

REZENSIONEN

HANS SEDLMAYR: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit.* Salzburg: Otto Müller-Verlag 1948. 255 Seiten. 64 Abbildungen.

Vorbemerkung der Redaktion:

Die starken und gegensätzlichen Wirkungen, die das Buch Hans Sedlmayrs ausgelöst hat (vgl. auch „Kunstchronik“, Oktober 1949, S. 227 ff.) lassen es u. E. in besonderem Maße wünschenswert erscheinen, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem ungewöhnlichen Werk aufzufordern. Wir leiten diese mit der nachstehenden Rezension ein.

Diese Besprechung zielt ausnahmsweise nur aufs Prinzipielle, weil hier ein Buch vorliegt, das ins Grundsätzliche greift, systematisch beinahe wie die meisten Arbeiten des Verfassers, der nicht zu jenen Forschern rechnet, welche die letzten Fragen umgehen. Um dieses Werk wird heftige Diskussion entbrennen, da es entschlossene Wertsetzungen vollzieht, womit es sich in jenen Grundbezirk der Geisteswissenschaft begibt, der allerdings am wenigsten Wissenschaft ist. Denn alle Tiefenwertungen hängen erschreckend von der zeitlichen, ja individuellen Einstellung des Beurteilers ab. Deshalb sind ja Verfallskonstatierungen, wie Riegl mit Recht behauptete, im Sinne strenger Kunstwissenschaft fragwürdige Aussagen, und der Verfasser verläßt den Boden der „Wiener Schule“. Besonders kann man hier straucheln, sobald man seine eigene Zeit beurteilt, denn die Zeiten denken neuerdings allzu pessimistisch über sich selber. Sie sehen aus der nahen Sicht heraus Zerrissenheiten, wo man später (aus geschichtlicher Distanz) vielleicht neue, sogar abgründigere Formungsmöglichkeiten erblickt.

Diese erste Problematik des gesamten Werkes umgeht der kluge Autor (mindestens in späteren Diskussionen), indem er beinahe wie ein Naturwissenschaftler bekundet, er habe doch überhaupt nur verifizierbare, wertungsfreie Strukturanalysen unternommen, die nicht bestritten werden könnten. Doch arbeitet S. mit verkappten Dauerwertungen, wenn er sie auch durch begrifflich disziplinierte Sprache meist bewunderungswürdig immanent hält. Es erhebt sich aber die Frage, ob er nicht die Periode von etwa 1770 bis zur Gegenwart, die er allein durchleuchtet, zu sehr als bloße „Entleerung“ zeichnet, nach der heute beliebten These aller rückschauenden Romantik: nur in religiösen Phasen, nur in gottgläubigen Zeiten sei wahrhafte Tiefenaussage der Künste möglich. (Man wird einmal die gesamte Abgesangs-Literatur zur neueren Kunst- und Kulturgeschichte im Zusammenhang behandeln müssen.)

Dieser zweiten, zentralen These des Buches stelle ich eine umfassendere entgegen, die lautet: Wir kennen bisher 4 Gesamtstufen der Kultur, eine magische, dann eine religiöse, dann eine metaphysizierende (um 1800 sehr verbreitet), die man im populären Sprachgebrauche mit der religiösen gröblich verwechselt, und schließlich eine neueste,

für die es noch keinen Namen gibt. Soweit wir nun aber sehen, sind in allen diesen Großperioden wahrhafte Kunstwerke hervorgetreten.

Eine dritte, gleichsam unterirdische Voraussetzung des Buches geht vom barocken Einheitsraume aus, mindestens aber von einer Haltung, die das „Gesamtwerk“ ermöglicht, wo also alle Malereien, Plastiken und Dekors der Architektur untertan sind, was seit dem Barock tatsächlich verschwindet (obgleich gerade im 20. Jahrhundert Neuansätze auftauchen). Aber ich glaube, auch diese angeblich notwendige Grundvoraussetzung aller profunden Gestaltung ist schwerlich ein Ewigkeitsphänomen. Wir stoßen auf gehaltvolle Kunst schon vor und ebenso nach jener allerdings besonders günstigen Lage, eine Lage, die übrigens nicht nur durch Religiosität, sondern auch durch andere soziologische Bündigkeit gegeben sein kann. S. erscheinen aber die Einzelkünste wie bloße Zerfällungen, sobald sie sich verselbständigen. Aber auch Künste, die sich gesondert halten, können sich gleichsam im Unendlichen treffen, wenn kulturelle Einheit noch gewährleistet ist: nur indirekter oder unbewußter dann, nicht so sichtbar im überbrückenden Einheitsraum.

Unter obigen Einstellungen ist für S. seit etwa 1770 im Grunde eigentlich alles Verfall. Schon der Deismus im Gegensatze zur Kernreligiosität des Mittelalters muß nun als Abschwächung empfunden werden. Da der Autor immer (und zwar sehr bedeutsam) aufs Ganze der Gestaltungsmöglichkeiten hinzielt, ist äußerst zu bedauern, daß er die Literatur, vor allem aber die Musik nicht einbezog. Besonders die Musik würde nämlich seine These widerlegen. Sie ist gerade seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bis über 1900 hin eine der grandiosesten Aussagen der Menschheit. Man denke nur an das tiefe Melos des heidnisch antiken, unreligiösen Gluck, an die Instrumentalmusik des späten Haydn und des späten Mozart (dem „abschwächenden“ Deismus zuzuordnen), an die gewaltige Symphonik Beethovens, der ganz aus jenen Bereichen kommt, die angeblich jede Tiefenkraft der Kunst vernichten (Anhänger der französischen Revolution und beinahe schon Atheist?). Von hier aus aber läuft über Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Reger eine unaufhaltbare, kostbare Kette. Und wie wäre Goethe, der große, antike Heide (wie er sich selber nannte) zu bewerten? Wie der Atheist Schiller, bei dem sich religiöser Glaube zu einem hiesigen Ethos im Sinne des „Allzermalmers“ Kant „verflüchtigt“? Und die dämonische Kraft des ungläubigen Kleist? Wie Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Gide, jene grandiosen Epiker, die im Gegensatze zu Tolstoi längst nicht mehr religiös zu nennen sind? Dürfen wir wirklich die dämonische Kraft Goyas, andererseits die hoffnungslose Einsamkeit des Menschen bei C. D. Friedrich als Verlust interpretieren?

Als Historiker sollten wir eingestehen, daß religiöser Glaube nur *eine* Form der Tiefe ist, für die Künste jedenfalls nicht die allein gültige. Schon an Friedrich, aber auch an Beethoven können wir zeigen, daß jener hier einsetzende „Verlust der Mitte“ auch einen Gewinn mit sich führt. Gewiß steht Friedrichs „Mönch am Meer“ nicht mehr vertrauend und geborgen in Gott, ihm tritt die Erdoberfläche wie ein Fremdgestirn entgegen, womit sich ein unheimlich kosmischer Bezug eröffnet. S. aber hält gleichsam nur diejenigen Künstler oder Zeiten für tiefenfähig, welche den Kosmos mit Vertrauen emp-

finden (als in Gott ruhend), nicht aber als eine kalte Macht, die uns verschlingen könnte. Hiergegen läßt sich nachweisen, daß aus *beiden* Letztbezügen bedeutungsschwere Kunst hervorgehen kann, wie in der Musik aus einem bejahenden Dur und einem verneinenden Moll.

Wenn man viertens, ganz anders nun gewendet, Abstraktions- und Einfühlungskunst unterscheiden will (etwa nach Worringer), so neigt S. nun dazu, die erstgenannte Möglichkeit zu unterschätzen, z. B. ägyptische Kunst und Klassizismus um 1800.

Aber auch die entgegengesetzte, die vitale Formung von Delacroix, Courbet usw. gilt als „Verlust der Mitte“. Erst recht der Impressionismus des reifen Manet, Monet usw. Auch Cézanne wird verkannt. Hier werden Verflüchtigungen des Raumgefühls, der Plastizität und Dinglichkeit als bloßer Verlust gebucht, während sie doch auch als Reinigung der Malerei, die mit Gegenstandsassoziationen vorher überlastet war, gedeutet werden können. S. neigt dazu (ein 5. Leitmotiv), das gleichsam vieldimensionalere Kunstwerk a priori als das tiefere anzusehen, eine weitere Voraussetzung, der eine Kunstwissenschaft schwerlich zustimmen darf. Sonst wäre die Malerei bedeutender als die bloße Graphik, die Oper, in der das Orchesterwerk ja gleichsam mitgehalten ist, wäre grundsätzlich gewichtiger als die „bloße“ Symphonie oder gar als das Streichquartett. Das hier jeweils gegebene Descrescendo an „Bildmitteln“ ist aber nicht identisch mit einem Descrescendo an Tiefenmöglichkeiten. Hier sehe ich den Hauptfehler des latenten Philosophems, aus dem heraus der Autor argumentiert. Er wertet fast quantitativ, wo er doch gerade nur von der Qualität handeln möchte. Deshalb sieht er selbstverständlich auch als „Verlust der Mitte“ an, wenn im 20. Jahrhundert eine gegenstandslose Malerei auf Ding-Assoziationen verzichtet. Wichtig für eine Kunstwissenschaft wäre aber, festzustellen, daß auch mit solchen Ausschließungen letzte menschliche Formungen möglich sind. Gibt es doch selbst in jenen Schmal-Zonen (Purismen?) erschütternde Kunstwerke.

Einstweilen zusammenfassend plädiere ich also vor allem dafür, die innerste Qualitätsfrage nicht so direkt an S.s Voraussetzungen zu binden: weder an die Gottgläubigkeit, noch an die Gesamtanspannung aller denkbaren Bildmittel, die in einer Kunst liegen können, noch an die Verflechtung aller Künste zu einem Gemeinsamen wie der mittelalterlichen Kathedrale (obgleich deren Zusammenfassung ein ungeahnter Höhepunkt war).

Einer eigenen Erörterung bedarf die Einstellung des Autors zur Kunst des 20. Jahrhunderts: einerseits zur wachsenden Abstraktion, andererseits zur wachsenden Dämonie. Beide Erscheinungen bergen bald negative, bald positive Züge. S. aber sieht fast nur die negativen. Die Dämonie ist im sozialen Leben tatsächlich ein „Verlust der Mitte“. Nicht aber ist sie dies in den Künsten, wo sie doch nur Gleichnis der Unzulänglichkeit allen Seins bedeutet. (Deshalb wäre schon ein Gestalter wie Goya künstlerisch viel positiver zu interpretieren gewesen.) Wir erlebten gerade diese gefährliche Umkehr jenes Verhältnisses, als der Nationalsozialismus alles Dämonische in der Kunst verbot, im sozialen Leben aber zuließ.

Was nun die „Abstraktion“ gegenüber der „Einfühlung“ anlangt, so empfindet S., wie

ich schon andeutete, erstere als kalt und unhuman bereits in Ägypten, sodann im Klassizismus (nicht nur von Ledoux), aber auch in der modernen „schwebenden“ Architektur, wo nicht mehr Bodengefühle resultieren. Gerade die letzte Erscheinung könnte man doch auch positiv deuten: umfassendere Ponderationsgefühle, innere Beheimatung inmitten neuer, technischer Konstruktionen.

Auch den Englischen Garten um 1800 interpretiert S. gegen den reglementierten Barockpark als puren Verlust. Doch wird der Englische Garten mit Recht bekanntlich ebensogut als tief empfundener, humaner Gegenklang der Natur gegen das rein konstruktive Haus gedeutet. S. entwickelt ferner am architektonischen Denkmal, am Theater, am Museum, an der Ausstellung seine inneren Verlustkonstatierungen. Es würde hier zu weit führen, eine jeweilige Umdeutung ins Positive aufzuzeigen, die wir durchaus für möglich halten.

Je näher S. der Gegenwart kommt, desto subjektiver wird seine Auswahl der Phänomene. Schon beim Impressionismus, erst recht bei Cézanne. Der Surrealismus wird viel zu zentral ins Blickfeld gerückt, während er doch nur einen kleinen Ausschnitt aus den Formungen der Gegenwart darstellt. Bedeutend sind Einsichten von S. 208—10, die den angeblichen „Verlust der Mitte“ aber eigentlich wieder aufheben. Nach ebenso weitblickenden Kapiteln über „Die Moderne als viertes Zeitalter“ und „als Zeitenwende“ hätten sich manche rückständigen Urteile über die Kunst des 20. Jahrhunderts vermeiden lassen. Die großen Erneuerungen der Architektur von Wright bis Corbusier werden nicht voll interpretiert, vielmehr vorschnell als „Verlust der Mitte“ gewertet. Ein gewisser Technizismus sollte den Menschen hier ja entlasten, damit man gerade wieder zur Mitte eines inneren Lebens zurückfindet. Wieviel durchaus vertiefende Regungen moderner Kunst, Sozialethik und Pädagogik wären hier zu erörtern gewesen, welche vom bloßen Rande des Lebens wieder wegstreben, durchaus nach jener wesentlichen Mitte des Menschen hin, die S. in den Künsten verloren glaubt. Bei der Malerei kann gerade die Abkehr von der Natur-Imitation dahin gedeutet werden.

Jene „Mitte“ sollte man auch nicht zu sehr an die Gestalt des Menschenleibes im Bilde gebunden denken. Wie wäre sonst überhaupt die Wunderwelt einer Landschaftsmalerei (aber auch einer Symphonie) zu erklären? Die viel zitierte Forderung eines „integralen Menschenbildes“ führt die Kunstwissenschaft leicht in eine Sackgasse. Entweder wird nämlich dieses Menschenbild in „humanistischer“ Verengung gemeint, oder es gerät sogar in Widerspruch zu jenem religiösen Leitbild, das dem Verfasser vorschwebt. Auch kosmisch gesehen hat jenes Leitbild der „Mitte“ seine Gefahr. Einst nahm man an, die Erde sei Mittelpunkt des Alls, später hielt man die Sonne für das Zentralgestirn. Alles das fiel von uns ab zugunsten eines weit umfassenderen Weltbildes, das nun den Erdball in eine fast beliebige Ecke rückt. Warum soll sich Derartiges nicht unwillkürlich auch im heutigen, weniger zentralisierten Bildgefüge ausdrücken? Deshalb klingen viele Urteile über das 20. Jahrhundert bei S. zu negativ. Bei Seurat erscheine „der Mensch wie eine Holzpuppe“. „Die Kunst Picassos . . . hat die Fähigkeit zur Gesamtwahrnehmung verloren.“ Die Grotesk-Ironie des Surrealismus wird „Verneinung der Kunst“ genannt. (Eher könnte man noch von Verneinung eines Ethos

reden.) Aber schon Bosch wird indirekt angeklagt. Man befindet sich also in bester Gesellschaft, besonders wenn als weitere Vorläufer moderner Kunst auch die letzte Phase des spätromanischen Stils entlarvt wird, ebenso der Manierismus, der dann trotzdem eine „Kunst hoher Geistigkeit“ heißt. Auch F. Marc, weil er das Tier als in den Kosmos eingebettet empfand, wird zitiert als „gegen den Menschen und seine Welt“ gerichtet!

„Hinab zum Anorganischen“ heißt schließlich ein Kapitel, wo sogar die ägyptische Kunst als beinahe entmenschlich gedeutet wird, eigentlich nur, weil sie anstatt Einfühlung gekühlte Abstraktionen verwirklicht. Was aber müßten wir alles ausschalten, wenn wir hier folgerichtig bleiben wollten! Die ganze Mathematik, Physik und Astronomie ist auf eiskalte Abstraktionen gestellt, und dennoch liegt selbst in diesen Bereichen (worauf es hier allein ankommt) eine künstlerische Komponente. Jedenfalls muß man mindestens verwandte, grandiose Möglichkeiten anerkennen, von der ägyptischen Form über den ehernen Gang der Fuge bis zum modernen Konstruktivismus reichend, wo Ausdrucksgeheimnisse der Geometrie am Werke sind.

Falls wir also überhaupt noch einen Begriff der „Mitte“ als Wertmaßstab beibehalten wollen, so müssen wir ihn als Historiker relativieren, wie wir Ideale, Normen, Metaphysiken relativieren müssen. Der Historiker als solcher (aber auch der Systematiker) darf hier selbst vor den Religionen nicht haltmachen, da es doch viele Religionen gibt, die einander widersprechen. Schon Dilthey hatte für die Geschichtswissenschaft hieraus alle Folgerungen gezogen. S. verschüttet sie in einem unbewußten Dogmatismus wieder, statt wie er selber fordert, „mit dem feinsten und nachgiebigsten Verständnis die Gegenwart daraufhin zu durchmustern, ob sich heilende Kräfte in ihr regen“.

Er arbeitet weitgehend mit Ordnungs- und Wertbegriffen, die noch nicht auf das neue, nachbarocke Lebensgefühl wirklich transformiert wurden. So wirkt der intensive Autor schließlich doch wie eine Restaurationserscheinung (wenn auch eine großzügige), falls man darunter denjenigen verstehen will, der aus einer älteren Epoche eine neue beurteilt. (Eine ausführlichere Abhandlung zu diesem — trotz allem — bedeutenden Werk lasse ich an anderer Stelle erscheinen.)

Franz Roh

RUDOLF GNEVKOW, GEN. BLUME: *Ein unbekannter Augsburger Goldschmied und seine Werke in der Schweiz.* (Ars docta Band V, Holbein-Verlag, Basel 1948.)
71 Seiten, 8 Abbildungen.

Auf Grund dokumentarischer Funde in den Stockalperschen Archivbeständen vermochte der Verfasser das bisher nicht identifizierbare Merkzeichen HS von vier (außerdem mit der Augsburger Stadtmarke versehenen) Silberreliefs in dem Altar der Stockalperschen Schloßkapelle zu Brig (Kanton Wallis) auf Samuel Hornung zu beziehen, dessen Name damit zu einem der wichtigsten der Geschichte der Augsburger Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts wird. Hornung war 1615 in Ulm geboren und scheint bis zu seinem Tod (1680/82?) drei bis vier Jahrzehnte in Augsburg tätig gewesen zu sein. Ausführung und Abrechnung der Briger „Silberbilder“ datieren von 1655. Auch das