

Hans Sedlmayr  
18.1.1896 – 9.7.1984

Am 9. Juli 1984 ist Hans Sedlmayr in Salzburg gestorben. Er war seit 1942 korrespondierendes, seit 1955 ordentliches und seit seiner Emeritierung 1965 dann wieder korrespondierendes Mitglied unserer Akademie. Sedlmayr ist 1896 in Hornstein im Burgenland, an der österreichisch-ungarischen Grenze, geboren. Im ersten Weltkrieg sah er als Offizier der k. u. k. Orient-Armee die große Architektur Konstantinopels, Syriens

und Jerusalems. Diese Eindrücke waren so tiefgreifend, daß Sedlmayr beschloß, Architekt zu werden. Heimgekehrt, bewirkte dann die Persönlichkeit Max Dvoraks 1920 den Übergang vom Studium der Architektur zu dem der Kunstgeschichte. Nach Dvoraks allzu frühem Tode promovierte Sedlmayr dann 1923 bei Julius v. Schlosser. Es folgten zehn Jahre freier wissenschaftlicher Tätigkeit, die mit der Habilitation 1934 an der Wiener Universität abschlossen, wo er schon zwei Jahre später Nachfolger Schlossers wurde. 1951 folgte er einem Ruf nach München, wo er den kunstgeschichtlichen Lehrstuhl bis zu seiner Emeritierung innehatte.

Sedlmayr war einer der letzten Polyhistoriker der abendländischen Kunstgeschichte, aus der Generation von Lord Kenneth Clark und Foçillon. Von spätantiken Wandsystemen bis Kandinsky und Klee reichen seine wissenschaftlichen Interessen und Äußerungen. Alle Kunstgattungen, Architektur, Plastik, Malerei und Zeichnung hat er mit neuen, schöpferischen Gedanken bedacht, mochte er nun über Michelangelo und Borromini, über Brueghel und Vermeer van Delft, über Raphael Donner oder Watteau handeln. Gleichwohl ist Sedlmayr der geborene Architekturhistoriker, dessen Gedanken vor allem um zwei Pole kreisen, die gotische Kathedrale und die Baukunst des Barock. Mit seinen und Bruno Grimschitz' Untersuchungen beginnt nach 1920 ein völlig neues Kapitel in der Erforschung der österreichischen Barockarchitektur. Für Sedlmayr stand Fischer von Erlach im Mittelpunkt, den er in immer neuen „Näherungen“ zu verstehen suchte.

Daneben steht der Denker, der Kunstphilosoph, der als vorläufig letzter Gelehrter ein System zur Erforschung und zum Verstehen von Kunstwerken ausarbeitete. Als Sedlmayr um 1920 Student war, beherrschte Dvoraks Wunschtraum einer „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ das Feld, welche alle historischen Disziplinen zu einer gemeinsamen Entwicklung zusammenbündeln wollte – aber auch Theologie und Dichtung sollten dies System von „Wachstumsparallelen“ abstützen. Aber merkwürdig, trotz des tiefen menschlichen Einflusses von Dvorak auf seine Schule – Kunstgeschichte als Geistesgeschichte hat keiner von ihnen treiben wollen, und Sedlmayr und der Freiherr v. Kaschnitz-Weinberg haben die Unhaltbarkeit einer solchen Forschungsrichtung mit überwältigender Logik dargetan. Das Zauberwort für die jungen Wiener wurde vielmehr das Wort „Struktur“ (das zuerst in einem kunstphilosophischen Buche von Ludwig Coellen, Darmstadt 1921, geprägt worden war). Im gleichen Jahre erschien Max Wertheimers Gestalttheorie, und Sedlmayrs und Kaschnitz' Strukturgeschichte und Strukturanalyse sind nur von der Gestaltpsychologie her zu verstehen. Das bedeutete zunächst den Ausschluß eines selbstherrlichen Beschauers und seiner Willkür aus der Be-

trachtungsart des Kunstwerks. Es galt, die inneren Strukturprinzipien zu erkennen, von denen der Stil „nur eine abhängige Variante bildet.“ In zwei Aufsätzen „Gestaltetes Sehen“ von 1925 und 1926 und in dem Borromini-Buch von 1930 hat Sedlmayr dann die Strukturanalyse zum ersten Male an einem Beispiel vorgeführt, dem Untergeschoß von San Carlo alle quattro fontane in Rom. Daß er richtig gesehen hatte, bestätigte ihm die Tatsache, daß er selbst zeichnend Gebilde entwarf, die sich später auf Handzeichnungen Borrominis tatsächlich vorfanden. Sedlmayr hat diese Betrachtungsart dann auch auf Gemälde übertragen (niederländische Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts) und die Methode so verfeinert, daß schließlich zumeist vier Bedeutungsschichten übereinander liegen, die „wörtliche, die allegorische, die eschatologische und die tropologische“, die eine Einheit bilden. Eine solche Kunstlehre eines Hochschullehrers war sicher davor, von Schülern nachgeahmt zu werden. Wölfflins Grundbegriffe waren übertragbar auf einen großen Schülerkreis und haben dort viel Unheil angerichtet. Sedlmayrs Strukturanalyse war so genial und individuell, daß sich nach ihm niemand in diese Bezirke gewagt hat.

Schon Sedlmayrs Erstlingswerk, die (erste) Monographie über Joh. Bernhard Fischer von Erlach (1925), hatte auf alles „Narrative“ verzichtet, auf einen historischen oder gar kulturhistorischen Hintergrund für seinen Helden. Es bestand im wesentlichen nur aus vier kritischen Verzeichnissen und Werklisten, bewies aber schon die große analytische Begabung des Verfassers. Sein zweites Fischer von Erlach-Buch von 1956 zeigt seine Grundeinstellung unverändert: da er ein Analytiker ist, so ist er kein Epiker, da es für ihn kein „abschließendes Fischer-Bild“ gibt, sondern nur stets neue „Annäherungen“, so will er ein Späher und Sucher, aber kein Erzähler sein. Nicht etwa, daß das außerhalb seiner Möglichkeiten gelegen hätte! Die Schilderung der „Vienna Gloriosa“, jenes Gürtels von Gartenpalais, der nach Beseitigung der Türkegefahr ab 1683 rings um Wien entstand, oder das Kapitel „Ein Zeitalter endet“ – beide in dem zweiten Fischer-Buch von 1956 – zeigen sehr wohl, daß Sedlmayr schildern konnte, wenn er mußte.

Aber als Analytiker sah Sedlmayr die Lücken in seiner Disziplin zu genau, um sich beim Erzählen aufzuhalten. In den Naturwissenschaften wird das gebräuchlich sein, aber in den Geisteswissenschaften steht es wohl einzig da, wenn ein Schriftsteller am Ende jedes Kapitels eine Rubrik einrückt „offene Fragen“, wie es im Kathedralbuch geschieht. Sein Scharfblick blieb ihm auch Zeiten gegenüber treu, die eigentlich nicht seine Spezialgebiete waren, was der hellsichtige, aber diffuse Aufsatz „Zur Revision der Renaissance“ beweist. Freilich bedeutete das Aufweisen von Lücken – will sagen nicht Gesehener oder unbewältigter

Probleme – für Sedlmayr dann die Aufforderung an sich selbst, solche Lücken zu schließen. Er hat sich dabei zuweilen überfordert. Der Versuch des Nachweises eines „keltischen Elements in der Kathedrale“ konnte nicht gelingen, zumal er nicht auf Kunstdenkmälern, sondern auf Sekundär-Literatur von Romanisten aufgebaut war.

Lag eine Fischer-Monographie für Sedlmayr außerhalb des Bereiches, wo er Strukturen von Innenräumen nachweisen konnte, so standen die Dinge bei der „Entstehung der Kathedrale“ völlig anders. Sedlmayrs leitende Ideen ließen ihn durch lange Jahrzehnte hin nicht los, sie waren im Detail variabel, im Großen standfest. Zum ersten Male hatte der 39-jährige Sedlmayr seine Gedanken zur Struktur eines christlichen Kirchenbaues in dem Aufsatz „Das erste mittelalterliche Architektur-System“ 1933 niedergelegt, wobei das konstituierende Element das justinianische Baldachin-System der Hagia Sophia bildete. Nach dem zweiten Weltkrieg sah er die „übergreifende Form“ dieses Systems in der Jochbildung der französischen Kathedrale der Gotik zu ihrer Höhe geführt. Aber mit Struktur-Analyse allein konnte Sedlmayr dem Phänomen, ja dem Kosmos der Kathedrale nicht beikommen. Sedlmayr sah sich einer ganz anderen Forschungslage gegenüber als bei seinen Studien zur österreichischen Barockarchitektur. Die Denkmäler waren längst in die richtige zeitliche Ordnung gebracht durch die französische Kunstarchäologie von Prosper Mérimée über Lefèvre-Pontalis bis zu Marcel Aubert; die deutsche Kunstgeschichte seit Dehio, Gall und Jantzen hatte sich erfolgreich um das Verstehen des Raumes bemüht und Emile Mâle der Erforschung der Ikonographie der Kathedralen sein Leben gewidmet. Die technischen Probleme des Kathedralbaues waren größtenteils gelöst, von der Liturgie, der Musik, die den Innenraum mit Leben erfüllten, besaß man Kenntnisse, die Ikonographie von Glasfenstern und den Statuen an den Gewändeportalen war entschlüsselt. Auf die reiche Ernte von vier Forschergenerationen seit der Spätromantik gestützt, konnte Sedlmayr es wagen, die Summa zu ziehen, das Phänomen der Kathedrale von *allen* Seiten anzugehen. „Die Erkenntnis der Kathedrale ist vielleicht das schwierigste Problem, das der Kunstgeschichte – mindestens der des Abendlandes – überhaupt gestellt ist, zugleich aber auch jenes, das, richtig erhellt, am meisten Erkenntnislicht verbreiten kann“. Was er an Persönlichem einbrachte, war die Auffassung von der Fortbildung des Baldachin-Systems der frühbyzantinischen Kunst bis zur „schwebenden Kathedrale“, ohne sichtbare Basis, vom Gewölbe her sich herabsenkend, „mit Luftwurzeln“. Es war ferner die Vorstellung von der Bedeutung des Farblichts für den Innenbau. Im Anschluß an Dvorak und Jantzen spricht Sedlmayr dies 1939 noch zaghaft aus, Panofsky hat 1946 dann mit reichen Quellenbelegen,

besonders aus Dionysius, dem Areopagiten, das Farblicht der Kathedrale zu einem konstituierenden Element erklärt und Sedlmayr übernahm im Kathedralbuch Panofskys Erkenntnisse. Hingegen vermag die Kathedrale als Abbild des himmlischen Jerusalem uns heute als ein Spezifikum der Gotik nicht mehr zu überzeugen, da man in fast allen Epochen die Kirche dieser Vorstellung unterwarf. Manche kühne Deutungen Sedlmayrs wie die von der Kathedrale als Königskirche sind waghalsige Theorien, denen niemand folgen konnte. Das Kathedralbuch als Ganzes aber bleibt ein großer Wurf, niemand hatte seit Dehio alle gotischen Denkmäler des Abendlandes so souverän überschaut, und wie sehr hatten sich seit Dehio Blickfeld und Forschungsstand verschoben!

Denkt man an so komplizierte Bauanalysen wie an die der Fassade der Karlskirche in Wien, wo Sedlmayr uns die Augen dafür öffnet, wie geistliche und weltliche „Allusionen“ dauernd ineinander greifen, so wird man überrascht sein, daß der Verfasser seine Vorstellungen auch in einem ganz einfachen, limpiden Deutsch vorzutragen versteht, was der kleine Aufsatz „Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst“ bezeugt. Als Schriftsteller ein glasklares, nüchternes, fast generalstabsmäßiges Deutsch schreibend, überrascht er den Leser oft durch sprachliche Einschübe oder Schlußfolgerungen, die man nicht wieder vergißt. So über das Innere der Kollegien-Kirche in Salzburg: „Mittelalterliche Verhältnisse, fast archaische Strenge, dabei klassische Stille . . . hohe hallende Gassen“. Oder der Schluß des Vermeer-Aufsatzes: „Denn der Ruhm der Malkunst ist nicht die Posaune blasende ‚Gloria‘ der Welt, sondern reine Innerlichkeit“.

Die Feinde, die Sedlmayr besaß, wie jeder bedeutende Mensch, wuchsen ihm aus zwei sehr verschiedenen Lagern zu, seinen politischen Gegnern, die Sedlmayrs Stellung zum Nationalsozialismus seit 1938 verurteilten und den Freunden der modernen, zumeist gegenstandslosen Malerei. Die Sympathie eines Österreicherers für den Nationalsozialismus bedeutete in vielen Fällen nur sehr vordergründig ein Bekenntnis zu dessen deutschem Parteiprogramm. Durch Bismarcks kleindeutsche Lösung von 1866 aus dem Reich ausgeschlossen, zu dem die Rückkehr den Österreichern 1919 von den Alliierten verwehrt wurde, sahen viele österreichische Familien 1938 jetzt endlich die Stunde des Anschlusses gekommen, ohne zu ahnen, wie fürchterlich schnell sie ernüchtert sein würden. Zu diesen Großdeutschen gehörte auch Sedlmayr.

„Der Verlust der Mitte“ erschien in einem denkbar ungünstigen Augenblick (1948). Die verfemte moderne Kunst trat, soweit sie nicht zerstört oder ins Ausland verkauft worden war, eben wieder aus Verstecken und Depots ans Licht, da wurde sie von Sedlmayr angegriffen.

Hinter seiner Attacke stand ein Urerlebnis, ja eine Urangst, welche ihm Gebilde der französischen Revolutions-Architektur einflößten. Die Vollkugel des Architekten Cl. N. Ledoux, das Kugelhaus als Wohnhaus eines Flurwärters, war das Bodenlose, „erscheint gleichsam wie ein gelandetes Raumschiff mit ausgelegten Brücken auf der Erdoberfläche liegend, die sie nur in einem Punkte berührt“. In der russischen Revolutionsarchitektur, anlässlich des Entwurfs für ein Lenin-Institut bei Moskau mit einem Kugelhaus aus Stahl und Glas, heißt es: „Eine unserer Zukunftsideen ist die Überwindung der Erdgebundenheit“. Mit jeder neuen Kampfschrift Sedlmayrs, die rasch aufeinander folgten, trat seine religiöse Haltung deutlicher hervor. Er wünschte, das von Gott geschaffene Menschenbild zu bewahren. Eine seiner letzten Äußerungen lautet: „Die Frage der Fragen aber ist und bleibt: Wann, wo und unter welchen Bedingungen ist aus dem Zeitbedingten das Zeitfreie entstanden, aus dem Neuen das Vollkommene?“.

Der letzte Abschnitt von Sedlmayrs Lebensweg sollte eigentlich auch seine vielen Gegner versöhnen. Nach der Emeritierung 1965 verlegte er seinen Wohnsitz nach Salzburg, und dort wurde aus dem Kathedergelehrten der praktische Denkmalpfleger. Salzburg, zur europäischen Festspielstadt geworden, wünschte seinen Stadtorganismus diesem neuen Glanz anzupassen. Als das Alte Borromäum „ein alter Kasten, an dem nichts dran ist“ vom Abbruch bedroht war, rettete Sedlmayr es, indem er die Funktion des schlichten Baues im Stadtbild nachwies, als an der Flanke des Belvedere-Gartens ein vielstöckiges Konservatorium geplant war, das den Garten verschandelt hätte, vermochte Sedlmayr das Projekt auf erträgliche Maße zu reduzieren. Um die Erhaltung jedes einzelnen Hauses, das sein Grabdach noch besaß, hat Sedlmayr gekämpft. Damit nahm er eine Wiener Tradition auf: auch Dvorak oder Dagobert Frey waren engagierte Denkmalpfleger gewesen.

Sedlmayr war stolz, wie so viele kämpferische Naturen, aber er besaß auch das Geschenk seines Stammes, die Höflichkeit des Herzens. Und der lange Umgang mit Gestalten wie Maria Theresia oder dem Prinzen Eugen lehrte ihn magnanimitas.

Als er ein „Verzeichnis der Werke und Entwürfe“ Fischer von Erlachs zusammenstellte, setzte er dem Katalog voraus einen Satz:

„Ich habe mich für verpflichtet gehalten, mich in *jedem* Falle zu entscheiden“.

Diese Worte können als Devise über Sedlmayrs Leben und Werk stehen.