

Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft VII/3 Herbst 2013

Konservative Ästhetik

Herausgegeben von
Marcel Lepper & Stephan Schlak

HERAUSGEBER:

Ulrich Raulff

(Deutsches Literaturarchiv Marbach)

Helwig Schmidt-Glintzer

(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Hellmut Th. Seemann

(Klassik Stiftung Weimar)

Luca Giuliani

(Wissenschaftskolleg zu Berlin)

BEIRAT:

Kurt Flasch (Bochum), Anthony Grafton

(Princeton), Dieter Henrich (München),

Wolf Lepenies (Berlin), Glenn W. Most (Chicago/Pisa),

Krzysztof Pomian (Paris), Jan Philipp Reemtsma

(Hamburg), Quentin Skinner (London),

Barbara M. Stafford (Chicago)

GESCHÄFTSFÜHRENDE REDAKTION:

Stephan Schlak (v.i.S.d.P.)

REDAKTION «DENKBILD»:

Jost Philipp Klenner

REDAKTION «KONZEPT & KRITIK»:

Tim B. Müller

MITGLIEDER DER REDAKTION:

Philip Ajouri, Sonja Asal, Martin Bauer, Warren Breckman,

Ulrich von Bülow, Frank Druffner, Carsten Dutt, Petra Gehring,

Ulrike Gleixner, Valentin Groebner, Jens Hacke, Christian

Heitzmann, Alexandra Kemmerer, Albrecht Koschorke, Mar-

cel Lepper, Jonas Maatsch, Ethel Matala de Mazza, Michael

Matthiesen, Martin Mulsow, Robert E. Norton, Wolfert von

Rahden, Stefan Rebenich, Ulrich Johannes Schneider, Andreas

Urs Sommer, Martial Staub, Barbara Stollberg-Rilinger, Jürgen

Trabant, Thorsten Valk

REDAKTIONSADRESSE:

Zeitschrift für Ideengeschichte

Deutsches Literaturarchiv Marbach

Schillerhöhe 8 – 10

71672 Marbach am Neckar

Umschlagbild: Gottfried Helnwein: Arno Breker hält ein

Bild von Joseph Beuys, 1988, Museum Ludwig, Köln,

© VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Foto © Rheinisches Bildarchiv

Köln, rba_c011458

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint viermal jährlich und ist auch im Abonnement erhältlich.

BEZUGSPREIS:

Einzelheft: € 12,90 [D]; sFr 20,50; € 13,30 [A];

zzgl. Vertriebsgebühren von € 1,45 (Inland); Porto (Ausland)

als E-Book: € 9,99

Jährlich: € 42,00 [D]; sFr 59,90; € 43,20 [A];

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 16,00 (Ausland)

Sonderpreis: € 34,00 [D]

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 24,00 (Ausland)

Der Sonderpreis gilt für Mitglieder des Freundeskreises des Goethe-Nationalmuseums e.V., der Freunde des Liebhabertheaters Schloß Kochberg e.V., des Vereins der Freunde und Förderer der Kunstsammlungen zu Weimar, der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e.V., der Gesellschaft der Freunde der Herzog August Bibliothek, der Deutschen Schillergesellschaft, des Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands, des Verbands der Geschichtslehrer Deutschlands e.V. sowie für Abonnenten der Marbacher Magazine.

ABO-SERVICE:

Telefon (089) 38189-750 • Fax (089) 38189-402

E-mail: bestellung@beck.de

ANZEIGEN:

Fritz Leberherz (verantwortlich) • Diana Wendler (Disposition:

Herstellung Anzeigen, techn. Daten): Telefon (089) 38189-598

Fax (089) 38189-599 • anzeigen@beck.de • Zur Zeit gilt

Anzeigenpreisliste Nr. 2

GESTALTUNG:

Vogt, Sedlmeir, Reise GmbH. München

LAYOUT UND HERSTELLUNG:

Simone Decker

DRUCK UND BINDUNG:

Kösel, Krugzell

ISSN 1863-8937 • Postvertriebsnummer 74142

ISBN gedruckte Ausgabe 978 3 406 64463 4

ISBN e-book Ausgabe 978 3 406 64990 5

Alle Rechte an den Texten liegen beim Verlag C.H. Beck.

Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlags.

© Verlag C.H. Beck oHG, München 2013

Verlag C.H. Beck, Wilhelmstr. 9, 80801 München

Besuchen Sie auch unsere Homepage www.z-i-g.de!

ZUM THEMA	Marcel Lepper, Stephan Schlak: Zum Thema 4
KONSERVATIVE ÄSTHETIK	Willibald Sauerländer: Ein fundamentalistischer Jeremias. Über Hans Sedlmayr 5
	Karl Heinz Bohrer: Das Problem des Sinns 15
	Harry Liebersohn: Doktrinärer Liberalismus. Lionel Trilling imaginiert T.S. Eliot 33
	Ben Hutchinson: Anglikanisch, Royalist, Klassizist. T.S. Eliots Brief an den Merkur 44
	Henning Ritter: Deutsche Dinge 48
	Ulrich Raulff: Henning Ritter – anstelle eines Nachrufs 58
ESSAY	Helmut Lethen: Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert 59
DENKBILD	Luca Giuliani: Ein Kelch für Mr. Warren 77
ARCHIV	Karl-Siegbert Rehberg: Arnold Gehlen als Briefschreiber 93
KONZEPT & KRITIK	Valentin Groebner: Ein Staubsauger namens Emotion. Geschichte und Gefühl als akademischer Komplex 109
	Tim B. Müller: Der Zufall des europäischen Krieges. Christopher Clarks historische Aufklärung 117
	Ariane Leendertz: Die Logik der Landnahme 120
	Moritz Neuffer: Koselleck liest Kracauer 123
	Die Autorinnen und Autoren 128

Im nächsten Heft: Die spinnen!

*Mit Beiträgen von Anthony Grafton, Martin Mulrow und
einem Gespräch mit Bruno Latour.*

Zum Thema

Konservative Ästhetik dominierte die frühe Bundesrepublik. Dagegen beherrschten die Köpfe und Lehrpläne spätestens seit den Sechzigerjahren linke ästhetische Unternehmen, autorisiert in der Regel mit den Denkkikonen der Kritischen Theorie Georg Lukács, Theodor W. Adorno und Walter Benjamin. Von dieser linken Ästhetik gingen Versprechen aus. Mochte sich die Veränderung der Realverhältnisse in kleinen Reformschritten erschöpfen, in der modernen Avantgardkunst schien die zukünftige Gesellschaft schon einmal ihr Lager aufgeschlagen zu haben. Wie dialektisch gebrochen auch immer – hier schien der Fortschritt zu sich zu kommen, Versöhnung möglich zu sein. Und die ästhetische Theorie schrieb den Kommentar dazu – der Kommentar war das Goldrähmchen der modernen Kunst. Die begriffspolitische Signatur «Ästhetik» verschmolz mit den Jahren mit dem emanzipatorischen Projekt der Moderne so sehr, dass die konservative Ästhetik immer mehr abgedunkelt wurde. Und gab es auf dieser Flanke überhaupt ein begrifflich strenges Nachdenken über Kunst? Oder walteten nur Affekte, Ressentiments und überreizte Stimmungen – wie die Hüter des Neuen und Verfechter des Progressiven stetig mutmaßen?

Diese Ausgabe konzentriert sich mit Hans Sedlmayr, Arnold Gehlen und Martin Heidegger auf Denker ambitionierter wie umstrittener Gegenentwürfe zur linken Ästhetik. Sie waren mit ihren Stichworten in den ästhetischen Diskursen der Zeit präsent. Hielt der skeptische Blick dieser konservativen Außenseiter auf die Moderne phänomenologische Einsichten über die modernen Künste parat – wie Karl Heinz Bohrer pointiert –, die den unbedingten Fortschrittsfreunden verstellt waren? So überraschend modern sich heute Arnold Gehlens soziologisch ausgekühlte «Zeit-Bilder» lesen lassen, so idealistisch traditionell gestrickt mag dagegen Adornos über lange Zeit repräsentative ästhetische Theorie anmuten – samt ihrer bildungsbürgerlichen

Vorbehalte. Die ästhetischen Programme der Nachkriegszeit lassen sich nicht so einfach ideologisch ausmünzen.

Sie waren eng gekoppelt an das revolutionäre Versprechen der modernen Kunst – in Vereinnahmung wie Ablehnung. Heute haben sich die kunstrevolutionären Energien, die ständigen Ankündigungen des Aufbrechens von Sehgewohnheiten, die immer gleichen Provokationsspiralen weitgehend erschöpft. Was einmal Impulsgeber der Avantgarde war, das Streben nach Originalität, hat sich im Kreislauf des Kunstmarktes aufgebraucht. «Das Neue wurde in dem Augenblick zur Wiederholung», notiert Henning Ritter, «als es eine künstlerische Konvention geworden war.» Dieser Pathosverlust des Neuen hat Spuren im ästhetischen Diskurs hinterlassen. Was einmal auf dem avantgardistischen Index stand – die Objektivität der Form, Kriterien und Standards, überhaupt das Lob der Handwerklichkeit –, ist in die Ästhetik zurückgekehrt. Das Neue in den Künsten ist nicht selten die Wiederentdeckung des Alten, in der Malerei wird die einstmals verpönte Gegenständlichkeit gefeiert, selbst Pop-Autoren unterwerfen sich dem Werk-Gedanken. Was einmal ein Minoritätenprogramm eigentümlicher Denker war, erlebt ein irritierendes Comeback – konservative Ästhetik. Das Bild ist unruhiger, als die Frontverläufe der Nachkriegszeit es nahelegten. Auf dem Umschlag dieser Ausgabe hält der konservative Bildhauer Arno Breker im Altmeisterkittel ein Foto des Kunstrevoluzzers Joseph Beuys in der Hand. Regressionen, Vereinnahmungen, unheilige Allianzen? Jedenfalls Grund zur Aufmerksamkeit: Die Zonen vermischen sich.

*Marcel Lepper
Stephan Schlak*

Konservative Ästhetik

WILLIBALD SAUERLÄNDER

Ein fundamentalistischer Jeremias

Über Hans Sedlmayr

1942, als großdeutscher Offizier in Russland, hat Hans Sedlmayr unter dem Titel *Das Goldene Zeitalter* ein zauberhaftes Buch über seine Kindheit im alten kaiserlichen Österreich-Ungarn geschrieben. Er wollte nicht das Erinnernte, sondern das Bleibende schildern. Der Ausblick vom väterlichen Haus, so notiert er, sei wie ein Vorschein für seine spätere Verzückung durch das sich selbst ordnende Land in Frankreich gewesen: «Geheime Ursache dafür, dass ich die Schlösser und Gärten des 17. und 18. Jahrhunderts wie eine verklärte Heimat empfinde, dass in unserem Reich die Landschaft von Vaux und Versailles vorbereitet und mit der Heiterkeit der Loire vermählt war.» Er erzählt vom Prinzen Eugen, der «den Zipfel des Reichs», in dem er aufwächst, «dem Kaiser wiedergekriegt» hat, und dann folgt der Satz: «Den Kaiser habe ich selbst gesehen, wie er an der Spitze seiner Generale auf der Straße unter unserem Haus, an der Parkmauer entlang gegen die Drau ritt.» Wer die Kontur des konservativen Renegaten Hans Sedlmayr nachzuzeichnen versucht, muss an diese monarchisch-österreichischen Wurzeln in dessen Kindheit erinnern. Als die Monarchie gestürzt war, studierte er Kunstgeschichte im Wiener Seminar Max Dvořáks, das damals von geflüchteten Anhängern Béla Kuns bevölkert war. Sedlmayr aber schrieb seine Doktorarbeit über Fischer von Erlach, den universalsten Architekten des untergegangenen kaiserlichen Österreich.

1926, drei Jahre nach seiner Promotion, veröffentlicht er einen Artikel mit der alarmierenden Titelfanfare «Der absolute Städtebau», in dem er sich mit den umstürzlerischen Stadtbauplänen von Le Corbusier auseinandersetzt. Hier tauchen zum ersten Mal die Argumente einer fundamentalistischen Kritik an der technisch geprägten Moderne auf, die sich drei Jahrzehnte später in Sedlmayrs sensationellstem und bekanntestem Buch *Verlust der Mitte* (1948) überschlagen werden. Er beobachtet: «Le Corbusier behandelt eine Stadt und ihre Teile genau so, wie man eine Maschine, eine Fabrik, ein Schiff baut... Von Stadtbaukunst sollte man nicht sprechen. Aber gerade in der Konsequenz, mit der die Stadt als Werkzeug aufgefasst wird, liegt die Überlegenheit seiner Entwürfe. Es kommt darin eine in unserer Zeit lebendige Tendenz auf reinliche Scheidung verschiedener «Wesen» zum Ausdruck.» Das war in nuce bereits die provozierende These vom *Verlust der Mitte*.

Erst 1939 kehrte Sedlmayr, jetzt aber unter völlig veränderten äußeren Bedingungen, zur Kritik am Purismus des technischen Zeitalters zurück. Das geschah in dem Aufsatz «Die Kugel als Gebäude – oder: Das Bodenlose», dessen Schlüsselstellung unter seinen Schriften gern übersehen wird. In der Zwischenzeit hatte er mit einem dezisionistischen Zugriff, der gerade nicht konservativ war, sondern von einer radikalen Modernität und Ausschließlichkeit, die kunstwissenschaftliche Interpretation durch Ausbeutung der Gestaltpsychologie Kurt Koffkas und Max Wertheimers psychologisch und physiognomisch aufgeladen. Ohne hermeneutische Skrupel hat er für das «gestaltete Sehen» die «richtige Einstellung» zu den beobachteten «Kunstgebilden» in Anspruch genommen. In seiner 1930 erschienenen Monographie *Die Architektur Borrominis* hat er diesen Transfer noch einen Schritt weiter getrieben. Aus der Gestalt von dessen Bauformen meinte er in dem Architekten Borromini den «schizothymen» Typus aus Ernst Kretschmers damals populärem Buch über *Körperbau und Charakter* (1921) erkennen zu können. Nun haben diese Studien zwischen Kunstgeschichte und Psychologie, sieht man einmal von ihrem totalitären Duktus ab, gewiss nichts mit der Perspektive des «Verlusts der Mitte» zu tun. Doch sie stellten ein Instrumentarium bereit, dessen sich die kulturkritische Pathologie Sedlmayrs ab 1939 bedienen konnte.

Abb. 1
Der Kunsthistoriker als
Sonnenkönig: Ankunft von
Hans Sedlmayr mit der
Kutsche zu seinem Ab-
schiedsfest als Ordinarius,
München 1964



Doch es gibt noch eine weitere, hochnervöse Station auf dem Weg zum *Verlust der Mitte*. 1934 veröffentlichte Sedlmayr eine Abhandlung mit dem enigmatischen Titel *Die «macchia» Bruegels*. In der Bruegel-Forschung spielt sie heute keine Rolle mehr, bleibt aber ein signifikanter kunsthistorischer Text aus den dreißiger Jahren. Gleichzeitig ist sie ein wahrnehmungspsychologisches und mentales Labor für Sedlmayrs spätere Abhandlungen zur Pathologie der Kunst in der Moderne. Er überträgt hier das «gestaltete Sehen», das er bis dahin nur an den abstrakten Formen der Architektur exemplifiziert hatte, erstmals auf das Menschenbild in der darstellenden Malerei. Dazu schreibt er:

«Die «macchia» Bruegels schlägt also gewisse... Ausdrucksregister an... das Plumpe, Dumpfe, Unartikulierte, Primitive; das Stückhafte, Zusammengesetzte, Zerfallende;... das Massenhafte; der Wirrwarr, das Durcheinander, das Chaos. Diese «Charaktere» bilden gleichsam die Brücke von der nackten «macchia» zu gewis-

sen Bildstoffen... die Bauern, die Kinder, die Defekten (Krüppel, Blinde, Epileptiker, Narren), die Masse, die Affen, der Wahnsinn... Es sind jene Grenzformen des Menschlichen, in denen und von denen her das Wesen des Menschen fragwürdig wird. Und es sind... die nämlichen Gegenstände, denen die moderne Anthropologie in der letzten Zeit ihr Hauptinteresse zugewendet hat, als ob es möglich wäre, das Wesen des Menschen gerade an jenen Grenzstellen zu erfassen, an denen es in andere Reiche übergeht (Psychologie der Primitiven, der Kinder, der Geisteskranken, der Masse, der Affen, des Rausches).» Übergehen wir die Seitenhiebe etwa auf Prinzorns Bilderei der Geisteskranken oder Wolfgang Koehlers Studien zur Psychologie der Affen, die zwar versteckt sind, aber dennoch Sedlmayrs konservative Grundeinstellung verraten. Mit der «macchia» Bruegels waren das Vokabular und der diagnostische Blick für die fundamentalistische Kritik der Moderne aufbereitet. Ihre erste Anwendung erfolgte im Jahr nach dem Anschluss der österreichischen Republik an das Heil und Ordnung verheißende großdeutsche Reich in dem bereits erwähnten Aufsatz «Die Kugel als Gebäude – oder: Das Bodenlose» von 1939.

Nach über einem Jahrzehnt tauchen in diesem Aufsatz jene Affekte gegen die moderne Architektur wieder auf, welche sich schon 1926 in dem frühen Text über Le Corbusiers Stadtbaupläne angekündigt hatten. Jetzt setzt Sedlmayr über seinen neuen, einerseits melodramatisch alarmierenden, andererseits trivial zur bodenverbundenen Umkehr auffordernden Essay einen visionären Satz des Anti-Aufklärers und Deutschtümlers Ernst-Moritz Arndt: «Die Teufelei des transzendierenden Geistes, der den Leib der Erde überfliegt und alles aus Begriffen *machen* will, worin er zuerst alles zerschneidet.» In der Entwicklung der Architektur zeigt sich diese «Teufelei des transzendierenden Geistes» im Obsiegen der aufgeklärten Vernunft über die Tektonik. «Tektonisch», so verfügt der kunsthistorische Renegat, «ist, was die Erde als Basis anerkennt.» Die Polemik gegen das moderne Bauen, welches seine Häuser nicht mehr in der Erde verwurzelt, sondern auf Pylonen stellt – siehe Le Corbusier – ist unüberhörbar. Anklagend spricht Sedlmayr von der «radikalen Gleichsetzung der architektonischen mit den geometrischen Grundformen» und fährt fort: «Damit hat

sich die Architektur unter eine unmenschliche Heteromonie begeben: die der puren Geometrie.» Und er steigert sich dann zu der verdammenden Schlussfolgerung: «Die Dogmen des ›Neuen Bauens‹ verleugnen das Wesen des Architektonischen.» Das ist eigentlich schon der Befund des «Verlusts der Mitte». Das «gestaltete Sehen» diagnostiziert die Pathologie der europäischen Architektur, ihren Verfall durch die Verlockung der aufgeklärten Vernunft.

Aber erst, wenn man die historischen Beispiele mit in den Blick nimmt, an denen Sedlmayr den Triumph des Geometrischen über das Tektonische exemplifiziert, wird das kulturpolitische Relief seines Aufsatzes erkennbar. Als kritische Form für die aufgeklärte Bodenlosigkeit wählt er das Kugelgebäude, wie es ab 1774 in den Entwürfen des damals außerordentlich erfolgreichen und mondänen Architekten Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806) für die Saline von Chaux in der Franche-Comté erscheint. Unbestreitbar ist, dass diese Kugelbau-Entwürfe mit der Passion für die Geometrie zusammenhängen, wie sie in der französischen Aufklärung – man denke nur an Voltaire und die Marquise du Châtelet – florierte. Der kunsthistorische Wiederentdecker der Kapricen Ledoux', der später nach Amerika emigrierte Emil Kaufmann sprach von «Architecture in the Age of Reason», von «Architektur im Zeitalter der Vernunft». An dieser Stelle greift nun Sedlmayr mit einer Volte ein, welche die kritische Form des Kugelgebäudes in einen historisch-politischen Kontext rückt, der zwar sachlich nicht zutrifft, aber von einer aktuellen ideologischen Brisanz ist. Er nennt die Kugelbau-Entwürfe Ledoux' «Revolutions-Architektur» und entreißt sie damit der aufgeklärten Vernunft und denunziert sie stattdessen als eine Art architekturgeschichtliches Jakobinertum. Die ertragreiche Konsequenz dieses Tricks und dessen Aktualität werden erst sichtbar, wenn man sich den abschließenden Partien des Aufsatzes zuwendet.

Abschnitt VII der Abhandlung trägt die Überschrift «Der Kugelbau in der zweiten architektonischen Revolution». Auf die Jakobiner folgen nun die Bolschewisten. «Die zweite Blütezeit des abstrakten Bauens, dessen Symptom und Symbol der Kugelbau ist, ist die Zeit nach 1917. So wie Frankreich die erste, so führen jetzt die Utopien russischer Entwürfe die zweite Revolution an. Der Kugelbau rückt wieder an hervorragende Stelle.» Als Exemplum

demonstriert er Leonidows Plan für ein Lenin-Institut. Er zitiert El Lissitzkys Erläuterung dieses Entwurfs: «Eine unserer Zukunfts-ideen ist die Überwindung des Fundaments der Erdgebundenheit. Dieser Aufgabe stellt sich auch der Entwurf für das Lenin-Institut.» Die Absage an die «Erdgebundenheit» in den Kugelgebäuden von Ledoux und Leonidow ist für Sedlmayr das architektonische Simile der politischen Revolutionen von 1789 und 1917. Ob diese Behauptung für den Entwurf Leonidows in gleicher Weise zu verwerfen ist wie für die Bauten der Saline von Chaux, stehe dahin. Für Sedlmayr jedenfalls handelt es sich in beiden Fällen um den Zerfall des Tektonischen im Augenblick des gesellschaftlichen Umsturzes. Doch an einer Stelle muss man noch aufhorchen. Hinter den Namen von El Lissitzky setzt er die anrühige Apposition «(ein Jude?)». In die Diagnose des tektonischen Zerfalls spielt das antisemitische Préjugé von der Wurzellosigkeit des ewig wandernden Juden herein. Wir sind im Jahre 1939 angekommen.

Angesichts dieser Chronologie wirken die aktuellen Ausblicke im letzten Abschnitt des Textes fatal opportunistisch. Dort kann man lesen: «Die Tribünen eines russischen Stadions lösen sich vom Boden, sie scheinen labil bis aufs äußerste. Das Reichssportfeld Werner Marchs senkt den Bau zur Hälfte in die Erde und fasst ihn in eine Ordnung, die dem Bau das Maßvolle gibt. Der totale Staat, dem seit 1938 auch Österreich angehört, sorgt auch im Tektonischen für den «Retour à l'ordre».» Ganz in diesem angepassten Sinne fährt Sedlmayr fort: «Der Anführer der Gegenbewegung war um 1800» – will sagen im Klassizismus – «und ist heute Deutschland.» Es fällt schwer, hier nicht an die Verdammung des «neuen Bauens» durch den Nationalsozialismus zu denken. Aber dann greift der Autor über den Bereich der Architektur hinaus und beansprucht für das «gestaltete Sehen» die visionäre Position einer umfassenden Kritik eines aus den Fugen geratenen Zeitalters. «Der Kugelbau», so schließt er, «enthüllt nicht nur die Lage der Baukunst, sondern er ist Signal eines noch allgemeineren Zustands der «Bodenlosigkeit», der in den verschiedensten Gebieten des Lebens und Schaffens zu beobachten ist.» Man kommt nicht um den Befund herum: Die erste öffentliche Verkündung des «Verlusts der Mitte» erfolgte im weltanschaulichen Rahmensystem der nationalsozialistischen Gegnerschaft gegen die Mo-

derne, gegen die kosmopolitische Entwurzelung und gegen die Juden als deren angebliche Wortführer. Das heißt natürlich nicht, dass Sedlmayrs alt-österreichischer Konservatismus, sein offensichtliches Leiden an der Moderne, sich aus seiner vorübergehenden Nähe zum Nationalsozialismus erklären liesse. Immer muss man als Supplement das Buch über das «Goldene Zeitalter» seiner Kindheit im Kopf behalten. Der gleiche Autor, welcher 1939 das fatale Pamphlet über den Kugelbau verfasste, publizierte im Jahr zuvor hochsensible Aphorismen über «Die Idee des Paradieses als Zentralmonade der französischen Kunst», die zu den schönsten Äußerungen zur Kunst Frankreichs in deutscher Sprache gehören, aber fügte diesen nach dem Anschluss als Vorwort ein ungemein törichtes Bekenntnis zu Hitler hinzu. Nein, der Fall dieses eminent reizbaren österreichischen Konservativen ist alles andere als einfach.

1945 war jene deutsche «Gegenbewegung», von welcher sich Sedlmayr 1939 eine salvatorische Rückkehr zum Tektonischen erhofft hatte, physisch ausgelöscht und moralisch zuschanden geworden. Sedlmayr hat sich nie zu seiner Verführung durch den Nationalsozialismus geäußert. Den Aufsatz über die «Kugel als Gebäude» hat er niemals nachdrucken lassen, und auch in der mittlerweile umfangreichen Literatur zu Sedlmayr scheint er eher vergessen zu sein. Als Sedlmayr sich 1947 unter dem Pseudonym Hans Schwarz mit einem dramatisch anti-modernen Artikel über «Die Säkularisation der Hölle» in der Kunst der Gegenwart wieder zu Wort meldet, schreibt er über die Höllenbilder von Bosch: «Sie kommen aus einer tiefen, mit bannender Kraft verwirklichten Erfahrung einer Welt, die Gott abgesagt hat.» Die pathologischen Erscheinungen in der Kunst werden unter den nach 1945 veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in eine theologische Perspektive gerückt. In dem 1948 immer noch unter dem Pseudonym Hans Schwarz publizierten Aufsatz «Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin» wird diese Perspektive polemisch zugespitzt und nun dezidiert auf Phänomene der modernen Kunst bezogen. «Der Surrealismus ist», so formuliert er herrisch, «vielleicht die konsequenteste Darstellung dessen, wie der Mensch ›denkt‹, ›handelt‹, ›produziert‹, der Gott total abgesagt hat.» Und dann proklamiert er: «Zum Surrealismus muss man Stellung neh-

men.» Eine nochmalige Steigerung dieser Vorstellung findet sich in dem 1950 nun wieder unter eigenem Namen publizierten Text «Die Kunst im Zeitalter des Atheismus». Dieser setzt mit einer emphatischen Behauptung ein: «Unsere Zeit, die irgendwann im 18. Jahrhundert begonnen hat und wer weiß wann enden wird, das Zeitalter des «Atheismus» zu nennen, hat mindestens ebensoviel Berechtigung als von einem Zeitalter der Technik zu sprechen.» Mittlerweile hat der kunsthistorische Diagnostiker sich zum anderen Pol seiner zeitkritischen Zirkelschlüsse gerettet. Die Pathologie der künstlerischen Formen wird nicht mehr durch das «gestaltete Sehen» ermittelt, sondern deduktiv aus der Verirrung des Zeitalters abgeleitet. Sedlmayr diktiert: «So *muss* die Kunst im Zeitalter des Atheismus sich gestalten.» Die angeblich zwingende Konsequenz: «Alle Künste streben fort von einer gemeinsamen Mitte, in der und durch die sie einmal miteinander verbunden waren.» «Verlust der Mitte» – jetzt ist das Schlagwort gefallen, mit dem der Erfinder des «gestalteten Sehens» in den vielleicht einflussreichsten konservativen Zeitalter-Kritiker – fast möchte man sagen: zu einer Art neuer Spengler – für das verunsicherte Mitteleuropa der ersten Nachkriegsjahre mutierte.

Im Nachwort zu dem Buch *Verlust der Mitte* erinnert Sedlmayr, dass er die dort niedergelegten Gedanken zwischen 1937 und 1944 entwickelt habe. Das mag so sein. Aber als die Publikation 1948 vor die Öffentlichkeit trat, stieß sie auf eine durch die «deutsche Katastrophe» (Friedrich Meinecke) jeden moralischen Selbstvertrauens beraubte Leserschaft. In diesem Augenblick hatte es etwas von einer Erlösung. Es bot eine Erklärung der Katastrophe an, die jegliche politische Ursachen übergang und durch die Diagnose der «kritischen Formen» einen fast zwangsläufigen Prozess von Auflösung, Zerspaltung, Zerfall, Chaos und Tod beschrieb, dessen Anfänge und Antriebe in der westlichen Aufklärung und der Revolution von 1789 zu erkennen seien. Das war eine höchst opportune, wenn man will, infame Variante der konservativen Kulturkritik. Sie schob die Schuld am «Verlust der Mitte» den westlichen Illuminaten zu, welche bei deutschen Gebildeten ohnedies im Verdacht der gleichmacherischen Planierung standen. Brillant gelang es Sedlmayr, seiner alarmierenden These vom «entfesselten Chaos» und vom «Abfall von Gott» durch den ab-

gründigen Blick auf die Symptome des künstlerischen Verfalls eine fast unwiderstehliche Suggestivkraft zu verleihen. Kaum je hat das Buch eines Kunsthistorikers so weit über die Grenzen der eigenen Disziplin für Aufregung, Zustimmung und Widerspruch gesorgt. Allerdings blieb diese Wirkung auf den deutschen Sprachraum beschränkt. In den westlichen Ländern, die über eine wachere demokratische Öffentlichkeit und einen offeneren Diskurs über Kunst verfügten, stieß es kaum auf Resonanz. Auch sollte man nicht vergessen, dass der *Verlust der Mitte* ein alt-österreichisches Pandämonium war, welches einerseits spezifisch wienerische Untergangsstimmungen beschwor, andererseits näherliegende Verantwortungsfragen durch seine hellseherischen Symptomdeutungen überblendete.

Nicht zu leugnen ist, dass diese obsessive, bösartige Anklageschrift gegen Aufklärung und Moderne mit einem ganzen Fächer von nervösen, seismographischen Diagnosen von Schlüsselphänomenen der Kunst des gottverlassenen Zeitalters glänzt. Das «gestaltete Sehen» ist zu einer Art medizinischem Blick auf die Pathologien der Moderne geworden. Ja, man muss sogar einräumen: Der «Malocchio» des konservativen Renegaten erkennt die Konturen der Moderne oft schärfer als deren begeisterte Anhänger und Prediger. Sedlmayr war selbst jener exklusiven Radikalität verfallen, die er wie ein kunsthistorischer Jeremias schalt. Er war ein Moderner, der die Moderne hasste. Aber neben den brillanten Aperçus finden sich im *Verlust der Mitte* immer wieder ätzende, schneidende, denunzierende Urteile, deren marktschreierischer Tenor der desaströsen Generalthese des Buches geschuldet ist. Man lese die Stellen über Cézanne oder Seurat. Das Buch bleibt im Zirkel der gesellschaftlichen, politischen, kirchlichen Vorurteile seines Autors gefangen. Alle die Vorwürfe gegen die Autonomie der Künste im atheistischen Zeitalter machen nur Sinn, solange man ihnen, wie Sedlmayr es ohne jede analytische oder historische Explikation tut, die Einheit der Künste in den Kirchen und Palästen der vorrevolutionären Zeit als den gottgewollten Ordo entgegenstellt. Am «Goldenen Zeitalter» des alten kaiserlichen Österreich werden die Verfalls-Erscheinungen seit 1789 gemessen und verdammt. Sedlmayr sieht durchaus richtig, dass die in die Freiheit entlassenen Künste Gefährdungen, Brüche, Unsicherhei-

ten ertragen und produktiv verarbeiten mussten, die es in den Kaisersälen des 18. Jahrhunderts noch nicht gab. Aber seine präjudizierte Weigerung, sich auf diese modernen Prozesse einzulassen, sein renitenter Rekurs auf die Ganzheitlichkeit der Künste im alten katholischen Europa der Monarchien blockiert die Kulturkritik. Sie bleibt gefangen im Traum vom «Goldenen Zeitalter».

Der *Verlust der Mitte* gehört geistesgeschichtlich, vor allem aber stimmungsmäßig und politisch, in die frühe Nachkriegszeit. Die Flucht ins Theologische, die Beschwörung der Hölle hatten in jenen Jahren Konjunktur. Eine Wirkungsgeschichte dieses für einen Augenblick sensationellen Buches gibt es meines Wissens nicht. In dem legendären Darmstädter Gespräch von 1950 waren Sedlmayr erstmals produktive Moderne wie der Maler Willi Baumeister mit empörter und schlagender Polemik entgegen getreten. Als Sedlmayr 1955 ein zweites, inhaltlich, aber nicht tendenziös etwas anders angelegtes Katastrophenbuch nachlegte – *Die Revolution der modernen Kunst* –, wiederholte sich der Erfolg des *Verlusts der Mitte* nicht. Im Vorjahr war mit der ersten documenta die von der «deutschen Gegenbewegung» verfolgte und verdammt Kunst der Moderne als Bildsprache der freien Welt breit akzeptiert worden. In den sechziger Jahren begann mit der Pop Art ein Gespräch über die Rolle der Kunst und die Macht der Bildmedien in der kapitalistischen Gesellschaft, das die Rede vom «Verlust der Mitte» in die Vergangenheit verwies. Es hat etwas Bizarres, dass Sedlmayr just in diesem Augenblick, 1962, ein beschwörendes «Memorandum zur katholischen Kirchenkunst» an das Zweite Vatikanische Konzil richtete, in dem er die Konzilsväter vor dem Eindringen der «unchristlichen» modernen Kunst in die Gotteshäuser warnte und dafür die ganze Litanei der Verfallserscheinungen aus dem *Verlust der Mitte* anstimmte. Im Alter hat er sich in das barocke Salzburg zurückgezogen. In einem Appell mit dem Titel «Die demolierte Schönheit» hat er «Zur Rettung der Salzburger Altstadt» aufgerufen. Da wären wir wieder beim «Goldenen Zeitalter». Wie sich der Albtraum vom «Verlust der Mitte», an den er wohl wirklich geglaubt und unter dem er vielleicht sogar gelitten hat, mit der intellektuellen und politischen Biographie dieses alt-österreichischen und zwischendurch großdeutschen Renegaten verschränkt hat, bleibt wohl für immer im Dunkel.

Bildnachweis: Abb. 1:
Bildarchiv Foto Marburg.

Das Problem des Sinns

Der Terminus «konservative Ästhetik» bekommt Kontur, wenn man einschlägige Theoreme unterscheiden will von solchen mit ausgesprochen progressiv-geschichtspolitischer Perspektive, die sich inzwischen als die repräsentativen modernen Kunsttheorien etabliert haben: voran Adornos *Ästhetische Theorie* von 1971, flankiert auf rechter Seite von Walter Benjamins, auf linker Seite von Georg Lukács ästhetischen Schriften der zwanziger, dreißiger und fünfziger Jahre. Damit der Terminus aber Gehalt bekommt, bedarf es gleichrangiger Namen und Titel. Vorzuschlagen wären Arnold Gehlens *Zeit-Bilder* von 1960 (aktualisiert 1972), Martin Heideggers Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* von 1935 (ergänzt 1956) und Hans Sedlmayrs Buch *Die Revolution der modernen Kunst* von 1955.

I. Aporien zwischen Adorno, Heidegger, Sedlmayr und Gehlen

Was könnten die Letzteren – blickt man zurück auf die Entwicklung der Künste seit Mitte des letzten Jahrhunderts – dem beige-fügt haben, was die Autorität Adornos, in geringerem Umfang Benjamins, bis heute mehr oder weniger unwidersprochen etabliert haben? Diese Frage müsste sich angesichts von Adornos und Benjamins geschichtsphilosophisch gestütztem Erkenntnisinteresse auf die Möglichkeit konzentrieren, dass den progressiven Ästhetiken aufgrund ihres politischen Interesses spezifische phänomenologisch zu benennende Eigenschaften der Kunst bzw. der Literatur entgangen sein könnten, welche von den konservativen Ästhetiken dagegen erfasst wurden, obwohl diese selbst ideologisch prädominiert sind. Bis zur Konsequenz, dass der Sprung der modernen Kunst von gegenständlicher Darstellung zur abstrakt-ungegenständlichen sowohl von Gehlen als auch von Sedlmayr unter dem Kriterium des «Sinn»-Defizits als ästhetisches Aus verstanden wurde, wobei Sedlmayr dieses Argument substantialisiert mit dem Vorwurf der «Humanitäts»-Ferne. Heideggers *Kunstwerk*-Aufsatz geht auf die Differenz und Folgen der Entgegenständlichung erst gar nicht ein, sondern setzt die Gegenstands-Erfassung der Kunst, das heißt die Erfassung der «Wahrheit» des Gegenstands geradezu als hermeneutisches Apriori voraus und nähert sich dabei – in der Darstellung von van Goghs *Bauernschuhen* – Sedlmayrs reaktionärer Anthropologie.

Nun ist es aber gerade die Emphasisierung dieser Gegenstands-Referenz, die den konservativen Ästhetiken ihre Aktualität gibt, zumal Adorno und Benjamin, ganz zu schweigen von Lukács sich der Frage der Referenz von Kunst nicht eigentlich stellen müssen, denn ihre Sujets sind durchweg Paradigmen der klassisch-romantischen Literatur oder der klassischen Moderne, bei denen sich das Problem der radikalen Entgegenständlichung noch nicht stellt. Der Prozess der sich permanent überbietenden Forminnovationen beschränkte sich innerhalb der modernen Literatur auf eine nur kurze Periode.

Die Verfehlung des ästhetischen Mehrwerts infolge politischer Funktionalisierung ist im Falle des späten Georg Lukács (*Die Zerstörung der Vernunft*, 1954) so notorisch und generell akzeptiert, dass man nur darauf zurückzukommen hätte, wollte man die Methoden marxistischer Kunstauffassung noch einmal durchleuchten. Viel aktueller indes ist noch immer Walter Benjamins Fehllektüre von Baudelaires Zyklus *Les Fleurs du mal* und des Begriffs des ästhetischen «Chocks» infolge des naiv ausgelegten Basis-Überbau-Verhältnisses bzw. der Freud'schen Begründung der «Chockabwehr». Ohne darauf eingehen zu müssen, zumal es Adorno war, der Benjamins dialektische Shortcomings hinsichtlich des Verhältnisses von Baudelaires poetischer Metaphorik einerseits und Sozialfakten der Stadt Paris andererseits mit verletzender Schärfe schon 1938 ausgestellt hat, darf generalisiert werden: Benjamins «progressive» Ästhetik – nicht zuletzt sein berühmter, seit den siebziger Jahren als der modernen Ästhetik letzte Weisheit herumgereicherter Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* – ist es nicht, was heute noch kunsttheoretisch interessant wirkt. Vielmehr sind es die «konservativen» Kategorien seines Werks: also der Begriff des «Mythos» und der «Mythologie» (aus dem Aufsatz über Goethes *Wahlverwandtschaften*) oder der Begriff des «plötzlichen Moments» und des «Ereignisses» (aus den Aufsätzen über den *Surrealismus* und *Über den Begriff der Geschichte*).

Ebenfalls Theodor W. Adornos in seiner Bedeutung immer noch nicht ausgelotetes großes Werk *Ästhetische Theorie* erreicht seine Pointe immer dort, wo Adorno den dräuenden Begriff der Wahrheit, den er zwar glaubt, Hegel schon entwunden zu haben,

- 1 Theodor W. Adorno:
Ästhetische Theorie,
Frankfurt/M. 1971, S. 124f.
Zu Adornos Terminologie
des «Erscheinens» erhellend:
Martin Seel: Ästhetik des
Erscheinens, Frankfurt/M.
2003, S. 33ff.
- 2 A.a.O., S. 123.
- 3 Martin Heidegger: Der
Ursprung des Kunstwer-
kes, in: Ders.: Holzwege,
Frankfurt/M., 6. Aufl. 1980,
S. 13.
- 4 A.a.O., S. 42; S. 67.

endgültig verabschiedet bzw. quasi selbsttherapeutisch vergisst und stattdessen den phänomenologischen Kategorien des «Scheins», des «Augenblicks des Erscheinens» im Kontext von «Epiphanie» und «Schauer» nachdenkt.¹ Wie sehr er sich auch von einer sozusagen konservativen Vereinnahmung des «Schauers», nämlich dem «mythischen Trug seines Ansichseins» – siehe auch seine überzeugende Kritik an Heideggers philosophisch-banalisierender Lektüre von Hölderlins Hymnensprache –, zu unterscheiden versucht (*Parataxis*), bleibt diese aufklärerische Operation letztlich ein illusorisches Manöver, das die einmal losgetretene Ahndung von der Selbstreferenz des «Scheins» zum Glück nicht mehr einholt.

Was Adorno dort zum «Augenblick des Ausdrucks» schreibt,² muss noch immer als Ausgangsbasis einer phänomenologischen Ästhetik genommen werden. Und was er zur idealistischen Philosophie und ihrer semantischen Differenz in Hölderlins Metaphorik und Satzbau sagt (in: *Parataxis*), ist die bisher hellstichtigste Darstellung zum Problem von Inhalt und Sinnästhetik überhaupt. Adorno trifft sich – das sollte man nicht übersehen – mit Heideggers «Ereignisbegriff», dessen metaphorische Fassung des «Anblitzens»³ allerdings zurückgebunden ist an die ontologische Basis, nämlich das «Erscheinen» der Wahrheit im Werk.⁴ Heidegger distanziert sich zwar im Ereignisbegriff von jeder Nachahmungsästhetik, aber der platonisierende Ausweg wird im Hinweis auf das «allgemeine Wesen der Dinge» allzu deutlich. Damit kommen wir zu unserer Ausgangsfrage zurück: Ist den Ästhetiken Gehlens, Heideggers und Sedlmayrs aufgrund ihrer Distanz zur aufklärerisch-teleologischen Geschichtsphilosophie ein Vorteil an phänomenologischer Einsicht in die künstlerischen und literarischen Werke einzuräumen? Zunächst wäre ihrer Problematisierung des Gegenstandsverlusts in der modernen Kunst – die moderne Literatur wird nur von Sedlmayr einbezogen – einzuräumen, dass sie sich im Unterschied zu Benjamin, partiell zu Adorno, dieser Frage radikaler stellten, wie immer historisch auch ihre Begründungen heute wirken. Dabei sind Gehlens, Sedlmayrs und Heideggers Kategorien notwendiger Inhaltsreferenz sehr unterschiedliche. Wenn man Sedlmayrs religiös-anthropologische und

Heideggers ontologische als methodisch ablenkend einmal beiseite lässt, dann zeigt sich die Diskussion des «Sinn»-Kriteriums im Falle Gehlens als noch immer oder erneut besonders relevant. Denn gerade wenn man bestimmte Einsichten der De Man'schen Dekonstruktion über die Priorität des Signifikanten für unumkehrbar hält – nicht zuletzt angesichts der anhaltenden kulturtheoretischen Banalisierung ästhetischer Phänomene –, wäre Gehlens eindringliche Beschreibung des «Sinn»-Defizits moderner Kunst der erste Schritt auf dem Wege zu einer ästhetischen Theorie, die eine «Sinnvermutung» ohne «Schlüssel», wie Gehlen sie negativ markierte,⁵ gerade begründen will. Sedlmayr spricht von einer gegenstandslosen Kunst ohne «intendierte Bedeutung»,⁶ um aber im Unterschied zu Gehlens intellektueller Definition zu dem quasi moralisierenden Urteil «schwankend» oder «labil» zu kommen. Dieses Urteil wird vertieft durch Sedlmayrs falsche Akzentuierung von Friedrich Schlegels Begriff des «Interessanten» (*Über das Studium der griechischen Poesie*, 1795), dessen Varianten des «Pikanten» und «Frappanten» sowie «Chokanten» Sedlmayr unmittelbar zur Aburteilung der modernen Kunst einsetzt.⁷ Dagegen müsste Gehlens Darstellung der Kommentarbedürftigkeit der modernen Kunst – lange bevor diese ihre extremsten Formen der Abstraktion zeitigte – eigentlich noch immer beantwortet werden.⁸

Dies beginnt mit Gehlens unerschrocken-kühler Statuierung der bis dahin ungefragt hingenommenen Charakteristika der modernen Kunst: Sie ist kommentierbedürftig, weil sie begriffsunfähig ist. Und deshalb ist der Kommentar ein Teil der Kunst selbst geworden, also ein außerkünstlerischer Akt. Dagegen stellt Gehlen als *Conditio sine qua non* den Begriff einer «Reflexionskunst»,⁹ die «Bedeutungs»-Felder impliziert. Als Beispiele hierfür gelten ihm die Kunst Klees, Kandinskys und Mondrians. Aber auch die des Surrealismus, nicht zuletzt die als symbolisch aufgefassten Bilder Max Ernsts. Hier liegt eine gravierende Differenz einerseits zu Sedlmayr, der den malerischen Surrealismus – die surrealistische Literatur bleibt unerwähnt – buchstäblich als «Reich der Finsternis»¹⁰ charakterisiert und ihn damit ebenfalls, wie die gegenstandslose Kunst generell, dem Einwand, die «Wurzeln der Humanität» zu verletzen, konfrontiert. Andererseits zu Heideg-

5 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder*, Frankfurt/M. 1960, S. 175.

6 Hans Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1956, S. 30ff.

7 A.a.O., S. 59.

8 Diese lange Zeit liegengeliebene brisante Frage wurde inzwischen von Christian Demand prinzipiell und polemisch thematisiert in: *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*, Springe 2003. Vgl. ebenso Walter Grasskamp's unbeindruckte Analyse von Joseph Beuys' «Objektkunst» in: *Der lange Marsch durch die Illusionen. Kunst und Politik*, München 1995.

9 Gehlen, a.a.O., S. 217.

10 Sedlmayr, a.a.O., S. 83.

11 Gehlen, a.a.O., S. 114; 126.

12 Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie, in: Ders.: Kritische Schriften. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch, München 1971, S. 502.

13 Gehlen, a.a.O., S. 127.

ger, der sich zum Surrealismus nicht geäußert hat (vermutlich weil er ihn, vor allem den literarischen, nicht gekannt hat): Adornos politisch begründete Distanz gegenüber dem Surrealismus (*Rückblickend auf den Surrealismus*, 1956) – nebenbei gegenüber dessen angeblich bloßer Wiederholung der Freud'schen Traumtheorie – hält die surrealistische Kunst für historisch out of date, weil sie die objektive Unfreiheit im Gestus subjektiver Freiheit verheimlichte. Gehlen stellt den Surrealismus dagegen unter die Kategorie einer nicht begrifflichen, «imaginativen Vernunft».¹¹ Mit diesem Begriff schließt Gehlen, ohne den Namen zu erwähnen, unmittelbar an Friedrich Schlegels innovatorische Charakteristik der romantischen Literatur als *Neue Mythologie* an.¹² Die Pointe von Schlegels Definition liegt darin, dass er die romantische Literatur von der «Vernunft» trennt und als «Verwirrung der Phantasie» mit der antiken Mythologie vergleicht. Die Vorwegnahme von Gehlens Definition liegt vor allem darin, dass der Vernunft als solcher keineswegs abgesagt ist, sondern sie unter der Bedingung der poetischen Rede als aufgehoben gilt. Das entspricht dem Gehlen'schen, von Herbert Read übernommenen Terminus der «imaginativen Vernunft». Friedrich Schlegels Vorwegnahme eines modernen Problems zeigt sich besonders an der entgegengesetzten Definition der «Neuen Mythologie» durch das *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in dem Vernunft und Poesie gerade eng verbunden werden. Gehlens und Sedlmayrs, aber auch Adornos und Heideggers Inhaltsproblematik sind schon im vom jungen Hegel und Schelling entworfenen *Systemprogramm* angekündigt: die Identifikation von Wahrheit und Ausdruck. Umso revolutionärer liest sich heute Friedrich Schlegels Autonomisierung der poetischen Phantasie, der Gehlen bis hin zu einer bestimmten Grenze folgt: nämlich bis dorthin, wo das Imaginative verschwindet zugunsten eines, wie Gehlen es negativ formuliert, nur noch «emotionellen» Ausdrucks, jenseits dessen, was er als geistige Identifizierung akzeptiert.¹³ Es ist bezeichnend für die anhaltende idealistische Rezeption der Romantik durch die Germanistik, dass vornehmlich das *Älteste Systemprogramm* als Dokument der «Neuen Mythologie» zitiert wird und dessen radikale Differenz zu Friedrich Schlegels Definition unerwähnt bleibt bzw. nicht erkannt wird.

Die Grenzüberschreitung vom «Imaginativen» zum bloßen «Ausdruck» findet nach Gehlen zweitens statt, wo die primäre Wirkung der Farbe ein bloß noch irrationales Datum bedeutet und die große Wendung in den sozusagen privaten Subjektivismus stattfindet. Als beispielhaft hierfür stehen ihm die meisten Produkte des deutschen Expressionismus, denen es im Unterschied zu den französischen Impressionisten und auch Nachimpressionisten an objektiver Form-Orientierung ermangele. Ein einziger Satz umfasst Gehlens Verdikt: «Die Frage, wie es zu vermeiden sei, dass das Bild zwar ausdrucksstark, aber intellektuell tot werde, hat man sich wohl kaum je vorgelegt.»¹⁴ Unter «Ausdruck» ist hier auch der «Schockeffekt» einbegriffen, ein zentrales ästhetisches Mittel, nicht bloß der Moderne. Gehlen versteht darunter offensichtlich nicht den ästhetischen «Schrecken», also eine letztlich immer noch Sinn-vermittelte Figur, sondern die «zeitbesondere amorphe Emotionalität».¹⁵ Gehlen kommt dabei hellsichtig zu einer Ausstellung der «Ausdrucks-Ideologie»,¹⁶ die bis heute wie ein roter Faden nicht bloß durch die Malerei, sondern auch durch die Schauspielkunst in Deutschland läuft: Ob dabei die berühmtesten Maler dem Verdikt zum Opfer fallen sollten – selbst Nolde und Beckmann, vor allem aber Kirchner und Schmidt-Rottluff werden genannt –, steht auf einem anderen Blatt.

Aber kunstkritisches Urteil steht in diesem Kontext nicht zur Debatte, obgleich hier auch erkennbar wird, wieso eine von konkreter Kunst- und Literaturanalyse losgelöste akademische Ästhetik ins Leere zielt.¹⁷ Vielmehr geht es um den Begriff der «Subjektivität». Er ist sowohl von Heidegger im Kontext seiner Analyse der Lyrik Hölderlins an den Pranger gestellt worden als auch von Walter Benjamin in seiner Polemik gegen Gundolfs Goethe-Verständnis. Wir werden bei der Erörterung des «Mythos» und des «Phantastischen» auf den Begriff der Subjektivität zurückkommen müssen. Für Gehlen bezeichnet er jedenfalls einen auf der kitschigen Idee von der «Künstlerpersönlichkeit» ruhenden Ich-Kult.¹⁸

Mit der Problematisierung von «Sinn»-Defizit und «Subjekt»-Priorität hat Gehlen in seinen *Zeit-Bildern* zwei für die ästhetische Theorie zentrale Aspekte genannt. Und das gilt, obwohl bei ihm, analog zu Sedlmayr und Heidegger, eine ideologisch begründete Abwehr gegen das «Ruhelose» der Moderne das Urteil leitet, aller-

14 Gehlen, a.a.O., S. 138. Demands Antwort auf diese Frage ist, dass er die Differenz, die Gehlen statuiert, einebnet und dem modernen Ausdruck den gleichen problematischen Absolutheitsanspruch zuordnet, wie sie die «Wahrheit» der Klassik erhebt (Demand, S. 218ff.).

15 Ebd.

16 Gehlen, a.a.O., S. 139.

17 Vgl. dagegen Seel: Ästhetik des Erscheinens, a.a.O., S. 180.

18 Gehlen, a.a.O., S. 155.

19 Gehlen, a.a.O., S. 226.

20 Sedlmayr, a.a.O., S. 57.

21 Sedlmayr, a.a.O., S. 94.

dings auch als Abwehr gegen das politisch motivierte Ressentiment gegen die Kunst,¹⁹ das er als das seit Duchamp herrschende Leitmotiv der Avantgarde erkennt. Man hat indes bei der Einschätzung von Gehlens am «Sinn» orientierter Ästhetik zu fragen, inwiefern sie die Grenze zu einer substantialistisch-reaktionären Position überschreitet, wie dies im Falle Heideggers verdeckt, im Falle Sedlmayrs unverdeckt geschieht («Loslösung des Dichters vom Menschen»²⁰). Auch der Bild-Abbild-Theoretiker Ernst H. Gombrich – das relativiert Sedlmayrs extreme Polemik als fachinternes Defizit – hat in der Sache das Gleiche gesagt, wenn auch anders begründet. Das ändert nichts daran, dass Sedlmayrs Kategorien, die anlässlich seines Buches *Verlust der Mitte* (1948) und seitdem immer wieder als «faschistoid» skandalisiert wurden, bei der Frage nach der Möglichkeit einer Kritik der reinen Ästhetik einzubeziehen sind, ganz abgesehen von dessen Einsichten in die Verwandlung von Produkten der klassischen Moderne zu «Idolen», das heißt zu einer parareligiösen absoluten Werterhöhung von an sich säkularen Erscheinungen,²¹ ein paradoxes Phänomen, auf das zurückzukommen sein wird bei der Frage vom Zusammenhang zwischen ästhetischem Mythos und der Wiederkehr des Erhabenen.

Sind auch Gehlens negative Kategorien des «Sinn»-Defizits und der «Subjekt»-Priorität in Hinblick auf seine Kulturdiagnostik zu relativieren? Unübersehbar wird in seinem im Untertitel «Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei» charakterisierten Werk *Zeit-Bilder* eine tiefe, auch emotional verankerte Abwehr nicht bloß gegen zentrale Erscheinungen der modernen Künste deutlich. Vielmehr handelt es sich um eine rationalistisch verhärtete Phobie des bürgerlich institutionalisierten Akademikers, wie man sie bei vielen deutschen Vertretern der Geisteswissenschaften seiner Generation, nicht zuletzt bei Historikern und Germanisten, finden würde, hätten sie sich in diesen Fragen geäußert. Selbst Adornos inkriminierende Polemik gegen den Jazz als ernst zu nehmende musikalische Form steht hierfür.

Aber Gehlens «Sinn»-Kriterium wird nicht in gleicher Weise begründet wie Sedlmayrs «Bedeutungs»-Kriterium. Vielmehr wird es durch Unterscheidungen plausibel gemacht, die die Frage nach dem «Sinn»-Ausdruck von Bildern und Sprache nachdrücklich ak-

tuell erscheinen lässt, zumal eine Epoche nach der Krise der Repräsentation,²² und es darauf ankäme, aus dem Spreu der Dekonstruktion ihren Weizen festzuhalten. Und das hieße: zuzugeben, dass es ohne Bedeutungszuschreibungen in der Kunst nicht geht, wobei allerdings politische Aktionssignale, längst formulierte soziale Codices oder anthropologisch absehbare Symbolik, wie sie seit der Concept Art wuchern, auszuschließen wären. Diese Bedingung geht aus Gehlens Kategorientafeln ohnehin hervor. Vor allem aber könnte der Essenz des Problems – Was macht Sinn, was macht Sinn im Unsinn? – durch Gehlens Analyse aufgeholfen werden. Nicht von ungefähr, also nicht einem bloß subjektiven Geschmacksurteil folgend, wird dem den Schrecken repräsentierenden Motiven von Max Ernst und Salvador Dalí die gleiche ästhetische Bedeutung zugebilligt wie den ruhestiftenden Geometrien Mondrians und Klee: Hier scheiden sich die Geister Sedlmayrs und Gehlens prinzipiell, und hieraus wird auch erklärbar, warum Gehlen die Bücher seines in begrifflichen Details als Vorläufer zu erkennenden Kollegen nicht ein einziges Mal glaubt erwähnen zu müssen.

Der theoretisch wirklich weiterführende Begriff innerhalb Gehlens «Sinn»-Analyse taucht auf, wenn Gehlen von einem Bild spricht, das «eine *Sinnvermutung*» provoziere, «für die es keinen Schlüssel gibt».²³ Er nennt entgegen der Erwartung kein surrealistisches Beispiel, sondern die abstrakten Formate des amerikanischen Malers Jackson Pollock, die, obgleich «marklos», eine «gefährliche Atmosphäre» um sich zögen. Dabei hätte Gehlen für seine Formel «Sinnvermutung ohne Schlüssel» den Theoretiker des Surrealismus André Breton nennen können bzw. sollen. Sowohl im *Ersten Manifest des Surrealismus* (1925) als auch in Bretons erstem surrealistischen Roman *Nadja* (1928) ist die Rede von einem «Zeichen», dessen Zeichenhaftigkeit ungeklärt bliebe. Diese sozusagen avancierte Auffassung von Referenz ist es also, die mit Gehlens «Sinn»-Kriterium noch durchaus kompatibel ist. Damit stellt sich Gehlen der Frage nach dem «Sinn», nicht zuletzt deren aktueller Krise, radikaler als Adorno, wenn dieser vom «Rätselcharakter» der Kunst spricht.²⁴ Das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieses Kriterium andererseits andere Formfindungen der Moderne, nicht zuletzt des Dadaismus, ausschließt.

22 Vgl. hierzu Ingo Meyer: «Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik», in: Merkur, Nr. 766 (März 2013).

23 Gehlen, a.a.O., S. 175.

24 Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 183.

25 Vgl. hierzu Octavio Leonido: *The Extent of What Can Be Done Now*. Seminarpaper Stanford 2012.

Der Name Schwitters ist Gehlen keine Erwähnung wert. Hier wäre auch eine schon in den sechziger Jahren unter amerikanischen Kunsttheoretikern (Donald Judd contra Michael Fried) beginnende Diskussion über «Sinn»-Verweigerung zu nennen, die am Beispiel radikal-minimalistischer Objekte bis zur Begründung der Kategorie «Langeweile» («boredom») vorstößt.²⁵ Es versteht sich, dass Gehlens Ästhetik nicht nur subjektiv, sondern objektiv jenseits der Wahrnehmung dieser Diskussion steht.

II. Der konservative Ausweg: Die mythische Moderne

Das hat auch für das im Folgenden Ausgeführte zu gelten, wenn ich die bisher genannten Kategorien der Sinn-Verweigerung und des Subjektivitäts-Verdikts aufnehmend von hier aus zwei aporetische Charakteristika der ästhetischen Moderne zu erklären versuche, die schon angedeutet wurden: erstes die Affinität zum Mythos bzw. zur Mythologie, zweitens die Tendenz zum Selbstreferentiell-Phantastischen. Sie gehören nur insoweit zu einer «konservativen» Ästhetik als sie definitiv jenseits eines politisch engagierten, sozial sensiblen Interesses oder einer geschichtsphilosophischen Orientierung im Sinne Adornos liegen. Da sie andererseits aber keine konservativen Gehalte implizieren, wären sie als Leitbegriffe einer rein phänomenologischen Ästhetik zu verstehen, die durch repräsentative Beispiele der klassischen Moderne belegt sind.

Im obigen Rückblick auf das romantische Konzept einer «Neuen Mythologie» in der Definition Friedrich Schlegels wurde schon einem Missverständnis vorgebeugt: dass es sich nicht um eine Rückkehr zu den «Ursprüngen» handelt. Vielmehr verweist Schlegels Begriff von Mythologie und Mythos auf ein rein ästhetisches Argument: Die neue romantische Sprache habe eine der Phantasie, nicht der Vernunft zu sein. Mehr noch: Sie impliziert konkrete Stil-Charakteristika, wie das der Allegorie oder der Arabeske. Schlegels Vernunftabsage schließt an Kants Diktum aus der *Kritik der Urteilskraft* an, wonach das Schöne begrifflos zum Objekt des ästhetischen Wohlgefallens werde, eine Formulierung, die offensichtlich Gehlens Akzentuierung des begrifflos Imaginären ermöglichte. Die Frage, inwieweit Friedrich Schlegels «Neue Mytho-

logie» auch den Rekurs auf Figuren und Szenen der griechischen bzw. asiatischen Mythologie denkt, wie sie in der Lyrik der klassischen Moderne auftreten – nämlich bei partiell avantgardistischen Dichtern wie Ezra Pound, T. S. Eliot, R. M. Rilke, Paul Valéry, die charakteristischerweise konservative, ja extrem rechte politische Positionen bezogen –, ist nicht eindeutig zu beantworten. Angesichts der zentralen Bedeutung der griechischen Mythologie im Diskurs der Epoche, vornehmlich in den Werken Goethes und Hölderlins, wäre der romantische Mythologiebegriff aber auch historisch zu beziehen. Die Verwendung der Figur des Dionysos in Hölderlins um und nach 1800 entstandenen Hymnen, vor allem in *Wie wenn am Feiertage ...* und in *Brot und Wein*, verweist schon auf die ästhetiktheoretisch ausschlaggebende Zuschreibung: Dionysos ist nicht bloß der Gott des epiphanen, plötzlichen Erscheinens – seine Blitzgeburt (mit der dabei sterbenden Mutter Semele) ist die zentrale Metapher –, sondern das Gedicht selbst wird zur poetologisch selbstreferentiellen Darstellung von Poesie als «Ereignis». Hierin und nicht in der emphatisch heroisierenden Vermittlung durch den George-Kreis liegt der Grund dafür, dass Hölderlins Lyrik zum Paradigma der erörterten Ästhetik von Adorno und Heidegger wurde, ohne dass beide allerdings auf den mythischen Kern wirklich eingegangen wären.

Heidegger hat sowohl die im Ereignisbegriff implizierte Metapher des Hölderlin'schen «Jetzt» als auch den damit verbundenen «Zeichen»-Begriff als die beiden zentralen ästhetischen Kategorien reflektiert.²⁶ Immerhin. Heidegger hat damit die metaphysische Kategorie des Sinnbildlichen, vor allem als Erklärung für Hölderlins Naturbilder, abgewiesen und an deren Stelle von «Enthüllen»,²⁷ ja von «Ereignen»²⁸ gesprochen. Aber damit ist man auch schon am Ende bei der Suche nach Heideggers ästhetischer Moderne: Denn was hier sich enthüllt bzw. sich ereignet, ist nicht der Sprechakt des ästhetisch Bezaubernden, es ist nicht das Zeichen, das «deutungslos»²⁹ bleibt, wie es von Gehlen noch akzeptiert wurde, sondern ein Zeichen, das gedeutet werden will. Zwar nicht im Sinne eines «Sinnbildes», aber als Offenbarwerdung eines Seins-Gehalts, der als «Ursprung»,³⁰ als Heimischwerden im

26 Martin Heidegger: Hölderlins Hymne «Der Ister», in: Ders.: Gesamtausgabe, Bd. 53, Frankfurt/M. 1984, S. 5–9; S. 30f.

27 A.a.O., S. 21 f.

28 A.a.O., S. 40.

29 A.a.O., S. 31.

30 A.a.O., S. 22.

31 A.a.O., S. 23.

32 A.a.O., S. 61.

33 M. Heidegger: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Frankfurt/M. 1981, S. 48–77 sowie «Die griechische Deutung des Menschen in Sophokles' Antigone», in: Hölderlins Hymne «Der Ister», a.a.O., S. 153.

34 Heidegger: Hölderlins Hymne «Der Ister», a.a.O., S. 71 ff.

35 Adorno: «Parataxis», in: Ders.: Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1981, S. 459.

36 A.a.O., S. 451.

37 Ebd.

38 Adorno: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 180.

39 Walter Benjamin: Goethes «Wahlverwandtschaften», in: Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Band I,1, Frankfurt/M. 1974, S. 164.

40 Benjamin, a.a.O., S. 143.

41 A.a.O., S. 171.

«Eigenen»,³¹ als «Grundwahrheit der Geschichte»³² identifiziert wird. Insofern bleibt Heidegger trotz seiner innovatorischen Begrifflichkeit im Kontext der Diskussion konservativer Ästhetiker diesseits der «Bedeutungs»-Grenze stehen, was detaillierter auszuführen wäre anhand seiner Lektüre der Hymne *Wie wenn am Feiertage ...*³³ und seiner Interpretation von Sophokles' Chorlied *Pollà Tà Deinà*.³⁴

Solches Denken in substantialistischen Referenzen wird durch Adornos ganz entgegengesetzter Lektüre von Hölderlins Hymnen jäh beleuchtet, wobei man gar nicht auf seine berühmte Kritik an Heideggers «Jargon der Eigentlichkeit» einzugehen braucht. Es genügt zu sehen, wie Adorno zeigen kann, dass Hölderlin die «Substantivierung» des Begriffs meidet,³⁵ wie die «Konfiguration der Momente», nicht der «philosophische Inhalt» die Wahrheit des Gedichts ausmache³⁶ und inwiefern Hölderlin Partei ergreift für den Mythos, nämlich: «soweit sein Werk Mythisches bedeutet».³⁷ Es bedürfte einer längeren Ausführung, mit welchen Skrupeln sich Adorno auf die schwerbelastete Kategorie «Mythos» einlässt und gerade hierin belegt, wie relevant diese bzw. ihre Ausführung, nämlich im mythischen Sprechen, bei der Avantgarde der modernen Literatur geworden ist. In der *Ästhetischen Theorie* steht der sehr bezeichnende widersprüchliche Satz: «Die geschichtliche Bahn von Kunst als Vergeistigung ist eine Kritik am Mythos sowohl wie eine zu seiner Rettung.»³⁸ Höchst dialektisch verklausuliert, kann das nichts anderes heißen, als dass Kunst nicht bloß im Mythos gründet, sondern auch mythisch *erscheint*, ihrer geschichtsphilosophischen Aufklärung zum Trotz.

Sehr ähnlich Walter Benjamin: Dessen Diagnose von Goethes *Wahlverwandtschaften* kommt gar nicht umhin, vornehmlich auf dessen Mythisches reflektierende Symbolik einzugehen. Die Begriffe «mythisch» und «Mythos» sind verknüpft mit dem Begriff «Schicksal», der ebenfalls in Hölderlins Lyrik einen herausragenden Status besitzt: Die Worte «mythische Welt»,³⁹ «mythischer Gehalt»,⁴⁰ «mythische Motive»⁴¹ wiederholen Benjamins Verhaftung an einer Vorstellung, die im krassen Widerspruch zu seinem utopischen «Erlösungs»-Kriterium steht, das vor allem seine Tragödientheorie geprägt hat. Sondern mythisches Denken ist ihm eine Aberration vom zulässigen Diskurs des Logos: «Doch keine

Denkart ist verhängnisvoller als die, welche selbst dasjenige, was dem Mythos zu entwachsen begonnen, verwirrend in denselben zurückbiegt...»⁴² Die Erkenntnis des Wahrheitsausschlusses des Mythos⁴³ muss vom Mythos in seiner Indifferenz gegenüber der Wahrheit nachdrücklich sprechen.⁴⁴ Benjamins axiomatisches Apriori also ist, dass die Kunst beginnt, wenn der Mythos verschwindet.⁴⁵ Auch die Wahrnehmung der mythischen Züge der *Wahlverwandtschaften* dürfe nach Benjamin nicht der Erkenntnis letzter Schluss sein. Goethes Existenz und Werk wird als Widerstand gegen die «mythischen Mächte» erklärt,⁴⁶ sozusagen als Paradigma für Benjamins eigenen Ordnungsfaktor «Versöhnung». Und alle diese Verwerfungen führen zum Trugschluss, der den Mythos aus dem Kunstwerk ausschließen will.

Umso mehr muss man hervorheben, dass und inwiefern der Begriff des «Mythischen» Benjamins symbolische Auslegung von Goethes Roman präjudiziert, das heißt inwiefern dessen ästhetische Erscheinung durch mythische und paramythische Charakteristika – die Dingsymbole, die Zeichen des Todes – begründet wird. Und schließlich der Satz: «Die Abkehr von aller Kritik und die Idolatrie der Natur sind die mythischen Lebensformen im Dasein des Künstlers.»⁴⁷ Das ist noch keine Umkehr, kein erster Satz zu einer Theorie der Kunst als Mythos! Dichtung kann und darf für Benjamin nicht mythisch und unkritisch sein. Das ist sein philosophisches Soll. Aber er erkennt ein anderes ästhetisches Sein: Die Gefahrenzone der literarischen Imagination und des Imaginativen selbst ist in bedenkliche Nähe zum verbotenen «Mythos» gerückt.

Was Benjamin und auch Adorno bei aller ästhetischen Affinität prinzipiell vom Mythischen als ästhetischer Kategorie abschreckt, ist nicht nur ihrer beider idealistisch-philosophische Verankerung. Es ist vor allem Friedrich Nietzsches berühmte Begründung der Mythologie für eine zukünftige Kunstlehre.⁴⁸ Mit nachhaltiger Wirkung. Sie stellt sich sowohl in der Frühschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) als auch verändert in den Essays der späteren Jahre, *Menschliches, Allzumenschliches* (1878/80) und *Der Fall Wagner* (1888), mit unterschiedlichen Begründungen dar. Deren zentrale mythologische Metapher ist der Name «Dionysos». Was Hölderlins dionysische Plötzlichkeit und Ereignis-Po-

42 A.a.O., S. 163.

43 A.a.O., S. 162.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 A.a.O., S. 165.

47 Benjamin, a.a.O., S. 149.

48 Zu Benjamins Kritik von Nietzsches Tragödienauffassung vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I, 1, a.a.O., S. 280 ff. Zu Adornos Nietzsche-Kritik, die sich nicht unmittelbar auf die Tragödienschrift bezieht, vgl.: Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 303.

- 49 Vgl. Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Ders.: Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, München/Berlin/New York 1967-77, Bd. I, S. 28.
- 50 Vgl. K. H. Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M. 1981, S. 119 ff.
- 51 Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, a.a.O., S. 43.
- 52 A.a.O., S. 63; 71.

etik erfunden hatte, überführte Nietzsche in die Theorie. Zum ersten dadurch, dass er die dionysische Erfahrung durch drei Charakteristika definierte, die fortan das Verständnis des ästhetischen Phänomens als moderne Kunst beeinflussten. Die *Plötzlichkeit* seiner Wahrnehmung, den *Schrecken* als Element eines Wohlgefallens und schließlich die Abwesenheit konventioneller *Vernunft*-Regeln.⁴⁹ Diese Bestimmungen waren letztlich von größerer Konsequenz als der Umstand, der seinerzeit Skandal machte und Nietzsches philologische Reputation in Misskredit brachte: Die Substitution von Apollon als der traditionellen Gottheit der Kunst und des schönen Scheins durch Dionysos, der durch den Schleier des schönen Scheins eine Urwelt des Schmerzes aufsteigen lässt und dennoch Lust einflößt: und dies umso mehr, als Nietzsche die apollinischen Eigenschaften keineswegs im Sinne einer Verwerfung entlässt, sondern sie für seine neue Begründung der Tragödie als aktuell zukünftige Kunstform – hier noch immer bezogen auf Richard Wagners Musik – einbezieht. Und dabei kommt gerade dem Begriff des «Scheins» eine spezifische Rolle zu: Nicht mehr als apollinische «Illusion», sondern als nachdrückliche Distanzierung der Realitätsreferenz.⁵⁰

Mit Rücksicht auf die Subjektivismuskritik Gehlens, aber auch Benjamins und Adornos, ist hier das Bestimmungsmerkmal der ästhetischen Objektivierung hervorzuheben. Das geschieht vor allem in der Charakteristik lyrischer Sprache als einer nichtsubjektivistischen «Ich»-Äußerung, nämlich als einer Transformation in die objektive Sphäre des «Ureinen», als dessen Schmerz und Widerspruch des Schmerzes. In dieser Subjektivitäts-Abwehr ist zwar noch die idealistische Herkunft erkennbar, die Nietzsche in seiner «Selbstkritik» später verwirft. Aber es zeigt sich schon der phänomenologisch-ästhetische Impuls als das leitende Interesse. Als erstes historisches Paradigma dient Nietzsche die Sprache des frühgriechischen Lyrikers Archilochus, dessen Gedichte «erschrecken». Aber es ist ein «Erschrecken», das die Verwandlung von Subjektivität in eine objektive Sprache des lyrischen Kunstwerks voraussetzt.⁵¹ Zum anderen zeigt sich die Distanzierung des Subjektiven im Verständnis des tragischen Helden als immer wiederkehrende «Maske» des Dionysos.⁵² Nicht der psychologische Realismus kann den Tragödienhelden verstehen, sondern nur die

Abstraktion von solchem Realismus im Begriff des «erscheinenden» Gottes. Diese für Nietzsches spätere dionysische Kunstauffassung entscheidende Verwerfung realistischer Identifikation zeigt sich schließlich in seiner Kritik an einer Auffassung des Tragödienchors als Vertreter des realen athenischen Zuschauers.⁵³ An die Stelle solch einer empirischen Realität, so von August Wilhelm Schlegel verstanden, rückt Nietzsche mit Bezug auf Friedrich Schiller den «ästhetischen Zuschauer», «der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen ...».⁵⁴

Was Nietzsche im Rekurs auf den Mythos als Differenz zur Realität⁵⁵ im Sinne hatte, war also ähnlich wie im Falle von Friedrich Schlegels Begründung der «Neuen Mythologie» keine archaisierende Metaphorik, sondern ästhetische Theorie. Trotzdem rekurrierte er auf einen archaischen Stoff: das «Material der alten Mythen».⁵⁶ Das ist die paradoxe Affinität moderner Kunst und Kunsttheorie der Moderne, die in den «progressiven» Ästhetiken nicht vorkommt oder nicht konsequent gedacht wird. Die bei Nietzsche entscheidend werdenden Begriffe des «Scheins», der «Maske» und der «Oberfläche» – die Widersprüche zwischen apollinischem und dionysischem «Schein» sind hier beiseite zu lassen – werden in den späteren Schriften noch deutlicher als Grundlage für das moderne Verständnis des Mythos: nämlich als ein ästhetisches Verfahren, genauer als eine sozusagen symbolische Stilkonzeption, die Nietzsche ein «Mythisch-Machen» des Realen nennt. Im Aphorismus *Die Revolution in der Poesie* ist diese fortgeschrittene, rein ästhetische Begründung des Mythosbegriffs gegen eine, wie Nietzsche es sieht, anhaltende deutsche Aversion contra Form und Künstlichkeit, gegen das Vorherrschen von Unmittelbarkeit und Gefühlsexpression gesetzt.⁵⁷ In diesem Sinne spricht er von Goethes Spätstil als einem notwendigen Vorbild: An die Stelle von «Individuen» sollten «idealische Masken», statt «Wirklichkeit» sollte «allegorische Allgemeinheit» stehen. Der «Zeitcharakter» sollte durch ein «Mythisch-Machen» verschwinden.⁵⁸ Subjektivitäts-Distanz heißt in Nietzsches Fall – das zeigt sich hier noch klarer – nicht ein Rekurs auf «Wahrheit», sondern auf «Ausdruck».

53 A.a.O., S. 53.

54 A.a.O., S. 54.

55 Zu Nietzsches genereller Kritik am Wirklichkeitsbegriff vgl. K. H. Bohrer: *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt/M. 1989, S. 84–94.

56 Vgl. Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München/Wien 1992, S. 25.

57 Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I.*, in: Ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, S. 180.

58 A.a.O. S. 184.

- 59 Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches II.*, in: Ders.: *Sämtliche Schriften*, a.a.O., S. 596.
- 60 Vgl. Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Bd. 11, S. 541. Hierzu K. H. Bohrer: *Die Stile des Dionysos*, in: Ders.: *Großer Stil. Form und Formlosigkeit der Moderne*, München 2007, S. 226.
- 61 Vgl. Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Übersetzt von Christa Krüger, Frankfurt/M. 1989, S. 203, FN 4.

Was «Mythisch-Machen» im einzelnen Literaturfall bedeutet, lässt sich aus Nietzsches unterschiedlichen Kommentaren zur europäischen Literatur (vor allem in *Menschliches, Allzumenschliches*, zweiter Teil) erschließen. Es genüge hier der Hinweis auf seine Vorliebe für lakonische römische Prosa, die dezidierten französischen Moralisten und seine Kritik am dagegen ungezügelter deutschen Gegenwartsstil. Das Stilprinzip des «Mythisch-Machens» hat Nietzsche in eine Formel gegossen, die eine Variation der Erhabenheitsästhetik darstellt: «Der Große Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.»⁵⁹ Das ist auch eine Neuformulierung des Verhältnisses von Dionysos zu Apollon: In der Kunst muss das Dionysische, d.h. das mythische Element immer anwesend sein. Aber so, dass es uns erleuchtet, nicht bloß «gefällt». Nietzsche nannte Dionysos auch den Repräsentanten des «Großen Stils».⁶⁰

Als eine Variante bzw. Konsequenz zu Nietzsches Theorem des «Mythisch-Machens» ist das phantastische Motiv in der romantischen und surrealistischen Literatur sowie in der Literatur der klassischen Moderne zu erkennen (James Joyce, Louis Aragon, Robert Musil, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Thomas Pynchon, Claude Simon). Und zwar ein nicht sich erklärendes Phantastisches oder – um es im terminologischen Jargon zu sagen – ein selbstreferentielles. Der selbstreferentielle phantastische Stil ist wie der mythisierende abgeblendet von der sogenannten Realität. Damit ist abermals Gehlens Frage nach dem «Sinn» aufgeworfen. Das lässt sich beispielhaft an einer Eigenschaft des Romantisch-Phantastischen erklären: Die frühromantische Phantasie war beeinflusst und ange-regt durch die idealistische Phantasie und also keine, wie lange Zeit angenommen, irrationale Bewegung. Sie war der Introitus in die Kunst der Moderne. Aber die ästhetisch eigentlich innovatorischen Charakteristika liegen nicht in der vom Idealismus vermittelten Reflexion,⁶¹ sondern ganz im Widerspruch dazu: in den mythologischen bzw. phantastischen Motiven. Diese Feststellung betrifft keine bloß ornamentale Variante innerhalb unterschiedlichen «interessanten» Stilzügen der romantischen Ästhetik und Prosa. Vielmehr betrifft es jene, die im Zuge der modernen Adaption der Romantik als theoretische und imaginative Stichwortgeber der modernen Literatur entdeckt und diskutiert worden sind. Das

geschah, sieht man ab von Walter Benjamins Frühschrift *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1917) und ihrem Interesse an der «mystischen Terminologie», dem «Blitzhaften» der romantischen Phantasie, zuerst durch Heinrich Heines und dann durch André Bretons Emphasisierung des Romantisch-Phantastischen. Ihre literarischen Paradigmen sind mehr oder weniger die gleichen: nämlich Clemens Brentanos und Achim von Arnims Erzählungen. Fügt man diesen Namen die von Ludwig Tieck und Heinrich von Kleist hinzu, dann hat man die Autoren des Phantasma des Phantastischen genannt, dem die prinzipielle Kritik Hegels galt, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* sich nicht nur der romantischen Ironie kritisch annahm, sondern vor allem auch dem Phantastischen von Stil und Motiv dieser Autoren.

Mit der Konstellation zwischen Hegels Kritik (von 1831) an der phantastischen Entstellung des «Geistes» und Heinrich Heines sowie André Bretons Feier (von 1835 bzw. 1933)⁶² eben des gleichen Stils, ist der Stellenwert des Romantisch-Phantastischen hinlänglich erwiesen. Nun versteht man das Phantastische der Romantik gemeinhin vor allem im Blick auf die Romane E. T. A. Hoffmanns und des Novalis. Hinsichtlich der Zurückweisung romantischer Motive als nihilistisch durch Sedlmayr (und Carl Schmitt) und Gehlens leitendem Kriterium der «Sinn-Vermutung» ist zunächst festzuhalten, dass die Phantasien Hoffmanns und die Novalis' stets geschichtsphilosophisch oder naturphilosophisch aufgeschlüsselt werden können: Es handelt sich bei den bizarren Bildern von Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* und Novalis' wunderbaren Naturphänomenen in *Heinrich von Ofterdingen* um Symbole einer utopischen Phantasie. Das Wunderbar-Phantastische und Unheimlich-Phantastische korrespondieren hier also noch immer mit einer starken Referenz. Nicht so das Phantastische, das durch Heines ästhetischen Instinkt und den surrealistischen Blick Bretons neu artikuliert wurde und in seiner ästhetischen Funktion dem «mythisch-machenden» Verfahren vergleichbar ist: die Erzählungen Arnims und Brentanos.

Das phantastische Motiv ohne Referenz bekommt sowohl bei Brentano als auch bei Arnim eine Verschärfung durch die Ausdruckskraft des Grausamen, wodurch die Selbstreferenz hermeneutisch-appellativ wird.

62 So in Heines *Romantische Schule* und in Bretons Einleitung zu einer französischen Neuauflage der Erzählungen Achim von Arnims (Introduction aux «Contes Bizarres» d'Achim d'Arnim, Point du Jour, Paris 1970, S. 115–142).

63 Während eines philosophisch-literarischen Kolloquiums über Romantik und Moderne in Turin am 26. und 27. Mai 1995.

64 Vgl. Jean-François Lyotard: «Das Erhabene und die Avantgarde», in: Merkur, Nr. 424, März 1984.

Damit kommen wir zurück auf die Frage, die Gehlen und in noch stärkerem Maße Sedlmayr umgetrieben hat: Wann und inwiefern bekommt reine Ausdrucksintensität auch «Sinn» bzw. «Bedeutung»? In einer nicht veröffentlichten Diskussion über das Phantastische ohne Referenz⁶³ stellte der für die Nachgeschichte des deutschen Idealismus repräsentative zeitgenössische Philosoph Dieter Henrich eine solche Annahme als Absurdität nachdrücklich in Abrede. Er wiederholte mit diesem Verdikt die Position Gehlens und Sedlmayrs. Was zur Klärung hätte führen können, wäre eine genaue Identifizierung der literarischen Referenzlosigkeit gewesen. Denn Referenzlosigkeit im Sinne von fehlender Symbolik bzw. ausgesprochener Gehalte bedeutet nicht «sinnlos». Wenn Gehlen die schiere Intensität der Farbe von Pollocks Gemälden aufruft, dann fehlt dieser zwar die inhaltlich-ideologische Übersetzbarkeit in die bekannte Welt, aber sie scheint ihm doch, wie wir sahen, Beunruhigung zu implizieren. Abgesehen von der Differenz zwischen visueller und sprachlicher Referenzlosigkeit, lässt sich Ähnliches auch von dem selbstreferentiell Phantastischen der romantisch-surrealistischen Literatur sagen, die sich nicht erklärt: Die surrealistische Ereignis-Theorie hatte hierfür die Formel gefunden, die später Jean-François Lyotard für das moderne Erhabene aufnahm:⁶⁴ Auch wenn man eine Erscheinung nicht inhaltlich identifiziert, identifiziert man sie dennoch als Erscheinung. Die Ereignis-Wahrnehmung als solche substituiert dann die Sinnerwartung. Die Brentano/Arnim'schen Phantasmen sind strukturell dem surrealen Bild ähnlich, ohne dass ihnen schon die Eigenschaft des surrealen Zeichens zuzuordnen wäre.

Was hier weiterhilft, ist die Erkenntnis, dass das Phantastische mit dem Mythisch-Dionysischen der Nietzsche'schen Definition die Merkmale des Plötzlichen, des Schrecklichen und des Vernunftabwesenden gemeinsam hat. Die Ästhetiken der konservativen Denker Gehlen und Heidegger haben dafür keine Antenne entwickelt, weil dem ihre weltanschaulich substantiell zu nennenden Voraussetzungen im Wege stehen. Einen Sonderfall stellt Carl Schmitt dar, dessen dezisionistische Metaphorik – trotz seiner Radikalkritik am romantischen Bewusstsein (*Politische Romantik*, 1919) – paradoxerweise starke Analogien zum phantastischen Moment zeigt. Robert Musil, derjenige unter den theoretischen

bzw. literarischen Autoren, den Gehlen am häufigsten zitiert und mit dessen Reflexion zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit Gehlen die Fragestellung in *Zeit-Bilder* beginnt, hat in seinen Tagebüchern (1899–1941) Kategorien zu einer an Nietzsches dionysischer Scheintheorie orientierten Imaginationsästhetik entwickelt, die mit ihren Ideen zum Mythischen und Phantastischen für eine phänomenologische Ästhetik der Moderne unumgebar wäre. Musils Theorem der ungleichen Metapher würde dabei im Mittelpunkt stehen. An ihr ließe sich die offengebliebene Frage nach der prinzipiellen Differenz zwischen Bild-Zeichen und literarischem Zeichen klären, wovon die Bestimmung literarischer Selbstreferenz im Unterschied zum bildlichen Autonomieanspruch abhängt. Gehlen hat sich dieser Kategorien nicht bedient, obwohl Musils dialektische Auffassung von Begriff und Subjektivität, also Gehlens zentralem Thema, dazu eingeladen hätte.

Die Unkenntnis der Musil'schen Ästhetik gilt auch für die neben Adorno sich empfehlenden Kandidaten für eine phänomenologische Ästhetik: Wolfgang Iser und H. G. Gadamer. Iser's Buch *Das Fiktive und das Imaginäre* (1993) geht entgegen der Erwartung des Titels auf die genannten Kategorien nicht ein. Und Gadamer's Werk *Wahrheit und Methode* (1960), das zwar «die Seinsart des Ästhetischen» strikt von der «Wirklichkeitserfahrung»⁶⁵ unterschied und immerhin den Sinnbegriff der idealistischen Identitätsphilosophie als «verhängnisvoll» für die hermeneutische Reflexion⁶⁶ bezeichnet hat, tut es noch weniger, weil das Interesse letztlich nicht der Ästhetik des Werks, sondern dem historischen, nicht ästhetischen Bewusstsein des Rezipienten gilt.

Mit anderen Worten: Sieht man von Nietzsche ab, so blieb Literatur als Kunst bisher nicht theoriefähig, jedenfalls nicht unter den letztlich idealistischen Voraussetzungen der sogenannten Geisteswissenschaften. Konsequenterweise leitet die jüngeren Arbeiten zur Ästhetik (Martin Seel⁶⁷, Christophe Menke⁶⁸) eine eher phänomenologische denn erkenntnistheoretische Perspektive, bei der Nietzsches Auffassung des dionysischen Scheins mehr denn je Orientierung gibt. Worin die Differenz liegt zwischen Seels Begriff der «Macht» und Menkes Begriff der «Kraft», ist ein anderes Thema.

65 H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 79.

66 Im Nachwort der dritten Auflage (1972), S. 534.

67 Martin Seel: *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt/M. 2007.

68 Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013.

Doktrinärer Liberalismus

Lionel Trilling imaginiert T. S. Eliot

- 1 Vgl. die Einleitung des Herausgebers in John Rodden (Hg.): *Lionel Trilling and the Critics. Opposing Selves*, Lincoln 1999, S. 1–29.
- 2 Lionel Trilling: *Das Ende der Aufrichtigkeit* (1972), übers. von Henning Ritter, Frankfurt/M. 1989.

Lionel Trilling war Mitte des 20. Jahrhunderts eine der zentralen Gestalten der amerikanischen Literaturkritik. Seine Studien über Matthew Arnold (1939) und E. M. Forster (1943) begründeten seinen Ruf als Gelehrter. Er griff aber auch leidenschaftlich in die literarischen und politischen Debatten ein, die die New Yorker Intellektuellen – von denen viele wie Trilling selbst aus eingewanderten jüdischen Familien stammten – in den 1930er und 1940er Jahren führten; von Ende der 1940er bis in die späten 1950er Jahre war er ein weithin bewundelter Autor und in den 1960ern ein Elder Statesman der Literatur, der von links und rechts gleichermaßen angegriffen wurde. An der Columbia University unterrichtete Trilling ab 1932 als Dozent und ab 1948 als Ordinarius für Englische Literatur Generationen von Studenten, von denen einige literarische oder akademische Karrieren machten, etwa der Dichter Allen Ginsberg, der Zeitschriftenredakteur Norman Podhoretz, der Historiker Fritz Stern oder der Verleger Jason Epstein.¹

Ich kannte Trilling in meinen Highschool- und Collegejahren in den späten 1960ern und frühen 1970ern kaum dem Namen nach, obwohl ich eine Menge amerikanische Literatur und Literaturkritik las. Womöglich kam er mir im Zusammenhang mit E. M. Forster unter, und ich meine, *Sincerity and Authenticity* bald nach seinem Erscheinen im Jahr 1972 gelesen zu haben, wenn auch ohne großen Gewinn.² Meine erste deutliche Erinnerung an den Namen Trilling stammt von ungefähr 1973 oder kurz danach, als ich im ersten oder zweiten Jahr meines Aufbaustudiums war. Einer meiner Kommilitonen, der sein Grundstudium an der Columbia University absolviert hatte, ließ eine sarkastische Bemerkung über Trilling und *Sincerity and Authenticity* fallen – wobei er den Titel des Buches in einer Weise betonte, die klarmachte, dass dessen Aufruf zu einer Kultur des Anstands und der Verbindlichkeit offensichtlich verachtenswert war.

Damit folgte er der intellektuellen Mode des Augenblicks. Man pries oder missbilligte Trilling seinerzeit zunehmend, indem man ihn mit der neokonservativen Bewegung in Verbindung brachte, die unter seinen Freunden und ehemaligen Studenten in New Yorker Intellektuellenkreisen regen Zulauf fand. Dies war jedoch eine falsche Assoziation, die seinen politischen Vorstellungen und, wichtiger noch, seiner grundsätzlichen Ablehnung jeder Art von

doktrinärem Denken ganz und gar nicht entsprach. Die beiläufige Bemerkung illustriert freilich, auf wie unglückliche Weise Trilling in den Kulturkriegen jener Tage aufs Abstellgleis geschoben wurde. In einer Zeit der politischen Blockbildung war er kaltgestellt, gehörte er doch weder der Rechten noch der Linken an; er stand für etwas anderes als die Slogans der politischen Barrikadenbauer. Offensichtlich fiel es damals schwer, sich einen kritischen Intellektuellen vorzustellen, der sich einer solchen allzu simplen Dichotomie verweigerte. In seinem bekanntesten Buch, *The Liberal Imagination* (1950), setzt Trilling ihr seine Idee einer liberalen Kultur entgegen.³

Um einen Eindruck von dieser Idee zu bekommen, können wir mit dem Wort «liberal» und der Bedeutung beginnen, die es für Trilling hatte. Zwar taucht es im Titel seines Buches auf, nicht jedoch im Titel oder als Thema irgendeines der 16 Essays des Bandes. Die Erkundung des Liberalismus, die Trilling hier unternimmt, folgt einer Strategie des Indirekten, die typisch für ihn ist. Was den Leser statt einer direkten Auslegung des Begriffs erwartet, ist eine Reihe von Gelegenheitsstücken, Essays, Rezensionen und Vorträgen aus der Zeit von 1940 bis 1949. Die Texte schließen den Terminus nicht in eine Definitionshülse ein, sondern öffnen ihn für eine Ergründung in verschiedene Richtungen. Nicht dass der Liberalismus unter Trillings Händen zu etwas Konturlosem würde; der Autor grenzt vielmehr eine Reihe von geistigen Gewohnheiten ein, ohne eine Passepartout-Doktrin für seine Leser aus ihnen zurechtzuschneiden.

Das Vorwort zu *The Liberal Imagination* erlaubt eine erste Annäherung. Dort bezeichnet Trilling den Liberalismus als die tonangebende, ja fast einzige intellektuelle Tradition in den Vereinigten Staaten, und merkt an, dass er sie in erster Linie in ihrem Verhältnis zur Literatur erörtern möchte. Im Liberalismus gehe es um Politik «im umfassenden Sinne des Wortes», als «Politik der Kultur, der Ausrichtung des menschlichen Lebens auf das eine oder andere Ziel hin, auf die Veränderung der Gesinnungen, was so viel heißt wie um die Qualität des menschlichen Lebens».⁴ Als eine Form von Politik ist der Liberalismus zugleich eine breit angelegte Tendenz, die Gesellschaft für die Zwecke des menschlichen Glücks einzurichten. Dies verlangt nach einer rationalen Organi-

3 Lionel Trilling: *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*, New York 2008.

4 Ebd., S. XI.

5 Ebd., S.XIV.

6 Diana Trilling: *The Beginning of the Journey. The Marriage of Diana and Lionel Trilling*, New York 1993, S.402f.

7 Trilling: *The Liberal Imagination*, S.XV.

sation der Gesellschaft und dem Einsatz einer unüberschaubaren bürokratischen Maschinerie – nach einem flächendeckenden und, wie man heute mit Foucault sagen würde, disziplinierenden Apparat, der zu einer Verflachung des Denkens führt.⁵ Wir haben es hier mit einer sehr großzügigen Definition von Liberalismus zu tun, die – von der Reform bis zur Revolution, von den flickwerkhaften Reparaturversuchen der bürgerlichen Führungsschicht bis zum Bolschewismus – praktisch jeden progressiven politischen Impuls umfasst, der aus der Aufklärung hervorgegangen ist. Trillings Witwe Diana, die selbst eine brillante Kritikerin war, schrieb in ihren Erinnerungen, *The Liberal Imagination* habe es unmittelbar auf ihre stalinistischen Zeitgenossen (und, in einigen Fällen, Bekannte und Freunde) abgesehen gehabt. Die Autorin mahnt den Leser jedoch, es sich nicht zu leicht zu machen, da Trillings Kritik auch über diesen tagespolitischen Gegner hinaus zielte.⁶ Die Themen und Stoffe seiner Essays bestätigen in der Tat, dass er mehr im Sinn hatte. Indem er jede ausdrückliche Erwähnung Stalins oder des Kommunismus vermeidet, wendet Trilling seine Kritik am Liberalismus ins Allgemeine: Für ihn verdankt sich die Einheit der höchst unterschiedlichen Großprojekte des 19. und 20. Jahrhunderts einem Grundsatz aus dem 18. Jahrhundert, der Amerikanern seit der Unabhängigkeitserklärung wohlvertraut ist: dem Streben nach Glück.

Die kritische Arbeit, um die es Trillings Buch insbesondere geht, gilt allen Spielarten des Liberalismus. «Die Aufgabe der Kritik scheint also darin zu bestehen, den Liberalismus an seine erste grundlegende Vorstellung von Verschiedenheit und das Reich der Möglichkeiten zu erinnern, die mit einem Bewusstsein der damit verbundenen Komplexität und Schwierigkeiten verbunden ist.»⁷ Oder, um es etwas anders zu formulieren und in einer Richtung zuzuspitzen, die wohl auch Trillings Absichten entsprach: Die Aufgabe der Kritik, wie er sie definiert, ist Selbstkritik. Der Liberalismus läuft Gefahr, das zu ersticken, was er liebt, und Leben, Freiheit und Glücksstreben zu verleugnen, obwohl er sie doch in ihr Recht setzen will; die Selbstkritik aber eröffnet einen Freiraum zwischen Subjekt und Objekt. Trilling entfaltet eine moralische Konzeption von Kritik, die uns immer wieder von Neuem an die Notwendigkeit erinnert, unser jeweiliges modernes Selbst zu dis-

ziplinieren, bevor wir uns daranmachen, auf andere einwirken zu wollen.

Trilling war ein betont amerikanischer Liberaler, dem es vor allem darum ging, die Grenzen des amerikanischen Liberalismus zu kritisieren. Er tut dies aber ohne jeden chauvinistischen Unterton, ohne großspurige Bekräftigung einer amerikanischen Mission. Im Gegenteil, Trilling schreibt als abgeklärter Analytiker der Defizite des amerikanischen Liberalismus in Literatur und Literaturkritik. Um das Problembewusstsein der Amerikaner zu schärfen, entzaubert er wiederholt den «Realismus», der in ihren Schriften als kultureller Stil durchgeht. So kreidet er etwa dem sozialen Realismus der heute weitgehend vergessenen Romane eines Sherwood Anderson an, in Wirklichkeit nie umfassend sozial, also gesellschaftlich zu sein; er könne nie über die Ambitionen von Individuen hinausgehen, schreibt Trilling, und ohne eine *Gesellschaft* lebendig vor unseren Augen erstehen zu lassen, laufe er auf ein Grau in Grau hinaus statt auf Realismus. Dieselbe Kritik an einem reduzierten Realismus überträgt er auch auf die Sozialwissenschaften. Trilling bewundert den *Kinsey-Report* für seinen empirischen Nachweis, wie extrem vielfältig die sexuellen Vorlieben der Amerikaner in der puritanischen Gesellschaft nach 1945 sind; doch macht er auch auf seine dürftige Gleichsetzung von Sexualität und individuellem Trieb aufmerksam, auf seine bis hin zur Verbindung von Sexualität und Fortpflanzung oder von «dem Mann» (*the male*) und «der Ehefrau» (*the wife*) reichende Unfähigkeit, auch nur die elementarsten sozialen Dimensionen der Sexualität zu begreifen.

Für Trilling muss eine erneuerte liberale literarische Kultur Menschen also als soziale Wesen begreifen. Wo er diese Art umfassender Vorstellungskraft in der amerikanischen Literatur antrifft, rühmt er sie. So fordert er seine Leser auf, jenen Henry James zu entdecken, der uns in seinem Roman *Prinzessin Casamassima* den Anarchismus der 1880er Jahre so lebhaft vor Augen führt – beziehungsweise den Terrorismus, wie wir heute sagen würden. Trilling identifiziert die gesellschaftliche Dimension von F. Scott Fitzgeralds Prosa, die in ihrer besten Form, in *Der große Gatsby*, die Sehnsucht von dessen Protagonisten Jay Gatsby nach dem Höheren einfängt, indem diese Figur jene Mischung aus Fadenschei-

nigkeit und Überschwang verkörpert, die der amerikanischen Gesellschaft selbst innewohnt. Dies sind zweifellos erst die Anfänge einer amerikanischen Tradition, die noch nicht an die Errungenschaften des Romans in den großen europäischen Literaturen heranreichen. In seiner literaturkritischen Praxis ist Trilling selbst ein auf Verbesserungen setzender Liberaler, der glaubt, dass amerikanische Romanciers zwar den einen oder anderen künstlerischen Triumph zu verzeichnen hatten, aber noch wesentlich mehr leisten können, unter anderem, indem sie sich an Europäern wie Dickens oder Balzac orientieren.

Trilling kritisiert die Unzulänglichkeiten des amerikanischen Liberalismus, gibt ihn aber nicht auf. Vielmehr eröffnet er ihm neue Perspektiven, indem er ihn mit der europäischen liberalen Tradition und ihrer Erfahrung einer Überschreitung ihrer selbstauferlegten Grenzen verbindet. In seinem Vorwort nennt Trilling als Musterbeispiel für das, woran er denkt, wenn er von einer liberalen Kultur spricht, John Stuart Mills Essay über Coleridge (1840). Trillings Ausgangspunkt für seine Hinwendung zu Mill ist seine Beobachtung, dass der Liberalismus den öffentlichen Diskurs in den Vereinigten Staaten konkurrenzlos dominiert. Für ihn ist dies kein Grund zum Feiern, sondern besorgniserregend, denn mag es auch konservative Gesinnungen in Amerika geben, so fehlt es ihnen doch an «intellektueller» Übung. Dies bringt die Gefahr mit sich, schreibt er unter dem unmittelbaren Eindruck des Zweiten Weltkriegs, dass sich die konservativen Impulse gewaltsam Bahn brechen werden, wie dies in den vorangegangenen Jahrzehnten in Europa geschah. Für ein Gegenbeispiel wendet er sich Mill zu, der durchweg anderer Meinung war als Coleridge, aber «alle Liberalen drängte, sich mit diesem beeindruckenden konservativen Geist vertraut zu machen». An späteren Stellen seines Vorworts kommt Trilling auf die Begegnung von Mill und Coleridge zurück, als ließe ihn etwas an dieser nicht los – auch er ringt schließlich mit den Lehren, die Coleridge im Gepäck hat. Coleridge spricht das Paradox im Herzen des Liberalismus an, der das menschliche Glück anstrebt, aber die Menschen mit seiner Neigung zu abstrakten bürokratischen Lösungen weiter und weiter von ihm entfernt. Anders formuliert: Der Liberalismus tendiert dazu, doktrinär zu werden, und Coleridge erinnert uns daran, dass seine Ideen – und tat-

sächlich alle politischen Ideen – nicht nur Abstraktionen sind, sondern ihre Ursprünge und die beständige Quelle ihrer Kraft in den Gefühlen haben, die sich durch die menschliche Existenz ziehen. Indem er sich auf Mill zurückbesinnt, findet Trilling einen Ahnherrn für seine Form von Liberalismus. Nicht irgendeine von Mills politischen Positionen empfiehlt uns Trilling, sondern vielmehr dessen liberale Praxis als «Gespräch», wenn er über Coleridge schreibt.⁸

Für die Architektur seiner Essays ist Trilling wie Mill auf einen ebenbürtigen Gegenspieler angewiesen. Ein solcher finde sich aber in den Vereinigten Staaten nicht, klagt er; hier gebe die liberale Tradition den Ton an, während es dem Konservatismus an Begriffsvermögen mangle. Trilling fehlt ein zeitgenössisches amerikanisches Pendant zu Mills Coleridge, ein intelligenter Widersacher, der seine Ideen zu kritisieren und auf diesem Wege zu verbessern vermag. Da er einen solchen in seiner Heimat vergeblich sucht, richtet sich sein Blick über den Ozean auf die Kulturkritik eines amerikanischen Emigranten, auf T. S. Eliot.⁹ In den Jahren, in denen Trilling seine Essays schrieb, stand Eliot auf dem Höhepunkt seines internationalen Ansehens; 1948 erhielt er den Nobelpreis für Literatur. Der große Dichter war in seinen sozialen und kulturellen Anschauungen eine Art Denker, wie man sie in den Vereinigten Staaten praktisch nicht antraf: ein echter Konservativer, das heißt jemand, der sich auf das Europa vor der Französischen Revolution und seine kulturellen Eliten bezog, um die postrevolutionäre Gesellschaft zu verstehen. Getreu dem konservativen Muster seit der ersten Generation, die auf die Jakobinerherrschaft der frühen 1790er Jahre antwortete, behandelte Eliot die Revolution als ein traumatisches Ereignis, das die traditionelle Gemeinschaft zersprengt und an ihrer Stelle nichts als Chaos hinterlassen hatte. Coleridge, der im frühen 19. Jahrhundert auf das aufgeklärte, in die Französische Revolution mündende Denken des 18. Jahrhunderts reagierte, war einer der Leitsterne für Eliots Vision von einer wohlgeordneten Gesellschaft. Für Coleridge wie für Eliot bildete eine christliche Gemeinschaft das Medium, durch das ein individuelles Leben seinen Sinn erhielt; aus ihrer Perspektive bot die liberale Gesellschaft des 19. Jahrhunderts nur eine ausgetrocknete spirituelle Existenz, bei der die isolierten Individuen

8 John Stuart Mill: »Coleridge« [1840], in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Theodor Gomperz. Bd. 10: *Vermischte Schriften politischen, philosophischen und historischen Inhalts*, übers. von Eduard Wessel, Leipzig 1874; Aalen 1968, S. 187–246.

9 Zu Trilling und dem amerikanischen Konservatismus vgl. Michael Kimmage: *The Conservative Turn*. Lionel Trilling, Whittaker Chambers and the Lessons of Anti-Communism, Cambridge, MA. 2009; insbes. die Erörterung von Trilling und Eliot S. 148–150.

- 10 T. S. Eliot: *Die Idee einer christlichen Gesellschaft* [1939], übers. von Herbert Furrig, Wien 1949; sowie »Beiträge zum Begriff der Kultur« [1948], übers. von Gerhard Hensel, in: *Werke*, Bd. 2: *Essays*, Bd. 1. Frankfurt/M. 1967, S. 9–113.
- 11 Eliot: *Die Idee einer christlichen Gesellschaft*, S. 128.
- 12 Ebd., S. 93, 95.

von den kollektiven geistigen und sozialen Quellen eines sinnvollen Lebens abgeschnitten waren.¹⁰

Eliot verfasste die zentralen Darstellungen seines sozialen Denkens in den 1930er und 1940er Jahren, früh genug also, um eine Reaktion von Trilling zu provozieren. Es lohnt sich, den Tenor von Eliots Reflexionen in Erinnerung zu rufen, um würdigen zu können, in welchem Ausmaß sich Trilling auf Ideen einließ, die seinen eigenen sozialen Konzeptionen diametral entgegengesetzt waren. Er äußerte sich direkt zu einer von Eliots Ausführungen, *Die Idee einer christlichen Gesellschaft*, der Druckfassung von drei Vorträgen, die Eliot im März 1939 im Corpus Christi College der Universität Cambridge hielt. Dies war ein Moment der Krise – schließlich fielen die Vorträge und ihre Durchsicht zur Veröffentlichung mit Chamberlains Münchner Abkommen mit Hitler und dem deutschen Überfall auf die Tschechoslowakei zusammen, Ereignissen, die ihn tief erschütterten.¹¹

Das Buch argumentiert in der Form eines Entweder-Oder. Jede europäische Gesellschaft ist entweder christlich, oder sie ist »heidnisch«. Für die christliche Seite umreißt Eliot, was er als die grundlegenden Bedingungen der von ihm anvisierten Art von Gesellschaft betrachtet: Ihre Herrscher haben eine christliche Erziehung genossen, die Gemeinschaft der Christen ist auf einen gemeinsamen Kernbestand an Glaubensinhalten verpflichtet, und die christliche Staatskirche redet in politischen Fragen ein Wörtchen mit. Zwar gibt es Raum für »nonkonformistische Sekten« und »Andersdenkende«, zu verwirklichen ist eine solche Gesellschaft aber nur, »wenn die große Mehrheit der Schäfchen zu ein- und derselben Herde gehört«. ¹² Jenseits der Grenzen einer christlichen Gesellschaft vermag Eliot nichts als Verneinung zu erkennen: Der Liberalismus ist eine Bewegung, die nur niederreißen und zerstören kann. Der Liberalismus verspricht eine neutrale Gesellschaft für seine Zeit, doch ist diese neutrale Gesellschaft, so Eliot, nur ein anderer Name für eine spirituelle Leere, die in privates und öffentliches Chaos mündet. Zwischen den »totalitären« Gesellschaften Deutschlands, Italiens und Russlands sowie den liberalen Gesellschaften Westeuropas sieht Eliot keinen Unterschied. Vielmehr pocht er auf ihre Identität: »[D]er Liberalismus«, schreibt er, »ist am Faschismus schuld – sein Chaos bereitet den Diktaturen den

Weg.» Auf jeden Fall aber sind liberale und totalitäre Gesellschaften letztlich ein und dasselbe, verkündet er, weil «unsere Ziele, genau so wie die Deutschlands, materialistisch sind». Das nationalsozialistische Gemeinwesen ist aus demselben Grund verwerflich wie die liberalen Gesellschaften: weil sich beide nicht an christlichen Grundsätzen orientieren. Wie sich die deutsche Gesellschaft tagtäglich aufführt, ist unerheblich: «Und wieder andere Einwände gibt es, gegen Unterdrückung, Gewalt und Grausamkeit, aber wie stark unser Gefühl hierin auch sein mag, so sind dies doch Einwände gegen Mittel, nicht gegen Ziele.» Für Eliot aber sind es die Ziele, die das Christentum auf der einen Seite sowie den Liberalismus und die Diktaturen auf der anderen Seite voneinander trennen.¹³

13 Ebd., S. 41.

In seiner Besprechung von *Die Idee einer christlichen Gesellschaft* hebt Trilling die Unrealisierbarkeit einer solchen christlichen Gesellschaft hervor, teilt aber Eliots Kritik am marxistischen Fortschrittsgedanken. Er beginnt seine Rezension, indem er seine Leser an Mills Essay über Coleridge erinnert, insbesondere an Mills Aufforderung, von den eigenen konservativen Kritikern zu lernen. Wie dieser kritisiert Trilling den Mangel an historischer Vorstellungskraft seiner fortschrittlich gesonnenen Zeitgenossen und empfiehlt die konservativen Denker als Korrektiv. Doch reicht die Analogie zwischen Mills und Trillings Texten noch weiter. Was Mill durch Coleridge zu schätzen lernt, ist eine der großen Errungenschaften des europäischen Denkens im 19. Jahrhundert, nämlich die Erschaffung der historischen Einbildungskraft, die sich in die fremden Gefühls- und Gedankenwelten einer früheren Epoche wie der des Mittelalters hineinzusetzen vermag. Der Aufklärung und ihren liberalen Nachfolgern war diese imaginative Zugangsweise noch ganz unbekannt. Mill selbst war von seinem Vater strikt nach dem Grundsatz erzogen worden, dass der Geist des Individuums ein unbeschriebenes Blatt ist, auf das der Erzieher schreiben kann; nach einem Nervenzusammenbruch in seinen frühen Zwanzigern, den Mill in seiner *Autobiographie* schildert, wandte er sich den romantischen Dichtern und Denkern zu, um sein von seinem Vater vernachlässigtes Gefühlsleben zu kultivieren. Coleridges Vision einer christlichen Gesellschaft ist für Mill eine Fantasievorstellung, doch fordert er seine liberalen Mit-

- 14 John Stuart Mill: *Autobiographie* [1873], übers. von Jean-Claude Wolf, Hamburg 2011; Mill: «Coleridge», S. 210–216.
- 15 Lionel Trilling: «Elements That Are Wanted», Besprechung von *The Idea of a Christian Society*, in: *Partisan Review*, Bd. 7, Nr. 4 (September/Oktober 1940), S. 367–379, insbes. S. 377 f.
- 16 Trilling: «The Meaning of a Literary Idea», in: *The Liberal Imagination*, S. 281–303, hier: 284 f. Trilling bezieht sich auf Passagen aus zwei Essays, die er nicht namentlich erwähnt: T. S. Eliot: «Shakespeare and the Stoicism of Seneca» [1927, 1934], in: Anne Bradby (Hg.): *Shakespeare Criticism, 1919–1935*, London 1936, S. 209–235, hier: S. 220; sowie Eliot: «Henry James» [1918], in: Edmund Wilson (Hg.): *The Shock of Recognition. The Development of Literature in the United States Recorded by the Men Who Made It*, Bd. 2: *The Twentieth Century*, New York 1955, S. 854–865, hier: S. 856.

streiter dazu auf, von der historischen Imagination ihrer Widersacher zu lernen.¹⁴ Genau das war es, was Trilling tat, wenn er feststellte, dass Coleridge die Hauptinspiration für Eliots soziales Denken bildete und an letzterem einen vergleichbaren Historismus bewunderte. Progressive Denker – Trilling dachte an die Marxisten – entwerteten Vergangenheit und Gegenwart, die im Vergleich mit einer idealisierten zukünftigen Gesellschaft faden-scheinig und unvollkommen wirkten; mit seiner christlichen Skepsis bremste Eliot den naiven Glauben an die Verbesserbarkeit des Menschengeschlechts und gab den unterschiedlichen historischen Epochen in einer der Sünde verfallenen Welt ihre Würde zurück.¹⁵

Obwohl Trilling seine ausführliche Kritik von Eliots Buch nicht in seine Sammlung *The Liberal Imagination* aufnahm, bezieht er sich in einer Reihe der dort abgedruckten Aufsätze auf Eliot. Seine eindringlichste Analyse von dessen Ansichten unternimmt er in dem letzten Text des Bands, «The Meaning of a Literary Idea». Hier erhebt er Einspruch gegen Eliots Behauptung in seinen Essays über Henry James und Shakespeare, Kunst sei nicht Ausdruck einer Idee; vielmehr sei es das spirituelle Leben seiner Gemeinschaft, das der Künstler zu einem Kunstwerk verdichte.¹⁶ Leser, die Eliot durch *Das öde Land* kennen, werden über diese Leugnung des künstlerischen Intellekts staunen, stammt sie doch aus der Feder des für seine Gelehrsamkeit berühmten Verfassers eines Gedichts, das mit seinen eigenen Fußnoten daherkommt. Die literarische Schöpfung aber, wie der Kritiker Eliot sie verstanden wissen wollte, beruhte auf jener Art von traditioneller Gemeinschaft, die Eliot gegen die moderne liberale Gesellschaft ins Feld führte und in der die einzelnen, etwa die Angehörigen einer Religion, in einer mystischen Totalität miteinander verbunden waren. «Ideen» waren für ihn etwas Statisches, das von außerhalb dieser Gemeinschaft kam und ihre vorrationale Einheit störte; ein Künstler, der Ideen in sein Werk einbrachte, fügte diesem einen äußerlichen und belanglosen Kommentar hinzu, der nur von dessen intendierter Wirkung ablenken konnte. Der wahre Künstler verhalf einem Gefühl zum Ausdruck, er plapperte nicht darüber.

Wie Trilling bemerkt, kann ein einfühlsamer Leser durchaus verstehen, worum es Eliot hier ging: Er versuchte, die Dichtung

für ihre eigenen Zwecke zu retten und gegen ihre Vereinnahmung durch andere, politische oder philosophische Ziele zu protestieren. Hierin lag eine Fortsetzung der modernistischen Kampagne für die Autonomie der Kunst, die mit Flaubert begonnen hatte und im 20. Jahrhundert von Schriftstellern wie Joyce und Eliot selbst fortgeführt worden war; deren Credo bestand darin, den Lesern die Bilder und die Narration einer in sich geschlossenen ästhetischen Totalität vor Augen zu führen, nicht sie zu erzählen. Aber, entgegnet nun Trilling, das Kunstwerk enthält sehr wohl unweigerlich eine Idee, die in seiner Form verkörpert ist. Die Form, schreibt er, verwirklicht sich in einer Reihe von Schritten, die den Leser zu einem bestimmten Schluss führen, so sicher wie bei einem Syllogismus. Doch geht der Vergleich mit einem Syllogismus – der von Trilling stammt und dazu dienen soll, die Vorstellung einer Entwicklung oder Entfaltung der Form zu betonen – in die Irre, denn er suggeriert den Triumph einer Perspektive über alle anderen, obwohl Trilling in Wirklichkeit etwas ganz anderes im Sinn hat: nämlich den *unversöhnlichen* Gegensatz zwischen verschiedenen Impulsen oder Perspektiven in einem bleibenden Kunstwerk (wie ihn andere Texte in *The Liberal Imagination* anhand der Romane von Hemingway und Faulkner analysieren). «The Meaning of a Literary Idea» beschließt *The Liberal Imagination* mit einem durchaus aufgekratzten Unterton. Schließlich beteuert der Essay, dass die amerikanische Kultur sprießt und gedeiht, eine Kultur, die zwar voller Mittelmaß und Irrtümer, aber auch experimentierfreudig und lebendig ist – im Gegensatz zu der elegischen und erstarrten Kultur, die der Gesellschaftskritiker Eliot anzubieten hat.

Zu Trillings Suche nach einem konservativen Diskussionspartner gibt es heute in den Vereinigten Staaten kein nennenswertes Pendant. Selbst zu seiner Zeit nach dem Krieg vor über einem halben Jahrhundert sah er sich gezwungen, seinen Blick ins Ausland zu richten, um bei T. S. Eliot einen intelligenten Konservatismus zu finden. In den Vereinigten Staaten von heute stehen die sogenannten Neokonservativen für eine aggressive Betonung der individuellen Freiheit, die keinen größeren Gegensatz zur konservativen Vorstellungskraft Coleridges und Eliots bilden könnte, insofern diese ja in einem Zugehörigkeitsgefühl zu traditionellen

europäischen Gemeinschaften gründete. Die gesellschaftlichen Hierarchien des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa verfügen aber heute über keine ernstzunehmenden Fürsprecher mehr, die diesen Dichter-Kritikern vergleichbar wären.

Wenn wir uns außerhalb des breiten Stroms der zahlreichen Spielarten zeitgenössischen liberalen Denkens stellen wollen, um dessen Werte zu korrigieren und zu erweitern, wie Trilling uns mahnte, dann müssen wir anders verfahren. Wir müssen uns an konservative Kritiker früherer Generationen wie Coleridge und Eliot oder an historiographische Arbeiten und Kunstwerke halten, die uns mit früheren Zeiten in Berührung bringen. Das andere Leben der Vergangenheit in die Gegenwart einzuholen und dadurch jenen Abstand zu dieser zu gewinnen, der es uns ermöglicht, unsere eigene Begrenztheit zu erkennen, ist eines der Ziele einer liberalen Bildung. *The Liberal Imagination* veranschaulicht, wie wir dieses Bildungsmodell voranbringen können, indem wir uns einer Disziplin der Selbstkritik unterziehen und uns von Texten inspirieren lassen, die uns über unsere eigene Zeit hinaus zu einem umfassenderen Verständnis der Menschheit führen. Trilling war ein Virtuose jener Disziplin, wie sich in seiner berühmten Essaysammlung zeigt, die nichts von ihrer Fähigkeit eingebüßt hat, die Reichweite der liberalen Vorstellungskraft zu vergrößern.

Aus dem Englischen von Michael Adrian

BEN HUTCHINSON

Anglokatholik, Royalist, Klassizist

T. S. Eliots Brief an den Merkur

6th February 1947.

Herr Hans Paeschke,
c/o Mrs. van Bruyn,
Book Secition,
PRISC Regional Staff, Hamburg,
63 HQ CCG
B. A. O. R.

Dear Herr Paeschke,

I have to thank you for your cordial letter of January 20th and trust that this letter will reach you with no greater delay.

I am most interested in all that you tell me about the projects for Merkur. I am gratified to find that my friend Mr. Belgion is more than willing to associate himself with this notable enterprise.

I must also acknowledge your enclosures, a letter from Dr. Holthusen and the copy of his remarkable essay on the Four Quartets. I am not writing to Dr. Holthusen at the moment because it is not clear to me whether I should address him direct or through the same channels as yourself. I shall be obliged if you will instruct me on this point and if in the meantime you will give my cordial greetings and thanks to Dr. Holthusen.

His essay I have read with much interest and it seems to me a very fine piece of work. I might find points of criticism on a second and more careful reading, but at the moment I only need to point out two slight errors of fact. On his fourth page he speaks of me as having been with Ezra Pound one of the initiators of the "Imagist" movement in this country. The Imagist movement really came to the end of its moving before I had arrived in this country or had ever heard of it. I do not think that it had much influence on my own work and I certainly

FABER AND FABER LTD PUBLISHERS

FABRAF WESTCENT LONDON
MUScum 9543 (4 lines) 24 Russell Square London WC1

6th February 1947.

Herr Hans Paeschke,
c/o Mrs. van Bruyn,
Book Section,
PRISC Regional Staff, Hamburg,
63 HQ OCG
B.A.O.R.

Dear Herr Paeschke,

I have to thank you for your cordial letter of January 20th and trust that this letter will reach you with no greater delay.

I am most interested in all that you tell me about the projects for Merkur. I am gratified to find that my friend Mr. Belgion is more than willing to associate himself with this notable enterprise.

I must also acknowledge your enclosures, a letter from Dr. Holthusen and the copy of his remarkable essay on the Four Quartets. I am not writing to Dr. Holthusen at the moment because it is not clear to me whether I should address him direct or through the same channels as yourself. I shall be obliged if you will instruct me on this point and if in the meantime you will give my cordial greetings and thanks to Dr. Holthusen.

His essay I have read with much interest and it seems to me a very fine piece of work. I might find points of criticism on a second and more careful reading, but at the moment I only need to point out two slight errors of fact. On his fourth page he speaks of me as having been

had nothing to do with the movement itself. On page 6, he refers "the children in the apple-tree" to Burnt Norton V[.] I think it is to be found in Little Gidding V. I imagine this is merely a slip of the pen.

On page 11 he refers to Sweeney Among the Nightingales and quotes "In the convent of Our Dear Lady". The actual line refers to "the convent of the Sacred Heart". This should

place the convent in the contemporary world, as was intended, rather than in the Middle Ages, when I do not think that the cult of the Sacred Heart was practised. I think that the religious order is comparatively modern. Otherwise there are many most interesting and valuable points upon which I should like to dilate, as, for instance, the distinction between the connotation of the word time in English and the word zeit in German. While Dr. Holthusen is right in mentioning the Eleatic philosophers as well as Heracleitus it is obvious that there is much more influence of the latter than of the former, and the reconciliation, identification, or however one chooses to phrase it of the temporal and the timeless probably spri(ngs) much more from Indian philosophy, insofar as it is not Christian, such as the commentary of Patanjali.

I shall be very happy if this essay is published. The question of German translations of the Four Quartets is, however, a very complicated one as I have already discovered. It appears that the translation of English works in Germany is under the control of the British Control Commission. I have already submitted one translation of the Four Quartets made by an Austrian friend of mine here and it

Abb. 1

«I think that the religious order is comparatively modern.» T. S. Eliot an Hans Paeschke, 6. Februar 1947.

was rejected. I have no means of knowing who are the people under the Control Commission whose opinions about the merit of translations is decisive and therefore I do not know how well qualified these judges are. But it would seem that any translation would have to be submitted for this approval. I therefore cannot entrust rights which I do not fully control to Dr. Holthusen or to anyone else. It would be necessary for him, I suppose, to submit a specimen translation to these mysterious authorities. Possibly the publishers are in a better position than I to know how these arrangements are conducted.

I was also very pleased by Dr. Holthusens's reference to my broadcast speeches and much interested to hear of his admiration and friendship with Theodore Haecker.

I look forward with great interest to the first number of Merkur.

I note that you ask for the address of Countess Wydenbruck, the lady to whose translation of the Four Quartets I have already referred. Her address is 13 Addison Gardens, London, W.14.

I should be glad to know what sort of books from amongst those published by my firm Merkur would be interested in receiving for review. If I can send such books from time to time I assume that they would reach you through Mrs. van Bruyn.

With best wishes, Yours very sincerely,

T.S. Eliot

*

T. S. Eliots Brief vom 6. Februar 1947 an Hans Paeschke zeugt von den eigenartigen Machtkonstellationen in der Kulturpolitik der Nachkriegszeit. Paeschke versucht, den Segen des Nobelkandidaten Eliot für seine neue Zeitschrift zu gewinnen; Eliot erwidert nicht nur als Dichter, sondern auch als Verleger, der – wie er gegen Ende des Briefs nicht zu erwähnen vergisst – die Bücher seines

Bildnachweis:
Abb. 1: DLA Marbach

- 1 Die von Nora Wydenbruck angefertigte Übersetzung der *Four Quartets*, die, wie Eliot berichtet, von der B.A.O.R. abgelehnt wurde, erschien 1948 im Wiener Amundus-Verlag.
- 2 Holthusens erster Gedichtband, «Hier in der Zeit» (1949), war von Eliots Zeitbegriffen stark beeinflusst.
- 3 Hans Paeschke an Hans Egon Holthusen, 6.1.1951.
- 4 Siehe Hans Egon Holthusen: Das Nichts und der Sinn. T. S. Eliot als Lyriker, in: Ders.: *Der unbehauste Mensch*, München 1951, S. 68–103. Hier hält Holthusen an der von Eliot zurückgewiesenen Behauptung, «the convent of the sacred heart» verweise auf das Mittelalter (siehe S. 86), fest.
- 5 Hans Paeschke an Hans Egon Holthusen, 29.11.1947.
- 6 Ernst Robert Curtius: T. S. Eliot, in: *Merkur* 3/1 (1949), S. 3–23.
- 7 Hans Egon Holthusen: T. S. Eliots christliche Formel, in: *Merkur* 1/6 (1947), S. 930–937.
- 8 Ebd., S. 934f.
- 9 Im März 1946 hielt Eliot eine Reihe nach Deutschland gerichteter Rundfunkreden. Die deutsche Fassung erschien als «Die Einheit der europäischen Kultur» (Berlin 1946).
- 10 Holthusen: T. S. Eliots christliche Formel, S. 934.
- 11 For Lancelot Andrewes: *Essays on Style and Order* (1928), aufgenommen von Holthusen in: *Das Nichts und der Sinn*, S. 93.

Verlags gerne rezensiert sähe. Beide Gesprächspartner sind indes den Tücken der *British Army of the Rhine* ausgesetzt.¹

Dass Eliot einen so freundlichen Ton anschlägt, liegt nicht nur am gemeinsamen Bekannten Montgomery Belgion (1892–1973) – einem konservativ gesinnten Mitarbeiter der zwischen 1922 und 1939 von Eliot herausgegeben Zeitschrift *The Criterion* –, sondern vor allem an dem von Paeschke weitergeleiteten Aufsatz Hans Egon Holthusens. Eliot korrigiert zwar einige falsch zitierte Stellen, wehrt sich aber aus chronologischen Gründen gegen die Vereinnahmung seines Frühwerks als zum «Imagist Movement» gehörend, und deutet auf die synkretische Natur seiner Zeitphilosophie hin² – im Grunde ist er mit dem Aufsatz seines Verehrers ganz einverstanden.

Holthusens Aufsatz – der «zum Kummer Eliots» nie erschien,³ dessen Argumente jedoch in Holthusens 1951 erschienenem Essayband *Der unbehauste Mensch* nachzulesen sind⁴ – muss man im Kontext der von Ernst Robert Curtius geprägten deutschen Rezeption Eliots verstehen. Curtius, der *The Waste Land* 1927 ins Deutsche übertragen hatte, stand dem späteren Werk Eliots kritisch gegenüber, wie Paeschke im November 1947 an Holthusen berichtet: «Im Übrigen leitet sich das Misstrauen gegen Ihre Arbeit von seinem eingefleischten Heidentum her. Er [Curtius] vertraute mir an, dass er die «Vier Quartiere» [sic] eben halt so viel schwächer finde als den frühen Eliot des *Waste Land*.»⁵ Paeschke will darum Holthusens Aufsatz in derselben Ausgabe drucken, in der ein Eliot-Essay von Curtius erscheinen soll,⁶ gleichsam als Gegengewicht. Was Curtius kritisiert, wird von Holthusen gefeiert, zum Beispiel in seiner 1947 erschienenen Besprechung des *Mord im Dom*:⁷ «Die Geistigkeit des Zeitalters ist so zerklüftet und ermanget so ganz und gar der überpersönlichen Ordnungsmächte», schreibt das ehemalige SS-Mitglied über Eliots «christliche Formel», wobei er den Dichter dennoch als «Traditionalist» und «Avantgardist» zugleich verstehen will.⁸ Holthusen zitiert die von Eliot im Brief angesprochenen «broadcast speeches»,⁹ um dessen Zweifel hervorzuheben, «dass die europäische Kultur den völligen Untergang des christlichen Glaubens überleben könnte».¹⁰ In Holthusen findet Eliot einen begeisterten Befürworter seiner berühmten Behauptung, er sei «als religiöser Mensch Anglikanisch, als politischer Royalist, als Dichter Klassizist».¹¹

Deutsche Dinge

Hans-Joachim Kulenkampff liest in der Fernsehsendung «Nachtgedanken», die zum Programmschluss ausgestrahlt wird, «Philemon und Baucis» von Adorno, ein Feuilleton über den Patriarchen, der, um seine Stellung zu verteidigen, den Pantoffelhelden gibt. Anschließend an Kulenkampffs Vortrag wird zum Ausklang des Tages die schwarz-rot-goldene Fahne gezeigt und die Nationalhymne gespielt. Man möchte sich Horkheimer und Adorno zur späten Stunde und bei einem Glas Rotwein vorstellen, wie sie von der Sendung überrascht werden. Ähnlich hätten sie empfunden, wenn sie mit einem IC mit dem Namen Max Horkheimer oder Theodor W. Adorno gefahren wären oder Briefmarken mit ihrem Bild auf ihre Post geklebt hätten. Möglich wäre es gewesen, denn anderen, wie Hannah Arendt, wurde diese Ehrung zuteil.

Der Zweifel gehört den Franzosen, der gesunde Menschenverstand den Engländern, die Schönheit den Italienern, der Wille den Amerikanern, die Seele den Russen, so der berühmte Nationalist Moeller van den Bruck in «Werte der Völker». Was bleibt den Deutschen? Für sie bleibt die Weltanschauung. Eine besondere Sicht auf die Dinge, die niemand mit ihnen teilt.

Vor dem Reichsverband der Deutschen Industrie sagte Rathenau am 28. September 1921 über Napoleons Wort «Die Politik ist das Schicksal», es sei hundert Jahre wahr geblieben, aber auch dieses Wort habe seine begrenzte Dauer: «Es wird der Tag kommen, wo es sich wandelt und wo das Wort lautet: Die Wirtschaft ist das Schicksal. Schon in wenigen Jahren wird die Welt erkennen, dass die Politik nicht das Letzte entscheidet.» In derselben Rede sagte Rathenau: «Die Weltwirtschaft wird eines Tages das non possumus aussprechen, und diesen Moment werden wir erleben.» Wird dann die Politik wieder das Schicksal sein?

Die deutsche Geschichtswissenschaft verhält sich so, als gelte es in erster Linie, der Pflicht zur Erinnerung zu genügen. Sie folgt dem Postulat, dass nur die Erinnerung das Geschehene adäquat erfassen könne. Denn alle Vergangenheit ist ein Zusammenhang von Schuld und Erinnerung. Erkennen, wie es gewesen ist, wird dem Ziel untergeordnet. Es lässt sich nicht übersehen, dass es sich um eine abgeleitete Erinnerung handelt, die der subjektiv vorhandenen substituiert wird, ein moralisches Konstrukt und keine authentische Erfahrung. Nicht die wirkliche Erinnerung zählt, sondern ihre moralische Überhöhung.

Es war die selbstverständliche Überzeugung eines selbstsicheren Nationalismus wie des französischen, dass dieser die ganze Erde durchs Vaterland gerettet glaubte: «Mein Vaterland allein kann die Welt retten» war der Glaubenssatz dieses Nationalismus. Es

war die nationale Mission Frankreichs, die Idee der Menschheit zu verwirklichen. Als außenstehender Beobachter hat Friedrich Sieburg in «Gott in Frankreich» die Eigenart dieser Vaterlandsliebe erfasst: «Das französische Reich, das wahrlich mit Blut und Eisen gemacht wurde, hat diesen mörderischen Ursprung narbenlos überwunden, denn es hat jede Wunde mit Geist geschlossen, es hat auch den Toten ermöglicht, an einem Volksschicksal teilzunehmen, das keine Vergangenheit kennt, sondern nur Dauer.» Man werde Franzose, wie man sich taufen lässt, man trete in die französische Nation ein wie in eine Glaubengemeinschaft, die nicht durch Blut, sondern durch Geist verbunden ist. Frankreich sei keine Rasse, versicherte schon der Revolutionshistoriker Michelet, sondern eine Nation. Und Marcel Proust sprach von dem ungeheuren Wesen, das Frankreich heißt. Deutschland sei dagegen nur ein Konglomerat von Individuen. Die Nationen erklären sich selbst zu Auserwählten und Bevorzugten, ohne zu bemerken, dass sie dabei nicht allein stehen. Das führt zu unlösbaren Konflikten.

Von allem, was Sieburg geschrieben hat, dürfte seine Verhöhnung der Bundesrepublik am stärksten gewirkt haben: «Dies Deutschland, in dem wir leben, ist glanzlos und langweilig. Sein Zugang zu seiner Vergangenheit ist ihm ebenso versperrt wie der Weg zu seinen innersten Quellen. Unsere Lebensform verlockt niemanden mehr, sie stellt kein moralisches Kapital dar. Eine saubere Organisation, ein durchdachtes Sozialgefüge und eine tüchtige Verwaltung sind keine Dinge, die an die tieferen Regungen der Umwelt rühren, ihre Phantasie in Bewegung setzen und Visionen von einem begrabenen menschlichen Leben erzeugen. Leerer und phantasieloser kann kein Volk dahinleben als wir in der Bundesrepublik... Nicht das Geheimnis unserer nationalen Substanz prägt unsere Seelen, sondern die Vielfältigkeit und Massenhaftigkeit der Waren.» Diesen Befund wollte wenige Jahre später die Linke korrigieren, indem sie mit einem phantasievolleren Leben und mit Utopien auftrumpfte. Aber die Bundesrepublik blieb, was sie war, und erwies sich allen spannenderen Formen der Existenz als überlegen. Sieburg hat die Bundesrepublik richtig erkannt, aber ihre Lebenskraft unterschätzt.

Die bewältigte Vergangenheit ist die Utopie der Deutschen. Sie ist ein Wunschland am Ende der Geschichte.

Der Geist der Generation der um 1900 Geborenen war so sehr auf Frankreich fixiert, als gelte es, die Abwendung der deutschen Bildung von Frankreich rückgängig zu machen. Zu diesen Frankreichgläubigen gehörten Benn, Jünger, Heidegger und Sedlmayr. Noch Gehlens künstlerische Optionen waren französische: Kubismus, Surrealismus und «peinture conceptuelle». Gehlen folgte der urfranzösische Devise «penser fait sentir», Gefühl ist ein Denkresultat.

Kaum je hat sich die Liebe zu einer Sache so glücklich ausgezahlt wie die Liebe der Deutschen zum Auto. Mehrmals hat sie die Deutschen gerettet. Nach dem Krieg war es die einzige, mehr oder weniger unschuldige Kontinuität – vom Kübelwagen zum Käfer. Kuckucksuhr und Gartenzwerg waren zwar auch weltweit erfolgreich, ließen aber die Deutschen als Hinterwäldler erscheinen. Die motorisierte Hinterwälderei des VW-Käfer wurde dagegen bewundert und beneidet. Das Auto war der Untersatz für die neue Identität des Nachkriegsdeutschen, die viel stärkere Ressentiments auf sich gezogen hätte, wäre sie nicht motorisiert aufgetreten. Der fahrbare Untersatz täuschte darüber hinweg, auf welch tönernen Füßen diese Identität stand. Auch die Wiedervereinigung wäre ohne das Auto nicht so glatt verlaufen: Die Bürger der DDR hatten sich viele Jahre lang nach den Autos gesehnt, die ihre sogenannten Brüder und Schwestern fuhren, und die Wiedervereinigung war die Chance, sich diesen Wunsch zu erfüllen und durchs Auto auch die zugehörige Bewegungsfreiheit zu erlangen. In der Liebe zum Auto war die Einheit vollendet, als die Liebe zum Vaterland noch kaum Worte fand.

Das Wiedersehen mit Münster, der Stadt meiner Kindheit und Jugend, bewegt mich. Es ist sechs Uhr abends, es schneit, die Glocken läuten, im Dom wird bei Kerzenlicht Mariae Lichtmess gefeiert. Als das Domkapitel in seinen vielfarbigen Gewändern, eingehüllt in Weihrauch, einen Lichterumzug durch den Dom macht, zerreißt ein protestantischer Affekt gegen Hokuspokus die Stimmung. Schade. In dieser Stadt fühlte ich mich immer als Außenseiter, soweit ich zurückdenken kann. Ins Zentrum vorzudringen, war ausgeschlossen. Man gehörte eben nicht dazu. Auch ein beruhigendes, ein angenehmes Gefühl. Ich konnte es allenfalls überspielen, wenn ich durch die Tür des Toddenhoek trat und «Hallöchen» rief.

Die Überzeugung vom exzessiv Bösen der Deutschen hat sich verwandelt in die Überzeugung von ihrer moralischen Mission. Deren Pathos steckt in dem Bemühen, sich von sich selbst, von der vermeintlichen deutschen Identität, so weit wie möglich zu entfernen. Aus dieser Identitätsflucht folgt ein Hang zur Zerstreuung, durch den man sich in beliebig Anderes verwandelt. Den Deutschen ist es gleichgültig, wohinein sie verschwinden. Von Nesthockern sind sie zu Nestflüchtern geworden. Während sie früher leicht zu erkennen und auszurechnen waren, kultivieren sie heute ihre Unerkennbarkeit. Aber nur sie selbst meinen, unerkennbar zu sein, während für die anderen gerade dies ein untrügliches Kennzeichen des Deutschen geworden ist.

Dinge, die man über Deutschland und die Deutschen nicht mehr sagen kann: Wir lesen bei Friedrich Sieburg im Jahre 1954, dass der Deutsche nicht müde werde, «über sein Menschentum nachzudenken», ja er sei wohl «das einzige denkende Wesen, dem nichts

selbstverständlich ist, nicht einmal sein Menschsein». Das wird noch weiter ausgemalt: «Er ist zugleich mehr und weniger als die übrigen Bewohner dieser Erde. Oft ist er mehr als ein Mensch, oft weniger, aber die Mitte hält er nie.» Eine eigentümlich hochfahrende Lektion, die hier aus dem Absturz in die Barbarei gezogen wird. Es kündigt sich die Hoffart der moralischen Selbsterniedrigung an: Wer sich exzessive Schuld zumisst, erweist damit die Exzellenz seiner moralischen Maßstäbe.

Eine Bemerkung von Hans Blumenberg über die Bewegung von 1968: Man wäre zwar bereit gewesen, für Marxens «Kapital» zu sterben, aber es habe sich niemand gefunden, dazu die Gelegenheit zu verschaffen. So weit, so gut. Aber nun: «So sehr war man gerade auch nicht dagegen.» Wie immer man den Satz deuten will, er erfasst die Mattigkeit, die letztlich über allen Konfrontationen lag. «A bisschen Marx geht immer», räumte man in einer blauen Stunde ein, und dabei hatte es sein Bewenden.

Es wird noch eintreten, dass die einzigen, die die Deutschen nicht verstehen, die Deutschen sind.

Schillers «Spaziergang» auswendig zu können war einmal Ausweis der Zugehörigkeit zur deutschen Bildung. Dieser Preis gilt mittlerweile als zu hoch.

Das Missverhältnis zur Vergangenheit hat in Deutschland begonnen, als man, angesteckt von den jungen Nationen rundum, auch jung sein wollte. Das war ein kapitaler Fehler. Deutschland hätte die Trägheit im Uhrwerk Europas sein müssen, nicht die Unruhe.

Die Erinnerung schützt sich durch Vergessen. Sie wird eingekreist durch das, was ihr entgeht. Dieses weite Territorium ist das Glacis, auf dem die Kräfte des Angriffs auf die Erinnerung sich sammeln. Der Vorwurf der Verdrängung ist der Rammbock, mit dem die Festung der Erinnerung gestürmt wird.

Die Erinnerungskultur ist der neueste Angriff auf die Erinnerung. Sie entpersönlicht die Erinnerung, indem sie Inhalte kanonisiert und herausgehobene Erinnerungen in ein Kollektiveigentum verwandelt. Erinnern und Eingedenken werden gleichgesetzt.

Die beste Waschanlage ist doch die Öffentlichkeit. Ihr Waschmittel ist die Glaubwürdigkeit, mit der sie großzügig umgeht.

Als wir jung waren, lehnten wir alles Deutsche spontan ab, aber wir wussten nicht warum.

Die Deutschen: zuverlässig im Bösen, unzuverlässig im Guten. Die Ausübung der großen Tugenden ist an ihnen vorbeigegangen, sie haben immer nur den schäbigen Zipfel davon erwischt – von der Treue nur die Nibelungentreue, vom Edelmut nur den Dünkel, von der Tapferkeit das Berserkertum, und so fort. Von großen Tugenden enttäuscht, zieht man sich auf eine Tugend zurück, die nicht so leicht verdorben werden kann: die Friedlichkeit. Aber unter der glänzenden Oberfläche des Bekenntnisses zu ihr schimmert das Sekuritätsbedürfnis durch. Man zieht wieder die Nachtmütze über.

Meine Generation. – Wir haben nicht bemerkt, wie sehr wir uns auf ausgetretenen Pfaden bewegten. Immer wenn wir uns für originell hielten, waren andere schon vor uns dagewesen, im Zweifelsfall der Surrealismus. Eine Generation von atemlosen Hasen. Also blieb nur, die originellen Einfälle der anderen in die Praxis umzusetzen.

«Goethes Auffassung der Deutschen als eines unpolitischen, dem rein Menschlichen zugewandten Volkes, von allen empfangend und alle lehrend, eines Übervolkes und Weltvolkes», erklärt Thomas Mann, werde allezeit «ihre tiefe Berechtigung behalten». Schade, dass sich diese Ansicht von den unpolitischen Qualitäten der Deutschen nicht halten konnte.

Zu Eckermann sagt Goethe 1829: «Während die Deutschen sich mit Auflösung philosophischer Probleme quälen, lachen uns die Engländer mit ihrem großen praktischen Verstande aus und gewinnen die Welt.»

Die deutsche Tradition des «praktisch Apolitischen» – Goethe, Hölderlin, Rilke und George – muss dafür herhalten, den Deutschen eine Sendung aufzureden. Man weiß nicht, was für Deutschland verhängnisvoller war: die Apolitie oder die Neigung, sie praktisch werden zu lassen.

Das Unbehagen, die Enttäuschung an der Kultur führt zu ihrer Überschätzung. Im neunzehnten Jahrhundert wird die Kultur getragen von Minderheiten, zumal von Juden, die sich durch sie einen Zugang zur Mitte der Gesellschaft erhoffen. In diesen hochgeschraubten Erwartungen ist die Enttäuschung durch die Kultur vorgezeichnet.

Auf einer Hauswand am Gießener Bahnhof ist vom Zug aus zu lesen: «Hör mir uff mit Deutschland!» Auch hier macht der Ton die Musik. So lasse ich es mir gefallen.

Eine der wenigen Nachrichten aus dem nationalsozialistischen Deutschland, die Isaiah Berlins Korrespondenz in diesen Jahren verzeichnet, ist der Brief eines gewissen Walter

O'Neill vom All Souls College. Er berichtet 1936 aus Heidelberg, dass er zu einer Gerichtsverhandlung gegangen sei, wo ein Mann zu vier Monaten Haft verurteilt wurde, «weil er mit einem Stein nach einem Vogel geworfen hatte – was nach Görings neuem Reichsjagdgesetzbuch verboten war, weil es sich um bestialische Grausamkeit handelte und weil das nationalsozialistische Regime gegen alle Grausamkeit jeder Art und in jeder Gestalt und Form ist».

Proust in Deutschland. – Der Name des Fürsten Faffenheim-Münsterburg-Weiningen erinnert Proust an seinen Aufenthalt in Deutschland, als er mit seiner Großmutter in Bad Kreuznach Ferien machte. «Dieser Name enthielt unter den verschiedenen einzelnen, aus denen er bestand, den eines kleinen deutschen Badeorts, in dem ich als Kind mit meiner Großmutter gewesen und der am Fuße eines Gebirges gelegen war, welches durch Spaziergänge Goethes seine Weihe erhalten hatte und aus dessen Rebgeleinde wir berühmte Weine mit zusammengesetzten Namen, die klangvoll waren wie die Beiwörter, die Homer seinen Helden verleiht, im ›Kurhof‹ getrunken hatten.» Goethes Spazierweg befand sich einige Kilometer weiter östlich, bei Bingen, wo Stefan George aufwuchs. Mehrere Erinnerungen mischen sich hier. Als der deutsche Fürst einige seiner Titel zitierte, erkannte der Erzähler darunter «den Namen eines von einem Fluss durchschnittenen Dorfes wieder, zu dem ich jeden Abend nach beendeter Kur in einem Nachen durch Mückenschwärme hindurch übergesetzt war, sowie den eines Waldes, der so weit entfernt lag, dass der Arzt mir einen Ausflug dorthin verbot. Tatsächlich war es ja ganz verständlich, dass sich die Herrschaft des Fürsten auf die Nachbargegenden erstreckt hatte und dass nun von neuem bei der Aufzählung seiner Titel die Namen auftauchten, die man ganz dicht beieinander auf der Karte lesen kann. So trat mir hinter dem Visier eines Fürsten des Heiligen Römischen Reiches und Marschalls der fränkischen Könige das Antlitz einer geliebten Erde entgegen, auf der oft für mich die Strahlen des Spätnachmittags geruht hatten – wenigstens so lange, bis der Rheingraf und Kurfürst eingetreten war. Denn ich hatte innerhalb von ein paar Sekunden erfahren, dass er die Einkünfte, die er aus seinem von Gnomen und Nixen bevölkerten Wald und Fluss bezog sowie aus dem Märchengebirge, auf dem sich eine alte Burg erhebt, die noch das Andenken an Luther und Ludwig den Deutschen bewahrt, dazu verwendete, fünf Charron-Automobile zu halten, einen vornehmen Stadthaushalt in Paris und London zu führen, am Montag eine Loge in der Oper und am Dienstag eine im Théâtre-Français zu haben.»

Die Deutschen können sich nicht mehr vorstellen, wie man Nationalsozialist werden und in die Partei eintreten konnte. Umso schwerer wiegt jede Entdeckung einer Parteimitgliedschaft. Die Zeitgeschichte hat offenbar eines nicht vermocht: die Zeit verständ-

lich zu machen. Sie hat sie vielmehr verrätselt und versiegelt. Ob der Täter, der sich in die eigene Tat nicht mehr hineinversetzen kann, besser ist?

Was meine Generation in den sechziger und siebziger Jahren fühlte, wäre auf die Formel zu bringen: Dies könnte das Paradies sein, ein anderes wird uns nicht geschenkt. Also räumen wir weg, was stört, was in der Gegenwart nichts zu suchen hat. Beweiskraft hat auch, was in den Irrenhäusern Italiens geschah, die, als stünde der letzte Tag unmittelbar bevor, die Tore öffneten und die Irren entließen. Dass es ein solches millenaristisches Klima war, das die ganze Generation erfasste, wird durch die Banalität ihrer Hoffnungen nicht entkräftet.

Wenige Monate nach Beginn des Ersten Weltkriegs stellte der Philosoph Georg Simmel in seiner Straßburger Rede über «Deutschlands innere Wandlung» fest, dass Deutschland bei Beginn des Krieges untergegangen sei, «daß das Deutschland, in dem wir geworden sind, was wir sind, versunken ist wie ein ausgeträumter Traum, und daß wir, wie auch immer die jetzigen Ereignisse auslaufen mögen, unsere Zukunft auf dem Grund und Boden eines andern Deutschland erleben werden.» Ein anderes Deutschland, als in den Krieg hineingegangen war, würde aus ihm hervorgehen. So musste sich die Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft unabsehbar vertiefen, die Zukunft würde sich von der Vergangenheit abspalten. Alles schien zur Disposition zu stehen, Deutschland war «von neuem in den Schmelztiegel geworfen». Nach dem Zweiten Weltkrieg hat man merkwürdigerweise ähnlich nicht empfunden. Wahrscheinlich, weil Deutschland schon untergegangen war, als Georg Simmel dies aussprach. Der Wunsch, dass es weitergehen möge, war übermächtig.

Wenn die alte Rechtschreibung vergessen sein wird, wird man über die neue Rechtschreibung mit ihren Monstrositäten wie «Stilleben» den Kopf schütteln. Man wird sich, sobald das Zauberwort «Reform» vergessen ist, darüber wundern, wie man so wenig Intelligenz an den Tag legen konnte, um sich einen überzähligen Buchstaben zu ersparen. Es gibt offenbar Unsinn, den man nur im Zuge einer Reform in die Tat umsetzen kann.

Der Erste Weltkrieg war ein fruchtbarer Boden für Gerüchte und Legenden. Marc Bloch berichtete darüber aus dem Schützengraben. Die vorherrschende Meinung dort besagte, dass alles wahr sein könnte, ausgenommen das, was gedruckt ist. Eines der unzähligen Gerüchte, die geglaubt wurden, war das vom gekreuzigten Kanadier, das die Schändlichkeit der Deutschen belegen sollte. Sie hätten einen gefangenen Soldaten, einen Kanadier, vor den Augen seiner Kameraden mit Bajonetten an ein Kreuz genagelt.

Dieses Gerücht verbreitete sich sogar bis nach Amerika, wo es in einer Zeitung gedruckt wurde. Auch Worte konnten zu ungeheuerlichen Gerüchten und Legenden Anlass geben: so das deutsche Wort der «Kadaver-Anstalt», womit die Vernichtung von tierischen Überresten gemeint war. Das gab den Anstoß zur Erfindung eines «Reducer» oder «Destructor» zur Vernichtung menschlicher Körper, von Armen, Beinen und sonstigen Gliedmaßen. In den Umkreis solcher Vernichtungsarbeit gehörte auch die Legende von den Dum-Dum-Geschossen oder das Gerücht, die Deutschen benutzten Bajonette mit einer sägeartigen Schneide.

Den Stolz auf Unbildung, der in Deutschland so verbreitet ist, wird man bei unseren Nachbarn kaum so aufdringlich antreffen. Dort geht man mit den Gebildeten eher nachsichtig um. Nachsichtig und eher gerührt blickt man auf die Bildungsanstrengungen der Wenigen, man klopf ihnen anerkennend auf die Schulter und ruft ihnen aufmunternd zu: Weiter so, mein Junge.

Was man bis heute Deutschland vorwerfen kann, hat schon Lichtenberg deutlich gesehen – «ob je ein Land seinen Schriftstellern so mitgespielt hat als Deutschland. Ich glaube kaum.»

Die größte Hemmung der Deutschen, schreibt Hegel in seiner Schrift über die Verfassung Deutschlands, sei ihre «Pedanterei im Rechthaben». Das ist ein exemplarisches Wort über die Deutschen, das sich über Generationen hin bestätigt hat. Wer einmal pedantisch ist, wird es immer sein. Zu Hegels Urteil über die Deutschen ist anzumerken, dass es auch eine Prognose über Hegels eigene weitere Entwicklung ist. Denn besser lässt sich der Habitus seiner reifen Philosophie nicht charakterisieren. Aber bei ihm hat sich die Hemmung nicht ausgewirkt.

Gründlichkeit wird den Deutschen nachgesagt, obwohl sie schon längst nicht mehr gründlich sind.

Julien Greens Mutter sagte 1914 über die Deutschen: «Wie ist es möglich, daß sie bei so schönen Grundsätzen sich so schlecht betragen?» Julien Green weist auf die «Sage von den abgehackten Kinderhänden» hin, die damals kursierte. Als er etwas später in einem Lager deutsche Kriegsgefangene sah, schrieb er in einem Bericht über Erlebnisse an der Front, dass ihm und aller Welt die deutschen Soldaten als Unholde dargestellt worden seien, die kleinen Kindern die Hände abhackten und sonstige Greuel verübten. Umso erstaunter sei er gewesen, dass «diese Gefangenen hinter ihrem Stacheldraht sich von uns in nichts unterschieden». Julien Green erklärt, er sei stolzer auf die Sei-

te, die er damals geschrieben habe, als auf viele andere, die er seither habe drucken lassen.

Angesichts der Eurokrise und der deutschen Rolle in ihr kann man an den deutschen Hang denken, sich zu überheben. Dann droht ein rätselhafter Zusammenbruch, wie man ihn im letzten Jahr des Ersten Weltkriegs erlebte. Plötzlich und ohne dass etwas darauf hingewiesen hätte, trat eine Selbstblockade ein, ein beispielloser Kollaps. Wie von einer unbekannten Macht gelenkt, könnte auch die heutige Wirtschaft aus ihren hochgemuten Sicherheiten gerissen werden und kollabieren.

Es ist unwegsames Gelände, auf das man sich begibt, wenn man über den Schuldmythos der Deutschen spricht. Auch Aussagen von größter, von philosophischer Allgemeinheit, sind nicht dagegen gefeit, auf empfindlichste Reaktionen zu treffen. Hans Blumenberg hat einmal gefragt: «Wie wird die Schuld zum Mythos?» Mehr als drei Generationen «danach» seien die Deutschen noch immer befasst mit ihrer Schuld. Man könne von einem Schuldmythos sprechen. Blumenberg bemerkt, dass es dabei gar nicht um Schuld gehe, sondern um Schuldfähigkeit: «Wir bringen es fertig, die Vergangenheit nicht durch Vergessen zu erledigen, sondern durch Erweckung.» Man verdränge nicht, sondern leiste «Trauerarbeit» oder lasse sie leisten, denn Arbeit kann delegiert werden. Dies führt den Philosophen zu einer unumstößlichen Aussage: «In Wirklichkeit gibt es da nichts zu bewältigen. Es gibt keine Bewältigung von Vergangenheit, nicht irgendeiner.» Daher gebe es auch keine «Unschuld zweiten Grades», die aus solcher Bewältigung hervorgehen könne. Vor allem aber gebe es keine Unschuld ersten Grades. Auf sie könne sich unter dem Schirm des Zeitgeistes niemand berufen. Niemand dürfe von sich sagen, dass er jedenfalls schuldlos sei.

Wenn Horkheimer und Adorno glaubten, in Deutschland «theoretisch wie praktisch mehr tun zu können als anderswo», dann zeigt dies, wie sehr sie mit ihrer Theorie ans schlechte Gewissen appellierten. Was bei ihnen Übertreibung war, ist mittlerweile in vielem buchstäblich wahr geworden. Besonders gilt dies für die mit Befremden aufgenommene Theorie der Kulturindustrie. Da hatten Horkheimer und Adorno in Amerika Dinge gesehen, von denen man hierzulande noch nichts ahnte. Dies erfahren zu haben war der Vorsprung, den sie für ihre Theorie nutzten. Vieles von dem, was sie über die Kulturindustrie sagten, erschien deswegen als ein geistreiches, unernstes Spiel.

So freudlos die Themen von Adornos «Minima Moralia» sind, so wecken sie beim Leser doch die Lust, sich dies alles durchsichtig zu machen. Die Wirklichkeit scheint sich widerstandslos zu ergeben, wo immer der Blick des geistreichen Autors auf sie fällt. Da-

durch entsteht sogar Heiterkeit. Der Behauptung, dass es kein richtiges Leben im falschen gebe, weiß der Leser nichts entgegenzusetzen. Die These duldet keinen Widerspruch. Sie ist aber so unwahr wie ihr Gegenteil: dass es ein richtiges Leben im falschen gebe.

Beiläufig bemerkt Hugo von Hofmannsthal, dass die Überbetonung des Moralischen bei den Deutschen der Ursprung ihrer Amoralität sei. Was kann man anderes als ein Umschlagen in Amoralität erwarten, wenn eines Tages die Kraft der Moralisierungen erschöpft sein wird. Schon heute ist in Deutschland ein Moralverschleiß zu beobachten, der damit zu tun hat, dass Moral sich nur in der Öffentlichkeit zeigt, während sie im Leben des Einzelnen kein Gewicht mehr hat.

Den Deutschen spricht Stendhal in «Rom, Neapel, Florenz» eine Eigenschaft zu, die sie erst sehr viel später entdecken und verklären sollten: «Der Deutsche, statt alles zu sich in Beziehung zu setzen, fühlt sich ganz in die anderen hinein. Liest er eine Geschichte Assyriens, so ist er Assyrer; liest er die Abenteuer von Cortez, so ist er Mexikaner oder Spanier. Beginnt er nachzudenken, so hat alle Welt in seinen Augen recht. Darum träumt er zwanzig Jahre lang und kommt oft nicht zum Schluss.»

Die Deutschen waren in doppelter Weise Besiegte: zunächst als Deutsche und dann als Menschen. Als Deutsche hatten sie den Menschen in sich besiegt.

Henning Ritter – anstelle eines Nachrufs

Eines Tages kam er von einer Reise nach Paris zurück und hatte eine Anekdote im Gepäck. Der Zufall hatte ihn in eine Buchhandlung geführt, die nicht konventionell bestückt war, sondern sich auf den konservativen Flügel der europäischen Ideengeschichte spezialisiert hatte, und zwar den *sehr* konservativen; im Englischen würde man von einem *right wing bookstore* sprechen. Mit den Inhabern des Geschäfts ins Gespräch gekommen, hatten diese sich darüber verwundert gezeigt, dass der deutsche Besucher nicht schockiert reagierte auf das, was man für schweren Stoff halten konnte. *Oui Monsieur*, so Ritters Antwort, bei deren Wiedergabe es in seinem Gesicht verdächtig zuckte, *je suis peu chocable*.

Sein Stolz galt weniger dem Neologismus als der intellektuellen Haltung, die sich darin bekundete. Vielleicht war es auch die Erinnerung an eine der Vokabeln Walter Benjamins, den er intensiv gelesen hatte und intim kannte wie wenige von dessen linken Verehrern und gegenüber dem er, möglicherweise um ihn vor seinen Anhängern in Schutz zu nehmen, das betrieb, was die Angelsachsen *debunking* nennen: Er legte ihn ein wenig tiefer. Es bereitete ihm unbändiges Vergnügen, die intellektuellen Idole der Masse vom Sockel zu holen, selbst wenn sie ehemals seine eigenen Hausgötter gewesen waren; Nietzsche war ein solcher Fall, Warburg hätte leicht einer werden können. Heidegger hätte er allenfalls aus Daffke verteidigt und weil er der Lehrer Karl Löwiths war; ein eigenes Verhältnis zu dem Philosophen hatte er nie gefunden und, wie es scheint, auch nie gesucht.

Immer radikal, nie konsequent, hat Walter Benjamin von sich selbst gesagt, und auch Ritter war konsequent in seinen Inkonsequenzen. Ein echter Intellektueller, der die Philosophie dem Vater und dem Seminar überließ, um sich den ästhetisch reizvolleren Autoren, den Ideen-Schriftstellern, zu widmen, von Rousseau, dem unbestreitbar größten seiner Art, über Montesquieu bis hin zu Isaiah Berlin, Jean Starobinski und Hans Blumenberg. Auch Carl Schmitt las er auf diese Weise, ästhetisch, unsystematisch, ideensüchtig und sicher nicht so, wie der Alte aus Plettenberg gelesen sein wollte.

Viel ist nach Ritters plötzlichem Tod über seine universelle Belesenheit geschwärmt worden: als müsste man sich von einem
(Fortsetzung auf Seite 128)



Henning Ritter hat die Entwicklung der ZIG mit teilnehmendem Interesse verfolgt und ist in unserer Rousseau-Ausgabe (II/2012) zum ersten Mal zu ihrem Autor geworden. Wir bringen an dieser Stelle einen Auszug aus seinem Notiz-Zyklus «Deutsche Dinge», den er vor seinem Tod am 23. Juni 2013 für uns noch redigiert hat.

HELMUT LETHEN

Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert

1 www.lepoint.fr/grands-entretiens/gracian-on-l-art-de-se-gouverner soi-meme-14-02-2011-1295220_326.php

Im Februar 2011 erscheint ein Interview mit Marc Fumaroli. Er ist Mitglied der Académie française, Experte für Rhetorik im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts, Kommandeur der Ehrenlegion und hat soeben Graciáns *Handorakel* unter dem Titel *L'homme de cour* neu herausgegeben und mit einem Vorwort versehen. Das Interview trägt die Überschrift *Gracián ou l'art de se gouverner soi-meme* (Gracián und die Kunst der Selbstregierung). Als Fumaroli gefragt wird, ob er in Gracián seinen «Machiavelli der Lebenspraxis» gefunden habe, erwidert er:

«Gracián nahm an, dass der moderne Laie, der aus einer gefährlichen urbanen und mehrdeutigen Welt hervorging, sich nicht in eine naive Transparenz oder sentimentale Einfalt zurückziehen kann. Gracián ist ein Machiavelli der privaten Moral, da er einräumt, dass das gute Leben auf Techniken der Dissimulation und List zurückgreifen könne. [...] Wenn notwendig, muss der Heros des guten Lebens das Schlechte in homöopathischen Dosen nachahmen, um sich selbst in den Griff zu bekommen.»¹

Etwas verwaist geistert durch Fumarolis Sätze der Begriff der «privaten Moral» – ungewöhnlich für den Zeitraum der frühen Neuzeit, als das Politische im Hofleben inszeniert wurde, von

dem sich das Private noch nicht abgespalten hatte. Auf die Frage, wie Gracián in das Brevier der Situationisten, in Guy Debords antikapitalistisches Manifest *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) hat geraten können, bemerkt Fumaroli, dass Debords Transkription der Schriften des spanischen Jesuiten auf Missverständnissen beruhe. Als in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts die Kommunikation des «globalen Dorfes» im Zeichen des Individualismus zu einem Massenphänomen geworden sei, «suchte man bei Gracián einen Verhaltenskodex, der die persönliche Singularität und Freiheit des Ich aus dieser erstickenden Klammer hätte befreien können. [...] Der revolutionäre und situationistische Gracián des Quartier latin fand seinen Widerpart in einem ins Amerikanische übersetzten «neoliberalen» Gracián, der zum Bestseller bei den Tycoons der Wall Street wurde. [...] Losgelöst von der Theologie konnte sein Werk in unserer Zeit genauso gut als Handbuch des antikapitalistischen Terrors wie als Handbuch eines finanziellen «Raubrittertums» für zynische Megalomanen durchgehen.»²

Hat sich diese Resonanz Graciáns in Frankreich im Jahre 2011 weit vom Original des spanischen Jesuiten aus dem Jahr 1647 entfernt? Fumaroli suggeriert, dass wir den Urtext vor den Farben der Militanz, in denen er im 20. Jahrhundert zirkuliert, nur retten, indem wir ihn wieder in das Grenzfeld von Theologie, Hofleben und Staatsräson des 17. Jahrhunderts zurückversetzen. Die Theologie des verborgenen Gottes in ihrer Verzahnung mit Machiavellis Lehre von der Autonomie des Politischen müsste in das Format des spanischen Hofes Philipp des IV. als Horizont von Graciáns Schriften versetzt werden. Das ist selten geschehen. In dem mal reißenden, mal versickernden, mal stagnierenden Strom der Translation von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis ins 21. Jahrhundert taucht die «Wahrheit» von Graciáns *Handorakel* oder seinem *Kritikon* unter. Auch Werner Krauss greift zur Strommetapher, wenn er das Schicksal der barocken Verhaltenslehre, der «Wahrheit» von Graciáns *Handorakel* oder dem *Kritikon*, 1947 in seinem Buch *Graciáns Lebenslehre* plastisch schildern will:

«Die Wahrheit gleicht einem Fluss wie dem spanischen Guadianastrom, der bald versickert, bald unvermutet wieder ans Licht tritt. Der frühere Zustand des beständigen Laufs bleibt nur noch an ihrem verlassenen Bett bemerkbar».³

2 Ebd.

3 Werner Krauss: Graciáns Lebenslehre, Frankfurt/M. 1947, S. 83.

- 4 Ludwig Jäger: Erst Transkription macht Wissen anschlussfähig, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften (2002), Heft 2, S. 81.
- 5 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, zitiert nach: Hans Joachim Störig: Das Problem des Übersetzens, Darmstadt 1973, S. 159.

I. Translation als Welterzeugungsmaschine

Redliche Philologen konzentrieren sich auf das «verlassene Bett» des Stroms und nicht auf den Gang der Wellen, der das Werk in unsere Gegenwart gespült hat. Verrät uns die unentwegte «Verlagerung des Unheimlichkeitshorizonts» (Helmuth Plessner), in dem das *Handorakel* seit der Mitte des 17. Jahrhunderts fortlebt, etwas über den «Urtext»? Die Fixierung auf das Phantom des «Urtextes» scheint jedenfalls von Nutzen, um Vertrautheitszonen, in denen er von Mal zu Mal eingebettet wird, wieder zu verlassen. Eines scheint sicher zu sein: Ohne die permanente Übersetzungsarbeit würde die «Welterzeugungsmaschine, die den semantischen Haushalt von Kulturen in Gang hält, zum Stillstand kommen».⁴ Diese Ansicht stellt den uns vertrauten Übersetzungsbegriff in Frage, der davon ausgeht, dass der ursprüngliche Text von der Dynamik der Übersetzungskette, die er auslöst, unberührt bleibt. Demnach kommt die Übersetzung immer zu spät, müssen wir uns mit *Nacherzählungen* oder Umschriften des originären Sinns behelfen. Dagegen betont der Sprachwissenschaftler Ludwig Jäger, dass die Objekte der Translation sich im Prozess ihres Transfers über sprachliche und kulturelle Grenzen in neuen Konstellationen neu konstituieren, das heißt nicht mit dem Objekt identisch bleiben, das sie einmal waren. Er beruft sich auf Walter Benjamins Satz: «In seinem Fortleben [...] ändert sich das Original».⁵ Erst in der Kette der Translationen, auch wenn sie dem Philologen als fehlerhaft erscheinen, werden Momente des Bezugsobjekts wahrnehmbar, die ohne Übersetzung nicht wahrgenommen worden wären. Jetzt wird jede Übersetzung mit der Aura eines Originals seiner Zeit versehen, wird zum Fetisch im Zeitalter der Reproduktion.

II. Nach dem Endspiel der höfischen Intrige

Obwohl mit einem Satz von Walter Benjamin abgesegnet, muss dieser Begriff der Translation nicht wahr sein. Darum möchte ich das Denkmodell der Translation des Sprachwissenschaftlers am Schicksal von Graciáns *Handorakel* testen. Nach drei Jahrhunderten Wirkungsgeschichte ergibt sich auf den ersten Blick folgendes Strömungsbild:

Als «Machiavellismus der Lebenskunst» wird das *Handorakel* mit seinen vielen Auflagen und Übersetzungen in acht europä-

ische Sprachen im 17. Jahrhundert in die «Kriegslisten» der Zeit hineingerissen. Graciáns Regeln blühen unter der Sonne Machiavellis. Der im Machtgefälle dieses Jahrhunderts reißende Strom der Translationen versickert im 18. Jahrhundert mit der theoretischen Ächtung Machiavellis, der untergründig weiterhin die Praxis der Kriegslisten auf den Schlachtfeldern anleitet. Jetzt scheint Castigliones früherer humanistischer *Cortegiano* in der Linie der französischen Moralistik und mit seiner Ferne zur Kälte der Idee des Staats zeitgemäßer als der Spanier.⁶ Die klassische Lehre vom politischen Habitus der Höflichkeit löst sich im 18. Jahrhundert von der «Anwesenheitsgesellschaft» der Höfe. Die Ablösung des öffentlich Politischen von den Kampfplätzen des Hofes führt zu einer Verschiebung in eine Sphäre, in die neue Gruppierungen des Bürgertums einbezogen werden. In diesen Schichten soll der soziale Austausch von gewaltförmigen Auseinandersetzungen gereinigt werden. Die Aggressivität, die «naturgemäß auf allen menschlichen Beziehungen lastet», wird in einem «Raum des Spiels, wo nach gemeinsamer Einigung die Partner darauf verzichten, einander zu schaden und einander anzugreifen», im Schein des Zivilen sublimiert.⁷ Der Hof hat als Ort der politischen Legitimation ausgedient. Die Ratschläge zur Verstellung als Überlebensstrategie höfischer Existenz werden damit zum Angriffspunkt der Aufklärung. Im bürgerlichen Raum des friedlichen Umgangs hat Gracián nichts mehr verloren. Seine aristokratischen Techniken der Verstellung erleiden so spektakulär wie schmerzlich Schiffbruch in den *Gefährlichen Liebschaften* von Choderlos de Laclos. Das «Endspiel der höfischen Intrige» (Peter von Matt) ist auch das Endspiel des *Handorakels*.⁸

Im 19. Jahrhundert sind die militanten Elemente der Verhaltensrituale der Aristokratie als untergründiges Rumoren im Raum der Bürger noch stets vorhanden. Graciáns Verhaltenslehre wird von fragilen Regeln gediegenen Umgangs zeitweise ins Abseits gestellt. Gracián kann kein Kandidat für den Bürger sein, weil der Spanier die Schanzen der Moral, hinter denen der Bürger sich vor Wildheiten des Konkurrenzkampfs verbirgt, abgetragen hat. Der Bürger verstellt sich nicht, sondern umhüllt sich mit einer Moral, die ihn vor der Einsicht in die Konsequenzen seiner eigenen Erfolgsgrundlagen schützt.

6 Vgl. Peter Burke: Die Geschichte des Hofmanns, Berlin 1996.

7 Jean Starobinski: Über Schmeichelei, in: Ders.: Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung, Frankfurt/M. 1992, S. 65.

8 Peter von Matt: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München/Wien 2006, S. 396–408.

- 9 Krauss: Graciáns Lebenslehre, S. 75.
- 10 Ebd., S. 83.
- 11 Ludwig Flachskamp: Werner Krauss. Graciáns Lebenslehre, in: Romanische Forschungen, Bd. 62 (1950), Heft 2/3, S. 263.

Im 20. Jahrhundert nehmen Graciáns Ratschläge Nietzsches Farben des gefährlichen Lebens an. Die Allianz mit Machiavelli wird verstärkt. So landet ein Exemplar des *Handorakels* im November 1920 in der Militär-Turnanstalt Wünsdorf bei Hannover, wo Ernst Jünger sich bei der Formulierung der Heeresdienstvorschriften nach dem obligatorischen eiskalten Bad frühmorgens von der Lektüre der spanischen Verhaltenslehre inspirieren lässt. Gracián dient dem morgendlichen Attitüdenttraining des modernen Frontsoldaten. Carl Schmitts Idee vom Kampfplatz des Politischen rückt Gracián dann stärker in die Nähe von Thomas Hobbes' *Leviathan*. Diese Verschärfung von Graciáns Lebenslehre beeinflusst 1943 die Arbeit des Romanisten Werner Krauss. Jetzt befindet sich der Text buchstäblich auf des Messers Schneide. Im Zuchthaus seine Hinrichtung durch das Fallbeil erwartend «verkürzt» Krauss sich, wie er sagt, «einige schreckliche Stunden» durch seine Arbeit zu Gracián. Der aufgrund seiner Tätigkeit für die sowjetische Spionageorganisation *Rote Kapelle* inhaftierte Romanist erkennt in der spanischen Verhaltenslehre eine Herausforderung zum intellektuellen Training im «Grenzgebiet zwischen Humanismus und Barbarei».⁹ Die vormoderne Verhaltenslehre dient ihm als Ratgeber auf dem verminten Gelände der NS-Zeit, auf dem man keinen Schritt tun darf, ohne vorher zu sehen, wo man den Fuß hinsetzt. Moral gibt in dieser Situation keinen Kompass an die Hand. Inmitten allgemeiner Bedrohtheit, lernt Krauss bei Gracián, «reduziert sich die ganze Moral auf taktische Regeln». Graciáns *Handorakel* verspricht Anleitung für Situationen, in denen das Dasein «bodenlos» ist und Wahrheit sich «mit schweren Erkältungserscheinungen» in den letzten Winkel zurückgezogen hat.¹⁰ Als das Buch von Werner Krauss dann 1947 herauskommt, reagiert ein Rezensent in der Zeitschrift *Romanische Forschungen* betroffen: «Einem Marxisten müsste die Lektüre Graciáns zweifellos Vergnügen machen, schon darum, weil gewisse Formulierungen Graciáns ihn geradezu einluden, seine Lebenslehre aus ihrer «mystischen» Hülle zu befreien und ihren «nützlichen» Kern herauszustellen, wie der Prophet selbst es getan hat mit Hegels Dialektik.»¹¹ Gracián war endgültig im kalten Krieg der Moderne angekommen.

III. Im Delta nach 1945

In der Nachkriegszeit beruhigt sich der reißende Strom der Translation in einem Delta ausdifferenzierten Gebrauchs der spanischen Lebenslehre. Nur für Carl Schmitt und Guy Debord verharret sie im Licht Machiavellis. Andere wie Hans Blumenberg, Lionel Trilling, Richard Sennett, Aleida Assmann und die Literatin Sibylle Lewitscharoff nutzen das *Handorakel* nach dem Vorbild von Helmut Plessners *Grenzen der Gemeinschaft* (1924) in einer entmilitarisierten, privatisierenden Form. Daneben taucht Gracián zuweilen in den USA bei Managertrainings auf, die unter dem Titel *Hidden Persuasion in Business and Politics* durchgeführt werden.

Damit scheint das Original endgültig im Wellenschlag der Translationen abgesoffen. Die Frage ist, ob von Rezeption eines Urtextes überhaupt die Rede sein kann, wenn jede neue Lesart eher der Dynamik der Fortsetzung der Rezeptionskette gehorcht und der ursprüngliche Text, verkapselt in Stilformen barocker Concettis, immer opaker wird. Schließlich ist der «Urtext» selbst nur eine Flutmarke vorgängiger Translationen von Seneca bis zum Neostoizismus des 17. Jahrhunderts. Darum pochen Philologen darauf, das «verlassene Bett», in dem sich der Strom der Übersetzungen wälzte, mit positivistischer Strenge wieder zu begradigen. Sie beobachten mit Sorge, dass die Wirkungsgeschichte Graciáns im Zeichen Machiavellis die Polyvalenz seiner Texte zugunsten unterkomplexer Handlungsanweisungen gelöscht und die Paradoxien seiner *Concetti* heruntergebrochen hat – bis zur *Verhaltenslehre der Kälte*. Das «Wahrheitsspiel», das man in Graciáns Gebrauchstexten beobachten könne, sollte der Philologie zuliebe nicht den Schriftraum der Reflexionen verlassen. Ihre subversive Kraft bestehe darin, durch gnadenlose Selbstbeobachtung ihren Wahrheitsanspruch unentwegt «korrodieren» zu lassen. Trocken Fazit: Die einzige Pragmatik seiner Ratschläge bestehe darin, die Ungewissheit des Handlungsraums, den sie evozieren, «auszuhalten».¹² Der Einspruch des Philologen spiegelt das Klima der Handlungslähmung. Last exit Melancholie? Wir sind dem Urtext umso näher, je weniger aktuelle Handlungsoptionen ihm zu entnehmen sind. Das war für den politisch intervenierenden Philologen Werner Krauss in der Zwischenkriegszeit ohne jeden Reiz.

12 So der Gracián-Spezialist Werner Teuber, München, unterstützt von Reinhard Poppenberg, Heidelberg, auf der Gracián-Tagung in München, Dezember 2012.

13 Peter Burke: Die Geschichte des Hofmanns, S. 147.

14 Ebd., S. 156.

IV. Werner Krauss in Carl Schmitts Schatten

Schon Fumarolis Kommentar deutete an, dass er in Graciáns *Handorakel* ein Amalgam aus Castigliones humanistischem Brevier von 1528 und Grundsätzen von Machiavellis *Principe* (1531), beide ein Jahrhundert zuvor erschienen, erkennt. Darauf weisen schon seine Übersetzung des spanischen Titels des *Handorakels* unter dem Titel *L'homme de cour*, der auf den *Cortegiano* anspielt, und seine Charakterisierung der Verhaltenslehre als «Machiavell der privaten Moral» hin. Die Titel der Übersetzungen Graciáns bis ins 18. Jahrhundert – italienisch *L'uomo di corte* – suggerieren oft die Nähe zum humanistischen Vorbild. Gracián selbst empfiehlt Castiglione als Autorität in Sachen Hofmanns-Kunst.¹³ Während aber der *Cortegiano* des frühen 16. Jahrhunderts im kriegesischen 17. aus der Mode kam, weil das Buch, verstanden als «Sammlung von Tricks für aufstiegsorientierte Hofleute», nicht zynisch genug war, reüssierte der Spanier, weil man bei ihm den Hof als «gefährlichen Kampfplatz des Politischen» (Krauss) sehen konnte. Zudem erkannte man im Gedanken der Selbstregulierung Machiavellis Idee der Autonomie des politischen Staates und der Notwendigkeit außermoralischer Überlebenstechniken. Der *Cortegiano* hatte dagegen das Glück, Ende des 19. Jahrhunderts als Verhaltensideal für Männer der englischen Oberschicht wiederzukehren. Im *Dandy*, der sich durch Kleidung in ein Kunstwerk zu verwandeln sucht und seine Identität über Künstlichkeit definiert, um dem romantischen Kult der Aufrichtigkeit wenn nicht die Stirn, so doch eine Attitüde entgegenzusetzen.¹⁴

Später wird die Figur des Cortegiano im *Felix Krull* von Thomas Mann wiederkehren. Schein zivilisiert. Das *Handorakel* Graciáns verwandelt sich inzwischen zum Kodex der Gesetzlosen (Carl Schmitt inbegriffen). Es löst sich gänzlich aus der Sphäre des offiziellen politischen Handlungsraums und taucht in die Unterwelt der Avantgarden – im Film *M – Eine Stadt sucht ihren Mörder* von Fritz Lang, in Brechts *Dreigroschenoper*. Man findet das Regelwerk in seiner kühnsten Translation in Walter Serners *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler*, in dem es einen Mann auf seiner endlosen Flucht vor den Blicken der Umwelt erfolgversprechende Bewegungen beibringen soll, sich aber in endlos-surreale Sprachschleifen verliert. (Nr. 328 «habe stets ein Handspiegelchen bei dir.

Es kann vorkommen, dass du ins Klosett eilen musst, um einen Gesichtsausdruck zu probieren; oder deine Aufmerksamkeit einem hohlen Zahn zu widmen hast, um sie, so gedeckt, einem Wandspiegel widmen zu können.»¹⁵

Der Gracián-Kick des 20. Jahrhunderts hängt indes damit zusammen, dass Graciáns *Handorakel* im Rahmen der Denkfiguren der politischen Philosophie der ersten Jahrzehnte aus der Sphäre der Höflichkeitslehre getrennt wird. Nur Helmuth Plessner versucht 1924 in seiner Schrift *Die Grenzen der Gemeinschaft*, die Grazie des Hofmanns mit dem kriegesischen Machiavelli-Komplex zu kombinieren und als studierter Zoologe beide mit einem Fundament in der Natur des Menschen zu versehen. Der italienische *Cortegiano* konnte auch als ein Handbrevier für den Umgang mit der mondänen Frau gelesen werden. In diesen Verdacht ist Graciáns *Handorakel* nie geraten. Die Frau führt in ihm eine marginale Existenz. «Reden sind weiblich, Taten sind männlich». Alle «arkadische Stimmung» geht Gracián im Gegensatz zum Hofmann der Spätrenaissance «fühlbar auf die Nerven»¹⁶. Für Gracián gilt es, das endlose Palaver zu unterbrechen; dafür sei in Kampfarenen kein Platz, so Werner Krauss 1943 im Rückblick auf seine Gelehrtenlaufbahn aus dem Gefängnis. Mit dieser Volte versetzt Krauss den Spanier in die Zeit zwischen 1918 und 1943. In seinen Nachkriegsjahren in der DDR ging Krauss auf Distanz zu seinem Buch über das *Handorakel*. Vielleicht liegt der Grund auch darin, dass er erkennen musste, wie stark seine Lektüre von Carl Schmitts *Begriff des Politischen* imprägniert war. Unter dieser Spur wird der ansonsten unauffällige Rückblick des Romanisten auf seine akademische Sozialisation in der Zwischenkriegszeit unheimlich: «Wenn man bedenkt, wie die Schwergewichte über einen Lebenslauf verteilt sind, daß man z. B. die Hälfte des Lebens mit Gesprächen zubringt, so stellt sich von selbst das Verlangen ein, diese bisher übersehenen Gebiete in eine grundsätzliche *Entscheidung* zu versetzen».¹⁷ «Wer die Dinge nur im Begriff hat, und nicht auch im Griff», spricht Krauss dezisionistisch in der Maske eines Gracián-Zitats: «wer sie nur weiß und nicht auch tätig ist, ist nicht ein Philosoph, sondern lediglich ein Grammatikus». Es geht, so das Dekret von Krauss, um die «charakteristische Wendung Machiavells von der Theorie zum Tatwissen»: Die Arena des

15 Walter Serner: Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen (1927), München 1981, S. 122.

16 Krauss: Graciáns Lebenslehre, S. 86.

17 Ebd., S. 83.

18 Ebd., S. 80.

19 Baltasar Gracián: *Das Kritikon*, Frankfurt/M. 2004, S. 752.

20 Ebd., S. 114.

21 Ebd., S. 130, Anm. 38.

22 Gracián: *Kritikon*, Anmerkung des Übersetzers, S. 752.

Kampfes liegt jenseits von Gut und Böse. Das Politische durchdringt als Intensitätsgrad der Auseinandersetzung alle Sphären, lehrt überall den gefährlichen Konkurrenten als Feind zu unterscheiden. «Distinguo ergo sum», Carl Schmitt dirigiert die höfische *persona*. Das Politische ist nicht mehr an Staatlichkeit, schon gar nicht an Rechtsstaatlichkeit gebunden. Es ist vielmehr «Sammelplatz des gefährlichen Lebens», «reizvolles Versuchsfeld, auf dem die Weisheit sich dem Ansturm der Praxis aussetzt».¹⁸ Das ist der Gracián-Kick, den das 20. Jahrhundert der spanischen Verhaltslehre im Zeichen Nietzsches und Machiavellis versetzt.

Die Verschmelzung mit Machiavelli, die man schon im 17. Jahrhundert beobachten konnte, versteht sich dabei keinesfalls von selbst. Der *Principe* stand in Spanien auf dem Index. Aber auf dem Index standen bekanntermaßen Bücher, deren starke Präsenz eingedämmt werden sollte. Denn *liberi prohibiti* waren ohnehin im Kreis der Kulturgemeinschaft von Italien, Frankreich, Spanien und den Niederlanden im Umlauf. Auch Machiavellis *Discorsi* waren in Spanien erstaunlicherweise nicht verboten. Das Verbot des *Principe* hatte offensichtlich Auswirkungen auf Gracián: In seinem *Kritikon* wird Machiavelli nur einmal als «Adler des Fluges und der Schau»,¹⁹ namentlich positiv erwähnt ansonsten als «Tacitus» getarnt aufgeführt und gar als böser Einflüsterer amoralischer Devisen kaltgestellt. Die Hauptfigur des *Kritikon*, der Zivilisationstyp Critilo, will den Naturzögling Andrenio vor den verderblichen Lehren Machiavellis ausdrücklich schützen. Das sei ein «windiger Politiker», der Ahnungslosen seine Grundsätze eintrichtern wolle,²⁰ indem er die Staatsräson auf das Hofleben übertrage und alle Tugend den dynastischen Interessen und Karriereplänen unterwerfe. Da auch für Gracián die Tugend einen außermoralischen Sinn hat, bleibt ein Rätsel, warum er sich gerade in diesem Punkt von Machiavelli unterscheiden will. Will er das Militärische und das Höfische entmischen? Der Übersetzer des *Kritikon*, Hartmut Köhler, bemerkt zum Komplex Machiavelli-Gracián, dass nach dem Erscheinen des *Fürsten* im Jahre 1532 sehr schnell die Verfeinerung des Autors Machiavelli einsetzt, die Denkweise des Florentiners aber in Graciáns Schriften mannigfache Spuren hinterlassen habe.²¹ Gracián beteilige sich an der «polemischen Verzerrung»²² des *Principe* und mache die Staatslehre vom *Fürsten*

mitverantwortlich für den «Niedergang der Zeiten». In Machiavellis Schrift finde die «Schlechtigkeit der Epoche» ihren Ausdruck.²³ Drückte sich darin etwa eine verdeckte Anerkennung des «Realismus» aus, mit dem Machiavelli das Machtgefüge seiner Zeit beschrieb? Gracián bleibt im Zeichen der Amoral der Kriegslisten des Gegenspielers mit ihm verhakt. Er folgt, indem er verfolgt. Zumindest verfolgt er das gleiche Ziel der Beschreibung, wenn er auch den italienischen Machttheoretiker in die Widersprüche des spanischen Kontextes hinein zieht. Aus dem Spannungsgefüge wird im Zeichen eines modernen Begriffs des Politischen, wie ihn Carl Schmitt Ende der 20er Jahre konzipiert hatte, später eine Einheit. Die Widersprüche der beiden Denker geraten in Vergessenheit. Das wird schon in der Version von Werner Krauss erkennbar. Das «Politische» sagt er, «ist das Werkzeug – der Hof der Schauort, die Geschichte das Experimentierfeld menschlicher Kräfte». Das Politische umfasst alle Beziehungsgesetze einer Sozietät.²⁴

Ist die Rezeption von Krauss im Zuchthaus 1943 der fernste Punkt, den die Translationen berührten? Offenbar fühlen Menschen, die glauben, auseinanderzufallen und ihre äußere Kontur zu verlieren, eine besondere Nähe zu Graciáns Maximen. Ferne und Berührung schließen sich nicht aus.

V. Gracián als Stimme aus dem off des NS-Regimes

Am 1. Mai 1948 notiert Carl Schmitt sieben neue Maximen in der Manier von Graciáns *Handorakel*. Als preußischer Staatsrat am Hofe von Hermann Göring zu Carinhall, seinem Schloss in der Schorfheide zwischen Großdöllner See und Wuckersee, wird er – inmitten des abgehalfterten Nibelungenpersonals des Dritten Reiches – gewusst haben, wie man mit Intrigen umgeht. Von Werner Krauss haben wir erfahren, dass in einer Situation, in der sich die Moral auf die Einhaltung taktischer Regeln reduziert, die Person einer äußeren Stimme bedarf, die sein Verhalten ausrichtet. Schmitt ist 1948 inhaftiert. Seine Eintragungen im *Glossarium* versuchen, seine Haltung im Terrorregime zu begründen. In einer von Schmitts spanischen Maximen ruft eine Stimme aus dem Off:

«Wenn Du in einen laut schreienden Sprechchor hineingerätst,

23 Gracián: *Kritikon*, S. 400.

24 Krauss: *Graciáns Lebenslehre*, S. 97 und S. 79.

- 25 Carl Schmitt: Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947–1952, Berlin 1992, S. 144.

mußt Du den Text so laut Du kannst mitschreien. Alles andere wäre Dein sicherer häßlichster Tod. Dein Gehör und Gehirn würden von Außen zerschmettert, wenn du Dich nicht durch Mitschreien von Innen davor schützen würdest; ich empfehle Dir also ein nur rein physisches Abwehrmittel gegen die Vernichtung durch Schallwellen».²⁵

Der legitimatorische Geschmack der Instruktion ist offensichtlich; Schutz vor dem Zugriff der Gewalt muss man in Konformität suchen. Das Phonozentrische seines Ratschlags zeugt schon von der Paranoia, in der er sich in zunehmendem Maß von Verfolgern umstellt glaubt. Er verlegt die Szene aus der Abgeschlossenheit eines Gewaltzentrums (in dem er einstmals glaubte, Souffleur im Ohr des Machthabers sein zu können), auf einen öffentlichen Platz, der von Massen gefüllt ist, also auf einen Ort, den er stets gemieden hatte. Es ist unerfindlich, auf welche der Maximen Graciáns Schmitt hier anspielt. Vielleicht auf die Maxime Nr. 43:

«*Denken wie die wenigsten und reden wie die meisten.* Gegen den Strom schwimmen wollen, vermag keineswegs den Irrtum zu zerstören, sehr wohl aber, in Gefahr zu bringen. [...] Den Weisen wird man nicht an dem erkennen, was er auf dem Marktplatz redet: denn dort spricht er nicht mit seiner Stimme, sondern mit der der allgemeinen Torheit, so sehr auch sein Inneres sie verleugnen mag. Der Kluge vermeidet ebenso sehr, daß man ihm, als daß er andern widerspreche.»

Wenn das der Urtext wäre, was geschieht mit ihm 1948?

Scheinbar um zu demonstrieren, dass die Kulturgeschichte eine «unablässige Verlagerung des Unheimlichkeitshorizonts» (Helmut Plessner) aufweist, ergänzt Carl Schmitt die Verschlussheitsmaxime noch um eine weitere Regel, die verschlüsselt offenbart, was er verschweigt:

«Geh in den Schutzraum, wenn die Signale dazu ertönen; mach Hände hoch, wenn der Befehl dazu ergeht; vergiß nicht, daß der Zusammenhang von Schutz und Gehorsam heute nicht mehr gilt und selbstverständlich ist; der Schutzraum kann der Vergasungsraum sein.»

Hier möchte man im Vergleich mit Graciáns Maximen vom «Vetorecht der Quelle» (Reinhart Koselleck) sprechen.

Schmitt führt indirekt Thomas Hobbes ins Feld, für den Gehorsam noch Schutz garantierte; und diesem Grundgedanken mag auch Gracián noch angehangen haben. Der Kronjurist hatte eine Zeit lang eine Regierungsform legitimiert, die den Zusammenhang von Schutz und Gehorsam zerstört hatte. Das NS-Regime ging davon aus, dass bestimmte Rassen von Natur aus als Schutzlose traktiert werden dürfen. Pervers zu denken, jemand hätte einen Schutzraum aufsuchen wollen, wenn er in den Vergasungsraum getrieben wurde.

VI. Hans Blumenberg und die Anthropologie des verborgenen Menschen

Die Attraktion Graciáns für die Generation der Väter nach dem Krieg lässt sich an dem Kapitel eines Werks erläutern, in dem Gracián nicht zu erwarten war. Hans Blumenberg entdeckt in seinem 1982 erschienenen Buch *Die Lesbarkeit der Welt* Gracián als ein Vorbild der Selbstverbergung. Auf die «Epoche des verborgenen Gottes» sei mit Graciáns Lehre eine Anthropologie des «verborgenen Menschen» gefolgt. «Nicht mehr die Gottheit verbirgt sich vor ihren Geschöpfen in der Natur, sondern diese verbergen sich voreinander in ihrer Kultur».²⁶ Gegen die Kultur der Betroffenheit der 1980er Jahre in Westdeutschland, gegen den Trend zur Selbstoffenbarung und medialen Geständnisse, bietet Gracián mit seinen Kulturtechniken der Distanz die Wohltat der Verbergung an. Und Blumenberg weiß auch, warum er das Kältebad der reflexiven Distanz und des Rückzug aus der Geselligkeit in einen hermetischen Schriftraum braucht, wenn er mit dem Pathos anthropologischer Geltung sagt:

«Die Menschen ertragen den Realismus ihrer Gegenseitigkeit nicht. Sie machen sich für einander unleserlich, um dieser Unerträglichkeit abzuhelpen». «Die Menschen» nützen ihre symbolischen Praktiken um eine beinahe undurchdringliche Mauer zwischen sich und der «Naturwelt» zu errichten.²⁷ Sie verbergen sich in der «Vieldeutigkeit des Scheins des sozialen Austauschs», wenn sie Austausch überhaupt außerhalb ihrer Schriften wollen. Es bedarf daher eines virtuosen Entzifferers der Chiffren der Scheinwelt, der seine Verfahren unentwegt verfeinert, um mit seinen «Kriegslisten» dem ständig wachsenden Raffinement der Verräts-

26 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. 1982, S. 119.

27 Ebd., S. 117.

28 Sibylle Lewitscharoff:
Blumenberg, Frankfurt/M.
2011.

29 Vgl. die Besprechung von
Patrick Bahners («Zu große
Nähe kann alles zerstören»)
in der FAZ vom 5.10. 2011.

30 Lewitscharoff: Blumenberg,
S. 128.

lung der Welt Schritt zu halten. Darum hat man Graciáns «Anweisungen zum Machiavellismus der Lebenskunst» bitter nötig.

Blumenberg reißt sich Graciáns *Handorakel* unter den Nagel. So könnte es zumindest Sibylle Lewitscharoff in ihrem Roman *Blumenberg* (2011) gesehen haben. Hier schreibt sie: «Zu große Nähe konnte alles zerstören».²⁸ Sie taucht ihren Helden in das poetische Dunkel des Geheimnisses: Man kann nur im Entzug seiner selbst denken, lässt sie ihn denken. In den Besprechungen des Romans wurde der Geheimnisvolle allerdings wieder ins grelle Licht der Anekdote zurückgeholt: Als Professor, allein in seinem Haus in Altenberge. «Er empfing dort keine Besucher, sondern nahm lediglich in großen Abständen Telefonanrufe handverlesener Gesprächspartner entgegen».²⁹ Alle Aktivität spielt sich in der Nacht im Arbeitszimmer ab, und dort erfindet er, Lewitscharoff zufolge, selbst Maximen nach der Art Graciáns:

«*Spiele nicht mit den Tiefen des Anderen*, an diese Aufforderung Wittgensteins hatte er sich intuitiv zu halten versucht, auch wenn ihm das nicht immer gelungen war [...]. Man musste den Anderen vor der eigenen Angst verschonen und durfte die Angst des Anderen nicht mutwillig hervorlocken. Mit dem eigenen Angstbekenntnis rief man bei seinem Gegenüber nur Verlegenheit auf den Plan.»³⁰

Der einsame Professor in Münster, so der Roman, so die Zeitzeugen, hat sich so umständlich wie abrupt von den Intrigen der «Anwesenheitsgesellschaft» am Hof zu Konstanz, der Gruppe *Poetik und Hermeneutik*, getrennt, um sich allein in seiner Höhle mit Schriften auszutauschen. An der Universität von Münster reduziert Blumenberg seine Sichtbarkeit auf das unausweichliche Minimum.

«Seine Vorlesung heute handelte von der Trostbedürftigkeit des Menschen bei dessen gleichzeitiger Trostunfähigkeit. Pünktlich um 14 Uhr 15 betrat er den Saal im Münsteraner Schloss durch eine Seitentür. Die Bänke waren vollgepackt, sie füllten sich gerade mit den letzten Nachzüglern. Blumenbergs Blick fiel auf das Pult; in seiner Miene zeigte sich Ekel. Sechs leere Coca-Cola-Flaschen standen dort, um ihn zu verhöhnen. Absichtlich da hingestellt oder unabsichtlich stehen gelassen, sie standen da als Provokation. Blumenberg legte Homburg und Mantel ab, stellte seine

Tasche auf die langgezogene Theke, die das Pult von beiden Seiten flankierte, und überlegte, was zu tun sei. Kein Wort würde er darüber verlieren. Um möglichst wenig hauteigene Berührungsfläche mit dem verklebten Objekt gemein zu haben, ergriff er die erste Flasche mit spitzem Daumen und Zeigefinger und trug sie zur hofseitigen Fensterbank.»

Während der peinlichen Prozedur der Entfernung der Coca-Cola-Flaschen beginnt er mit seinen Reflexionen über die Trostbedürftigkeit, und nach einer Stunde steckt er die Karteikarten zusammen, packt Hut und Mantel und «verschwand rasch, wie er gekommen war, durch die Seitentür».³¹

Die Kunst der Selbstverbergung des Graciáners hat freilich einen Effekt, den der Roman schmerzlich enthüllt. Er zieht magnetisch Berührungswünsche der Studentinnen und Studenten auf sich. Und diese, angesteckt von der Aura des Vortragenden, geraten in Gefahr und sterben. Im letzten Kapitel wird der Virtuose der Distanz von den Berührungswünschen der Anderen eingeholt: Wehrlos in der Grabkammer nähern sich ihm alle gleichfalls Toten, die er sich sein Leben lang vom Leib gehalten hatte, um ihn zu berühren.

Der Mainstream der Aktualisierung Graciáns im 20. Jahrhundert hatte das Auge Gottes, das die irdischen Interaktionen der Höflinge überwacht, ersatzlos gestrichen. In Blumenbergs Gracián-Kapitel der *Lesbarkeit der Welt* taucht es wieder auf. Der das ganze Terrain der kleinen und großen Kriege Überschauende und Überwölbende, der große Abwesende der modernen Translationen, erhält einen Ort in Blumenbergs Kommentar. Obwohl Gracián für Blumenberg ein Pionier des »hypothetischen Atheismus« der frühen Neuzeit ist, betont er die von Gracián nie in Frage gestellte Präsenz göttlichen Waltens. Denn mit dem ganzen Raffinement der Verstellungs- und Verbergungskünste ahmt man Gracián zufolge doch nur »das göttliche Walten« nach – die Leute mit vagen Vermutungen über seine Existenz in Unruhe haltend, wie schon die dritte Maxime verkündet:

«Über seine Vorhaben in Ungewißheit lassen. Die Verwundung über das Neue ist schon eine Wertschätzung seines Gelingens. Mit offenen Karten spielen, ist weder nützlich noch angenehm. Indem man seine Absicht gleich kundgibt, erregt man die

31 Lewitscharoff: Blumenberg, S. 21–28.

32 Aleida Assmann: Masken – Schweigen – Geheimnis, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 6, (2002), Heft 1–4, S.43–58.

33 Ebd., S.49.

34 Ebd., S.52.

Erwartung, zumal wenn man durch die Höhe seines Amts Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit ist. Bei allem lasse man etwas Geheimnisvolles durchblicken und erzeuge, durch seine Verslossenheit selbst, Ehrfurcht. Sogar wo man sich herausläßt, vermeide man plan zu sein; eben wie man auch im Umgang sein Inneres nicht jedem aufschließen darf. Behutsames Schweigen ist das Heiligtum der Klugheit. Das ausgesprochene Vorhaben wurde nicht hoch geschätzt, vielmehr liegt es dem Tadel bloß; und nimmt es gar einen ungünstigen Ausgang, so wird man doppelt unglücklich sein. Man ahme daher dem göttlichen Walten nach, indem man die Leute in Vermutungen und Unruhe erhält.»

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts rückt das *Handorakel* in Deutschland in das Spannungsfeld von Scham- und Schuldkultur. Aleida Assmann liest Gracián im Jahre 2002 in einer «Sphäre, in der das Gesetz gegenseitiger Überwachung» herrscht und Techniken der *Selbstabschirmung* in Konkurrenz zu puritanischen der *Selbstoffenbarung* treten und – wie der Fall Blumenberg zeigt – nur der «Schriftraum einen Ort geschützter Introspektion» bietet, in dem das «Selbstverhältnis des Menschen neu vermessen werden kann». ³² Gegen den protestantischen «Kult des Expressiven» bietet Gracián Masken an, die den Verkehr des Austauschs aufrechterhalten und zugleich Verstummen ermöglichen. Nun taucht Aleida Assmann den spanischen Text in die «traumatische» Sphäre der Holocausterfahrung und verknüpft ihn mit der Haltung des kommunikativen Beschweigens, die nach Hermann Lübbe einen «Funktionsmodus zur Integration der Nachkriegsbevölkerung in die Staatsbürger der neuen Republik» gebildet hat. ³³ Die «Heroisierung des Schweigens», für die Gracián jetzt steht, bedeutet zugleich den Rückzug aus der politischen Öffentlichkeit, die sich für Gracián noch am Hof verdichtet hatte. So schirmt Carl Schmitt – für Aleida Assmann ein «Geheimnisgenerator» ersten Ranges – mit Regeln des Beschweigens seinen «undurchdringlichen Persönlichkeitskern» ab, der auch nicht durch Psychotherapie aufzulösen ist. ³⁴

Der Nachkrieg bringt Gracián in Misskredit. Wenn Aleida Assmann Schmitts Aktualisierung Graciáns auch zugute hält, dass er als «Resistenzpunkt gegen rückhaltlose Veröffentlichungswut» des modernen Medienspektakels auch von Nutzen sein könnte; so sieht sie doch die Gefahr, ihn als einen Komplizen des Ver-

schweigens der Verbrechen der Vätergeneration zu instrumentalisieren. So kann ihr Schlussurteil nicht überraschen. Gracián ist Teil eines «katholisch grundierten demokratiefeindlichen Diskurses» geworden, der die «Sicherung von Werten wie Wahrheit, Ernst und Persönlichkeit an den Entzug von Öffentlichkeit band». ³⁵

Ist das das letzte Wort? Soll die Flutwelle, die Gracián einmal ausgelöst hatte, in der Moral der Deutschen nach ihrem Krieg versanden?

VII. Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn

In Brechts Bibliothek fand Erdmut Wizisla die Ausgabe des *Handorakels*, die der Insel Verlag 1931 herausgegeben hatte. ³⁶ Das Buch ist Teil eines Supplements von Brechts Nachlassbibliothek, einem Bestand von 100 Büchern, die 1940 keinen Platz in Brechts Fluchtgepäck nach Finnland fanden. Auf der Titelseite des Bandes ist eine Widmung in mikroskopisch kleiner Schrift zu erkennen. Mit schwarzer Tinte schrieb Walter Benjamin eine Zeile aus dem *Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* aus der *Dreigroschenoper* darauf: «Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlau genug». An nichts hatte Brecht gegen Ende der Republik weniger gedacht als an Flucht. Warnte Benjamins Geschenk Brecht zu einem Zeitpunkt, an dem der radikale Freund am Ende seines politischen Lateins war, vor einem Schicksal, mit dem dessen kommunistisches Projekt nicht gerechnet hatte? Sollte ihn die Widmung daran erinnern, dass ihn sein eigener Satz von der Unzulänglichkeit des Großen Plans eingeholt hatte?

Ja, mach nur einen Plan
Sei nur ein großes Licht!
Und mach dann noch 'nen zweiten Plan
Gehn tun sie beide nicht.
Denn für dieses Leben
Ist der Mensch nicht schlecht genug.
Doch sein höh'res Streben
Ist ein schöner Zug.

³⁵ Ebd., S. 56.

³⁶ Helmut Lethen, Erdmut Wizisla: Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn, in: Marc Silberman et al. (Hg.): *drive b.; The Brecht Yearbook* 23, (1997), S. 142.

Immerhin fand Brecht im *Handorakel* den imaginären Raum, den er im *Lesebuch für Städtebewohner* für seine Stadtnomaden entworfen hatte. Und als hätte er sich damals schon nach den Verhaltenslehren des spanischen Jesuiten gerichtet (immerhin war Ignatius von Loyola schon in der *Hauspostille* im Spiel), hatte er seine Figuren mit Ratschlägen mobilisiert, die er nun in Benjamins Gabe wiederfinden konnte: suche Distanz, betrachte Unterkünfte als Provisorien, meide arkadische Stimmungen, trenne dich von der Kohorte, ziehe den Hut tief in die Stirn, empöre dich nicht allzu sehr, zerschneide die Familienbande, falle nicht durch Individualisierung auf und heule, wenn nötig, mit den Wölfen.

Brecht hat das Buch offenbar wiederholt zu Rate gezogen. Er versieht 26 der 300 Verhaltenslehren mit Unterstreichungen. An den Beginn der Graciánschen Maxime *Nie aus Mitleid gegen den Unglücklichen sein Schicksal auch sich zuziehn*, die ein Motiv berührt, das ihm als Nietzsche-Leser allzu vertraut geklungen haben mag und an das er sich in manchem Lehrstück gehalten hatte, malt er jetzt ein Fragezeichen. Neben den Satz: *denn nicht nur mit Worten, sondern auch mit Werken wird gelogen* setzt er ein Ausrufezeichen. Auffällig ist, dass in den Unterstreichungen die grelleren und amoralisch klingenden Maximen keine Rolle spielen. Es sind eher die gedämpften, defensiven, die Ökonomie der Zeit in Rechnung stellenden Aphorismen, die Brecht sich merkt, oder sogar die paradoxen wie *Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn*. In Zeiten humanistischer Anwandlungen im Exil dämpft Brecht – jetzt ohne Druck politischer Dezsion und ohne die Möglichkeit zu direktem politischen Eingriff in den deutschen Handlungsraum – das jesuitische Brevier zur Anleitung zur Meditation des erzwungenen Stillstands herab.

VIII. Nichts als die reine Gegenwart

Brecht teilt die Katastrophenerfahrung des Ersten Weltkriegs. Es gibt keine mythische Überwölbung mehr, so dass sich die Kälte des Weltalls direkt auf die Knochen legt. Immerhin gab es für ihn gegen Ende der Weimarer Republik noch den Marxismus-Leninismus, der sich in seiner mimetischen Angleichung an die Welt-raumkälte zugleich Schutz vor ihr versprach. In den ersten Jahren

des Exils zerfällt die Schutzfunktion. Der verborgene Gott, dessen Walten die Maximen des Gracián nachahmen wollten, hat sich in vollkommene Unleserlichkeit zurückgezogen. Das hat bis heute die Lektüre des *Handorakels* ohne Gott begünstigt, so sehr Marc Fumaroli als Kommandeur der Ehrenlegion dies auch bestreiten mag. Was als Extrempunkt der Distanz vom Urtext begriffen werden könnte, ist sein Berührungspunkt. Wir scheinen einem Schicksal ausgeliefert, das eine gottverdammte Ähnlichkeit mit Situationen der Vormoderne hat. Der Strom der Translationen des *Handorakels* führt über Katarakte. Vorläufig mündet er in den Tümpel der Ungewissheit. Was wird aus einem «Urtext», wenn alle Übersetzungen nichts bezeugen – außer der reinen Gegenwart der Zeit, in der sie zirkulieren.

Das wusste T.S. Eliot in seinen *Four Quartets*:

What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation.
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.
 Footfalls echo in the memory
 Down the passage which we did not take
 Towards the door we never opened
 Into the rose-garden. My words echo
 Thus, in your mind.

Ein Ende der Translationen wäre das Ende der Gegenwart.

LUCA GIULIANI

Ein Kelch für Mr. Warren

1 Neil MacGregor: *A History of the World in 100 Objects*, London 2010, S. 227–234 (Ch.36). (Dt. Übers.: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München 2011).

Anlässlich einer Stippvisite in London verbrachte ich einen Tag im British Museum; längere Zeit stand ich vor dem sogenannten Warren-Kelch (*Abb.1-3*). Neil MacGregor hat dem zierlichen Silberbecher in seiner wunderbaren *Geschichte der Welt in 100 Objekten* ein Kapitel gewidmet und dem Stück zu einem zusätzlichen Berühmtheitsschub verholfen.¹ Wenn man beim Aufsichtspersonal nach dem *Warren Cup* fragt, bekommt man umgehend den kürzesten Weg zu Raum 70 im Obergeschoss gewiesen, wo der kleine Kelch eine ganze Vitrine für sich beansprucht.

Mein Besuch hatte nicht zuletzt sentimentale Gründe: Ich war dem Stück vor vielen Jahren schon einmal begegnet. Als ich 1979 meinen Dienst als Volontär beim Antikenmuseum der Staatlichen Museen in Berlin antrat, wurde ich unter anderem damit beauftragt, Besucher durch eine Sonderausstellung über Bildnisse des Kaisers Augustus zu führen. Ein Radiosender brachte sogar ein kurzes Interview: In West-Berlin war damals noch so wenig los, dass sich selbst mit Gipsabgüssen römischer Kaiserporträts ein gewisses Aufsehen erregen ließ. Wenige Tage später erhielt ich einen Anruf von einem Herrn, der das Interview gehört hatte und mich zum Mittagessen ins Hotel Kempinski einlud. Volontäre der Staatlichen Museen verdienten damals (so wie heute) herzlich wenig: Die Einladung vermittelte mir das Gefühl, ich würde in die Berli-

ner High Society eingeführt; ich setzte mich auf mein Fahrrad und fuhr wohlgemut an den Kurfürstendamm. Dort wurde mir bald die Absicht klar, die sich hinter der Einladung verbarg: Mein Gastgeber unterbreitete mir Fotos eines Silberbechers, den er als «augustinisches Werk» bezeichnete (worüber der Kirchenvater Augustinus sich kaum gefreut hätte). Das Gefäß zeigte auf jeder Seite zwei Männer beim Geschlechtsakt; es genügte mir ein Blick, um es als ein römisches Werk augusteischer Zeit zu erkennen. Der Kelch, so erfuhr ich, befinde sich im Kunsthandel; das Berliner Antikenmuseum sei durch seine Bestände an römischem Silber berühmt und zeige doch gerade eine Ausstellung «augustinischer» Bildnisse: Ob das Museum vielleicht Interesse daran hätte, den Silberbecher zu erwerben? Leider, musste ich antworten, sei ich zu einer solchen Entscheidung nicht befugt, aber ich wolle gerne die Leitung befragen. So fuhr ich denn mit einem ganzen Konvolut Fotos wieder zurück. Ich war ziemlich stolz auf den dicken Silberfisch, den ich unverhofft geangelt hatte; nach dessen glücklicher Erwerbung sah ich mich schon die nächsten Interviews geben, diese vermutlich im Fernsehen. Aber Dieter Heilmeyer, damals Direktor des Museums, warf nur einen kurzen, amüsierten Blick auf die Fotos: der Silberbecher sei eine Fälschung. Die Diagnose erschütterte mich; ich kam damals frisch von der Universität, hatte noch nie in einem Museum gearbeitet. Zwar wusste ich grundsätzlich, dass es auf der Welt gefälschte Antiken gab; aber ich hätte nie erwartet, wirklich einer davon zu begegnen – und dass sie mir noch dazu als echt präsentiert werden könnte.

Die Erinnerung an diese Bildungsepisode aus der Anfangszeit meiner Tätigkeit am Museum wurde wieder aktuell, als ich vor zwei Jahren MacGregors Buch las und dort meinem alten Bekannten wiederbegegnete: Das British Museum hatte den Kelch, der 1979 am Berliner Antikenmuseum vorbeigegangen war, zwanzig Jahre später für 1,8 Millionen Pfund erworben; das war der höchste Preis, den das Museum je für eine Erwerbung ausgegeben hatte. Der Kelch trug nunmehr die Inventarnummer 1999,0426.1 und galt (wie mein Gastgeber im Kempinski schon 1979 behauptet hatte) als ein Prunkstück römischer Silberschmiedekunst.² Hatte der Direktor des Berliner Museums mit seiner Diagnose unrecht gehabt?

- 2 Dyfri Williams: The Warren Cup, British Museums Objects in Focus, London 2006; zuletzt Stuart Frost: The Warren Cup: Secret Museums, Sexuality, and Society, in: Amy K. Levin: Gender, Sexuality and Museums. A Routledge Reader, London & New York 2010, S. 138–150.



Abb. 1–3
Warren-Kelch; London,
The British Museum.

Der Erstbesitzer, Edward Perry Warren, hat das Stück im frühen 20. Jahrhundert in Rom erworben. Es liegt auf der Hand, dass es sich um ein historisches Zeugnis allerersten Ranges handelt, um das Produkt eines spezifischen kulturellen Milieus und einer bestimmten gesellschaftlichen Praxis. Aber bezieht sich dieses Zeugnis auf die Aristokratie der frühen römischen Kaiserzeit oder auf das italienische Milieu um 1900, in dem Kunstsammler und Händler interagierten? Je nachdem, wie man diese Frage beantwortet, ändert sich zwar nicht der Gegenstand selbst, wohl aber dessen historische Aussage. Um diese zu analysieren, muss man die auf dem Becher dargestellten Handlungen etwas genauer be-



schreiben (wenn ich dabei gängige Anstandsnormen unterwandern sollte, so bitte ich die geneigten Leserinnen und Leser um Nachsicht).

Der 11 cm hohe Becher besteht aus drei Teilen: dem eigentlichen, glatten, an der Drehbank gearbeiteten Kelch, von dem allerdings nur der obere Rand mit der Hohlkehle zu sehen ist; einem dünnen äußeren Mantel, der den Bechereinsatz bis auf den oberen Rand verhüllt und mit getriebenen Reliefszenen verziert ist; und schließlich dem separat gearbeiteten, angelöteten Fuß. Die Form findet in Silbergefäßen der frühen römischen Kaiserzeit eine unmittelbare Entsprechung; zu ihr gehören normalerweise zwei Henkel, die am Mantel angelötet sind und ihn mit dem Einsatz



³ Besonders gut zu vergleichen sind zwei Silberbecher in Neapel: L. Pirzio Biroli Stefanelli: *L'argento dei romani*, Roma 1991, Cat. 31-32 (Abb. 94-97); sie wurden 1836 in Pompeji gefunden.

verklammern.³ Der Warren-Becher hat diese Henkel verloren, vielleicht auch niemals Henkel besessen. Was ihn zu einem Unikum macht, ist indessen seine Dekoration: Er zeigt zweimal zwei kopulierende Männer auf einer gepolsterten Liege. Auf einer Seite (*im Folgenden A: Abb. 1*) penetriert ein Bärtiger einen bartlosen, aber kaum viel jüngeren Mann, der auf seinem Schoß sitzend ihm den Rücken zuwendet und sich mit der Linken an einer von oben herabhängenden Schleife festhält; die beiden werden von einem kleinen Diener beobachtet, der rechts durch eine halbgeöffnete Tür hereinklickt. Auf der anderen Seite (*B: Abb. 2-3*) ist ein langhaariger Jüngling auf einer Liege ausgestreckt, während ein anderer hinter ihm liegt und sich zwischen seinen Beinen zu schaffen macht.

Einzigartig ist nicht der sexuelle Inhalt der Darstellungen an sich, sondern der Umstand, dass solche Szenen auf einem Silberbecher dargestellt wurden: Es gibt kein zweites römisches Silbergeschirr, das sich einer vergleichbaren Thematik befleißigt. Silbergefäße pflegen sich ikonographisch auf einer ganz anderen Höhenlage zu bewegen: Je teurer das Material, desto konsequenter hält sich der Bilderschmuck an das, was das öffentliche Decorum empfiehlt. Für sexuelle Seitensprünge scheint es hier keinen Platz gegeben zu haben.

Wenn wir Parallelen finden wollen, müssen wir auf der Material-Wertskala einige Stufen hinabsteigen. Besonders gute Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich bei der sogenannten arretinischen Reliefkeramik: einer Gattung von Keramik, die seit augusteischer Zeit in Arezzo produziert und über das ganze Reich exportiert wurde⁴. Wie bei allem archäologischen Material hat sich auch bei dieser Sorte von Gefäßen nur ein kleiner Teil der ursprünglich produzierten Menge erhalten; aber es handelt sich um Serienware, die mit Matrizen produziert wurde: Die überlieferten Exemplare vermitteln uns daher, trotz allen Verlusten, einen einigermaßen zuverlässigen Überblick über die Bandbreite der Ikonographie insgesamt. Im Folgenden interessieren nur die erotischen Szenen, die einen nicht unerheblichen Anteil ausmachen: Es lassen sich ungefähr zwanzig unterschiedliche Motive nachweisen.⁵

Mit Seite A unseres Bechers vergleichbar ist ein Motiv, bei dem die Frau über ihrem ausgestreckten Partner kauert (*Abb. 4*); sie wendet ihm den Rücken zu und ist voll darauf konzentriert, seinen Penis in ihre Vulva einzuführen.⁶ Wesentlich weiter gehen die Entsprechungen zwischen Seite B und der Darstellung eines männlichen Liebespaars (*Abb. 5*):⁷ Ein Jüngling liegt auf seiner linken Seite ausgestreckt; der aktive Mann nähert sich ihm von hinten und

- 4 F.P. Porten Palange: Die Werkstätten der arretinischen Reliefkeramik (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Bd. 76), Mainz 2009.
- 5 F.P. Porten Palange: Katalog der Punzenmotive in der arretinischen Reliefkeramik, Mainz 2004, S. 222–228.
- 6 Porten Palange 2004, S. 225, Taf. 120, Sy 11.
- 7 Porten Palange 2004, S. 227, Taf. 123, Sy 19d; es gibt den Bildtypus auch in einer heterosexuellen Variante: a. a. O. Sy 19a.
- 8 Porten Palange 2004, S. 224, Taf. 120, Sy 7a.

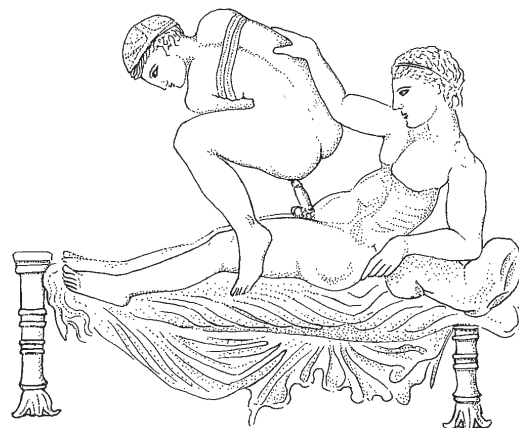
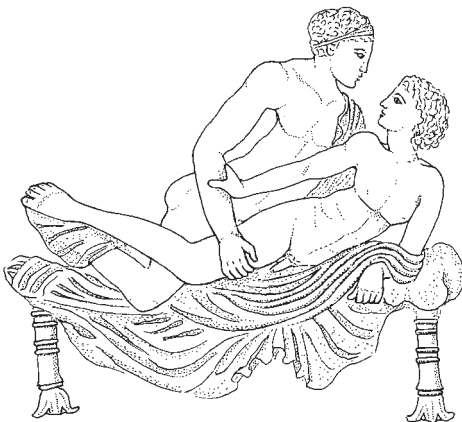


Abb. 4–6
Kopulierende Paare auf
arretinischer Reliefkeramik;
frühe römische Kaiserzeit.



greift mit der Rechten nach dem Oberschenkel des Partners, während dieser den Zugriff sanft abzuwehren versucht. Die Ähnlichkeiten gehen hier so weit, dass sie nicht auf Zufall beruhen können: Es muss ein Abhängigkeitsverhältnis bestehen. Aber welche Ikonographie stand am Anfang? Haben die Werkstätten, in denen die Reliefkeramik produziert wurde, auf toreutische Vorbilder zurückgegriffen? Oder hat umgekehrt der Meister des Silberbechers erotische Szenen der Reliefkeramik als Vorlage verwendet?

Um die Frage zu entscheiden, empfiehlt es sich, dort anzusetzen, wo die auf dem Silberbecher und in der Reliefkeramik dargestellten Haltungen voneinander abweichen, und zu prüfen, welche der beiden Fassungen eine höhere Plausibilität für sich hat. Zunächst: In der arretinischen Darstellung blicken beide Partner einander an (*Abb. 5*). Auf dem Becher haben sie ihre Blicke demonstrativ voneinander abgewendet (*Abb. 3*), was bei antiken Liebesszenen vollkommen ungewöhnlich ist; dadurch kommt eine kaum zeitgemäße Note einsamer, entfremdeter Sexarbeit ins Bild. Diesem Tenor entspricht auch die duldsame Haltung des Jünglings, seine aufgestützten Arme, sein ins Leere gehender Blick: Er scheint darauf zu warten, dass der aktive Partner mit seinem Vorhaben zu einem Ende kommt. Noch aufschlussreicher ist ein scheinbar marginales Detail: Der aktive Mann fasst den Oberschenkel

des Geliebten nicht von außen, wie es die arretinischen Gruppe zeigt, sondern von innen. Das wiederum entspricht einem anderen arretinischen Bildtypus (*Abb. 6*):⁸ Er zeigt einen Mann zwischen den Beinen einer Frau, wie er die rechte Hand an ihren Oberschenkel legt, um ihn nach oben zu stoßen und zu spreizen: Er benutzt das Bein der Frau gewissermaßen als Hebel, um deren Vulva zu öffnen und sich Zugang zu verschaffen. Bei der homoerotischen Kopulation a tergo (*Abb. 5*) wäre eine solche Bewegung aus nahe lie-

genden anatomischen Gründen sinnlos; daher greift der aktive Mann nicht von innen, sondern von außen nach dem Oberschenkel des Partners; seine Bewegung zielt darauf, dessen Körper an sich zu pressen. In beiden Fällen zeigt die Reliefkeramik eine motivierte und in sich schlüssige Handlung; dabei unterscheidet sie ganz präzise und technisch zuverlässig zwischen analem und vaginalem Geschlechtsverkehr. Genau



diese Unterschiede finden sich auf dem Silberbecher jedoch verwischt: Dieser zeigt eine zwar komplizierte, in technischer Hinsicht aber unsinnige Haltung. Ein solcher Bildtypus kann somit nicht am Anfang stehen; es muss sich um eine abgeleitete Variante handeln. Der Silberschmied hat auf Muster der Reliefkeramik zurückgegriffen, deren differenzierte Darstellung in ihren Varianten aber nicht mehr verstanden und inkompatible Motive miteinander kombiniert.

Wann hat dieser Meister gearbeitet? Dass ein antiker Silberschmied preiswerte Keramik zum Vorbild genommen hätte, ist kaum denkbar: Es muss also ein moderner Silberschmied gewesen sein, der sich an ihm bekannten Darstellungen antiker Reliefkeramik orientiert hat.⁹ Diese Hypothese wird noch an Plausibilität gewinnen, sobald wir den Kontext ins Auge fassen, in dem der Silberbecher entstanden sein könnte. Aber bleiben wir zunächst noch bei der Darstellung selbst. Problematisch ist nicht nur die Haltung der Figuren auf Seite B. Erhebliche Schwierigkeiten hatte der ausführende Künstler auch mit der anatomischen Gestaltung der Körper insgesamt. Besonders auffällig wird das beim aktiven Mann: Von ihm sieht der Betrachter die obere Körperhälfte frontal und die untere in reiner Profilansicht; beide Teile stehen unverbunden nebeneinander; ein organischer Zusammenhang lässt sich zwischen ihnen schlechterdings nicht herstellen. Ebenso wenig überzeugend ist der passive Jüngling, dessen rechter Fuß ganz unvermutet im Bildhintergrund auftaucht und mit dem Rest des Körpers kaum in Verbindung zu bringen ist. Vergleichbare Gestaltungsprobleme finden sich auch auf Seite A: Beim passiven Part-

- 9 Für eine Datierung der Reliefs des Warren-Bechers in das frühe 20. Jh. plädiert auch M.T. Marabini Moevs: *Per una storia del gusto: riconsiderazioni sul Calice Warren*, *Bollettino d'Arte* 146, 2008, S. 1–14 (auch mit Hinweisen auf attische Vasenbilder des 5. Jh.s, die dem Fälscher bekannt gewesen sein und ihm als Vorbilder gedient haben könnten); zum selben Ergebnis gelangt auf Grund einer Untersuchung der Herstellungstechnik Claudio Franchi: *Sulla tecnica di realizzazione del Calice Warren*, a.a.O. S. 14–16. (der den Einsatz und den Fuß des Bechers allerdings für antik hält: a.a.O. 15f.; dafür spricht auch der Umstand, dass der Einsatz starke Korrosionsspuren aufweist). Vgl. E. P. Porten Palange: *Fälschungen aus Arezzo – Die gefälschten arretinischen Formen und Punzen und ihre Geschichte*. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 37, 1990, S. 603, Anm. 473 («Das Stück müsste m.E. weiter sorgfältig geprüft werden»); siehe auch S. 635.
- 10 Vgl. dazu John R. Clarke: *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C. – A.D.* 250, London 1998, S. 86f.

ner spottet der Abstand zwischen Bauch und Hinterteil jeder organischen Wahrscheinlichkeit; irritierend sind auch der Ansatz des linken Armes sowie das Fehlen der Beine: Die zwei sich nach rechts erstreckenden Extremitäten gehören beide nicht ihm, sondern dem aktiven Partner. Derlei Mängel und Inkohärenzen würde man in der bescheidenen Reliefkeramik umsonst suchen; sie sind umso aufschlussreicher, als die handwerkliche Qualität des Bechers an sich hervorragend ist; nur ist er in einer Werkstatt entstanden, in der die Vertrautheit mit der ganzheitlichen Darstellung eines menschlichen Körpers längst verloren gegangen war.

Missverstanden haben die Urheber des Bechers aber auch grundlegende gesellschaftliche Normen der Zeit, aus der dieser angeblich stammen sollte. Das gilt nicht nur für die oben angemerkte Inkongruenz zwischen Silbermaterial und sexueller Thematik, sondern auch und noch viel mehr für die Art, *wie* Sexualität ins Bild gesetzt wurde. Vergleiche für die Bilder auf dem Becher finden sich nicht nur in der römischen Reliefkeramik, sondern auch und vor allem in der griechischen Vasenmalerei archaischer und klassischer Zeit: Hier entsprach die Päderastie einem anerkannten gesellschaftlichen Verhalten. Aber für jedes soziale Verhalten gibt es Anstandsregeln, diese gelten nicht nur für die Realität, sondern auch für deren Widerspiegelung in der Bilderwelt. Entscheidend war in Griechenland ebenso wie später in Rom ein markierter Altersunterschied zwischen dem aktiven und dem passiven Partner: Homosexuelles Verhalten wurde nur in der Form von Päderastie akzeptiert. Auf unserem Becher hingegen findet der Verkehr mindestens auf Seite A zwischen erwachsenen Männern statt, auch wenn einer bärtig, der andere glatt rasiert ist: In der Antike wäre das als anstößig empfunden worden.¹⁰ Dazu kommt, dass der Silberbecher die zwei Männer so positioniert, dass der After des passiven Partners im Moment der Penetration zur Schau gestellt wird; um den Sachverhalt mit aller Deutlichkeit zu präsentieren, wird das Hinterteil sogar gegen jede organische Wahrscheinlichkeit dem Betrachter entgegengeklappt. Im Horizont antiker Ethik und Ästhetik wäre das ein eklatanter, unverzeihlicher Normenbruch gewesen. Ihren selbstverständlichen Platz findet die Darstellung auf dem Silberbecher hingegen im breiten Spektrum der Pornographie des frühen 20. Jahrhunderts.

Zum pornographischen Charakter passt auch der durch die Tür hereinblickende kleine Diener auf Seite A. Er findet sich bereits in der Reliefkeramik: Dort gehört er allerdings, hinter einem Vorhang stehend, in den Kontext eines Symposions, wo die Anwesenheit von Bediensteten sinnvoll und plausibel ist.¹¹ Indem der Meister des Silberbechers ihn in den Zusammenhang einer Kopulationsszene versetzt, hat er ihn zum modernen Voyeur umfunktionierte. Eine ähnliche Voyeur-Haltung wird auch vom Betrachter des Kelches erwartet.

All dies ändert freilich nichts daran, dass es sich bei dem Silberbecher um ein meisterhaftes, exquisites Erzeugnis handelt: Es setzt höchste Könnern- und Kennerschaft voraus. Wie haben wir uns das Umfeld seiner Entstehung vorzustellen? Um die Bedingungen zu verstehen, unter denen der Becher hergestellt wurde, muss man sich der Person des ersten Besitzers zuwenden: Edward Perry Warren.¹² Es handelt sich um eine schillernde Figur, die in der Sammler- und Gelehrtenwelt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Rolle gespielt hat. EPW wurde 1860 in Boston geboren. Der Vater hatte kurz zuvor eine Fabrik erworben, die Papier nicht mehr aus textilen Resten, sondern aus Holz- und Zellstoff herstellte: Damit wurde er reich. EPW begann sein Studium in Harvard, wo er seinen BA machte; danach allerdings wechselte er nach Oxford, um Klassische Altertumswissenschaften zu studieren. Den allgemeinen Einführungskurs in lateinische und griechische Literatur (*Mods* genannt), der sich über fünf *terms* erstreckte, bestand er mit der besten Note. Beim zweiten Studienabschnitt (*Greats*), der auch das Studium antiker und moderner Philosophie impliziert hätte, scheiterte er, nicht zuletzt wegen eines Augenleidens, das ihn an kontinuierlicher Lesearbeit hinderte. Trotz mäßigen Erfolgen im Studium fand EPW in Oxford sein Glück. In Harvard hatte er sich wegen seiner Homosexualität als Außenseiter gefühlt. In Oxford war es selbstverständlich, dass Studenten (Studentinnen gab es praktisch nicht) einander in ihren Colleges besuchten; die Kontakte zwischen älteren und jüngeren waren eng, homoerotische Verhältnisse alles andere als ungewöhnlich. All dies empfand EPW als eine unverhoffte, beglückende Renaissance jener Freundschaft unter Männern, wie er sie aus Platonischen Dialo-

11 Porten Palange 2004, S. 39, mFr 15 (Taf.8); das Motiv wird kombiniert mit dem liegenden Mädchen, a. a. O. S. 232f., wSymp 1a und 2a (Taf. 125); vgl. Marabini Moews 2008, S. 4f.

12 Osbert Burdett & E.H. Goddard: Edward Perry Warren. The Biography of a Connoisseur, London 1941: Beide Autoren stammten aus dem Freundeskreis von EPW; besonders aufschlussreich in unserem Zusammenhang ist Kap. 16 (S. 331–363), Warren as Collector: beigesteuert wurde es vom großen Archäologen J.D. Beazley, der ebenfalls mit EPW freundschaftlich verbunden gewesen ist. Eine distanziertere Perspektive bietet David Sox: Bachelors of Art. Edward Perry Warren & the Lewes House Brotherhood, London 1991; vgl. auch die kurzen Bemerkungen von Whitney Davis: Homoerotic Art Collection from 1750 to 1920. Art History 24, 2001, S. 247–277 (zu EPW S. 247f.).

13 Vgl. Linda Dowling: *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca and London, 1994; es scheint mir symptomatisch, dass EPW in diesem Buch nicht einmal erwähnt wird: Er war keine Figur, die im viktorianischen Oxford Aufsehen erregt hätte; genau das scheint er seinerzeit als Glück empfunden zu haben.

gen kannte.¹³ 1884 lernte er John Marshall kennen; dieser, zwei Jahre jünger als EPW, war nach Oxford gekommen, um sich zum Geistlichen ausbilden zu lassen, hatte aber den Glauben verloren. Fünf Jahre später sollten die beiden ein festes Paar werden: Für EPW war es die Liebe seines Lebens. Damals hatten sich seine finanziellen Umstände durch den Tod des Vaters radikal geändert. Für die Fabrikation von Papier interessierte EPW sich mitnichten: Den Trustees (sein älterer Bruder Sam war einer davon) erteilte er Vollmacht für die Leitung des Unternehmens; im Gegenzug bezog er eine gute Rendite, die es ihm erlaubte, John Marshall als Sekretär einzustellen und sich gemeinsam mit ihm (und einer Dienerschaft, die zeitweilig mehr als zwanzig Personen umfasste) in Lewes House niederzulassen, einem geräumigen Gutshaus des 18. Jahrhunderts südlich von London, unweit der Küste.

In Lewes House führte EPW ein zwar zurückgezogenes, aber keineswegs einsames Leben: Es kamen immer wieder junge Männer zu Besuch, meistens Freunde aus der Studienzeit, und viele davon blieben lange, manche sogar auf Dauer. Es entwickelte sich eine Art zönotischer Gemeinschaft, in deren Mitte EPW seine eigene, höchst idiosynkratische Lebensform zu verwirklichen suchte: Die Gepflogenheiten eines englischen Landadeligen brachte er mit den Interessen eines Amateurs der Altertumswissenschaft in Einklang und orientierte sich gleichzeitig an dem, was antike Philosophen als ein gutes Leben bezeichnen. Einen beträchtlichen Teil seiner Zeit widmete EPW der Lektüre altgriechischer Texte. Besondere Aufmerksamkeit wurde auf Leibesübungen und Gesundheit gelegt: In den Stallungen stand ein reiches Angebot an ausgesuchten Reitpferden bereit. Dazu gehörten selbstverständlich eine sorgfältige Küche und ein gut sortierter Weinkeller. Man pflegte eine Geselligkeit, an der (bis auf seltene Ausnahmen) nur Männer teilnahmen. Im Zentrum aller Aktivitäten aber stand – was unter den gegebenen Umständen kaum überraschen dürfte – das Sammeln antiker, vor allem griechischer Kunstgegenstände: Skulpturen, Vasen, Münzen und Gemmen. Dies Geschäft brachte EPW jedes Jahr für mehrere Wochen nach Italien und in engen Kontakt mit Altertumswissenschaftlern, vor allem Archäologen.

Im März 1892 wurde in Paris die Collection van Branteghem versteigert, eine der bedeutendsten Privatsammlungen antiker griechischer Vasen: Es was das erste Mal, dass EPW bei einer internationalen Auktion auftrat; er erwarb einige der Hauptstücke, was ihn unter Sammlern und Händlern schlagartig berühmt machte. Im Herbst desselben Jahres schrieb EPW aus Lewes House an John Marshall, der sich damals in Rom aufhielt: «See the Vatican vases thoroughly and repeatedly. [...] I think if Helbig knew we were interested in signed vases he might put you in the way of getting some. They mostly come from Vulci and Cerveteri and there seem to have been a private collection in that neighbourhood.»¹⁴ Und es blieb nicht nur beim Selbststudium in den römischen Antikensammlungen: 1893 zum Beispiel verbrachte John Marshall mehrere Monate in Berlin, um an der Friedrich-Wilhelms-Universität Lehrveranstaltungen der Klassischen Archäologie bei Reinhard Kekulé, August Kalkmann und Adolf Furtwängler zu besuchen.¹⁵ Im intensiven Umgang mit Archäologen, Händlern und Sammlern eignete sich John Marshall eine umfassende Kennerschaft an; in etwas geringerem Ausmaß gilt das auch für EPW.

EPW war ein vermögender Mann; aber seine Sammelleidenschaft entwickelte eine Dynamik, die über das, was er sich leisten konnte, weit hinausging. Immer mehr sah er sich in die Notwendigkeit versetzt, zusätzliche Geldmittel zu beschaffen, indem er sich als Händler und Vermittler engagierte. Besonders eng war seine Verbindung zum Bostoner Museum of Fine Arts (zu dessen Trustees auch der ältere Bruder Sam gehörte). 1894 war Edward Robinson, einer der Bostoner Kuratoren, zu Gast in Lewes House. EPW überzeugte ihn, dass das MFA einen veritablen Schwerpunkt im Bereich antiker griechischer Kunst aufbauen sollte: Es war der Anfang einer intensiven Zusammenarbeit, die etwa zehn Jahre dauern sollte und nach abgemachten Regeln erfolgte. EPW erhielt für Antiken, die er an das MFA lieferte, den Einkaufspreis erstattet zuzüglich einer Pauschale, die sich zwischen 20 und 30% bewegte:¹⁶ Dies reichte zwar nicht aus, um die realen Kosten vollständig zu decken, brachte aber immer wieder Geld in die Kasse, wodurch abermals neue Ankäufe möglich wurden. Ein rein kommerzielles Unternehmen wäre unter solchen Umständen zum

14 Burdett & Goddard 1941, S. 158f. Zu Wolfgang Helbig vgl. R. Lullies & W. Schiering (Hg.): *Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache*, Mainz 1988, S. 71 f.; Helbig war von 1865 bis 1887 zweiter Direktor («Sekretär») des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom; 1887 quittierte er den Dienst, um sich ganz dem Kunsthandel und der Beratung von Sammlern zu widmen.

15 Burdett & Goddard 1941, S. 181–187; vgl. Lullies & Schiering 1988, S. 73f. (Kekulé), S. 110f. (Furtwängler), S. 331 (Kalkmann).

16 Burdett & Goddard 1941, S. 71 bzw. S. 333.

- 17 Burdett & Goddard 1941, S. 78.
- 18 Burdett & Goddard 1941, S. 125.
- 19 <http://www.thisismoney.co.uk/money/bills/article-1633409/Historic-inflation-calculator-value-money-changed-1900.html>; für den Hinweis bedanke ich mich herzlich bei Bruce Kogut.
- 20 So Williams 2006 (oben Anm. 2), S. 25; a. a. O. S. 47f. wird eine Liste aus dem Nachlass von EPW zitiert, worin festgehalten wird, der Becher sei in Bittir bei Jerusalem gefunden worden. Die Angabe muss auf den Verkäufer zurückgehen: Sie war unter den damaligen Umständen (Palästina gehörte zum Osmanischen Reich) unverfänglich, weil sie sich jeder Nachprüfung entzog.
- 21 Antoine M. Héron de Villefosse: *Le trésor de Boscoreale. Monuments Piot 5*, Paris 1899; zu den Fundumständen: S. 31–38; Pirzio Biroli Stefanelli 1991, S. 260–265.

Scheitern verurteilt gewesen: Aber EPW war kein professioneller Händler. Viel eher lässt er sich als ein Amateur verstehen, dessen beträchtliches Vermögen für alle gewünschten Erwerbungen eben doch nicht ausreichte.

1904 allerdings zerbrach die Balance: Das Bostoner Museum geriet in einen finanziellen Engpass; die Trustees fassten den Entschluss, auf einen weiteren Ausbau der Antikensammlung zu verzichten. Edward Robinson, der inzwischen Direktor geworden war, reichte seine Dimission ein, um gleich anschließend in leiternder Funktion an das Metropolitan Museum in New York überzuwechseln. Zugleich engagierte das Metropolitan John Marshall als Agenten für den Ausbau der eigenen, damals noch höchst bescheidenen Antikensammlung. Wenig später ging auch die enge Beziehung zwischen Marshall und EPW in die Brüche, als Marshall eine Kusine des ehemaligen Geliebten heiratete.

In den folgenden Jahren hat EPW seine Sammeltätigkeit reduziert, aber keineswegs aufgegeben. 1911, so ist in seiner Biographie vermerkt, reiste er nach Rom, um persönlich eine bedeutende Erwerbung zu tätigen.¹⁷ Der Preis betrug 2000 Pfund – eine sehr stattliche Summe. Zum Vergleich: John Marshall bezog für seine Tätigkeit als «Sekretär» ein Jahresgehalt von 250 Pfund.¹⁸ Nach einer geläufigen Umrechnungstabelle hatten 2000 Pfund im Jahr 1911 einen Wert, der heute dem von etwas mehr als 185 000 Pfund entsprechen würde.¹⁹ Das teure Objekt, so ist in der Biographie weiter vermerkt, wurde nicht weiterverkauft: Als EPW 1928 starb, befand es sich immer noch in Lewes House. Das alles unterstützt die Vermutung, dass der 1911 erworbene Gegenstand mit unserem Silberkelch zu identifizieren sei.²⁰ EPWs Sammelinteresse hatte sich in der Vergangenheit vorwiegend auf griechische Kunst konzentriert, aber es hatte gelegentlich durchaus Abstecher in den römischen Bereich gegeben. 1895 war in Boscoreale bei Neapel ein unerhörter reicher Silberschatz aus der frühen Kaiserzeit aufgetaucht.²¹ Fundort war eine römische Villa am Vesuvhang; hier wurden mehr als 100 Silberobjekte mit einem Gesamtgewicht von etwa 30 Kilogramm geborgen. Als der Silberschatz im Kunsthandel angeboten wurde, fasste EPW sofort den ehrgeizigen Plan, ihn an das Bostoner Museum zu vermitteln; als anschauliche Kostprobe sicherte er sich eine Kanne und einen kleinen Kelch.

Aber das Projekt scheiterte: Zuvor kam ihm kein geringerer als Baron Edmund de Rothschild, der den ganzen Komplex aufkaufte und dem Louvre schenkte. Ein Tag, nachdem der Silberschatz im Louvre zum ersten Mal ausgestellt worden war, wurde EPW bei der Museumsleitung vorstellig und überreichte seine beiden Stücke als Schenkung.²² Die Episode zeigt uns (und zeigte damals den Händlern), dass EPW sich durchaus auch für römisches Silber erwärmen konnte. Eine ganz besondere Vorliebe hatte er außerdem für arretinische Reliefvasen: Die Ankäufe begannen 1898, als er nicht weniger als 71 Stücke dieser Gattung für das Bostoner Museum erwarb, und setzten sich bis 1910 fort.²³ Besonders prominent unter den Ankäufen waren negative Formschüsseln und positive Punzen: Instrumente, wie man sie zur Herstellung von Reliefkeramik benutzte. Inzwischen wissen wir, dass es sich dabei um Fälschungen handelt: Fälscher, die Zugang zu antiken Formschüsseln hatten, haben daraus positive Punzen abgeformt und diese wiederum zur Herstellung moderner Formschüsseln benutzt. Exemplare aus dem ehemaligen Besitz von EPW haben sich im MFA in Boston, im Metropolitan Museum of Art in New York, im Ashmolean Museum in Oxford sowie in der Antikensammlung in Berlin erhalten.²⁴ EPW, der diese Formen und Punzen in den Jahren 1898, 1900 und 1904 erworben hat, ist selbstverständlich nicht der einzige gewesen, der den Fälschern auf den Leim ging; aber er hat sich als ein besonders guter Abnehmer erwiesen – und er hatte eine deutliche Vorliebe: Die von ihm angekauften Punzen und Schüsseln sind immer wieder mit erotischen Darstellungen versehen; es handelt sich just um jene Darstellungen, die sich auch der Hersteller unseres Silberbechers zum Vorbild genommen hat.

Die Entstehungsgeschichte des Warren-Kelches nimmt nunmehr plausible Konturen an. Um die Jahrhundertwende war EPW unter den Sammlern und Händlern von Antiken eine prominente Gestalt; er konnte Geldmittel in einem Ausmaß mobilisieren wie kaum ein anderer. Nachdem er eine große Anzahl gefälschter arretinischer Formschüsseln mit erotischen Sujets erworben hatte, wird man auf die Idee gekommen sein, ihm ein entsprechendes Gefäß aus einem kostbareren Material anzubieten. Sein Versuch, den Silberschatz von Boscoreale zu erwerben, war gescheitert:

22 Héron de Villefosse 1899, S. 36 mit Anm. 1; S. 127, Nr. 96–97; I. Iasiello: Il giovane Helbig nel constesto del mercato antiquario: il commercio delle antichità fra Campania e Roma, in: S. Örmä & K. Sandberg (Hg.): Wolfgang Helbig e la scienza dell'antichità del suo tempo. Acta Instituti Romani Finlandiae 37, Rom 2011, S. 23–50, hier S. 45f.

23 Porten Palange 1990 (oben Anm. 9) S. 601f. Vgl. auch die Bemerkung von J.D. Beazley bei Burdett & Goddard 1941, S. 361: «The fine collection of Arretine pottery [...] deserves a mention even in the briefest survey. It is known that these vases, better perhaps than any other class of object that has reached us in quantity, represent classicizing Graeco-Roman art at its truest and most tasteful.» In dem dezidierten Werturteil meint man noch das Echo von EPW zu vernehmen.

24 Porten Palange 1990, S. 602f. und passim.

- 25 Villefosse 1899 verzeichnet vier Paare solcher Becher: 68–88, Nr. 9–10, 11–12, 13–14, 19–20. Wenn Claudio Franchi (a.a.O. oben Anm. 9, 15 f.) recht hat, dürfte sich der unmittelbare Anlass für die Wahl der Form dadurch ergeben haben, dass dem Fälscher Einsatz und Fuß eines antiken Bechers dieses Typus zur Verfügung standen: Er hat lediglich einen neuen, passenden Mantel dazu verfertigt.
- 26 Einer Apologie der Liebe zwischen Männern hat EPW ein Traktat gewidmet, das er unter dem Pseudonym Arthur Lyon Raile veröffentlichte: *A Defence of Uranian Love* (Bd. 1–3, 1928–30); er selbst hat es als sein Hauptwerk («opus magnum») bezeichnet. Dazu Burdett & Goddard 1941, S. 300–330; Sox 1991 (oben Anm. 12), S. 87–89.
- 27 Williams 2006, S. 26.

Umso näher lag es, ihm dafür einen kleinen, aber exquisiten Ersatz zu schaffen. Es ist vielleicht kein Zufall, dass man auf eine Gefäßform zurückgriff, die auch im Schatz von Boscoreale mehrfach vertreten gewesen war.²⁵ Die Ikonographie des Bechers wurde freilich EPWs spezifischem Geschmack angepasst: Dieser hatte aus seinen sexuellen Präferenzen nie einen Hehl gemacht.²⁶ Ikonographische Vorbilder, nach denen man arbeiten konnte, brauchte man nicht lange zu suchen: Die arretinische Reliefkeramik, für die EPW eine solche Vorliebe gezeigt hatte, lieferte sie in reicher Fülle. Nun brauchte man noch einen kompetenten Silberschmied: Aber auch das dürfte kein großes Problem gewesen sein. Gerade das Boscoreale-Silber war, noch bevor es in den Louvre gelangte, von Spezialisten restauriert worden: Die Restauratoren hatten dabei die bestmögliche Gelegenheit gehabt, Einblick in die Technik frühkaiserzeitlichen Silberhandwerks zu gewinnen. Es bedurfte nur eines kleinen Schritts, um dieses frisch erworbene Wissen auch praktisch anzuwenden – und ein solcher Schritt konnte großzügig honoriert werden: Es war zu erwarten, dass EPW für einen mit homoerotischen Szenen dekorierten antiken Silberbecher einen hohen Preis zahlen würde. Wenn die hier skizzierte Geschichte das Richtige trifft, dann trägt der Warren-Kelch seinen Rufnamen durchaus zu Recht: Es dürfte sich um eine Auftragsarbeit handeln, die ganz und gar auf EPW ausgerichtet war, die ihn und keinen anderen als Käufer im Visier hatte. 1911 hätte kein Museum der Welt die Erwerbung eines solchen Objektes gutheißen oder rechtfertigen können. Umso genauer traf der Silberbecher den Geschmack von EPW; er hat ihn geschätzt wie kein anderes Stück seiner Sammlung; in Lewes House sprach man von «the Holy Grail»;²⁷ eine Bezeichnung, in der affirmatives Pathos und blasphemischer Humor eine höchst eigenartige Mischung eingehen.

Zwischen Sammlern und Fälschern besteht eine enge strukturelle Beziehung. Gesammelt werden Gegenstände, die wegen ihres Alters oder ihrer exotischen Provenienz selten und kostbar sind. Gerade weil solche Gegenstände von Sammlern begehrt werden, liegt es nahe, die Begehrlichkeit auch durch Fälschungen zu befriedigen. Als ideengeschichtliche Dokumente sind Fälschungen von besonderem Interesse: Sie entwerfen ein Bild von dem,

was sie sein möchten, aber nicht sind; zugleich spiegeln sie notwendigerweise die Mentalität der Käufer wider, die sie zu täuschen suchen. Gerade wenn man auszieht, eine Geschichte der Welt anhand einer bestimmten Auswahl konkreter Objekte zu erzählen, wäre es schade, Fälschungen außen vor zu lassen: Sie haben oft einen ganz besonderen Zeugniswert. Neil MacGregor ist freilich nicht nur der Verfasser von *A History of the World in 100 Objects*: Er ist gleichzeitig Direktor des Museums, zu dessen Beständen die hundert Objekte gehören; vom Direktor wiederum wird man kaum erwarten, dass er Erwerbungen des eigenen Hauses ohne Not mit einem Fälschungsverdacht belegt. Insofern ist es kein Zufall, wenn die aufregende Geschichte von Inv. Nr. 1999,0426.1 in seiner *History of the World* gar nicht in den Blick kommt; das mag den Versuch rechtfertigen, die Geschichte an dieser Stelle nachzutragen.

Bildnachweis:

Abb. 1–3: © Trustees of the British Museum; Abb. 4–6: Porten Palange 2004, Taf. 120 und 123.

KARL-SIEGBERT REHBERG

Arnold Gehlen als Briefschreiber

1 Der Text folgt dem Manuskript meines Einleitungsvortrages zum Symposium «Extremist der Ordnung? Arnold Gehlen», das anlässlich der Übergabe seines Nachlasses an das Deutsche Literaturarchiv am 10. Mai 2012 in Marbach veranstaltet wurde. Für die kenntnisreiche Unterstützung beim Verfassen dieses Textes danke ich sehr herzlich Matthes Blank.

2 Schon den Nachruf Arnold Gehlens hatte ich «Metaphern des Standhaltens» (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 28 (1976), S. 389–398) überschrieben.

3 Arnold Gehlen: Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen (zuerst 1956).
→

I. Neugierde als Vademecum gegen die Verzweiflung

Im Zentrum des in das Deutsche Literaturarchiv Marbach gegebenen Nachlasses von Arnold Gehlen stehen die Briefe.¹ In seinen Korrespondenzen finden sich seine Meinungen oft noch zugespitzt zur Wirkung gebracht als in den für ein Publikum berechneten Texten. Gehlen erscheint als streitbarer Geist, vor allem, wenn er als Exponent eines «Standhaltens» gegen den Zeitgeist auftritt.² Das Changieren zwischen einer, Überlegenheit zeigenden, antiken «Heiterkeit und Freiheit»³ und ressentimentalen Zügen kennzeichnet seinen Gestus als Briefschreiber, soweit er sein historisches Umfeld kommentiert: «Alternativen zu Verzweiflung und Zynismus» seien beispielsweise «Stoizismus, Humor, Resignation, und Sichfügen in das Unabänderliche», schrieb er 1972 an den Nachfolger auf seinem Speyerer Lehrstuhl, später auch im dortigen Rektorenamt, Hans Ryffel.⁴ Aber noch etwas anderes ist charakteristisch, denn aus der geschützten Distanz dem Adressaten gegenüber zeigt sich auch ein offener, oft einfühlsamer, jedenfalls durchaus begeisterungsfähiger und – wie auch im persönlichen Verkehr – nicht selten unterhaltsamer Autor. Gehlen, wenngleich sich oft für verspätete Antworten entschuldigt

gend, beachtete die Gegenseitigkeitserwartungen der ›Institution Briefwechsel‹ doch recht strikt. Durchgehend zeigt sich ein konzentrierter, aus einer Mischung von Liebenswürdigkeit dem Briefpartner und einer gesteigerten Schärfe der Restwelt gegenüber gespeister Stil, den Wolf Lepenies in der Kommentierung eines Gehlen-Briefs in der Süddeutschen Zeitung einmal »aristokratisch« genannt hat.⁵

Das Konvolut der Korrespondenzen, das zum Großteil von Gehlens Tochter, Caroline Baronin von Lieven, zur Verfügung gestellt wurde⁶, zeigt ein Kaleidoskop unterschiedlichster Absender, von denen nur wenige zu wirklichen Briefpartnern wurden. Aber auch nur ein kurzer Austausch konnte in Einzelformulierungen prägnant wirken, wenn er beispielsweise 1970 einem Studenten auf die Bitte hin, sich zur 100. Wiederkehr der Gründung des Deutschen Reiches zu äußern, knapp antwortete: »Ihr Brief hat mich sehr bewegt, ich [...] kann aber nur wiederholen, daß ich unfähig bin, jungen Menschen etwas Wegweisendes zu sagen. [...] Der 18. Januar weckt in mir nur bitterste und hoffnungslose Gedanken.«⁷

Zu bedenken wäre noch, dass Gehlen – sehr unterschieden von manch anderem der großen Geister in den Marbacher Archivbunkern – auf seinen Nachlass nicht bedacht war. Von einer Verhandlung über seine Gesamtausgabe mit Vittorio Klostermann aus Frankfurt zurückkehrend, sagte er zu mir: »Heidegger hat Durchschläge von seinen Vorlesungsmanuskripten für den Nachlass gemacht. Ist das nicht unerhört?«⁸ In derart schroffen Urteilen mag sich die von Gehlen früh, beispielsweise schon Anfang der 1930er Jahre in seinen Kontakten mit Karl Jaspers, erkannte philosophische Konkurrenz zwischen der Existenzphilosophie und der Philosophischen Anthropologie ausdrücken; so riegelt Jean-Paul Sartres Heidegger-Rezeption nach 1945 die Scheler-Plessner-Gehlen-Linie des Denkens in Frankreich bis heute ab. Aber es war vor allem die Selbstinszenierung des schon 1932 von ihm »Yogi von Freiburg« und später »Schwarzwälder Mundartforscher« genannten⁹ und unter allen Systembedingungen erfolgreichen Großdenkers, die ihn abschreckte – nun eine Gesamtausgabe, deren Umfang noch jene 72bändige des Voltaire bei weitem übertrifft, während er von dem viel berauten und viel bewunderten Frei-

→ 6. Aufl. Hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt/M. 2004, S. 308.

4 Brief Gehlens an Hans Ryffel vom 11.5.1972.

5 Brief Gehlens an Theodor W. Adorno vom 31.8.1962, zitiert und kommentiert von Wolf Lepenies in: Süddeutsche Zeitung vom 12.4.2003.

6 Die meisten der von Gehlen hinterlassenen Briefe befanden sich zuvor bei seiner Tochter, Caroline Baronin von Lieven, in Augsburg und wurden ergänzt durch die vom Autor dieses Beitrages im Rahmen der Edition der Arnold-Gehlen-Gesamtausgabe gesammelten weiteren Korrespondenzen.

7 Brief Gehlens vom 7.12.1970 an Dietrich Pfaehler (Redaktion »Student – Freiheitliche Zeitschrift für Politik, Kultur und Gesellschaft« in Würzburg).

8 Vgl. auch Brief Gehlens an Joachim Günther vom 3.10.1974.

9 Brief Gehlens an Alexander Szalai vom 16.1.1932 sowie mündliche Mitteilung Gehlens an den Autor.

- 10 Brief Gehlens an Joachim Günther vom 6.2.1974.
- 11 Brief Gehlens an Helmut Schelsky vom 22.10.1958 (Universitäts- und Landesbibliothek Münster (ULB), Kapsel 23,049).
- 12 Erwähnung des Bildes in: Brief Gehlens an Helmut Schelsky vom 22.9.1956 (ULB, Kapsel 30,020).
- 13 Vgl. Briefe Gehlens an Dr. Franzen vom 9.4.1957 und an Theodor W. Adorno vom 24.8.1961.
- 14 Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Zur Wissenschaftstheorie Arnold Gehlens, in: Soziologenkorespondenz 1 (1972), H. 2/3, S. 23–43, und die Antwort in: Arnold Gehlen: Methodisches Vorgehen im Grenzgebiet von Anthropologie und Soziologie, in: ebd., S. 13–22, hier: 22.

burger Philosophen 1974 in einem Schreiben an Joachim Günther nur wegwerfend meinte: «Älplerisch krähwinklige Spießer-Fotos und Texte, deren scheinbarer Tiefsinn aus dem Auskauen von Wörtern kommt, er ist tatsächlich einer der ganz großen besessenen Bluffer, wie Picasso war, ein Dio Goldmund, ein Bürgermeister voll pontifikalem Humbug.»¹⁰ Und was die Nachlasspflege betrifft: Was hätte Gehlen da wohl erst von den eindrucksvoll inszenierten Materialkästen des ihm weniger antipathischen Ernst Jünger gehalten, dessen Kriegstagebuch ihn wegen ständiger Anrufung «höherer Mächte» allerdings auch enttäuscht hatte?¹¹

Aus eigener Bescheidenheit oder vielleicht auch Nachlässigkeit gegenüber den Kommunikationsspuren des Alltags folgt allerdings das Wegwerfen von Briefen – keineswegs nur irgendwie unangenehmer oder belastender, sondern auch solcher, die ein Lob aussprachen, wie es ihm beispielsweise Edmund Husserl gezollt haben soll. Überhaupt gab es eine Unbekümmertheit den nach Jahrzehnten der Virtualisierung neuerdings wieder hochgeschätzten Objekten gegenüber: So beschnitt er ein großes Gemälde von François de Bei (1670), weil es beim Umzug nicht durch die Tür der Aachener Wohnung ging.¹² Mir scheint, Gehlen habe bei jedem Umzug sich eine materiale Selbst-Entlastung gegönnt, obwohl er als Theoretiker doch gerade die Kommunikation mit den Dingen, die auch visuell und haptisch spezifizierten Außenkontakte in so eindrucklicher Weise durchanalysiert und als Außenhalt der Person beschrieben hat. Aber zur Handlung gehört eben auch das Abschneiden des Antiquarischen. Und so haben wir es mit einem sehr reduzierten Nachlass zu tun, indem etwa auch alle Manuskriptstufen seiner großen Monographien fehlen, die er (wenn auch durch eine Kriegsverwundung und später durch eine Contergan-Schädigung gehandicapt)¹³ zumeist selbst auf der Schreibmaschine getippt, in mehreren Stufen verfertigte – etwa die sechs Fassungen seines letzten Buches *Moral und Hypermoral* (als ich es kritisierte¹⁴, sagte er zu mir: «Es musste heraus, es wäre sonst sauer geworden»). So können wir in allen diesen Fällen die Genesis der Argumente nicht zurückverfolgen. Ich erwähnte dies nur, weil es eine Nüchternheit der eigenen Person gegenüber zum Ausdruck bringt, die man bei Gehlen nicht nur in Interaktionen oder öffentlichen Kontakten beobachten konnte.

II. Historische und biographische Brüche

Die bedingungslose Kapitulation des Deutschen Reiches im Jahre 1945 empfand Gehlen als katastrophisch, wie viele in seiner Zeit. Er verglich sie mit der Niederlage Athens nach den Peloponnesischen Kriegen im Jahre 404 v. Chr. und leitete daraus die Unmaßgeblichkeit der deutschen Nachkriegsstaatlichkeit ab und daraus wiederum die Herrschaft der Intellektuellen («Menschen, die ihrem Verstande nicht gewachsen sind»¹⁵), die unter der Pax Americana so herrschten, wie die griechischen Philosophen unter der Mazedoniens.¹⁶ Deutschland wurde zu einer Gesellschaft des historischen Bruchs und für diese Generation mehr noch: des «Gebrochenseins».

So konstatierte Gottfried Benn mitleidlos: «Die Substanz ist lädiert».¹⁷ Auch bei diesem folgte ein Verstummen nach der kurzzeitigen Identifikationsempphase mit dem Nationalsozialismus¹⁸ und angesichts des zur wuchtigen Schicksalhaftigkeit stilisierten Zusammenbruchs des Hitler-Regimes. Das waren eben zeittypische Empfindungen, denn die Niederlage wurde von den meisten Deutschen nicht als Befreiung erlebt¹⁹, sondern als historische Widerlegung im Grundsätzlichen. Was zur «Stunde Null» erklärt wurde²⁰, lässt Deutschland aus der Geschichte fallen, eine zugleich traumatisierende und entlastende Konstruktion für die zwanghaft stillgestellte Zeit in den Trümmerlandschaften und für den Ausstieg aus dem Fluss der geschichtlichen Kontinuität. Benn – dessen Werk für Gehlen zur Quelle vieler Inspirationen und Bestätigungen wurde – versuchte (wie Gehlen), dieser selbsterzeugten «Macht des Schicksals» mit stoischer Geste zu begegnen: «Du trittst zurück in den Schatten» und es bleibt, «die auferlegten Dinge schweigend zu vollenden».²¹ Allerdings geht das mit der Mobilisierung von Geschichte Hand in Hand. Das können Erdzeitalter- oder Epochen-Metaphern sein, bei Hans Freyer etwa die Mythisierung der Weltkriege:

«Die Hufe der apokalyptischen Reiter stampften das Abendland wie nie zuvor, und ein fünfter trat zu den vieren hinzu: die nackte, mordsüchtige Gewalt. [...] Und für alles das wurde Europa die Mitte. Aus einem Erdteil, der Krieg führte, wurde es zu einem Erdteil, auf den der Krieg niederging wie brennender Phosphor.»²²

Gehlen schrieb 1972 aus der noch immer nachwirkenden Scho-

15 Vgl. Brief Gehlens an Joachim Günther vom 3.6.1972.

16 Vgl. zu diesem Gedanken: Arnold Gehlen: *Moral und Hypermoral. Eine pluralistische Ethik* (zuerst 1969). 6. Auflage. Hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt/M. 2004, S. 23.

17 Brief Gottfried Benns an Frank Maraun vom 10.9.1946, in: Ders.: *Das gezeichnete Ich. Briefe aus den Jahren 1900–1956*, München 1962, S. 72.

18 Vgl. bes. Gottfried Benn: *Der neue Staat und die Intellektuellen* (zuerst 1933), in: Ders.: *Sämtliche Werke. In Verbindung mit Ilse Benn. Hg. von Gerhard Schuster. Bd. IV: Prosa 2*, Stuttgart 1989, S. 12–20.

19 Erst die Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker, der 1985 zum 40. Jahrestag des Kriegsendes den 8. Mai 1945 einen «Tag der Befreiung» genannt hatte, traf den allgemeinen Konsens, war aber selbst dann noch keine Selbstverständlichkeit, sondern wurde als Beispiel mutiger Klarheit gelobt.

20 Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: *Auch keine Stunde Null – Westdeutsche Soziologie nach 1945*, in: Walter H. Pehle / Peter Sillem (Hg.): *Wissenschaft im geteilten Deutschland. Restauration oder Neubeginn nach 1945?*, Frankfurt/M. 1992, S. 26–44.

21 Gottfried Benn: *Der Ptolemäer. Berliner Novelle*, 1947, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Bd. V: Prosa 3. In Verbindung mit Ilse Benn. Hg. von Gerhard Schuster*, Stuttgart 1991, S. 8–55 hier: 41.

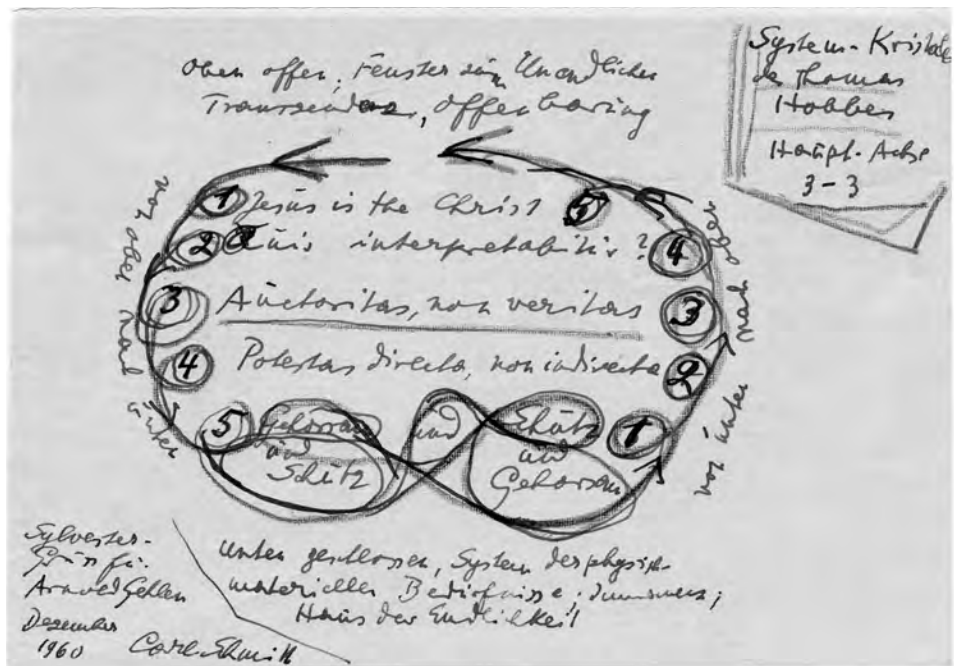


Abb. 1
Silvestergruß für Arnold
Gehlen von Carl Schmitt,
Dezember 1960.

ckerfahrung an Ryffel: «Ist man Deutscher, [...] hat man vier Staatsformen mit vier Ethiken erlebt, so ist es ganz unmöglich, von dem Ruin des Glaubhaften zu abstrahieren».²³ Obwohl Gehlen nach seiner Amtsenthebung als «reichsdeutscher» Beamter in Wien schon 1947 auf ein Ordinariat an der von der französischen Militärregierung neu gegründeten Staatlichen Akademie für Verwaltungswissenschaften in Speyer berufen und so nach seinem Fachwechsel zum ersten westdeutschen Soziologie-Professor überhaupt wurde, fühlte er sich nie mehr ganz heimisch in den neuen Verhältnissen, erreichte auch keinen Lehrstuhl mehr, der denen von Leipzig, Königsberg oder Wien vergleichbar gewesen wäre, sondern musste sich mit Speyer und Aachen begnügen. Für die relative Isolierung und wohl auch Selbstisolierung eines blendenden Kopfes und scharfsinnigen Beobachters sorgte vor allem der Umstand, dass er selektiv zu einem Symbol für die NS-Kontinuität in den deutschen Hochschulen wurde (wenn man etwa daran denkt, wie ihn René König mit diesem Verdikt geradezu verfolgte, Studenten Informationszettel über das NSDAP-Mitglied Gehlen auf die Stühle legen ließ, wenn dieser in Köln einen Vortrag hielt; und

bei einer Rezension seines Ethik-Buches im SPIEGEL lieferte die Bildredaktion prompt ein beliebiges SS-Photo²⁴). Sein eigener Beitrag dazu war – wenn ich an Hermann Lübbes berühmte Formel denke – das kommunikative ›Selbst-Beschweigen‹, die stolze Abwehr jeder nachträglichen Erklärung oder Glättung der zumindest anfänglichen Unterstützung für Adolf Hitler. Unbegreiflicher Weise konnte er immerhin 1974 noch glauben, Joachim Günther habe «endlich das Wort von Hitlers nicht nur historischer, sondern auch individueller Grösse» finden können²⁵ – wie befremdlich klingt dass, wenn man bedenkt, wie Schmitt und Gehlen («auch ich denke an nichts anderes») sich schon 1942 die Frage nach dem «Kleistischen Ende», also der Niederlage, gestellt hatten.²⁶

Eine Ausnahme von der Verweigerung einer Vergangenheitsauslegung durch Selbstentlastung machte seine, von diesem akzeptierte Erklärung, die Gehlen 1958 an Karl Löwith adressiert hatte: «Ich habe es natürlich für unwürdig gehalten, sozusagen spontan den Rückweg nach vorwärts anzutreten und mich ins Blaue hinein zu exkulpieren».²⁷ Damals hoffte er, nach Heidelberg berufen zu werden, was entscheidend am Einspruch der Repräsentanten der Frankfurter Schule scheiterte («Wie schlimm Gehlen ist, davon haben wir uns kaum eine Vorstellung gemacht: [...] Kurz, das gesamte Instrumentarium des Faschismus ist beisammen, nur gegenüber der völkischen Ideologie, formalisiert und ausgelaugt; anstelle des Anspruchs der ›Herrenrasse‹ auf höheren Wert tritt die fanatische Rechtfertigung von Herrschaft um [der] Herrschaft willen»)²⁸. Unabhängig davon, inwieweit Theodor W. Adorno in die Aktion um die Verhinderung einer Berufung Gehlens einbezogen war (sein Assistent Jürgen Habermas immerhin hatte «belastende» Fundstellen aus Gehlens Werken zusammengetragen), war der Kontakt zwischen Gehlen und Adorno – wie auch der umfangreiche Briefwechsel zwischen beiden belegt – enger als etwa der zu Horkheimer, der stets deutlich auf Distanz ging. Man kann sogar sagen, dass Adorno seinen konservativen Widerpart geradezu hofierte, um ihn immer wieder zu gemeinsamen Diskussionen in den öffentlichen Medien zu ermuntern. Eine «Freundschaft», wie Helmut Schelsky in seinem Gehlen-Nachruf oder Clemens Albrecht in seinem Werk über die Rolle der Frankfurter Schule für die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik meinten²⁹, war

22 Hans Freyer: Weltgeschichte Europas. 2 Bde., Wiesbaden 1948, S. 1001 f.

23 Brief Gehlens an Hans Ryffel vom 11.5.1972.

24 Vgl. Brief Georg Wolffs an Gehlen vom 7.10.1969.

25 Brief Gehlens an Joachim Günther vom 24.1.1974.

26 Brief Gehlens an Carl Schmitt vom 26.12.1942 (Hauptstaatsarchiv Düsseldorf: Nachlass Carl Schmitt, RW 265-4676), zit. in: Reinhard Mehring: Enttäuschende Entwicklung? Arnold Gehlens Briefe an Carl Schmitt, in: Berliner Debatte Initial 18 (2007), H. 1, S. 105–112, hier: 106.

27 Brief Gehlens an Karl Löwith vom 19.3.1958.

28 Vgl. die Aktennotiz für «Max» [Horkheimer?] von einem nicht identifizierten G.R. und dessen Gutachten (beides vom 23.4.1958) sowie ein nicht gezeichneter und nicht datierter Gutachtenentwurf für Horkheimer für das Berufungsverfahren auf einen Lehrstuhl für Soziologie an der Universität Heidelberg (Universitätsbibliothek, Max-Horkheimer-Archiv, VI, 3, S. 195–200).

29 Vgl. Helmut Schelsky: Ein politischer Denker gegen die Zeit. Der Soziologe und Philosoph Arnold Gehlen. Anthropologie und Institutionenlehre, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2.2.1976, sowie Clemens Albrecht u.a.: Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik: Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule, →

- Frankfurt/M./New York
1999, S. 167.
- 30 Vgl. Mehring: Entwicklung
[wie Anm. 26].
- 31 Brief Gehlens an Carl Schmitt
vom 21.4.1948 (Staatsarchiv
Düsseldorf, RW 265-4678)
sowie Brief Johannes
Winckelmanns an Carl
Schmitt vom 17.7.1956
(Staatsarchiv Düsseldorf,
RW 265-18169), zit. in: ebd.,
S. 106 u. 108.

dies gewiss nicht, aber eine Art Rufen von Baumwipfel zu Baumwipfel über die Wölfe hinweg.

Wenn ich aus Gehlens Briefen diese Art stolzer Vereinsamung herauslese oder doch wohl auch das Gefühl, immer wieder (etwa bei Erwägungen für Berufungen nach Wien, Göttingen oder Bonn) ungerechterweise übergangen worden zu sein, so sei hinzugefügt, dass er das nicht in der von ihm als larmoyant empfundenen Weise festschreiben wollte, wie er sie an Carl Schmitt zu beobachten glaubte. Nie hat er sich derartig auf die neuen Verhältnisse eingelassen wie sein Schüler Helmut Schelsky und nie so wenig wie Schmitt in seinem phantasierten Plettenberger «San Casciano». Die Entfremdung zwischen diesem und Gehlen dürfte, wie Reinhard Mehring in einer Analyse der zwischen Gehlen und Schmitt gewechselten Briefe plausibel macht³⁰, zurückgehen auf eine Auseinandersetzung um die Legitimitätsgrundlagen des Besatzungsregimes nach dem Kriege, in welchem Recht sich auf «Regeln für die Fügbarkeit der Überstimmten» reduzierte und keine Legitimitätsgrundlage mehr biete, wie er Schmitt 1948 eröffnete. An der Debatte war der Weber-Herausgeber Johannes Winckelmann beteiligt, der es «menschlich» bedauerte, dass Gehlen die Kontroverse persönlich nahm und im Juli 1956 an Schmitt schrieb, «weil man das Bittere und – wie Sie ganz richtig schreiben – das Verzweifelte seines geistigen Seins aus jeder Zeile empfindet, die er schreibt».³¹

III. Pathos der Distanz

Gehlen, der Distanz und Indirektheit immer als anthropologische Schlüsselkategorien ansah, pflegte einen Abstand zu den neuen bundesrepublikanischen Verhältnissen, der ihn zugleich doch auch belastete. Als Soziologe und Zeitdiagnostiker konnte er dieses Moment von Fremdheit allerdings auch fruchtbar machen. René König hatte verkündet, jeder Soziologe müsse ein wenig wie ein Jude sein, also die Selbstverständlichkeiten der Mehrheitsgesellschaft nicht einfach teilen, um diese durch die eigene Ausgrenzung zugleich genauer verstehen können; interessant, dass auch König das Unbehagen gegenüber Westdeutschland (nicht nur in der Adenauerzeit) nie überwand, ja geradezu stilisierte, wenn gleich die Gründe des aus dem Schweizerischen Exil nach Deutsch-



land Zurückkehrenden den Gehlen'schen geradezu entgegengesetzt waren.

Soziologie wurde von Gehlen einerseits zur «administrativen Hilfswissenschaft» heruntertransformiert, während ihm andererseits immer noch eine interdisziplinär orientierte Grundlagenwissenschaft vorschwebte: «Ich glaube», schrieb er 1967 an seinen früheren Leipziger Studenten Alexander Szalai, «daß die Fruktifizierung der Biologie für die Soziologie nunmehr fällig ist. Sonderbar, daß die Hälfte der Welt mit der Anthropologie der Aufklärung auskommt – der Mensch ist gut und die Vernunft ist siegreich».³² Dann sei die Philosophie – ganz wie Hegel sich gedacht hatte – am Ende, aber nicht durch die Selbsterfüllung des absoluten Geistes, sondern, wie er 1960 Schelsky anvertraute,

32 Brief Gehlens an Alexander Szalai vom 19.10.1967.

33 Brief Gehlens an Helmut Schelsky vom 26.8.1960 (ULB, Kapsel 23,033).



Abb. 2 und 3
Soziologische Gipfel-
gespräche. Postkarte
von Theodor W. Adorno
an Arnold Gehlen,
Mitte August 1963.

weil «die Philosophen Spießler sind, die ihren Gefühlen Weltbedeutung zuschreiben (existentialist[ische] Ontologie)».³³ Deshalb sei es «legitim, dass die notwendigen Positionen bei Soziologen oder Literaten auftauchen, z.B. bei Jonesco». Und auch die Geschichtswissenschaften müssen dann in der Zukunft zur Interpretation der Gegenwart der Soziologie Platz machen. Diese These sei übrigens bei Gehlens Vortrag auf der Feier zum 70. Geburtstag Hans Freyers «gut angekommen», außer bei Carl Schmitt, wie er Schelsky 1957 anvertraute, da dieser von Gehlen als Klassiker der Bestimmung des Politischen und der Souveränität geschätzte, man könnte sagen: Meister des Dezisionismus «gerade ausgerechnet (!) HEGEL entdeckt hat und ihn nun allen Leuten oktroyieren will. Er ging mir schrecklich auf die Nerven, ich fand ihn in ei-

nem noch nicht erreichten Maße giftspritzend, missgünstig und anmaßend, immerfort seine «Entdeckungen» zumutend».³⁴

Keineswegs wäre richtig, sich für die frühe Bundesrepublik (und vielleicht auch für die spätere) vorzustellen, dass alle, die sich mit der neuen Lage nicht umstandslos einverstanden erklären konnten, nur im Hohlraum einer irritierten Isolierung gelebt hätten. Viele von ihnen mögen erlebt haben, was Volker Braun nach dem Zusammenbruch der DDR eindrucksvoll formuliert hat: «ich bin noch hier, mein Land ging in den Westen»³⁵, will für die alte Bundesrepublik heißen: in die, zuerst politisch-militärische, dann in die (größtenteils von den Opponenten dieser Adenauer'schen Politik vollzogene) kulturelle Westbindung. Und die DDR flüchtete aus der deutschen Schreckensgeschichte in eine geschichtsphilosophisch begründete Kontinuität der Emanzipation des Menschengeschlechtes.

In diesen Konfliktlagen konnte man einen Abstand zu den gesellschaftlichen Verhältnissen auch formulieren, indem man eine konservative Position einnahm. Armin Mohler hatte Gehlen in seinem Nachruf den «Denkmeister der Konservativen»³⁶ genannt, und manche Hoffnung wurde in dieser Richtung auch brieflich an ihn adressiert. Aber seine Antworten waren zumeist abweisend, denn weder gab es für ihn ein Zurück, noch eine Idyllisierung auch nur der eigenen Vergangenheit: «mit einem Wort: es *gibt keine* konservative Ideologie oder Doktrin», bekannte er Mohler 1974, «es gibt nur eine konservative Haltung mit konkreten *Ausdrucksformen*, z.B. nicht im «Spiegel» zu schreiben, Distanzierung von den Massenmedien usw. – und das ohne jedes Schielen nach Erfolg».³⁷ Und dem Herausgeber der «Neuen Deutschen Hefte», Joachim Günther, vertraute er 1973 an: «Wer im Leben seine Familie zusammenhielt, Erfolg im Beruf hatte, politisch nicht unter das Joch ging – der gehört schon einer Minderheit an und ist konservativ gegenüber den Scharen der Geschiedenen, der Berufswechsler, der Mitläufer. Und dann noch dem Tod ins Auge sehen, woran nur Menschen einen hindern könnten. Dann wäre das Pensum bestanden.»³⁸ Das war ein nur noch melancholischer Konservatismus, aber in den sechziger Jahren immerhin aufreizend genug, um die Isolation zu verstärken. Gehlen nannte sich, wie er Hanno Kesting 1971 einverständlich schrieb, einen «Kommentator des Ruins».³⁹

34 Brief Gehlens an Helmut Schelsky vom 3.8.1957 (ULB, Kapsel 23,030).

35 Volker Braun: Das Eigentum (zuerst 1992). In: Ders.: Lustgarten, Preußen. Ausgewählte Gedichte, Frankfurt/M. 2000, S. 141.

36 Armin Mohler: Zeitgemäß über der Zeit: Ein Denkmeister der Konservativen. Zum Tode des Kulturphilosophen und Soziologen Arnold Gehlen, in: Die Welt vom 2.2.1976.

37 Brief Gehlens an Armin Mohler vom 9.2.1974.

38 Brief Gehlens an Gotthard Günther vom 24.1.1973.

39 Brief Gehlens an Hanno Kesting o.D. (whs. 1971).

- 40 Brief Gehlens an Karl Korn vom 28.4.1962.
- 41 Brief Gehlens an Marcel Hornik vom 18.11.1956 (ULB, Kapsel 30,023).
- 42 Brief Gehlens an Marcel Hornik vom 19.8.1956 (ULB, Kapsel 30,016); vgl. auch: Arnold Gehlen: Vilfredo Pareto und seine «neue Wissenschaft» [zuerst 1941], in: Arnold Gehlen Gesamtausgabe. Bd. 4: Philosophische Anthropologie und Handlungslehre. Hg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Frankfurt/M. 1983, S. 261–305, bes. S. 471.
- 43 Handschriftliche Notiz Gehlens auf einem Schreiben Michael Landmanns an ihn vom 3.12.1966; vgl. auch Johann Wolfgang von Goethe: Maximen und Reflexionen, in: Ders.: Werke. Bd. XII: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Hg. v. Ernst Trunz / Hans Joachim Schrimpf, München 1989, S. 365–547, hier: 464 [699].
- 44 Brief Gehlens an Joachim Günther vom 6.2.1974.

Zudem sah er sich von böswilligem Unverständnis umstellt, was er besonders mit Blick auf die Aufnahme seiner Bücher bemerkte, denn das «größte Vergnügen, welches darin besteht von klugen Leuten verstanden zu werden, ist mir selten zuteilgeworden. Das nächstgrößte dagegen, von Dummköpfen mißverstanden zu werden, in reichem Maß»⁴⁰, wie er missmutig über die Behandlung seiner *Zeit-Bilder* in der FAZ 1962 an Karl Korn schrieb und schon 1956 dem Oxfordher Herausgeber der Zeitschrift *Scienza Nuova*, Marcel Paul Hornik, gegenüber geäußert hatte: «Bisher gibt es etwa 40 vollständig verständnislose, teils gehässige Besprechungen meines Buches [*Urmensch und Spätkultur*] – es ist, als ob man ins Nichts hineinlebte.»⁴¹ So sah er sich «von böswilligen Augen sehr genau beobachtet», und sein neues Buch sei «schon als nazistisch bezeichnet worden». Deutschland befinde sich «in der ideologischen Phase der Demokratie», wo man also «gegen Worte im höchsten Grade sensibilisiert» sei und jeder «die Gesinnung des Anderen» belauere. Deshalb bat er Hornik, der ihm eine englische Publikation des Pareto-Aufsatzes von 1941 in Aussicht gestellt hatte, um die Streichung von Sätzen wie: «Seine Verachtung für das Phraseninventar der Demokratie ist groß, sie wird mit Hohn und Witz vorgetragen».⁴²

Sich gegen derlei zu immunisieren, bedeutete auf ein öffentliches Reagieren zu verzichten, weshalb Gehlen sich eine der Maximen Goethes eigen zu machen suchte: «Gegen die Kritik kann man sich weder streiten noch wehren; man muß ihr zum Trotz handeln, und das läßt sie sich nach und nach gefallen».⁴³ Und wenn Gehlen sich entgegen all dieser Querelen einmal richtig freuen und sich etwa über die Verehrung, die ihm an seinem 70. Geburtstag entgegenschlug, gerührt äußerte, fiel ihm doch immerhin noch die profunde Relativierung Nietzsches ein, «der sagte, er fände in jedem Lob etwas Dummheit und in jedem Tadel etwas Wahrheit.»⁴⁴

So war Gehlen auch jedes «Promoten» seiner Bücher zuwider, tat er aktiv fast nie etwas für deren Übersetzung oder Verbreitung, wenngleich er über beides sich durchaus freute. Als Atheismus von dem ihm vertrauten Verleger Wolfgang Metzner an den amerikanischen Verlag Harcourt Brace Jovanovich verkauft wurde und Gehlen sich im schicken Design mit geschäftigen Hostessen

und einem transatlantisch-aktiven Verleger Dietrich Pinkerneil nicht mehr ganz wohl fühlte, setzte er seine Hoffnung dennoch auf dessen internationale Verbindungen, denn die Hauptwerke Gehlens sollten nun im neuen amerikanischen Mutterhaus übersetzt werden. Und doch wiegelte er noch vor jeder negativen Reaktion der Amerikaner zugleich auch ab: «Ich glaube nicht, dass meine Werke durch Harcourt Brace Jov. auf dem amerikanischen Markt eingeführt werden können. Was hier ›Philosophische Anthropologie‹ heisst, ist dort unbekannt, nur die Japaner kümmern sich darum. Die amerikan[ische] Kultur- und Sozialwissenschaft ist wie die französische ausserordentlich süffisant, man hält nur das dort Gemachte für wichtig.»⁴⁵ Aus den Plänen wurde tatsächlich nichts, sowenig wie aus der Initiative seines Oxforder Freundes Hornik, Gehlens anthropologisches Hauptwerk einem englischsprachigen Publikum zugänglich zu machen, worauf der New Yorker Verleger Alfred Knopf Jr. geantwortet habe, das Buch sei ein beachtliches Werk, im englischsprachigen Raum schlechterdings unverkäuflich.⁴⁶

IV. Empirie als Lustprinzip

Aber viele der mehr als 800 jetzt in Marbach liegenden Briefe zeigen auch eine andere Seite Gehlens, der sich bereits in den dreissiger Jahren von jeder deduktiven Philosophie ebenso wie vom Systemdenken, dass er schon an Hegel als bloßes «Erfüllungsglück» empfand, abgewandt und in der Richtung des «Comte'schen Gesetzes» der Empirie angenähert hatte⁴⁷ und seine philosophischen Schlussfolgerungen und Kategorienfunde von dorthier begründen wollte. Besonders seine wichtigsten, weiterführenden und oft unterschätzten Monographien der Nachkriegszeit zeigen ihn als jemanden, der ganz eintauchte in bislang fremde Welten und davon mit Enthusiasmus und Witz zu berichten wusste. So schrieb er 1954 an seinen Bewunderer, den DDR-Philosophen Wolfgang Harich (der immerhin mit der doppelten Fehlprognose aufwartete, dass man Gehlen im 21. Jahrhundert, dem Zeitalter des siegreichen Sozialismus, sogar irgendwann einmal ein Denkmal werde errichten müssen, weil er mit seiner Handlungsanthropologie «ungewollt einen unentbehrlichen Eckstein für das Weltbild des Marxismus» geliefert habe⁴⁸):

45 Brief Gehlens an Dietrich Pinkerneil vom 25.10.1970.

46 Vgl. Brief Marcel Horniks an Gehlen vom 4.8.1953 (ULB, Kapsel 29,100).

47 Vgl. Arnold Gehlen: Wirklichkeitsbegriff und Idealismus (zuerst 1933), in: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 2: Philosophische Schriften II (1933-1938). Hg. v. Lothar Samson. Frankfurt/M. 1980, S. 183-197, hier: 186f. sowie Brief Gehlens an Marc De Mey vom 23.3.1964.

48 Brief Wolfgang Harichs an Gehlen vom 27. 2.1974.

- 49 Brief Gehlens an Wolfgang Harich vom 3.8.1954.
- 50 Brief Gehlens an Marcel Hornik vom 18.11.1956 (ULB, Kapsel 30,023).
- 51 Briefe Gehlens an Helmut Schelsky vom 5.10.1955 (ULB, Kapsel 23,066) und an Marcel Hornik vom 30.5.1957 (ULB, Kapsel 30,035).
- 52 Brief Gehlens an Helmut Schelsky v. 11.9.1956 (ULB, Kapsel 23,060).
- 53 Vgl. zu Daniel-Henry Kahnweilers Begriff: Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei (zuerst 1960), in: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 9: Zeit-Bilder und andere kunstsoziologische Schriften. Hg. von Karl-Siegbert Rehberg/Matthes Blank Frankfurt/M. 2013, S. 102.

«Ich habe aber doch die Energie aufgebracht, kiloweise alte Notizen aufzuarbeiten und stecke mitten in einem Buch, eine Art Urkulturgeschichte. Es wimmelt von Magie, gefährlichen Tieren, ersten Spuren des Selbstbewußtseins, Sprechgesten, Schamanen. Es ist [...] ausserordentlich produktiv, toll was man alles herauskriegt. Der liebe Gott stellt sich zur Zeit noch als Wisent oder Mammut vor, jedoch verrät die Ratio bereits ihre üble Zweideutigkeit. Mir macht das viel Spaß, ich kriege selber Lust auf allen Vieren zu laufen, man kann sich äsopisch ausdrücken, «von Zeit zu Zeit wird gezaubert», wie Nietzsche in seinem Wahnsinnsbrief schrieb».⁴⁹

Ähnlich ging ihm das mit seinen Erkundungen in der *terra incognita* der modernen Künste. 1956 schrieb er dazu an Marcel Hornik:

«Ich versuche mich etwas in abstrakte Malerei und Dichtung einzuleben, aber zunächst mal kam ich nicht sehr weit. Es ist doch massenhaft minderwertiges Zeug da, ich finde in dem Durcheinander von Schwindel, Bluff, Experiment, Genialität usw. nicht durch, vielleicht muss man von irgendeiner anderen Seite aus herangehen.»⁵⁰

Zuerst hatte er Hans Sedlmayrs Kritik an den seit William Turner entwickelten «koloristischen Ausschweifungen» und der von diesem verabscheuten Verdrängung der «Kunst der Linie» durch die «Kunst des diffusen Farbflecks» gutgeheißen, ja 1955 an Schelsky sogar geschrieben, Sedlmayrs *Verlust der Mitte* sei noch «zu akademisch und zahm» gewesen, eher wäre richtig zu sagen: ««Ganove» Picasso. Picasso ist Boss des Ganoven-Gangs.» Von demselben Künstler wird Gehlen später sagen, dass es nach ihm «nur noch Epigonen» gebe.⁵¹ Allerdings vermutete Gehlen in den scharfen Ablehnungen der Sedlmayr-These (deren Verurteilung einer Verzerrung des Menschen übrigens den Argumenten der doktrinären Verfechter des Sozialistischen Realismus ähnelte) «politische Denunziation»: Wer sich gegen «Picasso, Sigm[und] Freud und Kinsley» stelle und sich dieser «Vergewaltigung entziehen» wolle, werde als «Nazi» eingestuft.⁵²

Aber mit dem Sich-Hineinsehen in die neuen Künste und der Entdeckung, in welchem Maße sie als *peinture conceptuelle*⁵³ angesehen werden können, setzte ein bis ins Sensitive gehender Lernpro-

zess ein, der selbst die Alten Meister in ein neues Licht rückte: «Mir fiel in Rom auf», berichtete er Hornik, «wie sich unter dem Einfluss moderner Kunst die Einstellung zu den Alten ändert, mir gefielen ganz andere Leute als sonst: so Jacopo Bassano, Tintoretto viel mehr als Tizian, sogar Fr[ancesco] Albano, also Manieristen.»⁵⁴

Und vor allem wurde durch diese Erlebnisse dem eigenen, vorschnellen Subjektivismus-Vorwurf bloßer Beliebigkeit ein Riegel vorgeschoben. Gehlen erkannte während seiner vielen Ausstellungs- und Galeriebesuche und durch den Kauf von Grafiken, die er beim Schreiben vor Augen haben wollte, dass auf diese Weise neuartige, eigene Welten entstünden. Und einen besseren Beleg für die Künstlichkeit des Menschen als durch einen derart entgrenzten, intelligenten künstlerischen Konstruktivismus kann man ja wohl kaum finden. Und so heißt es nach diesen Wanderungen durch «ein Gebiet voll von Paradoxien und Überraschungen» schließlich: «Sedlmayrs Büchlein ist doch schlecht.»⁵⁵

V. Arnold Gehlens Aktualität

Wenn man nach der Aktualität dieses Denkens fragt, meint das gewiss eine Suche nach neuen wissenschaftlichen Anschlussmöglichkeiten und heute kursierenden Evidenzen. Aber es hat dies zwei Dimensionen, zum einen die Beobachtung, dass manche Prognosen oder vorweggenommene Zustandsannahmen sich in erstaunlicher Weise bewahrheitet haben (etwa die Vermutung, dass in den Künsten künftig vor allem «Repristationen» der Durchbrüche am Beginn des 20. Jahrhunderts zu erwarten seien). Bestätigt wird das durch die postmoderne Rechtfertigung gerade dieses Prinzips einer zitierenden Kombinatorik, vor allem in der Architektur. Zum anderen bezieht sich das auf «Unausgeschöpftes» in seinen Werken, das in neuen Erkenntnis- und Diskussionsprozessen wiederum an Bedeutung gewinnt oder diese erst erhält, wie häufig in den neuen naturwissenschaftlichen Erforschungen der Lebensbedingungen des Menschen.

Gehlen ist in unseren Tagen zu einem Hintergrundsautor geworden, der oft verschwiegen, häufiger noch vergessen ist, gleichwohl aber wie ein Stichwortgeber in den Sozialwissenschaften und in den Feuilletondebatten wirkt. Im Kontrast dazu ist seine

54 Brief Gehlens an Marcel Hornik vom 30.5.1957 (ULB, Kapsel 30,035).

55 Brief Gehlens an Marcel Hornik vom 16.2.1957 (ULB, Kapsel 30,028).

- 56 Vgl. Ralf Dahrendorf: *Homo Sociologicus*. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der sozialen Rolle (zuerst 1958), Wiesbaden 2006; Helmuth Plessner: *Soziale Rolle und menschliche Natur* (zuerst 1960), in: *Ders.: Gesammelte Schriften*. Bd. X: *Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie*. Hg. v. Günter Dux / Odo Marquard / Elisabeth Ströker, Frankfurt/M. 1985, S. 227–244; Arnold Gehlen: *Besprechung von Dahrendorf 'Homo Sociologicus'*, in: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 117 (1961), S. 368–371; Friedrich H. Tenbruck: *Zur deutschen Rezeption der Rollentheorie*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 13 (1961), S. 1–40 und dazu: Joachim Fischer: *Die Rollendebatte. Der Streit um den 'Homo sociologicus'*, in: Georg Kneer / Stephan Moebius (Hg.): *Soziologische Kontroversen. Beiträge zu einer anderen Geschichte der Wissenschaft vom Sozialen*, Frankfurt/M. 2010, S. 79–101.

- 57 Brief Gehlens an Helmut Schelsky vom 22.2.1962 (ULB, Kapsel 23,027).

thematische Aktualität auffällig, beispielsweise die seiner Sachzwang-These, nach welcher Politik sich wesentlich auf expertokratische Problemlösungen reduziere. Das erschien lange als provozierend, sogar reaktionär, ist heute dagegen aus keinem Politikermunde mehr hinwegzudenken, sozusagen eine Konsensformel der Allparteienrhetorik (2010 wurde Angela Merkels Verdeckungsformel «alternativlos» zum «Unwort des Jahres» gekrönt). Institutionen waren lange verpönt, obwohl doch die 68er gerade den Marsch durch diese angekündigt hatten. Heute jedoch ist deren Wiederentdeckung allgegenwärtig, sehnt man sich nach dem Kanon und weiß auch auf Seiten der Sozialen Bewegungen die Institutionalisierungschance wohl zu schätzen (nicht nur bei den Grünen und bald wohl auch bei den Piraten). Auch Ralf Dahrendorf, dessen *Homo Sociologicus* von Gehlen wie auch von Helmuth Plessner kritisiert worden war⁵⁶, betonte zehn Jahre nach der Studentenrevolte (und inzwischen selbst zum Lord erhoben) die Bedeutung von «Ligaturen», wie er die institutionellen Formen nannte. Vielleicht hätte das Gehlens schroffes Urteil über ihn in einem Brief an Schelsky abgemildert: «es gibt keine eindrucksvollen Gegner» mehr, Dahrendorf beispielsweise habe «keine gute wissenschaftliche Ausbildung, er ist ein bloßer Arrangeur von Begrifflichem und ohne echte Sach- und Theoriekenntnis, im Grunde ein Blender».⁵⁷

Und erst das ganze Repertoire der postmodernen Rekombinationen und Virtualitäten: Wie nahe liegt Gehlens frühe Beobachtung, dass die Menschen in der medienvermittelten Gesellschaft mit «Erfahrungen zweiter Hand» auskommen müssten, einer Theorie der «Simulakren», wie sie Jean Baudrillard formuliert hat. Auch ist die bunte Eventkultur in der «Erlebnisgesellschaft» samt den alltagsbestimmenden Kategorien der Therapiekultur in Gehlens Bildern einer Welt der Ereignisbeschleunigung bei gleichzeitiger Zukunftslosigkeit teilweise vorweg genommen. Die in der Nachfolge Nietzsches entwickelte Prognose von einer Post-Histoire mag als resignierter Vorläufer mancher bunt illuminierten kulturtheoretischen Postmoderne-These erscheinen.

Immer schon hatte Gehlen seine Gelehrsamkeit auch politisch adressieren wollen, ohne dass der Reichtum seiner Funde irgendwie im Politischen aufginge. Heute zeigt sich, dass etwa seine An-

thropologie der Plastizität des Menschen, der Variabilität seiner kulturellen Selbstformierung, des Reichtums seiner Sprachfähigkeit und psychischen Verfeinerbarkeit (die fast durchgängig von den neuesten Ergebnissen biologischer, ethologischer und gehirphysiologischer Forschungen bestätigt wird) für die Breitenrezeption verdeckt wird durch seinen autoritativen und oft auch autoritären Gestus. So hat, könnte man sagen, die Politik wider Willen das Werk verschlungen, jedenfalls den Zugang zu ihm erschwert. Aus elitärer Perspektive müsste das kein Nachteil sein, wenn man daran denkt, was Gehlen über Pareto sagte und an Carl Schmitts Mythologisierung des Arkanum bestätigt fand, dass man nämlich Bücher für die Wissenden schreibe – das hieße also am besten: keine Bücher. Aber das ist doch kein letztes Wort, denn Gehlens herausragendes, bisweilen bizarres Werk bleibt anstößig, vor allem darin, dass es Denkanstöße vermittelt und in seinen systematischen Erträgen vielfach noch unausgeschöpft ist.

Und irgendwie mochte Gehlen solche neuen Relevanzbeziehungen seines Denkens selbst geahnt haben, wenn er 1963 Friedrich Jonas mitteilte: «Ich würde heute denken, daß meine Philosophie Zukunft hat: Bild der glaubenslosen Existenzkämpfe von Menschen, die sich am gerade Vorhandenen und irgendwie Gewordenen festkrallen, wobei der ganze Intellektualschaum in sich selbst verdampft.»⁵⁸

58 Brief Gehlens an Friedrich Jonas vom 4.11.1963.

Konzept & Kritik

VALENTIN GROEBNER

Ein Staubsauger namens Emotion

Geschichte und Gefühl als akademischer Komplex

Was braucht ein Konzept in der Geschichtswissenschaft, damit es zu einem verheißungsvollen Versprechen auf Neues, zu einer Marke mit Wiedererkennungswert, zu einem zukünftigen Großforschungsterritorium werden kann? Erst einmal muss es eine Spannung zwischen zwei unvereinbaren Gegenbegriffen erzeugen. Am besten großes Zeug, auf der «Natur versus Kultur»-, «Individualität versus Kollektiv»-, «Körper versus Medium»-Flughöhe. Das Konzept muss neu sein, aber gleichzeitig muss es ermöglichen, ehrwürdige kanonische Texte wieder zu lesen; es muss also bei den Klassikern auftauchen. Das Konzept muss drittens die Definitionsmacht und die besonderen Qualitäten des methodischen Werkzeugkastens der Historiker gegenüber anderen Disziplinen unübersehbar herausstellen. Es muss außerdem seine Stärken schon anderswo bewiesen haben, am besten bei französischen und amerikanischen Kolleginnen und Kollegen. (Die Sonne der Wissenschaft geht im Westen auf.) Und schließlich muss ein solches Konzept eine anständige Ahnengalerie von Vordenkern vorweisen können, bekannten Namen wie auch Außenseitern der Zunft, die, wie in der Rückschau deutlich wird, wichtige Fragen schon früh formuliert hätten, am besten um 1900 oder in der Zwischenkriegszeit; Fragen, die damals aber nicht weiterverfolgt wor-

den seien und auf die jetzt, endlich, Antworten gegeben werden könnten.

Das Neue muss, anders gesagt, auf eine Weise neu sein, die alle Beteiligten schon ziemlich gut kennen. Diese Rhetorik der Innovation ist gut eingespielt: Seit den 1970er Jahren hat sie die methodischen Debatten unter deutschen Historikern gerahmt, von der Sozialgeschichte über die Frauen-, Mentalitäten-, Diskurs-, Geschlechter-, Körper-, Bilder- und Globalgeschichte. Nach diesem Erzählmuster waren schon die ersten Versuche der letzten Jahre organisiert, Gefühl zu einem neuen Leitbegriff spezifisch historischer Recherche zu machen, die Ute Frevert in einer Serie von Aufsätzen vorgelegt hat, ebenso wie Nina Verheyens «Geschichte der Gefühle» in einem vielzitierten dokupedia-Artikel von 2010 und Bettina Hitzer auf der Netzplattform H-Soz-Kult. Diesem Muster folgt auch Jan Plamper in seiner groß angelegten Studie *Geschichte und Gefühl*.¹

Unerschöpfliche Forschungsfelder

Das Buch kommt selbstbewusst daher. Es tritt an, ältere Entwürfe im Format des Handbuchs zu verdichten und «Grundlagen der Emotionsgeschichte» zu bieten. Seit dem 19. Jahrhundert sei die Erforschung der Emotionen aufgespannt zwischen zwei

Polen, schreibt Plamper, von denen der eine variabel, kulturspezifisch, psychologisch und sozial bestimmt, der andere unveränderlich, universell, physiologisch und «hard wired» sei. Dann greift er weiter zurück, skizziert die Geschichte der Emotionsgeschichte von Aristoteles, Descartes, Hume und Kant bis zu Warburg, Huizinga und Elias und den ersten Arbeiten von Lucien Febvre, die explizit der Geschichte des Fühlens gewidmet waren. Er würdigt die amerikanischen Pionierstudien aus den letzten Jahrzehnten des 20. und den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts und macht sich dann auf, seine beiden gegensätzlichen Modelle der Erforschung der Emotionen in zwei umfangreichen Kapiteln genauer zu besichtigen.

Für die Diversität der Gefühle stehen bei ihm die Ansätze der Ethnologie, zusammengefasst unter der Überschrift «Sozialkonstruktivismus». Den «Universalismus» dagegen findet er in der Psychologie, in den Kognitions- und Neurowissenschaften, bei Paul Ekman's Basalemotionen und in der technischen Wunderwelt der Hirnforschung. Für die produktive Überwindung und Synthese dieser beiden Ansätze sind bei ihm dann, im vierten Kapitel, wiederum die Historiker zuständig, namentlich die amerikanischen Kollegen William Reddy und Barbara Rosenwein und zuletzt die Mitglieder der Forschergruppe am Berliner Max Planck-Institut für Bildungsforschung, die er ausführlich vorstellt. Ihnen ist auch das Buch zugeeignet. «Meinem feel tank», lautet die schwärmerische Widmung auf dem Vorsatzblatt.

In seinen abschließenden Bemerkungen zoomt Plamper vom Großen – der Emotionsorchestrierung in Medieninszenierungen und Erinnerungserzählungen – dann erstaunlich rasch wieder in sehr Kleinteiliges: Lebensgeschichtliche Interviews in der westdeutschen Provinz der 1980er Jahre; der erzählerische Umgang von Fachhistorikern mit ihren eigenen Gefühlen. «Unerschöpflich» sei die Liste möglicher Forschungsfelder der Emotionsgeschichte, resümiert er. Im Ausblick auf den letzten Seiten

wird aber zuletzt mehr oder weniger alles zur Quelle einer zukünftigen Erforschung vergangener Gefühle: empfindsame Romane und Massenaufmärsche, Memoiren und Theaterstücke, Musik und Bilder. Und die Stille, die Auslassungen und Lücken, auch.

Was fühlt der kalte Fisch?

Diese Emotionsgeschichte will ziemlich viele Dinge auf einmal sein: Gründungsmanifest und Handbuch, wissenschaftshistorisches Vademecum auf einem schwer übersichtlichen Feld und engagierte Selbstpositionierung. Plamper hat eine beeindruckende Menge an Material zusammengetragen. Vergnügen am Geschichtenerzählen hat er auch, und ihm gelingen eine Reihe von überzeugenden Beobachtungen. Der Impetus für Lucien Febvres Plädoyer für eine systematische historische Erforschung der Gefühle von 1938 zum Beispiel kommt bei ihm nicht aus der Vergangenheit, sondern aus Febvres eigener Gegenwart, aus dem Triumph des Faschismus in Italien und Deutschland. Charles Darwins *Ausdruck der Gemütsbewegungen* von 1872 liest er als ein komplexes und vieldeutiges Buch, das eben nicht auf universalistische Positionen reduzierbar ist, sondern auch an vielen Stellen auf kulturspezifische Erklärungen verweist und deutlich geprägt ist von theologischen Debatten, auf die Darwin sich bezogen hat. Darwins selbsternannter Erbe im ausgehenden 20. Jahrhundert wiederum, der Psychologe Paul Ekman, ist mit seiner Lehre von den universellen Gesichtsausdrücken als vermeintlich untrüglichem Königsweg zur Registrierung versteckter Empfindungen höchst erfolgreicher Wissenschaftsunternehmer, unter anderem *spiritus rector* des Gesichtserkennungsprogramms SPOT, mit dem nach dem 11. September Terrorverdächtige erkannt werden sollten. Ekman figuriert selbst mittlerweile als Hauptfigur einer US-Fernsehserie – unter dem unwiderstehlichen Titel «Lie To Me» – und schreibt Bücher zusammen mit dem Dalai Lama. Die Grenze zwischen psychologischer Emotionsfor-

schung und Popkultur ist offenbar nicht immer ganz einfach auszumachen.

Dasselbe gilt für die hochgesteckten Ansprüche der Neurowissenschaften, denen Plamper einen engagierten und ziemlich polemischen Abschnitt widmet. Sie unterhielten zu ihrem nichtwissenschaftlichen Außen kompliziertere Wechselbeziehungen, als sie gerne zugeben, argumentiert er. Nicht nur die bahnbrechenden Erkenntnisse von Kognitionspsychologie und Hirnforschung alleine, sondern auch die Kooperation mit professionellen Literaturagenten hätten Experten in diesem Bereich zu Autoren populärer Sachbücher gemacht. Was neurowissenschaftliche Experimente jeweils genau bewiesen, sei deswegen von ihren Vorannahmen nicht immer klar abzulösen. 2009 wurden einer Versuchsperson in einem Hirnscanner Fotos vorgelegt, die Menschen in verschiedenen Situationen zeigten; gefragt wurde nach den Emotionen der Dargestellten. Der Magnetresonanztomograph registrierte dabei deutliche Durchblutungsschwankungen in verschiedenen Hirnregionen, als Flecken auf dem Bildschirm sichtbar. Die Versuchsperson im Scanner aber war ein 50 Zentimeter langer Lachs – «zum Zeitpunkt des Experiments nicht mehr am Leben», wie der Bericht lakonisch festhielt. Technische Bilder vermeintlicher Hirnreaktionen produzierte die Versuchsanordnung trotzdem.

Schluss mit Ironie:

Die Suche nach den Ursprüngen

In der Hirnforschung steckt offensichtlich eine ganze Menge Physiologie aus dem 19. Jahrhundert, inklusive der universellen Steuerungs- und Erlösungsfantasien. Für den Erfolg dieser «harten» universalistischen Erklärungsansätze seit den 1990er Jahren hat Plamper eine erstaunlich schlichte Erklärung parat. Sie sei Reaktion auf die Exzesse poststrukturalistischer Theorie. Der Aufstieg der Lebenswissenschaften «versprach neues Leben in die Kollateralgeschädigten des *linguistic turn* zu hauchen – qua Objektivität, Empirizismus, Universalismus,

Ernsthaftigkeit der Darstellungsform. Frei flottierende Zeichen und changierende Bedeutungen, fluide Identitäten, Sprachspiel und Ironie [...] gerieten unter massiven Druck.»² Die Ereignisse des 11. September 2001 hätten als Katalysator gewirkt, einen «Tsunami hochemotionaler Kommunikation» ausgelöst und zuerst in den USA und dann auch in Europa die Wende beschleunigt, sich den Bereichen der Emotionen und Gefühle nicht mehr mit dem Theoriebausteinen des Poststrukturalismus zu nähern, sondern mit Hilfe naturwissenschaftlicher Modelle und Erklärungsansätze. Gefühle wurden auf einmal etwas höchst Ernsthaftes, unhintergebar Wirkliches: Schluss mit Ironie.

Wer aber wann so ironisch, mehrdeutig und unzuverlässig gewesen ist, darüber macht Plamper keine Angaben. Man merkt sein Bemühen, sich an die guten Gründerväter zu halten und wenigstens nachträglich ein bisschen Übersicht über die verschlungenen Vorgeschichten der Erforschung der Gefühle zu produzieren. Auffallend ist, dass in seiner Wissenschaftsgeschichte der Erforschung der Gefühle die zeitgenössische Philosophie praktisch nicht vorkommt, in der das Thema in den letzten zwanzig Jahren eine große Rolle gespielt hat.³ Noch erstaunlicher, dass von Freud und der Geschichte der Psychologie ebenfalls nicht die Rede ist, abgesehen von einer kurzen Passage zur älteren Psychogeschichte à la Erik Erikson, von der ich das Gefühl nicht loswerden konnte, dass der Autor dessen Thesen aus Hans-Ulrich Wehlers Aufsätzen aus den 1980er Jahren rezipiert hat. Plamper müht sich redlich, neben der Ethnologie auch noch den Ansätzen aus der Soziologie und der Emotionslinguistik gerecht zu werden, aber man merkt seine Mühe, die schiere Fülle der verschiedenen Wissenschaftsgeschichten zu bewältigen, die sein breiter Überblick eröffnet.

Und das hat seinen Preis. Wo Plamper seine Autobahn der Innovationsrhetorik verlässt, von David Hume immer gradeaus zum Berliner Sonderforschungsbereich, und auf Nebenstraßen abbiegt, ge-

rät er ziemlich rasch in unübersichtliches Gelände. Er muss andauernd abbremsen, abbrechen, weglassen. Man erfährt bei Plamper nicht, was die guten Gründerväter der Erforschung der Emotionen – Aby Warburg zum Beispiel – eigentlich genau von ihren Zeitgenossen, den unpassenden Vorläufern (bei ihm Georg von Steinhausen und Kurt Breysig) unterschieden hat. Erstaunlich auch, dass der Begriff «Historische Anthropologie» in einem Buch nicht auftaucht, das sich doch explizit mit der Umsetzung der «Cultural Anthropology» in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft befasst.⁴ Man erfährt auch nichts über William Reddys ambivalente Selbstverortung innerhalb der amerikanischen Linken, obwohl das in dessen eigener Sicht für seine Theorie der «emotives» und seine Interpretation des Terrors der französischen Revolution entscheidend war.⁵

Denn all das passt nicht so recht in Jan Plampers Generalnarrativ der Emotionsgeschichte als einem jungfräulichen und theoretisch unbegrenzt expandierbaren Forschungsfeld. Das haben Gründungsgeschichten so an sich: Sie bemühen sich, jene Art von Vergangenheit zu präsentieren, mit der man die gewünschte Zukunft herstellen kann. In der haben die Psychoanalyse mit ihren widersprüchlichen und schwer überblickbaren Wirkungsgeschichten, die emphatischen Marxisten der 1970er Jahre und die hysterischen (und narzisstischen) Wonnen der Dekonstruktion nichts verloren.

«Gefühle» sind als Gegenstand historischer Forschung schon im Rohzustand ein problematischer Begriff, weil die jeweiligen Definitionen von «Passionen», «Affekten» oder «Leidenschaften» (um einmal in der älteren Terminologie zu bleiben) immer mit umfangreichen Vorannahmen über das Verhältnis zwischen seelischen und körperlichen Zuständen und ihrer jeweiligen Kontrollierbarkeit verbunden sind. Diese Annahmen lassen sich nicht ohne Weiteres von einem Autor auf den anderen übertragen, geschweige denn von Texten des 16. oder 17. auf solche des 19. oder 20. Jahrhunderts.

Ältere Versuche, solche anthropologischen Modelle von Wahrnehmung und Steuerung und ihre Veränderungen zu beschreiben, haben immer wieder auf diese grundsätzlichen Schwierigkeiten hingewiesen. Bei Jan Plamper und bei den neueren Forschungsüberblicken zur Emotionsgeschichte tauchen aber genau diese Versuche – die Mentalitätsgeschichte der 1970er und frühen 1980er Jahre, die Körpergeschichte der späten 1980er und 1990er Jahre – nicht auf, geschweige denn das, was sich aus ihren Anstrengungen und aus den von ihnen zu Tage geförderten gelehrten Aporien lernen ließe. Und von denen gab es jede Menge. Aber zur Beschwörung zukünftiger verlockender Territorien gehört immer eine gehörige Portion Unbestimmtheit. Das Vage, hat schon Robert Musil gewusst, «hat eine große erhebende Kraft.» Was genau war denn eigentlich das Ergebnis der vielen Sammelbände zur Mentalitäts- und Körpergeschichte? Hatten die wirklich nichts mit der Erforschung der Empfindungen in der Vergangenheit zu tun?

Begriffe fürs Unbestimmbare

Jan Plampers Darstellung brockt sich eine ganze Menge zusätzlicher Unschärfe damit ein, dass er – in Abgrenzung von den älteren «Affekten» – die Begriffe «Gefühle» und «Emotionen» vergnügt als Synonyme verwendet, obwohl eine ganze Reihe von Autoren in den letzten zwanzig Jahren Vorschläge für eine präzisere Verwendung gemacht haben. Ihre Definitionen widersprechen sich gegenseitig, wie unter Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen üblich. Einige zitiert Plamper auch, kümmert sich aber weiter nicht mehr um die damit aufgeworfenen Probleme. Ihm geht es um den großen Abriss, um das Gesamtbild.

Diese Nonchalance ist nicht ohne Charme und macht flotte Übergänge möglich, aber als Vorgehen für ein Handbuch ist sie vielleicht ein bisschen leichtfertig. Denn die unterschiedlichen Definitionen von «Gefühlen» und «Emotionen» in den diversen Fachdebatten sind zwar relativ vertrackt

nachzuerzählen, aber sie machen auf ein paar grundsätzliche Probleme in Emotionsdingen aufmerksam. Plamper erwähnt sie durchaus, sie geraten im Verlauf seiner wissenschaftlichen Fortschrittsgeschichte aber dann außer Sicht. Menschen brauchen einen Körper, um zu fühlen. Es ist deswegen sinnvoll, auf irgendeine Art und Weise zwischen körperlichen, das heißt physiologischen inneren Vorgängen und ihren bewussten mentalen Entsprechungen zu unterscheiden, zumal je nach Situation physische Vorgänge mit ganz unterschiedlichen Gefühlen verbunden werden. Im Gegensatz zu Überzeugungen und Wünschen sind Gefühle nicht oder nicht ohne Weiteres durch Informationen von außen falsifizierbar. Sie sind stark wertend, also nicht neutral, und sie zielen nicht darauf ab, die Welt so abzubilden oder wiederzugeben, wie sie ist. (Das unterscheidet sie von Wahrnehmungen.) Gefühle wollen die Außenwelt auch nicht verändern (das unterscheidet sie von Wünschen), sondern sie bleiben auf die Person bezogen, die da jeweils fühlt.

Vor allem aber sind Gefühle durch ihre Begrenztheit in der Zeit charakterisiert. Gefühle sind deswegen welche, weil sie wieder verschwinden. Ihre Träger haben sie nicht immer (wie wir von uns selbst recht genau wissen), und auch die Steuerung, wie lange und wie intensiv sie wirken, ist den Betroffenen entzogen. Gefühle hinterlassen keine Spuren, außer in Form von Erinnerungen, und die sind selbst zu größeren Teilen gefühlsgesteuert, also nicht vollständig der eigenen Kontrolle unterworfen, und unzuverlässig. Reden über Gefühle erzeugen deswegen immer eine Anthropologie der Unfähigkeit. Sie führen vor, welche große Teile ihres eigenen Innenlebens Menschen weder meistern noch festhalten können.

Die Liste der Unbestimmtheiten ist aber noch länger. Gefühle sind ein Kommunikationsparadox: Menschen sind möglicherweise alleine, wenn sie ein Gefühl haben, aber nicht mehr dann, wenn sie darüber Auskunft geben. Es ist deswegen sinnvoll,

zwischen den Empfindungen zu unterscheiden, die man selbst hat («in» einem selbst, möglicherweise für einen selbst unerklärlich und rätselhaft, und für Außenstehende unsichtbar), und jenem Code von Signalen, Gesten und «Ausdrücken» (die Sprache ist da ganz präzise), mit denen sie für Unbeteiligte mitteilbar gemacht werden. Gefühle sind aus dieser Perspektive sowohl das, was uns von Anderen trennt (im Normalfall, würde ich sagen), als auch das, was uns mit ihnen verbindet.

Über Gefühle anderer Leute zu schreiben heißt deswegen notwendigerweise, über Übertreibungen zu schreiben, und über Simulation und Dissimulation, Vorspiegeln und Vorspielen, also über den Gebrauch von Gefühlen als Instrumenten der Täuschung. Bei Plamper – ebenso in den Arbeiten der Forschergruppe am Berliner Max Planck-Institut für Bildungsforschung – spielt das eine deutlich nachgeordnete Rolle, vielleicht um sich von ähnlich ausgerichteten Großprojekten literatur- und theaterwissenschaftlicher Provenienz zu unterscheiden. Die implizite Arbeitshypothese ist die Aufrichtigkeit des emotionalen Ausdrucks, ein Beharren auf Ernsthaftigkeit. Das ist nicht ohne kulturprotestantische Untertöne: Diese Geschichtswissenschaft hat keine Probleme mit ihrer eigenen moralischen Autorität, und das ist natürlich eine schöne Sache.

Gefühle sind sowohl freiwillige «Passionen», die man unfreiwillig erleidet, als auch moralische «sentiments», die wir haben sollen, also mentale Selbstprogrammierungen – allesamt mit stark beschränkter Haltbarkeit. Diesen Auffaltungen der Bedeutungen entkommt man umso weniger, als es ziemlich umfangreiche Phänomene gibt – solche Kleinigkeiten wie Religion, Literatur und bildende Kunst –, die sich als Versuche zur Erzeugung, Steuerung und Synchronisierung von Emotionen beschreiben lassen. Von Musik und Fußball ganz zu schweigen. Über den legitimen Ausdruck von Gefühlen zu reden heißt über Hierarchie zu reden: Mächtige Personen fühlen mehr und intensiver als ihre Untergebenen und demonstrieren gleichzeitig,

dass sie ihre intensiveren Gefühle auch besser kontrollieren. Sie sind Mehrfühler, Emotionsathleten.

«Privat» und «innerlich» ist aus dieser Perspektive an Gefühlen nicht viel, wie Plamper zeigt. Aber führt dann der Versuch, die Artikulation und Definition von Gefühlen historisch zu erfassen, nicht in eine selbstgemachte Generalisierungsfalle? Denn heraus kommen Forschungsfragen, die so allgemein ausfallen, dass sie unbeantwortbar werden – aber natürlich genau deswegen das Versprechen auf wissenschaftliche Meta-Autorität in sich tragen. Die engagierte Reise, die Plamper und seine Kolleginnen aus der Gefühlsgeschichte durch die Emotionstheorien unternehmen, legt eine Schlussfolgerung nahe: Wer über universal anwendbare Begriffe für Emotionen spricht, gibt damit vor allem über seine eigenen (ziemlich persönlichen) Wünsche Auskunft. Unter anderem über die nach universal anwendbaren Kategorien.

Die Wunder des emotionalen Imperativs

Und Plamper weiß das nur zu gut. «Emotionen» und «emotional» hätten seit den 1990er Jahren die vorher dominanten Kategorien «psychisch», «psychologisch» und «mental» im öffentlichen Sprachgebrauch verdrängt. Im öffentlichen Raum und in den Medien fungieren Emotionen seither als Beschwörung von Wirkung und unmittelbarem «response». Emotion steht dabei für den Glauben an den Glauben der Anderen; aus der Wunderwelt der Werbung ist der Begriff deswegen schon lange nicht mehr wegzudenken. Im Winter 2012 zum Beispiel waren in der Innerschweiz überall Plakate zu sehen, die dafür warben, man möge das eigene beste Winterfoto doch bitte auf die Website der lokalen Tourismusförderung stellen. Interessant war dabei der Slogan: «Love is the new like.» Diese Beschwörung authentischer Emotionen präsentierte sich stolz als Echo der Popkultur der 1970er – «Big in Luzern» hieß die entsprechende Website.

Das ist natürlich ein lokales Detail, aber der Vorgang selbst ist zumindest erklärungsbedürftig, zu-

mal ähnlich gestrickte Kampagnen an vielen Orten laufen: Eine Institution wendet sich an Passanten als mögliche Lieferanten und Rezipienten persönlicher Empfindungen. Ladet, so könnte man diese Anrufung übersetzen, unsere Gefäße doch bitte mit Euren innersten, heißesten und echten Gefühlsausdrücken auf. Die österreichische Post hat die Wiener Briefkästen schon vor einigen Jahren mit neuen Slogans versehen: «Haben Sie nichts für mich?» «Ich fühl mich heute so leer.» Aus dieser Perspektive – als ironisch-verzweifelter Flehen – sind die Werbeplakate tatsächlich faszinierende Testfälle. Werbekampagnen für Autos scheinen seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts von gar nichts anderem mehr zu reden. «Erlebe die Emotion» (Kia); «Die Definition von Emotion» (Skoda), «Motion & Emotion» (Peugeot), «Ohne Herz wären wir nur Maschinen» (Alfa Romeo). Dasselbe gilt aber auch für italienische Schokoladenhersteller, die ihre Pralinen «Emozione» nennen, und eine unendlich lange Liste weiterer Produkte. Das ist auch Plamper aufgefallen. Bei ihm ist es ein Staubsauger, der unter dem Handelsnamen «Emotion AS» vermarktet wird.

Nach möglichen Verbindungen zwischen dem öffentlichen Reden über Gefühle und dem «emotionsgeschichtlichen boom» fragt er allerdings an keiner Stelle. Ist die Emotionsgeschichte also nur ein neuer Name für ein altes Problem, mit dem sich vorangegangene Historikergenerationen unter dem Etikett der Mentalität, der Psychologie und, noch früher, der Seele herumgeschlagen haben? Und welche Instrumente liefert der Werkzeugkasten der Gefühlsgeschichte eigentlich, um so etwas Banales (aber Komplexes) wie den Staubsauger, die Werbeplakate und die mit ihnen vermittelten Konzepte von Übertragbarkeit und Empathie angemessen zu beschreiben?

Das bleibt unklar. Ebenso unklar bleibt, was eigentlich *nicht* Gegenstand dieser zukünftigen Emotionsgeschichte sein wird. Sprudelt Plampers Emotionsgeschichte deshalb beinahe über von seinen eigenen leidenschaftlichen Sprachbildern? Die Ge-

schichte der Gefühle dokumentiere «Goldgräberstimmung». In ihr würden «claims abgesteckt»; sie erlebe «einen veritablen Boom». Manchmal überschlagen sich seine Metaphern geradezu. Er will «ein Fundament gießen» und, noch im selben Absatz, «mit der Möblierung des emotionshistorischen Raums beginnen.» An anderer Stelle nennt er sein Buch einen Versuch, «die Rakete nach Abschuss von der Startrampe in ihrer Beschleunigungsphase fotografisch zu fixieren», nachdem er zwei Sätze zuvor geschrieben hat: «Die Emotionsgeschichte explodiert im Moment förmlich.» Vor oder nach dem Start?

Manchmal rutscht ihm die Beschwörung der hohen Ziele ins unfreiwillig Komische. «Die *histoire totale* der Metaemotionsgeschichte kann in diesem Buch nicht geleistet werden.»⁶ Nach der enthusiastischen Beschreibung der enormen Breite der zukünftigen Forschungsfelder im Schlusskapitel – alles wird zum Gegenstand der Emotionsgeschichte, von der Politik über die Unterhaltungsmedien bis zur Narration schlechthin – schlagen die letzten beiden Sätze des Buchs plötzlich einen ganz anderen, skeptischen Ton an. «Was, wenn die Psychotherapie fehlschlägt? Wenn eine Therapie abgebrochen werden muss, bleibt bekanntlich nur: den Therapeuten wechseln und eine neue anfangen.»

Das Ungeheuer aus den Sümpfen von Paris

Ich kann diesen plötzlichen Wechsel der Tonlage in einem sonst überschwänglichen Buch nicht deuten. Ich sollte an dieser Stelle deutlich machen, dass ich mit dem Autor sympathisiere. Jan Plamper ist ein gründlicher und präzise arbeitender Historiker, und mit seiner Untersuchung des Stalinkults⁷ hat er im letzten Jahr eine viel gelobte und präzise gearbeitete Fallstudie zum politischen Bilderkult im 20. Jahrhundert publiziert.

Geschichte und Gefühl dagegen ist als Buch gründlich gescheitert. Es wird von den emphatischen Begriffen, die es verkündet, buchstäblich aufgefressen. Denn an seinem Ende, so schien mir beim Lesen, öffnet sich jenes *terrain vague*, das Plamper mit sei-

ner beeindruckenden Materialsammlung überbrücken, planieren und zum Verschwinden bringen möchte. Aus ihm kehrt das Verdrängte zurück und verschluckt das ganze Unternehmen. Wie die meisten Ungeheuer kommt es aus der Vergangenheit, aus einem mythischen Quartier Latin der Jahre zwischen 1966 und 1984, das bis nach Berkeley reicht. Der Poststrukturalismus – denn damit setzt Plamper den *linguistic turn* gleich – taucht bei ihm nur als Exzess der Vergangenheit auf. Er sei schon lange vorbei, habe aber katastrophale Wirkungen gehabt; welche, wird nicht erläutert. Seine ernsthafteren methodischen Konsequenzen aber, nicht zuletzt die Einsicht, dass Historiker eben nicht «Menschen» oder Emotionen untersuchen können, sondern nur Texte, Bilder und Artefakte, die jeweils eigenen rhetorischen Gesetzen und heterogenen und widersprüchlichen Rezeptionsvorgängen unterliegen, macht das Buch nicht explizit.

Jan Plamper will gar nicht bemerken, dass er selber eine ganze Menge poststrukturalistischer Wissenschaftsgeschichte gelesen hat. Er will eben die richtigen, nicht die falschen Väter haben. Das ist redlich, aber auch ein bisschen irreführend. Wenn Plamper bemerkt, dass Emotion selbst ein Überbegriff sei, der sehr unterschiedliche ältere, spezifischere und inhaltlich heterogene Ausdrücke in sich aufgenommen und verallgemeinert habe; wenn er zustimmend den Ethnologen Karl Heider zitiert, dass Emotionen Mischzustände und Flussreaktionen auf verschiedene Faktoren, Formate und Filter seien, und wenn er zuletzt dem Psychologen Ernst Pöppel einen beeindruckenden Auftritt im O-Ton einräumt – «es gibt kein Gefühl an sich, keine Wahrnehmung an sich, keine Erinnerung an sich» –, dann wird genau das, was er als Kennzeichen einer angeblich untergegangenen poststrukturalistischen Position aufzählt – Mehrdeutigkeit, fluide Identitäten, changierende Bedeutungen –, in seinen eigenen, emphatisch positiv besetzten Kategorien für die Erforschung von Gefühlen unüberhörbar.

Oder können wir unsere unterschiedlichen Empfindungen beim Lesen eines dicken Buchs immer nur unvollständig synchronisieren? Für die fleißige Historikerin und den braven Historiker, die ihr hart erarbeitetes, hochspezifisches (und deswegen notwendigerweise begrenztes) Detailwissen ins All-gemeingültige hinaufstemmen möchten, waren die großen Konzepte, mochten sie Struktur, Mentalität, Körper oder Wissen heißen, nie nur Pflichten-heft und methodische «Herausforderung», wie das in den Selbstdarstellungen des Faches jeweils so keusch und streng hieß. Sondern gleichzeitig auch immer das lüsterne Versprechen auf Meta-Bedeutung.

Jetzt eben mit Gefühl. Das hat aber ein paar methodische Nebenkosten. Die Ideengeschichte von Wissenschaft darf ziemlich viel. Sie darf polemisch sein und Argumente ordentlich zuspitzen. Sie darf möglichst furchteinflößende Gegenspieler aufbauen, um die dann wieder cool und elegant im Abseits stehen zu lassen, und darf so steile, hohe Pässe in die Tiefe des Raumes schlagen, dass sie von Prophezeiungen fast nicht mehr zu unterscheiden sind. Aber sie sollte nicht versuchen, sich dumm zu stellen und ältere Arbeiten zu ignorieren, auch wenn sie in das eigene Konzept nicht hineinpassen.

Jan Plamper selber hat das schon richtig gesehen, wenn er in seinem Buch einen Staubsauger mit dem schönen Namen «Emotion AS» auftreten lässt. Hier geht es um Versprechen. Die vielen verstreut herumliegenden Krümel alter Subjektivität endlich sauber in einen Beutel kriegen: Unwiderstehlich. Die Emotionsgeschichte Berliner Provenienz will eben doch – heimlich, fast verschämt – ein bisschen Universal-Anthropologie sein. Wie im 19. Jahrhundert. Ihr Programm lässt sich in einem Satz zusammenfassen: As if Foucault never happened.

- 1 Jan Plamper: *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012. Zuvor Ute Frevert: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35 (2009), S. 183–208; Nina Verheyen: *Geschichte der Gefühle*, Version 1.0, in: *Docupedia Zeitgeschichte*, 18. Februar 2010. Zu den Arbeiten von Ute Frevert siehe zuletzt den von ihr mitherausgegebenen Sammelband «Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne», Frankfurt/M. 2011, und die Homepage des von ihr geleiteten «Center for the History of Emotions» in Berlin. Dieselbe Forschungsagenda wie Jan Plampers Buch entfaltet die ebenfalls am Berliner Forschungsprojekt angesiedelte, sehr ausführliche Netzpublikation von Bettina Hitzer: *Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen*, in: *H-Soz-u-Kult*, 23.11.2011, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2011-11-001>.
- 2 Plamper: *Geschichte und Gefühl*, S. 71.
- 3 Dazu hätten ihm mit den Büchern von Martin Hartmann (*Gefühle*, 2. Auflage Frankfurt/M. 2010) und Eva-Maria Engelen (*Gefühle*, Stuttgart 2007) zwei materialreiche neue deutschsprachige Überblicksdarstellungen zur Verfügung gestanden. Zuletzt hat Fritz Breithaupt in seinem amüsanten Versuch über die Ausrede demonstriert, welchen analytischen Nutzen man aus den philosophischen Bemühungen um präzisere Emotionsdefinitionen ziehen kann: Fritz Breithaupt: *Kultur der Ausrede*, Berlin 2012, S. 55 f.
- 4 Plamper erwähnt zwar kurz den Sammelband »Emotionen und materielle Interessen« von 1984 und zitiert in den Anmerkungen (aber nicht im Haupttext) die Arbeiten von Alf Lüdtke zu Gefühlen und Politik, aber macht daraus keine Position; im Gegensatz zu der breit rezipierten *Geschlechtergeschichte*.
- 5 Jan Plamper: Wie schreibt man die Geschichte der Gefühle? William Reddy, Barbara Rosenwein und Peter Stearns im Gespräch mit Jan Plamper, in: *Werkstatt-Geschichte* 54 (2010), S. 39–69.
- 6 Plamper: *Geschichte und Gefühl*, S. 50, S. 17, S. 20.
- 7 Jan Plamper: *The Stalin Cult. A Study in the Alchemy of Power*, New Haven/London 2012.

TIM B. MÜLLER

Der Zufall des europäischen Krieges

Christopher Clarks historische Aufklärung

Christopher Clark: The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914, London: Allen Lane 2012, 697 S. (Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog. München: DVA 2013, 1000 S.)

Vor dem Sturz in die Katastrophe stand ein Akt der fehlgeleiteten Höflichkeit. Dass die deutschen Truppen durch Belgien nach Frankreich marschieren würden, war der Regierung in London bewusst. Einen überraschenden, schnellen Durchzug durch die südlichen Zipfel des Königreiches hätte selbst Churchill toleriert, alles andere als ein Freund Deutschlands im liberalen Kabinett Asquith. Jahrelang hatte die englische Regierung akzeptiert, dass ihr französischer Vertragspartner und dessen russischer Bundesgenosse eine gegen Österreich-Ungarn und das Deutsche Reich gerichtete Strategie schmiedeten. Russland war die größte Bedrohung Großbritanniens. Bei aller Missbilligung der inneren Repression war es darum besser, das Zarenreich an seiner Seite zu haben. Diese außenpolitische Konstellation erleichterte den Aufstieg einer anti-deutschen Fraktion im Foreign Office unter Edward Grey. Und dennoch hätte die britische Regierung Anfang August 1914 einen Durchmarsch durch Belgien hingenommen, ihn lediglich *post factum* verurteilt. Doch die deutsche Führung entschloss sich zu einem förmlichen Ultimatum: Deutschland werde durch Belgien ziehen, Belgien müsse den Weg freigeben. Es sei jedoch nicht beabsichtigt, Belgien zu schaden; im Gegenteil, für die Kooperationsbereitschaft wurden Entschädigungen und sogar territoriale Erweiterungen Belgiens zu Lasten Frankreichs in Aussicht gestellt.

Kein Land konnte einem solchen Ultimatum nachgeben, und schon gar nicht ein Land, dessen Neutralität von den Großmächten garantiert wurde. Das war der Schlussakkord in der «komplexesten Krise der Moderne, vielleicht aller Zeiten».

So nennt Christopher Clark in *The Sleepwalkers* die Kette von Ereignissen, die zum Ersten Weltkrieg führte. Dieses Buch ist eine unbestechliche Verteidigung des historischen Denkens. Mitunter ausdrücklich und stets implizit ist die Rekonstruktion der gewaltigen Krise von einem Kommentar zu unserem tradierten historischen Wissen begleitet, von einer ununterbrochenen historiographischen Reflexion. Dass man Generationen deutscher Schüler eine politisch wertvolle, aber historisch unhaltbare Lektion erteilt hat, ist nur eine der Schlussfolgerungen. Fritz Fischer und andere bedeutende Historiker, die sich an der deutschen Kriegsschuld abarbeiteten, haben die Großtat vollbracht, der geschichtswissenschaftlichen Zunft und sogar der politischen Debatte die letzten Residuen des Wilhelmismus auszutreiben. Fachlich ist es ihnen gelungen, die Absichten und Wirkungen einzelner Akteure oder Gruppen aufzuklären. Doch zum Verständnis der Kriegsursachen haben sie kaum beigetragen. Das liegt bereits darin begründet, dass es das eben nicht gab – Ursachen. Die scheinbar bis auf Thukydides zurückgehende und für den Ersten Weltkrieg über Jahrzehnte so bedächtig gepflegte Unterscheidung von oberflächlichen Anlässen und den wahlweise sozialstrukturell, imperialismustheoretisch oder ideologiekritisch benannten eigentlichen, langfristig angelegten Ursachen ist beim Ersten Weltkrieg hinfällig.

Clark verteidigt die Kontingenz. Und damit die Geschichte. Denn historisches Denken sucht zwar nach dem Typischen, den Mustern und Strukturen, und kann sich selbst dem Entwicklungsgedanken hingeben. Doch es hält den Zufall aus, das Indivi-

duelle, die Offenheit, die Unberechenbarkeit der Personen und Ereignisse. Eine theoretisch untermauerte Erklärung, die nichts für das Einmalige übrig hat, ist dem historischen Denken leere Tröstung, falscher Zauber der Sozialwissenschaften. Historisches Denken ist konservativ und progressiv zugleich. Die endlose Serie des Scheiterns, die katastrophale menschliche Komödie stimmt skeptisch, die Offenheit und Zufälligkeit des Handelns lässt stets aufs Neue hoffen.

Natürlich ist Christopher Clark nicht der erste, der mit dieser historistischen Perspektive den Weg in den Ersten Weltkrieg verfolgt. Und mit Holger Afflerbach und anderen sind auch deutsche Historiker seit langem an der Revision alter Gewissheiten beteiligt. Ihr Historismus ist dabei theoretisch belehrt. Sie tapen nicht in die verbreitete Falle, ein so komplexes System auf einige Akteure einer der vielen beteiligten Seiten zu reduzieren. Das ist keine heuristisch plausible Operation, sondern ein Kategorienfehler, sofern damit Kriegsursachen gefunden werden sollen. Auf der Ebene einer einzelnen Einheit kann das System überhaupt nicht verstanden werden, die Suche nach einer Erklärung muss sich auf die «Systemebene» begeben. Diese Unterscheidung geht für den Ersten Weltkrieg auf Paul W. Schroeder zurück, den konservativen Granden der Geschichte der internationalen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Der marxistische Meisterhistoriker Perry Anderson nannte Schroeder erst kürzlich den größten Historiker der Gegenwart. In der Tat kann man sich Schroeders argumentativer Stringenz kaum entziehen. Er hat damit den Weg bereitet für Clarks *Sleepwalkers*, die die Anspielung auf Hermann Broch nur im Titel tragen, aber nirgends ansprechen.

Bei Clark, dem originellen Historiker Preußens, erhalten die Ereignisse ihre tragische Qualität zurück. Was sich abspielte, folgte den unerbittlichen Verlaufsgesetzen der griechischen Tragödie. In den Jahren vor dem Krieg entfesselte jede aggressive Aktion unbeabsichtigte Dynamiken, und jede ent-

schärfende Handlung trieb die Ereignisse noch weiter auf die Katastrophe zu. Missverständnisse und Missgunst treten immer wieder als die entscheidenden Brandbeschleuniger auf, Bedingungen, die von einzelnen Personen, ihren Launen, Gewohnheiten, Erfahrungen, ihrem Charakter abhängen. Hinzu kommen Dispositionen relevanter Gruppen: die in Russland, Frankreich und auf dem Balkan verbreitete Ansicht, Österreich-Ungarn stehe kurz vor seinem Absterben, man müsse sich beeilen, an der Erbmasse beteiligt zu werden – während es in Wahrheit ökonomisch stark bergauf ging mit der Doppelmonarchie und die Nationalitätenpolitik gerade des ermordeten Thronfolgers Franz Ferdinand eine sanfte Transformation vorbereitete. Das österreichische Militär misstraute den Serben, aus guten und aus eingebildeten Gründen. Französische Politiker, allen voran Raymond Poincaré, stets eine treibende Kraft, wollten ihre Revanche an den Deutschen. Dem britischen Militär war jeder europäische Konflikt recht, um gegen die irischen Sezessionisten freie Hand zu haben. Moltke und sein Generalstab hielten einen Krieg bekanntlich für unvermeidlich, lieber früher als später, hieß die Parole. Und in Russland setzten sich außenpolitisch aggressive, geradezu kriegslüsterne Kräfte in der Regierung durch.

Aber all dem standen Gegenkräfte, friedliche Dispositionen, eine Politik der Stabilität und Kooperation gegenüber. Die Welt vor 1914 war eine andere. Jedes einzelne Ereignis, das in den Krieg führte, war unwahrscheinlich. «Es hätte auch anders kommen können» ist mehr als eine Redewendung, es ist die historische Essenz dieser so komplexen Krise. Die multipolare Welt, in der eine Verkettung von Zufällen ausreicht, um von der wirtschaftlichen Prosperität in den Abgrund des Krieges zu stürzen, weil es keine kollektiven Sicherungsmechanismen gibt, erscheint uns in der Jetztzeit einer internationalen Krise von gewaltiger Komplexität vertraut und fremd zugleich.

Die Krise begann auf dem Balkan, und es ist das

zweite große Verdienst Christopher Clarks, durch umfangreiche Recherche auch in russischen und serbischen Archiven neues Licht auf den Balkan-Komplex geworfen zu haben. Es ist das erste Mal, dass das Drama auf dem Balkan ohne die Jugoslawien-Verklärung früherer Jahrzehnte beschrieben wird. Erst nach dem Bürgerkriegs-Sarajevo war es möglich, das Ur-Sarajevo wieder deutlich zu erkennen. Serbien war ein von Kriminellen und Terroristen beherrschter Staat, der sich der Gunst des am Zarenhof einflussreichen russischen Gesandten erfreute, eines glühenden Panslawisten. Was immer Serbien tat, es wurde von Russland gedeckt. Russland verfolgte dabei ganz eigene strategische Ziele – die Dardanellen, die endgültige und dauerhafte Sicherung des Zugangs zum Mittelmeer.

Als in diesem Brandherd, nach mehreren Balkankriegen zuvor, das Feuer gelegt wurde, waren die Konstellationen der Personen und Allianzen in einem Zustand, der den europäischen Krieg möglich machte. In Premierminister Asquith wuchs das Bewusstsein, unabsichtlich in den Untergang der Welt geraten zu sein: Ende Juli 1914 sah er das biblische Armageddon heraufziehen. Welche Verkettungen in den vier Wochen zwischen dem Attentat Ende Juni und dem Ausbruch des Großen Krieges eine friedliche Lösung noch greifbar erscheinen und dann scheitern ließen, schildert Clark in Kapiteln, die zu dem besten gehören, was historische Literatur hervorgebracht hat. Das Buch zum Kriegsausbruch ist geschrieben. Nun warten wir auf die vielen Bücher zum Krieg.

Die Logik der Landnahme

Ulrike Jureit: *Das Ordnen von Räumen. Territorium und Lebensraum im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburg: Hamburger Edition, 2012, 445 S.

Lesen wir das Fazit eines wissenschaftlichen Buches als Ausdruck dessen, was seinem Autor nach vielen Jahren des Forschens und Schreibens als Quintessenz erschien, dann ist Ulrike Jureits Bilanz eindeutig. Die nationalsozialistische Lebensraumpolitik während des Zweiten Weltkriegs lässt sich nicht in bruchloser Kontinuität zur kolonialen Landnahme des Deutschen Reiches in Westafrika vor dem Ersten Weltkrieg beschreiben. Weder im Lebensraumkonzept Friedrich Ratzels noch in der kolonialen Praxis war die rassistische Eroberungs- und Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus bereits unumkehrbar angelegt. Hier liegt der Fluchtpunkt des Buches. Jureit bezieht damit in einem Forschungsfeld Position, das an einer Schnittstelle zwischen NS- bzw. Genozidforschung und neuerer Kolonialgeschichte angesiedelt ist. Frage man nach den Kontinuitäten kolonialer und nationalsozialistischer Raum- und Herrschaftspraxis, müsse man, so Jureit, sorgfältig differenzieren. Diese Differenzierung gelingt ihr vor allem deshalb auf eindruckliche Weise, als sie zum einen eine riesige Menge an Literatur und Quellen bewältigt und in einer kohärenten Darstellung zusammengeführt hat. Zum anderen verzahnt sie eine Geschichte wissenschaftlicher Raumtheorien mit einer Geschichte der politischen Handlungspraxis und bleibt hierbei nicht bei einer Parallelerzählung stehen, sondern arbeitet Wechselwirkungen zwischen Raumvorstellungen und realen Politiken heraus.

Als wichtigste analytische Kategorien dienen die Konzepte der Territorialisierung und, in Anlehnung an Charles Maiers programmatischen Aufsatz in

der *American Historical Review* aus dem Jahr 2000, der Territorialität. Maier verstand darunter ein Strukturprinzip, das sich ungefähr in den 1860er Jahren in Europa und in übrigen Teilen der Welt etablierte. Kennzeichnend waren räumlich verankerte Strukturen von Wirtschaft und Politik sowie staatliche Macht und Kontrolle über eingrenzbare politische Räume: über ein nach außen begrenztes und auch im Inneren durch eine Vielzahl von Grenzen und Trennungen – zwischen Schichten, Klassen und anderen Bevölkerungsgruppen, zwischen städtischem und ländlichem Raum, zwischen Öffentlichkeit und Privatem – geprägtes Territorium, das mit Hilfe staatlicher Infrastrukturen durchdrungen, vermessen und klassifiziert, besetzt und transformiert wurde. Diese Form der nationalstaatlich verankerten Territorialität galt Maier als umfassendes Prinzip für die Organisation der Gesellschaft bis ungefähr in die 1970er Jahre. Da Jureit Maiers Konzept aber als zu statisch erscheint, bevorzugt sie den Begriff der Territorialisierung, verstanden als symbolischer und machtpolitischer Prozess der inneren und äußeren Landnahme, den eine stete Dynamik zwischen räumlichen Ordnungsvorstellungen und administrativen, ökonomischen, institutionellen und infrastrukturellen Praktiken kennzeichnete.

Die besondere Herausforderung ihrer Arbeit ist es, diese Dynamik empirisch greifbar zu machen, und dies gelingt der Autorin auf überzeugende Weise. Sie setzt dort an, wo sich die Außengrenzen staatlicher Hoheitsgebiete des Deutschen Reiches veränderten und neue territoriale Grenzziehungen vorzunehmen waren: im kolonialen Deutsch-Südwestafrika, im Zuge der deutschen Besatzungsherrschaft in Osteuropa während des Ersten und Zweiten Weltkrieges sowie nach dem Versailler Friedensschluss, als über den Verlauf einer Vielzahl neuer Grenzen in Europa entschieden werden musste. Die politische Praxis der Grenzziehung als wesentlicher Schritt der Territorialisierung sowie Vorstellungen, Vorannahmen und Wunschbilder über

die neu zu schaffende territoriale Ordnung griffen hier untrennbar ineinander. In der Aufschlüsselung der Grenzdebatten liegt die besondere Stärke des Buches, das zudem die Kartographie als ein zentrales Scharnier zwischen raumwissenschaftlicher Theoriebildung und politischer Praxis in den Vordergrund rückt.

Wie Jureit am Gegenstand der Grenzziehungspraktiken in Deutsch-Südwestafrika herausarbeitet, galten die Gebiete in Afrika den europäischen Kolonialmächten als staatsfreier Raum, auf den sie ihre Territorialkonzepte übertrugen. Mit der Festlegung eindeutiger Grenzen erwarben sie, wie im europäischen Völkerrecht fixiert, uneingeschränkte Hoheits- und Verfügungsrechte. Die Grenzziehung als konstitutiver Akt kolonialer Inbesitznahme war in Deutsch-Südwestafrika indes mit erheblichen Schwierigkeiten in der Praxis verbunden. Mangelhafte geographische Daten, wenig tragfähiges Kartenmaterial und fehlende Ortskenntnis nährten fast schon absurd anmutende Grenzstreitigkeiten mit Portugal über unauffindbare Bergmassive und wandernde Wasserfälle. Da präzisere Informationen über derartige Landmarken fehlten, geschweige denn über Siedlungs-, Bevölkerungs- und Wirtschaftsstrukturen existierten, folgten die Grenzziehungen in erster Linie mathematischen Kriterien und orientierten sich an den Routen von Expeditionen. Grenzkommissionen steckten Koordinaten ab und zogen Linien auf Karten, ohne Rücksicht auf gewachsene Strukturen zu nehmen. Unbekannte Gebiete stellten die Kartographen mit weißen Flächen dar und schufen so einen vordergründig leeren Raum, für Jureit das wichtigste Resultat deutscher und europäischer Raumaneignung im kolonialen Afrika. In den Köpfen der deutschen Kolonisatoren erschien der Raum als leer, denn dort war nichts Europäisches.

Dieselbe, von kolonialen Vorstellungen getragene und auf eine imperiale Ausweitung des deutschen Herrschaftsgebiets zielende Territorialisierungspraxis prägte dann im Ersten Weltkrieg den 1915 öst-

lich von Ostpreußen eingerichteten Militärstaat Ober-Ost. Die deutsche Expansionspolitik bediente sich während des Krieges bereits der Metaphorik des Lebensraumes, dessen Aufstieg zu einem *biologisierten* geostrategischen Handlungskonzept gleichwohl, wie Jureit betont, erst nach 1918 erfolgte. Die deutschen Gebietsansprüche im Osten legitimierten Militär, politische Eliten und Wissenschaftler geographisch, ökonomisch und kulturell, (noch) nicht allerdings rassistisch. Wiederum wurde der Raum tendenziell als leer imaginiert, weil er dünn besiedelt war und von keiner wirklichen «Ordnung» strukturiert erschien. Während der Friedensverhandlungen musste die deutsche Delegation erkennen, dass ihr Kartenmaterial für die Untermauerung von Gebietsansprüchen unzulänglich war. Am Beispiel der Teilung Oberschlesiens zeigt Jureit die Schwierigkeit, den auf dem Reißbrett festgelegten Grenzverlauf umzusetzen, waren dadurch doch vielfach Bahnlinien, Infrastrukturen, Grundstücke und Industriegebiete durchtrennt. Die wolkige Formulierung vom Selbstbestimmungsrecht der Völker schuf mehr Probleme, als sie löste. In Fragen der Gebietszugehörigkeit dominierte die jeweilige Interessenpolitik über historische, ökonomische oder kulturelle Argumentationen. Im Deutschen Reich verfestigte sich nun die Wahrnehmung existenzbedrohender «Raumnot», da die Volks- und Staatsgrenzen nicht mehr übereinzustimmen schienen. In der Formel vom «Volk ohne Raum» verflochten sich politischer Revisionismus mit den geopolitischen Theorien Friedrich Ratzels und Karl Haushofers sowie der Volks- und Kulturboden-theorie. Jureit schlüsselt dieses Raumvokabular, seine Semantiken und seine Popularisierung in sorgfältiger Quellenarbeit auf. Verkoppelt mit einer durch Urbanisierung, Bevölkerungsentwicklung und Industrialisierung erzeugten Verdichtungserfahrung entstand ein klaustrophobisches Lebensgefühl, das für den Raumdiskurs der 1920er und 1930er Jahre symptomatisch gewesen sei. Hier allerdings wird die anspruchsvolle Geschichte deutschen Raum-

denkens ein wenig zu rund, und das hängt mit ihrem Fluchtpunkt zusammen, der Frage nach dem Zusammenhang von Imperialismus, Kolonialismus und Holocaust. «Der» Raumdiskurs, von dem im Buch die Rede ist, ist ein ganz bestimmter: jener, der sich um den Bereich von Außengrenzen und Außenräumen des Territoriums formierte. Auch Jureits Akteure – Grenzkommissionen, Politiker, Völkerrechtler, Geographen – bewegten sich, in ihrer Theoriebildung wie in der politischen Praxis, an den Außengrenzen des Reiches. Doch definiert sie selbst Territorialisierung als einen Akt äußerer und innerer Landnahme. Jener Teil des Raumdiskurses und die Praktiken administrativer Durchdringung und Grenzziehung, die am inneren Raum ansetzten, bleiben jedoch unerwähnt und ihr Bezug zu den Außen- und Grenzräumen im Dunkeln. Die Erfahrung räumlicher Verdichtung hatte aber eine unabtrennbare zweite Seite, die stets mitzudenken ist und den zeitgenössischen Raumdiskurs ebenfalls prägte: das Problem der Landflucht und der Entleerung des ländlichen Raumes. Wie jedoch verhielt sich die äußere zur inneren Kolonisation, mit der schon der preußische Staat seit den 1880er Jahren die Landflucht und die Abwanderung aus den Ostprovinzen zu bekämpfen suchte? In welcher Beziehung zu den nach außen gerichteten Debatten standen jene über das Siedlungs- und Planungswesen, über räumliche Entwicklungen, zu denen die Verwaltungsgrenzen nicht mehr passten, über Reichsneugliederung und Reichsreform, die Klagen über den West-Ost-Gegensatz und räumliche Ungleichgewichte, somit Territorialvorstellungen und Territorialpraxis im Reich? Den Nexus zwischen innen und außen betrachtet Jureit allein für die rassenbiologisch grundierten Agrarstrukturreformen im Umfeld Walther Darrés und die eingegliederten Ostgebiete unter der Ägide Heinrich Himmlers. Erst im Verlauf der 1930er Jahre kam es zu einer Verkoppe-

lung raum- und rassentheoretischer Ordnungsvorstellungen. Der Begriff des Lebensraumes löste sich aus seinem geopolitischen und agrarwirtschaftlichen Verweisungszusammenhang und wurde zu einem rassenbiologischen Planungskonzept, das auf die Durchherrschaft von Großräumen ausgerichtet war. Anders als im kolonialen Kontext wurden die nach 1939 eroberten Gebiete nicht als leer, sondern als nach rassistischen Prinzipien zu leerende imaginiert. War die rassistische Homogenisierung bis 1941 noch durch Umsiedlung, Vertreibung und Deportation zu erreichen, schien dies nur noch durch systematischen Massenmord möglich, als die räumlichen Größenordnungen so weit ins Unermessliche wuchsen, dass die bisherigen Territorialisierungspraktiken nicht mehr anwendbar waren.

Das 20. Jahrhundert, von dem im Titel des Buches die Rede ist, endet leider, ohne Hinweis auf einen Ausblick, schon 1945. Das Verdienst von Jureits Arbeit ist es, die ideengeschichtliche Filiation des Großraumgedankens und des Lebensraumbegriffs in einem langen Zeitschnitt detailliert aufgeschlüsselt zu haben, und sie bettet diese Geschichte in jene des nach außen gerichteten Raumdiskurses ein. Vor allem aber zeigt sie die Versuche, die jeweils spezifischen Raumvorstellungen in neu zu ordnenden Territorien zu verwirklichen, und arbeitet eine enge Verbindung zwischen Raumtheorie, Kartographie und politischer Praxis heraus. Hervorzuheben ist abschließend, dass das Buch nebst gesondertem Kartenteil ausgesprochen schön gestaltet ist, dem Leser aber mit zwanzig- oder gar mehr als dreißig Seiten langen, dicht bedruckten Textblöcken ohne jegliche Zwischenüberschriften die Orientierung erschwert, zumal kein Personen- oder Sachregister vorhanden ist. Wer gezielt etwas nachschlagen möchte, steht deshalb auf recht verlorenem Posten – und wird nicht anders können, als das Buch zu lesen.

Koselleck liest Kracauer

Im Jahr 1966 verkündet Hayden White in der Zeitschrift *History and Theory*, dass sein Fach Resultat eines wissenschaftsgeschichtlichen Unfalls sei. Das antiquarische Selbstverständnis der «conservative discipline par excellence», die sich dem Ankommen in der ästhetischen Moderne und ihren disruptiven Erfahrungsräumen verweigere, gelten ihm als Altlasten einer im 19. Jahrhundert vollzogenen Positionsbestimmung zwischen falsch verstandener Kunst und falsch verstandener Wissenschaft. Intellektuelle Resozialisierung, so der junge Historiker aus Rochester, werde Kontinuitätsbrüche erfordern, das Bekenntnis zur Literarizität und zur Gegenwart – «for discontinuity, disruption, and chaos is our lot».¹

Nicht lang, bis der Angriff auf die Geschichte seinen Weg über den Atlantik findet. Siegfried Kracauer ist im selben Jahr zum dritten Treffen der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* nach Lindau eingeladen, um über ästhetische Bindemittel in der Historiographie zu sprechen.² Seine Vorlage, die der Koreferent Reinhart Koselleck als «Polemik» lesen wird, referiert diagnostisch auf White: Moderne Ästhetik stelle die künstlerischen Ideale, aus denen der «Allgemeinhistoriker» seine Eingebung beziehe, «radikal in Frage». Eine Historie der Totale produziere Trugbilder: Manipulationen, Synthesen und Entwicklungsbegriffe ließen vergessen, «daß der Weg chronologischer Zeit in Wahrheit uneben und holprig» sei. Kracauer unterstellt der Zukunft, ästhetische mit historischer Konsistenz zu verwechseln und setzt – anders als White – auf die «Errettung der äußeren Wirklichkeit» durch einen filmtheoretisch geschulten Realismus.³

In Reinhart Kosellecks Bibliothek findet sich unter den Einlagen seines Lindauer Tagungsbandes eine dreiseitige, maschinenschriftliche Note zu Kracauers Vorlage.⁴ Auf unterschiedliches Schreibgerät zurückgehende Randnotizen geben Grund zu der Annahme, dass Koselleck sein Exzerpt in zeitlichen Abständen um Ideen ergänzte, die ihn in das Zentrum seiner eigenen, um 1966 mehr und mehr Ge-

stalt annehmenden Historik führten. In der detaillierten Auseinandersetzung äußern sich Nähe wie Differenz: Kracauers Polemik gegen Allgemeinurteile, Kausalitäten und Darstellungsmissgriffe bestehe zwar «an sich zu recht», so Koselleck. Wenig plausibel ist ihm hingegen die geforderte Selbstbeurteilung des Historikers als Autor, und den Vorwurf an die Zukunft, den Inkonsistenzen der Geschichte gegenüber naiv zu verfahren, schwächt er entschieden ab: Er verweist auf das Wissen über Perspektivfragen seit Chladenius, auf das wachsende Gespür für die «Durchschlagung der Zeitlinien». Der essentiellen Ästhetik Kracauers hält er im Vokabular des Filmtheoretikers entgegen: «Retouchen möglichst, wenn ein bestimmter Hinblick Randzonen unscharf läßt».

Wenn in der Vorlage mit Paul Valéry, gemeinsame Referenz von Kracauer und White, die historische *recherche de la paternité* als Ideologie verworfen wird, zeigt sich Koselleck verhandlungsbereit. «Suche nach den Vätern – hoffentlich absterbende Ideologie», schreibt er, der ästhetischen Avantgardismus für möglich, aber eben nicht für notwendig hält: «Generationsmäßige Vorgegebenheit[en] könne auch «keine moderne Poetik eliminieren, sondern höchstens anders zur Darstellung bringen». Der Pluralismus historischer Erfahrungen ehrt die perspektivischen Innovationen eines William Faulkner, auf den Koselleck verweist – und doch bleibt historiographische Modernität für ihn eine Frage der Methode, nicht der Ästhetik.

So finden sich in dem Exzerpt letztlich alle ästhetischen Maximalforderungen in der Skizze einer Historik aufgehoben, die jede historische Darstellung selbst in den Katarakt der Zeitschichten überführt. So wie die «grossen, weil guten Darstellungen» eines Theodor Mommsen weiterleben, so ist es den modernen überlassen, neue Gültigkeiten zu behaupten – für diese wie jene gelten ihre jeweilige Standortgebundenheit und ein Vetorecht der Quellen, das nicht vorgibt, was oder wie zu schreiben ist, sondern lediglich vor Irrtümern bewahrt.⁵

ad Kracauer:

- (1) historia generalis ist nicht typisch für die polit. geschchr. im 18. jh. ebenso für kulturgesch. und vorher sich der hist univ. annähernd, theologisch in die schöpfungs- und endzeitlehre eingepasst
- (2) Droysen expressis verbis gegen detailzeichnung, ranke gegen biografie schlegel ebenso gegen alles-schreiben. die polemik von kr. basiert auf bayles faktenehrgeiz. Makro- und mikrohist. methodisch nicht grundsätzlich unterscheidbar, denn diese unterscheidung setzt hier immer ein mögliches identisches subjekt voraus, das der mikro- oder spezialhistorie zugrundeliegen könne.
- (3) Der gemeinsame nenner, der eine darstellung zusammenbringen lässt, ist für jede histor. fragestellung nötig, um die einheit des erforschbaren abzusichern: ob erforscht oder aufgezwungen ist die henne-ei-perspektive. methodischer zirkel, der eo ipso dazugehört
- Es kommt nicht darauf an, ein durchgängiges subjekt zu haben, sondern gerade die intersubjektiven zusammenhänge machen erst die geschichte aus. Das "dazwischen" ist das immer sich entziehende "subjekt" einer Geschichte. Daher funktionale fragen, fragen nach funktionszusammenhängen und ihrer wechselnden interdependenz, nach dauer und moment, nach den verschiedenen zeitebenen, die in kollision geraten -daher all dies heute erforderlich.
- (4) Die fakten, die Kr. avisiert, sind selber fiktionen -siehe droysen. Tatsachen widerstehen deutungen: aber gerade deshalb ist ein zeitlich chronologischer leitfaden ja gar nicht zwingend, auch nicht für eine makrohistorie. Inkohärenz der sog. fakten gehören zur faktizität der Geschichte.
- (5) Kr. endet logisch bei lessings G als sinngebung des sinnlosen. die dauernde kontrolle von kleinstereignissen durch grosse zusammenhänge und umgekehrt gehört zum handwerk des historikers..Die apostrophierte schaffens-phantasie für mikro- kriminalanalysen ebenso nötig wie für makrobilder. Kontrolle muss immer möglich sein, aber eine Allgemeinhistorie lässt sich nicht durch einzel Tatsachen allein widerlegen: ebensowenig durch eine andere allgemeingeschichte. Gute Historiografische leistungen lassen sich weniger widerlegen als überholen durch neue ihrer art. das liegt in der geschichtlichkeit beschlossen.
- (6) Entwicklungsbegriffe etc.: die Gesch. hat keine eigenen kategorien, das stimmt. Aber der nachteil, somit auf die alltags- oder modesprache der eigenen zeit zurückgreifen zu müssen, setzt auch ihre metaphorik frei. Chance der indirekten aussage. Immerhin ein postulat der theoret. Gesch, ein eigenes vokabular zu entfalten.
- (7) Die teleologie ist unentrinnbar für die geschichtliche zeit -siehe dazu gadamers aufsatz zur kausalität. Die unterordnung bestimmter quellenmäßig eruierten tatbestände unter richtungsfragen -die auch der eigenen erfahrung entsprungen sein mochten- kann kein vorwurf sein, dass damit andere bereiche unberücksichtigt bleiben: dieser vorwurf geht von der möglichen erfassbarkeit der totalität aller ereignisse aus. Hier scheint mir der schon von droysen widerlegte irrthum kracauers, bzw. seiner polemik zu liegen. Dass etwas ausgelassen werden muss -heisst schon schief formulieren. Das methodische problem ist, ob die für eine gestellte wissenschaftliche frage hinreichenden und erforderlichen quellen erfasst wurden und in die darstellung einfließen. Darüber lässt sich dann streiten, nicht über das, was ausserdem noch hätte zur darstellung gebracht oder berücsichtigt werden können.

Christina!
Sei zu mir
Brüderchen der Freiheit

Schreibungsstil
ist typisch 18. J.
Fam. 18. J.
N. Schopenhauer 18. J.
18. J. Schopenhauer 18. J.
in der 18. J.
Vorder.

9. 10. 18. J.

Christina!
Vogel-18. J.

2) ad kracauer:

- 7) Ad zyklen und progress: die historische frage ist, warum solche modelle überhaupt anwendbar waren bzw sind: sie enthalten eben auch einen wirklichkeitsgehalt. Wiederholbarkeit der G. ist nicht nur das rad der fortuna (deshalb gegen lernbarkeit: guiccardini, gracion, bayle; aber eben deshalb auch historia magistra vitae), sondern indiz für dauerstrukturen der betreffenden sozialen formationen und ihrer möglichen "umschläge" .
apriori-assumptions: als vorgefasste fragestellung auch heute nötig.

- 8) Retouchen möglich, wenn ein bestimmter hinblick randzonen unscharf lässt -um kracaurs filmparabel zu verwenden: dann sind sie sogar notwendig. Die polemik gegen die angeführten al'gemeinurteile berechtigt: aber nicht aus historiografischen gründen, sondern aus gründen, die in dem schiefen sachurteil selber enthalten sind. Es gibt auch bessere überleitungen, zB. hypothetischer art, fragender weise oder vorausgreifender bzw. abschliessender beurteilungen

- 9) Marc Bloch muss nicht kausal verstanden werden: für dessen angeführtes urteil reichen challenge and response aus, eine dialektische aufschlüsselung historischer ereignisfolgen, die kausalität muss hier gar nicht strapaziert werden -diese polemik besteht an sich zu recht.

- 10) es ist nicht nötig, zeitliche differenzen, verschiedene zeitebenen die in einen ereigniskomplex eingehen, zu eliminieren: vielmehr kann gerade diese differenz selber zum thema gemacht werden. Geschichte als geschichte unlösbarer konflikte, bis sie durch andere derartige konflikte überholt werden, ist vielmehr spezifisch für die G. -mehr als die harmonisierenden universalhistorien, die Kr. vor augen hat.

- 12) was er inhaltlich nicht zusammenfügen könne, müsse er auf jeden fall durch die form der darstellung zusammenfügen: diese trennung geht nicht von der forschungslage eines historikers aus: denn der inhalt ist nie auch nur in irgendeiner zusammenhängenden, sich von sich selbst her gebenden weise vorhanden. Insofern ist schon der erste schritt eines historikers "kunst" -inwieweit sie die darstellung beeinflusst, kann als stilfrage diskutiert werden. Aber die frage des kolloquiums nach der erfassung der brüche, die das leben von sich aus dem historiker zur darstellung anbietet, kann nicht durch die trennung von inhalt und form gelöst werden.

- 13) Ästhetische grenzen für einen historiker sind nicht ästhetischer art, sondern vom quellenmaterial und der fragestellung her gesetzt: aber gerade deshalb kann ein historiker die seiner forschung gemässe künstlerische formgebung -mit eigenen regeln? - finden. Die grossen, weil guten darstellungen leben weiter: trotz aller fehler -siehe mommsen. spätere richtigere darstellungen gehen höchstens in die anmerkungen der folgenden generation ein. Die kunst als gefahr für eine gute historiografie ansprechen, scheint mir ein vorurteil zugunsten vermeintlich "reiner" wissenschaft zu sein. freilich gibt es bedeutende forscher mit schlechtem stil -siehe max weber und dessen bruder noch mehr: aber sie sind kein gegenbeweis, denn die qualität ihrer aus-sagen wird durch den mässigen stil höchstens reduziert (oder geben chancen vieler diss).

- 15) Wieso sollen ästhetische arrangements für eine allgem.hist.zwingender sein als für sonst eine hist darstellung? Jede frageebene hat die ihr eigene form der beantwortenden aus-age.

- 16) Ausflüge in andere gefilde: raum der anmerkungen und exkurse!

3) Kracauer

9. 10. 1955:
Anhang 9 aus
Ursache von f. 3
in f. 12 in
Wiederholungs-
aufgabe 10.
- (17) falsche vergleiche sind kein einwand gegen methodisch abgesicherte vergleiche, etwa die frage nach einem funktionalen stellenwert gewisser institutionen innerhalb einer verfassung -gemessen an entsprechend anderen einrichtungen anderer verfassungen (beyme). Ausserdem als heuristische frage immer nötig: sosehr wie die "allgemeinheiten" erst die einzigartigkeiten freisetzen. K's polemik richtet sich gegen darstellungsmissgriffe, nicht gegen das problem der perspektiven, die wechseln, aber in ihrem wechsel motiviert werden müssen. Richtet sich der historiker nach seiner methodisch eingegrenzten frage, die er zu beantworten sucht, dann lässt sich jedes beiwerk methodisch sinnvoll -und damit ästhetisch adäquat auffangen bzw. servieren.
- (18) Das spartakus-urteil ist eben auch eine frage der perspektive: damit wird es noch nicht zur bagatellisierung
- (19) durchschlagung der zeitlinien in der sozialgeschichte mit der longue durée als mitgestelltem thema (indes statist. entwickl.-kurven ebenfalls bei braudel). Immerhin pluralismus der zeitebenen als heutiges problembewusstsein--
- (21) suche nach den vättern -hoffentlich absterbende ideologie (säkularisat!) -immerhin generationsmäßige vorgegebenheit, die sich durch keine moderne poetik eliminieren, sondern höchstens anders zur darstel ung bringen lässt (siehe faulkners bürgerkriegshintergründ seiner romane)
Hexters postulat selbstverständlich seit dem historismus
- (22) Blumenbergs postulat entspricht dem "immer neuen", das die G. mit sich bringt, das die essenzen der G. ausmacht
- (23) das "nun" von burckhardt ist antikausal gedacht: aber nicht anti-temporal, im gegenteil: einbruch einer neuen erfahrung aus den geschichtlichen vorgegebenheiten, die sich nicht nur entlang einer kausalen zeitreihe formulieren lassen. deshalb das "nun" statt eines "seitdem" oder "darum".
- (27) Die unendlichkeit, bzw. unausschöpfbarkeit des vorgegebenen quellenmaterials führe zur unabgeschlossenheit der forschung: das ist nur der quantitative aspekt, lustig für die verquetschte psychologie derer, die sich der historie hingeben. Dahinter steht aber die offenheit der zukunft, die zugleich die dauernde revision der vergangenheit herbeizwingt: hier darf man es -gleichsam- bei immer demselben quellenmaterial belassen und gleichwohl steht der historiker unter dem zwang zur neufassung: geschichtlichkeit als grund dessen heute so gefasst bzw. erfahren. Darin liegt enthalten, dass G. immer über sich hinaus weist, ohne sich je überholen zu lassen.

Die «Offenheit der Zukunft» und der «Zwang zur Neufassung» formulieren sich als Kosellecksches Apriori jenseits aller ästhetischen Programme: die Geschichte der Geschichte als Dialektik von Umschreiben und Uneinholbarkeit.

- 1 Hayden White: The Burden of History, in: History and Theory 5 (1966) 2, S. 111–134.
- 2 Der Tagungsbeitrag *General History and the Aesthetic Approach* bildet das siebte Kapitel des posthum erschienenen «Geschichtsbuchs» – Siegfried Kracauer verstarb wenige Wochen nach der Lindauer Tagung. Hier zitiert nach Kracauer: Geschichte – Vor den letzten Dingen, hg. v. Ingrid Belke unter Mitarb. v. Sabine Biebl, Frankfurt/M. 2009, S. 181–208.
- 3 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1964.
- 4 Deutsches Literaturarchiv Marbach. Der Erbgemeinschaft Koselleck gilt Dank für die freundliche Erlaubnis zur Publikation.
- 5 Reinhart Koselleck: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der Welt in: Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft, hg. v. Reinhart Koselleck, Jörn Rüsen und Wolfgang J. Mommsen, München 1977, S. 46.

Abb. 1

**«ad Kracauer» – Auszug aus
Reinhart Kosellecks Exzerpt zu
Siegfried Kracauers Beitrag
«General History and the Aesthetic Approach» auf dem dritten
Treffen der Forschungsgruppe
Poetik und Hermeneutik.**

(Fortsetzung von Seite 58)

Klassenprimus des Bildungsinternats verabschieden. Dabei war es interessanter, seine intellektuelle Witterung zu studieren, die sich nichts entgehen ließ, keine Mode und keine Verrücktheit. Auch wenn er sich, die eigenen Ressentiments pflegend, manches verbot, was ihn durchaus verlockt hatte und seinem phänomenalen Riecher schon früh untergekommen war: Die französischen Strukturalisten gehörten dazu und der ganze Rattenschwanz von Dekonstruktivisten. Sein Schreiben freilich profitierte von solcher Enthaltensamkeit; als Stilist war Ritter eine Schule für sich, und nicht wenige verdanken ihm die Elemente ihrer Schreibdisziplin.

In der Anekdote mit dem Pariser Buchhändler, dem er sich als wenig erschütterbar präsentiert hatte, war der Wunsch der Vater der Beschreibung. Bei aller ästhetischen Sensibilität war Ritter politisch hartgesotten, keine Frage. Vielleicht besaß er auch so etwas wie intellektuellen Schneid. Aber in seiner persönlichen Asymmetrie von geistiger und moralischer Größe entsprach er der Gestalt des europäischen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts in geradezu idealtypischer Weise. Die Angst war seine Muse und die *force majeure* seines Sensoriums.

Von Herzen verachtete er die Denker, die Intellektuellen und Philosophen, die glaubten, sie könnten mit ihren Ideen das Gute in der Welt befördern. Julien Benda übergoss er mit Hohn, Ernst Cassirer, den schon sein Vater verraten hatte, beschwieg er. Umso inniger verehrte er die heroischen Pessimisten des neunzehnten Jahrhunderts, Alexis de Tocqueville und Jacob Burckhardt, die er, darin ungewohnt konventionell, als Propheten des zwanzigsten, seiner Totalitarismen und Konformismen las. Wie vielen konservativen Denkern seit Flaubert erschien ihm der Gemeinplatz als Hauptfeind der Spezies; nicht der Kritik der Gewalt hatte er sich verschrieben, sondern der Kritik der Dummheit.

Auf seltsame Weise waren Ritter alle Geisteswissenschaften gleich nah und gleich fern: Ihm wurde

alles, auch die sogenannte reale Geschichte, zur Geschichte von Ideen. Allerdings waren seine Ideen keine körperlosen, formlosen Entitäten. Lange vor dem gegenwärtigen *material turn* und der jüngsten Affenliebe zu den Dingen interessierte er sich für die Objekte der wirklichen Welt und die Geschichte ihrer Formen, ließ er Siegfried Giedion rückübersetzen und drückte dem Besucher Mario Praz oder Francis Haskell in die Hand. Auch dies kein Zufall: Ritter ist nie Wissenschaftler gewesen, hat nie ein Ordinariat innegehabt oder Drittmittelströme gelenkt, er gehörte zum Geschlecht der großen Kenner und Dilettanten. Mit seinem Tod ist ein in diesem Land seltener Typ noch etwas seltener geworden: Er war einer der letzten Mandarins. *ur*

Bildnachweis: DLA Marbach