

Die Krise der modernen Kunst – eine »Querelle«-Thematik bei Friedrich Schlegel und Hans Sedlmayr. In: *Crise et conscience du temps. Les Lumières à Auschwitz*. Hg. Jean-Marie Paul. Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1998, 79–93, 1 Abb.

Die Krise der modernen Kunst – eine «Querelle»-Thematik bei Friedrich Schlegel und Hans Sedlmayr

Als ich im Mai die große Berliner Ausstellung «Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert» besuchte, fiel mein Blick auf das Gemälde «Verlust der Mitte» (Abb. 1) des dänischen COBRA-Künstlers Asger Jorn (1914–1973)¹. Die Berliner Ausstellung versucht eine typologische Ordnung in die bildende Kunst der Moderne zu bringen, indem sie ihre Exponate in vier Abteilungen zeigt: Abstraktion und Spiritualität, Traum und Mythos, Sprache und Material sowie Realität und Deformation. Jorns Ölgemälde auf Leinwand steht für die Ausstellungsmacher für diese letztgenannte Typologie. Die gegenstandslose Komposition zeigt ein farbiges, polyfokales *all-over*. Das Bild ist ohne Brennpunkt. Es handelt sich vielmehr um eine offene Kompositionenform, die durch eine unhierarische und den Betrachter dadurch desorientierende Bedeckungsstruktur gekennzeichnet ist. Im Unterschied zu den «freieren» *drippings* Jackson Pollocks bleibt das Gemälde Jorns jedoch expressionistisch auf eine Ikonographie des Mythisch-Phantastischen zurückgebunden. Die nonfigurative Ausdrucksweise stellt eine Vereinigung von modifizierten Farbfeldern und figuralen Elementen dar. Ein unbestimmter Gegenstand auf der linken Seite und ein Gesicht auf der rechten Seite sind durch farbige Linien hervorgehoben. Der Betrachter glaubt in dem oval umkreisten Farbfeld eine Fratze mit kräftigem Gebiß durchscheinen zu sehen. Wie den meisten seiner Kompositionen hat Jorn auch dieser einen sprechenden Titel gegeben. Ich habe nicht herausbekommen können, ob der Titel aus ironischer Distanz oder aus dem Wunsch nach Bekräftigung gewählt worden ist. Vermutlich hat Jorn nach der Logik der Sansculottes einen Schimpfnamen zum Ehrentitel erwählt. Er spielt an auf die Epochendeutung des Wiener, später Münchener Kunsthistorikers Hans Sedlmayr von 1948².

Der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer hat vor wenigen Jahren in der Zeitschrift *Merkur* Sedlmayrs *Verlust der Mitte* als einen «Schlüsseltext der Kunstgeschichte» gewertet. Das Buch mit seinem Programm einer pathologischen Epochendeutung, schreibt Sauerländer, sei beides: «ein unseli-

ges Pamphlet und ein Stück großer Kunstgeschichte»³. Einerseits sei es eine geniale Beschreibung des Zerfalls der älteren Kunstformen und ihrer zunehmenden Autonomisierung seit dem 18. Jahrhundert, andererseits stehe es unter dem renitenten ideologischen Vorbehalt, daß die Entwicklung des europäischen Geistes seit der Aufklärung ein einziger Abfall vom Ganzen und Wahren gewesen sei. Das ideologische Pamphlet hat seine Zeit gehabt, gültig scheinen mir einige Beobachtungen darin geblieben zu sein. Daher möchte ich das Buch von Sedlmayr, das die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, so im Untertitel, «als Symptom und Symbol der Zeit» liest, selbst als ein physiognomisches Symptom lesen. Sedlmayrs Diagnose eines «Verlusts der Mitte» ist nicht, wie Sauerländer gegen Schlüß seiner Würdigung psychologisiert, die ziemlich österreichische Klage über den verlorenen Kaiser und mithin bloß, wie es dann wörtlich heißt, «ein kakanisches Phänomen» (ebd., 542). Die Diagnose kann auch nicht auf den deutschen Sprachbereich beschränkt werden. Das Buch hat Übersetzungen ins Englische unter dem Titel *Art in Crisis* erlebt sowie ins Italienische, Spanische, Japanische und Koreanische - eine französische Übertragung jedoch offenbar nicht, vermutlich, weil hier der Bedarf an modernekritischen Büchern bereits anderweitig gedeckt war, etwa durch das von Sedlmayr vielgeschätzte und -zitierte Vorkriegswerk des russischen Emigranten Wladimir Weidlé *Les abeilles d'Aristée* (1936)⁴, das 1954 bei Gallimard in Paris neu herauskam. Zwar mag es wahr sein, das in «aufgeklärteren Kulturen», d.h. in den angelsächsischen Ländern das Buch so gut wie resonanzlos geblieben ist (ebd., 541). Die «Abendländerei», wie Sauerländer mit Blick auf Sedlmayr spottet, ist gleichwohl kein bloß deutsches Binnenphänomen gewesen⁵. Gleichzeitig mit Sedlmayrs konservativer Abrechnung mit der Moderne erschienen etwa in Paris zwei Bücher von Lydie Krestovsky. In ihren beiden Werken *La laideur dans l'art à travers les âges* (1947) und *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur* (1948) faßt die französische Autorin die ubiquitäre Häßlichkeit mit ihrer «*Contre-Forme*» in der Moderne ebenfalls als Indiz einer «*Déshumanisation de l'Art*» auf⁶. Für Sedlmayr beginnt der Prozeß künstlerischer «Deshumanisierung» (VdM, 152 und pass.) nicht erst mit dem Anfang des 20., sondern bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Stichjahr einer solchen Moderne ist für ihn 1760 – ein Datum das signifikant synchron läuft mit dem Beginn bürgerlicher «Pathogenese» und dem Datum der «Sattelzeit» bei Reinhart Koselleck. Wie bei Sedlmayr der Blick auf die dezentrierte Moderne ge-

schieht, um die Aussicht auf eine «*Neue Zeit*» (VdM, 251) freizugeben, zielt auch Lydie Krestovskys Bestandsaufnahme des Häßlichen nur darauf, einen Ausblick auf zukünftige Rezentrierung und auf eine neue Schönheit geben zu können: «*On verra se rétablir le rythme et l'équilibre perdu.*»⁷

Der «Verlust der Mitte» ist weder österreichische Folklore noch ist «l'équilibre perdu» unaufgeklärte Abendländerei. Vielmehr gehört der Befund einer Dezentrierung zur Moderne selbst von Anfang an dazu. Es ist einer ihrer beharrlichsten Topoi. Schon Goethe hatte seine eigene Geistesepoche damit auf den Begriff gebracht, daß «kein Mittelpunkt» mehr gegeben sei, auf den hingeschaut werden könne⁸. Sedlmayrs Schlagwort greift darauf zurück (vgl. VdM, 239f.) Der Topos vom «Verlust der Mitte» begleitet die Moderne nicht nur als ihr schlechtes Gewissen, sondern geradezu als ihr eigentlicher Motor. Die Klassiken, die versuchen, Dezentrierung zu rezentrieren bzw. Sinnerosion zu kompensieren, sind ja nicht das Gegenteil der Moderne, sondern eine ihrer Verlaufsformen. Moderne und Antimoderne sind die beiden zusammengehörigen Seiten derselben Medaille. Meine These möchte ich durch den Hinweis auf die enge Affinität zwischen Sedlmayrs «Tiefendeutung» (VdM, 8) seiner Epoche und jenem Urteil belegen, das Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung *Über das Studium der griechischen Poesie* über die moderne Dichtung gefällt hat. Die Zusammenstellung geschieht nicht willkürlich, sondern der Kunstkritiker hat später ausdrücklich erklärt, daß seine Kritik dem nahe komme, was der Frühromantiker 1795 als Modernebegriff fixiert hatte.

Schlegels Begriff der Moderne

Replik auf die Querelle

In seiner Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes geht es Schlegel darum, aus der bloßen Entgegensetzung zweier Kunstprinzipien herauszukommen. Er will den langen Streit der einseitigen Freunde der alten und neuen Dichter durch «scharfe Gränzbestimmung» vielmehr «schlichten» und die «Eintracht» zwischen natürlicher und künstlicher Bildung, Antike und Moderne wieder herstellen⁹. Der Form nach ist seine Abhandlung wie die etwas früher entstandene Schrift Schillers *Ueber naive*

und sentimentalische Dichtung eine *comparatio*. Sie will den Vergleich nicht zum «tort» einer Partei einseitig entscheiden. Vielmehr soll ein Ausgleich dadurch herbeiführt werden, daß die jeweiligen Eigengesetzlichkeiten der antiken und modernen Kunstwelten markiert und eine dritte, gemeinsame Position durch Verzeitlichung, d.h. Geschichtsphilosophie herausgearbeitet wird. Die geschichtsphilosophische Perspektive ist zwar schon im 1795 abgeschlossenen *Studium*-Aufsatz enthalten, noch stärker konturiert wird sie jedoch in der 1797 ergänzten *Vorrede*, in der die zwischenzeitliche Lektüre von Schillers *Parallelenschrift* verarbeitet ist. Lassen sie mich zunächst das spezifische Kunstprinzip der Moderne, das Schlegel das «Interessante» nennt, etwas erläutern.

Die Kategorie der modernen Kunst – das Interessante

Eine zugespitzte Definition des «Interessanten» als der spezifischen ästhetischen Kategorie der Moderne gibt uns Schlegel erst in der *Vorrede*. Im *Studium*-Aufsatz selbst hatte er den Stil der Moderne noch abwechselnd mit Begriffen wie das Charakteristische, Individuelle, Philosophische oder Manierte zu umschreiben gesucht. Profil gewinnt das Interessante als Oberbegriff *ex negativo*, und zwar in der Entgegensetzung zur Kategorie des Objektiven, hinter der Kants Analytik des Schönen aus der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 steht. Schlegels Begriff des Objektiven¹⁰ greift die von Kant herausgearbeiteten Momente des Geschmacksurteils auf, insbesondere das alles entscheidende, daß schöne Kunst «ohne alles Interesse» (KU, § 6) rezipiert werde.

Aufgrund seiner Bestandsaufnahme zieht Schlegel den Schluß, daß die Kunst der Moderne dieses Kriterium verfehlt und also nicht schön ist. Die Momente des Interessanten negieren die nach Objektivität strebende Definition des Schönen. «Das Schöne ist also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Interessanten wesentlich verschieden.» (St-A, 213) Wir werden sehen, daß die Moderne Kunst eigentlich häßlich ist. Im Literatursystem der Moderne herrschen Zufall und Anarchie: alle Genregrenzen sind verwirrt und vermischt, und zwar zwischen den literarischen Gattungen, zwischen Theorie und Praxis sowie zwischen Kunst und Wissenschaft. Die literarische Kritik ist an keinem fixen Prinzip ausgerichtet, und der Geschmack huldigt

der Mode. Eine Richtung ist in der Entwicklung der modernen Kunst nicht erkennbar, ihr Streben vielmehr ist ziel-, ihre Bildung richtungslos. Kurz: «*Charakterlosigkeit* scheint der einzige Charakter der modernen Poesie, *Verwirrung* das Gemeinsame ihrer Masse, *Gesetzlosigkeit* der Geist ihrer Geschichte, und *Skeptizismus* das Resultat ihrer Theorie.» (St-A, 222) Schlegels Beschreibung der Literaturverhältnisse um 1800 bietet das Bild einer «Protokulturindustrie», das konservative Kulturkritiker stets leicht als Antizipation ihrer eigenen Gegenwart begreifen durften.

Im Zuge seiner Bestandsaufnahme des Interessanten beschreibt Schlegel sowohl von der werkpoetischen Gestaltung als auch von den wirkungspoetischen Effekten her das verschleißende Resultat moderner Innovationsästhetik. Sie ist ein ins Leere laufender Überbietungsprozeß. Die Innovation folgt einem mythischen Schema, bei dem das Neue das Immergleiche ist: «Das Faß der Danaiden bleibt ewig leer.» (St-A, 223) Dadurch, daß das Kunstwerk dem Publikumsgeschmack unterworfen und der Künstler zum Produzenten «*interessanter Individualität*» (St-A, 222) gemacht worden ist, entsteht in Schlegels Augen eine verhängnisvolle Dynamik: «Das Neue wird alt, das Seltene gemein, und die Stachel des Reizenden werden stumpf.» (St-A, 223) Die verschleißende Zeitstruktur der Moderne ist damit erfaßt: Je schneller etwas neu wird, desto schneller wird auch etwas alt. Modernisierung und Musealisierung bzw. Verschrottung sind die zusammengehörigen Seiten des gleichen Prozesses.

Auf Seiten der Produktions- und Werkästhetik erklärt sich aus der Subjektivierung künstlerischen Schaffens, d.h. aus dem Verlust der Objektivität, das «*totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten*», auf Seiten der Wirkungs- und Rezeptionsästhetik das «*rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten*» (St-A, 228). Stets werden werk- und wirkungspoetische Überlegungen miteinander verbunden. Am Ende der Innovation steht eine Literatur der Erschöpfung: «ekelhafte Kruditäten» seitens der Werke einerseits, «entschiedene[n] Nullität» seitens des Publikums andererseits (St-A, 223).

Zwei Katastrophen der Innovation

Das Überbietungsgeschehen der Moderne erscheint für Schlegel innerhalb

seines geschichtsphilosophischen Konzepts jedoch lediglich als eine «vorübergehende Krise des Geschmacks», für die sich zwei Szenarien denken lassen. Die Moderne ist eine Krise, die auf «zwei Katastrophen» (St-A, 254) unterschiedlicher Art zulaufen kann. Katastrophe, Umwälzung und Revolution verwendet Schlegel synonym. Im Fall einer günstigen Katastrophe wird sich die künstlerische Kraft angeleitet durch philosophische Lenkung «gewaltsam ermannen, und zu Versuchen des Objektiven übergehn». (St-A, 185) Aus dieser Perspektive heraus konzediert Schlegel, habe das Interessante «provisorischen ästhetischen Wert» und eine «provisorische Gültigkeit» (St-A, 214 f.). In modifizierter Form hat Schlegel diesen Weg später mit dem Programm der progressiven Universalpoesie beschritten.

Es ist freilich auch eine ungünstige Katastrophe denkbar, bei der die ästhetische Innovation auf Permanenz gestellt wird und der Kulturbetrieb endgültig heiß läuft. Das Interessante wird zum Pikanten und Frappanten übergehen. Es ist dieses ungünstige Szenario der Moderne, das Sedlmayr an Schlegels Vorgriff so fasziniert hat. Die Eigendynamik – oder wie man heute sagt: die Autopoiesis – dieses Prozesses läuft auf Agonie und Tod, d.h. das Ende der Kunst hinaus: «Das *Piquante* ist, was eine stumpfgewordene Empfindung kramphaft reizt; das *Frappante* ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind Vorboten des nahen Todes. Das *Fade* ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das *Choquante*, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks.» (St-A, 254) Für den Selbstlauf des Interessanten und dessen Ende wählt Schlegel die Bezeichnung von der «entartete[n] Kunst» (St-A, 255) – ein Wort das seit 1936 seine Unschuld im Deutschen verloren hat.

Die Differenz von natürlicher und künstlicher Bildung

Für den Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst gibt Schlegel eine anthropologische Erklärung. «Chaos» und «Anarchie» der Moderne führt er auf das Prinzip der künstlichen Bildung zurück, in der nicht die Naturseite des Menschen wie bei der natürlichen Bildung der Antike, sondern die Freiheit des Subjekts den Ton angibt. Die moderne Bildung, in der der Verstand lenkendes Prinzip und gesetzgebende Macht ist, setzt den Menschen in Freiheit und löst zugleich alle naturwüchsigen Bindungen auf. Durch

Freiheit wird Zwiespalt gesetzt. Nach einer falschen Etymologie faßte man Ende des 18. Jahrhunderts die Urteilskraft – also die Kritik – als eine «Ur-Teilungskraft» auf. Zeitgleich mit Schlegels *Studium*-Aufsatz heißt es in einem Fragment Hölderlins: «*Urteil* ist im höchsten und strengsten Sinne die ursprüngliche Trennung des in der intellektuellen Anschauung innigst vereinigten Objekts und Subjekts, diejenige Trennung, wodurch erst Objekt und Subjekt möglich wird, ist Ur-Teilung¹¹.» Solcher Ur-Teilung gegenüber war die frühidealische Philosophie bekanntlich bestrebt, eine ursprüngliche Indifferenz in der Gestalt des Schönen zu restituieren. Scharfsinnige Zerrüttung der antiken Einfachheit und Auflösung ihrer schönen Organisation sind die Folgen des analytischen Vermögens. Das Prinzip des *Philosophischen*, das in der Moderne ein «großes Übergewicht» (St-A, 241) erhalten habe, findet seinen Ausdruck im Übergang der Literatur zur Wissenschaft, die in der philosophischen Poesie vollzogen werde und eine ganz eigenständige «didaktische Klasse» (St-A, 243) bilde.

Ästhetik des Häßlichen

Paradigma moderner Kunst ist die «interessante Tragödie» *Hamlet* von Shakespeare. Sie wird im Vergleich mit der objektiven Dichtart des Sophokles auf gleichen Rang gestellt, obwohl ihre Merkmale in fast allem «entgegengesetzt» sind (St-A, 215). Die Charakterisierung Shakespeares als eines modernen Dichters war für das 18. Jahrhundert natürlich nicht neu. Goethe, Herder, Lenz, Bräker oder Eschenburg hatten hier vorgearbeitet. Für Schlegel vereinigt sich im *Hamlet* die philosophische Tendenz künstlicher Bildung mit der desintegrativen Wirkung, die von ihr ausgeht. *Hamlet* erscheint als die Symbol gewordene Form einer «kolossalen Dissonanz» (St-A, 248). Shakespeares Werk ist deswegen «nie objektiv, sondern durchgängig maniert» und nur selten «von häßlichen Zusätzen» frei (St-A, 250 f.). Schlegels Pathographie der Moderne gipfelt in der Feststellung, daß ihre «trefflichsten Werke ganz offenbar Darstellungen des Häßlichen sind» (St-A, 219). Das Häßliche ist der modernen Poesie «oft zu ihrer Vollendung unentbehrlich» (St-A, 241). Die Ästhetik des Häßlichen, die Schlegel entwirft, bleibt freilich geschichtsphilosophisch gebändigt. Die Moderne ist für ihn eine provisorische Epoche und das Häßliche ist das Schöne in dieser dürfstigen Zeit¹². Schlegel bleibt im *Studium*-Aufsatz ein Klassizist, für den die interessante Moderne bloß ein

Zwischenzustand nach dem Verlust schöner Vergangenheit und vor dem Gewinn einer neuen objektiven künstlerischen Zukunft ist. Die ersten Anzeichen für einen Wandel glaubt er in Goethes Dichtung zu erblicken. Sie kündigt die «Morgenröte» (St-A, 260) einer *objektiven* Dichtung an. Schlegel hofft darauf, daß die «Krise des Interessanten» (St-A, 262) in eine günstige «ästhetische Revolution» (St-A, 269) umschlagen werde. Doch liegt ein solcher Umschlagpunkt außerhalb unserer Gewalt. Der Augenblick einer «glückliche[n] Katastrophe» (St-A, 224) bleibt «trauriges Los! – dem Zufall überlassen.» (St-A, 256)

Sedlmayrs Verlust der Mitte

Das Widerlager zum «Verlust der Mitte» und zum «Tod des Lichts» hat Sedlmayr mit dem 1950 erschienenen Werk über *Die Entstehung der Kathedrale* errichtet. Es stellt ein «Gegenmodell»¹³ zu der im *Verlust der Mitte* kritisierten modernen Kunst vor. Insofern das erzeugende Prinzip der gotischen Kathedrale «ein neues Verhältnis zum Licht» sei, bietet das Kathedralbuch ein Korrektiv zur «Sonnenfinsternis» der Moderne und eine geistige «Auferweckung» zu einer «mittigen» Welt¹⁴. Sedlmayrs Prämissen sind tief in ein katholisches Ordo-Denken (und in die katholische Metaphysik des romantischen Mystikers Franz von Baader)¹⁵ eingesenkt. Insofern läge es nahe, die späteren restaurativen Anschauungen Schlegels nach seiner Konversion zum Katholizismus (1808) mit der ultramontanen Abendländsideologie Sedlmayrs zu vergleichen.

Erhellender ist jedoch die Überkreuzrezeption, mit der der antimoderne Sedlmayr auf die frühromantische Modernetheorie des jungen Schlegel zurückgreift. Der spätere Konservatismus Sedlmayrs stimmt mit der «progressive[n] Ästhetik des jungen Schlegels»¹⁶ ihrem Sachgehalt nach überein. Nach der Publikation des *Verlusts der Mitte* hat Hans Sedlmayr in späteren Aufsätzen an Friedrich Schlegel stets aufs neue die Voraussage- und Diagnosekraft des *Studium*-Aufsatzes bewundert und dessen Kernaussagen oftmals wiederholt. Das Buch von 1948 kennt den Namen Schlegels und dessen Kategorie des Interessanten jedoch noch nicht. Erst das Nachwort zur vierten Auflage von 1951 nennt neben Schelling und Dostojewskij auch Schlegel als Autor, dessen «eingetroffene Voraussagen» (258, Anm. 1) in Kunstdingen eine eigene Un-

tersuchung verdienten. Zwischenzeitlich hatte Sedlmayr Schlegels Diagnose der Moderne durch Lektüre eines Buches, und zwar Walther Rehms *Kierkegaard und der Verführer* von 1949, kennengelernt. Darin hatte Rehm ein umfangreiches Kapitel über «Die Kategorie des Interessanten» nicht nur mit Blick auf die Begrifflichkeit des dänischen Philosophen, sondern auch auf deren geistesgeschichtliche Quellen eingefügt¹⁷.

Aus seiner germanistischen Lektüre hat Sedlmayr sofort Nutzen gezogen und die Kategorie des Interessanten in einer katholischen Monatsschrift in einem Artikel mit dem paradoxen Titel *Kierkegaard über Picasso*¹⁸ aufgegriffen. Der Titel klingt wie ein «surrealistischer *cadavre exquis*»¹⁹. Der Artikel spricht für Sedlmayrs schnelle Auffassungsgabe und für eine gewisse wissenschaftliche Unverfrorenheit gleichermaßen, wenn er in einer Fußnote konzedieren muß, daß ihm eine Kierkegaard-Ausgabe für den Aufsatz nicht zur Hand gewesen sei und er daher alle Angaben nach der betreffenden Seite seines germanistischen Gewährsmanns zitiere. Sedlmayrs Zitatkunst ähnelt postmodernen Verwirrspiel: «Ich zitiere, was Kierkegaard über den „Verführer“, durch den Verführer und über sich selbst und was Rehm über beide sagt, durch Angabe der betreffenden Seite bei Rehm²⁰.»

Das Interessante wird auf Picasso bezogen. Er ist für Sedlmayr die «bisher erstaunlichste Verkörperung des „interessanten Menschen“ und des „interessanten Künstlers“», wie er als Typ bei Kierkegaard in der Gestalt seines Verführers beschrieben worden sei (ebd., 357)²¹. Das Urteil über Picasso soll uns hier nicht interessieren. Es zielt gegen den modernen «Quodlibetarius» (ebd., 361)²², d.h. gegen die seit Hegel, Kierkegaard oder Schmitt übliche Kritik an romantischer Ironie bzw. subjektivem Occasionalismus. Sedlmayrs Moderne-Kritik entpuppt sich als katholisch gefärbter Hegelianismus. Wichtig ist vielmehr zu sehen, wie Sedlmayr fasziniert auf Schlegels Begriff des Interessanten zugreift, weil er ihm die Möglichkeit eröffne, «die Entwicklung der modernen Kunst unter dieser Kategorie zu betrachten.» (ebd., 357, Anm.) Für Sedlmayr beschreibt Schlegel die moderne Kunst in Sätzen, «die sich bis in unsere Tage hinein auf das erstaunlichste bewahrheit haben.» (ebd., 356) Besonders hebt Sedlmayr hervor, daß der Frühromantiker das Interessante «als vorübergehende Krise [!] des Geschmacks» begriffen habe, die sich endlich selbst vernichten müsse (zit. ebd., 356; vgl. St-A, 254). Ob die Fehllesung «Krisis» statt «Krise», wie es bei Schlegel richtig hieß, im Blick auf Husserl geschieht²³, muß offenbleiben, daran

anschließend referiert Sedlmayr ausführlich die von Schlegel aufgestellte und oben dargelegte Taxonomie des Frappanten und Choquanten, um mit dem Satz zu schließen: «Die Malerei des 20. Jahrhunderts hat diesen Sätzen eine Wahrheit verliehen, deren besondere Gestalt Schlegel bei weitem nicht ahnen konnte.» (ebd., 356 f.) In Schlegels früher Bestandsaufnahme erkennt Sedlmayrs seine eigene Zeitkritik wieder.

Sedlmayr hat seine Entdeckung der frühromantischen Kategorie des Interessanten in späteren Beiträgen zur modernen Kunst stets aufs neue wiederholt. Die Reminiszenz über Schlegels «unheimliche» Divinationsgabe kehrt geradezu gebetsmühlenhaft wieder²⁴. Die Kunst des 20. Jahrhunderts habe Schlegels «prophetischen Sätzen eine Wahrheit verliehen, deren besondere Gestalt Schlegel freilich bei weitem nicht ahnen konnte»²⁵, die Konsequenzen der produktiven ästhetischen Energien habe Schlegel «mit genialem Scharfblick [...] auf eine gültige Formel gebracht, die geradezu eine Art Fallgesetz des Geistes formuliert»²⁶, kurz: Schlegels Studie sei ein «wahrhaft geniales Werk»²⁷. Die Vermittlung Rehms tritt durch die Anverwandlung der von Schlegel herausgearbeiteten «Dialektik des Ästhetischen» in den Hintergrund. Daß Sedlmayr mit ihrem frühromantischen Ort bei Abfassung des *Verlusts der Mitte* noch unvertraut war, scheinen spätere Formulierungen eher vergessen machen zu wollen. Im Nachwort des Bandes *Der Tod des Lichts*, der einige der hier zitierten Beiträge Sedlmayrs zur Kritik der Moderne, mit der er das Hauptwerk arriodiert hat, versammelt, heißt es rückblickend apodiktisch: «Auf den kardinalen Text des jungen Friedrich Schlegel habe ich mehr als einmal mit Nachdruck hingewiesen, aber die modernistische Kunstkritik hat sich die Ohren verstopft, um seine Wahrheit nicht hören zu müssen»²⁸.»

Insofern Schlegel die Kunstverhältnisse seiner Zeit einerseits als «Chaos» und «Anarchie» charakterisiert, andererseits die krisenhafte Eigendynamik des Interessanten als «Gesetzmäßigkeit einer Explosion» durchschaut habe, komme der Frühromantiker dem nahe, was Max Picard die «Atomisierung der Kunst» und Sedlmayr selbst eben den «Verlust der Mitte» genannt habe.²⁹ Die Übereinstimmung von Schlegels und Sedlmayrs Phänomenologie der Moderne motiviert die stereotype Rezeption des Frühromantikers durch den Wiener Kunsthistoriker. In der Tat lesen sich ganze Passagen des «Symptome» genannten ersten Teils des Buches, insbesondere über Stilwirrwarr, Stilmischung und Stilpluralismus, Zerspaltung und Auflösung der

Künste sowie das entfesselte Chaos in der modernen Kunst, wie ein Excerpt aus Schlegels frühromantischer Abhandlung. Schlegels Beobachtung einer zerschmetterten Kunst und ihrer Verwissenschaftlichung in der Moderne entspricht Sedlmayrs Wort von der «Zerspaltung der Künste» (VdM, 80)³⁰. Die reinen Gattungen und Kunstarten werden einerseits in ihre elementaren, absoluten Elemente zerlegt – Sedlmayr denkt etwa an die gegenstandslose Malerei und hier besonders an das *Rohe* (1915) bzw. *Schwarze Quadrat* (um 1929) des Suprematisten Malewitsch.³¹ Andererseits wird durch den gleichen Prozeß kompensatorisch die «Kommentarbedürftigkeit» der modernen Kunst hervorgetrieben: «Vor Werken der „gegenstandslosen“ Kunst ist er [der Betrachter] darauf angewiesen», schreibt Sedlmayr fünf Jahre bevor Arnold Gehlen für den hier beobachteten Sachverhalt den genannten Begriff prägen wird, «die gemeinte Bedeutung einer sprachlichen Bezeichnung des vor ihm stehenden Bildes zu entnehmen. Diese muß entweder als Unterschrift [...] angebracht sein oder – und das ist der weitaus häufigere Fall – der Ausstellungskatalog muß sie uns angeben»³².

Neben der gemeinsamen Auffassung der Moderne als Krise und neben der übereinstimmenden Symptomatologie der Dekadenz- und Beschleunigungsformen des Interessanten infolge einer ungünstigen Katastrophe bestehen die Parallelen zwischen Schlegels *Studium*-Aufsatz und Sedlmayrs *Verlust der Mitte* noch in einem dritten: Beide verbindet die Aussicht auf eine günstige Katastrophe. Bei Schlegel stand dafür das Werk Goethes. Dem späten Sedlmayr schien eine «günstige Katastrophe» 1976 zuletzt «ferner zu sein als je»³³, im «Prognose» überschriebenen Kapitel seines Pamphlets hatte er freilich noch geglaubt, «durch verbesserte und vertiefte Erkenntnis heilende, wiederherstellende Kräfte entbinden und verstärken zu können.» (VdM 247)

Tatsächlich stellt sich Sedlmayr mit seiner Genealogie moderner Un- und Antikunst jedoch auch in einen bezeichnenden Gegensatz zu seinem frühromantischen Vordenker, wenn es darum geht, die Erklärung für diese Entwicklungsdynamik aufzufinden. Den Grund für die anarchische Phänomenologie des künstlerisch Interessanten in der Moderne glaubt Sedlmayr in einem «sich autonom setzende[n] Ästhetische[n]»³⁴ packen zu können. Der Sündenfall der Moderne besteht für ihn in der Autonomie des Subjekts, d.h. seiner Herauslösung aus ethischen und religiösen Banden. Deswegen lautet eine von Sedlmayrs antiaufklärerischen Schlußfolgerungen am Ende seines Buchs, «daß der Traum vom autonomen Menschen verhängnisvoll und zers-

törerisch war.» (VdM, 247) Das mag wohl so sein - hat man jedoch einmal mit dem *sapere aude* angefangen, kommt man dahinter nicht mehr zurück. Das war ja der Grund, warum schon bei Schlegel die günstige Katastrophe nicht von der künstlichen Bildung bewerkstelligt wird, sondern dem Menschen der Zufall zur Hilfe kommen müsse. Das Projekt der Moderne ist unumkehrbar. Sicher ist jedoch, daß Sedlmayrs antiaufklärerischer Impuls nicht mehr durch Schlegels Diagnosekraft im *Studium*-Aufsatz gedeckt ist. Schlegel hatte zwar das Interessante als Gegenteil des Objektiven aufgefaßt, dieses freilich aus Kants Analytik des Schönen deduziert. Auf diesen Zusammenhang habe ich eingangs Wert zu legen versucht. Schlegel betont mehrmals, daß die objektive Poesie «[...] von keinem Interesse [weiß]» (211) bzw. das Wohlgefallen am Schönen «*uninteressiert*» (213) sei. Das Skandalon der Autonomie umfaßt gerade auch den von Kant deduzierten Begriff des Objektiven, ja es macht geradezu seinen autonomieästhetischen Kern aus.

Sedlmayrs «Verlust der Mitte» schreitet die Optionen aus, die Schlegel als Eigendynamik des Interessanten in der Spannweite zwischen günstiger und ungünstiger Katastrophe vorgegeben hatte. Diese Feststellung schmälerst die Bedeutung von Sedlmayrs Pamphlet nicht, stellt es aber in die Tradition der Selbstbeschreibungen der Moderne, die seit ihrem Anfang am Werke waren. Die temporale Zeitstruktur der Moderne war ihren Kritikern immer schon voraus. Zieht man die Bewertungen ab, wird man einer Reihe von Sedlmayrs Beobachtungen heute zustimmen können. Die Prognose Sedlmayrs, daß sich eine Übereinstimmung in der Erkenntnis des Wesentlichen der modernen Kunst unabhängig von ihrer Bewertung anbahne³⁵, hat sich bewahrheitet. Die Schlacht um die Moderne ist heute Geschichte. Die Postmoderne hat den Verlust der Mitte als Ende der Metaerzählung, die Systemtheorie als Fehlen einer beobachterunabhängigen Position längst positiv gewendet und affiniert. Schlegel und Sedlmayr haben erkannt, daß «Bodenlosigkeit» und «Freiheit» nicht gegensätzliche Werturteile innerhalb des Parteienstreits von Antimodernisten und Modernisten darstellen, sondern als Strukturbegriffe der Epoche identisch sind.

ANMERKUNGEN

1. Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert. Hg. Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal. Stuttgart, Berlin 1997, 607 und Abb. Kat.-Nr. 69. Vgl. Asger Jorn. Hg. Wieland Schmied. Hannover, St. Gallen 1973.
2. Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit [1948]. Salzburg⁴ 1951 [¹⁰1983; als Taschenbuch: Frankfurt/M., Berlin Wien 1985]. Im folgenden zit. in () mit der Sigle «VdM».
3. Willibald Sauerländer: Hans Sedlmayrs «Verlust der Mitte». In: Merkur 47 (1993), 536-542, hier: 540. Vgl. auch ders.: Ein heimlicher Moderner. Zum Tod von Hans Sedlmayr. In: Die Zeit, Nr. 30, 20. Juli 1984, 33. Zu Sedlmayr vgl. Norbert Schneider: Hans Sedlmayr (1896-1984). In: Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hg. Heinrich Dilly. Berlin 1990, 266-288 und Eva Frodl-Kraft: Hans Sedlmayr (1896-1984). In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 54 (1991), 7-46.
4. Dtsch. u.d.T. Das Schicksal der modernen Kunst. Luzern 1937 (Ndr. Berlin 1948).
5. Willibald Sauerländer: Unruhe und Restauration. Die Deutsche Kunswissenschaft in den ersten Nachkriegsjahren. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 83, 7. April 1992, 15 (= Forum Humanwissenschaften).
6. Lydie Krestovsky: Le problème spirituel de la beauté et de la laideur. Paris 1948, 59 und dies.: La laideur dans l'art à travers les âges. Paris 1947, 167 ff.
7. Krestovsky: Le problème, a.a.O., 200.
8. Goethe: Geistesepochen, nach Herrmanns neuesten Mitteilungen [1817]. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12, 298-300, hier: 300.
9. Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie 1795-1797. Hg. Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1982, 207. Der Studium-Aufsatz wird im folgenden in () mit der Sigle «St-A» nach der von Behler angegebenen Paginierung der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe (KFS) zitiert. Zum Schlegel-Abschnitt vgl. Verf.: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart, Weimar 1995, 219-269.
10. «Das Schöne [...] ist der allgemeingültige Gegenstand [= 2. Quantität] eines uninteressierten Wohlgefallens [= 1. Qualität], welches von dem Zwange des Bedürfnis ses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig [= 4. Modalität], ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist [= 3. Relation].» (St-A, 253) In [] eingeblendet sind die Momente des Geschmacksurteils nach Kants KU.
11. Friedrich Hölderlin: [Urteil und Sein] [1795]. In: ders.: Sämtl. Werke und Briefe [1970]. 2 Bde. Hg. Günter Mieth. München, Wien⁵ 1989, I, 840f. Vgl. Dieter Henrich: Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus. In: Hölderlin-Jahrbuch 14 (1965/1966), 73-96, bes. 79 f.
12. Vgl. Verf.: «Laideur». In: Dictionnaire Européen des Lumières. Dir. Michel Delon. Paris: Presses Universitaires de France 1997 (im Druck); ders.: «Häßliche, das». In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. Gert Ueding. Bd. III. Tübingen: Max Niemeyer 1996, 1304-1326.
13. Schneider: Hans Sedlmayr, a.a.O., 277.

14. Hans Sedlmayr: *Die Entstehung der Kathedrale* [1950]. Mit zahlreichen Schwarzweißabbildungen und einem Vorwort von Bernhard Rupprecht. Freiburg, Basel, Wien 1993, 598, 529 und 9. Den inneren «Zusammenhang» der beiden Bücher betont das «Vorwort» (v-xvi, hier: xv) von Bernhard Rupprecht.
15. Vgl. Frodl-Kraft: Hans Sedlmayr, a.a.O., 32 und pass.
16. So das politische Werturteil von Klaus Peter: *Friedrich Schlegel*. Stuttgart 1978, 90.
17. Walther Rehm: *Kierkegaard und der Verführer*. München 1949, Kap. VI «Die Kategorie des Interessanten», 118-137, Rehms Schlegel-Exerpte und Paraphrasen, die Sedlmayr aufgreift, bes. 118-120. Die «Kategorie des Interessanten» und die Person Don Juans als eines reflektierten Verführers verbindet Søren Kierkegaard in: *Entweder-Oder* [1843]. München 1975, 18 (= Vorwort).
18. Hans Sedlmayr: *Kierkegaard über Picasso*. In: *Wort und Wahrheit* 5 I [1950], 356-370.
19. Werner Hofmann: Anstelle eines Nachrufes. In: *Idea* 3 (1984), 7-17, hier: 15.
20. Sedlmayr: *Kierkegaard*, a.a.O., 357, Anm. 2.
21. Auch Wilhelm Hausenstein (Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort der Besinnung, Leustetten vor München 1949, 49) begreift zur gleichen Zeit Picasso als den Prototypen des interessanten Künstlers und verallgemeinert das «Interessante», schlechthin. Der Name Schlegels oder Kierkegaards fällt bei Hausenstein nicht. Vgl. Sedlmayr: *Kierkegaard*, a.a.O., 357, Anm. 3.
22. Die Charakterisierung wird später aufgegriffen und verallgemeinert in Hans Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst* [1955]. Nachwort: Friedrich Piel. Köln 1985, 69. Zur Romantikkritik vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt/M. 1989. Sedlmayrs Moderne-Kritik interessiert Bohrer freilich nicht.
23. Sedlmayr folgt hier den (zahlreichen) Ver- und Fehllesungen Rehms, a.a.O., 119 f.
24. Sedlmayr: *Revolution*, a.a.O., 63-64; ders.: *Kunst, Nichtkunst, Antikunst* [1976]. In: ders.: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Verm. Neuaufl. Mittenwald 1978, 198-230, hier: 210-212; ders.: *Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne*. In: *Scheidewege* 8 (1978), 174-196, hier: 175-178.
25. Sedlmayr: *Revolution*, a.a.O., 64.
26. Sedlmayr: *Antikunst*, a.a.O., 210.
27. Sedlmayr: *Anarchismus*, a.a.O., 176.
28. Hans Sedlmayr: Nachwort: Übergangene Perspektiven. In: *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*. Salzburg 1964, 226-238, hier: 227. Der Buchtitel ist Sedlmayrs Deutung von Stifters großartiger «Sonnenfinsterniß am 8. July 1842» entnommen.
29. Sedlmayr: *Anarchismus*, a.a.O., 176. Vgl. Max Picard: *Die Atomisierung in der modernen Kunst*. Hamburg 1954.
30. Vgl. Sedlmayr: *Revolution*, a.a.O., 16-66.
31. Sedlmayr: *Antikunst*, a.a.O., 210 f.

32. Sedlmayr: *Revolution*, a.a.O., 31. Vgl. Arnold Gehlen: *Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Kunst* [1960]. 2., neu bearb. Aufl. Bonn, Frankfurt/M. 1965, 162: «Die heute uferlose Kommentarliteratur setzt, kurz gesagt, die an die moderne Kunst gerichtete Frage „was soll das überhaupt bedeuten“ voraus und sie sollte jetzt sagen, warum „das da ist“ und warum „das so ist“, denn man kann diese Antworten aus dem Kunstwerk selbst und unmittelbar selten entnehmen.»
33. Sedlmayr: *Antikunst*, a.a.O., 212.
34. Sedlmayr: *Anarchismus*, a.a.O., 177.
35. Vgl. Sedlmayr: *Revolution*, a.a.O., 14.



Abb. 1. – Asger Jorn: *Verlust der Mitte*, 1958, Öl auf Leinwand, 114 × 145 cm, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent.