

KUNSTGESCHICHTE MIT KONSEQUENZEN: HANS SEDLMAYR

MARIA MÄNNIG

WARUM SOLL MAN ÜBER SEDLMAYR SCHREIBEN?

Eine Person, die das Label ‚Wiener Schule‘ ganz selbstverständlich für sich beansprucht hat, ist Hans Sedlmayr. Nur während der Zeit des Nationalsozialismus inszeniert sich der Österreicher als Schüler Wilhelm Pinders und sucht damit im doppelten Wortsinn Anschluss an einen der prominentesten Vertreter der „reichsdeutschen“ Kunstgeschichte. Vor und nach seinem Münchner Intermezzo allerdings, fundiert Sedlmayr seine wissenschaftliche Karriere auf der Autorität Max Dvořáks. Diesen hatte er allerdings nur ein Semester lang erlebt. Daran zeigt sich, wie fragil derartige Traditionskonstruktionen im Kern tatsächlich sind. Von seinem eigentlichen Lehrer, Julius von Schlosser, wird Sedlmayr als vielversprechender Repräsentant einer neuen Generation in die fast schon dynastisch anmutende Traditionslinie der Wiener Schule eingeschrieben.¹ Ihr wie auch der gesamten Kunstgeschichte hat Hans Sedlmayr jedoch ein schwieriges Erbe hinterlassen, deren polarisierende Kraft bis heute wirkt.

Beispielhaft lässt sich die Problematik an folgender Aussage Derridas illustrieren: „Wenn die Lesbarkeit eines Vermächtnisses einfach gegeben wäre, natürlich, transparent, eindeutig, wenn sie nicht nach Interpretation verlangen und diese gleichzeitig herausfordern würde, dann gäbe es niemals etwas zu erben.“² Im Falle Sedlmayrs liegen die Interpretationsschwierigkeiten hauptsächlich in der Verschränkung von Modernität und reaktionärem Weltbild. Der Nachlass im Salzburger Landesarchiv ist stark fragmentiert, was den Zugang zum Werk zusätzlich erschwert. Die meisten Dokumente aus den 1930er und 40er Jahren wurden posthum vernichtet. Dennoch lassen sich daraus zumindest Teile des *Making Of* rekonstruieren. Was aber hilft uns das und wieso soll man überhaupt über Sedlmayr schreiben?

Einer breiten Öffentlichkeit war Sedlmayr insbesondere mit dem 1948 publizierten *Verlust der Mitte* bekannt geworden.³ Das erste Darmstädter Gespräch 1950 bot der rhetorisch versierten Selbstdarstellung des Rechtsintellektuellen ein medienwirksames wie überaus prominent besetztes Podium und seiner Streitschrift die Bühne. *Verlust der Mitte* lieferte nicht nur besorgten Kulturbürger_innen sondern auch Kunsthistoriker_innen Argumente, sich nicht mit neuerer Kunst befassen zu müssen. Dank des *Verlusts der Mitte* konnte die Kunstgeschichte bis in die 1980er Jahre hinein gegenüber der zeitgenössischen Kunst weitestgehend immun bleiben. Dabei bleibt festzuhalten, dass Sedlmayrs Systematik die Kunsthistoriografie der Moderne bis heute subkutan prägt. Sie hat sich im Unbewussten der Fachkultur festgesetzt.

Reichlich dreißig Jahre ist es her, dass dieser unbequeme Kunsthistoriker, der sicher zu den umstrittensten Vertretern des Fachs gehört, gestorben ist. Kunstgeschichte entfaltet sich gegenstandsbedingt vorwiegend im Rückblick und so ist es gewiss nicht von Nachteil, ebenfalls aus einer gewissen zeitlichen Distanz auf ihre Akteure zurückzublicken, sofern diese Gegenstand

¹ Julius von Schlosser, „Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich“, in: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung Ergänzungsband XIII, Nr. 2 (1934), S. 145-210.

² Jaques Derrida, *Marx Gespenster*, Frankfurt 1995, S. 33.

³ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, 2. Aufl., Salzburg 1948.

der Untersuchung sind. Umso erstaunlicher ist es, dass das Thema während seiner Bearbeitung zunehmend an Brisanz und Aktualität gewann. So hat sich die politische Gegenwart innerhalb der letzten vier Jahre, in denen ich mich intensiv mit Sedlmayr befasst habe, massiv verändert. Hatte beispielsweise noch 2010 die völlig deplatzierte Abendland-These Guido Westerwelles Kaskaden an Gegenschriften provoziert,⁴ so konnten zuletzt Bewegungen wie Pegida und ihre Ableger diesen Topos wieder derartig breitenwirksam verankern, so dass weder Nachrichten noch Satire ohne ihn auskommen.

An einer Figur wie Hans Sedlmayr, so möchte ich behaupten, lassen sich hierfür relevante Kontinuitäten sichtbar machen. Geschickt flößte der Denker der jungen Bundesrepublik gedankliches Inventar ein, das eigentlich für die junge Demokratie hätte tabu sein müssen. Der Schachzug funktioniert damals wie heute unter Rückgriff auf vermeintlich weniger inkriminierende Quellen, das heißt solche, die vor der Zeit des Nationalsozialismus datieren. Charakteristisch hierfür sind kaschierende Begrifflichkeiten, wie der „konservativen Avantgarde“⁵, die etwa Marc Jongen mit Rekurs auf Spengler, Schmitt und Nietzsche – und auch auf Marx – für die Partei Alternative für Deutschland (AfD) entwickelt hat.

Umgekehrt deutet die Sedlmayr-Apologie des AfD-Gründers Alexander Gauland in der *Welt* darauf hin, dass Sedlmayr für das rechtskonservative Spektrum nach wie vor eine wichtige Leitfigur darstellt.⁶ Der Autor verharmlost Sedlmayr, indem er ihn nicht nach seinem Parteiabzeichen beurteilen will, sondern statt dessen seine Argumentation von der „alte[n] Reichsmystik“⁷ abzuleiten versucht. Was diese „alte Reichsmystik“ sein soll, bleibt allenfalls vage.

Dieser Kunstgriff funktioniert auch 60 Jahre nach Kriegsende. Tabu waren damals wie heute eindeutig nationalsozialistische Terminologien. So dienen dann auch nicht Texte von Hitler oder Goebbels als Argumentationsgrundlage, sondern Stichwortgeber sind jene Autoren, die sich euphemistisch als ‚konservative Revolutionäre‘ und de facto als die Neue Rechte der Weimarer Republik bezeichnen lassen.⁸ Oswald Spengler, der Verfasser des *Untergangs des Abendlandes*, ließ sich nicht von der NSDAP instrumentalisieren.⁹ Das ist ehrenwert, diese Tatsache allein wäscht den intellektuellen Wegbereiter des NS allerdings nicht von seiner politischen Verantwortung rein. Die nachträgliche Kanonisierung der Akteure der sogenannten konservativen Revolution, die Armin Mohler in seinem gleichnamigen Buch vornahm, suggerierte schließlich nichts weniger als die Option auf eine bessere Version des ‚Dritten Reiches‘. Damit war ein Mythos geschaffen, der bis heute aktiv ist.

⁴ Guido Westerwelle, „An die deutsche Mittelschicht denkt niemand“, in: Die Welt, 11.02.2010, URL: <http://www.welt.de/6347490> (zuletzt besucht: 08.03.2015).

⁵ Mark Jongen, „Das Märchen vom Gespenst der AfD“, in: Cicero, 22.01.2014, URL: <http://www.cicero.de/berliner-republik/afd-ein-manifest-fuer-eine-alternative-fuer-europa/56894/seite/2> (zuletzt besucht: 29.02.2016).

⁶ Alexander Gauland, „Als die Moderne Gott vertrieb“, in: Die Welt, 23.03.2008, URL: <http://www.welt.de/1820147> (zuletzt besucht: 29.02.2016).

⁷ Ebenda.

⁸ Stefan Breuer, Die Anatomie der konservativen Revolution, Darmstadt 1993.

⁹ Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte [1923], 2 Bde., München 1963.

LEBENSWEG EINES KULTURKRITIKERS

Hans Sedlmayrs Werk ist im Kontext der deutschsprachigen Kulturkritik zu verorten. Insbesondere Georg Bollenbeck und Ralf Konersmann haben diesem schillernden Begriff historische und philosophische Konturen verliehen.¹⁰ Kulturkritik ist der Fluchtpunkt moderner Fortschrittsängste, auf den sich Ideologien und politische aber auch künstlerische Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts richteten. Es handelt sich dabei Zivilisationskritik in ihrer radikalisierten Form, die sich gegen die Werte der Aufklärung richtet. Re-Mystifizierungen sollen vermeintlich Zerbrochenes wieder zusammenfügen. Diese Esoterik manifestiert sich auf unterschiedliche Weise. Im Falle Sedlmayrs ist sie katholisch korrigiert, was sich deutlich in den beiden Hauptwerken des Autors, *Verlust der Mitte* und *Die Entstehung der Kathedrale* (1950) zeigt.¹¹ Was im ersten Fall als Abgesang auf den Bruch zwischen Mensch und Gott funktioniert, gerät im zweiten zur folkloristisch verbrämten Vergangenheitsfiktion. Wurde in der bisherigen Forschung das jeweilige Augenmerk entweder auf die Schriften zur Moderne oder zum Mittelalter gelegt, blieb der Blick auf das gesamte Schaffen bislang Desiderat. Sedlmayrs Dialektik folgend, werden daher *Verlust der Mitte* und *Die Entstehung der Kathedrale* gewinnbringend aufeinander bezogen, was sich in diesem Essay freilich nur skizzieren lässt.¹² Mit Moderne, Mittelalter und Barock kann das Epochenprofil im Groben bestimmt werden, das Sedlmayr beschäftigt. Dieser Anti-Kanon wird flankiert von weiteren antiklassischen Strömungen, wie Manierismus und Rokoko.

Als Person polarisiert Sedlmayr allein durch seine politische Vergangenheit. Die Tatsache, dass es sich um einen bekennenden Nationalsozialisten handelte, wird gerne mit dem Argument, alle hätten schließlich mitmachen müssen, oder man müsse den politischen Menschen vom Wissenschaftler trennen, dementiert. Dabei fällt auf, dass die Sedlmayr-Rezeption in der Nachkriegszeit im Vergleich entschieden kritischer ausgefallen ist, als in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dass das Politikum Sedlmayr erst nach Jahrtausendwende wieder zum Thema wurde, verdeutlicht umso mehr, dass hier in der Zwischenzeit etwas verdrängt worden war.¹³ Entfernt man den Weichzeichner, so ist unbestreitbar, dass sich Sedlmayr innerhalb eines akademischen rechtsintellektuellen Netzwerkes als ‚Anschlussbefürworter‘ hervorgetan hatte. Als Wiener Ordinarius war er nach 1938 durch vorauseilenden Gehorsam gegenüber dem NS-Regime aufgefallen.

Umstritten ist die Rolle von Sedlmayrs Mentor, Julius von Schlosser. Dieser gilt als Humanist fern jeder nationalsozialistischen Aktivität. Es ist allerdings schwer vorstellbar, dass beide Personen konträre politische Positionen vertreten haben sollen. Schlossers programmatischer Wiener-Schule-Text kann politisch als deutschnationales Bekenntnis gelesen werden. In die Diskussion geraten war Schlosser relativ spät durch ein Foto, das ihn mit NSDAP-Parteiabzeichen zeigt.¹⁴ Erst kürzlich förderte ein Forschungsprojekt zu Wiener Straßennamen die Tatsache zutage, dass 1941 eine Straße im 21. Bezirk zu Ehren des 1938 verstorbenen Kunsthistorikers in Schlossergasse

¹⁰ Georg Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, München, 2007; Ralf Konersmann, *Kulturkritik*, Frankfurt/M., 2008.

¹¹ Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale* [1950], Wiesbaden 2001.

¹² Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln 2016 (im Druck).

¹³ Hans H. Aurenhammer, „Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945“, in: Jutta Held und Martin Papenbrock (Hg.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen 2002, S. 161–194; Ders., „Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Institut für Kunstgeschichte im Ständestaat und im Nationalsozialismus“, in: Hans H. Aurenhammer und Michael Viktor Schwarz (Hg.), *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven*, Wien, 2004, S. 11–54.

¹⁴ Thomas Lersch, „Schlossers Hakenkreuz. Eine Replik“ in: *kritische berichte*, Nr. 4 (1990), S. 113-115.

umbenannt wurde.¹⁵ Die neuerliche Archivrecherche förderte allerdings keine einschlägigen Dokumente zutage. Diese biografischen Lücken lassen sich allenfalls durch Indizien füllen.¹⁶ So kann insbesondere das Faktum, dass ausgerechnet der NS-„Staatsbildhauer“, Josef Thorak, eine Büste des Kunsthistorikers angefertigt hat, als weiterer Hinweis dafür gelten, dass Schlosser sehr wohl ebenfalls Teil der rechten Bewegung an der Universität Wien war. Aus dieser Perspektive besehen, erscheint es als historischer Zynismus, dass Thoraks Schlosser-Büste seit 1955 im Arkadenhof der Wiener Universität ausgerechnet neben jener von Sigmund Freud steht, die ihr stilistisch angepasst wurde.¹⁷ 1955 ist nicht nur das Jahr der ersten documenta, sondern zu dieser Zeit tritt auch der österreichische Staatsvertrag in Kraft. Dieser besiegelt die sogenannte ‚Opferthese‘, auf deren Basis man sich einer Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit entziehen konnte. Auf diese Weise sedierte, bot die zweite Republik den rechten Netzwerken einen Nährboden zur Entfaltung. Den politischen Rechtsruck erlebte Österreich nicht zuletzt deshalb früher als andere europäische Staaten, als die FPÖ zur Jahrtausendwende Regierungspartei wurde.

Als vormals illegales NSDAP-Mitglied wurde Sedlmayr kraft des *Verbotsgesetzes 47* Anfang des Jahres 1946 zwangsemeritiert und mit Publikationsverbot belegt. Der ehemalige Ordinarius legte Berufung ein. Nachdem Sedlmayr als „minderbelastet“ eingestuft worden war, konnte *Verlust der Mitte* erscheinen. Daran schloss sich eine Zeit der akademischen Rehabilitierung an, die mit dem Ruf an die Münchner Ludwig-Maximilians-Universität endete. Sedlmayrs Theorie vollendet sich allerdings in Salzburg. Es gelang ihm hier, seine bereits im Wien der 1930er Jahre formulierten Thesen praktisch, etwa in Form des Altstadterhaltungsgesetzes, zu realisieren. Sein Läuterungsweg führt den Kunsthistoriker aus dem akademischen Off einer Art Heiligenstatus zu, den er im Salzburg der 1970er Jahre genießen konnte.

Betrachtet man das Sedlmayr-Werk diskursanalytisch, ist explizit nicht zwischen der politischen Person und dem Wissenschaftler zu differenzieren. Im Gegenteil: Gerade die gegenseitige Durchdringung von Ideologie und wissenschaftlicher Praxis ist Thema einer solchen Auseinandersetzung. Dabei steht die Komplexität des Verhältnisses der Kategorien ‚modern‘ und ‚antimodern‘ im Zentrum der Auseinandersetzung.

¹⁵ Peter Autengruber, „21., Schlossergasse, benannt seit 1941 (vorher Engerlinggasse) nach Julius von Schlosser (* 23.09.1866, † 01.12.1938)“, in: Oliver Rathkolb/Peter Autengruber/Birgit Nemeč/Florian Wenninger (Hgg.), *Umstrittene Wiener Straßennamen. Ein kritisches Lesebuch*, Wien 2014, S. 30-31.

¹⁶ Lt. Forschungsendbericht wurde Schlosser den Personen mit „demokratiepolitisch relevanten biographischen Lücken“ zugeordnet. Siehe: Oliver Rathkolb/Peter Autengruber/Birgit Nemeč /Florian Wenninger (Hgg.), *Forschungsprojektendbericht. Straßennamen Wiens seit 1860 als „Politische Erinnerungsorte“*, Wien, 2013, S. 14, 304. Online verfügbar unter: URL: <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/strassennamenbericht.pdf> (zuletzt besucht 16.05.2016).

¹⁷ Thomas Maisel, *Gelehrte in Stein und Bronze. Die Denkmäler im Arkadenhof der Universität, Wien 2007*, S. 77.

VERLUST DER MITTE – EIN MAKING OFF

Als theoretischer Rahmen der Untersuchung dient Georg Bollenbecks Bestimmung der deutschsprachigen Kulturkritik.¹⁸ Damit lässt sich zeigen, dass sich Sedlmayrs Kulturkritik normativ an einer Idee von Gesamtkunstwerk orientiert, wie sie als rezente Konstruktion zu bezeichnen ist. Trotz seiner Affinitäten zur Gotik und vor allem zum Barock bleibt der Kunsthistoriker jeweils Idealen verpflichtet, die aus heutiger Sicht jeder historischen Grundlage entbehren. Es handelt sich um Projektionen, die zeithistorisch wiederum aus dem 19. und frühe 20. Jahrhundert abbilden.

Der ‚kranken‘ Gegenwart setzt Sedlmayr in *Verlust der Mitte* einen eschatologischen Ausweg entgegen. Die von ihm erdachte Zukunft ist durch die Rückbindung an autoritäre Strukturen charakterisierbar. Voraussetzung für diese Art der Kunsttheorie war die Erfindung der Psychologie und Psychiatrie. Die Forschungen zur Hysterie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leiteten diesbezüglich einen folgenreichen Paradigmenwechsel ein. Damit wurde neben dem Körper endlich auch die Seele krankheitswürdig. Max Nordau und Sigmund Freud repräsentieren zwei Antipoden genau dieses avantgardistischen Forschungszweiges, den der Hysterie-Arzt Jean-Martin Charcot in der Salpêtrière etabliert hatte. Beide taten sich weitestgehend unabhängig voneinander als Kulturkritiker hervor.

Max Nordau koppelte die Kunstkritik an den Medizin-Diskurs, genauer gesagt an das neue Fachgebiet der Psychiatrie. Daraus ging – höchst folgenreich – das Konzept der ‚entarteten Kunst‘ hervor, welches während des Nationalsozialismus Anlass zur Verfemung und zum weitreichenden Kunstraub bot. Strukturell lehnt sich *Verlust der Mitte* unmittelbar an Max Nordaus *Entartung* an.¹⁹ Vor allem Max Nordau hat Sedlmayrs Diskursmuster geprägt. Mit dem von ihm im gleichnamigen Bestseller von 1892/93 nachhaltig geprägten Begriff der ‚Entartung‘ radikalisierte sich das Schreiben über Kunst.

Methodisch referenziert Sedlmayr mit seiner ‚Tiefendeutung‘ keinen geringeren als Sigmund Freud. Aus der Pose des Arztes heraus, ‚legt‘ Sedlmayr die Kunstwerke auf die Couch. Das von ihm diagnostizierte Trauma – so lässt sich anhand von Freuds Strukturmodell der Psychoanalyse zeigen – besteht in der Rebellion des Menschen gegen Gott. Der Konflikt zwischen dem Ich (=Mensch) und Über-Ich (=Gott) findet bei Sedlmayr extern, nicht innerpsychisch statt. Innere Krankheitserscheinungen sind nur die Folge dieser Spaltung.

Sedlmayr unterschlägt beide jüdische Autoren. Dafür bildet eine dramatische Referenz an Oswald Spengler die Folie für die Argumentation. Spenglers *Untergang des Abendlandes* war der letzte große kulturkritische Bestseller, der das Ende des 1. Weltkrieges orchestriert hatte. An diesen Erfolg schließt Sedlmayr sein Werk programmatisch an. In Teilen adaptiert Sedlmayr Spenglers Geschichtsmorphologie. Während er dessen Vier-Phasen-Modell historischer Entwicklung übernimmt, tritt er Spenglers Fatalismus aber auch entschieden entgegen.

Nordau zufolge wird die Kunst evolutionsbedingt früher oder später überflüssig. Ebenso glaubt Spengler, dass der Untergang jeder Kultur zwangsläufig in diese einprogrammiert ist. Dagegen beharrt Sedlmayr auf der Möglichkeit einer kunstreligiösen Erneuerung. An Spengler lässt sich darüber hinaus demonstrieren, wie attraktiv die insbesondere von Alois Riegl und Max Dvořák formulierten Denkmodelle der Wiener Schule der Kunstgeschichte für die Kulturkritik waren. Somit erscheint Sedlmayrs Rückgriff auf Spenglers stilgeschichtlich anmutende Geschichtsphilosophie nur als konsequent. Es handelt sich hier um einen Re-entry kulturkritisch

¹⁸ Bollenbeck, Eine Geschichte der Kulturkritik, 2007.

¹⁹ Max Nordau, Entartung, 2 Bde., Berlin 1892/1893.

verwerteter kunsthistorischer Diskursmuster. Einer Art Kettenreaktion gleich, so lässt sich beobachten, übersetzen sich die kulturkritischen Denkfiguren von Generation zu Generation, indem sie jeweils zeitaktuell präpariert werden.

Neben der theoretischen Dimension spielt natürlich das, was im direkten Umfeld von Sedlmayr geschrieben und geforscht wurde, eine Rolle. Ein Kollegen, der dieses entschieden mit geprägt hat, war Emil Kaufmann. Nach Kaufmanns Emigration besetzt Sedlmayr dessen Forschungsfelder. Die Re-Lektüre von Emil Kaufmanns Schrift *Von Ledoux bis Le Corbusier* offenbart allerdings deren offensichtlich modernekritische Grundierung.²⁰ Anders als bisher behauptet, kann daher von keiner grundsätzlich negativen Umwertung Kaufmanns durch Sedlmayr die Rede sein.²¹ Sogar die von Kaufmann verfasste Rezension von *Verlust der Mitte* affirmiert die architekturgeschichtliche Abhandlung Sedlmayrs prinzipiell, während die Kritik eher verhalten auf die politische Vergangenheit des Autors anspielt.²²

Besonders der Vergleich des Aufsatzes *Vermutungen und Fragen zur französischen Kunst* von 1938 mit dem Beitrag *Die Kugel als Gebäude – oder: das Bodenlose* von 1939 zeigt die ideologische Radikalisierung, die Sedlmayrs Thesen im Zuge des ‚Anschlusses‘ Österreichs erfahren haben.²³ Die kunsthistorischen sind hier nicht mehr von den politischen Aussagen zu trennen. Im Kugelhaus-Aufsatz äußert sich ein latenter Antisemitismus kombiniert mit der Hoffnung auf die nationalsozialistische Erneuerung. Insbesondere der Abriss des Dresdner Kugelhauses, der ein reges Medienecho provozierte, könnte ein möglicher Katalysator für Sedlmayrs Gedanken gewesen sein.

Hinsichtlich Sedlmayrs Ausführungen zur Malerei ist die ‚*Macchia*‘ Bruegels zentral.²⁴ In Vorbereitung des Verfahrens hatte Schlosser dem primär als Architekturhistoriker tätigen Sedlmayr geraten, sein thematisches Spektrum zu erweitern. Die Beilage zur eingereichten Qualifizierungsarbeit wird intensiv im Gutachten besprochen und wurde im Nachhinein gerne als Habilitationsschrift etikettiert.²⁵ Der Text ist der Manierismus-Rezeption zuzuordnen, einem Kernbestand der Wiener Schule, die ein Faible für die sogenannten Spätstile besaß. Sedlmayr adaptiert die von Riegl und Dvořák vorbereitete avantgardistische Lesart prinzipiell, verleiht ihr jedoch eine negative modernekritische Wendung. Sedlmayr orientiert sich für seine Bruegel-Interpretation am Surrealismus. Sedlmayrs Analyseinstrument, die ‚*Macchia*‘, verwertet die Gestaltgesetze, leitet aus ihnen jedoch unmittelbar eine ikonologisch-ikonografische Bedeutung ab. Bruegel wird 1934 zu einem Vorboden der Moderne stilisiert, eine Lesart, die in *Verlust der Mitte* ausgebaut wird.

Die Gegenlektüre mit Ernst Jüngers Schrift *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* lässt erkennen,²⁶ inwieweit die ‚*Macchia*‘ Bruegels dem neusachlichen Diskurs und damit der Literarischen

²⁰ Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wien 1933.

²¹ Winfried Nerdinger und Klaus Jan Philipp, „Revolutionsarchitektur - ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. Zum Begriff, Entstehung und Rezeption“, in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Revolutionsarchitektur - ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, München 1990, S. 13-40, hier: S. 14.

²² Emil Kaufmann, „Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte“ in: *Magazine of Art*, Nr. 43 (1950), S. 275.

²³ Hans Sedlmayr, „Die Kugel als Gebäude – oder: das Bodenlose“ in: *Das Werk des Künstlers*, Nr. I (1939), S. 278-310; Ders., „Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst [1938]“, in: Hans Sedlmayr (Hg.), *Epochen und Werke*, Wien 1960, S. 322-341.

²⁴ Hans Sedlmayr, „Die ‚*Macchia*‘ Bruegels“ in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge*, Nr. VIII (1934), S. 137-159.

²⁵ Dazu: Aurenhammer, „Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945“, 2002, S. 189.

²⁶ Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1932.

Moderne zuzuordnen ist. Jünger orientiert sich gleichfalls an der Gestalttheorie. Zu verneinen ist allerdings die Annahme, dass der Rekurs auf die Gestaltpsychologie automatisch wissenschaftliche Innovation und empirische Fundierung bedeute, wie dies in der Sedlmayr-Forschung immer wieder suggeriert wurde. Abseits der Empirie-zentrierten Forschung, wie sie von den Berliner Gestaltpsychologen um Wertheimer praktiziert wurde, leistete die Gestalttheorie einem gewissenlosem Ästhetizismus Vorschub, der sich insbesondere in Christian von Ehrenfels' *Kosmogonie* niederschlägt.²⁷ Ehrenfels, der Begründer der Gestalttheorie, formte den Forschungszweig kulturkritisch-normativ um – ein Akt, den Jünger und Sedlmayr ihrerseits nachvollziehen, und der während der Zeit des Nationalsozialismus evident wurde.

1936/37 hielt Sedlmayr eine Vorlesung zur *Österreichischen Kunst*, die ebenfalls das 19. und 20. Jahrhundert in den Blick nahm. Zeitpolitisch relevant ist sie deswegen, da im Sommer 1937 sowohl die ‚1. Große Deutsche Kunstausstellung‘ als auch die Femeschau ‚Entartete Kunst‘ eröffneten. Die im Manuskript ausgeführten Abschnitte zur Malerei können neben der ‚Macchia‘ als erster Versuch gelten, Gedanken für *Verlust der Mitte* auszuführen. Sie sind gekennzeichnet durch infernalische Metaphern, die vor allem durch die völkische Kulturkritik im Umkreis Schultze-Naumburgs verbreitet worden waren. Wolfgang Willrichs *Die Säuberung des Kunsttempels*, die konzeptuelle Vorbereitung der Münchner Femeschau, kauft Sedlmayr direkt nach Erscheinen 1937 an.²⁸ Das Buch könnte Sedlmayr dazu inspiriert haben, in *Verlust der Mitte* ebenfalls direkt unter den Abbildungen Leseanweisungen anzubringen, wie sie auch in der ersten Edition der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ vorhanden waren.

DIE KATHEDRALE – EINE PATHOSFORMEL DER MODERNE

Die Entstehung der Kathedrale erschien als zweite große Nachkriegs-Monografie Sedlmayrs, die freilich im Schatten des Skandalerfolgs *Verlust der Mitte* steht. Mehrfach unterstrich der Autor, dass dieses Buch sein eigentliches Hauptwerk sei.

Ihrer sakralen Funktion entkoppelt, dient die Kathedrale seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als Projektionsfläche für künstlerische Visionen. Diese projektive Form der Kathedrale bezeichne ich mit Aby Warburg als ‚Pathosformel der Moderne‘. Anhand des Fallbeispiels Kölner Dom lässt sich zeigen, wie die Industriemoderne letztlich ein idealisiertes Mittelalterbild als Gegenmodell zur defizitär empfundenen Gegenwart erschaffen hat, und damit ebenfalls als Teil des kulturkritischen Feldes funktioniert. Als unmittelbarer Reflex auf die reaktivierte Kölner Dombauhütte hat die Wiener Votivkirche zu gelten, das größte genuin neugotische Kirchengebäude der Welt.

Hans Sedlmayrs *Entstehung der Kathedrale* rehabilitiert – so die These – 1950 die wichtigsten Topoi des 19. Jahrhunderts. Seine Darstellung der Kathedrale als Gesamtkunstwerk impliziert erstens die Genie-Ästhetik und zweitens verortet er die Kathedrale im Kontext einer ‚germanisch-christlichen‘ Baukunst.

Versuchsweise lassen sich die zu Sedlmayrs Zeit kursierenden Mittelalterbilder mit einem zeitgenössischen Konzept systematisieren. Es sind Riegls Kategorien des Haptischen und Optischen, die modellhaft auf die wiederstreitenden Richtungen in der Denkmalpflege angewendet werden können. Hier repräsentiert Ruskin den konservatorisch orientierten Zweig.

²⁷ Christian von Ehrenfels, *Kosmogonie*, Jena 1916.

²⁸ Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*. Eine kunstpolitische Kampfschrift München 1937.

Mit Riegl gedacht, äußert sich hierin das haptische Prinzip, mit dem Fokus auf der Patina und einer auf Nahsicht ausgerichteten Anschauungssituation. Viollet-le-Duc wäre in diesem System hingegen der Optiker. Sein purifizierender Ansatz vertritt das Optische, er zielt auf den auf Fernwirkung ausgerichteten Gesamteindruck.

Im Bereich der Stadtbaukunst lässt sich ebenfalls ein Trend diagnostizieren, der sich optisch-fernsichtig im Klassizismus und Historismus entfaltet und von der haptisch-nahsichtigen Position der Reformarchitektur zu unterscheiden ist. Mit der Wiener Votivkirche lässt sich veranschaulichen, wie romantische Elemente im Historismus umgesetzt wurden. So war zunächst ein exponierter Bauplatz auf einer Anhöhe für die Votivkirche vorgesehen, der sich mit den ebenfalls in imposanten Landschaftsräumen, etwa am tosenden Meer oder in einer bewaldeten Hügellandschaft, ausgestellten Kathedralen in gotischer Form auf Schinkels Gemälden deckt. Erst eine nachträgliche Entscheidung verlagerte das Projekt an die Ringstraße, wo es wiederum zum Initial des Gesamtkonzeptes wurde. Die ursprüngliche Inszenierung der Votivkirche in einem durch Parkanlagen großzügig freigestellten Stadtraum ist heute durch die Straßenführung und die U-Bahnstation Schottentor zerstört. Camillo Sitte konzipierte später eine nicht realisierte Platzumbauung in Form eines Arkadenganges, welche die neugotische Kirche in eine – nach Ansicht des Autors – dem Mittelalter angemessenere, nahsichtige Anschauungssituation gebracht hätte. Insbesondere die Wiener Ringstraßenarchitektur ist aufs engste mit der frühen Phase der Wiener Schule der Kunstgeschichte verknüpft. Rudolf von Eitelberger, der erste Ordinarius, war maßgeblich an der Konzeption der repräsentativen Bauten beteiligt. Camillo Sitte wiederum war Eitelbergers Schüler.

Sedlmayr knüpft also an diese imperialen Grundlagen an, wenn er – von nationalsozialistischer Euphorie getragen – versucht, in den Jahren nach 1938 auf die Stadtplanung im totalitären Staat Einfluss zu nehmen. In seinen urbanistischen Texten wendete er sich gegen den abstrakten Städtebau, wie er von Protagonisten der Moderne wie Otto Wagner oder Le Corbusier favorisiert wurde und gegen einen musealisierenden Denkmalschutz gleichermaßen.

Ausgehend von aktuellen Plänen, die das Wiener Stadtbild massiv verändern sollten, schlägt Sedlmayr vor, die Wiener Altstadt durch eine im Bereich der Leopoldstadt errichtete ‚Hitlerstadt‘, die alle Erfordernisse einer modernen City erfüllt hätte, zu ‚schützen‘. Das Projekt wäre zu Lasten des zweiten Wiener Gemeindebezirkes gegangen, den Sedlmayr ohne Umschweife als ‚Judenstadt‘ bezeichnet.

Sowohl die Konzepte aus Altstadterhaltung kombiniert mit dem Landschaftsschutz weisen auf seine spätere Tätigkeit in Salzburg ab 1964 hin. Zugleich finden sich hier starke Referenzen einer faschistischen Moderne. Die ‚gute Gestalt‘ erkennt Sedlmayr sowohl im ringförmigen, nahezu ideal kreisförmigen Grundriss Wiens, dessen Mitte der Stephansdom bildet, als auch im Aufriss. Jeweils ist der Stephansturm als höchster Punkt ideale Mitte.

Um ihn in Szene zu setzen, reaktiviert Sedlmayr ein Avenue-Projekt aus dem späten 19. Jahrhundert, das vom zweiten Bezirk kommend, eine Schneise in die Altstadt Richtung Dom hätte schneiden sollen. Entsprechende Großprojekte wurden zeitgleich im faschistischen Italien realisiert oder unter Hitler für Berlin geplant sowie in Linz und Nürnberg realisiert. Die Kriterien „modern“ und „antimodern“, so lässt sich argumentieren, sind hier suspendiert; Ressentiment und Fortschrittsdenken gehen unter der Realität totaler Herrschaft eine vollständige Symbiose ein.

Die *Entstehung der Kathedrale* lässt sich in Hinblick auf drei Bedeutungsebenen untersuchen. Die erste Ebene betrifft das romantisch-historistische Kathedralen-Projektiv, das Sedlmayr verarbeitet hat. Insbesondere die Kunstliteratur der Romantik dient dem Autor zur Entwicklung

seiner These. Damit richtet er sich gegen den Positivismus. Obwohl er den Protagonisten der französischen Neugotik, Viollet-le-Duc, kritisiert, dient ihm dessen idealisierende Gesamtdarstellung dennoch als Modell. Sedlmayr gelingt es nicht, den von ihm kritisierten Historismus zu überwinden.

Das romantischen Gotik-Dispositiv wird im Expressionismus reaktiviert und umgedeutet. Erhellend ist in diesem Zusammenhang vor allem Sedlmayrs Worringer-Lektüre, die bisher von der Forschung noch nicht beachtet wurde. Wilhelm Worringer hatte mit seiner Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* eine fiebrige Synthese von Gotik und Abstraktion herbeigeschrieben, die von der künstlerischen Avantgarde bekanntermaßen begeistert aufgenommen wurde.²⁹ Worringers ahistorischer Zugang, seine intuitive Methode und die Verortung der Gotik in einem ‚germanischen Formwillen‘ prägten die Kunstgeschichte und sind vorbildhaft für Sedlmayr.

In Bezug auf das im Nationalsozialismus forcierte Mittelalterbild widmet sich die Untersuchung vor allem Sedlmayrs Lichtmystik und der Gralsromantik. Festzuhalten ist, dass die These des himmlischen Jerusalem, die Sedlmayr in der *Entstehung der Kathedrale* als zentralen Gegenstand präsentiert, maßgeblich aus dem Grals-Mythos gespeist wurde. Zurückverfolgen lässt sich diese Verknüpfung von himmlischem Jerusalem, Gralstempel und Kathedrale bis in die Romantik. In der Literaturwissenschaft der 1930er Jahre wurde diese Annahme wieder aufgegriffen. In der Vermittlung der mittelalterlichen Sagenstoffe spielte der in München lehrende Germanist Otto Höfler eine wichtige Rolle. Der Wagner-Verehrer hatte sich mit seiner Germanentese dem Nationalsozialismus in besonderer Weise angedient. Nach Kriegsende spielte Höfler eine wichtige Rolle bei der Vermittlung von Sedlmayr nach München, während er selbst seine Karriere in Wien fortsetzen konnte.

Auch für die Protagonisten des Neuen Bauens diente die Kathedrale als archimedischer Punkt künstlerischer Visionen. Le Corbusiers Kathedralen-Interpretation ist zunächst stark an dem wichtigsten englischen Vertreter der Neugotik, John Ruskin, orientiert. In Frankreich integriert der Architekt den dort – in Nachfolge von Viollet-le-Duc – vertretenen Funktionalismus. In den 1920er Jahren grenzt sich Le Corbusier vehement vom neogotischen deutschen Expressionismus ab, indem er die Gotik „romanisiert“. In seinem Reisebericht *Quand les cathédrales étaient blanches* dienen die Kathedralen Frankreichs der Betonung des Innovativen, an die im Rahmen des Internationalen Stils anzuschließen ist.³⁰ Le Corbusier kann als Sedlmayrs Intimfeind gelten. Intensiv setzte sich Sedlmayr mit dessen zahlreichen Schriften auseinander. Dabei ist der Wahlfranzose selbst stark von der deutschsprachigen Kulturkritik geprägt, auf unrühmliche Weise diente er sich dem Vichy-Regime an. Avantgardistischer Manifest-Charakter und kulturkritischer Gehalt amalgamieren in Le Corbusiers Schriften.

Die in *Verlust der Mitte* geäußerte Institutionskritik kondensiert in der von Hölderlin geprägten Metapher der ‚ästhetischen Kirche‘. Neben dem weitreichenden Ikonoklasmus setzte die Französische Revolution auch die museale Aufbereitung von Kunstwerken in Gang. Aus der Allianz von Zerstörung und Konservierung ging eine kunstreligiöse Erwartungshaltung hervor. Als steinernes Sinnbild der ‚ästhetischen Kirche‘ erscheint das säkularisierte Klosterensemble Gallerie dell’ Academia in Venedig. Zwei miteinander in direktem Zusammenhang stehende Ereignisse konstituieren den Zweck dieser Einrichtung, dem Bergen von Bildern: Das durch die Säkularisierung entfunktionalisierte Gebäude wird zum Aufbewahrungsort von ebenso funktionslos gewordenen, enteigneten Kultobjekten. In der europäischen Dimension lassen sich

²⁹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie [1907], Amsterdam 1996.

³⁰ Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*. Voyage au pays des timides, Paris 1937.

um 1800 vielfach derartige Zweitnutzungskonzepte beobachten, bis tatsächlich das öffentliche Museum als Bauaufgabe erfunden wird.

Die fatale Verlusterzählung vom Ende der Einheit von Religion und Kunst findet ihren deutlichen Ausdruck in Novalis' *Europa*-Rede, die erst posthum publiziert wurde.³¹ Sie beeinflusste weitere prominente Texte, wie Julius Langbehns völkisch imprägnierten *Rembrandt als Erzieher*, sowie die Manifeste der künstlerischen Moderne, wie Franz Marcs *Geheimes Europa* bis hin zur nationalsozialistisch gefärbte kunsthistorischen Monografie Hubert Schrades *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst* und Verlust der Mitte.³² Zu kritisieren ist, dass das vermeintlich Echte, das Sedlmayr durch seine Untersuchung gewinnen wollte, lediglich vorhandene Interpretationsschemata aufgreift und rekombiniert, damit wird die Erkenntnis um die mittelalterliche Realität aber eigentlich behindert. Dass Sedlmayr auf die Gotik-Projektion der Romantiker zurückgreift, eine Epoche, die Ausgangspunkt seiner Verlusterzählung bildet, bezeichne ich als das kulturkritische Paradox.

SALZBURGER BAROCK

Inwieweit ist nun aber Sedlmayrs antiklassischer Kanon, der Moderne, Mittelalter und Barock umfasst, bereits ideologisch impliziert. Insbesondere die völkisch motivierte Kulturkritik (bei Langbehn, Spengler, Schrade) denunzierte die Renaissance als fremden, der deutschen Kunst entgegenstehenden Kulturimport. Die Barock-Aufsätze von 1936 und 1938 zeigen, wie Sedlmayr die österreichische Barockforschung ‚reichsdeutsch‘ umformatiert. An Hand der Künstlerpersönlichkeit des Johann Bernhard Fischer von Erlach betont Sedlmayr sowohl den deutschen als auch den imperialen Charakter von dessen Architektur.

In Salzburg verbringt Sedlmayr seinen letzten Lebensabschnitt, wo sich die österreichischen Grünen um ihn konstituieren. Mit Sedlmayr als Sprachrohr realisiert sich hier ein umfangreiches Denkmal- und Landschaftsschutzkonzept in Form des Altstadterhaltungsgesetzes. Eine Aussöhnung mit der Moderne verweigert Sedlmayr allerdings bis zuletzt. Waren seine urbanistischen Texte der 1930er Jahre von nationalsozialistischer Naherwartung getragen, so nimmt Sedlmayr nun eine resignative Position ein. In den späten Salzburger Texten finden sich Elemente von Spenglers Großstadtkritik sowie die Thesen Schultze-Naumburgs wieder, völkisches Ideengut also, das – lange genug konserviert – nun wieder attraktiv erscheinen konnte. Heute distanziert sich die Partei von ihrem Gründervater.

Meine Kritik an Sedlmayrs Kunstbeschreibung betrifft vor allem ihre große Qualität, ihren immersiven Charakter. Es handelt sich um Reenactments des ‚eigentlichen‘ Werkes. Insbesondere in der *Entstehung der Kathedrale* liefert der Autor multisensorische und atmosphärische Rekonstruktionen dessen, was seines Erachtens die Kathedrale war. Diese sinnliche Dichte erreicht der Kunsthistoriker auf Kosten historischer Details. Betrachtet man Sedlmayrs eigenen zeitlichen Horizont, dann zeigt sich, dass Immersionen in Architektur und Medien in extenso um die Jahrhundertwende erzeugt wurden. Die großen Ausstellungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sowie Denkmäler – etwa die Votivkirche – waren als Immersionsräume konzipiert.

³¹ Novalis, „Christenheit oder Europa“ [1799], in: Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa, Leipzig, 1910.

³² Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, 16. Aufl., Leipzig 1890; Franz Marc, „Das geheime Europa (Ende 1914)“, in: Klaus Lankheit (Hg.), *Franz Marc. Schriften*, Köln 1978; Hubert Schrade, *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig 1936.

Betrachter_innen wurden dadurch in eine Art virtuelle Realität versetzt. Dieses Modell lässt sich auf Sedlmayrs Methode übertragen, dessen Ziel es war, die Kunstwerke mittels eines sprachlich-reproduktiven Verfahrens zu ‚erwecken‘.

Derartige allgemeingültige, überhistorische Erklärungs- und Bewertungsmodelle für Kunstwerke zu finden, ist wohl das verlockendste Ziel der kunsthistorischen Forschung. Anhand des ‚Falles‘ Sedlmayr, lassen sich daher grundsätzliche Paradigmen der Kunsthistoriographie im 20. Jahrhundert isolieren und zur Disposition stellen.

MIT SEDLMAYR ZUR VIDEOKUNST

Sedlmayrs Einfluss wird gerne unterschätzt. Seine Schüler, z. B. Werner Hofmann, um nur einen zu nennen, entwickelten seine Thesen weiter. Insbesondere die Kunstgeschichte der Moderne ist bewusst oder unbewusst von Sedlmayr imprägniert. Die Münchner Kunstgeschichte unter Sedlmayr war ein Hotspot, der unter anderem Michael Baxandall anzog.³³

Umberto Eco widmete Sedlmayr eine Glosse, in der er den *Verlust der Mitte* in einer Art Doppelrezension mit Marshall McLuhans *Understanding Media* einer beißenden Kritik unterzieht.³⁴ Den ‚Cogito Interruptus‘ attestierte Eco beiden höchst aktiven Publizisten. Ihr Denkfehler liegt nach Ecos Diagnose in der jeweils mangelnden Differenz von Zeichen und Bezeichnetem. Ist *Verlust der Mitte* die negative Seite der Medaille, so verhält sich *Understanding Media* technik- und fortschrittsaffin. Kein Geringerer als Nam June Paik, der Vater der Videokunst, hörte bei Sedlmayr in München die Vorlesung *Entstehung und Frühzeit von Kirchengebäuden*, eine Vorlesung, mit der dieser an seine Vorarbeiten zur Entstehung der Kathedrale anschloss. Damals mutete niemand dem braven Koreaner aus gutem Hause zu, später unter dem Label Fluxus nach gutbürgerlichen Maßstäben auszurasten. Eine mögliche Frage könnte lauten, ob in den Videoinstallationen Paiks nicht doch Reflexe auf Sedlmayr stecken? *Zen for TV* verleiht dem Fernsehapparat, Leitmedium westlicher Unterhaltungskultur, die Anmutung fernöstlicher Spiritualität. Die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen wird auf die beleuchtete Linie konzentriert, der Blick verengt sich, die konsumistische Haltung wird so dispensiert. Der Closed-Circuit des *TV Buddha* führt der meditierenden Figur ihr mentales Abbild im Monitor vor. Diese Rückbesinnung auf die eigene Kultur, die dem Künstler im Westen mit einem Hauch von Exotik umgibt, ist Teil von Paiks Erfolgskonzept. So ähnlich funktionierte Kandinskys Rückgriff auf die russische Ikonenmalerei. Ebenso resultiert auch Sedlmayrs Kathedralen-Fiktion aus der Idee, man könne die eigene Vergangenheit oder Kultur gegen vermeintlich Fremdes in identitätsstiftender Weise stärken und verwerten. Diese Illusion eines einfachen binären Codes ist so verlockend, dass sie immer wieder Konjunktur haben wird. Gegenwärtig bedienen rechtspopulistische Organisationen und Parteien dieses Wunschdenken.

Nicht selten begegnet die Kunsthistoriografie dem Vorwurf, zu sehr mit sich selbst befasst zu sein. Dabei ist zu bedenken, dass die theoretischen Grundbedingungen mit der Zeit sedimentieren. Wiedergänger der Theorie sollten als solche demaskiert werden. Derrida bezeichnet diese von

³³ Siehe dazu den Beitrag von Marija Nujic in dieser Ausgabe: Dies., Hans Tietze als Kunstsoziologe und sein Einfluss auf Michael Baxandall, in: NEUE kunstwissenschaftliche forschungen, Nr. 2, 2016. URL: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nkf/article/view/23475> (zuletzt besucht 15.5.2016), doi: <http://dx.doi.org/10.11588/nkf.2016.2.23475>.

³⁴ Umberto Eco, Vom Cogito interruptus [1967], in: Ders., Über Gott und die Welt. Essays und Glossen, 5. Aufl., München 1996, S. 245-265.

der Gegenwart entfernten Grundlagen als das ‚Gespenstige‘: Ein Begriff, der trotz aller Unbestimmtheiten die Differenz älterer Theoriegebilde zur Gegenwart zu charakterisieren vermag. In diesem Sinne versteht sich der vorliegende Text sowohl als Grundsatzkritik wie als aktualisierende Aneignung. Über die Beschäftigung mit der Person Sedlmayr hinausgehend, führt sie vor Augen, dass es gleichermaßen wichtig wie schwierig ist, sich den Widersprüchen der Moderne zu stellen. Darum lohnt es sich, heute über Sedlmayr nachzudenken und zu schreiben.