

Der Begriff der „Mitte“: Ein romantisches Paradoxon zwischen „neuer Mythologie“ und „illusionärer Gotik“

Tanehisa OTABE

Ein Nachklang der Romantik im Verlust der Mitte von Sedlmayr

Der *Verlust der Mitte*, von Hans Sedlmayr 1948 veröffentlicht, könnte eher für einen kulturgeschichtlichen als für einen kunstgeschichtlichen Versuch gehalten werden, insofern als der Verfasser sich – am Beispiel der Kunst vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts – ausschließlich mit der kritischen „Tiefendeutung von Epochen“ befasst, ohne die Kunst nach einem „rein künstlichen Maßstab“ zu beurteilen.¹ Die Entstehung der „reine[n] Architektur“, „reine[n] Zeichnung“ und „reine[n] Malerei“ innerhalb der Kunst, die Verselbständigung der einzelnen Sinne im Menschen (d. h. die Auflösung des gemeinen Sinnes und die Entstehung des „reine[n]“ Sehens und des „reine[n]“ Hörens) und das „Spezialistentum“ der Wissenschaften führen Sedlmayr zu der Feststellung, dass die Moderne zur „Autonomie“ und „Reinheit“ tendiere.² Zwar mutet eine solche Feststellung progressiv bzw. modernistisch an, aber eigentlich handelt es sich dabei um die negative Seite der Moderne.³

Sedlmayr sieht sein Ideal in der romanischen Architektur verwirklicht. In dieser Stilepoche hätten alle künstlerischen Tätigkeiten „einer Gesamtaufgabe“ gedient, nämlich dem Bau des „Dom[s]“. Darum sei der Dom ein „Gesamtkunstwerk“. Die in der Romanik herrschende „großartige Stileinheitlichkeit“ bzw. „unerschütterliche Stilsicherheit“ sei mehr oder weniger bis ins „Barock“ von Gültigkeit gewesen. Jedoch sei es zu einem Bruch gekommen, als im Zuge der Aufklärung die Idee der „Autonomie des Menschen“ aufkam.⁴ Auf dem Gebiet der Architektur beispielsweise schließe eine nach „Autonomie“ strebende „reine Architektur“ alle plastischen bzw. malerischen Elemente aus, was die Autonomisierung der Plastik und der Malerei zur Folge habe. Eine solche autonome Architektur tendiere dazu, sich vom Boden, der sie tragen solle, zu lösen. Dies lasse sich vorzüglich bei Claude Nicolas Ledoux's Entwurf eines Kugelhauses zeigen, dessen Hauptmerkmal seine „Bodenlosigkeit“ sei. Zudem würden „alle Bauaufgaben“ in Analogie zum modernen Menschen mit der Forderung nach „künstlerischer Gleichberechtigung“ unternommen, was zur Unmöglichkeit führe, einzelne Bauaufgaben „zu der Einheit eines Stils zusammenzuführen“. Daraus ergebe sich nun ein „Stilpluralismus“, in dem alle Richtungen miteinander „in beständigem Kampf“ lägen.⁵ Dies, so Sedlmayr, sei die „Krankheit“⁶ der modernen Kunst, die letztendlich zum Verlust der Mitte führe.

Das Rezept, das Sedlmayr der kränkelnden modernen Kunst verschreibt, besteht darin, dass wir uns

¹ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948 (5. Auflage 1951), S. 8, 213.

² *op. cit.*, S. 145f., 171.

³ Sedlmayr teilt diese Meinung mit Ortega y Gasset, aber seine negative Beurteilung der Moderne steht im Gegensatz zu der positiven Ortegas. Siehe Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, Wien 1999, S. 159-170.

⁴ *op. cit.*, S. 63f., 171.

⁵ *op. cit.*, S. 64f., 69, 145f., 171.

⁶ *op. cit.*, S. 200.

bewusst werden, dass „in der verlorenen Mitte“ der „*leergelassene Thron* für den vollkommenen Menschen, den Gottmenschen, steh[e]“. ⁷ Hier geht es nicht darum, Sedlmayrs Rezept auf seinen therapeutischen Wert hin zu untersuchen. Vielmehr soll gezeigt werden, inwieweit Sedlmayrs Ansatz ein *romantisches* Bewusstsein voraussetzt, zumal seine Diagnose der modernen Kunst – das gibt er in der 4. Auflage von 1951 zu – schon von den Romantikern „vorausgesagt“ worden sei: „Diese eingetroffenen Voraussagen (z. B. Friedrich Schlegels, Schellings [...] u. a. m.) verdienen eine eigene Untersuchung.“ ⁸

Um diese „Voraussagen“ zu untersuchen, ist es nun erforderlich, sich in die 90er Jahre des 18. Jahrhunderts, d.h. an den Anfang der Romantik, zurückzusetzen.

Die Armseligkeit an klassischen Autoren in der Moderne

Als eine der ersten Abhandlung, die den Verlust der Mitte zur Sprache brachte, muss Goethes Aufsatz „Literarische[r] Sansculottismus“ (1795) genannt werden. Das Wort Sansculotte, das während der französischen Revolution zur Bezeichnung der Republikaner geprägt wurde, wendet Goethe auf die Literatur an. „Literarische Sansculottes“ werden von Goethe diejenigen genannt, welche „die Armseligkeit der Deutschen an vortrefflich klassisch prosaischen Werken“ an den Pranger stellen. ⁹

Für Goethe ist der „literarische Sansculottismus“, der nur auf Umsturz bedacht ist, Zeichen einer „ungebildete[n] Anmaßung“, die kein Verständnis für die Lage der zeitgenössischen deutschen Literatur habe und die „Bessere[n]“ verdränge. Insofern steht Goethe auf der gegenrevolutionären Seite. ¹⁰

Um den literarischen Sansculottismus zu widerlegen, stellt Goethe sich die Frage: „Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor?“ Selbst der größte Schriftsteller könne „die Umstände, unter denen er geboren wird und unter denen er wirkt“, nicht beeinflussen, sondern sei ihnen ausgeliefert: Der Schriftsteller „leidet von seinem Jahrhundert in einigen Stücken, wie er von andern Vorteil zieht“. Der klassische Autor sei nur unter der Bedingung möglich, dass „er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet“. ¹¹ In Deutschland fehlten aber solche Bedingungen:

Nirgends in Deutschland ist ein Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung, wo sich Schriftsteller zusammenfänden und nach *einer* Art, in *einem* Sinne, jeder in seinem Fache sich ausbilden könnten. Zerstreut geboren, höchst verschieden erzogen, meist nur sich selbst und den Eindrücken ganz verschiedener Verhältnisse überlassen; (...). Welcher deutsche geschätzte Schriftsteller wird sich nicht in diesem Bilde erkennen, und welcher wird nicht mit bescheidener Trauer gestehen, dass er oft genug nach Gelegenheit geseufzt habe, früher die Eigenheiten seines originellen Genius ¹² einer

⁷ *op. cit.*, S. 251.

⁸ *op. cit.*, S. 258. Hierzu siehe Carten Zelle, Die Krise der modernen Kunst – eine <Querelle>-Thematik bei Friedrich Schlegel und Hans Sedlmayr, in: Jean-Marie Paul (Hrsg.), *Crise et conscience du temps. Des Lumières à Auschwitz*. Colloque, Nancy, 19.-21. juin 1997, Nancy 1998, S. 79-93.

⁹ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. XII, S. 240.

¹⁰ *op. cit.*, S. 240.

¹¹ *op. cit.*, S. 240f.

¹² Zur Idee der „Originalität“ im 18. Jahrhundert siehe Tanehisa Otabe: Die Originalität und ihr Ursprung. Begriffsgeschichtliche Untersuchung zur modernen Ästhetik, in: *JTLA* 27 (2002).

allgemeinen Nationalkultur, die er leider nicht vorfand, zu unterwerfen?¹³

Das Fehlen eines „Mittelpunkt[es] gesellschaftlicher Lebensbildung“, der die Menschen zu einer „allgemeinen Nationalkultur“ vereinigen könnte, hat also laut Goethe die „Armseligkeit der Deutschen an vortrefflich klassisch prosaischen Werken“ zur Folge.

Natürlich lässt sich das Fehlen eines solchen Mittelpunktes auf die damaligen territorialen Verhältnisse innerhalb des Heiligen Römischen Reichs zurückführen. Die Einheit der deutschen Nation und damit den fehlenden Mittelpunkt durch eine Revolution herbeizuführen liegt Goethe aber aufgrund seines Antisanculottismus fern: „Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.“¹⁴ Hoffnung sieht Goethe vielmehr darin, dass in der „letzten Hälfte dieses [sc. 18.] Jahrhunderts mit einem unablässigen Bestreben“ der Vorgänger „eine Art von unsichtbaren Schule entstanden“ sei,¹⁵ die eine „allgemeine Nationalkultur“ mit sich bringen werde. Das durch einen Mittelpunkt herauszubildende *Allgemeine* sei also nicht auf der politischen Ebene zu verwirklichen, sondern nur auf der kulturellen zu erreichen. Und „aus der Gesellschaft“ der Schriftsteller seien die Sansculotten zu „entferne[n]“, die ein solches Bestreben ihrer Vorgänger absichtlich übersähen und denen es ausschließlich um „vernichtende Bemühungen“ gehe.¹⁶

Nicht nur in ihrer ästhetischen Absicht, sondern auch durch ihre gegenrevolutionäre und unpolitische Haltung lässt sich Goethes Abhandlung als *klassisch* bzw. *klassizistisch* charakterisieren. Paradoxerweise wurde sie in der Nachfolge Ausgangspunkt der romantischen Bewegung.

Die neue Mythologie

Unter den Romantikern war es Friedrich Schlegel, der Goethes klassizistische Ideen wieder aufgriff und romantisch umdeutete. Im *Gespräch über die Poesie* von 1800 bringt Schlegel dies durch die Person Ludovikos wie folgt zum Ausdruck:

Ihr müsst es oft im Dichten gefühlt haben, dass es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft. (...) Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem *Mittelpunkt*, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, lässt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie.¹⁷

Was er für das „Wesentliche der Mythologie“ hält, sind nicht die „einzelnen Gestalten, Bilder[] oder Sinnbilder[]“, sondern die „lebendige Naturanschauung, welche allen diesen zum Grunde liegt“, bzw. die „symbolische Naturansicht“.¹⁸ In Ludovikos *Rede über die Mythologie* handelt es sich also um den Verlust des „Mittelpunkt[es]“ bzw. der „symbolische[n] Naturansicht“, die „als Quelle der

¹³ *op. cit.*, S. 241f.

¹⁴ *op. cit.*, S. 241.

¹⁵ *op. cit.*, S. 243.

¹⁶ *op. cit.*, S. 244.

¹⁷ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Bd. II, S. 312. (Hervorhebung vom Verfasser)

¹⁸ *op. cit.*, S. 321 Anm. 1, S. 312 Anm. 10.

Fantasie“ dient.¹⁹

Schon in seiner Abhandlung „Über das Studium der Griechischen Poesie“ (1795) stellt Fr. Schlegel aus einer geschichtsphilosophischen Perspektive fest, dass die modernen Dichter im Gegensatz zu den alten, die in ihrer „Poesie“ das Allgemeingültige, Beharrliche und Notwendige“ verwirklichten, nur auf das „Charakteristische, Individuelle und Interessante“ abzielen.²⁰ Der „Mangel der Allgemeingültigkeit“ und die „Herrschaft des Manierierten, Charakteristischen und Individuellen“²¹ seien die Stigmata der modernen Dichter: „(...) eigentlich existiert jeder Künstler für sich, ein *isolierter Egoist* in der Mitte seines Zeitalters und seines Volks.“²²

Kants Argumentation in der *Kritik der Urteilskraft* (1790), der zufolge das Wohlgefallen im Geschmacksurteil sowohl „uninteressiert“ als auch „allgemeingültig“ sein soll,²³ umkehrend, erkennt Schlegel in der Moderne eine „Krise“ (254). Worauf sich Sedlmayr im *Verlust der Mitte* stützt, ist diese Theorie Schlegels. Laut Sedlmayr ist Schlegels „Voraussage“ des Verlustes der Mitte in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts wirklich „eingetroffen. Und wenn Sedlmayr behauptet, die durch die Idee der „Autonomie der Menschen“ verursachte Krankheit der Moderne könne nur geheilt, indem man sich bewusst werde, dass „in der verlorenen Mitte“ der „Gottmensch“ stehe, so denkt er dabei an die von Schlegel vorgeschlagene Diagnose der modernen Kunst.

Im *Gespräch über die Poesie* macht Ludoviko folgende Voraussage: „Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine [Mythologie] zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, dass wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen.“²⁴ Die zu „erhaltende“ bzw. „hervorzubringende“ Mythologie sei selbstverständlich nicht die wieder belebte alte Mythologie, sondern eine „neue“ Mythologie. Der Unterschied der letzteren von der ersteren ergebe sich daraus, dass die letztere „auf dem ganz entgegengesetzten Wege (...) uns kommen“ werde. Während die „alte“ Mythologie – „sich unmittelbar anschließend und anbildend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt“ – als ein Naturprodukt entstanden sei, müsse die „neue“ Mythologie „im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden“.²⁵ Das „Wesen des Geistes“ liege nun darin, „sich selbst zu bestimmen und im ewigen Wechsel aus sich herauszugehen und in sich zurückzukehren“. Auf Grund der Kraft des Geistes würden die Menschen vermögen, „ihren verlorenen Mittelpunkt wieder zu finden“.²⁶ Daraus lässt sich schließen, dass Schlegel dieser Krankheit der Moderne nicht durch die Verneinung des (idealistischen) Prinzips der menschlichen Autonomie, wie es bei Sedlmayr der Fall ist, sondern vielmehr durch dessen Bejahung entgegentreten will.²⁷

¹⁹ *op. cit.*, S. 312 Anm. 10.

²⁰ Schlegel, Bd, I, S. 253, 228.

²¹ *op. cit.*, S. 252.

²² *op. cit.*, S. 239.

²³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), §§2, 6-8.

²⁴ Schlegel, Bd, II, S. 312.

²⁵ *op. cit.*, S. 312.

²⁶ *op. cit.*, S. 314.

²⁷ In ihrer Schrift *Über Deutschland* von 1813 stellt auch Mme de Staël die Abwesenheit des Mittelpunktes in Deutschland fest, aber sie zieht nicht darauf ab, den verlorenen Mittelpunkt wieder hervorzubringen, sondern vielmehr betrachtet sie dessen Abwesenheit positiv als eine Bedingung dafür, dass die deutsche Literatur im Vergleich zu den Literaturen anderer Nationen größerer Originalität fähig ist: „Deutschland war geteilt; (...) Literatur und Wissenschaften waren in Deutschland also nie in einem Mittelpunkt [centre] vereinigt und fanden keine Stütze im Staate. Vielleicht verdankt die Literatur dieser Isoliertheit [isolement], wie jener Unabhängigkeit

Fr. Schlegel weißt darauf hin, dass aus dem „Schoß“ des „Idealismus“ (im Sinne Fichtes) die „Naturphilosophie“ (im Sinne Schellings) geboren wird. Daraus folgt, dass der „Idealismus“ aus sich selbst heraus seine Antithese, nämlich den „Realismus“, hervorbringen kann. Aber Schlegel zufolge könne dieser „neue Realismus“, der „idealischen Ursprungs sei /sein/ und gleichsam auf idealischem Grund und Boden schweben“ müsse, nicht „in Gestalt der Philosophie“, sondern nur „in der Poesie“ wieder „auftreten“, denn die „Poesie“ könne auf der „Harmonie des Ideellen und Reellen beruhen“.²⁸

Der Sinn für Projekte

Die „Harmonie des Ideellen und Reellen“, auf der die Poesie beruhen soll, ist nicht statisch zu verstehen. Die „romantische Poesie“, so heißt es im Athenäums-Fragment 116, kann „frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“. Somit beruht die romantische Poesie einzig und allein auf dieser „potenzierten“ poetischen Reflexion. In diesem Sinne wird sie als „progressiv“ charakterisiert.²⁹ Aber diese Progressivität ist nicht als gattungsspezifisches Merkmal der romantischen Poesie zu verstehen, sondern macht vielmehr das Wesen der Poesie als solcher aus: „Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.“³⁰

Schlegel gründet eine solche Progressivität auf den „Sinn für Projekte“. Im Athenäums-Fragment 22 heißt es:

Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommenes Projekt müsste zugleich ganz subjektiv, und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach, ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die

[indépendance], ihre größere Eigentümlichkeit [originalité] und Energie“ (Anne Germaine de Staël, *Über Deutschland*; vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse, Frankfurt am Main 1990, S. 144). Nebenbei bemerkt, Mme de Staël rechtfertigt nicht einfach die Abwesenheit des Mittelpunktes. Ihre Kritik an der klassizistischen Literatur der Franzosen, die nur die klassische Literatur der Alten nachzuahmen sucht, betrifft ihren Mangel an dem Bezug auf den „Mittelpunkt des Lebens“ bzw. an der Popularität, der sich Tasso, Calderón, Shakespeare und Goethe unter ihrem Volk erfreuen. Im Manuskript A schreibt sie: „La poésie est polulaire en Espagne, en Italie, en Angleterre, en Allemagne; en France, il n’y a que les hommes éclairés qui aiment et lisent la poésie française. Il faut donc qu’elle ne touche pas au *centre* de la vie, à la véritable nationalité du pays.“ (Mme de Staël, *De l’Allemagne*. Nouvelle édition publiée d’après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes par la Comtesse Jean de Pange, Paris 1958, Bd. 2, S. 139 – Hervorhebung vom Verfasser)

²⁸ Schlegel, Bd. II, S. 315.

²⁹ Hier ist zu beachten, dass die Idee der Progressivität auch im *Gespräch über die Poesie* eine entscheidende Rolle spielt. Im *Versuch über den Stil in Goethes früheren und späteren Werken* sagt Marcus: „Nur ist Goethes Kunst durchaus *progressiv*, (...). Goethe hat sich (...) zu einer Höhe der Kunst heraufgearbeitet, welche zum ersten Mal die ganze Poesie der Alten und der Modernen umfasst und den Keim eines ewigen *Fortschreitens* enthält.“ (Bd. II, S. 347 – Hervorhebung vom Verfasser)

³⁰ *op. cit.*, S. 183.

Richtung verschieden, die bei ihm *progressiv*, bei jenem aber regressiv ist.³¹

Zusammenfassend: Schlegel führt die Abwesenheit des Mittelpunktes auf die (einseitige) Idealität des modernen Geistes zurück und stellt der Romantik vor die Aufgabe, die Einseitigkeit des idealischen Prinzips auf Grund der Kraft des Geistes progressiv zu überwinden.

Die Rehabilitation der Tradition

Die Aufgabe der Romantik, eine neue Mythologie hervorzubringen, ist – so Ludoviko im *Gespräch über die Poesie* – nur „auf individuellste Weise“ zu lösen, denn der „eigentliche Wert ja die Tugend des Menschen“ ist „seine Originalität“.³² Aber das Bemerkenswerte daran ist, dass die Idee der neuen Mythologie, die den Sinn für Projekte voraussetzt, paradoxerweise mit der Rehabilitation der Tradition verbunden wird. Hier ist auf die Abhandlungen über die Malerei einzugehen, die in der von Schlegel herausgegebenen Vierteljahrschrift *Europa* (1803 bis 1805) veröffentlicht wurden.

Am Schluss der Abhandlungen stellt Schlegel im Rückblick auf die Geschichte der modernen Malerei fest, dass ein „Extrem“ der „allgemeine[n] Nachahmungssucht“ ein anderes Extrem, nämlich den „Wunsch absoluter Originalität“ hervorgerufen habe. Wenn der durch einen solchen Wunsch getriebene Maler „den richtigen Begriff von der Kunst wieder gefunden“ habe, werde er vielleicht „merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen“. Sie würden zwar „*Hieroglyphen*, wahrhafte Sinnbilder“ sein, was „jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde“ auch sein solle, aber, insofern als sie nach „absoluter Originalität“ trachteten, „mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt“. In Bezug auf die „Frage“, „ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind“, steht Schlegel also auf der Seite der Tradition, denn der „erste Weg“ ist der „gefährlichere“ und der „Erfolg lässt sich ungefähr voraussehen“, während der zweite „sicherer“ ist.³³

Was für Gemälde Schlegel mit dem ersten Weg meint, lässt sich aus der Anmerkung ersehen, die er im Jahr 1823 zufügte, als er im sechsten Band der *Sämtlichen Werke* seine Schriften zur Malerei unter dem Titel *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden* zusammenstellte:

Wer Gelegenheit hatte, die allegorischen Zeichnungen des verstorbenen Runge zu sehen, so skizzenhaft diese auch geblieben sind; der wird leicht verstehen, was für ein Abweg, welchen freilich nur ein Künstler von sehr eigentümlichem Geist und einem tieferen Streben, zu erwähnen in den Fall kommen kann, mit jener Andeutung gemeint sei. Zugleich kann man aber an diesem Beispiele von einem so glücklichen Talente sehen, wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen malen will, losgerissen von aller geschichtlichen und geheiligten Überlieferung, welche nun einmal für den Künstler den festen, mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unersetzlichen Nachteil verlassen darf.³⁴

³¹ *op. cit.*, S. 168f. (Hervorhebung vom Verfasser)

³² *op. cit.*, S. 320.

³³ Schlegel, Bd. IV, S. 150f.

³⁴ *op. cit.*, S. 151. Schlegel lernte im März 1802 in Dresden O. Ph. Runge kennen und sah sein Bild »Triumph des

Was die *Gemäldebeschreibungen* mit dem *Gespräch über die Poesie* gemeinsam haben, ist die These, dass der Künstler als Grundlage für seine künstlerische Kreativität des mütterlichen Bodens bedarf.³⁵ Aber während Schlegel im Jahr 1800 eine „neue“ Mythologie fordert, die an Stelle der verlorenen „alten“ zu treten habe, um dem Künstler den lebensnotwendigen Mittelpunkt zu geben, behauptet er in den *Gemäldebeschreibungen*, die „geschichtliche und geheiligte Überlieferung“ bilde „für den Künstler den festen, mütterlichen Boden“. So schlägt die Idee einer „neuen Mythologie“, die vom „Sinn für Projekte“ getragen werden sollte, in ein Festhalten an der „Tradition“ bzw. „Überlieferung“ um.

Die alten italienischen oder deutschen Gemälde und die altdeutsche Literatur

Diese Rückkehr zur Tradition bedeutet in Friedrich Schlegels Leben eine Zäsur, die den frühen vom späten Schlegel trennt. In dieser Zeit der Abkehr von der „neuen Mythologie“ erwacht auch Schlegels Interesse für die „altdeutsche[n] Gemälde“ von „Eyck, Dürer und Holbein“. Er vertieft sich in das Studium der „gotische[n]“ bzw. der „altdeutsche[n] Baukunst“, d. h. der „altchristliche[n] und romantische[n] Bauart des Mittelalters“ und verfasst eine Reisebeschreibung, die zuerst im *Poetischen Taschenbuch für das Jahr 1806* und später im sechsten Band seiner *Sämtlichen Werke*, um einige Zusätze über gotische Architektur bereichert, unter dem Titel *Grundzüge der gotischen Baukunst* erscheint.³⁶ Jedoch ist zugleich zu beachten, dass für Schlegel die „Tradition“ – wie die „neue Mythologie“ – aufs Neue zu „erhalten“ bzw. zu entdecken ist.

Am Anfang seiner Abhandlungen über die Malerei stellt er fest: „Ich habe durchaus nur Sinn für die alte Malerei, nur diese verstehe ich und begreife ich, und nur über diese kann ich reden.“³⁷ Unter „alter Malerei“ versteht er die „alten italienischen oder deutschen Gemälde“ (nämlich die italienischen aus der Zeit vor Raffael und die deutschen aus der Zeit, die sich von Jan van Eyck über Memling und Dürer bis zu Holbein dem Jüngeren erstreckt), wobei die „französischen, flamändischen oder ganz modernen Produkte“ auszuschließen seien.³⁸ Schlegel ist sich des Verlustes der Tradition der „alten Malerei“ völlig bewusst. Darum strebt er ihre Wiederbelebung und Erneuerungen an.

Kennzeichnend für „Stil der alten Malerei“, so behauptet Schlegel, seien „strenge, ja magre Formen in scharfen Umrissen“ bzw. das „Grade, Strenge, oder wenn man will, das Steife“.³⁹ Solche Termini beruhen offenbar auf denjenigen Winckelmanns, der in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764, 2. Aufl. 1776) die antike Kunst in vier Stilepochen gliedert: nämlich den „älteren Stil“, den „hohen Stil“, den „schönen Stil“ und den „Stil der Nachahmer“.⁴⁰ Bezüglich des „geraden und harten“ Stils der ersten Epoche, der die griechische Kunst in der Zeit vor Phidias kennzeichnet, sagt Winckelmann in

Amors «. Siehe Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften*, DDR – Berlin 1981, S. 77, 290.

³⁵ Im *Gespräch über die Poesie* heißt es: „Ihr müsst es oft im Dichten gefühlt haben, dass es Euch an einem festen Halt für Euer Wirken gebrach, an einem mütterlichen Boden (...). (...) Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, (...). Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran, eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, dass wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen.“ (Bd. II, 312)

³⁶ Schlegel, Bd. IV, S. 43, 161.

³⁷ *op. cit.*, S. 13.

³⁸ *op. cit.*, S. 13.

³⁹ *op. cit.*, S. 14, 119.

⁴⁰ Johann Joachim Winckelmann, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Joseph Eiselein, Donaueschingen 1825-29, ND: Osnabrück 1965, Bd. V, S. 171-263.

Analogie zu der Raffael vorangehenden Epoche der modernen Malerei: „Die Kunst war strenge und hart.“⁴¹ Aber im Unterschied zum Klassizismus Winckelmanns, für den der „hohe“ Stil das Ideal der Kunst ist, idealisiert Fr. Schlegel den „älteren“ Stil, um sich zu einer Art von „Primitivismus“ zu bekennen. Schlegel zufolge besteht der „ursprüngliche Charakter der Menschen“ nicht in der klassischen Kunst, sondern in der ihr vorangehenden Kunst.⁴² Schlegel stellt also an die gegenwärtigen Künstler die Forderung, „den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Aug und Geiste zur andern Natur geworden wäre“.⁴³

Hier ist zu beachten, dass Schlegels Konzeption der Kunstgeschichte, in der der ältere Stil die höchste Stellung einnimmt, genau seiner Konzeption der Literaturgeschichte entspricht. Im *Gespräch über die Poesie* von 1800 greift Schlegel den so genannten französischen Klassizismus als ein „umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhet“, an und stellt ihm die potentielle Entwicklungsfähigkeit der Kunst der vorklassischen Periode entgegen.⁴⁴ So legt er seinen deutschen Zeitgenossen nahe, „auf die Quellen ihrer eignen Sprache und Dichtung zurück[zu]gehn“ und „die alte Kraft, den hohen Geist wieder frei [zu] machen, der noch in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit“ bzw. der „altdeutschen Zeit“ „bis jetzt verkannt schlummert“, so dass ihre Poesie „den Keim eines ewigen Fortschreitens“ zu enthalten anfängt.⁴⁵

Daraus kann man ablesen, dass zwischen dem *Gespräch über die Poesie* (1800) und den in der Zeitschrift *Europa* veröffentlichten Abhandlungen über die Malerei (1803-05) kein totaler Bruch besteht, da der Entdeckung der Tradition der Wunsch nach einer „allgemeinen Verjüngung“ bzw. einer „ewigen Wiedergeburt“⁴⁶ zugrunde liegt. Und diese „allgemeine Verjüngung“ lässt sich nach Schlegel nur durch eine „neue Mythologie“ verwirklichen.

Das Klassische gegen das Romantische

Die Bedeutung dieser Wiederentdeckung des „Altdeutschen“ und des „Gotischen“ darf nicht unterschätzt werden. Denn verjüngen und erneuern kann sich die Kunst nur dann, wenn sie sich auf ihren „altdeutschen“ und „gotischen“ Ursprung zurückbesinnt.

Der Gegensatz zwischen dem Klassischen und dem Romantischen wurde zum ersten Mal in August Wilhelm Schlegels Vorlesungen zur *Kunstlehre* (1801-1802) deutlich formuliert.⁴⁷ Der das klassische Altertum zum Ideal erklärende Klassizismus hat mit der das Mittelalter idealisierenden Romantik die Tendenz gemein, in einer bestimmten Epoche der Vergangenheit seinen Ursprung zu suchen und daraus das Ideal abzuleiten, das der zeitgenössischen Kunst zur Erneuerung verhelfen soll. Insofern ist sowohl der Klassizismus als auch die Romantik zugleich reaktionär und revolutionär. Was unterscheidet nun die

⁴¹ *op. cit.*, S. 260, 193. Die „magere (...) Art im Zeichnen und Ausführen“ sei Winckelmann zufolge ein Charakteristikum der verfallenden Kunst in der vierten Periode, die „den ältern Stil [sc. den ersten Stil] nachzuahmen“ versuche (vgl. S. 241, 244).

⁴² Schlegel, *op. cit.*, S. 14.

⁴³ *op. cit.*, S. 151.

⁴⁴ Schlegel, Bd. II, S. 302.

⁴⁵ *op. cit.*, S. 303, 341, 347.

⁴⁶ *op. cit.*, S. 322.

⁴⁷ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Paderborn u.a. 1989-, Bd. I, S. 195.

Romantik vom Klassizismus?

Zur Beantwortung dieser Frage muss wieder einmal Friedrich Schlegels Abhandlung über die Architektur aus dem Jahre 1806 herhalten. Die Abhandlung beginnt mit einer Beschreibung der Architektur in Paris. Abgesehen von der „alte[n] Kirche Notre Dame im gotischen Stil“ lehnt er „die berühmten Gebäude in Paris“ ab, denn sie zeigen „ein flaches Streben nach dem Antikischen“; in den „italienische[n] oder griechische[n] Säulen in einem fremden Lande und Klima“ ist „das Missverhältnis (...) sehr auffallend“. Im Gegensatz dazu ist der „Ursprung“ der „gotischen Baukunst“ „in der Natur der nordischen, im Norden gebräuchlichen, und dem nordischen Klima angemessenen Bauart“ zu suchen.⁴⁸ In Analogie dazu behauptet er in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804), die von „Corneille und Racine“ vertretene französische Literatur sei nur eine „der antik-klassischen nachgebildete“ Poesie, der es an „Spuren der ursprünglichen (...) Anlagen“ fehle.⁴⁹

Zusammenfassend: Während der Klassizismus nach dem, was ihm fremd ist, strebt, versucht die Romantik das der deutschen Nation Eigene und Ursprüngliche zu erhalten. Die „gotische“ Baukunst bzw. die „romantische Bauart des Mittelalters“ ist – so heißt es in der Abhandlung über die Architektur – die „deutsche Baukunst“.⁵⁰

Die Umdeutung der Gotik

Hier erhebt sich aber die Frage, ob das *Gotische* bzw. das *Altdeutsche* imstande ist, den verlorenen Mittelpunkt zu ersetzen.

Für die Zeitgenossen der Gebrüder Schlegel war schon der Ursprung der Gotik problematisch. In August Wilhelm Schlegels Vorlesungen zur *Kunstlehre* (1801-1802) steht: „Gotische Baukunst. Historische Frage über ihre Entstehung. Uneigentlicher Name. Sarazenen. In Indien.“⁵¹ A. W. Schlegel scheint also die These, dass die gotische Baukunst deutschen Ursprungs sei, abzulehnen und sich der von Christopher Wren aufgestellten Vermutung, dass sie islamischen Ursprungs sei,⁵² anzuschließen. Aber über Wren hinausgehend glaubt er, in der Gotik einen indischen Ursprung zu erkennen. Schelling, der für seine Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1802-1803) die Vorlesungsmanuskripte A. W. Schlegels heranzog, behauptet, dass es „ein offenbarer Irrtum“ sei, „die Goten als die Urheber des nach ihnen genannten Geschmacks“ zu „bezeichnen“,⁵³ um dann mit der Hypothese A. W. Schlegels aufzuwarten, wobei er es aber unterlässt, sie als fremdes Gedankengut kenntlich zu machen:

(...) die Ursprünge der gotischen Baukunst [reichen] noch weiter zurück. Es ist nämlich eine verwundernswerte und in die Augen springende Ähnlichkeit, welche die indische Bauart mit der

⁴⁸ Fr. Schlegel, Bd. IV, S. 156, 180.

⁴⁹ Schlegel, Bd. XI, S. 166f.

⁵⁰ Schlegel, Bd. IV, S. 161.

⁵¹ A. W. Schlegel, *op. cit.*, S. 321.

⁵² „This we now call the *Gothic* Manner of Architecture (so the *Italian* called what was not after the *Roman* Style) tho' the *Goths* were rather Destroyers than Builders; I think it should with more Reason be called the *Saracen* Style; for those People wanted neither Arts nor Learning; and after we in the West had lost both, we borrowed again from them, out of their *Arabic* Books, what they with great Diligence had translated from the *Greeks*.“ In: Christopher Wren, *Parentalia: or, Memoirs of the Family of the Wren*, compiled by his Son Christopher, London 1950. ND. Farnborough 1965, p. 298.

⁵³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämtliche Werke*, Stuttgart und Augsburg 1856ff., Bd. V, S. 584f.

gotischen zeigt. (...) Die Architektur der Tempel und Pagoden ist ganz gotischer Art; selbst gemeinen Gebäuden fehlen die gotischen Pfeiler und die spitzigen Türmchen nicht. (...) Der ausschweifende Geschmack der Orientalen, der überall das Begrenzte meidet und auf das Unbegrenzte geht, blickt unverkennbar durch die gotische Baukunst hindurch, und diese wird im Kolossalen noch von der indischen Architektur übertroffen, (...). Wie dieser ursprünglich indische Geschmack sich nachher über Europa verbreitet habe, die Beantwortung dieser Frage muss ich dem Historiker überlassen.⁵⁴

Im Gegensatz zu dieser sehr weit verbreiteten Annahme betont Fr. Schlegel, dass „die Hypothese eines arabischen Ursprungs der gotischen Baukunst durchaus irrig ist“, und stellt ihren *deutschen* Ursprung fest: „[D]eutsche Baumeister [führten] auch in Italien, Frankreich und Spanien die wichtigsten so genannten gotischen Gebäude auf.“⁵⁵ Die Malerei betreffend sagt er außerdem:

Da (...) die Gestalten des [Eyck] auch durchaus nicht niederländisch sind in der spätern Bedeutung, so wäre es wohl am verständlichsten, den Eyck zur deutschen Malerei zu rechnen, deren Geschichte und Entwicklung in der bestimmten und äußerst einfachen Stufenfolge des Eyck, Dürer und Holbein dadurch sehr deutlich und begreiflich wird.⁵⁶

Fr. Schlegel sieht also in Jan van Eyck den „Begründer“⁵⁷ bzw. den Ursprung der altdeutschen Malerei. Und erst durch das Verständnis dieses Ursprungs würde ihre „Geschichte und Entwicklung“ verständlich.⁵⁸

Auch in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804) besteht er auf der Ursprünglichkeit der deutschen Sprache: „Die deutsche Sprache ist eine der ältesten, ursprünglichsten“. Das Deutschtum sei außerdem paneuropäisch: „[D]ie älteste Poesie in Italien, Spanien und Frankreich [hat] einen *deutschen* und nicht einen römischen Charakter.“ Aus der Ursprünglichkeit und der Universalität des Deutschtums schließt er ferner auf einen möglichen Fortschritt der Literatur: Die „deutsche“ Literatur hat „alle diese Literaturen [sc. die altfranzösische, die nordische und die englische] umfasst, sie alle verschlungen“ und ist „die einzige, die noch in freister lebendiger Kraft fortblüht und von der allein eine bedeutende fruchtbare Epoche zu erwarten ist.“⁵⁹ Vergleicht man die Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* mit dem Athenäums-Fragment 116, so wird einem bewusst, welchen Weg Fr. Schlegel in der Zwischenzeit hinter sich gebracht hat. Während sich das Athenäums-Fragment bei der Definition der „romantischen Poesie“ noch mit dem Attribut „progressive Universalpoesie“ begnügt,⁶⁰ müssen in der *Geschichte der*

⁵⁴ *op. cit.*, S. 585f.

⁵⁵ Fr. Schlegel, *op. cit.*, S. 171, 161.

⁵⁶ *op. cit.*, S. 43.

⁵⁷ *op. cit.*, S. 128.

⁵⁸ In seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) ändert A. W. Schlegel – wahrscheinlich unter dem Einfluss von Fr. Schlegel – seine Meinung und sagt: „Im Mittelalter herrschte und entwickelte sich besonders in den letzten Jahrhunderten bis zur vollkommensten Reife eine Bauart, welche man die gotische Baukunst benannt hat und die altdeutsche hätte nennen sollen.“ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Erster Teil, Stuttgart u.a. 1966, S. 22.

⁵⁹ Fr. Schlegel, Bd. XI, 180, 179, 140.

⁶⁰ Schlegel, Bd. II, S. 182.

europäischen Literatur nationalistisch gefärbte Attribute wie Ursprünglichkeit und Deutschtum zur Bestimmung der Literatur neu eingeführt werden.

Was das Deutschtum der Gotik betrifft, ist es zwar leicht, den spekulativen Charakter der Argumentation Fr. Schlegels aufzuzeigen, man darf aber auch nicht vergessen, dass die Annahme der „Ursprünglichkeit“ der deutschen Sprache ihm ermöglicht, in der Schrift *Über die Sprache und Weisheit der Indier* von 1808 die These der so genannten indogermanischen bzw. indoeuropäischen Sprachfamilie aufzustellen.⁶¹ Wenn man außerdem daran denkt, dass die Ile-de-France erst im Jahr 1843 als das Heimatland der Gotik erkannt wurde,⁶² ist Schlegels Auffassung der Gotik nicht abwegiger als die anderen in derselben Zeit (z.B. die von François René Chateaubriand im *Génie du christianisme* von 1802). Mir geht es also nicht um den spekulativen Charakter seiner Argumentation selbst, sondern vielmehr um seine Absicht, das Gotische bzw. das Altdeutsche als ein „Faktum“ darzustellen, das Ausgangspunkt für die Suche nach einem neuen „Mittelpunkt“ werden soll. Die Idee der „neuen Mythologie“ bringt – so könnte man zusammenfassend sagen – die illusionäre Gotik hervor.⁶³

Was hier in Frage gestellt werden soll, ist also keineswegs die Absicht, die „Tradition“ nachträglich zu (re)konstruieren, sondern vielmehr die Verwechslung von „Tradition“ und „Faktum“. Dass es der Tradition an schöpferischer Kraft gebricht, wenn sie nicht immer aufs Neue umgedeutet wird, steht außer Zweifel. Aus sich selbst heraus vermag die Tradition gar nichts, schon gar nicht, ein „Mittelpunkt“ zu sein. Was aber die Tradition zu einem illusionären Konstrukt, die Gotik zu einer illusionären Gotik macht, ist die Verwechslung von „Tradition“ und „Faktum“, die darin besteht, dass die „Tradition“ (re)konstruierende Handlung bzw. die ihr zu Grunde liegende „Sinn für Projekte“ aufgegeben wird. Der zum Faktum erstarrte Tradition fehlt jeder „Sinn für Projekte“ und somit die Kraft zum Überleben.

Auf den gegenwärtigen Zeitpunkt bezogen bedeutet dies, dass auch wir uns den Verlust der „Mitte“ eingestehen müssen. Gleichzeitig müssen wir uns aber bewusst sein, dass die Umdeutung bzw. Rekonstruktion der Tradition nicht den „Sinn für Projekte“ ausschließen darf. Statt uns die Wahl „entweder Tradition oder Projekte“ aufzuzwingen, müssen wir uns dem Widerspruch von Tradition und Projekten behandelnd gegenüberstellen. Denn nur im Spannungsfeld von Tradition und Projektion ist Fortschritt möglich. Somit bleibt das Problem, mit dem sich schon die Romantik auseinandersetzte, noch heute aktuell.

⁶¹ Vgl. Tanehisa Otabe: Entstehung der modernen Kunstauffassung aus dem nordischen Geist 2, in: JTLA 23/24 (1998/99).

⁶² Vgl. Hans Jantzen, *Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs Chartres, Reims Amiens*. Neuausgabe, erweitert und kommentiert durch ein Nachwort von Hans-Joachim Kunst, Berlin 1987, S. 159.

⁶³ Zum Problem des „Mittelpunktes“ beim späteren Fr. Schlegel siehe Berbeli Wanning, *Friedrich Schlegel zur Einführung*, Hamburg 1999, S. 114.