

Maria Männig

Der Surrealismus als Feindbild und Therapeutikum bei Hans Sedlmayr und Rudolf Schlichter

Seine Polemik gegen die künstlerische Moderne richtete der Wiener Kunsthistoriker Hans Sedlmayr vornehmlich gegen den Surrealismus. Ziel seiner Kritik war damit eine jener künstlerischen Tendenzen der Klassischen Moderne, die nach dem Zweiten Weltkrieg als ausbaufähig galt. Die Wurzeln der unter der Bezeichnung ‚Surrealismus‘ subsummierten künstlerischen Ausdrucksmittel findet Sedlmayr bereits im mittelalterlichen Höllenbild angelegt. Die Säkularisierung habe die Darstellung des Grausamen jedoch sukzessive von der kultisch-religiösen Bindung entkoppelt. Frei im Feld der Kunst flottierend, würden sich die visuellen Inhalte nun ungehindert miteinander verbinden, durchmischen, neu kombinieren – mit unvorhersehbaren, ja katastrophalen Folgen. Diese Kettenreaktion beschreibt Sedlmayr in seinem berühmtesten Buch, *Verlust der Mitte* (1948). In der darin vorgebrachten Argumentation erscheint der Surrealismus als Tiefpunkt der abendländischen Malerei.¹ Sedlmayr bezeichnet ihn gar als „Antikunst“² und befeuert so Anfang der 1950er Jahre von konservativer Seite her die „Menschenbild“-Debatte.³

Methodisch bedient sich Sedlmayr insbesondere in *Verlust der Mitte* einer der wichtigsten Quellen, aus der die Surrealisten ebenfalls geschöpft hatten: Freuds Schriften zur Tiefenpsychologie. Den 1948 diffamierend vorgetragene Thesen war bereits eine jahrelange Auseinandersetzung vorausgegangen.⁴ In früheren Texten, wie *Die „Macchia“ Brueghels*, fun-

¹ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948.

² Hans Sedlmayr: *Kunst und Wahrheit*. Wien 1979, S. 218-222.

³ Hans Gerhard Evers (Hrsg.): *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*. Darmstadt o.J.

⁴ Hans H. Aurenhammer: *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945*. In: Jutta Held und Martin Papenbrock (Hrsg.): *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*. Göttingen 2002, S. 161-194; Ders.: *Zäsur oder Kontinuität. Das Wiener Institut für Kunstgeschichte im Ständestaat und im National-*

giert der Surrealismus als zeitgenössischer Referent für die Charakterisierung des niederländischen Meisters.⁵ In dem Beitrag liefert Sedlmayr 1934 eine auf surrealistischen Arbeitsmethoden basierte Beschreibung jenseits des klischierten ‚Bauern-Brueghels‘.

Nur wenige Monate nach *Verlust der Mitte* erschien Rudolf Schlichters *Das Abenteuer der Kunst* (1949).⁶ In dieser Schrift rechnet der Künstler, der sich in den zwanziger Jahren als Bohémien verschiedenen Richtungen wie Dada und Neuer Sachlichkeit angeschlossen hatte, und sich nach dem Krieg als Surrealist bezeichnet,⁷ ebenfalls mit der modernen Kunst ab.⁸ Stellt man Sedlmayrs und Schlichters Kulturkritiken gegeneinander, so fungiert der Surrealismus darin einmal als die Inkarnation des Unkünstlerischen, als *die* Antikunst schlechthin, während Schlichter ihm tatsächlich therapeutisches Potenzial zuerkennt. Um diese Positionen herauszuarbeiten, sollen im Anschluss die beiden Personen vorgestellt werden. Schließlich soll untersucht werden, wie sich Sedlmayrs Verhältnis zum Surrealismus entwickelt.

I. Rudolf Schlichter

Rudolf Schlichter (1890-1955) studierte nach einer abgebrochenen Lehre als Emailmaler und der ebenfalls abgebrochenen Ausbildung an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule⁹ von 1909 bis 1916 an der Großherzoglichen Akademie der bildenden Künste Karlsruhe. Das Verzeichnis der Studierenden führt ihn bis zum Sommersemester 1911 in der Klasse Walter Georgi, während der Studienjahre 1911-13 in der Klasse des

sozialismus. In: Ders. und Michael Viktor Schwarz (Hrsg.): Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven. Wien 2004, S. 11-54.

⁵ Hans Sedlmayr: Die „Macchia“ Brueghels. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge, VIII (1934), S. 137-159.

⁶ Rudolf Schlichter: *Das Abenteuer der Kunst*. Hamburg 1949.

⁷ Sigrid Lange: *Das Spätwerk von Rudolf Schlichter*. Hamburg 2011, S. 168; Dies.: Einführung. In: Isabel Greschat (Hrsg.): *Rudolf Schlichter. Großstadt. Porträt. Obsession*. Heidelberg 2008, S. 15-19.

⁸ Flankiert wird Schlichters Essay von dem Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein, der als ehemaliger Befürworter ebenfalls der modernen Kunst öffentlich abschwört: Ders.: *Was bedeutet die moderne Kunst? Ein Wort der Besinnung*. Leutstetten 1949.

⁹ Sigrid Lange: Einführung. S. 15-19.

Porträt- und Aktmalers Caspar Ritter und ab dem Wintersemester 1913 als Atelierstudent desselben.¹⁰ Ab 1919/1920 lebte er in Berlin, wo er sich in linken Kreisen bewegte. In Berlin war er Mitglied der KPD, der Novembergruppe, der Berliner Secession und schloss sich der Berliner DADA-Bewegung an. Hier wirkte Schlichter auch an der *1. Internationalen Dada-Messe* mit.

Nach dieser linksradikalen Zeit konvertierte er 1927 zum Katholizismus und wurde fortan in besonderem Maße schriftstellerisch aktiv. Seine „Privatapokalypse“¹¹ fasste er nun rückblickend in Worte. In den Texten manifestiert sich eine restitutive Kulturkritik.¹² Aufgrund seiner Freundschaft zu Ernst Jünger und Kontakten zu den Akteuren der so genannten „Konservativen Revolution“¹³ begibt sich der Künstler und Autor in das politisch entgegengesetzte Lager. Die Autobiografie thematisiert Schlichters diesbezügliche Ambivalenzen. Mit einer Mischung aus Parteinahme und Abscheu begegnet der Künstler bereits als Jugendlicher dem südwestdeutschen Lumpenproletariat. Wie aus den Schilderungen der ihn beeinflussenden Figuren hervorgeht, schwankte die politische Gesinnung stets zwischen Sozialismus und Konservatismus. Der Text beschreibt, wie Schlichter, obwohl er sich von der Linken angezogen fühlt, keinen Zugang bekommt. Euphorisch begrüßt der Su-

¹⁰ In der Literatur variieren die Angaben zu Schlichters Studienzeit in Karlsruhe, da sie sich i.d.R. auf Schlichters dreiteilig geplante, in zwei Bänden 1932/33 erschienene Autobiografie beziehen, die Daten nur spartanisch nennt: Rudolf Schlichter: *Das widerspenstige Fleisch*. Hrsg. von Curt Grützmaker. Berlin 1991; Ders.: *Tönerne Füße*. Hrsg. von Curt Grützmaker. Berlin 1991. Da die an der Karlsruher Akademie der bildenden Künste vorhandenen Akten des betreffenden Zeitraums durch Brand vernichtet worden sind, wurden auf die im Generallandesarchiv Karlsruhe verwahrten, zum Zwecke der statistischen Erfassung an das Badische Kultusministerium gelieferten Studierendenverzeichnisse, die jeweils in den Monaten Dezember und Juni des jeweiligen Studienjahres erstellt wurden, konsultiert: *Frequenz der Landeskunstschule*. Statistik Bd. 1. GLA 235-40153, S. 252-305.

¹¹ Curt Grützmaker: *Passion einer Jugend*. Zur Autobiographie von Rudolf Schlichter. In: Rudolf Schlichter. *Das widerspenstige Fleisch*. Hrsg. von Curt Grützmaker. Berlin 1991, S. 401.

¹² Ralf Konersmann: *Kulturkritik*. Frankfurt a.M. 2008.

¹³ Den Begriff „Konservative Revolution“ prägte nachhaltig Ernst Jüngers Privatsekretär Armin Mohler. Das gleichnamige Buch von 1950 diente der Konsolidierung der rechten Intelligenz nach 1945. Ders.: *Die konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*. Graz 1999. Eine kritische Dekonstruktion des Begriffes lieferte: Stefan Breuer: *Die Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt 1993.

chende hingegen die Installierung des Nationalsozialismus. Dennoch wird Schlichter aufgrund seiner literarischen ‚Persionen‘, die er in den autobiografischen Texten in extenso schilderte, dauerhaft aus der „Reichsschrifttumskammer“ und für die Dauer eines Jahres aus der „Reichskammer der bildenden Künste“ (1938/39) ausgeschlossen.¹⁴ Lange Zeit wurde Schlichter aufgrund dieser Tatsache zum Regime-Gegner erklärt, tatsächlich bemühte er sich jedoch um Anerkennung.¹⁵ So schreibt Schlichter, sich auf das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums beziehend, am 24. August 1933 an Franz Radziwill:

Lieber Radziwill! Heil u. Sieg. Endlich ist so geräumt worden, wie wir es schon lange wünschten. Nunmehr werden sich die frechen Schmutzer in ihre Löcher verkriechen u. die Zugehörigkeit zu irgend einem all-jüdischen Kunsttrödelgeschäft ist Gott sei Dank nicht mehr als Legitimation für Begabung notwendig. [...] Ich gab dir seinerzeit das Kunstblatt mit dem Artikel von mir über Künstler u. Kritik, wo ich zum Entsetzen der Linksspiesser meine Bejahung der religiösen u. nationalen Wurzel der Kunst verkündete. Kannst du mir das Heft schicken? Ich könnte es sehr gut gebrauchen, zur Legitimation gewissen Leuten gegenüber [...].¹⁶

Schlichter lässt sich am ehesten der rechten Opposition im NS zuordnen, vergleichbar etwa mit Oswald Spengler oder Ernst Jünger. Schlichters facettenreiche Persönlichkeit manifestiert sich in einem höchst divergenten Werkkomplex. In seiner künstlerischen Praxis, durchdringen wechselnde stilistische Ausdrucksmittel einander immer wieder. In geradezu paradigmatischer Weise zeigt sich an der Person Schlichters, wie der Berlin-DADA entscheidender Katalysator für seine künstlerische Entwicklung wurde. Dada als die totale Revolte, als vollkommener Traditionsbruch gilt als Ausgangspunkt des Surrealismus.¹⁷ Für die Berliner DADA-Messe hatte Schlichter gemeinsam mit John Heartfield den

¹⁴ Sigrid Lang: Einführung, S. 19.

¹⁵ 1939 ist Schlichter mit der Zeichnung *Wald und Wiese* in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München vertreten. Unter: <http://www.gdk-research.de/de/obj19403307.html> abgerufen am 20.01.2016.

¹⁶ Zitiert nach: Dirk HeiBerer (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Die Verteidigung des Panoptikums. Autobiographische, zeit- und kunstkritische Schriften und Briefe 1930-1955. Berlin 1995, S. 353.

¹⁷ Werner Spies: Surrealismus. Kanon einer Bewegung. Köln 2003, S. 34 ff.

„Preußischen Erzengel“, eine an der Decke hängende Soldatenfigur mit Schweinekopf, assembliert. Hier fusionieren bereits surrealistische Methoden der Collage, Montage und des *Objet trouvé*. In Literatur, Malerei und Zeichnung widmet sich Schlichter obsessiv der Halb- und Unterwelt. Er thematisiert intensiv seine Vorlieben und Phantasien, die vom Knopfstiefel-Fetischismus über sadomasochistische Praktiken wie Strangulationsspiele und -szenen bis hin zu Lustmorden reichen und bedient damit Themen, die auch die französischen Surrealisten beschäftigen, etwa René Magritte in seinem Gemälde „Der bedrohte Mörder“ (1926). Im engeren Sinne lässt sich der Surrealismus als Paris-zentrierte Bewegung um André Breton charakterisieren. Nicht abschließend ist seitens der Forschung geklärt, wie weit der Begriff zeitlich und regional dehnbar ist.

Ikonographisch und formal lassen sich während der zwanziger Jahre Ähnlichkeiten zum veristischen Flügel der zeitgenössischen surrealistischen Malerei konstatieren. Insbesondere fällt in Werken, wie Schlichters „Dada-Dachatelier“ eine Nähe zur *Pittura Metafisica* eines Giorgio de Chirico auf (Abb.1).¹⁸ Der Italiener galt der französischen Bewegung mit seinen Kompositionen vor menschenleeren Architekturbühnen und einer am Trecento orientierten Malweise als prototypische Figur. Eine spannungsgeladene Kombination von belebten und unbelebten Körpern, Menschen, Figurinen, Puppen und Automaten hat sich auf einer Dachterrasse vor der hyperreal in die Tiefe fluchtenden Stadtlandschaft versammelt.

¹⁸ Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. München 1997, S. 96-97.



Abb. 1: Rudolf Schlichter, Dada-Dachatelier, 1920, Privatsammlung
(© Viola Roehr von Alvensleben, 24.04.2015, München)

In den dreißiger Jahren nähern sich Schlichters Gemälde einem neu-sachlichen Neoklassizismus. Aktdarstellungen von der klinischen Akkuratesse eines Adolf Ziegler führt Schlichter nun in altmeisterlicher Feinmalerei aus. Zu dieser Werkgruppe¹⁹ gehört das zweite *Bildnis Ernst Jünger* von 1937, das den Schriftsteller mit heroisch nacktem Oberkörper vor einer Bergkulisse der Schwäbischen Alb zeigt (Abb. 2).²⁰ Die Darstellung will idealisieren; sie zeigt den Helden aus den *Stahlgewittern* (ab 1920) in zeitloser Jugendlichkeit samt erworbener Narben. Die Peinlichkeit des Werkes erkannte Jünger bereits 1940 und bat den Künstler um eine seine Blöße bedeckende Übermalung.²¹ Gleichfalls als Halbakt malte Hans Thoma, der Direktor der Karlsruher Akademie und „Lieb-

¹⁹ Sigrid Lange: Das Spätwerk von Rudolf Schlichter. S. 82-84.

²⁰ Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter. S. 268.

²¹ Ebd., S. 268-269.

lingsmaler des deutschen Volkes“,²² seinen Hausfreund Julius Langbehn (Abb. 3). Populär wurde das Gemälde durch seine Reproduktion im Kunstwart 1912. Langbehn hatte 1890 anonym die höchst einflussreiche Gründungsschrift der völkischen Bewegung *Rembrandt als Erzieher* veröffentlicht. Jünger und Langbehn meinen, in ihren Kulturkritiken jeweils die männliche Genie-Kultur gegen die mit Weiblichkeit assoziierte ‚Vermassung‘ verteidigen zu müssen. Was bei dem ‚Rembrandtdeutschen‘ romantisch-eskapistisch anmutet, gerinnt in Jüngers *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932) zur technoiden Endzeitvision. Die malerischen Porträts, so scheint es, demonstrieren dem Publikum die Virilität der Autoren zur Untermauerung ihrer Thesen.

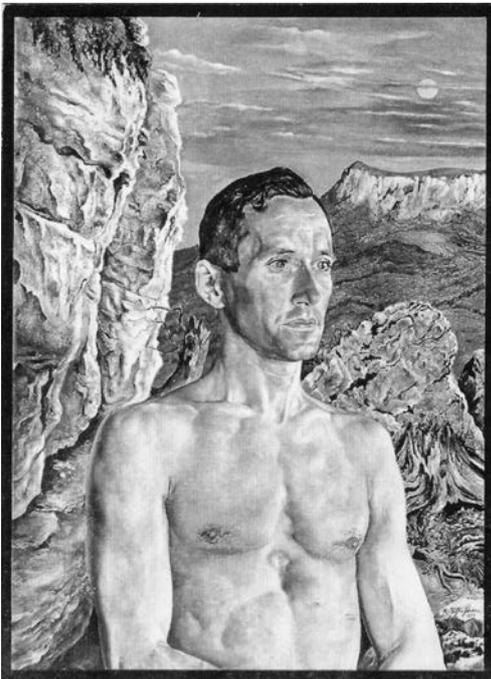


Abb. 2: Rudolf Schlichter, Bildnis Ernst Jünger, 1937, Privatsammlung. Nach einem Werkfoto im Nachlass Schlichter (© Viola Roehr von Alvensleben, 24.04.2015, München. Foto: Wolfgang Pulfer)



Abb. 3: Hans Thoma, Der Philosoph mit dem Ei (J. Langbehn), 1886, Standort unbekannt In: Der Kunstwart, 25. Jg., Nr. 11(1912), o. S. (Archiv der Autorin)

²² Meyers Konversationslexikon 1909. Zitiert nach: Max Hollein: Vorwort. In: Felix Krämer und ders. (Hrsg.): Hans Thoma. „Lieblingmaler des deutschen Volkes“. Köln 2013, S. 10.

Bietet das Thoma-Gemälde die Intimität eines Innenraums, in welcher der Leib des Kulturkritikers christusgleich hinter einer Brüstung erscheint, setzt Schlichter seinen Helden der unwirtlichen Felslandschaft aus. Malerisches Augenmerk lenkt der Künstler auf die nahsichtig geschilderte Oberflächenstruktur der geologischen Formationen, die wie die gemalte Version der Frottagen von Max Ernst erscheinen. Nur Farbe und Textur, nicht aber eine tiefenräumlich-atmosphärische Beschreibung differenzieren den Körper vom Hintergrund.

Das widersprüchlichste und zugleich monumentalste Gemälde Schlichters mit dem Titel *Blinde Macht* (Abb. 4)²³ galt bis vor kurzem als Inkunabel des antifaschistischen Widerstands.²⁴ Olaf Peters Relektüre der aquarellierten Vorstudie Schlichters, die den Umschlag der Autobiografie *Tönerne Füße* illustrierte, fördert eine eindeutige Kritik an der Weimarer Republik zutage.²⁵ Auf einem Hochplateau in Form des Umrisses des Deutschen Reiches steht dort die Krieger-Figur, an der wollüstige Akte sowie eine adipös-männliche Figur mit Jakobinermütze, als Symbol für die Französische Revolution, nagen.²⁶

²³ Vgl. zur Abbildung folgenden Permalink: <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=142111&viewType=detailView> (20.01.2016).

²⁴ Götz Adriani (Hrsg.): Rudolf Schlichter. S. 254; Günter Metken: Rudolf Schlichter – Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung. Frankfurt a.M. 1990, S. 38.

²⁵ Olaf Peters: Rudolf Schlichters „Blinde Macht“. Zur Genese einer Bildfindung 1932-1936. In: Eugen Blume und Dieter Scholz (Hrsg.): Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler. Köln 1998, S. 168-178.

²⁶ Abbildung siehe: ebd., S. 170.



Abb. 4: Rudolf Schlichter, *Blinde Macht*, 1937, Berlinische Galerie
(© Viola Roehr von Alvensleben, 24.04.2015, München. Repro: Kai-Annett Becker)

Wie Peters zudem gezeigt hat, existierte ein monumentales Ölbild mit dem Titel *Größe und Untergang*, das in einer Schlichter-Ausstellung im Kunstsalon Gurlitt gezeigt wurde. So lobte die Berliner Börsen Zeitung vom 23. Januar 1932 diese heute verschollene Version als „mahnendes Sinnbild des deutschen Volkes“.²⁷ Surrealistische Verfremdungseffekte wie die im Helm angebrachten Sehschlitze in Form von Notenschlüsseln sowie jene den Torso des Helden zerfressenden kreatürlichen Geschwülste beherrschen das Werk. Derartige Tendenzen ziehen sich seit 1920 durch Schlichters Werk. Nach dem Krieg, als er sein künstleri-

²⁷ Zitiert nach: Olaf Peters: *Blinde Macht*. In: Stefanie Heckmann und Hans Ottomeyer (Hrsg.): *Kassandra. Visionen des Unheils*. Dresden 2008, S. 253.

ches Selbstverständnis im Surrealismus fundiert, formuliert er das stilistische Inventar dekorativ um.

Wie Sedlmayrs *Verlust der Mitte* ist auch *Das Abenteuer der Kunst* keine genuine Nachkriegsschöpfung. Schlichters Modernekritik war Anfang der dreißiger Jahre bereits weitestgehend ausformuliert. Die rezente Vergangenheit, d.h. den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg integriert Schlichter – wie Sedlmayr – nahtlos in seine Verklüsterzählung. Sie wird aber nur metaphorisch, nie direkt benannt; Schlichter verwendet hierfür bspw. den Euphemismus „die zwölf dunklen Jahre“.²⁸ Dieses Ausblenden bzw. Einbetten in den großen historischen Kontext ist charakteristisch für die gesamte Nachkriegsdebatte der so genannten Stunde Null. Der Kunstblatt-Artikel *Kritik der Kritik* (1930)²⁹ bedient sich einer unverhohlenen rechten Rhetorik, wie sie etwa bei den völkischen Fundamentalisten ab 1927 zur Verfemung der Moderne bereits ausgeprägt ist und bei den NS-Aktionen gegen die Avantgarde dann in dieser Form repetiert wird.³⁰ Diese Argumentationsmuster betreffen beispielsweise den Dilettantismus-Vorwurf, der sich gegen nicht-europäische Künstler, bzw. Autodidakten richtet sowie Topoi der Zivilisationskritik. Dass Schlichters Argumentation hier von einer völkischen Euphorie getragen ist, zeigt sich auch in dem als Typoskript erhaltenen Text *Grundsätzliches zur deutschen Kunst*,³¹ in dem er sich explizit gegen den Geist von 1789 wendet. Einen Ausweg aus der Krise der Kunst sieht er in einem stilistischen Anschluss an den Realismus der altdeutschen Malerei, etwa der Donauschule, die hier als spezifisch deutsche Kunstform vorgeführt wird.

In *Das Abenteuer der Kunst* betrachtet Schlichter die Kunst des Abendlandes insgesamt. Seine Modernekritik schließt an die seit Ende des 19. Jahrhunderts vorgebrachten Ressentiments an. Gleichzeitig erkennt er

²⁸ Rudolf Schlichter: *Das Abenteuer der Kunst*. In: Dirk Heiße (Hrsg.): *Das Abenteuer der Kunst*. München 1998, S. 106.

²⁹ Rudolf Schlichter: *Kritik der Kritik*. In: Dirk Heiße (Hrsg.): *Die Verteidigung des Panoptikums*. S. 209-212.

³⁰ Kirsten Baumann: *Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik*. Weimar 2002.

³¹ Rudolf Schlichter, *Grundsätzliches zur deutschen Kunst*. In: Dirk Heiße (Hrsg.): *Die Verteidigung des Panoptikums*. S. 213-216.

aber gewisse künstlerische Merkmale, wie zum Beispiel die Betonung des Eigenwertes der Farbe, als Errungenschaften an. Schlichter differenziert zwischen dem historischen Surrealismus zwischen 1925 und 1930, dem „der Ludergeruch der Negation, des bewußten Bluffs und der zynischen Irreführung düpierter Spätbürger“³² anhafte und dem eigentlichen Potenzial des Stils. Dieser beinhaltet den „Keim einer echten Hinwendung zur Transzendenz“.³³ Daher sieht Schlichter einzig in diesem Stil die Möglichkeit, durch die Rückgewinnung des Gegenstandes, des dreidimensionalen Raumes und der Plastizität einen neuen zeitgemäßen Realismus vorzubereiten.³⁴ Formal habe der Surrealismus sich dem „Dogma[] der Trennung von Form, Farbe und Zeichnung“³⁵ entzogen. Inhaltlich habe es der Surrealismus vermocht, „die Fragwürdigkeit unseres Existenzgrundes mittels alptraumartiger Bildausgeburten so nahe zu rücken, daß wir taumeln“.³⁶

Als Künstler ist Schlichter einer der wenigen Kulturkritiker, die eine Vision konkretisieren, während die Kulturkritik in diesem Punkt meist nebulös bleibt. Eine Ausnahme ist Hubert Schrade mit *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, der 1936 konkrete nationalsozialistische Projekte als Ausweg aus der gegenwärtigen Krise nennt. Die Künstlerinschrift „Schri Kunst, schri und klag dich ser, din begert iecz niemen mer. So owe 1430“³⁷ des Lucas Moser verwenden sowohl Schlichter als auch Schrade eingangs, um die Entfremdungssituation der Kunst bereits an der Schwelle zur Neuzeit zu lokalisieren. Während Schrade analog der *Europa*-Rede von Novalis³⁸ die verlorene Religiosität bemängelt und in der kunstreligiösen Tradition der Romantik stehend ihre Wiederherstellung in Form der völkischen Gemeinschaft avisiert, konstatiert Schlichter zunächst einen Widerspruch zwischen dem Christen-

³² Rudolf Schlichter: Das Abenteuer der Kunst. S. 103-104.

³³ Ebd., S. 104.

³⁴ Ebd., S. 111.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 110.

³⁷ Ebd., S. 7. Vgl.: Hubert Schrade: Schicksal und Notwendigkeit der Kunst. Leipzig 1936, S. 13.

³⁸ Novalis: Christenheit oder Europa. In: Ders.: Hymnen an die Nacht. Die Christenheit oder Europa. Leipzig 1910.

tum als ‚fremder‘ Religion und dem ursprünglichen, ‚nordischen‘ Geist. Dieser Konflikt eskalierte während der Renaissance, in der die fremde Antike importiert wurde. Es ist die große Erzählung von der Wiedergewinnung einer vermeintlich genuin deutschen Form der Kunstausübung, die Schlichter hier bedient. Daran hatte sich sowohl die deutsche Kunsttheorie als auch -praxis bereits seit dem 19. Jahrhundert abgearbeitet. Besonders folgenreich waren hierfür der Rekurs auf die deutsche Spätgotik, den der deutsche Expressionismus auf Basis von Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908) und *Formprobleme der Gotik* (1911) vollzog.³⁹ Dieser Absage an den humanistischen Kanon hatte Oswald Spengler mit dem Begriff der „Pseudomorphose“⁴⁰, der den Prozess des Überformens einer Kultur durch eine andere charakterisiert, in *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22) Ausdruck verliehen. Die völkischen Ideologeme, die Schlichter bedient, deuten auf eine Rezeption von Langbehn, Spengler und Schrade hin.

Vergleichbar zu Schlichters Ende der zwanziger Jahre politisch vollzogener Konversion ist die künstlerische von Otto Dix. Der durch das Kriegs-Triptychon „Schützengraben“ als Links-Anarchist diffamiert zog sich nach 1925 auf einen maßgeblich an der Cranach-Schule orientierten Malstil zurück. Nach den gesellschaftskritischen Beobachtungen der neusachlichen Periode wendet er sich während der Zeit des Nationalsozialismus zunächst surreal anmutenden religiösen und mythologischen Themen – und schließlich der Landschaft zu. In dem Gemälde *Die Sieben Todsünden* porträtiert der Künstler – neben Hitler als ‚Neid‘ – Dresdner Denunzianten, die unmittelbar an seiner Entlassung beteiligt waren.⁴¹ So porträtierte auch Schlichter Nazi-Spitzel aus Rottenburg am Neckar, in das er sich seit 1932 zurückgezogen hatte, als Schergen in dem Aquarell *Die Verspottung Christi*.

³⁹ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Amsterdam 1996; ders.: *Formprobleme der Gotik*. München 1911.

⁴⁰ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München 1963, S. 784 ff.

⁴¹ Birgit Schwarz und Michael Viktor Schwarz: *Dix und Beckmann*. Stil als Option und Schicksal. Mainz 1996, S. 72.

Als angewandte Kulturkritik könnte man Schlichters persönlichen Umgang mit dem Surrealismus bezeichnen. Seine persönliche Interpretation des Stils kanalisiert nach 1945, angesichts der politischen Situation des gerade überstandenen Krieges und der totalitären Herrschaft, das persönliche Unbehagen mit der eigenen Person und der eigenen Vergangenheit.

II. Hans Sedlmayr

Während Rudolf Schlichter sich als „malende[r] Hans Sedlmayr“⁴² bezeichnen lässt, greift der Kunsthistoriker seinerseits auf Schlichters Thesen zurück.⁴³ Der konvertierte Künstler mag dem Gelehrten als paradigmatische Figur, gewissermaßen als Bestätigung seiner These gegolten haben. Der späte Sedlmayr-Text *Das Abenteuer der Kunstgeschichte* (1983) paraphrasiert gar den eingängigen Titel von Schlichters Kulturkritik.⁴⁴ Darin konstatiert Sedlmayr, dass die nach dem Ende der Kunst entstandene Kunstgeschichte stets die unter anderen Bedingungen entstandene alte Kunst zu imaginieren habe. Umgekehrt deuten Überarbeitungsspuren darauf hin, dass Schlichter den kurz zuvor erschienenen *Verlust der Mitte* gekannt hat; etwa in Gestalt des antiklassischen Kanons von Goya, Blake und Füssli, den Schlichter formuliert.

Im Jahr 1936 war Hans Sedlmayr (1896-1984) an der Wiener Universität als Nachfolger Julius von Schlossers zum Ordinarius für Kunstgeschichte ernannt worden. Anfang 1946 wurde er auf Basis des „Verbotsgesetz 1947“⁴⁵ zwangsermeritiert und bis zur Berufung, der 1949 stattgegeben wurde, mit Publikations- und Arbeitsverbot belegt. 1930-32 war Sedlmayr Mitglied der österreichischen NSDAP. Im austrofa-

⁴² Olaf Peters: Rezension von: Sigrid Lange. Das Spätwerk von Rudolf Schlichter (1945-1955). In: sehpunkte 12, Nr. 1 (2012), unter: <http://www.sehpunkte.de/2012/01/19543.html> abgerufen am 20.01.2016.

⁴³ Olaf Peters.: Rudolf Schlichters „Das Abenteuer der Kunst“ oder: Der Künstler als Kunsthistoriker. In: Nikola Doll u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln 2006, S. 125-136.

⁴⁴ Hans Sedlmayr: *Das Abenteuer der Kunstgeschichte*. In: Merkur 416 (1983), S. 145-157.

⁴⁵ Das am 08.05.1945 erlassene und 1947 novellierte Gesetz regelt das NSDAP-Verbot sowie die Entnazifizierung in Österreich.

schistischen Ständestaat war die Partei verboten, es ist jedoch anzunehmen, dass Sedlmayr weiterhin illegales Mitglied blieb.⁴⁶ Sedlmayr war während dieser Zeit Verfechter der ‚großdeutschen‘ Lösung, also ein Befürworter des ‚Anschlusses‘ Österreichs an das Deutsche Reich, der 1938 politische Realität wurde. Sedlmayr hat wie Schlichter als Rechtsintellektueller zu gelten. *Verlust der Mitte* erschien Ende 1948, nachdem der Autor zunächst nur kleinere Beiträge unter Pseudonym veröffentlicht hatte. Insbesondere für den Ruf an die Münchner Ludwig-Maximilians-Universität 1951 benötigte der Kunsthistoriker eine von braunen Flecken gereinigte Weste.⁴⁷

Seine Vorgangsweise in *Verlust der Mitte* bezeichnet Sedlmayr als „Methode der Tiefendeutung“.⁴⁸ Damit spielt er eindeutig auf die Tiefenpsychologie an, ohne aber sie explizit zu benennen, oder sich gar auf Sigmund Freud zu beziehen. Es muss sich um eine semantische Verschiebung handeln, denn es ist unvorstellbar, dass der ab 1907 in Wien beheimatete Sedlmayr nicht mit Freud in Berührung gekommen sein soll. Freuds Schriften wirkten nachweislich stimulierend auf die Gesellschaft seiner Zeit und auf die Wiener Moderne; direkte Einflüsse lassen sich bei Klimt, Schiele, Kokoschka aber auch Schnitzler finden. Die französischsprachige Rezeption der Schriften beförderte um 1920 den Surrealismus. Erst zum zehnjährigen Jubiläum des Erscheinens von *Verlust der Mitte* gibt Sedlmayr in einem Feature für Radio Zürich zu, dass er sich von Freud inspirieren ließ:

Die Träume der Künstler als [M]ittel zur Diagnose der Störung des Geisteszustandes zu nehmen, die Werke der Künstler gewissermaßen als [Ä]u[ß]erungen des kollektiven Unbewussten, dieser Gedanke ist im Zeitalter Sigmund Freuds gewiss nahegelegen. Wenn Sie wollen, kann man das Buch ‚VdM‘ als Versuch einer Psychoanalyse auffassen, als Psychoanalyse, nicht der einzelnen Künstler, sondern ‚der [Z]eit‘. Und wie die Psychoanalyse die Träume als Symptome der Störung deutet, so habe ich die Bildungen der Kunst als Symptome einer kol-

⁴⁶ Hans H. Aurenhammer: Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien. S. 180.

⁴⁷ Jutta Held: Hans Sedlmayr in München. In: Dies. und Martin Papenbrock (Hrsg.): Kunstgeschichte an den Universitäten in der Nachkriegszeit. Göttingen 2006, S. 121-125.

⁴⁸ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. S. 8-9.

lektiven Störung zu deuten versucht. C'est tout. [Ü]ber den Wert der Werke als solche ist damit noch gar nichts ausgesagt.⁴⁹

Während er Freud in *Revolution der modernen Kunst* (1955) durchaus erwähnt, vermeidet Sedlmayr in *Verlust der Mitte* jeden Hinweis auf den Begründer der Psychoanalyse. Der Neologismus der „Tiefendeutung“, den Sedlmayr für seine Methode bemüht, evoziert sowohl den Terminus der Traumdeutung als auch der Tiefenpsychologie. Zu erklären ist das damit, dass ab 1933 der Begriff „Psychoanalyse“ in Deutschland offiziell verboten worden war.⁵⁰ Freuds Schriften fielen damals der Bücherverbrennung zum Opfer. Die Analytiker nicht-„arischer“ Abstammung, darunter Freud, hatten zu emigrieren, während der Forschungszweig in die „arisierte“ Psychologie integriert wurde. Kein Geringerer als Carl Gustav Jung begrüßte diesen Prozess. Es findet hier also bereits eine Verdrängung der Wissenschaft des Verdrängten statt, die sich in *Verlust der Mitte* konserviert hat. Dies zeigt einmal mehr, dass es sich bei dem Buch um kein Nachkriegswerk handeln kann; denn wie Hans Aurenhammer bereits 2002 zeigen konnte, arbeitete Sedlmayr in den 1940er Jahren bereits daran.⁵¹ Da keine Manuskripte überliefert sind, lässt sich die Produktionsgeschichte allerdings nur bedingt rekonstruieren. Dass Sedlmayr nur sporadisch seine Quellen nennt, erschwert den Umgang mit dem Werk zusätzlich. Allein der Philosoph Alois Dempf thematisierte in einer Rezension den psychoanalytischen Impetus von *Verlust der Mitte*.⁵² Von kunsthistoriographischer Seite ist das Thema bis dato noch nicht aufgearbeitet. In seiner Interpretation von Freuds Strukturmodell der Psyche stellt Sedlmayr den Konflikt der Moderne als Revolte gegen das von der Religion repräsentierte Über-Ich dar.⁵³ In-

⁴⁹ Typoskript Archiv der Universität Salzburg.

⁵⁰ Karl Fallend u.a.: Psychoanalyse bis 1945. In: Mitchell G. Ash und Ulfried Geuter (Hrsg.): Geschichte der deutschen Psychologie im 20. Jahrhundert. Opladen 1985, S. 134 ff.

⁵¹ Hans H. Aurenhammer: Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien. S. 171 f.

⁵² Alois Dempf: Bildende Kunst als Symptom der Zeitkrankheit. Eine tiefenpsychologische Analyse der modernen Kunst. Zu dem Buch Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte“. In: Die Presse (26.03.1949).

⁵³ Siehe: Maria Männig: Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie. Köln 2016 (im Druck).

dem die sanktionierenden Mechanismen nun in das individuelle und kollektive Bewusstsein verlagert worden sind, manifestieren sich Störungen an zwei entgegengesetzten Polen: einem technisch-kalten rationalistischen Kontrollzwang und dem als heißes Chaos beschriebenen Freisetzen der Triebshäre.

Insbesondere am Beispiel des Surrealismus zeigt sich im Prinzip ein argumentatives Dilemma, denn einerseits bündelt der Begriff Sedlmayrs Modernekritik nach 1945, andererseits ist sein Zugriff auf die Kunstgeschichte von einer wichtigen Quelle der surrealistischen Arbeitsmethode gespeist. Wie sich seine Einstellung zu dieser Kunstströmung ändert, lässt sich an der Entwicklung seiner Texte nachvollziehen. Charakteristisch für Sedlmayr ist, dass er seinen Stilbegriff aus etwas entwickelt, was ich als wechselseitig projektives Verfahren bezeichnen möchte. Dieses fußt grundsätzlich auf den Verfahren der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Durch die Analyse der eigenen künstlerischen Gegenwart wurden hier Rückschlüsse auf die Vergangenheit gezogen. So fanden etwa Franz Wickhoff und Max Dvořák den Zugang zu ‚Spätstilen‘, wie der Spätantike und dem Manierismus, durch den zeitgenössischen Impressionismus bzw. Expressionismus der 1910er Jahre. Wie Sedlmayr diesen Ansatz weiterentwickelt, lässt sich gut an dem Aufsatz *Die „Macchia“ Bruegels* demonstrieren. Mit einem am Surrealismus geschulten Blick seziert Sedlmayr Bruegel. Umgekehrt bestimmt die Manierismus-Rezeption seine Analyse des Surrealismus. Zunächst mag es verwundern, dass ausgerechnet ein Aufsatz zu Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30-1569) Sedlmayrs Überlegungen zur Moderne erklären soll. In *Verlust der Mitte* erhält der niederländische Meister gemeinsam mit den anderen Antipoden avantgardistischer Kunstpraxen, Hieronymus Bosch und Francisco de Goya, jeweils ein Subkapitel. Überhaupt spielt Sedlmayr in dem Buch seine kunsthistorischen Kernkompetenzen aus und greift weit in die abendländische Vergangenheit aus. Die Avantgarden des 20. Jahrhunderts werden dabei eigentlich nur gestreift. Kriterien, die Sedlmayr 1934 an Bruegel erarbeitet hat – so lässt sich feststellen – weiten sich bis 1948 zu Beschreibungskriterien der Avantgarden des 20. Jahrhunderts insgesamt aus.

III. Die ‚Macchia‘ der Entfremdung

Sedlmayrs Macchia-Begriff transportiert keinesfalls nur eine formale Charakteristik, sondern auch Inhaltliches. Als zentrales Beschreibungskriterium benutzt Sedlmayr den Begriff der ‚Entfremdung‘. Dieser bildet zunächst ein Spezifikum des kulturkritischen Schreibens seit den Romantikern. Durch ihn wird in religiöser Hinsicht insbesondere bei Schelling das entfremdete Verhältnis zu Gott ausgedrückt. In exakt dieser Bedeutung kehrt er bei Sedlmayr zurück, wo der Terminus die Tendenz zur Profanierung beschreibt, die ja auch als Leitmotiv in *Verlust der Mitte* dient. Zudem erscheint es naheliegend, dass sich in Sedlmayrs Entfremdungsbegriff die künstlerische Praxis des *dépaysements* der Surrealisten niederschlägt. Zweimal geht der Autor konkret auf den Surrealismus im Text ein:

Einen unmittelbaren Zugang zum Verständnis der manieristischen Grundphänomene, wie jener der Kunst Bruegels, hat uns jene Richtung der gegenwärtigen Kunst erschlossen, die sich ‚Surrealismus‘ nennt und mit einer eigentümlichen entfremdenden Schau auch die Stückelung aus Teilen verschiedener Realität wieder zur Geltung bringt (Prinzip der Montage).⁵⁴

Sedlmayr zitiert in der Fußnote anschließend ausgiebig aus Jean Cocteau's *Essai de critique indirecte* (1932), was auf eine avancierte Kenner-schaft der zeitgenössischen Kunsttheorie schließen lässt. In einem direkt auf Giorgio de Chirico bezugnehmenden Zitat wird konkret die entfremdete Realität benannt: „la réalité en la depaysant“.⁵⁵ Sedlmayrs Beschreibung des Bruegelschen Bildkosmos könnte isoliert genommen auch auf ein surrealistisches Kunstwerk zutreffen:

Das Ergebnis jener merkwürdigen Vorgänge, die sich beim Betrachten seiner [Bruegels, Anm. MM] Bilder abspielen, ist ein Sinnverlust ganzer Bildteile ein Fremdwerden der dargestellten Gegenstände und damit des ganzen Bildsinns. Dieser Vorgang wird im Betrachter begleitet von Er-

⁵⁴ Hans Sedlmayr: Die „Macchia“ Bruegels. S. 283.

⁵⁵ Jean Cocteau zitiert nach: ebd., S. 304.

lebnissen des Staunens, der Befremdung, in sehr empfindlichen Betrachtungen sogar von Beklemmung und leiser Angst.⁵⁶

Indem er zeitgenössische Werke wie die de Chiricos vor Augen hat, verabschiedet Sedlmayr die konventionelle Deutung des ‚Bauern-Bruegel‘ kategorisch. Stattdessen operiert er mit zeitgenössischen Stilparadigmen, die sowohl der Neuen Sachlichkeit als auch dem Surrealismus entspringen. Hieraus entwickelt er Beschreibungskriterien, die in seiner späteren Modernekritik wiederkehren. Während er 1934 dem Surrealismus vergleichsweise neutral gegenübersteht, ändert sich dies nach dem Krieg: 1948 veröffentlicht Sedlmayr aus dem Publikationsverbot heraus unter dem Pseudonym Hans Schwarz einen Aufsatz, betitelt als *Über Sous- und Surrealismus. Oder Breton und Plotin*. Den Text eröffnet Sedlmayr mit folgenden Sätzen:

Der Surrealismus ist weit mehr als eine bloße Kunstsekte, die man je nach Standpunkt als ‚interessant‘ oder albern abtun kann. Er ist vielleicht die konsequenteste Darstellung dessen, wie der Mensch ‚denkt‘, ‚handelt‘, ‚produziert‘, der Gott total abgesagt hat.⁵⁷

Daran schließt eine Zitate-Sammlung an, die den Wertekanon des Surrealismus kritisch belegen soll. Sedlmayr macht deutlich, dass sein Entfremdungsbegriff tatsächlich auf dem Konzept des *depaysements* beruht. Bruegels „humanisiertes Höllenbild“⁵⁸ versteht Sedlmayr hier als grandioses Bild der verkehrten Welt. Der Niederländer erreiche hier einen „Gipfelpunkt menschlich reicher und hoher Kunst“.⁵⁹ Ausgehend davon formuliert Sedlmayr: „So gesehen hätte der Surrealismus eine große Chance“.⁶⁰ Die Bedingung hierfür wäre allerdings das ursprüngliche Programm des Surrealismus aufzugeben, das Sedlmayr in der Produktion von Rohmaterial sieht. Nur das Unbewusste zu protokollieren – wie es etwa die surrealistischen Manifeste fordern – gereiche allein nicht

⁵⁶ Ebd., S. 287.

⁵⁷ Hans Sedlmayr: *Über Sous- und Surrealismus bei Breton und Plotin*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Tod des Lichtes*. Salzburg 1964, S. 42.

⁵⁸ Ebd., S. 53.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

zum künstlerischen Akt. Der Surrealismus in seiner historischen Form sei „in Wahrheit Sous-Realismus, Realismus des Untermenschlichen und Untervernünftigen, des Infernalischen“.⁶¹

IV. Fazit

1948 nähern sich Sedlmayr und Schlichter einander stark an. Beide lehnen die riskante Ressource des Unterbewussten als Quell für die Kunstproduktion ab und sehen zugleich in einem von diesen Gefahren gereinigten Surrealismus Potenzial für einen kommenden Stil. In *Verlust der Mitte* tilgt Sedlmayr jedoch nur einige Monate später diese affirmativen Passagen und beharrt auf einer grundsätzlich negativen Auslegung des Surrealismus.

Die Ressentiment gegen die Moderne schürende Kulturkritik, ist zugleich ein Produkt der Moderne. Diese Form der Kritik fungiert als stetiger Aushandlungsprozess mit der Gegenwart. Welche diskursbildende Kraft von ihm ausgeht, zeigt sich etwa daran, dass die rechte und linke Kulturkritik sich kaum in den Argumenten unterscheidet. Auch die historischen Avantgarden bemühten sich um Wiederherstellung des Authentischen in einer vermeintlich entfremdeten Welt – etwa die Expressionisten, die um die Integrität des Menschen besorgt waren. Im Surrealismus dient der Rückgriff auf das Unbewusste als vermeintlich sichere Quelle für die Authentizität der künstlerischen Äußerung. Somit ist die künstlerische Praxis ebenfalls nicht frei von kulturkritischen Implikationen, sondern Teil dieses Diskurses.

Grundsätzlich könnten Sedlmayr und Schlichter kaum konträrere Positionen vertreten. Während der eine im Surrealismus die Antikunst schlechthin sieht, praktiziert der andere diesen Stil, der ihm zur Bewältigung der eigenen Vergangenheit dient. Vergleicht man ihre Artikulationen, so erscheinen schließlich frappierende Gemeinsamkeiten. Beide sehen zumindest kurzzeitig in dem Stil eine Option auf Zukunft. Die Autoren sind sich jedenfalls darin einig, dass der Surrealismus „gesäu-

⁶¹ Ebd., S. 57.

bert' werden müsse. Diese ‚Reinigung‘ hätte allerdings jene „ikonographischen Prozeduren“,⁶² die wesensbildend für die Bewegung waren, eliminiert. Sowohl Schlichter als auch Sedlmayr distanzieren sich von den „riskanten Quellen“⁶³ des Surrealismus; das Unbewusste, die Nähe zu den Kindern, den so genannten Primitiven und Geisteskranken, ist ihrer Ansicht nach zu unvollkommen, um tatsächlich einen Stil hervorzubringen. Bei Schlichter resultiert diese Haltung in einer dekorativ anmutenden künstlerischen Praxis. Damit gerät er in die Nähe des Phantastischen Realismus, einer entschärften Nachkriegsversion des Surrealismus. In Wien sammelte sich bereits in den späten 1940er Jahren eine junge Künstlergeneration, die Anschluss an den Surrealismus suchte, um den Kunstförderer Msgr. Otto Mauer, der auch Sedlmayr eine Publikationsmöglichkeit in dem Periodikum *Wort und Wahrheit* bot. Aus dieser Gruppe gingen sowohl die Vertreter des Wiener Phantastischen Realismus als auch des österreichischen Informel hervor.⁶⁴ Möglicherweise beförderten gerade auch diese im direkten Umkreis geführten Diskussionen Sedlmayrs Engagement gegen die Richtung.

Jenseits ihrer biographischen Differenzen, vereint die Autoren ihre mit dem Rückzug in den Katholizismus kombinierte rechte Gesinnung. Nicht zuletzt manifestiert sich diese Ideologie in restitativ formulierten Kulturkritiken. Die Phase der kulturellen Neuorientierung in der Bundesrepublik nutzen beide, um ihre Standpunkte in Bezug auf die weitere Entwicklung der Kunst deutlich zu machen. Entgegen ihren Diagnosen wird die Abstraktion zur „Weltsprache der Kunst“ (Werner Haftmann) erkoren. Als 1955 Schlichter stirbt, endet auch Sedlmayrs publizistisch prominent geführte Auseinandersetzung mit der Moderne.

⁶² Werner Spies: Der Surrealismus. S. 144.

⁶³ Walter Grasskamp: Die unbewältigte Moderne. München 1994, S. 76 ff.

⁶⁴ Robert Fleck: Zur „Überwindung der Malerei“ in der Malerei und medialen Kunst in Österreich seit 1945. In: Patrick Werner (Hrsg.): Kunst in Österreich 1945-1995. Wien 1996, S. 106 ff.