

## **Logik des Sinnlichen. Martin Urmanns Analyse der Fin-de-Siècle-Kunst zwischen Paris und Wien**

Fabian Goppelsröder

**Abstract:**

In seinem Buch *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900* stellt Martin Urmann scheinbar Altbekanntes in eine immer wieder überraschende, grundlegend philosophische Perspektive. Die komparatistisch angelegte, Disziplingrenzen bewusst transzendierende Studie zeigt die *Décadence* als Epoche wie als Ästhetik in ihrer grundlegenden Wirkung auf das Denken und Wahrnehmen des 20. Jahrhunderts. So öffnet die historische Genauigkeit mit philosophischer Spekulation verbindende Arbeit tatsächlich einen neuen Blick auf das *Fin de Siècle* in Paris und Wien.

**How to cite:**

Goppelsröder, Fabian: „Logik des Sinnlichen. Martin Urmanns Analyse der Fin-de-Siècle-Kunst zwischen Paris und Wien [Review on: Urmann, Martin: *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien: Turia + Kant, 2016.]“. In: *KULT\_online* 48 (2016).

DOI: <https://doi.org/10.22029/ko.2016.992>

© beim Autor und bei KULT\_online

## **Logik des Sinnlichen. Martin Urmanns Analyse der Fin-de-Siècle-Kunst zwischen Paris und Wien**

Fabian Goppelsröder

Urmann, Martin: Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900, Wien: Turia + Kant, 2016. 711 Seiten, Broschur, 42,00 Euro. ISBN: 978-3-85132-814-1

Ein Buch von über 700 Seiten zur Kunst um 1900. Das klingt selbst beinahe dekadent. Zum Pariser Fin-de-siècle, zur Wiener Sezession, zum *l'art pour l'art* dieser Epoche scheint schon lange alles gesagt. Was könnte Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900 dem substanziell hinzufügen?

Der Titel wirkt zunächst wenig spezifisch. Nur wer das Buch liest merkt, dass er mehr ist als die Reihung dreier eingängiger Schlagwörter. Dekadenz ist hier nicht nur historisch zu verstehen. Als *décadence* steht sie für eine die Epoche transzendierende Ästhetik, in der Oberfläche und Tiefe weniger als Gegensatz denn als Rahmen eines Spiels fungieren. Urmanns Hypothese ist, dass mit der *Décadence* "die Kunst zu der Sphäre umgestaltet wird, an der das Unsagbare sich zeigt." (S. 113). Seine Analyse geht über eine Fallstudie hinaus. Sie sucht durch die Werke ausgewählter Künstler aus dem Paris und Wien der Zeit zwischen 1880 und 1910, aktuelle Fragen ästhetischer Theorie auf neue Weise zu beleuchten (S. 107).

Dabei markiert 'das Unsagbare' bei Urmann keine Sphäre einer nur kunstreligiös anzunähernden Erfahrung. Es ist weniger Nebenwelt zur vertrauten Wirklichkeit als das ständig präsente und doch permanent negierte Andere unserer Wahrnehmung.

Mit Ludwig Wittgenstein, dem im vorliegenden Buch nicht ausführlicher diskutierten Urheber der begrifflichen Trennung von Sagen und Zeigen, ließe sich das Sagbare als die in Aspekten fassbare Wirklichkeit, das Unsagbare aber als das 'Zwischen' der Aspekte, als der Übergang von einem zum Anderen beschreiben.

Dekadenz/*Décadence* wird so Name eines Denkens, das starre Oppositionen zugunsten sich permanent verschiebender Intensitäten aufgibt. Seine Gewährsleute sind Nietzsche, Baudelaire und Wagner. Doch ist es nicht zuletzt die 'Kunst um 1900' in Paris und Wien, welche die Umstellung von Identität auf Differenz systematisch zur Entfaltung bringt. Entlang der Unterscheidung von Medium und Form wird sie zur ins Werk gesetzten Dekonstruktion der ontologischen und subjektphilosophischen Tradition (S. 180).

Vor diesem Hintergrund ist Urmanns grundsätzlich synästhetische Perspektive so wenig willkürlich wie sein Gustav Mahlers "Dritter Symphonie" und Claude Debussy's "Prélude à laprès

midi d'un Faune" gewidmeter "Auftakt" idiosynkratische Spielerei ist: Musik – von Christian Grüny vor kurzem als "Kunst des Übergangs" bezeichnet – wird hier gleich zu Beginn des Buches als die paradigmatische ästhetische Praxis der Décadence hervorgehoben (S. 72). Die in ihr sinnfällige Dynamik und Bewegung ist maßgebend auch für die Literatur und Malerei um 1900. Und es ist gerade auch die Konsequenz, mit welcher Urmann diese Einsicht in seiner Analyse durch die Kunstformen hindurch wirken lässt, die dieses Buch auszeichnet. Seine Lektüren Huysmans, Mallarmés, Schnitzlers und Hofmannsthals bringen so die rhythmische Qualität der Texte auf eindruckliche Weise zum Tragen, zeigen sie als Sprachkunst, deren Atmosphäre, deren (musikalisch zu verstehende) Stimmung den Inhalt des Gesagten aufsaugt, dynamisiert und verflüssigt.

Der Bruch des Sinns, der Riss am Grunde der Identität, schafft nicht nur Unsicherheit und Kontingenzangst, er birgt auch philosophisches und künstlerisches Potenzial – wie Urmann durchgängig betont (S. 266, 326, 400, 442, 459, 683). In der Kunst um 1900 wird dieses Potenzial das erste Mal umfassend und konsequent gehoben.

Dass Urmanns Überlegungen als philosophische Spekulation standhält, liegt nicht allein am scharf gearbeiteten Begriffstableau der Studie. Auch in seiner historischen Konkretion lässt sich das Buch nichts zuschulden kommen. So spezifisch und auf den ersten Blick abstrakt Urmanns Interpretationen scheinen mögen, beliebig sind sie nicht. Die Analyse der Musik Debussys oder Mahlers, der Bilder Moreaus oder Klimts wird wie diejenige der Literatur soziohistorisch verankert und dezidiert aus dem jeweiligen künstlerischen Feld heraus entfaltet. Ein Vorgehen, das zu einer überraschenden Neubewertung des Binnenverhältnisses der Fin-de-siècle Kunst führt: Wo auf den ersten Blick Mallarmés poetische Experimente, die die gewohnte Sprache aufbrechen, zerschneiden und sprengen, als eigentliche Avantgarde der formwahrenden Lyrik Hofmannsthals entgegenzustehen scheinen, weist Urmann beide als Typen einer Ästhetik der Irritation aus. Während im einen Fall die Störung des Gewohnten jenen ästhetischen Raum öffnet, der Mallarmés Gedichte einzigartig macht, ist es im andern Fall gerade das Versammeln und Verdichten aller zur Verfügung stehender sprachlich-konformer Ressourcen, das in der systematischen Überreizung zur Wahrnehmung des ansonsten unterhalb der Wahrnehmungsschwelle Verbleibenden führt (S. 600).

"Versammlung und Störung stellen die beiden verschiedenen Ausprägungen der Ästhetik der Irritation dar, die im Herzen der Décadence liegt." (S. 682). In beiden gibt es keine Lässigkeit. Es bleibt harte Arbeit, 'unter den Sinn' zu kommen, seine Brüchigkeit erfahrbar zu machen. Gerade hier aber, in der "Auslotung der intrinsisch responsiven Logik des Sinnlichen, (der) Aufweisung des Anderen der Form, (der) Evokation der Präsenz des Resonanzgrundes" liegt für Urmann das gemeinsame Ziel der deutschen und der französischen Kunst um 1900 (S. 682).

So schafft es dieses Buch tatsächlich einen neuen Blick auf scheinbar Altbekanntes zu eröffnen. Die komparatistische, soziohistorisch eingebettete und synästhetisch orientierte Perspektive zeigt die Décadence als Epoche wie Ästhetik in ihrer von der Romantik bis in die Ge-

genwart reichenden Präsenz. Die unterschiedlichen Kapitel sind mehr als spannende Abhandlungen zu eigenständigen Themen. Sie fügen sich in der Lektüre zu einem beeindruckenden Gemälde, das sich so sehr im Hinblick auf seine repräsentierenden Details wie unter dem Eindruck des ganz eigenen Duktus des Malers betrachten lässt.