dass noch ausdrücklich die beiden Namen genannt werden, stehen sie im Hintergrund der (neuen) Dichotomie von theoretischer Erkenntnis der Natur in der *Kritik der reinen Vernunft* und der Moral in der *Kritik der praktischen Vernunft*. In seiner ästhetischen Theorie rettet Kant diese Dichotomie.

Man kann vermuten, dass die Neigung Kants, sich möglichst auf antike Vorgänger zu beziehen, nicht nur einer Strategie der Einbeziehung entspringt, so dass die Autoren nicht kritisch gegen ihn gewendet werden können, sondern auch der Vergewisserung, dass die Innovationen letztlich ein altes Fundament haben und so gesichert sind. Die transzendente Differenz von Schönheits- und Erhabenheitsurteilen findet eine Beglaubigung in der antiken philosophischen Tradition, gewissermaßen in den beiden Säulen der Weisheit.

3.2. *Der Zweckbegriff*

Die *Kritik der Urteilskraft* ist im Gegensatz zu den beiden anderen Kritiken durcherrscht vom Zweckbegriff; die "Kritik der teleologischen Urteilskraft" führt ihn im Titel, aber auch die vorhergehende "Kritik der ästhetischen Urteilskraft" wird bestimmt von reflektierten Zwecksetzungen. Das Schöne ist zweckmäßig ohne Zweck, das Erhabene ist zweckwidrig im Sinnlichen und eben dadurch für die übersinnliche Bestimmung des Menschen zweckhaft.

In der Entwicklungsphase von 1788 bis 1790 sind die beiden kontrastierenden Kritiken nicht vom Zweckbegriff bestimmt, sondern vom Gesetzesbegriff, hier der Natur, dort der Freiheit. Die Kausalität

und Wechselwirkung der ersten Kritik (*Kritik der reinen Vernunft*: A 80; 189-218) kennen keine Zweckbeziehung, und der kategorische Imperativ macht die Gesetzmäßigkeit der Handlungsmaxime zur Pflicht, nicht die Verwirklichung von Zwecken. Erst in einer Folgereflexion ist die Orientierung der theoretischen und praktischen Vernunft an Zwecken notwendig, in der Moral am Zweck an sich. Für das Schönheits- und Erhabenheitsurteil ist die Zweckreflexion dagegen essentiell.

Den Ort der gelingenden Verknüpfung von Anschauung bzw. Einbildungskraft und Verstand in der *Kritik der reinen Vernunft* nimmt in der *Kritik der Urteilskraft* die ästhetische Urteilskraft des Schönen ein ("Erstes Buch" der "Kritik der ästhetischen Urteilskraft"). Während in der *Kritik der reinen Vernunft* die Erkenntniskräfte von Einbildungskraft und dirigierendem Verstand eine *bestimmte* Erfahrungserkenntnis formen, die objektiv notwendig ist, sind es in der *Kritik der Urteilskraft* beim Schönheitsurteil dieselben Kräfte, die jetzt in einem beidseitig freien Spiel Lust erregen und ein ebenfalls notwendiges, aber ästhetisches Urteil ermöglichen. Im freien, d.h. durch keine Interessen gestörten Spiel fühlt der Betrachter oder Hörer die Lust einer Selbsterfüllung der Erkenntniskräfte, die folglich zweckmäßig ist. Da jeder dieses interesselose Wohlgefallen empfinden kann, ist das Urteil jedem zumutbar, er kann und *soll* einstimmen, weil er gewissermaßen über dasselbe Din-Format der Erkenntniskräfte verfügt. Doch dieses Soll ist noch komplizierter, dazu gleich Näheres.

Beim entsprechenden Erhabenheitsurteil gibt es keinen geraden Weg vom interesselosen Wohlgefallen zur Mitteilung und gesollten Einstimmung, sondern am Anfang steht das Misslingen der Einbildungskraft vor der übergroßen und übermächtigen Natur; das zweckwidrige Scheitern ist jedoch der Schritt zur Aufdeckung einer übersinnlichen Dimension im Subjekt, die von keinem sinnlichen

Scheitern bedroht ist; es ist das moralische Bewusstsein, das mit einem Lustgefühl sich selbst findet. Diese zweckhafte Lust muss wiederum allgemein mitteilbar sein.

3.3. *Die Notwendigkeit der beiden ästhetischen Urteile*

In dieser Modalität der ästhetischen Urtheile, nämlich der angemäßen Nothwendigkeit derselben, liegt ein Hauptmoment für die Kritik der Urtheilskraft. Denn die macht eben an ihnen ein Princip a priori kenntlich und erhebt sie aus der empirischen Psychologie, in welcher sie sonst unter den Gefühlen des Vergnügens und Schmerzens [...] begraben bleiben würden, um vermittelst ihrer die Urtheilskraft in die Classe derer zu stellen, welche Principien a priori zum Grunde haben, als solche sie aber in die Transcendentalphilosophie hinüberzuziehen. (AA V: 266, 9-17)

3.3.1. *Das Geschmacksurteil als notwendig*

Kant schwankt in diesem essentiellen Punkt; er nennt in der Frühphase der Entwicklung des ästhetischen Geschmacksurteils und am Anfang der *Kritik der Urtheilskraft* "seinen auf Principien a priori gegründeten Ursprung" (AA XX: 225, 26-7) als Grund der Notwendigkeit, die ihrerseits dazu führt, dass alle anderen einstimmen *sollen* (AA XX: 239, 11). Der Urteilende, der sein Geschmacksurteil mitteilt, ist sich keiner Parteilichkeit (die auf Grund empirischer Einflüsse entsteht) bewusst und kann damit fordern, dass alle anderen beistimmen; wenn deren Beurteilung denselben reinen Ursprung hat, so erfüllt sich die Forderung von selbst, andernfalls kommt es zu einem Prozess der Angleichung und damit der Ausbildung und Verfestigung eines Gemeinsinns.

Nun gibt es eine zweite, wohl spätere Variante. Das in der reinen Apriorizität begründete Sollen, die ursprüngliche Variante der Notwendigkeit des ästhetischen Urteils, wird überführt in eine Pflicht,

die der reinen praktischen Vernunft entstammt: “Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten; und auch nur in dieser Rücksicht (einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann andern als Pflicht zumuthet) gefällt es mit einem Anspruche auf jedes andern Beistimmung” (AA V: 353, 13-6). Der Pflichtbegriff indiziert, dass Kant im Geschmacksurteil die “Brücke” (AA V: 195, 16) von der theoretischen zur praktischen Vernunft realisieren will. Bezogen auf die Urteilstafel: Die drei ersten inhaltlichen Bestimmungen der Qualität, Quantität und Relation werden von der theoretischen Seite erbracht, die vierte, die Modalität der Notwendigkeit, leistet die praktische Vernunft (s. u. a. Düsing 2013: 264-5). Dies ist das Ergebnis der sog. Deduktion des ästhetischen Geschmacksurteils.

Das Geschmacksurteil kann sich auf keine Objektivität berufen, es prätendiert jedoch die Einstimmung aller wie eine Pflicht. Man achte dabei auf folgende Formulierung:

ob also Geschmack ein ursprüngliches und natürliches, oder nur die Idee von einem noch zu erwerbenden und künstlichen Vermögen sei, so daß ein Geschmacksurtheil mit seiner Zumuthung einer allgemeinen Beistimmung in der That nur eine Vernunftforderung sei, eine solche Einhelligkeit der Sinnesart hervorzubringen, und das Sollen, d.i. die objektive Nothwendigkeit des Zusammenfließens des Gefühls von jedermann mit jedes seinem besondern, nur die Möglichkeit hierin einträchtig zu werden bedeute. (AA V: 240, 4-11; s. Brandt 2012)

Dieser Punkt ist irritierend, aber essentiell: Die Modalität des Geschmacksurteils, seine Notwendigkeit, wird nur durch den Übergriff zur praktischen Vernunft möglich, also zu der Domäne, die wir im Vorfeld der Seite des Erhabenen zuteilen. Das Geschmacksurteil verlässt also nach den ersten drei theoretischen Momenten den Bereich des Verstandes und wechselt zur praktischen Vernunft und ihrem

“soll”. Dieser Brückenbau ermöglicht es, dass später, wie wir sahen, von der Schönheit “als Symbol der Sittlichkeit” (AA V: 351, 14) gesprochen wird. Die Präsenz der praktischen Vernunft in der Modalität des Geschmacksurteils ermöglicht es, dass auch hier schon von Ideen gesprochen wird.

Wir werden beim Erhabenen ein Pendant entdecken; es ist die Rechtsidee einer republikanischen Staatsordnung, auf die sich der erhabene Enthusiasmus der Revolutionierenden und der Zuschauer bezieht, auch sie ein Projekt der Menschheit. Das Sollen der Einstimmung in das Erhabenheitsurteil ist anders fundiert; es liegt in der unmittelbaren Präsenz des Übersinnlichen, das seit 1785 (d.h. seit der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*; s. zuerst AA IV: 446-7) exklusiv durch die Moral besetzt ist.

Doch noch einmal zurück zu dem zitierten Text. Longinos war Klassizist so wie Winckelmann und ursprünglich auch Kant. Sie nahmen hiermit teil an der älteren Memorialkultur, die ihre Orientierung in der Vergangenheit sucht. Mit der allgemeinen Zeitenwende der Neuzeit gewinnt Kant die Möglichkeit, die Modalität des Urteils auf die Zukunft zu beziehen und das je eigene Urteilen auf eine zu erstellende Einheit der Menschheit zu richten – dies ist die Forderung, in der die Pflicht und die Notwendigkeit liegen. Kant verweist darauf, dass die Begründung der hier angeführten Vernunftforderung noch folgen wird (“können wir hier noch nicht untersuchen”; AA V: 240, 13); der Ort ist letztlich die “Dialektik” und damit die Auflösung der Geschmacksantinomie durch die “unbestimmte Idee des Übersinnlichen in uns” (AA V: 341, 8), d. h. die Idee der reinen praktischen Vernunft. Es heißt bedeutsamer auch, der Gemeinsinn sei “noch zu erwerben” – die transzendentalphilosophische Notwendigkeit des Schönheitsurteils ist in einem Zukunftsprojekt der Menschheit begründet.

3.3.2. *Das Erhabenheitsurteil als notwendig*

Das "Zweite Buch" der "Kritik der ästhetischen Urteilskraft" ist dem Urteil über das Gefühl des Erhabenen gewidmet. Wie das Urteil des Schönen soll es notwendig und mitteilbar sein, es ist synthetisch in dem Sinn, dass es zwei Komponenten vereinigt, nicht zu einer objektbezogenen Erkenntnis, sondern, höchst künstlich, einer Beziehung von Begrifflichkeit auf Sinnlichkeit; jetzt von keinen Verstandesbegriffen, wie sie zur Erfahrungserkenntnis nötig sind, sondern Vernunftbegriffen, Ideen, und einer Sinnlichkeit, die sich auf die Totalität möglicher Sinnlichkeit bezieht, sei es des Raumes, sei es der physischen Kräfte. Das Schöne war dagegen formbegrenzt in Raum und Zeit (vgl. Frank und Zanetti 1996: 1244-5).

Der phänomenale Kontrast von beidem ist zunächst die Form und Formlosigkeit (AA V: 244, 23-9) (Clewis 2009: 69-72). Das heißt aber auch: Dort die Affinität der Schönheit zur Naturerkenntnis der formbestimmten Gegenstände der Erfahrung, hier das formlos Erhabene, das keine Weltbestimmung kennt, sondern Hinweise auf Bewegungen des Subjekts: das Gemüt wird affiziert von der Vorstellung einer Progression im reinen Raum oder in der dynamisch mit Kräften besetzten Natur, beides in uns, in der Einbildungskraft. Wie sieht die gesuchte Modalität des Urteils, die Notwendigkeit, aus?

Wir finden besonders hier Spuren der allmählichen Verfertigung der Gedanken, des "*work in progress*". Kant kündigt neben der Exposition des Erhabenheitsurteils auch dessen Deduktion an: "Daß das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen sei, folgt hieraus; in welchen es aber liege, muss für die Deduktion aufbehalten werden" (AA V: 250, 10; vgl. auch AA XV: 437, 2 [Refl. 992]. AA XX: 251, 24-7 und 34-6), aber diese findet sich nicht. An anderer Stelle erfahren wir: "Daher war unsere Exposition der Urtheile über das Erhabene zugleich ihre Deduktion"

(AA V: 280, 8-9). Diese Irritation spiegelt einen analogen Prozess in der Moralphilosophie, in der Kant 1785 noch eine Deduktion der gesetzlich bestimmten Freiheit des Menschen lieferte (AA IV: 447, 22-3 ff.), 1788 aber erklärte er in der *Kritik der praktischen Vernunft*, eine solche Deduktion sei nicht möglich (AA V: 47, 15-20), wir ergänzen: Mit der Exposition des Faktums des Imperativs im Bewusstsein ist zugleich die Deduktion geliefert – wie 1790 beim Erhabenheitsurteil. So bildet der Entwicklungsprozess in der *Kritik der Urteilskraft* die Korrekturen in der Moralphilosophie ab (dazu Brandt 1999: 358-9; 434-6). Kants revidierte Theorie besagt also: die genaue Darlegung der transzendentalen Bewegung führt von der Sinnlichkeit zum intelligiblen Grund, der Freiheit und ihrem Moralgesetz. Damit aber ist die Notwendigkeit des Urteils sogleich ohne Deduktion gewährleistet.

Man kann mit einiger Sicherheit die Genese dieser Auffassung darin sehen, dass Kant zwischen 1785 und 1788 die Idee entwickelte (vgl. Feloj 2012: 53-98), dass die *Kritik der praktischen Vernunft* als Gegenstück zur *Kritik der reinen Vernunft* aufzufassen ist; während die *Kritik der reinen Vernunft* die nicht deduzierbaren Formen der Anschauung an den Beginn stellt ("Transzendente Ästhetik"), beginnt die Gegenkritik mit dem nicht deduzierbaren Freiheitsgesetz. Diese Lehre übernimmt die *Kritik der Urteilskraft* für das Erhabenheitsurteil; es gründet im Freiheitsgesetz und ist damit der Pflicht und der Möglichkeit enthoben, deduzierbar zu sein (s. Clewis 2009: 135-41).

Wir haben hiermit die Voraussetzungen gewonnen, uns mit dem Erhabenheitsurteil für sich zu befassen.

3.4. *Das Erhabenheitsurteil*

Das Gefühl des Erhabenen zerfällt nach der Kantischen Einteilung in die beiden Klassen des mathematisch und dynamisch Erhabenen der

Natur (AA V: 251-66) (*Kritik der reinen Vernunft*: A 160 ff.). Wir wissen aus dem Vorigen: Konfrontiert mit dem für uns unendlichen Raum oder mit einer physischen Macht, die uns zu überwältigen droht, scheitern wir im imaginativen Nachvollzug, entdecken jedoch in diesem sinnlichen Scheitern unsere eigentliche übersinnliche Bestimmung, die moralische Person. Während die Unendlichkeit des gegebenen Raumes und der sinnlich erfahrbaren, in der Einbildungskraft reproduzierbaren dynamischen Kräfte der Natur die Möglichkeiten der imaginativen Einholung überschreiten und so zu einer Erfahrung der Unzweckmäßigkeit und Unlust der Frustration führen, ist der Übergang in das Übersinnliche, das dem Sinnlichen zugrunde liegt, mit Lust verbunden: Das Subjekt erfährt sich als frei von aller sinnlichen Limitierung, nur sich selbst und dem eigenen moralischen Gesetz verbunden. Es erfährt sich in der zweckhaften Bestimmung seines eigenen Daseins. Die Notwendigkeit des Urteils ist wieder praktischer Art: Wir appellieren an die moralische Denkungsart, die unserem eigenen Urteil zugrunde liegt. Es wird sich zeigen, dass die Kantische Einteilung um ein oder zwei Formen des ästhetischen Erhabenheitsurteils zu erweitern ist.

Kant beginnt seine begriffliche Erörterung mit einer schwer nachvollziehbaren Unterscheidung; er orientiert sich dabei an den beiden Wörtern "schlechtweg" und "schlechthin". Ihrem Alltagsgebrauch wird man kaum eine sachliche Differenz zuordnen; diese erhalten sie nur durch die Plazierung in der Kantischen Philosophie auf folgende Weise.

"*Erhaben* nennen wir das, was *schlechthin groß* ist. [...] Imgleichen *schlechtweg* (simpliciter) sagen, daß etwas groß sei ist auch ganz was anderes als sagen, daß es *schlechthin groß* (absolute, non comparative magnum) sei. Das letztere ist, was *über alle Vergleichung groß ist*" (AA V: 248, 5-10).

Die "schlechtweg"-Seite spricht nicht vom eigentlich Erhabenen, sondern nur dem im sinnlichen Bereich Großen und der Bewegung der Einbildungskraft im Progress zum Größeren, dessen Größtes un-erreichbar ist. Das schlechthin Große transzendiert dagegen alle sinnliche Progression und macht Gebrauch von der Unterscheidung von Ding an sich und Erscheinung, es ist fundiert in der moralischen Wertung der reinen praktischen Vernunft (Clewis 2009: 65-6, Anm. 20 und 21 für möglich hält). Wir finden somit eine Eskalation, die be-sagt: Auf der ersten Stufe des komparativ Großen gibt es eine Vor-form des Erhabenen, begleitet von einer "Art von Achtung" (AA V: 249, 33), mit der zweiten Stufe, dem schlechthin Erhabenen (noch AA V: 250, 4; AA V: 30; AA V: 251, 30; "schlechtweg" AA V: 249, 29; AA V: 34), erreichen wir das Übersinnliche, konkretisiert in der Idee der reinen praktischen Vernunft. Im schlechtweg Großen sind wir noch in der Sinnlichkeit und ihrer komparativen Überanstrengung befangen, im schlechthin Großen transzendiert das Bewußtsein da-gegen den Horizont der sinnengebundenen Einbildungskraft. Das schlechtweg Große muss noch Sache des theoretischen Erkenntnis-vermögens sein, während das schlechthin Erhabene zur reinen prak-tischen Vernunft gehört (Feloj 2012: 146). Die Dopplung von "schlechtweg" und "schlechthin" nimmt die Dopplung von Verstand-Einbildungskraft und Vernunft, speziell der reinen praktischen Ver-nunft, auf. Was die Einbildungskraft dazu stimuliert, im Progress vo-ranzuschreiten oder der übermächtigen Natur imaginativ nachzuei-fern, ist die Vernunft als solche.

In der weiteren Darlegung nach § 25 spielt der Eingangsparagraph mit seiner Differenz von "schlechtweg" und "schlechthin" keine Rolle mehr, man wird jedoch festhalten, dass das Durchlaufen der sinnli-chen mathematischen und dynamischen Vorgaben und das Scheitern die Voraussetzung des Übergangs zum Übersinnlichen und seinen

Ideen der reinen praktischen Vernunft sind. Insofern ist die Dichotomie des “schlechthin” und “schlechtweg” bindend sowohl für das mathematisch wie auch das dynamisch Erhabene, ohne dass dies von Kant ausgeführt wird.

Die philosophische Adresse der Erhabenheitserfahrung wird, wie schon vermerkt, deutlich markiert. Es handelt sich um die adaptierte Philosophie von Platon. Es sind Vernunftideen, die bei Kant jedoch ab 1785 der reinen praktischen Vernunft entspringen und damit in das Feld der praktischen höchsten Bestimmung des Menschen gehören (vgl. Feloj 2012: 204). Diese Ausführungen sind bei allen Gedankenschleifen leicht verständlich, auch die Analyse, wie sie aus einer sinnlichen Unlust zu einer noumenalen Lusterfahrung führen. Die Namen von Aristoteles und Platon werden nicht genannt; einmal sind sie jedoch verbunden mit den beiden grundierenden Teilen der *Kritik der reinen Vernunft*, zum anderen müsste Kant erklären, dass er das Erhabene zwar auf der traditionell platonischen Seite der Philosophie ansiedelt, aber den theoretisch konnotierten Ideenphilosophen gewissermaßen entplatonisiert und gänzlich in die praktische Moral wendet. Er vertritt einen neuen moralischen Platonismus.

Der Zielpunkt der Erhabenheitsbewegung ist also die Selbsterfahrung des Ich als eines moralischen Subjekts, das durch keine physischen Kräfte tangierbar ist; diese dienen nur dazu, das Subjekt in der existenziellen Erfahrung von drohender Vernichtung und noumenaler Rettung zur moralischen Selbsterfahrung zu führen.

Robert Clewis hat mit guten Gründen die These vertreten, dass es nach Kant eine dritte Art des Erhabenen geben muss: “A Third Kind: The Moral Sublime” (Clewis 2009: 84-96; Feloj 2012: 137). Die Theorie der zwei getrennten Formen der ästhetischen reflektierenden Urteilkraft erhebt den Anspruch, beide Urteile vollständig exponiert und damit (oder gesondert) deduziert zu haben. Aber die Gliederung

von mathematisch- und dynamisch Erhabenem greift zu kurz. Es ist nicht gut zu bezweifeln, dass Kant ein Erhabenheitsurteil kennt, das sich nicht auf die mathematisch oder dynamisch reflektierte äußere Natur beziehen lässt und das damit die ästhetische Fundierung der “Kritik der ästhetischen Urteilskraft” verläßt. Wird damit alle Sinnlichkeit verlassen? Ausdrücklich nicht.

Der Gegenstand eines reinen und unbedingten intellectuellen Wohlgefallens ist das moralische Gesetz in seiner Macht, die es in uns über alle und jede *vor ihm vorhergehende* Triebfedern des Gemüths ausübt; und da diese Macht sich eigentlich durch Aufopferungen ästhetisch-kenntlich macht [...]: so ist das Wohlgefallen von der ästhetischen Seite [...] negativ, [...] von der intellectuellen aber betrachtet, positiv. (AA V: 271, 16-25)

Die ästhetisch-sinnliche Basis ist hier also nicht die des äußeren, sondern inneren Sinnes.

In der *Kritik der praktischen Vernunft* wird häufig vom moralisch Erhabenen gesprochen; z. B. “Diese Achtung erweckende Idee der Persönlichkeit, welche uns die Erhabenheit unserer Natur (ihrer Bestimmung nach) vor Augen stellt” (AA V: 87, 31-2). Oder auch: “*Pflicht!* du erhabener, großer Name” (AA V: 86, 22; vgl. weiter AA VI: 435). So wird selbst in der *Kritik der Urteilskraft* der Krieg als mögliches Beispiel des Erhabenen genannt:

Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heiligachtung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich und macht zugleich die Denkungsart des Volks, welches ihn auf diese Art führt, nur um desto erhabener, je mehrerer Gefahren es ausgesetzt war und sich muthig darunter hat behaupten können; dahingegen ein langer Frieden den bloßen Handelsgeist, mit ihm aber den niedrigen Eigennutz, Feigheit und Weichlichkeit

herrschend zu machen und die Denkungsart des Volks zu erniedrigen pflegt. (AA V: 263, 2-9)

Zum Erhabenen gehört die "Achtung für die Würde der Menschheit in unserer Person und das Recht der Menschen" (AA V: 273, 13-4).

Im zweiten Abschnitt des *Streits der Fakultäten* ist der Krieg unrettbar verpönt, er ist der "Zerstörer alles Guten" (AA VII: 91, 11). Der Enthusiasmus der Revolutionierenden und der Zuschauer, die bewegt sind von einer "Theilnehmung dem Wunsche nach" (AA VII: 85, 26), ist jedoch in der Rechtsidee begründet – "das Recht der Menschen, welche gehorchen sollen, muß nothwendig vor aller Rücksicht auf Wohlbefinden vorhergehen, und dieses ist ein Heiligthum, das über allen Preis (der Nützlichkeit) erhaben ist" (AA VII: 87, 28-31). Hiermit wird die Gesinnung der Revolutionierenden und ihrer begeisterten Zuschauer zum Gegenstand eines Erhabenheitsurteils. Der "Enthusiasm der Rechtsbehauptung für das menschliche Geschlecht" (AA VII: 86, 33-4) gehört zum Erhabenen der Denkungsart, die sich grundsätzlich auf das Recht als etwas Heiliges bezieht. "Und dieses ist ein Heiligthum" (AA VII: 87, 30) – hiermit ist kein *Jus divinum* oder *sacrum* gemeint, es sind auch nicht die "*old liberties*" der Vergangenheit, sondern das Vernunftrecht, das *Jus civile* und *publicum*, das Recht, das Menschen einander gewähren. Es ist der republikanische Enthusiasmus der Revolutionierenden und der Zuschauer, den Kant als erhaben umschreibt. Hierher gehört auch die Äußerung, ein bestimmter Charakter sei "über allen Preis erhaben" (AA VII: 292, 25).

Während das Urteil des Schönen zum gesellschaftlichen Gemeinsinn tendiert ("Die Bedingung der Nothwendigkeit, die ein Geschmacksurtheil vorgiebt, ist die Idee eines Gemeinsinnes": AA V:

237, 32-3), gehört das Gefühl des Erhabenen zur Idee des Staats. Die Französische Revolution ist keine soziale, gesellschaftliche Bewegung, sondern kämpft um die Ordnung des Staats und seiner rechtlichen Verfassung, das "heilige Recht", das der Gemeinsinn nicht kennt.

4. *Schluss*

Longinos zitiert den Gott des *Alten Testaments*: "Es werde Licht, und es ward. Es werde Land, und es ward" (Pseudo-Longinos 1966: 9, 9). Kants Bibelzitat lautet dagegen anders: "Vielleicht giebt es keine erhabener Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildniß machen, noch irgend ein Gleichniß, weder dessen, was im Himmel, noch auf der Erden, noch unter der Erden ist u. s. w" (AA V: 274, 20-3).

Bei dem hellenistischen Autor gibt es keine Realität, die die Natur überschreitet; auch der *logos* ist natürlich, auch das *hypsos* transzendiert nicht die Schranken des physischen Universums. Die geistigen Eigenschaften, die das Erhabene ermöglicht und evoziert, sind Gipfelpunkte der Natur des Menschen. Das Erhabene bei Kant entspringt dagegen dem Übersinnlichen; es wird im Scheitern des Menschen vor der Übergröße und Übermacht der Natur das Bewusstsein der übersinnlichen Moral erweckt – eine für Longinos undenkbare Vorstellung. Kant erinnert an die Ideenlehre Platons und interpretiert sie moralisch, wie es nach 1785 möglich war. Die Sittlichkeit ist für Kant die ultimative Instanz, die eine übersinnliche Realität darstellt und ein Monopol hat; alle anderen Deutungen des Übersinnlichen in uns werden als Produkte der Einbildungskraft abgewiesen; dazu gehört auch eine inhaltliche Übernahme des Bibelglaubens, dessen verbale Darstellung als erhaben gelten kann.

Das Bibelzitat ist präzise gewählt; es zielt auf den entscheidenden Punkt in Kants Theorie des Erhabenen: Gegenstand ist ausschließlich das bilderlose moralische Gesetz, das alle theoretischen Ausschmückungen von sich weist, und seien sie auch biblischen Inhalts. Im Geistesgefühl des Erhabenen wird der Mensch mit der Gewalt des Sollens konfrontiert und nichts sonst, dies ist auch hier die Botschaft. Es ist Kants *moralischer Platonismus*, der sich gegen die Allnatur des antiken Autors stellt.

Edmund Burkes Traktat ist die einzige Schrift, mit der sich die *Kritik der Urteilskraft* ausführlich auseinandersetzt. Er bleibe der "empirischen Anthropologie" (AA V: 277, 24) verhaftet, er kann damit nach Kant den Anspruch der notwendigen Geltung der eigenen Aussagen nicht einlösen und bleibt im Hinblick auf die behandelten Phänomene in der bloßen Beschreibung anthropologischer Sonderbarkeiten.

Wertet man den Erfolg der beiden Publikationen von 1757 und 1790 nach der Aufmerksamkeit der Zeitgenossen und der Historiker, so stellt Kant Burke weit in den Schatten; achtet man dagegen auf die ideelle Präsenz, ist Burkes Naturalismus allgegenwärtig und Kant gänzlich vergessen.

Kants Geltungsanspruch soll eingelöst werden durch die reine praktische Vernunft und ihr übersinnliches Moralgesetz. Wendet man sich Burke zu, so braucht sich dieser durch den Kantischen Einwand, so scheint es, nicht getroffen zu fühlen. Seine Theorie ist ein Narrativ, dem der Leser folgen kann wie einer langweiligen oder spannenden Geschichte; er erhebt keinen Anspruch einer notwendigen Geltung, sondern verlässt sich auf den psychologischen Nachvollzug, so wie die von ihm vorgeführten Phänomene nacherlebt werden können. Dieselbe Haltung nehmen Autoren und Künstler ein, die Burke folgen, man denke an Barnett Newman: Newman sieht für seine Werke Betrachter vor, die sehr nah und voneinander getrennt vor der

immensen Farbfläche stehen. Sie werden einem psychischen Zwang ausgesetzt, der auf die im Titel vorgegebene Seelenregung zielt (vgl. Brandt 2001b). Sie nennen es, wie vorgesehen, "sublime".

Kant würde diesem Vorhaben den Zutritt zum Erhabenen verweigern als einem Gefühl, das sich im Urteil mitteilt und den anderen die Möglichkeit einräumt, ihm zuzustimmen oder es abzulehnen. Hierin liegt das Zentrum der Kantischen Burke-Kritik; Burke fehle die Einsicht in die Möglichkeit der "Kritik des Geschmacks": "Denn ohne daß derselbe [sc. der Geschmack, RB] Principien a priori habe, könnte er unmöglich die Urtheile anderer richten und über sie auch nur mit einigem Scheine des Rechts Billigungs- und Verwerfungsansprüche fällen" (AA V: 278, 33-5). Burke und Newman nehmen den Betrachtern und Lesern die liberale Mitteilungsfähigkeit und setzen sie unter den Zwang des imperialen "*The sublime is now!*". Dies aber gilt für alle Äußerungen überhaupt; sie sind Naturprodukte, denen andere Naturprodukte des psychischen Austausches entgegengesetzt werden. Eben das aber kann der Redende nicht zugestehen.

So wird man am Ende der Kant-Seite zuneigen bei all ihren bizarren Begrifflichkeiten der transzendentalen Grundlegung. Solange der Redende seine Äußerung nicht als determiniertes Naturphänomen ansehen kann, ist er der verantwortliche Handelnde und damit, bei allen Einschränkungen, Kantianer.

Literatur (auch nicht zitierte)

Brandt, R., *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*, Köln, DuMont, 2001a.

Brandt, R., *Die Aufhebung des Bildes: Barnett Newman (1905-1970): Vir heroicus sublimis*, in R. Brandt (hrsg.), *Meisterwerke der Malerei*, Leipzig, Reclam, 2001b, S. 206-45.

Brandt, R., *Schön, Erhaben, nicht Häßlich. Überlegungen zur Entstehung und Systematik der Kantischen Theorie des ästhetischen Urteils*, in H.F. Klemme u.a. (hrsg.), *Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten*, Bielefeld, Aisthesis, 2006, S. 65-92.

Brandt, R., Rezension von D. Till, *Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, "Arbitrium", n. 2 (2007), S. 131-4.

Brandt, R., *Die Bestimmung des Menschen bei Kant*, Hamburg, Meiner, 2009².

Brandt, R., *Die Zeitenwende der Neuzeit*, in H.A. Müller (hrsg.), *Wie gewiss ist unser Wissen? Alles nur eine Mode der Zeit?*, Berlin, Frank & Timme, 2012, S. 14-35.

Breuer, S., *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Bühler, W., *Beiträge zur Erklärung des Schrift vom Erhabenen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

Burke, E., *Philosophical enquiry into the origin of our Ideas of the sublime and beautiful*, 1757 (*Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*, Riga, Hartknoch, 1773).

Clewis, R.R., *The Kantian sublime and the revelation of freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Décultot, E., *Freiheit. Zur Entwicklung einer Schlüsselkategorie von Winckelmanns Kunstverständnis*, "Das Achtzehnte Jahrhundert", n. 37 (2013), S. 219-33.

Düsing, K., *Immanuel Kant: Klassiker der Aufklärung. Untersuchungen zur kritischen Philosophie in Erkenntnistheorie, Ethik, Ästhetik und Metaphysik*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2013.

Feljo, S., *Il sublime nel pensiero di Kant*, Brescia, Morcelliana, 2012.

Gasché, R., *Some reflections on the notion of hypotyposis in Kant*, "Argumentation", n. 4 (1990), S. 85-100.

Hertz, N., *Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene*, übers. von I. König, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001.

Höslé, V., *Zur Geschichte der Ästhetik und Poetik*, Basel, Schwabe, 2013.

Imdahl, M., *Barnett Newman*, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III, in *Gesammelte Schriften I: Zur Kunst der Moderne*, hrsg. von A. Janhsen-Vukicevic, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, S. 44-273.

Kant, I., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Preußische Akademie der Wissenschaften et al., Berlin, Reimer-de Gruyter, 1900 ff. (Akademie-Ausgabe = AA).

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, hrsg. von M. Frank und V. Zanetti, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1996.

Landfester, M. (hrsg.), *Der Neue Pauly. Supplemente 2 (Geschichte der antiken Texte)*, Stuttgart, Metzler, 2007.

Longinus, *On the sublime*, hrsg. von D.A. Russell, Oxford, Clarendon Press, 1964.

Lyotard, J.-F., *Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte*, Wien, Passagen Verlag, 2009.

Mendelssohn, M., *Ästhetische Schriften. Studienausgabe*, hrsg. von A. Pollok, Hamburg, Meiner, 2006.

Mendelssohn, M., *Ausgewählte Werke*, hrsg. von C. Schulte u. a., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.

Menninghaus, W., *Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen*, "Poetica", n. 23 (1991), S. 1-19.

Pope, A., *Collected poems*, hrsg. von B. Dobrée, London-New York, Dent & Sons, 1924.

Pries, C., *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch*, hrsg. und übers. von R. Brandt, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

Santozki, U., *Die Bedeutung antiker Theorien für die Genese und Systematik von Kants Philosophie*, Berlin, De Gruyter, 2006.

Schings, H.-J., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.

Till, D., *Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 2006.

Tonelli, G., *La formazione del testo della Kritik der Urteilskraft*, "Revue Internationale de Philosophie", n. 54 (1954), S. 423-48.

Winckelmann, J.J., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hrsg. von W. Rehm u. a., Berlin-New York, De Gruyter, 2002.

Zammito, J.H., *The genesis of Kant's Critique of judgment*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1992.