

# Barnett Newman: Die Einsetzung des homerischen Helden als *vir heroicus sublimis*

THIERRY GREUB

Ein hermeneutisches Grundproblem der Kunst des 19. und insbesondere des 20. Jahrhunderts stellen Werktitel dar.<sup>1</sup> Mit der Ausfransung fest etablierter Bildgattungen im Zuge der Auflösung verbindlicher Bildthemen durch die Säkularisierung der Kunst wurde als Folge auch der Konnex zwischen dem im Werk dargestellten Thema und der Betitelung brüchig. Auf diese Erschütterungen des Bildmotivs und der Gattungshierarchie sowie die verstärkte Wertschätzung der künstlerischen *inventio* folgte die Autonomsetzung der künstlerischen Mittel und die vollkommene Abstraktsetzung der motivischen Referenz durch die Avantgardekunst der 1910er-Jahre. Die Gewissheit, dass ein Kunstwerk ein kanonisch vorgegebenes Thema darzustellen habe, das sich im Bildtitel sachlich benannt fände und am Werk ablesbar sei, war endgültig geschwunden.

Dieser Verunsicherung erlag bekanntlich auch Erwin Panofsky, als er im April 1961 im berühmten Leserbriefstreit mit Barnett Newman in der Zeitschrift *ARTnews* vor dem Hintergrund des Druckfehlers in der Bildlegende von Newmans *Vir Heroicus Sublimis* bekundete: „Conversely, I find it increasingly hard to keep up with contemporary art, particularly with the titles affixed to some of the objects.“<sup>2</sup>

Neun Jahre zuvor, 1952, hatte Barnett Newman (1905–1970) zwei abstrakte Gemälde geschaffen, die sich dieser Problematik einschreiben. Ihre Titel benennen die Haupthelden der beiden homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee*<sup>3</sup>: *Achilles* (Abb. 1) sowie *Ulysses* (Abb. 2). An beiden Arbeiten überrascht die Thematisierung der griechischen Mythologie, da sich Newmans Œuvre in überkommener Lesart vor allem mit der Bibel (*Abraham, Joshua, Adam, Eve, The Stations of the Cross*) und – in direktem Zusammenhang dazu – mit Erstsetzungen moralisch-ethischer Imperative in unserer Wirklichkeit auseinandersetzt (*The Word, The Name, Onement* oder *Day Before One*).<sup>4</sup> Allerdings belegen Werktitel der Jahre 1944 bis

---

1 Vgl. allgemein Vogt 2006; für den Amerikanischen Expressionismus Schneemann 2003, 121–136.

2 Wyss 1993, 34.

3 Latacz 2014b.

4 Vgl. Zweite 1997 und Shiff 2004.



**Abb. 1** Barnett Newman: *Achilles*, 1952. Öl und Magna auf Leinwand, 241,6 × 201 cm. Washington, National Gallery of Art.



**Abb. 2** Barnett Newman: *Ulysses*, 1952. Öl und Magna auf Leinwand, 336,6 × 127,3 cm. Houston, The Menil Collection.

1952 wie *The Song of Orpheus*, *Death of Euclid*, *Argos*, *Dionysius* oder *Prometheus Bound* Newmans ungebrochene Beschäftigung mit der Antike.<sup>5</sup> In der Auseinandersetzung mit homerischen Themen folgt Newman Malerkollegen wie William Baziot, Romare Bearden oder Robert Motherwell (Abb. 3). Auch für Willem de Kooning (Abb. 4) und die Nachfolgeneration der Abstrakten Expressionisten blieben die Epen Homers ein Bezugspunkt, so setzte sich etwa Cy Twombly mehrfach mit der *Ilias* auseinander (Abb. 5–6).<sup>6</sup>

Panofskys eingangs zitierte abwertende Bezeichnung der Gemälde Barnett Newmans als „objects“,<sup>7</sup> die auf die programmatische Entfernung illustrativer Elemente und benennbarer Inhalte im Abstrakten Expressionismus anspielt,<sup>8</sup> rückt neben dem Bezug zwischen Werk und Titel zudem die Frage in den Blick, ob Newman etwas und wenn ja, was er in den beiden

5 Newman 2004, Nrn. 129, 10, 32, 33 und 56.

6 Vgl. Latacz 2014a; Greub 2017, 132–136; und Basualdo 2018.

7 Vgl. Conte 2015.

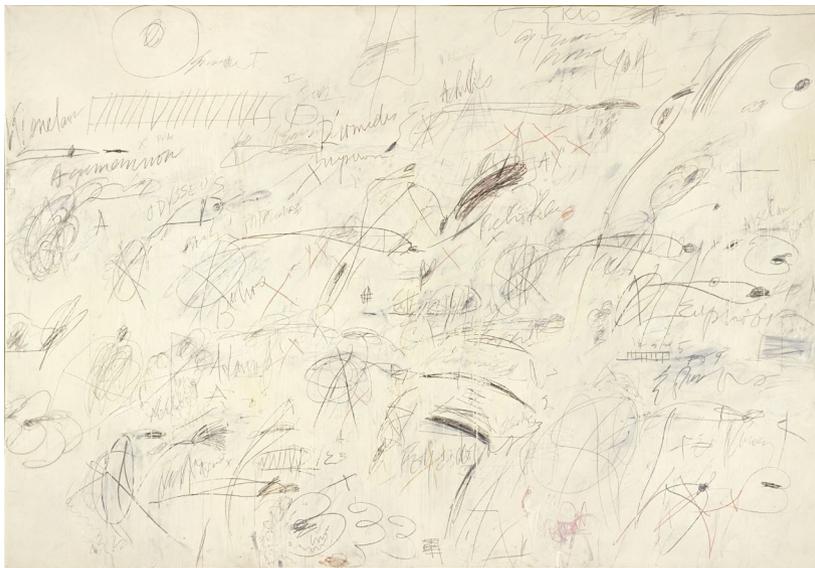
8 Vgl. Hoormann 2004, 51.



**Abb. 3** Robert Motherwell: *Ulysses*, 1947. Öl auf Karton auf Holz, 85,7 × 71,1 cm. London, Tate Gallery.



**Abb. 4** Willem de Kooning: *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point*, 1963. Öl auf Leinwand, 203,5 × 178,5 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum.



**Abb. 5** Cy Twombly: *Ilium (One Morning Ten Years Later), Part II*, 1964. Bleistift, Ölfarbe, Wachskreide auf Leinwand, 199 × 288,5 cm. New York, Courtesy Gagosian Gallery.



**Abb. 6** Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam, Part V: The Fire That Consumes All Before It*, 1978. Ölfarbe, Wachskreide auf Leinwand, 300 × 192 cm. Philadelphia Museum of Art.

homerischen Werken thematisiert. Liefern sie, wie insbesondere für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristisch, eine individuelle Sicht des Künstlers auf die Haupthelden der beiden Epen?<sup>9</sup> Doch wie wäre diese zu fassen? Oder lassen sich darin doch noch Spuren der klassischen Episoden finden, wie sie die Homer-Rezeption mit Vorliebe verbildlicht?<sup>10</sup> Mit dem Blauakkord in Newmans *Ulysses* lässt sich beispielsweise der sich am Strand von Ogygia nach der Heimkehr verzehrende Odysseus assoziieren (*Od.* 5.148–191; Abb. 7), die Forschung hat gar das Sirenen-Abenteuer (*Od.* 12.36–54) ins Feld geführt.<sup>11</sup> Das dominierende Rot in *Achilles* kann mit Achills Blutrausch (*Il.* 20.353–503, 21.7–21; Abb. 8)<sup>12</sup> in Verbindung gebracht werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass sich, so die These, Barnett Newmans Homer-Gemälde – und dies hebt sie aus der Homerrezeption des 20. Jahrhunderts heraus – im Moment ihrer Wahrnehmung mit unterschiedlichen Gewichtungen beiden Darstellungstraditionen zuordnen lassen. Sie schildern zunächst

<sup>9</sup> Vgl. Greub 2008.

<sup>10</sup> Vgl. Latacz/Greub u. a. 2008.

<sup>11</sup> So (ohne Erklärung) Egenhofer 2007, 10.

<sup>12</sup> Claude Cernuschi denkt (wohl zu Unrecht) an die bei Homer nicht erzählte Episode der Unverwundbarmachung Achills als Kleinkind durch seine Mutter Thetis, vgl. Cernuschi 2012, 128.



**Abb. 7** Arnold Böcklin: *Odysseus am Strande des Meeres*, 1869. Öl auf Leinwand, 47 × 55 cm. Basel, Privatsammlung.



**Abb. 8** Achilles wirft das Haupt des Troilos in die Stadt Troia, attisch, um 510–500 v. Chr. Hydria der Leagros-Gruppe. Ton, gebrannt, schwarzfigurig, Höhe 53 cm. London, British Museum.

emotionale Inhalte (von Newman als „emotionale Komplexität“ bezeichnet), führen dann über tragisch-heroische Stationen zu einer inneren Selbstfindung und künden zuletzt von der Bedeutung der Selbsterkenntnis und der Kraft aktiven Heldentums. Als bildgewordene ‚Selbstaufrichtungen‘ zeigen sie die Einsetzungen des modernen Menschen als Newman’schen *vir heroicus sublimis*.

## I.

Im Mai 1970, zwei Monate vor seinem Tod, schilderte Barnett Newman dem Filmregisseur Emile de Antonio die Anfänge des Abstrakten Expressionismus: „Man malte eine schöne Welt, und damals wussten wir, dass die Welt eben nicht schön war. Die Frage, die moralische Frage, die uns alle verfolgte – de Kooning, Pollock, mich selbst – hiess: Was gab es da zu verschönern?“<sup>13</sup> Newman zufolge bestand der ‚Irrweg‘ der europäischen Malerei darin, die Erfahrung der Absolutheit in der geometrischen Proportion und der perfekten Ausponderierung gesucht zu haben – der paradigmatische Endpunkt der fehlgeleiteten

13 O’Neill 1996, 370.

Entwicklung sei mit der geometrischen „Gleichgewichtsgestaltung“<sup>14</sup> Piet Mondrians erreicht. Diese „etablierte [...] Rhetorik der Schönheit“<sup>15</sup> rühre jedoch weder an der Befindlichkeit des modernen Menschen noch stille sie seine Sehnsucht nach Höherem. Angesichts der apokalyptischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts sei die Kunst, so Newman, zu einer moralischen Frage geworden. Ihre Aufgabe liege darin, den Menschen zu ethischer Selbstfindung und metaphysischer Erkenntnis zu führen. Diese innere Katharsis erfahre der Betrachter nicht durch die ästhetische Erfahrung von Schönheit, sondern einzig in einem jede menschliche Dimension übersteigenden Erlebnis: der Erfahrung des Sublimen. In seinem 1948 erschienenen theoretischen Essay *The Sublime is Now*<sup>16</sup> beruft sich Newman auf Edmund Burkes 1757 veröffentlichte Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, der darin die Unterscheidungsmerkmale zwischen dem Erhabenen und dem Schönen benennt. Das Schöne, so Burke, ruft Vergnügen wach, die Erfahrung des Erhabenen hingegen ist mit Schrecken und Schmerz verbunden. Sie erzeugt einen zweistufigen „delightful horror“<sup>17</sup>. Insofern, so Newman, sei das Sublime die einzige Zugangsmöglichkeit des modernen Menschen zum Absoluten, denn es vermöge das Unendliche im Gegenstandslosen auszudrücken. Dieser „Wirklichkeit der transzendentalen Erfahrung“<sup>18</sup> dienen formal ein überdimensioniertes Bildformat, das sich mit der vom Betrachter eingeforderten Nahdistanz<sup>19</sup> jedem überblickshaften Sehen widersetzt, sowie die aufwühlende Wirkungsintensität der All-Over-Struktur eines monochromen Farbkontinuums. Im meditativen Sog des Farbfeldes und in der überwältigenden Unüberschaubarkeit des Bildraums erfährt der Betrachter nicht das Gemälde, sondern sich selbst in einer neuen Weise. Sein mit dem Zurückgeworfensein auf das eigene ‚Selbst‘ angesichts von etwas Unermesslichem und Übermächtigem verbundene Gefühl der Orientierungslosigkeit und Ohnmacht setzt einen Reflexionsprozess in Gang: Das Sich-seiner-Selbst-Bewusstwerden führt zu einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Schicksal, die in einer Erhöhung des eigenen Ich gipfelt – Newman spricht von „exaltation“<sup>20</sup>. Im Prozess der Erhebung des Betrachters, des Aufstiegs zum Erhabenen, kommt einem formalen Kompositionselement

---

14 Prange 2015, 228.

15 O’Neill 1996, 178.

16 O’Neill 1996, 176–179.

17 Burke 1998, 24.

18 Imdahl 1996, 251.

19 1951 brachte Barnett Newman anlässlich seiner zweiten Einzelausstellung bei Betty Parsons den Verweis an, die Gemälde seien möglichst distanzlos zu betrachten, vgl. O’Neill 1996, 193.

20 Imdahl 1996, 248.

der Gemälde Newmans wesentliche Bedeutung zu: dem ‚Zip‘. Der vertikale Streifen, der zwei oder mehr andersfarbige homogene Farbfelder trennt und zugleich verbindet, hat, so Gottfried Boehm, als „Träger einer das Bild durchfahrenden Lichtenergie [...] sein Ziel [...] in der Selbstbegegnung des Betrachters, *außerhalb* des Bildes, aber *durch* das Bild.“<sup>21</sup> Einem einschlagenden Blitz vergleichbar bündeln sich in ihm zugleich die erste, niederschmetternde Empfindung des Gemäldes als dimensionslose, überwältigende Totalität – Boehm spricht von „visuellem Terror“<sup>22</sup> – und zugleich als zweite, aufrichtende Erfahrung der Appell: „erhebe dich, mach dich auf, steh aufrecht!“<sup>23</sup>

Newmans Konzept des Erhabenen als Bewusstwerdung des Menschen in der Bilderfahrung knüpft eng an seine persönliche Präsenzerfahrung in Raum und Zeit, den „sense of space“ und die „sensation of time“<sup>24</sup> an. Bewusst wurde ihm diese raum-zeitliche Bedeutung des Gefühls für die eigene Gegenwart beim Besuch der präkolumbischen Zeremoniallandschaft der indigenen Hopewell-Kultur (100 v. Chr. – 500 n. Chr.) im Ohio Valley im August 1949 (Abb. 9). Newman band die Erhabenheit der riesigen *mounds*, der monumentalen Grabhügel und Erdwälle in Miamisburg, Fort Ancient und Newark, Ohio, an eine existentielle Referenz. Nach dieser „überwältigenden Epiphanie seiner Selbst diesem undefinierten Raum gegenüber“ formulierte er: „Beim Betrachten dieses Geländes packt einen das Gefühl: Hier bin ich, *hier* .... [...] hier hat man das Gefühl der eigenen Präsenz. ... Von nun an liess mich die Idee, den Betrachter seine eigene Präsenz fühlen zu lassen, nicht mehr los, der Gedanke, dass ‚der Mensch präsent ist‘“<sup>25</sup> – im Originalwortlaut: „the idea that ‚Man Is Present‘“<sup>26</sup>.

Newman definiert diese Selbstpräsenz als „tragic state“<sup>27</sup>. Wie das Sublime verweise auch das Tragische auf etwas Höheres und markiere zugleich einen unauflösbaren Gegensatz. Das Tragische, so Newman in *The Plasmic Image* 1945, ist frei von der „Haut des ‚Schönen‘, [...] die uns als Hülle dient, in der wir die Kunstwerke unserer Welt einwickeln“<sup>28</sup>. Die grundlegende Unterscheidung von Schönheit und Tragik findet sich Newmans Ansicht

21 Boehm 1999, 28 bzw. 31.

22 Boehm 1999, 31.

23 Boehm 1999, 31.

24 Egenhofer 1996, 104.

25 O’Neill 1996, 180.

26 Imdahl 1996, 252.

27 O’Neill 1992, 158.

28 O’Neill 1996, 120.



**Abb. 9** Mounds der Hopewell-Kultur, 100 v. Chr. – 500 n. Chr. Fort Ancient, Miamisburg, Ohio.

nach bereits in der klassischen Kunst Griechenlands vorgebildet. „Griechenland hat“, so Newman 1948 in *The Object and the Image*, „sowohl die Form als auch den Inhalt benannt: die ideale Form hiess ‚Schönheit‘, der ideale Inhalt ‚Tragödie‘.“<sup>29</sup> In seinem im gleichen Jahr erschienenen Essay *The New Sense of Fate* setzt er vor dem Hintergrund des Tragischen die Bildkunst der Griechen von ihrer Literatur ab: Sei Erstere noch einer „Ökonomie der Schönheit“<sup>30</sup> verpflichtet, so „waren die griechischen Dichter erfolgreicher [beim Versuch<sup>31</sup>] (zum tragischen Inhalt vorzustossen). [...] [Sie] hatten sich unmittelbar mit dem Gegenstand zu befassen. Deshalb können wir als Künstler paradoxerweise die griechische Form ablehnen – wir glauben nicht mehr an ihre Schönheit – akzeptieren aber die griechische Literatur, die durch ihre unmissverständliche Vorliebe für das Tragische noch immer Urquell der Kunst ist.“<sup>32</sup>

## II.

Blickt man vor dem Hintergrund des Kunstkonzepts Barnett Newmans auf die Gemälde *Achilles* und *Ulysses* als Evokationen eines emotionalen Erfahrungsinhaltes und zugleich neue,

29 O’Neill 1996, 173.

30 O’Neill 1996, 162.

31 Anmerkung des Autors.

32 O’Neill 1996, 163.

der Tragik menschlicher Existenz entsprechende Bildform, so stellt sich zunächst die eingangs angesprochene Frage nach der Bedeutung der Werktitel. Wie sehr ist ihnen zu trauen? Thomas B. Hess überliefert folgende Aussage Newmans zu den beiden hier betrachteten Gemälden: „[I]ch gab ihnen den Titel *Achilles* und *Ulysses* [...] – dennoch würde ich sie nicht als Illustrationen bezeichnen. Jedenfalls nicht in dem Sinne, wie man allenfalls Gedichte illustriert.“<sup>33</sup> Der Werktitel, so Newman im schon erwähnten Interview mit Emile de Antonio, sei nicht wörtlich zu verstehen, sondern als Metapher seiner eigenen Empfindungen beim Malen: „Die Titelgebung ist ein kompliziertes und persönliches Problem. [...] Für mich waren sie [die Titel<sup>34</sup>] schließlich wichtig [...], weil der Titel als Metapher wirken konnte, um den emotionalen Inhalt oder die emotionale Komplexität zu identifizieren, die mich beim Malen beschäftigt hatten, da ich ja nicht etwas abbildete [...]. Aber das Gemälde selbst hat ja einen Gegenstand, einen Inhalt, der auf mich einwirkt [...] – also hoffe ich, dass das Gemälde doch irgendwie den emotionalen Inhalt charakterisiert, der mich bei der Arbeit bewegt hat.“<sup>35</sup>

Da das sublimale Kunstwerk nach Newman eine Erfahrung vermittelt, die der Künstler im Bildwerdungsprozess selbst durchlebt hat, ist seine Sprache universell. Als „Auslöser einer sublimen Erfahrung“<sup>36</sup> kann es von jedem Menschen verstanden werden,<sup>37</sup> denn es existiert unabhängig von Formen und Ideen. Seine Werke sind, wie Newman im Kommentar zu seiner ersten Einzelausstellung in der New Yorker Betty Parsons Gallery im Januar 1950 schreibt, „spezifische und einzelne Verkörperungen von Stimmungen, die zu erfahren sind, jedes auf seine Weise.“<sup>38</sup>

Doch welchen „emotionalen Inhalt“, welche „Stimmungen“ beschwört Newman in seinen beiden homerischen Werken herauf? Wie lässt sich die „emotionale Komplexität“ identifizieren,<sup>39</sup> die Newman beim Malen beschäftigt haben mag, eingedenk der Tatsache, dass seine nichtmimetischen Gemälde, wie eben zitiert, dennoch „einen Gegenstand, einen Inhalt“ besitzen? Lässt sich damit mit Sicherheit ausschließen, dass Newman eine der tradierten Episoden der beiden Epen thematisiert? Zwei weitere Äußerungen Thomas B. Hess gegenüber gestalten den Sachverhalt noch komplexer: Nach *Achilles* gefragt

33 O'Neill 1996, 307 (1. Mai 1966).

34 Anmerkung des Autors.

35 O'Neill 1996, 372.

36 Boehm 1999, 32.

37 O'Neill 1996, 179.

38 O'Neill 1996, 193.

39 Vgl. zu Newmans Begriff der ‚Emotion‘ Imdahl 1996, 248.

spricht Newman von einer „shield form, red and fiery“<sup>40</sup>. Zu *Ulysses* nennt er „the sea and the ‚endless search‘“<sup>41</sup>. Damit wären durchaus konkrete Darstellungsmomente benannt: der im achtzehnten Gesang der *Ilias* in 131 Hexametern beschriebene ‚Schild des Achill‘ (Il. 18.478–608) und die in den Gesängen neun bis zwölf der *Odyssee* dem Phaiakenkönig Alkinoos von Odysseus selbst geschilderten Irrfahrten auf dem Meer oder – wie bereits erwähnt – Odysseus, der sich am Strand von Ogygia nach seiner Heimkehr verzehrt. Ein einzelner Vers aus der homerischen Schildbeschreibung träfe gut das visuelle Potential von Newmans *Achilles*, die Rede ist von Ker, einer Todesdämonin, die „ein Gewand um ihre Schultern trug, tiefrot vom Blut der Männer.“<sup>42</sup>

Gegenüber anderen Gemälden Barnett Newmans fällt auf, dass sowohl *Achilles* wie *Ulysses* auf ungewohnte Weise das Leitmotiv des in *Moment* von 1946 in seiner Vorform erscheinenden und im Archetypus seines Œuvres, dem 1948 entstandenen *Onement I* (Abb. 10), endgültig eingeführten *Zip* abwandeln. Diese Vertikale (zumeist ein pastos übermaltes Klebeband), deren Ränder mit der Zeit immer präziser gezogen werden, teilt üblicherweise zwei gleichfarbige und gleich strukturierte Farbflächen. Beim steil hochformatigen, doppelte Betrachtergröße aufweisenden *Ulysses*-Gemälde hingegen ist diese vertikale Linie ein silbrigweiß aufscheinender Streifen unbemalter Leinwand, an dessen Rändern links eine breitere mitteltonige und rechts eine schmalere Farbfläche in dunklerem Blau unregelmäßig so eng aneinanderstoßen, dass sich zwischen den beiden bildkonstituierenden Farbfeldern kein *Zip* ausbildet. *Zip*-lose Aneinanderstellungen zweier Farbfelder finden sich vor *Ulysses* nur in den 1950 entstandenen Gemälden *Eve*, *Untitled 2* (auch bekannt unter den Titeln *Eve #2* oder *Young Eve*)<sup>43</sup> und *Untitled 3* (das die Nebentitel *The Embrace* und *Wiggly* trägt)<sup>44</sup>, die beide ein extrem schmales Hochformat aufweisen, wobei der Randstreifen in *Eve* eher einen aktivierenden, vertikalen *Zip* als ein eigenes Farbfeld ausbildet.<sup>45</sup>

In geradezu singulärer Weise weicht *Achilles* vom Grundschema der vom oberen bis zum unteren Bildrand durchgehenden Farbflächen ab. Es bildet zwar eine von zwei

40 Hess 1969, 55.

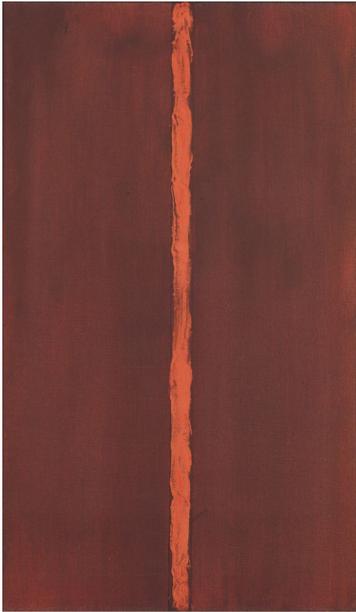
41 Hess 1969, 55.

42 Il. 18.538 (wohl eine Interpolation; Übers. Joachim Latacz [Bierl/Latacz 2016, 233]; im Kommentar präzisiert Latacz die Farbbezeichnung *daphoineós* mit „rot, braunrot“, ebd., 233).

43 Newman 2004, Nr. 40.

44 Newman 2004, Nr. 41.

45 Nach 1952 findet sich diese Sonderform in *Right Here* (1954; Newman 2004, Nr. 65), *Not There – Here* (1962; Nr. 81) sowie *Yellow Edge* (1968; Nr. 110).



**Abb. 10** Barnett Newman: *Onement I*, 1948. Öl auf Leinwand, 69,2 × 41,3 cm. New York, Museum of Modern Art.

dunkelbraunen<sup>46</sup> Seitenzonen flankierte, rote Mittelfläche aus, führt deren Rot jedoch nicht bis zum unteren Bildrand durch, sondern lässt sie nach unten zu in ungewohnt gestischer Weise gleichsam ausfransen. Eine technische Bildbeschreibung hält fest: „As he worked downward, however, Newman abandoned tape and painted with a freehand flamboyance unusual for him.“<sup>47</sup> Der Vergleich mit *The Way I* von 1951<sup>48</sup>, das ein rotes Mittelfeld mit zwei schwarzen seitlichen Vertikalen kombiniert, verdeutlicht die Einmaligkeit der Bildlösung eines unregelmäßigen Flächenabschlusses (Abb. 11). In *Achilles* lässt sich die rote Mittelfläche kaum als extrem verbreiterter Mittel-*Zip* lesen. Sieht man von einer 1949 entstandenen Tuschezeichnung<sup>49</sup> ab (Abb. 12), so gibt es in Newmans Werk keine Parallele zu einer von einem dreiseitigen ‚Umrand‘ eingeschlossenen Mittelfläche. Damit sprechen die Gemälde, wengleich *Ulysses* in schwächerem Maße, die Problematik des Figur-Grund-Verhältnisses an. Lässt sich in *Ulysses* aufgrund des fehlenden *Zips* der dunklere rechte Farbstreifen auch als Hintergrundfragment lesen, so changiert in *Achilles* die rote Figuration optisch mit dem sie

46 In einer Besprechung von Gemälden Rufino Tamayos und Adolph Gottliebs führt Newman aus, die Farbe ‚Braun‘ stehe für „die elementaren Gefühle des Menschen, die majestätische Kraft unserer Erdverbundenheit und unserer Natur“, vgl. O’Neill 1996, 111.

47 Temkin 2002, 204.

48 Newman 2004, Nr. 49; vgl. auch *The Way II* von 1969, Newman 2004, Nr. 114.

49 Newman 2004, Nr. 174 (*Untitled*).



**Abb. 11** Barnett Newman:  
*The Way I*, 1951. Öl auf  
Leinwand, 101,6 × 76,2 cm.  
Ottawa, National Gallery  
of Canada.

umgebenden Raum. Von ihrem Farbwert her wird sie als nach vorne drängende Farbfläche vor dunklem Grund wahrgenommen. Tatsächlich aber überlappt die erst später gemalte ‚Fond‘-Fläche das Rot. Ein Katalogeintrag spricht treffend von einer „spatial ambiguity“<sup>50</sup>. Zudem steht in *Achilles* das durch den roten Farbschwall suggerierte Prozessuale des Malprozesses in deutlichem Widerspruch zu den sonst glatten und meist opaken Farbfeldern der Gemälde Newmans.

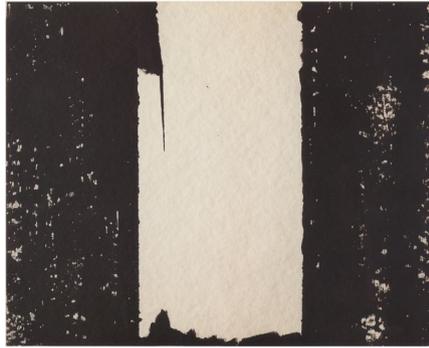
### III.

Aus diesen ungewöhnlichen formalen Gegebenheiten resultieren inhaltliche Folgen. Es besteht die Möglichkeit, dass Newman in *Achilles* und *Ulysses*, entgegen der *Maxime*, seine Gemälde seien „frei von darstellenden Anspielungen“<sup>51</sup>, jedoch aufgrund seines Beharrens auf einem „Inhalt“ (Mark Rothko und Adolph Gottlieb formulierten 1943 mit Newmans tatkräftiger Unterstützung: „the subject is crucial“<sup>52</sup>) Restelemente von Narration einsickern lässt. Die Unvereinbarkeit des von antiken Vasenbildern Newman sicherlich bekannten Rundschildes auf einer berühmten Kylix (Abb. 13) mit der roten Figuration macht allerdings klar, dass dies nicht auf der mimetischen Ebene geschieht. Die von Newman enthüllte Assoziation mit einem roten, feurigen Schild (*Achilles*) respektive dem Meer (*Ulysses*) dient vielmehr der

50 Temkin 2002, 204.

51 O’Neill 1996, 193.

52 Schneemann 1998, 67.



**Abb. 12** Barnett Newman:  
*Untitled*, 1949. Pinsel und  
Tusche auf Papier, 43,2  
× 54 cm. Atherton, CA,  
Privatsammlung

Vermittlung der mit diesen Vorstellungen verbundenen affektiven Zustände und „emotionalen Inhalte“. Homers Epen, bemerkt Newman 1945 in *Painting and Prose*, behandeln große moralische Themen, um in ihrer Übertragung des Numinosen auf die menschliche Ebene einen Bruchteil des Absoluten einzufangen.<sup>53</sup> Entsprechend fordert er eine Gegenwartskunst ein, die der moralischen Aussagekraft der klassischen griechischen Tragödie nicht nachsteht.<sup>54</sup> Nach Newman hat das „Tragische der Griechen“, das sich „stets um den Zustand der Hoffnungslosigkeit (dreht)“<sup>55</sup>, mit Hiroshima den modernen Menschen eingeholt. „[G]leich wie heroisch oder unschuldig oder moralisch unser individuelles Leben auch sein mag, dieses neue Schicksal überschattet uns. Wir erleben nun ein griechisches Drama; und jeder einzelne steht wie Ödipus da und kann durch sein Tun oder Lassen nichtsahnend den Vater töten oder die Mutter schänden.“<sup>56</sup>

Susan Sontag liest Homers *Ilias* 1963 als „ein [...] Beispiel für die tragische Sicht, wie es sich reiner nicht finden lässt“<sup>57</sup>, sie handelt von der „Leere und Willkür der Welt, [...] d[em] erschreckende[n] Regiment des Todes und der Macht des Unmenschlichen“<sup>58</sup>. Die Tragik Achills kulminiert in seiner Entscheidung, um den Preis des eigenen Lebens an Hektor für den erschlagenen Freund Patroklos Rache zu nehmen.<sup>59</sup>

Die Figur des Odysseus wiederum wird *sub specie temporis nostri* zum Prototyp des modernen, zum Verlassen der Heimat gezwungenen *homo viator*, dessen Tragik in einer von

53 Vgl. Schneemann 1998, 137.

54 Temkin 2002, 31 f.

55 O'Neill 1996, 164.

56 O'Neill 1996, 165.

57 Sontag 1995, 196.

58 Sontag 1995, 196.

59 Zur Tragik von Achill und Odysseus vgl. Hölscher 1994.

Verzweiflung und Sehnsucht nach seiner Familie geprägten jahrelangen Irrfahrt liegt.<sup>60</sup> Er muss den Tod der Freunde und Kampfgefährten miterleben und kehrt, nachdem er „viel Schmerzen auf der See erlitt [...] auch in seinem Innern“<sup>61</sup>, als unerkannter Bettler nach Hause zurück. Zwar unterbindet Newman die mimetische Lesart der beiden unterschiedlich blau getönten Flächen als Meer und Himmel, da der Vertikalaufbau keine Assoziation mit der Horizontlinie zulässt (vgl. Abb. 7). Dennoch eröffnen der Bildtitel und der Hinweis auf „the sea“ den allgemeinen Assoziationsraum des Blau als Synonym für das homerische Meer. Insofern suggeriert die linke, fleckig-verwaschene Farbfläche eine bewegte Wasseroberfläche, an deren rechtem Rand das aufflackernde Weiß als Schaumkronen oder Wellenspitzen aufgleißt.<sup>62</sup>



**Abb. 13** Kylix des Erzgießerei-Malers, Hephaistos übergibt Thetis die Waffen für Achilleus, Innenbild, um 490/480 v. Chr. Ton, gebrannt, rotfigurig. Berlin, Altes Museum.

In einer ersten Rezeptionsebene assoziiert der Betrachter von *Achilles* im Sinne des „red and fiery“ emotionale Inhalte wie Groll, Hass, rohe Gewalt, schieren Schrecken, Zerrissenheit, Verzweiflung und Selbsterstörung – Werte, die der Figur des Achill in Homers *Ilias* sowohl während seiner Kampfverweigerung (Gesang 1–19) als auch in der Schlacht zu eigen

<sup>60</sup> Vgl. Greub 2008, 273 f.; vgl. dazu mit Beispielen aus dem Film Greub 2011.

<sup>61</sup> Latacz 1989, 170 (Od. 1.4; Übers. Joachim Latacz).

<sup>62</sup> Vgl. Temkin 2002, 198.

sind. Im *Ulysses*-Gemälde nimmt er das Blau als Instrument göttlicher Rache Poseidons an Odysseus wahr und empfindet im Wissen um dessen „endless search“ Gefühle wie Rastlosigkeit, Einsamkeit, Verloren- und Ausgeliefertsein. Er steht der in seiner Erhabenheit endlosen Erstreckung des Blau als eines übermächtigen und feindseligen Numinosen gegenüber, aus dessen unendlicher Weite es kein Entrinnen zu geben scheint.

Doch Newmans Gemälde zeigen Achilles und Odysseus nicht nur als tragische Archetypen des modernen Menschen. Der erwähnte Schild, dessen Verfertigung durch Hephaistos Homer im achtzehnten Gesang der *Ilias* schildert, markiert einen entscheidenden Wendepunkt im Verhalten Achills: er greift aktiv in das Kriegsgeschehen um Troja ein.<sup>63</sup> Diesen Moment aggressiver Angriffswut verbildlicht 1962 Cy Twombly in *Vengeance of Achilles* mittels der als blutriefende Speerspitze ausgearbeiteten Initiale ‚A‘, die zur emblematischen Chiffre des homerischen Helden wird (Abb. 14).<sup>64</sup> Und auch Odysseus gibt, trotz ständiger Rückschläge, die Hoffnung auf ein Ende der Irrfahrt nicht auf, er reagiert nicht mit Verzweiflung und Selbstaufgabe, sondern mit Klugheit, Kreativität und List auf die Unbill des Schicksals, als dessen Spielball er erscheint. Die auf der Irrfahrt zu bestehenden Abenteuer werden so zu Stationen seiner inneren Selbstfindung.

In einem zweiten, gegenläufigen Rezeptionsschritt künden Newmans Gemälde damit von der Bedeutung der Selbsterkenntnis und der Kraft aktiven Heldentums. Das Schicksal des modernen Individuums ist, ähnlich jenem der homerischen Helden, tragischer Natur und unausweichlich. Doch vermag der Einzelne seinem Fatum gegenüber eine heroische Haltung einzunehmen, sich ihm zu widersetzen, sogar, wie Achill, um den Preis des eigenen Lebens. Trotz der, so Newman, „unentrinnbare[n] Dichotomie unserer Natur, die [...] unser Streben nach Vollkommenheit (prägt) und unser unausweichliches Verhängnis (besiegelt)“<sup>65</sup>, wohnt jedem Menschen eine „heroische Natur inne [...], denn jeder Mensch ist [...] sein eigener Held.“<sup>66</sup>

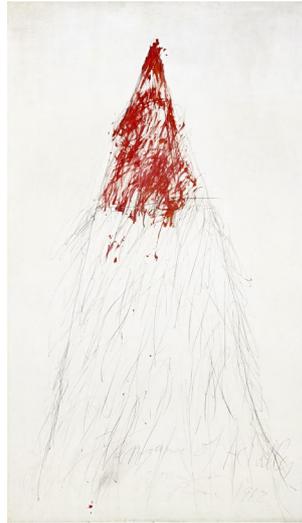
Was Barnett Newmans Homer-Gemälde aus anderen Thematisierungen der beiden altgriechischen Epen im 20. Jahrhundert heraushebt, ist, dass sie mit unterschiedlichen Gewichtungen sowohl in Restbeständen „spezifische und einzelne Verkörperungen von Stimmungen“ mehrerer Episoden mit der „emotionalen Komplexität“ der beiden homerischen Protagonisten verbinden, deren innere Werte sie zugleich thematisieren: ruhmreiches

63 Vgl. Simon 1995.

64 Vgl. Greub 2008, 273.

65 O’Neill 1996, 110.

66 O’Neill 1996, 172.



**Abb. 14** Cy Twombly:  
*Vengeance of Achilles*, Rom,  
1962. Ölfarbe, Bleistift auf  
Leinwand, 300 × 175 cm.  
Kunsthaus Zürich.

Heldentum und unstillbare Sehnsucht, beides Grundthemen der homerischen Epen. Nach Gottfried Boehm handeln Newmans Gemälde allgemein „vom Hang zur Erhöhung, vom Bedürfnis nach Höhe.“<sup>67</sup> Indem sie nichts darstellen und nichts zeigen, gleichen sie anikonisch-asemantischen Gesetzestafeln, die in ihrem imperativen Gestus der Titel (*The Command, Be I* oder *Not There – Here*<sup>68</sup>) den Betrachter in der jeweiligen Bildbetrachtung im Hier und Jetzt zum selbstbestimmten Subjekt befreien. Das Durchleben des Tragischen angesichts von *Achilles* und *Ulysses* erhebt den Betrachter, gleich dem homerischen Helden, zum *vir heroicus*. Das Streben nach Selbstbestimmung und Freiheit erhöht ihn zum *vir heroicus sublimis*.

## Bibliographie

Basualdo, Carlos (Hrsg.) (2018): *Cy Twombly. Fifty Days at Iliam*. Ausst. Kat. Philadelphia. New Haven, CT/London: Yale University Press.

Bierl, Anton / Latacz, Joachim (Hrsg.) (2016): *Homers Ilias. Gesamtkommentar* (Basler Kommentar/BK). Bd. 11, Faszikel 1 (Text und Übersetzung) und Faszikel 2 (Kommentar). Berlin/Boston, MA: De Gruyter.

---

67 Boehm 1999, 34 f.

68 Newman 2004, Nrn. 8, 34 und 81.

- Boehm, Gottfried (1999): „Die Epiphanie der Leere. Barnett Newmans ‚Vir heroicus sublimis‘“, in: Manger, Klaus (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation: Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk*. Heidelberg: C. Winter, 23–36.
- Burke, Edmund (1998): *A Philosophical Enquiry into the Origins of the Sublime and Beautiful: And Other Pre-Revolutionary Writings*. New York, NY: Penguin Classics.
- Cernuschi, Claude (2012): *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy*. Lanham, MD/Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press.
- Conte, Pietro (2015): „The Panofsky-Newman Controversy. Iconography and Iconology Put to the Test of ‚Abstract‘ Art“, in: <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/354170/520427/The%20Panofsky-Newman%20Controversy.pdf> (Zugriff: 24.09.2019).
- Egenhofer, Sebastian (1996): *The Sublime Is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*. Koblenz: Fölbach.
- Egenhofer, Sebastian (2007): „Zur Produktionslogik der Farbfeldmalerei“, in: *inaesthetik.net* 2007, [https://www.academia.edu/26945611/Zur\\_Produktionslogik\\_der\\_Farbfeldmalerei](https://www.academia.edu/26945611/Zur_Produktionslogik_der_Farbfeldmalerei) (Zugriff: 25.09.2019).
- Greub, Thierry (2008): „Nähe und Ferne zu Homer: Die künstlerische Rezeption Homers in der Neuzeit“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 265–275.
- Greub, Thierry (2011): „‚O Odyssee, Where Art Thou?‘ Homers Odyssee und ihre morphomatischen Transformationen am Beispiel dreier zeitgenössischer Filme“, in: Boschung, Dietrich / Blamberger, Günter (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. München: Wilhelm Fink (= Morphomata, 1), 307–342; <http://kups.ub.uni-koeln.de/7602/> (Zugriff: 12.02.2020).
- Greub, Thierry (Hrsg.) (2014): *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*. Paderborn: Wilhelm Fink (= Morphomata, 13).
- Greub, Thierry (2017): *Das ungezähmte Bild. Texte zu Cy Twombly*. Paderborn/Leiden: Wilhelm Fink.
- Hess, Thomas B. (1969): *Barnett Newman*. New York, NY: Walker and Company.
- Hölscher, Uvo (1994): *Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*. Hrsg. von Joachim Latacz und Manfred Kraus. München: C. H. Beck.
- Hoormann, Anne (2004): „Die Entfernung der Inhalte aus dem Bild. Zur Konstruktion des ‚unschuldigen‘ Sehens im Abstrakten Expressionismus“, in: dies.: *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*. München: Wilhelm Fink, 50–65.
- Imdahl, Max (1996): „Barnett Newman, ‚Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III‘“, in: ders.: *Zur Kunst der Moderne*. Hrsg. von Angeli Janhsen-Vukićević. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Gesammelte Schriften, 1), 244–273.
- Latacz, Joachim (<sup>2</sup>1989): *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*. München/Zürich: Artemis.

- Latacz, Joachim / Greub, Thierry u. a. (Hrsg.) (2008): *Homer: Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausst. Kat. Basel/Mannheim. München: Hirmer.
- Latacz, Joachim (2014a): „Cy Twombly mit Achill vor Troia“, in: Greub 2014, 116–166.
- Latacz, Joachim (2014b): *Homers „Ilias“*. Studien zu Dichter, Dichtung und Werk (Joachim Latacz: Kleine Schriften II). Hrsg. von Thierry Greub, Krystyna Greub-Frącz und Arbogast Schmitt. Berlin/Boston MA: De Gruyter.
- Newman, Barnett (2004): *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*. Hrsg. von der Barnett Newman Foundation und Heidi Colman-Freyberger. New York, NY/New Haven, CT: The Barnett Newman Foundation/Yale University Press.
- O'Neill, John P. (Hrsg.) (1992): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*. Berkley, CA/Los Angeles, CA: University of California Press.
- O'Neill, John P. (Hrsg.) (1996): *Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925–1970*. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin: Gachnang & Springer.
- Prange, Regine (2015): „Mondrians künstlerischer Ikonoklasmus: ‚Tableau I, mit Schwarz, Rot, Gelb, Blau und Hellblau‘“, in: Marek, Kristin / Schulz, Martin (Hrsg.): *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*. Bd. 3: Moderne. Paderborn: Wilhelm Fink, 214–239.
- Schneemann, Peter J. (1998): *Who's Afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag (= Rombach Wissenschaft: Reihe Quellen zur Kunst, 6).
- Schneemann, Peter J. (2003): *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*. Berlin: Akademie Verlag (= Acta humaniora).
- Shiff, Richard (2004): „To Create Oneself“, in: Newman 2004, 3–115.
- Simon, Erika (1995): „Der Schild des Achilleus“, in: Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. München: Wilhelm Fink, 123–141.
- Sontag, Susan (1995): „Von der Tragödie zum Metatheater“, in: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 192–200.
- Temkin, Ann (Hrsg.) (2002): *Barnett Newman*. Ausst. Kat. Philadelphia. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art.
- Vogt, Tobias (2006): *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*. München: Wilhelm Fink.
- Wyss, Beat (1993): *Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpasste Chancen eines Dialogs*. Köln: König.
- Zweite, Armin (Hrsg.) (1997): *Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Grafik*. Ausst. Kat. Düsseldorf. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje.

## Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 10–12: Newman 2004, Nrn. 57, 55, 14, 49, 174.

Abb. 3–4, 9, 13: Wikimedia Commons [open source].

Abb. 5, 6, 14: © Cy Twombly Foundation. Courtesy Archives Nicola Del Roscio.

Abb. 7–8: Latacz/Greub u. a. 2008, Kat.-Nrn. 157, 90.