

hte

Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft XIV/1 Frühjahr 2020

Nur Gips

Herausgegeben von
Sonja Asal & Jörg Völlnagel

Begründet von Ulrich Raulff, Helwig Schmidt-Glintzer
und Hellmut Seemann

Herausgeberinnen und Herausgeber:

Sandra Richter

(Deutsches Literaturarchiv Marbach)

Ulrike Lorenz

(Klassik Stiftung Weimar)

Peter Burschel

(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Barbara Stollberg-Rilinger

(Wissenschaftskolleg zu Berlin)

Hermann Parzinger

(Stiftung Preußischer Kulturbesitz)

Gerhard Wolf

(Kunsthistorisches Institut in Florenz)

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

Mitglieder der Redaktion: Martin Bauer, Warren Breckman,
Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Carsten Dutt, Petra Gehring,
Ulrike Gleixner, Jens Hacke, Christian Heitzmann, Markus Hilgert,
Martin Hollender, Alexandra Kemmerer, Ingolf Kern, Reinhard
Laube, Michael Matthiesen, Tim B. Müller, Martin Mulsow,
Robert E. Norton, Wolfert von Rahden, Stefan Rebenich,
Hole Rößler, Astrit Schmidt-Burkhardt, Daniel Schönplflug,
Andreas Urs Sommer, Carlos Spoerhase, Martial Staub,
Thorsten Valk, Jörg Völlnagel

Redaktionsadresse:

Zeitschrift für Ideengeschichte

Wissenschaftskolleg zu Berlin

Wallotstraße 19

14193 Berlin

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint im Rahmen des
Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW).
Der Forschungsverbund MWW wird gefördert vom Bundes-
ministerium für Bildung und Forschung.

Umschlagabbildung: Gipsabformung der Laokoon-Gruppe von
1844 (Detail, vgl. S. 16 ff.). © Staatliche Museen zu Berlin –
Gipsformerei, Foto: Philip Radowitz

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

Bezugspreis:

Einzelheft: € 16,00 [D]; sFr 22,90; € 16,50 [A];

zzgl. Vertriebsgebühren von € 1,55 (Inland); Porto (Ausland)

als E-Book: € 9,99

Jährlich: € 54,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 25,00 (Ausland)

Sonderpreis: € 43,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 25,00 (Ausland)

Der Sonderpreis gilt für Mitglieder der mit den Herausgeber-Institutionen
und ihren Museen, Archiven, Bibliotheken und Instituten verbundenen
Vereine gemäß der Liste auf www.z-i-g.de, für Mitglieder des Verbands
der Historiker und Historikerinnen Deutschlands e.V. und des Verbands der
Geschichtslehrer Deutschlands e.V. sowie für Abonnenten der Marbacher
Magazine.

Abo-Service:

Telefon (089) 3 81 89-750 • Fax (089) 3 81 89-402

E-Mail: Kundenservice@beck.de

Gestaltung:

vsp-komm.de

Layout und Herstellung:

Simone Decker

Druck und Bindung:

Kösel, Krugzell

ISSN 1863-8937 • Postvertriebsnummer 74142

ISBN gedruckte Ausgabe 978-3-406-74861-5

ISBN e-book Ausgabe 978-3-406-74865-3

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

Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheber-
rechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlags.

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2020

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

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

Abonnenten haben kostenlosen Zugriff auf
die Beiträge aller bisher erschienenen Hefte.
Registrierte Nutzer können alle Beiträge, die
älter sind als zwei Jahre, kostenlos lesen.

ZUM THEMA	Sonja Asal & Jörg Völlnagel: Zum Thema	4
NUR GIPS	Bettina Uppenkamp: Die Kunst des Gipses	5
	Charlotte Schreiter: Auf den Spuren der weißen Antike	17
	Veronika Tocha: Dichtung und Wahrheit. Gesichtsmasken in der Berliner Gipsformerei	27
	Ellen Strittmatter: Das Phantasma aus der Seine	39
	Daniel Schönplüg: Ein Elefant aus Gips auf dem Bastilleplatz	51
	Philip Radowitz: 200 Jahre Gipsformerei. Eine Bilderrevue	
ESSAY	Barbara Stollberg-Rilinger: Aufrichtigkeit, Lüge und Verstellung	65
DENKBILD	Astrit Schmidt-Burkhardt: Die Papierschlange. Scheybs Kampf mit der Tabula Peutingeriana	77
ARCHIV	Martin Mulsow: Als Adam Weishaupt einmal fast einen Musikabend verdorben hätte	93
KONZEPT & KRITIK	Über <i>Minen</i> laufen. Sieben Schneisen durch den Brief- wechsel von Reinhart Koselleck mit Carl Schmitt	105
	<i>Christian Meier: Fragen über Fragen 105 – Eva Geulen: Fernwirkungen 106 – Christoph Möllers: Die Situation als Frage der Gestalt 108 – Petra Gehring: Die Lehre des Schweigens 110 – Patrick Bahners: Carl – ein Stuart-Leben 112 – Helmut Lethen: Armer Allende! 115 – Danilo Scholz: Monroedoktrin für Afrika 117</i>	
	Jens Hacke: Das Politische der Freundschaft. Dolf Sternberger und Hannah Arendt üben sie in der Praxis	123
	Die Autorinnen und Autoren	127

Im nächsten Heft: Hegel. Mit Beiträgen von Judith Butler, Jürgen Kaube, Herfried Münkler, Terry Pinkard und weiteren.

Zum Thema

«Nur Gips!» könnte das zwischen Überraschung und Enttäuschung oszillierende Urteil des strengen, kanongeschulten Kunstbetrachters lauten, wenn er der Tatsache gewahr wird, dass die antike Plastik des Laokoon und seiner Söhne in einer Ausstellung nicht durch das Marmororiginal aus den Vatikanischen Museen, sondern einen Gipsabguss repräsentiert wird. «Nur Gips?» mögen sich die Leser der Zeitschrift für Ideengeschichte fragen, denen der Sinn nach weniger stofflichen Themen steht. Für uns liegt der herausfordernde Reiz aber gerade im Spannungsfeld zwischen Ideen- und Materialgeschichte, zwischen Urbild und Gestalt, dessen Erkundung in unerwartete Bereiche führt. Wenn im Editorial der ersten Ausgabe der ZIG («Alte Hüte», Frühjahr 2007) Arthur Lovejoys Wendung zitiert wurde, wonach es nichts Wanderfreudigeres gebe auf der Welt als Ideen, so soll hier die Frage angeschlossen werden, mit welchen Vehikeln sie sich von einem Ort zum andern bewegen. Transportiert wurden etwa Vorstellungen von Schönheit und von historischer Größe seit jeher über das Medium Gips, zum Beispiel durch jene italienischen *Formatori*, die Kopien antiker Originale in die Sammlungen deutscher Fürsten brachten. Das Heft «Nur Gips» setzt damit mehr als nur einen der wichtigsten Werkstoffe der Kunst seit der Antike ins Licht, der zwar zu allen Zeiten für die Eigenschaften seiner Verarbeitung und das hauptsächliche Feld seines Einsatzes – den Abguss – geschätzt wurde, sich aber erst in der Moderne zu einem autonomen künstlerischen Material und Verfahren emanzipierte.

Das Urteil «Nur Gips» suggeriert aber auch Inferiorität, weil durch den Diskurs über das Material hierarchische Ordnungen durchscheinen: die von Original und Kopie, von echt und unecht, von Nähe und Distanz, von Leben und Tod. Ein klassizistischer Künstler wie Bertel Thorwaldsen steigert diese Gegensätze noch, wenn er davon spricht, dass der Gips an sich tot sei: Man sehe in Gipsabgüssen keine Bilder, sondern lediglich Bilderleichen. Doch

gerade die kritisierte Substanzlosigkeit des Gipses macht ihn zum idealen Träger der verschiedensten Bedeutungen. Entsprechend behandelt, kann er die unterschiedlichsten Formen abbilden und die gegensätzlichsten Materialien imitieren, sei es Holz, Marmor oder sogar die Haut eines Elefanten. «Nur» aus Gips sind häufig die Galerien berühmter Männer (und sehr viel seltener berühmter Frauen), in deren Büsten sich – marmorgleich – Geistesgröße und Kunstwollen personifizieren. Dabei mag die gipserne Kopie dem Betrachter sogar erträglicher scheinen, als es die Abgebildeten sind. Dem Protagonisten von Moritz August von Thümmels Bestseller *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* wird das Herz umso leichter, je weiter er sich entfernt, bis er sich schließlich mit allen großen Männern seines Vaterlandes versöhnt und «in Gedanken rings umher ihre Gipsköpfe anlächelt», die ihm vor seiner Abreise «noch überall im Wege standen». Dabei überlässt der Autor es der geeigneten Leserschaft, die Ambivalenz zwischen den hochmögenden Personen und ihren hohlköpfigen Abbildern aufzulösen.

Damit der Ironie nicht genug: In den neuzeitlichen Bildhauerwerkstätten, etwa bei Antonio Canova oder bei Auguste Rodin, sind Gipse die vom Meister erstellten Originale, deren «Kopien», wenn man so will, von Gehilfen in Marmor gehauen oder in Bronze gegossen wurden – wenn sie denn überhaupt in eine andere Materialität übertragen wurden. Die alte hierarchische Unterscheidung «Hie Marmor, hie Gips», wie Adolf Trendelenburg noch 1916 seine Schrift *Aus dem Kampfe ums Gymnasium* betitelte, ist hier aufgehoben.

Ausreichend Gründe also, ein Gipsheft der ZIG zu lancieren und der Leserin und dem Leser selbstbewusst ein «Nur Gips!» entgegenzuhalten, dessen Erkundung von ebenso großer Freude geprägt sein möge, wie es seine Zusammenstellung war.

Sonja Asal
Jörg Vollnagel

Nur Gips

BETTINA UPPENKAMP

Die Kunst des Gipses

- 1 Markus Lüpertz – Gipse. Der Tod, der bleiche Freier. Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal 2018. Siehe auch <https://skulpturenpark-waldfrieden.de/ausstellungen/aktuell/detailansicht/markus-luepertz-der-tod-der-bleiche-freier-gipse.html> (letzter Aufruf 22. 07. 2019).
- 2 Markus Lüpertz betätigt sich seit Mitte der 1980er-Jahre neben seiner Malerei immer wieder auch als Bildhauer.

Im Jahr 2018 wurden im Wuppertaler Skulpturenpark Waldfrieden unter dem Titel *Der Tod, der bleiche Freier* Gipse des vor allem als Maler berühmt gewordenen Markus Lüpertz gezeigt.¹ Zu sehen waren in dieser Ausstellung teils weit überlebensgroße Gipsfiguren, Torsi, Büsten und Köpfe, entstanden zwischen Mitte der 1990er-Jahre und 2018 (*Abb. 1*).² Einige der Figuren waren pastellfarben bemalt, andere zeigten sich gips-weiß belassen, einige waren als Entwurfsmodelle für Bronzeplastiken gekennzeichnet, andere jedoch ausdrücklich als vollendete Werke aufzufassen. Präsentiert wurden die Plastiken auf geweißten Holzpaletten als anspruchslosen Sockeln. Die Titel der Lüpertz'schen Figuren verweisen zum großen Teil auf antike Mythologie und Sagenwelt; zu sehen waren in Wuppertal etwa die vier Meter hohe Sitzfigur einer Flora und der Kopf einer Daphne. Die Gipse tragen Heldenamen wie Hektor, Achilles oder Odysseus. Dass in der Wuppertaler Ausstellung eine *Maler-genie* genannte Gipsfigur mit übergroßer Palette unter den Helden weilte, denen auch der Maler Jean-Honoré Fragonard sowie Hölderlin, Mozart und Beethoven als Vertreter der Dichtkunst und der Musik zugesellt waren, verblüfft angesichts der auch von der Kunstkritik und Presse teils bereitwillig aufgegriffenen Selbststilisierung des Künstlers zu einem Genie und «Malerfürsten» im Format antiker Größe nicht.

Ähnlichkeit mit antiken Darstellungen von Göttern und Helden haben die Gipsfiguren Lüpertz' allerdings kaum. Im Gegensatz zu den gipsernen Repliken antiker Götter- und Heldenstatuen, welche seit dem späten 17. Jahrhundert in den Abguss-



sammlungen von Kunstakademien, Universitäten und Museen die Vorbildlichkeit klassischer Formideale an Kunststudenten und eine kunstsinnige oder gelehrte Öffentlichkeit vermitteln und zugleich anschauliche Grundlage eines vergleichenden Antikenstudiums sein sollten, geben sich Lüpertz' Gipsfiguren als recht grob und offensiv von Hand modellierte und gespachtelte Gebilde einer subjektiven Imagination mit Hang zur Groteske zu erkennen. Gleichwohl erheben sie den in dem herkömmlichen, oft als bescheiden charakterisierten Material – «Nur Gips» – vortragenen nicht bescheidenen Anspruch, sich in die Autorität einer langen und in den Namen der Figuren aufgerufenen Tradition einzuschreiben. Durch den Ausstellungstitel – es handelt sich um eine Zeile aus einem Gedicht des Künstlers – wird zudem auf eine gedankliche Verschwisterung von Gips und Tod referiert, eine Verknüpfung, die sich historisch auf die Verwendung von Gips in Totenkult und Totengedenken in Form von Totenmasken begründen lässt und deren sinnfälliger Ausdruck im fahlen Weiß des Gipses angerufen wird.

Abb. 1
Markus Lüpertz,
Große Flora, 2018,
Gips.

- 3 Eduard Uhlenhut: Vollständige Anleitung zum Formen und Gießen nebst genauer Beschreibung aller in den Künsten und Gewerben dafür angewandten Materialien, Wien / Leipzig 1928, S.III.
- 4 Cennino Cennini: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, übersetzt von Albert Ilg, Wien 1988, Kapitel 181–187.

In der europäischen Bildhauerei spielt der Gips seit der Antike und bis in die Gegenwart eine wichtige Rolle als Hilfsmittel im bildhauerischen Produktionsprozess: als Material für den Entwurf, das Modell oder die Gussform sowie für die Anfertigung von Repliken und Kopien von Plastiken und Skulpturen. «Der Bildhauer muß [...] zugleich fertiger Gipsformer sein [...]. Die Gipsformerei ist nun aber wieder gleichsam Lehrmeisterin in jeder anderen Formweise, denn in den Grundzügen kommen alle auf die hierbei üblichen Prozesse zurück.»³ So heißt es in einer der im 19. und frühen 20. Jahrhundert zahlreich erscheinenden Anleitungen für Bildhauer und Gipsgießer. Gips lässt sich gießen und modellieren, mit Hammer und Meißel bearbeiten, lässt sich schnitzen, sägen und schleifen, je nachdem, in welchem Zustand der Erstarrung die Gipsmasse sich befindet. Die Voraussetzung seiner unterschiedlichen Verarbeitungsmöglichkeiten ist das Vermögen des aus dem gleichnamigen Mineral gewonnenen Kunstproduktes, das durch Erhitzen, das sogenannte Brennen, verlorene Kristallwasser beim Anrühren mit Wasser, dem Löschen, wieder aufzunehmen und dabei zu erhärten. Die Gipsmasse kann in diesem Prozess, in dem sie sich von einem dünnflüssigen Brei in ein festes, sprödes Material verwandelt, nahezu jede Form annehmen und als Abdruck und Abguss jede Form abbilden.

Als Material für den Naturabguss wie für den Abguss von Kunstwerken hat der Gips seine kunst- und kulturhistorisch wichtigste, wenngleich oft angefochtene Rolle angenommen. Die Bewertung des Materials ist mit der Wertschätzung oder Verachtung dieser Verfahren als unkünstlerischer, rein mechanischer Technik ebenso eng verquickt wie sich im Zusammenhang mit ihnen die Frage nach dem Status von Original und Kopie gestellt hat.

Naturabgüsse wie vor allem Abgüsse der als Vorbildlich erachteten Antike gehörten spätestens seit dem 15. Jahrhundert zum festen Repertoire in den Künstlerwerkstätten und Ateliers. In einem der frühesten überlieferten Kunsttraktate hat Cennino Cennini um 1400 den Gipsabguss unbefangen als eine Methode des Naturstudiums und der Naturnachahmung, die er an die Stelle des hergebrachten Studiums von überlieferten Mustern setzen wollte, so fachkundig beschrieben, dass er als Praktiker des Naturabgusses gelten muss.⁴ Aus dem Studium antiker Kunst und

vermutlich unter dem Einfluss des 35. Buches der *Naturgeschichte* des Plinius war Cennini offenbar zu der Auffassung gelangt, dass der Naturabguss einer in der Antike geübten Praxis entsprach, und er plädiert dafür, in dieser Technik eine «edle Meisterschaft» zu erlangen. Bei Plinius ist nachzulesen, dass sie dem Bildhauer Lysistratos von Sykion dazu diene, das naturgetreue Abbild eines Gesichtes, also ein lebensähnliches Porträt zu erzeugen in einem Verfahren, welches bis heute für die Herstellung von Lebendmasken oder Körperabgüssen im Wesentlichen gleichgeblieben ist.⁵

Die ebenfalls von Plinius beschriebenen *Imagines* der Römer waren aus Gesichtsabformungen in Gips gewonnene Wachsmasken, die im Ahnenkult über den Tod des Individuums hinaus genealogische Kontinuität bezeugen sollten, indem sie zu besonderen festlichen Gelegenheiten die Anwesenheit der Abwesenden im Substitut des Bildes evozierten. In der frühen Renaissance lebte der Brauch, Toten eine Gipsmaske abzunehmen, wieder verstärkt auf, wie etliche überlieferte Totenmasken aus dem 15. Jahrhundert bezeugen, und es liegt nahe, dass sie als Memorialobjekte auf die Herausbildung einer realistischen Bildniskunst Einfluss hatten. Giorgio Vasari spricht die Erfindung der Totenmaske Andrea Verrocchio zu, der zu Studienzwecken auch Abgüsse von einzelnen Körperteilen nach dem Leben angefertigt habe.⁶ Diese Ursprungserzählung gehört zwar ins Reich der Künstlermythen, erhärtet aber die Bedeutung, die das Arbeiten mit Gipsabgüssen in den Künstlerwerkstätten der Renaissance gehabt hat, und zwar sowohl für die praktische Herstellung von Bildwerken wie für die Vermittlung von Vorbildern. Wie wir ebenfalls aus den Lebensbeschreibungen des Giorgio Vasari wissen, besaß der Lehrer Andrea Mantegnas, Francesco Squarcione, eine umfangreiche Abguss-Sammlung zur Unterrichtung seiner Schüler.⁷ Auch Leone Leoni soll in seinem Mailänder Haus, der Casa degli Omenoni, neben antiken und zeitgenössischen Kunstwerken Abgüsse von Antiken gesammelt haben,⁸ die, teilweise erhalten, sich heute in der Biblioteca Ambrosiana befinden.

In den seit dem 17. Jahrhundert in zahlreichen europäischen Städten entstehenden Kunstakademien dienten gipserne Kopien als vorbildlich erachteter Antiken in der Kunstausbildung der

- 5 Plinius Secundus d. Ä.: *Naturalis Historia*, hg. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Darmstadt 1997, XXXV.XLIV, 153.
- 6 Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, Stuttgart / Tübingen 1832–1849, Bd. II, 2, S. 276–277.
- 7 Vasari, *Lebensbeschreibungen*, Bd. II, S. 283.
- 8 Ebd., Bd. VI, S. 130.

- 9 Martin Dönike: Antike(n) aus zweiter Hand. Weimarer Kulturimporte, in: Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner und Thorsten Valk (Hgg.): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen, Berlin / München 2012, S. 126–135; Stephan Papst: Kultur der Kopie. Antike im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit, in: Böhmer et al.: Weimarer Klassik, S. 136–145.
- 10 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 4.
- 11 Dönike: Antike(n) aus zweiter Hand, S. 123; Papst: Kultur der Kopie, S. 134.

Etablierung und Verankerung eines klassischen Formenkanons, dessen Verbindlichkeit als einer vermeintlich überzeitlichen ästhetischen Norm erst im späten 19. Jahrhundert erschüttert wurde. Die Bildungsideale und der klassizistische Antikenkult des 18. Jahrhunderts bildeten das Umfeld für eine nun immer zahlreicher und zunehmend kommerzieller werdende Massenproduktion von Gipsplastiken, durch die Kunstwerke als Reproduktionen auch dem breiten Publikum in öffentlichen Sammlungen zugänglich gemacht wurden. Die Gipsformereien des 19. Jahrhunderts produzierten zunehmend auch für einen privaten Bedarf, und gipserne Kopien berühmter Antiken in verkleinertem Maßstab, geschätzter Kunstwerke der Vergangenheit und Gegenwart wie Gipsbüsten verehrter Geistesgrößen zogen in bildungsbürgerliche Haushalte ein.

Insbesondere dort, wo es an der nicht zuletzt ökonomischen Möglichkeit mangelte, kostbare Originalkunstwerke zu erwerben, wie etwa am kleinen, kulturbeflissenen Hof in Weimar, suchte man sich mit Kopien zu helfen.⁹ In seiner enzyklopädischen Abhandlung einer allgemeinen *Theorie der schönen Künste* hebt Johann Georg Sulzer die Vorteile vor allem gipserner Reproduktionen für Kunst und Wissenschaft hervor: «Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkosten die wichtigsten Werke der Gelehrsamkeit in sein Cabinet, und der Künstler ebenso, das vornehmste der bildenden Künste in seine Werkstelle zusammen bringen. Durch die Abgüsse werden die Schranken, in welchen die vornehmsten Werke bildender Künste eingeschlossen gewesen, weggerückt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich seyn.»¹⁰ Die Strategien zur Anschaffung von Kunstgegenständen in Weimar um 1800 zielten denn auch weniger als in den großen Residenzstädten auf den Besitz prestigeträchtiger Originale als vielmehr darauf, Anschauungsobjekte für die Erkenntnis übergeordneter, systematischer und struktureller Zusammenhänge zu gewinnen.¹¹ Wie die Vision eines imaginären Museums stellt sich dar, was Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich ein auf Wissens- und Ordnungssysteme gerichtetes Sammlungsideal für die Museen weitgehend durchgesetzt hatte, im *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Altertumsvereine* zu lesen war: «Es wurde allseitig anerkannt, wie durch eine so täuschende

Nachahmung, oder gleichsam *Reproducierung der Originale* selbst, sich nach und nach eine systematisch geordnete Sammlung des Besten und Seltensten aus allen Museen bilden lasse, die *an einem Ort vereinigt* ein Material für das Studium der Archäologie abgibt, wie es kein Museum der Welt, wäre es auch mit ungemessensten Mitteln ausgestattet, den Gelehrten darzubieten vermag.»¹² Die Mobilisierung der Objekte durch ihre Vervielfältigung wurde in diesem Zusammenhang als Vorteil betrachtet und nur selten als Vernichtung ihrer Aura angesehen. Zwar äußerte Johann Wolfgang von Goethe, der selbst etliche Antikenabgüsse sein eigen nannte, sich mehrfach skeptisch gegenüber ihrer ästhetischen Wirkung, in der Einleitung zu den *Propyläen* heißt es jedoch: «Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommener Gipsabguß eines trefflichen alten Werks, noch immer eine große Wirkung tun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig».¹³ Das Bild, das sich Goethes Zeitgenosse Johann Joachim Winckelmann und viele andere von der «weißen Antike» gemacht hatten, war nicht zuletzt durch die ästhetische Wirkung gipserner Antikenabgüsse mitbestimmt, als dem Medium, in dem oft die erste Begegnung mit der Antike stattgefunden hatte. Winkelmann verglich sogar das «wahre Gefühl des Schönen» mit «einem flüssigen Gipse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Teilen berührt und umgibt.»¹⁴

Hatte der Formidealismus des 18. Jahrhunderts dem Gipsabguss fast bedenkenlos zugetraut, an die Stelle des Originals zu treten, und seine materielle Anspruchslosigkeit wie das abstrahierende Weiß, wenn überhaupt, dann als positive Qualitäten wahrgenommen, wurden im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert genau diese Eigenschaften zum Ärgernis. In ihnen manifestierte sich nunmehr die Kluft zwischen Kopie und Original und die Entfremdung von der Natur: «Nun ist jeder Abguß in der Tat eine Abstraktion der Wirklichkeit insofern, als er bloß die plastisch begrenzte Form enthält. Die Reduktion des Originals auf eine isochrome Erscheinung, die Ausschaltung seiner stofflichen Eigenart alteriert jedoch auch seine körperhafte Wirkung. Daher der Widersinn des fortgesetzten Gipsstudiums, der den Lernen-

12 Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, 3, 1854/55, S.34, zitiert nach Ulfert Tschirner: *Museum, Photographie und Reproduktion. Mediale Konstellationen im Untergrund des Germanischen Nationalmuseums*, Bielefeld 2011, S.78.

13 Johann Wolfgang von Goethe: *Propyläen*, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 6. 2, München / Wien 1988, S.21.

14 Johann Joachim Winckelmann: *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte*, in: *Kleine Schriften und Briefe*, Weimar 1960, S. 157.

- 15 Robert Staissny: Vom Gipsmuseum in der Wiener Kunstakademie, in: *Museumskunde*, Bd. 6, 1910, S. 1–17, hier S. 12–13.
- 16 Einen beeindruckenden Überblick über die Angriffe auf die Berliner Gipsabguss-Sammlungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat Frank Matthias Kimmel zusammengetragen. Frank Matthias Kimmel: «Neuorganisation unserer Museen» oder vom Prüfstein, an dem sich die Geister scheiden. Eine museumspolitische Debatte aus dem Jahr 1927, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 34, 1992, S. 121–136.
- 17 Zitiert nach Margaret Howitt: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses, Freiburg i. Br. 1886, Bd. 1, S. 373.
- 18 Wilhelm Klein: Die Aufgaben unserer Gipsabguss-Sammlungen, in: *Museumskunde*, Bd. 8, 1912, S. 100–114, hier S. 113.
- 19 Hugh Honour: Dal bozzetto all' «ultima mano», in: *Ausstellungskatalog: Antonio Canova, Museo Correr Venedig, Possagno 1992*, S. 33–43, hier S. 33 und S. 35.
- 20 Honoré de Balzac: Das unbekannte Meisterwerk, Frankfurt/M. 1987, S. 43.

den der Natur entfremdet [...]»¹⁵ Der Ablehnung gegenüber der materiellen Beschaffenheit der Gipse gesellt sich hier die Ablehnung einer obsolet gewordenen Ausbildungstradition bei. Den Gegnern der Gipse, die nun immer vernehmlicher ihre Stimmen erhoben, lieferte der Staub, der sich auf Helden und Göttern in den Studiensälen der Akademien und Museumssammlungen niedergelassen hatte, eine Metapher für deren Unzulänglichkeit und Überholtheit.¹⁶ Vor allem in Künstlerkreisen hatte sich schon früher im 19. Jahrhundert Abneigung gegen die angeblich so seelenlosen Gipse breit gemacht, entgegen der allgemeinen Popularität und Verbreitung von Gipsabgüssen. «Keine toten Gypse starren Dich mehr an, nein! Der Marmor atmet dir entgegen; ein jedes scheint dir zuzujubeln [...]» schrieb Friedrich Overbeck am 5. Mai 1816 aus Rom.¹⁷ Bertel Thorwaldsen wird das Diktum zugeschrieben: «Ton ist Leben, Gips ist Tod, Marmor Auferstehung».¹⁸ Auch Antonio Canova formulierte seine Aversion gegen das Arbeiten mit dem leblosen und trockenen Material Gips und begeisterte sich für die «carnosità» des Marmors.¹⁹ In seiner 1831 erschienenen Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* lässt Honoré de Balzac seine Hauptfigur, den alten Meister Frenhofer, ebenfalls gegen den Gips und insbesondere gegen den Naturabguss in Gips polemisieren: «Der Auftrag der Kunst besteht nicht darin, die Natur nachzuahmen, sondern sie auszudrücken! Du bist doch kein gemeiner Kopist, sondern ein Poet! [...] Sonst hätte ja ein Bildhauer seine ganze Arbeit erledigt, wenn er von einer Frau einen Abguss macht! Nun gut, versuch die Hand deiner Geliebten in Gips zu gießen und lege sie vor dich hin; du wirst ein entsetzliches Leichenstück vor dir sehen, ohne jede Ähnlichkeit.»²⁰ Der Gipsabguss von einem Körperteil wird in dieser Textpassage als ein Verfahren verurteilt, in dem die von der Kunst anzustrebende Wahrfähigkeit in der Darstellung des lebendigen Lebens aufgrund mangelnder ästhetischer Distanz zu seiner kontingenten Oberfläche als deren bloßes Faksimile zu Grunde gegangen ist.

All dieser Polemik gegen das Studium der verstaubten gipsernen Stellvertreter, gegen das Arbeiten mit Gips und vor allem gegen das Abgussverfahren in Gips zum Trotz spielte Gips als Material für nahezu alle Arbeitsschritte und gerade in seinem technischen Vermögen zur Reproduktion von Formen in den gro-



Abb. 2
Antonio Canova,
Originalgips mit Punktier-
marken, Possagno,
Gipsoteca canoviana.

ßen Bildhauerateliers des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Keineswegs war er überflüssig geworden. In den großen Ausstellungen im späten 19. Jahrhundert, den Pariser Salons und den Weltausstellungen waren vor allem Statuen aus Gips zu sehen. Gipserne Übergangsversionen für die Herstellung von Skulpturen und ihre Vermarktung als Modellgips wie als sogenannter Originalgips, der in einem Punktierv erfahren in ein anderes, kostbareres Material übersetzt wurde, waren in diesen Ateliers unerlässlich, in denen stark arbeitsteilig vorgegangen wurde und etwa die Übertragung des Originalgipses zum Beispiel in Marmor selten dem Künstler selbst, sondern seinen Gehilfen, den Practiciens, oblag (*Abb. 2*). Und das wussten auch die Künstler. Canova etwa richtete seinen Gipsen in seinem Heimatort Possagno ein eigenes Museum ein. Versammelt sind dort bis heute gipserne Modelle, oft in unterschiedlichen Varianten, wie die Originalgipse, ein Speicher schon gefundener und möglicher neuer Formen, die dem Künstler so vor Augen stehen konnten, eine schon von Cennini empfohlene Praxis der Inventarisierung der eigenen Arbeiten und sogar der Arbeitsschritte. Georges Didi-Huberman hat in seiner grundlegenden Untersuchung zum Abdruck solchen Ansammlungen eine heuristische Funktion zugesprochen als materielle Basis für eine ständige Überprüfung, Überarbeitung und Weiterentwicklung der plastischen Formen.²¹

Eine überragende Rolle in einem solchen heuristischen Sinne

21 Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, S. 97.

Abb. 3
Auguste Rodin, Assemblage,
um 1890, Gips, Philadelphia
Museum of Art.



22 Zur künstlerischen Praxis Rodins vgl. Christiane Wohlrab: *Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin*, München 2016, insbesondere zum Werkstattbetrieb und der Übertragung von Gips in Marmor, S. 67–75.

spielt der Gips in allen Verarbeitungsformen in der künstlerischen Produktion von Auguste Rodin.²² Anlässlich der Weltausstellung im Jahr 1900 in Paris stellte Rodin selbst eine Präsentation seiner Werke zusammen, mit der er auch Einblick in seine Arbeitsweisen gewährte. Dominiert war diese Ausstellung von Arbeiten in Gips. Es entsprach zwar der geübten Praxis um 1900 vor allem von Großprojekten – Rodin zu seinen Lebzeiten nie gegossenes Höllentor gehört dazu wie auch der Balzac – zunächst Gipse zu präsentieren, vor allem, wenn die Realisierung einer Bronze oder einer marmornen Version noch nicht finanziert war; Rodin zeigte jedoch nicht nur diese, sondern auch viele kleine Arbeiten, die einen provisorischen und experimentellen Charakter haben. Es handelt sich um nur teilweise durchmodellerte, unfertige «*idées modelées*», torsohafte Objekte, von denen Rodin wie von seinen Originalgipsen Abgüsse und Teilabgüsse anfertigte, um so seine Formen immer wieder aufs Neue miteinander kombinieren und neue Konstellationen erproben zu können. In diesen Assemblagen aus Formen heterogener Herkunft verbinden sich auch unterschiedliche Bearbeitungsweisen des Gipses miteinander und durchdringen sich gegenseitig. Es entstehen Hybride zwischen Abgüssen, deren Gussnähte stehen geblieben sind, und Modelliertem oder Gemeißeltem, welche in ihrem experimentellen Charakter künstlerische Vorgehensweisen des 20. Jahrhunderts vorwegnehmen (*Abb. 3*).

Der in den spezifischen Qualitäten des Werkstoffes Gips liegende Reichtum an Ver- und Bearbeitungsmöglichkeiten, die Rodin so produktiv gemacht hat, ist nachdrücklich von Arie Hartog hervorgehoben und Gips von ihm als eines der zentralen, wenn gleich oft verkannten Materialien der modernen Bildhauerei bezeichnet worden.²³ Tatsächlich spielt Gips in der Kunst in allen Verarbeitungsformen von der klassischen Moderne bis in die Gegenwart eine Rolle.

Zu den Künstlern der klassischen Moderne, die sehr häufig mit Gips gearbeitet haben, gehören Alberto Giacometti und Hans Arp. Sie taten dieses allerdings auf sehr unterschiedliche Art und Weise und mit verschiedenartigen ästhetischen Effekten. Im Werke von Hans Arp, der ausgebildeter Gipsgießer war, spielt der Gips seit den späten 1920er-Jahren eine entscheidende Rolle zur Realisierung eines bildhauerischen Konzeptes, dessen Ideal darin bestand, einem ständigen Werden und ewiger Verwandlung als natürlicher wie künstlerischer Gesetzmäßigkeit Anschaulichkeit zu verleihen. Der dem Material Gips eigentümliche Prozess einer Verwandlung von einer flüssigen Masse zu einem festen Stoff weist eine strukturelle Verwandtschaft zur Metamorphose auf. Dass der Gips seinerseits in der Bildhauerei für ein Übergangsstadium stehen kann, kommt einer Kunst entgegen, die sich dem Paradox stellt, Verwandlung zu einer festen Form gerinnen zu lassen.

Zu einem existentiellen Material, in dem sich Geistiges auf der einen und die Vorstellung einer ontologischen Verletzlichkeit auf der anderen Seite Ausdruck geben lassen, hat Jean-Paul Sartre den Gips in den überaus zerbrechlich wirkenden Figurinen Alberto Giacomettis stilisiert, wenn er über Giacometti kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges schreibt: «Er hat sich ein gewichtloses Material ausgesucht, das gefügigste, vergänglichste und geistigste: den Gips... Nie war die Materie weniger ewig, zerbrechlicher, menschenähnlicher.»²⁴ Versehrtheit, Entfremdung und Isolation scheinen auch in George Segals mit Gipsbinden von lebenden Modellen abgenommene Körperabformungen angesprochen, wenn er nicht nur deren Möglichkeiten zur naturalistischen Reproduktion nutzt, sondern mittels des Materials ein anderes historisch wichtig gewordenes Anwendungsfeld für

23 Arie Hartog: Warum Kunsthistoriker so viel Müll über Gips reden. Hypothesen zum zentralen Material der modernen Bildhauerei, in: Julia Wallner und Marc Wellmann (Hgg.): *Skulpturen-Streit. Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne*. Festschrift für Ursel Berger, Berlin 2014, S. 124–131.

24 Jean-Paul Sartre: Die Suche nach dem Absoluten, in: Alberto Giacometti, *Ausstellungskatalog Galerie Pierre Matisse*, New York 1948.

Abb. 4
Niki de Saint Phalle, Venus
von Milo, 1962, Gips und
Farbe, Einschusslöcher,
Nizza, Musée d'Art Moderne
et d'Art Contemporaine.

Bildnachweis: Abb. 1: Markus Lüpertz: Der Tod, der bleiche Freier. Gipse [anlässlich der Ausstellung im Skulpturenpark Waldfrieden vom 28. April bis 7. September 2018], Wuppertal 2018, S. 13. Foto: Michael Richter – Abb. 2: Gipsoteca Canoviana, Possagno – Abb. 3: Rodin: Eros und Kreativität [anlässlich der Ausstellung «Genius Rodin - Eros und Kreativität» in der Kunsthalle Bremen vom 3.11.1991 bis 12.1.1992 und in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf vom 24.1. bis 22.3.1992], hrsg. von Rainer Crone und Siegfried Salzmann, München: Prestel Verlag 1991, S. 31 – Abb. 4: Niki de Saint Phalle [anlässlich der Ausstellung Niki de Saint Phalle vom 19. Juni bis 1. November 1992 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn], hrsg. von Pontus Hultén. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern: Verlag Gerd Hatje 1992, S. 210.

den Gips, den Gipsverband zur medizinischen Versorgung von Knochenbrüchen, in die Welt der Kunst einführt. Als Medium zur kritischen Revision und Befragung künstlerischer Tradition haben die Künstler der Arte Povera den Gipsabguss nach der Antike in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts revitalisiert und sich der Geschichtlichkeit künstlerischer Ausdrucksformen und Normen gestellt. Dass Kunstwerke mit ihren zählebigen ästhetischen Normen auch geschlechtsspezifische Normierungen reproduzieren und zählebig tradieren können, und dass auch hierin und in den damit einhergehenden Verletzungen eine menschlich existentielle Dimension liegen kann, ist eindrücklich von Niki de Saint Phalle in einer im Jahr 1962 in New York durchgeführten Aktion deutlich geworden. Dabei hat die Künstlerin auf einen offensiv dilettantisch wirkenden Gipsabguss des berühmten Torsos der Venus von Milo geschossen (Abb. 4). Im Inneren des weiblichen Torsos waren Farbbeutel angebracht, deren roter und schwarzer Inhalt sich aus den Einschusslöchern in Brust und Bauch der Figur wie Blut und schwarze Galle über ihren weißen Körper ergossen. Ein ikonoklastischer Akt – ein eindrucksvolles Bild zum Gips in der Kunst und seinen unermüdlichen, nicht totzukriegenden Möglichkeiten und Bedeutungen.





Auf den Spuren der weißen Antike

- 1 Luca Giuliani: Die Kontroverse um die Deutung der Laokoon-Gruppe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann zu Goethe, in: Susanne Muth (Hg.): Laokoon. Auf der Suche nach einem Meisterwerk, Münster 2017, S. 263–272; hier S. 263, Abb. 1. Zugang zur umfangreichen Literatur von und über Winckelmann: <https://www.winckelmann-gesellschaft.com/>
- 2 Im Jahr 2017 begingen verschiedene Institutionen Winckelmans 300. Geburtstag. Seiner Methode und seiner Wirkung widmet sich beispielsweise der Weimarer Katalog: Wolfgang Holler u.a. (Hgg.): Winckelmann. Moderne Antike, München 2017.
- 3 Valentin Kockel: «Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ...» – Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Dietrich Boschung/ Henner von Hesberg (Hgg.): Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität, Mainz 2000, S. 31–48.

Laokoon-Gruppe, Mastermodell, 1844 (Gips, schellackiert). Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 263. Foto: Philip Radowitz. Original: 1. Jahrhundert v. u. Z., Vatikanische Museen, Rom.

«Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe» – diese Formel aus Winckelmans *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 ist eine der bekanntesten Zuschreibungen an die Skulptur der Antike. Diese erste programmatische Schrift, die maßgeblich daran beteiligt war, den Klassizismus zu begründen, verfasste er noch in weitgehender Unkenntnis antiker Originale.¹ Erst nach der Veröffentlichung der *Gedanken* hatte Winckelmann den Ab sprung aus Dresden nach Rom geschafft. In seiner in Rom entstandenen, zehn Jahre später erschienenen *Geschichte der Kunst des Altertums* entwarf er zum ersten Mal ein historisches Gesamtbild der antiken Kunst, das weit über den deutschsprachigen Raum hinaus rezipiert wurde. Der florierende Buchmarkt und die neuen Zeitschriften und Journale verbreiteten seine Schriften und machten sie in ganz Europa bekannt und populär.² In Winckelmans Deutung verkörperte die griechische Plastik die Ideale der Schönheit und Freiheit. Für lange Zeit, vielleicht sogar bis heute, wurde antike Plastik ein fundamentaler Bestandteil der westlich-europäischen Kultur.

Die Überzeugung, dass antike Plastik vorbildhaft sei, ist seit dem 18. Jahrhundert in der Erzählung über die klassische Antike fest verankert. Aber wie viele Werke der Plastik hatten Winckelmans Leserinnen und Leser tatsächlich vor Augen? Die Konsumentinnen und Konsumenten – Adlige, Künstlerinnen und Künstler, das aufstrebende Bürgertum, Antiquare und Gelehrte – wollten an dem teilhaben, was ihnen aus Rom übermittelt wurde. Zweidimensionale, bildliche Darstellungen in Stichwerken und auf Gemälden waren die verfügbaren Medien. Seit der Renaissance waren zudem kleinformatige Bronzen, die antiken Werken nachgebildet waren, verbreitet.³ Eine unmittelbare Begegnung mit rundplastischer, großformatiger Skulptur war dagegen nur sehr eingeschränkt möglich, nicht einmal Abgüsse waren im 18. Jahrhundert ohne Weiteres zu beschaffen.⁴ Die Wege der Rezeption waren deshalb verschlungen und vielfältig.

Bis heute steht die Erforschung der antiken Plastik in der Tradition der Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts, die sich auf Winckelmann berief. Die Überprüfung der stilistischen Ei-

genheiten und die Verortung in eine Entwicklungsgeschichte sind nach wie vor Kriterien zur künstlerischen und historischen Einordnung einer Skulptur. Zugang hierzu bieten Gipsabgüsse in eigens dazu eingerichteten Sammlungen, wie sie sich an vielen deutschen Universitäten finden.⁵ Deren reiche Bestückung bekräftigt die Annahme, dass Abgüsse von nahezu jeder antiken Skulptur zu erhalten sind. Doch selbst heutzutage sind nicht alle gewünschten Gipse ohne weiteres zu beschaffen.⁶ Dass sich die Annahme dennoch hartnäckig hält, hat viel mit der Geschichte der Abguss-Sammlungen zu tun, die im 19. Jahrhundert einen Boom erlebten. Zunächst in Europa und Nordamerika, in der Folge weltweit entstanden viele Tausende Stücke umfassende Sammlungen, die offen miteinander wetteiferten.⁷ Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts schwand die Begeisterung, doch gibt es aktuell ein Revival der Abgüsse. So verzeichnet die Berliner Gipsformerei der Staatlichen Museen trotz einer Erhöhung der Preise einen Anstieg der Bestellungen, vor allem aus privaten Käuferkreisen.⁸

Das Ideal unterwegs

Die Hoch-Zeit des Gipses im 19. Jahrhundert wirkt wie eine Sichtbarriere auf das 18. Jahrhundert – und es lohnt sich, einen Blick dahinter zu werfen. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts war die römische Aristokratie, die seit dem 15. Jahrhundert Antiken gesammelt hatte, in eine wirtschaftliche Krise geraten. Mehr und mehr Sammlungen wurden aufgelöst; ganze Schiffsladungen antiker Marmorstatuen verließen Italien. Bestimmungsorte waren die Landsitze und Stadthäuser vor allem englischer Adliger. Die Antike verließ Italien und wurde zu einer europäischen Angelegenheit.⁹

Die Kenntnis antiker Literatur gehörte ebenso zur adligen Bildung wie die Grand Tour. Begleitet von vertrauenswürdigen älteren Personen traten vor allem junge Männer die Reise auf den Kontinent an. Sie führte die meisten von ihnen nach Italien, wo sie die Ruinen vor Ort studieren konnten. Spezielle Agenten nahmen sich der Reisenden an und führten sie herum – auch zu Händlern, bei denen antike Kunst für zu Hause eingekauft wurde.

4 Charlotte Schreiter: Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin/ New York 2014, S. 2–4 und ff.

5 Johannes Bauer: Gipsabguss-sammlungen an deutschsprachigen Universitäten, in: Zeitschrift für Universitäts-geschichte, Bd. 5 (2002), S. 117–132; Hans-Ulrich Cain: Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienskunde (1995), S. 200–215.

6 Daniel Graepler: Die Berliner Gipsformerei und die universitären Abguss-Sammlungen. Historischer Rückblick und Perspektiven zukünftiger Zusammenarbeit, in: Christina Haak/ Miguel Helfrich (Hgg.): Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung?, Heidelberg 2016, S. 266–278.

7 Charlotte Schreiter: Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-century Cast Museums in Transnational Perspective, in: Andrea Meyer/ Bénédicte Savoy (Hgg.): The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940, Berlin/ Boston 2014, S. 21–44.

8 Graepler: Die Berliner Gipsformerei und die universitären Abguss-Sammlungen.

- 9 Francis Haskell/ Nicholas Penny: *Taste and the Antique*, 6. Auflage, New Haven/ London 2006; Ilaria Bignamini (Hg.): *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London 1996.
- 10 Jonas Maatsch: *Neue Perspektiven. Die Italienreisen Goethes, Herders und Anna Amalias*, in: *Klassik Stiftung Weimar* (Hg.): *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807*, Weimar 2007, S. 145–165.
- 11 Tatjana Bartsch, Marcus Becker, Charlotte Schreiter: *Das Originale der Kopie. Eine Einführung*, in: Tatjana Bartsch u.a. (Hg.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, Transformationen der Antike Bd. 17* (Berlin 2010), S. 1–26, bes. S. 16–20.
- 12 Giuliani: *Die Kontroverse um die Deutung der Laokoon-Gruppe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. 267–269.

Die deutschen Adligen versuchten, den Engländern nachzueifern, ihre Finanzkraft reichte an die der Engländer aber bei weitem nicht heran. Noch am Ende des Jahrhunderts erwarb die Weimarer Herzogin Anna Amalia auf ihrer Italienreise nur wenige kleinere Objekte, nicht eine einzige größere Skulptur.¹⁰

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war es für deutsche Interessenten mindestens ebenso schwierig, Abgüsse aus Italien zu erhalten wie Originale. Selbst wenn es gelang, kostete der Transport noch einmal so viel wie der Kauf – anders als nach Italien oder Frankreich war eine Lieferung ausschließlich auf dem Wasserweg nicht möglich. Sicher waren auch dies Gründe, warum in der Wahrnehmung zwischen Originalen und Kopien kaum unterschieden wurde.¹¹ Ältere Akademie-Sammlungen, wie es sie in Berlin und Dresden schon im 17. Jahrhundert gegeben hatte, waren längst Feuern oder militärischen Ereignissen zum Opfer gefallen. Leserinnen und Leser von Winckelmanns *Geschichte der Kunst* fanden in Deutschland nur sehr wenig Anschauungsmaterial. In dieselbe Zeit fällt auch die Auseinandersetzung intellektueller Exponenten um den Laokoon. Lessing etwa, der 1766 mit Vehemenz Winckelmanns Analyse widersprach, hielt es gar nicht für nötig, sich auch nur einen Stich der Figur anzusehen.¹² Es gab also Weniges, das das Ideal visualisiert hätte.

Antike Plastik in originaler Größe in Deutschland zu sehen, blieb schwierig – und das obwohl es zumindest einige wenige, unter großen Mühen erworbene Sammlungen gab. Trotz großer Pläne blieben sie aber über Jahrzehnte zunächst nahezu unzugänglich. Berühmt war die Antikensammlung in Dresden. August der Starke hatte schon 1733 einen beträchtlichen Teil der Sammlungen Chigi und Albani in Rom erwerben können. Der Kauf konnte mit den anspruchsvollen englischen Unternehmungen mithalten; allein dies sicherte ihr völlig unabhängig von der Qualität der darin vereinten Stücke eine hohe Reputation. Unterhändler war der Baron Raymond LePlat, von dem auch der prächtige *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden* (Dresden 1733) stammt, der eine breite Rezeption sicherstellte.

Der König selbst entwarf Pläne für ein repräsentatives Gebäude, in dem die Skulpturen hätten präsentiert werden sollen. In

der Zwischenzeit waren sie provisorisch in den Pavillons des Neuen Gartens mehr magaziniert als ausgestellt. Die Realisierung der Pläne scheiterte an Geldmangel, unter seinen Nachfolgern geriet die Sammlung in Vergessenheit. Erst als sie 1785 im Japanischen Palais aufgestellt wurde, konnte ein breiteres Publikum sie würdigen. Als Winckelmann sie 1754 vor seinem Aufbruch nach Rom zum ersten Mal besuchte, konnte er von ihr nur wenig sehen.

Die Stunde des Abgusses

Schon bevor Winckelmann der antiken Kunst eine evolutionäre Geschichte gab, spielte sie in den Ländern Europas eine zentrale Rolle. Die Verbindung zwischen den Kunstwerken, ihre Zusammenfügung zu einem Kanon, ergab sich aus den jeweiligen Aufbewahrungsorten und deren Bedeutung.¹³ Hier standen neben dem Vatikan und den römischen Sammlungen die in Florenz und Venedig. Dieser Kanon lebte maßgeblich von der Kombination und Menge qualitätvoller Objekte an ein und demselben Ort und noch nicht von einer evolutionären Abfolge im Sinne einer Kunstgeschichte. Seine erste grundlegende Formulierung hatte der Kanon erfahren, als Mitte des 17. Jahrhunderts an der Académie de France in Rom Abgüsse hergestellt worden waren. Sie gelangten an die Pariser Akademie und dienten als Vorbilder für Kopien, die in den Gärten von Versailles aufgestellt wurden.¹⁴

Die Bedeutung dieses Kanons spiegelt sich im Mannheimer Antikensaal wider. Seine Geschichte ist der der Dresdner Sammlung nicht unähnlich. Die Sammlung war bereits Anfang des 18. Jahrhunderts zusammengestellt worden. Ursprünglich hatte der pfälzische Kurfürst Johann Wilhelm ab 1707 Gipse für Düsseldorf erworben. Durch seine Ehe mit Anna Maria Luisa de' Medici hatte er exklusiven Zugang zu den Florentiner und anderen italienischen Sammlungen, aus denen er Abgüsse erhalten konnte. Die Unternehmung des Düsseldorfer Kurfürsten war ein komplexes logistisches Unterfangen – und vor allem an Privilegierten der jeweiligen Besitzer antiker Plastik in Italien gebunden, ohne deren Zustimmung nicht abgeformt werden konnte. Zunächst waren die Gipse auf dem See- und Landweg nach Düsseldorf gebracht worden. Bald wurde eine sicherere Lösung gefunden, um

13 Haskell/ Penny: *Taste and the Antique*, S. 53–73. – Charlotte Schreier: *Auswahl und Rekombination: Gipsabgüsse und der «Kanon» antiker Plastik*, in: Hartmut Böhme u.a. (Hgg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, Paderborn 2011, S. 105–135; hier S. 111–112.

14 Haskell/ Penny: *Taste and the Antique*, S. 37–42.



Abb. 1
Laokoon-Gruppe,
Mastermodell in Einzelteilen.

sie nicht der Gefahr der Zerstörung beim Transport auszusetzen. Zwei italienische Fachleute, *Formatori*, begleiteten die wertvolle Fracht, die aus den in Italien abgenommenen Formen und dem hochwertigen Scaliogla, einem Stuckmarmor, bestand. Erst in Düsseldorf gossen sie die Formen aus.

Nach dem frühen Tod des Kurfürsten sollten die Gipse zur Auffüllung einer Chaussee verwendet werden, wurden dann aber nach Mannheim verbracht, wo sie im sogenannten Antikensaal ab 1769 von einem neugierigen Publikum besucht wurden. Goethe gehörte zu den ersten, die darüber begeistert berichteten. Die Schilderungen betonten übereinstimmend, dass erstmals eine große Zahl antiker Skulpturen zu sehen gewesen sei.

Gipse reisen nach Norden

Die späten 1760er-Jahre leiteten in der Folge des Mannheimer Antikensaals einen grundlegenden Wandel ein. Die Nachfrage nach guten Abgüssen stieg stark an. Dies machten sich reisende italienische *Formatori* zunutze. Zeitgenössische Quellen überliefern immer wieder italienische Namen, die darauf hinweisen, dass die Fähigkeit, Statuen abzuformen und auszugießen, beson-

ders im nördlichen Italien beheimatet war. Insbesondere Lucca in der Toskana, aber auch Mailand und Como werden in diesem Zusammenhang erwähnt. Es ist unklar, warum sich die Formatori in die Gebiete nördlich der Alpen aufmachten. Am ehesten waren sie Gehilfen von Bildhauern, die an die Höfe der deutschen Kleinstaaten gerufen wurden, so wie man es etwa von Bartolomeo Cavaceppi in Wörlitz weiß. Sie müssen den Bedarf erkannt und daraus die entsprechenden Konsequenzen gezogen haben. Jedenfalls tauchten sie um die Mitte der 1760er-Jahre in Mitteldeutschland auf und fingen an, zunächst einige wenige Köpfe auf Messen anzubieten und auf Märkten abzuformen.

Von diesen Formatori muss es viele gegeben haben, bekannt sind die Fratelli Ferrari aus Mailand, die zwischen 1764 und 1771 Kassel, Göttingen, Braunschweig, Gotha, Weimar und andere Orte belieferten. Sie fanden Aufnahme an den Höfen und Residenzen, und offenbar reisten sie im Winter nach Italien zurück und brachten auch auf Bestellung im Frühjahr neue Formen mit, die sie dann vor Ort ausgossen. Standhaft behaupteten sie, dass die Formen über die Originale geformt gewesen seien. Dies zu überprüfen, war niemandem wirklich möglich, die wenigsten hatten jemals originale antike Skulpturen mit eigenen Augen gesehen. Im Verhältnis zu allem, was bis dahin in Deutschland bekannt war, müssen ihre Gipse jedoch so hervorragend und scharf gearbeitet gewirkt haben, dass man den Herstellern ohne Weiteres glaubte, dass sie sie an den Originalen abgeformt hatten. Man schrieb ihnen Empfehlungsschreiben und attestierte ihnen hohe künstlerische Fertigkeiten.

Ihr Sortiment war jedoch keineswegs dazu geeignet, das Ideal zu veranschaulichen. Das anfängliche Angebot bestand aus einigen nicht näher identifizierten Köpfen, die in der Summe gesehen noch nicht einmal den geläufigen Kanon widerspiegelten. Erst mit regelrechten Bestellungen kamen ganze Figuren nach Deutschland, darunter der Apoll vom Belvedere und die Venus Medici, außerdem der Fechter Borghese und der Faun mit der Fußklapper. Hierbei orientierten sich die Bestellenden programmatisch an dem, was in Journalen und Stichwerken dominierte. Allerdings gelang es zunächst noch niemandem, eine so vollständige und repräsentative Sammlung zusammenzustellen wie

in Mannheim, wenn auch beispielsweise Gotha beachtliche Mengen zusammentragen konnte. Dies war aber nur deshalb möglich, weil man in Rom und Italien direkt einkaufen konnte und die Transportkosten nicht scheute. Auch wenn diese Abgüsse zunehmend in Misskredit gerieten, blieb das formulierte Defizit unausgefüllt. Die Kenntnis und die Reisen nach Italien nahmen zwar zu und es bildete sich eine immer größere Kennerschaft heraus, doch umso schmerzhafter muss das Fehlen der «richtigen» Antike empfunden worden sein.

Alternative Antike

So kam es zu einer zweiten, neuen und kreativen Aneignung der antiken Kunst. Dabei blieb die «richtige» Erzählung des klassischen Ideals bestehen, doch davon losgelöst und immer nur wieder punktuell rückgebunden etablierten sich alternative Erzählungen. Greifbar wird dies am Ende der 1770er-Jahre, als der Ruhm der Ferrari verblasste. Der Leipziger Kunsthändler Carl Christian Heinrich Rost übernahm ihre Gussformen. Dieses Sortiment bildete den Grundstock seiner Kunstmanufaktur mit einem zugehörigen Ladengeschäft in Auerbachs Hof, der vor allem zu Messezeiten finanzstarke Kundschaft aus nah und fern anzog. Die feste Installation an einem Ort, die Herstellung und Lieferung aus einer Hand und die Werbung durch Listen, später dann mit einem illustrierten Katalog, eröffneten dem Handel mit Abgüssen bis dahin ungekannte neue Dimensionen. Allerdings sah sich auch Rost sehr bald mit dem Problem konfrontiert, dass neue Formen aus Rom nicht ohne Weiteres zu beschaffen waren und die Wünsche der Kundschaft nicht ohne einen unzumutbar großen Aufwand erfüllt werden konnten.

Der Kniff, dessen er sich bediente, ermöglicht nun einen Blick in das Verfahren, mit dem eine Nebenerzählung zum Ideal geschaffen wurde. Rost erlangte ein exklusives Privileg, in der Dresdner Sammlung – eben jener vernachlässigten, einzigen zusammenhängenden Kollektion – Statuen abzuformen, noch bevor diese im Japanischen Palais in Dresden ausgestellt wurden. Diese Skulpturen bot er in der Folge ab 1782 exklusiv an. Sein Sortiment erlangte damit einen signifikanten Zuwachs. Der von einem Leipziger Akademie-Schüler gestochene Katalog wurde

wie ein Sammlungs-Katalog vertrieben, vor allem aber kommentiert. Interessanterweise wird hier nicht nur die normale Werbung für die Stücke als Ausstattung abgesetzt, sondern darüber hinaus zitiert Rost, der den Text wohl selbst verfasste, anerkannte Gelehrte wie Winckelmann oder den Dresdner Akademie-Direktor Giovanni Battista Casanova. Rost bedient sich versatzstückartig an ihren Formulierungen und appliziert diese mühelos auf die Stücke der Dresdner Sammlung.

Die Abformungen der Dresdener Stücke lösten ihrerseits eine Kaskade der Verbreitung aus. Durch die entsprechende Nobilitierung anhand der gelehrten Kommentare traten sie an die Stelle der vorbildhaften Stücke der Winckelmann'schen Erzählung und dienten ihrerseits als Vorlage für Ausformungen in anderen Materialien wie Eisen, Terrakotta und Papiermaché. Im Umfeld der mitteldeutschen Höfe bildete sich so durch den Eifer eines Kunsthändlers und die Lektüre maßgeblicher Schriften ein neues, regionales Ideal heraus, das ein Eigenleben gewann, jedoch an die übergeordnete ideale Vorstellung antiker Kunst gebunden blieb. Anschauung und durch Sprache übermittelte Wahrnehmung bedurften also der sich annähernden Berührung, der des Gipses am Original, der des Wahrnehmenden mit den eigenen Augen am Gips oder der Kopie.

Der Wunsch nach Teilhabe und eine bruchstückhafte Vielfalt kennzeichnen die Verbreitung von Gipsabgüssen antiker Skulptur im 18. Jahrhundert. Waren der Besitz und das Wissen anfangs noch exklusiv, so verbreiteten neue Medien die Kenntnisse in bis dahin ungekanntem Umfang und ermöglichten eine Popularisierung antiker Kunst. Politische und gesellschaftliche Umbrüche nach dem Siebenjährigen Krieg und noch ausgeprägter nach den Napoleonischen Kriegen entwickelten eine große Schubkraft. Dies erfolgte auf verschiedenen Ebenen: Sammlungen entstanden und wurden öffentlich zugänglich. Man beschrieb sie und diskutierte öffentlich über einzelne Stücke. Im Umfeld der Höfe, zunehmend aber auch in Handelsstädten wie Leipzig etablierten sich Manufakturen und Handlungen, die mit gezielten Werbemaßnahmen eine immer breitere Kundschaft ansprachen.

Im Zuge der napoleonischen Feldzüge wurden die Kunstwerke der unterworfenen Länder nach Paris in den Louvre verbracht.

- 15 Bénédicte Savoy: The Looting of Art: The Museum as a Place of Legitimization, in: Ellinoor Bergvelt u.a. (Hgg.), *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794–1830*, Berlin 2009, S. 29–39.
- 16 Bauer: Gipsabfußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten.

All diejenigen Antiken, die seit Jahrhunderten als exemplarisch angesehen worden waren, waren erstmals gemeinsam zu sehen – seit 1798 waren sie im Musée Napoléon für einen kurzen Zeitraum vereint.¹⁵ Unzählige Kunstwerke befanden sich nun an einem einzigen Ort, wo sie wiederum beschrieben, direkt miteinander verglichen und in ganz Europa publik gemacht wurden. Dies bildete auch den Anstoß für die Gründung des Atelier de Moulage, das viele von ihnen abformte, sodass auch noch nach der Rückführung in die Heimatsammlungen ein Grundstock neuer, erstklassiger Formen vorhanden war. Die Abgüsse wurden in großen Stückzahlen an Bildungsinstitutionen aller Art verkauft, getauscht, geschenkt. Kunstakademien, Universitäten, museale Sammlungen und Schulen waren die Hauptabnehmer.

Als nach 1815 immer mehr Universitäten in Preußen gegründet und Abguss-Sammlungen von Anbeginn an als unerlässlich für das Studium des Altertums angesehen wurden, kamen das Ideal und die dingliche Repräsentation zusammen.¹⁶ Zugleich begann sich die Archäologie als eigenes Fach an den Universitäten herauszubilden. Jetzt erst konnte man die dreidimensionalen Objekte den Beschreibungen und Grafiken gegenüberstellen und sie wirklich selbst beurteilen. Ab 1819 entstand in Berlin die Königliche Gipsformerei, die bis heute in ungebrochener Tradition Abgüsse herstellt.

Gegenüber der massenhaften weltweiten Verbreitung von Abgüssen, die das 19. und Phasen des 20. Jahrhunderts kennzeichnet, wirken die vorangegangenen Erscheinungen wie ein unbedeutendes Vorgeplänkel. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass gerade das notwendige Bemühen, die beschriebenen Objekte nicht in einer Darstellung oder Verkleinerung, sondern in Originalgröße auch vor sich sehen zu wollen, dazu führte, dass viele Rezipienten begannen, sich differenziert damit auseinanderzusetzen. Angesichts der unterschiedlichen und oft abweichenden Qualität der Abgüsse und Kopien stellten sie die Frage nach der Übereinstimmung mit den Originalen. Dieser zunehmend kritische Blick bildete die Grundlage dafür, wie ab dem frühen 19. Jahrhundert gerade anhand der Abgüsse der stilistische Vergleich entwickelt wurde und letztlich dazu führte, dass eine Stilgeschichte der antiken Plastik erarbeitet werden konnte.



VERONIKA TOCHA

Dichtung und Wahrheit

Gesichtsmasken in der Berliner Gipsformerei

- 1 Goethes Gespräche: Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann. Ergänzt und hg. von Wolfgang Herwig, Bd. 2, 1805–1817, Zürich / Stuttgart 1969, S. 768, Nr. 3676. Hier zitiert nach: Michael Hertl: Goethe in seiner Lebendmaske, Würzburg 2008, S. 9–10.

«It's very hard to be a fake
with that kind of wet discomfort
over such a long period of time.»
George Segal

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) sah etwas «Fremdartiges, ja völlig Unwahres» im Medium der Totenmaske. Überhaupt schien ihm der Tod «ein sehr mittelmäßiger Porträtmaler», weshalb er sich nicht nur gegen die Abnahme seiner eigenen Totenmaske aussprach, sondern es auch ablehnte, die Totenmasken seiner Freunde zu betrachten.¹ Mit dieser Haltung nimmt Goethe im Kontext seiner Zeit eine Ausnahmestellung ein, waren Totenmasken von öffentlichen Persönlichkeiten und Geistesgrößen aller Art ab dem frühen 19. Jahrhundert doch höchst populär und wurde die Abformung des Totengesichts gerade deshalb praktiziert, weil sie – so der damalige Konsens – wie kein anderes bildgebendes Verfahren Realitätsnähe und Wahrheit verbürgte.

Dieser Beitrag setzt sich mit den drei Arten der Gesichtsmaske auseinander, wie sie in der Sammlung der Gipsformerei – der ältesten Einrichtung der Staatlichen Museen zu Berlin und einer der drei großen noch existenten europäischen Formereibetriebe des 19. Jahrhunderts – zu finden sind: der Totenmaske europäischer Tradition, der anthropologischen Gesichtsmaske aus dem Umfeld des Kolonialismus und der als Schulmodell für die Künstlerausbildung fungierenden Lebendmaske. Alle drei Objektarten fallen zeitlich in das «lange» Jahrhundert der Gipse; ihnen liegt das gleiche bildnerische Verfahren zugrunde, sodass sie in formaler und medialer Hinsicht vergleichbar, im Resultat bisweilen sogar verwechselbar sind; und alle drei entspringen insofern einer ähnlichen, durch den aufkommenden Realismus und die positivistischen Tendenzen der Zeit befeuerten Motivation, als sich bei ihnen mit der Wahl des Abformungsverfahrens die Hoffnung auf ein wahres Bildnis verband. Inwiefern diese Hoffnung ein Missverständnis war, welche Wahrheit tatsächlich in den Gesichtsmasken schlummert und wie sich diese Wahrheit zum Anteil der «Dichtung» an einer jeden Maske verhält, soll hier untersucht werden.

**Blick in die Modellhalle
der Gipsformerei,
Staatliche Museen zu Berlin.
Foto: Philip Radowitz.**

Der europäische Totenmaskenkult setzte mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ein. Ab jener Zeit wurden Totenmasken auch von Bürgerlichen abgenommen, nachdem sie zuvor allein Adel und Klerus vorbehalten waren. Zugleich befreite sich die Totenmaske von der dienenden Rolle, die sie im spätmittelalterlichen Bestattungszereemoniell der Königshäuser und seit der Renaissance bei der Schaffung von Grabplastiken oder Porträtbüsten innehatte.² Totenmasken wurden zum autonomen Memorialobjekt. Sie holten die Erinnerung an eine verstorbene Berühmtheit in die Wohn- und Schreibstuben. Als Relikt und Reliquie, Nach- und Erinnerungsbild attestierten sie die Unsterblichkeit ihrer Trägerpersonen. Im Medium der Totenmaske erlangten diese ein ewiges Leben.

Totenmasken bannen den kurzen Moment des Übertritts vom Leben in den Tod. Aus der physischen Verbindung mit der abgeformten Person wird ein Ab-Bild destilliert, ein Kontaktbild, dem die Magie der Berührung gleichermaßen eingeschrieben ist wie der Nimbus größtmöglicher Authentizität. Gips gilt als fein, präzise und detailgetreu. Während des Abbindeprozesses, bei dem Wärme freigesetzt wird, dehnt sich der Gips geringfügig aus und dringt auf diese Art in die kleinsten Hautporen, zu den tiefsten Furchen eines Gesichts vor. Aus der Negativmatrize wird ein Positiv gewonnen, das dem Toten sinnbildlich wie aus dem Gesicht geschnitten ist. «Totenmasken sind Kunstwerke aus der Werkstätte der Natur», folgert Ernst Benkard in *Das ewige Antlitz* (1927).³ Wie die fotografische Momentaufnahme, bei der den frühen Fototheorien zufolge die Natur selbst den Zeichenstift führt,⁴ so wurde auch der Abguss als ein rein mechanischer, von jeglicher subjektiven Künstlerhandschrift befreiter Prozess erachtet.

Entgegen dieser Vorstellung vereinen sich in der Totenmaske jedoch Anteile verschiedener Schöpfersubjekte. Sowohl der Urheber der Originalmaske als auch deren Kopisten in den Werkstätten und Formereien hinterlassen in der Maske ihre persönliche Handschrift. Der Former, Mouleur, Präparator oder Künstler fettet die Gesichtshaut, pinselt dünnflüssigen Gips auf, legt einen Sprengfaden übers Gesicht, teilt die Gesichtsmaske nach dem Abbinden, nimmt sie ab und verbindet beide Hälften von außen

2 Vgl. Moritz Siebert: Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance, Baden-Baden 2017.

3 Ernst Benkard: Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken, mit einem Geleitwort von Georg Kolbe, Berlin 1927, S. VII.

4 Vgl. William Henry Fox Talbot: The Pencil of Nature, London 1844–1846.

mit Gips. Er entfettet und schellackiert das Negativ, bringt weitere Trennmittel ein und gießt die Form mit Gips aus. Sobald dieser hart ist, schlägt er die Matrize herunter und birgt den Abguss. An diesem führt er Retuschen an den Rändern aus, entfernt Luftblasen und nimmt Gussnähte ab. Wenn der Abguss als Werkstattmodell genutzt werden soll, wird er neuerlich schellackiert und für den Bau einer beständigen Gussform vorbereitet. Wenn er als verkäufliche Replik dient, wird er mit Firnis versehen, patiniert oder bemalt. Zahlreiche Einzelfallentscheidungen, persönliche Erfahrungswerte, handwerkliche Vorlieben und historische Konventionen fließen in eine solche Werkgenese ein. In vergleichbarer Weise wiederholt sich dieser Prozess bei jeder Reproduktion der Maske. Durch die Weitergabe der Stücke und das Abgießen von Abgüssen multiplizieren sich ihre Objektbiografien.

Die Sammlung der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin umfasst rund fünfzig Totenmasken. Staatsmänner, Komponisten, Dichter und Denker – mit Ausnahme der berühmten Preußenkönigin Luise († 1810) und der mythenumrankten «Unbekannten aus der Seine» († angeblich um 1900) allesamt männlich – fanden Eingang in die Sammlung. Als Gussformen und Modelle und damit Werkzeuge verweisen sie gleichsam selbstreflexiv auf ihre Entstehungsgeschichte und vermögen damit zu verdeutlichen, wie diffizil die begriffliche Fassung von Abgüssen sein kann. Denn während Totenmasken wie die anderen Objekte der Berliner Traditionsmanufaktur auf Originalvorlagen in Sammlungen weltweit zurückgehen, sind diese Originalvorlagen anders als bei den meisten anderen Sammlungsgegenständen ihrerseits Abgüsse, die auf dieselbe Art und Weise entstanden sind wie ihre potenziellen Reproduktionen in Gips.

Zahlreiche Totenmasken sind von Krankheit oder Todeskampf entstellt, sie wirken entseelt und für unser heutiges Empfinden geradezu schauerlich. Andere zeitigen einen friedlichen, entspannten, wie schlafend wirkenden Ausdruck. Inwiefern die tatsächliche Anmutung des Totengesichts in der Totenmaske wiedergegeben wurde, war und ist immer auch eine Frage dessen, was die Angehörigen oder Auftraggeber in dieser Maske zu sehen beziehungsweise welches Bild sie von dem Verstorbenen zu bewahren suchten und inwiefern der Former diesen Wünschen

gerecht zu werden vermochte. Zwischen echt und unecht finden sich dabei zahlreiche Gradationen.

Totenmasken sind von Menschenhand geschaffen. Sie wurden künstlerisch ergänzt, verkürzt, verändert, interpretiert oder idealisiert – und zuweilen auch signiert. Sie wurden reproduziert und weiterverarbeitet, überformt und umgedeutet. Ihre Gemachtheit und Artefaktizität zeigt sich an den Einzelobjekten, etwa an der von Johannes Eckstein (1735–1817) abgenommenen Totenmaske Friedrichs II. aus der Alten Nationalgalerie in Berlin, die vollplastisch ergänzt wurde und bei der die Form der Ohren auf frei modellierte Anteile hindeutet.⁵ Es ist wahrscheinlich, dass dieser Kopf auf den zerstörten wächsernen Originalabguss Ecksteins zurückgeht, der sich im Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou befand, und dass er seinerseits als Originalvorlage für die seit 1914 von der Gipsformerei angebotene Totenmaske des «Alten Fritz» (*Abb. 6, S. 45*) herangezogen wurde – drei Masken, die als je individuelle Stücke beurteilt und ausgedeutet werden müssen.

Im Kontrast zur Totenmaske europäischer Tradition stehen die anthropologischen Lebendabgüsse. Abformungen dieser Art gehören dem Feld der physischen Anthropologie an, die Menschen auf morphologische und phänotypische Merkmale reduzierte und auf dieser Basis eine Nomenklatur von «Rassen» konstruierte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkannten Ethnografen und Anthropologen die Möglichkeiten, die ihnen die großen Reproduktionsverfahren der Zeit zu bieten vermochten. Die fotografische und plastische Vermessung der Spezies Mensch hielt in großem Stil Einzug in die Feldforschungen, die Wissenschaftler in den europäischen Kolonien, aber auch in Menschausstellungen in Europa betrieben – ohne Rücksicht auf die persönlichen Haltungen oder kulturellen, religiösen und sozialen Hintergründe der Individuen, die sich den anthropometrischen Erfassungen ihrer Körper aufgrund der asymmetrischen Machtverteilung innerhalb des kolonialen Systems kaum widersetzen konnten. Nicht das Individuum, sondern der Typus, nicht der im (Toten-)Gesicht materialisierte Genius oder Geist und damit die inneren Werte eines Menschen, sondern dessen äußere Erschei-

5 Vgl. dazu die Untersuchungen der Skulpturenrestauratorin Alexandra Czarnecki, in Teilen wiedergegeben in Veronika Tocha: *Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei*, hg. von Christina Haak, Miguel Helfrich und Veronika Tocha, München / New York 2019, S. 117.

- 6 Annette Hoffmann: Was wir sehen. Zur Kritik einer anthropometrischen Sammlung aus dem südlichen Afrika, in: dies., Britta Lange, Regina Sarreiter: Was wir sehen. Bilder, Stimmen, Rauschen. Zur Kritik anthropometrischen Sammelns, Basel 2012, S. 13–31, hier S. 13.
- 7 30. August 2019 bis 1. März 2020, Staatliche Museen zu Berlin, James-Simon-Galerie.
- 8 Rudolf Virchow: «Vorwort», in: Otto Finsch: Anthropologische Ergebnisse einer Reise in der Südsee und dem malayischen Archipel in den Jahren 1879–1882. Beschreibender Catalog der auf dieser Reise gesammelten Gesichtsmasken von Völkertypen, mit 60 Körpermessungen, in: Zeitschrift für Ethnologie, 15 / 1883, Supplement, S. V–VIII, hier S. VI.
- 9 Otto Finsch: «Vorbericht», in: ders.: Anthropologische Ergebnisse einer Reise in der Südsee, S. IX–XI, hier S. IX.

nung im Sinne seiner Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe standen hier im Vordergrund. Die Ergebnisse dieser Forschungspraxis lagern heute in den Depots zahlreicher Sammlungen – als das «meist lästige, befremdliche Erbe kolonialer Anthropologie»,⁶ zu dem sich die Institutionen heute endlich in ein Verhältnis setzen müssen. Auch die Gipsformerei verfügt mit knapp dreihundert Lebendabgüssen kolonialer Provenienz über ein solches Erbe und bemüht sich um die Aufarbeitung dieses Sammelgebietes, zuletzt im Sinne einer ersten «Bestandsaufnahme» in der Ausstellung *Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei*.⁷

Der Mediziner und Anthropologe Rudolf Virchow beschreibt die Abformung in den frühen 1880er-Jahren als Krönung aller anthropologischen Vermessungsmethoden. Entgegen der Abqualifizierung von Abformungsverfahren in der Kunstgeschichte begreift er den Abguss als Fortschritt im Vergleich zu einer modellierenden Annäherung an die Form, die «nur» auf einer «mehr nach künstlerischer Methode ausgeführten, freien Nachbildung» basiere, bei der «in der Regel die Feinheit der Proportionen und das Einzelne der Bildung des Körpers am wenigsten genau wiedergegeben wurde». Entsprechend überschwänglich fällt seine Reaktion auf die Ausbeute der in den Jahren 1879 bis 1882 erfolgten Südseereise des Völkerkundlers Friedrich Hermann Otto Finsch (1839–1917) aus, der «mit ebenso viel Geschick» wie «überraschender Ausdauer» eine «Sammlung von Gypsmasken» zusammengetragen habe, «wie sie nie vorher, auch nur in annähernder Vollständigkeit, für irgendeinen Theil der Erde hergestellt ist und wie sie vielleicht zum zweiten Male für dieses Gebiet nicht mehr hergestellt werden wird» – ging man seinerzeit doch von einem «schnelle[n] Absterben» der «Völkerstämme»⁸ beziehungsweise von einem «rapiden Verschwinden aller Originalität»⁹ aus, die es im Zuge der später als Rettungsanthropologie beschriebenen Archivierung vermeintlich empirischer Persönlichkeitsdaten für die Nachwelt zu bewahren galt.

Finsch bereiste im Auftrag der Alexander von Humboldt-Stiftung für Naturforschung und Reisen Berlin die Inseln des Pazifischen Ozeans. Neben dem Sammeln menschlichen Materials – Schädel, Skelette und Haarproben – sowie der Erstellung von Farb- und Messdaten, Zeichnungen und Fotografien war er dazu



angehalten, Gipsmasken einer möglichst großen Anzahl von «Stammesangehörigen» zu fertigen. Die ehemals «über 200 Gesichtsmasken von Eingeborenen, nach Lebenden in Gyps abgegossen» und «unter besonderen Mühen, Schwierigkeiten und Unkosten» errungen, hielt Finsch für den wichtigsten Ertrag seiner Reise.¹⁰ Von diesem Konvolut gelangten 164 Objekte unbeschadet nach Berlin. Finsch ließ auf eigene Kosten Gussformen der Gesichtsmasken von dem Berliner Bildhauer und Panoptikumbetreiber Louis Castan erstellen (*Abb. 1*). Kolorierte Exemplare der Masken wurden in Castans Panoptikum ausgestellt, reproduziert und vertrieben.¹¹ Im Jahr 1900 übergab Finsch die von Castan gefertigten Kernstückformen an die Gipsformerei. Zusammen mit anderen Formenkonvoluten, etwa aus den Expeditionen der Anthropologen Johannes Pieter Kleiweg de Zwaan, Franz Ludwig Stuhlmann oder Felix von Luschan, lagern sie noch heute in der Sammlung der Gipsformerei – und als Positive in völkerkundlichen Sammlungen weltweit.

Vergleicht man Finschs Reisebericht *Anthropologische Ergebnisse einer Reise in der Südsee und dem malayischen Archipel in den Jahren 1879–1882* mit dem Verkaufsverzeichnis der Gipsformerei aus dem Jahr 1900, so wird deutlich, dass mit der Aufnahme der Gesichtsmasken in die Sammlung zugleich die Tilgung der von

Abb. 1
Lebendmasken von sechs Männern namens Gromosmito, Pa Kasimín, Liman, Tútur, Mauk und Bakálang. Gipsstückformen, vermutlich um 1883/1887 (Gips, schellackiert). Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 5365, -66, -68, -69, -70, -71.
Foto: Philip Radowitz.

- 10 Ebd., S. IXf.
- 11 Vgl. weiterführend Angelika Friederici: *Castans Panoptikum. Ein Medium wird besichtigt*, H. 20/2014: Otto Finsch – Lebendmasken aus der Südsee, Berlin 2014.
- 12 Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse, herausgegeben von der General-Verwaltung, Berlin 1893, III. Nachtrag 1900, S. 112. Die Finsch-Masken sind auch in den Verkaufsverzeichnissen von 1906 und 1911 enthalten.
- 13 Finsch: *Anthropologische Ergebnisse einer Reise in die Südsee*, S. 31.
- 14 Zur «Rückübersetzung von Nummern zu Namen» bei Otto Finsch vgl. Britta Lange: *Prekäre Situationen - Anthropologisches Sammeln im Kolonialismus*, in: *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*. Hgg. von Holger Stoecker, Thomas Schnalke, Andreas Winkelmann, Berlin 2013, S. 45–68, insb. S. 61–64.
- 15 Vgl. dazu auch das Ausstellungskapitel «Zu nah am Leben» in der Ausstellung «Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei» und im gleichnamigen Begleitbuch: Tocha: *Nah am Leben*, S. 60–105.

Finsch überlieferten Vornamen der abgeformten Menschen einherging. So benennt etwa der Eintrag mit der Inventarnummer 5371 den zugehörigen Gegenstand als «[Gesichtsmaske] eines Mannes von ca. 25 Jahren, von der Insel Saleyer (203)»,¹² während der Eintrag in Finschs Katalog, der über die jeweils in Klammern ergänzte Nummer zugeordnet werden kann, neben Messdaten des untersuchten Mannes auch dessen Vornamen enthält: «Bakálang».¹³ Entsprechendes gilt für alle übrigen Finsch-Masken im historischen Verkaufskatalog der Gipsformerei und für diverse andere Sammlungsobjekte.¹⁴ Die abgeformten Menschen wurden zu Inventarnummern, Objekten und Waren. Dabei wird deutlich, dass die Gipsformerei aktiven Anteil an der Produktion kolonialen Wissens hatte beziehungsweise dass sie dieses im Wortsinne reproduzierte. Die Rekonstruktion der Namen und Abformungsgeschichten anhand der historischen Quellen und die Zuordnung anthropometrischer Fotografien und Zeichnungen können dabei helfen, sich ein Bild von den abgeformten Personen zu machen und ein namenloses Objekt mit einer Identität, mit einem Menschen, mit einem Schicksal zu verbinden.¹⁵

Im Fall der anthropologischen Menschenabgüsse entspricht die den Objekten inhärente Wahrheit demjenigen, was europäische Anthropologen rund um die Wende zum 20. Jahrhundert für eine solche befanden: dass sich Menschen unterschiedlicher Herkunft aufgrund sichtbarer Unterschiede in Gruppen unterteilen lassen – eine Theorie, die sich längst als unhaltbar herausgestellt hat. Anthropologische Gesichtsmasken sind in diesem Sinne Produkte und Projektionsflächen von Ideen und Ideologien. Sie sind das Ausgangsmaterial einer Forschung, die ihren Gegenstand erst generieren und die sich das Beweismaterial für die Aufrechterhaltung ihrer Theorien selbst beschaffen musste. In paradigmatischer Weise spiegelt sich das Missverständnis der Wahrhaftigkeit von Abgüssen in einem Brief Felix von Luschan, in dem dieser von der Herstellung eines Abgusses seiner 1905 in Johannesburg gefertigten «Buschmannfigur» berichtet, dem Ganzkörperabguss eines Mannes aus dem südlichen Afrika mit dem überlieferten Namen «N’Kurui», der sich ebenfalls in der Sammlung der Gipsformerei befindet: «Die Fertigstellung stiess hier auf nicht unbedeutende Schwierigkeiten, da einzelne Form-

teile nicht gut zu einander passten und ich doch jeden künstlichen oder künstlerischen Eingriff durchaus und um jeden Preis vermeiden wollte», so von Luschan. «Es lag mir daran, ein absolut authentisches und einwandfreies Modell zu schaffen und das ist nur erst nach vieler Mühe möglich geworden.»¹⁶ Von Luschan hat sich den Abguss gemäß seiner Vorstellungen passend gemacht. Bezeichnenderweise und stellvertretend für die anthropometrische Praxis als solche verkennt er, dass die «nicht unbedeutende[n] Schwierigkeiten» und «viele[n] Mühe[n]» genau jenen «künstlichen oder künstlerischen Eingriff» bedeuten, den er doch tunlichst zu vermeiden suchte.

Mit den 29 für die Künftlerausbildung genutzten Gesichtsabgüssen in der Sammlung der Gipsformerei eröffnet sich ein drittes Einsatzfeld gipserner Gesichtsmasken. Anders als etwa die Totenmasken entstammen sie einer Hand, einem Entstehungsjahr und einer Zweckbestimmung: Sie wurden 1894 von einem Former mit dem überlieferten Namen «Dr. Greeff» geschaffen und gehören zu einem insgesamt 112 Stücke zählenden Konvolut menschlicher Gesichts- und Körperteilabgüsse. Dieses Konvolut war seinerseits Teil eines größeren Bestands von rund achthundert gipsernen Schulmodellen der ehemaligen Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, der um 1900 in die Sammlung der Gipsformerei übergang. Zu den Schulmodellen, die für den Eigenbedarf, aber auch für den Abverkauf an andere Ausbildungsstätten (re-)produziert wurden, gehörten neben den Körperteilabgüssen auch einige Tierabformungen, außerdem Abgüsse architektonischer Elemente wie Friese und Kapitelle, kunsthandwerklicher Gegenstände wie Vasen, Kandelaber und Kleingerät sowie, in geringerer Zahl, figürlicher Plastik und Reliefs.¹⁷

In der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, die ihren Betrieb im Jahr 1867 aufgenommen hatte, dienten die Gesichts- und Körperteilabgüsse dem Studium der menschlichen Anatomie. Das Zeichnen und Modellieren nach Gipsabgüssen wurde hier von den fortgeschritteneren Gewerbeschülern geübt, nachdem sie sich an der zweidimensionalen Blattvorlage bewährt hatten, aber noch bevor sie zum Aktzeichnen übergingen. Die Existenz solcher Körperabgüsse belegt, dass Gipsabgüsse

16 Maschinengeschriebener Brief von Felix von Luschan an A. Dessauer, 23.11.1906, Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, E252/1906 40, I B 36 Afrika.

17 Vgl. weiterführend Veronika Tocha: Pars pro toto. Zur Sammlungsgeschichte der Körperabgüsse des Kunstgewerbemuseums im Bestand der Gipsformerei, in: Tocha: Nah am Leben, S. 160–167.

18 Giorgio Vasari: Das Leben des Verrocchio und der Gebrüder Pollaiuolo, hg. von Alessandro Nova u.a., neu ins Deutsche übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2013, S. 29.



Abb. 2
**Lebendmaske einer unbekannt-
 en Frau, Mastermodell,**
1894 (Gips, schellackiert).
Staatliche Museen zu Berlin,
Gipsformerei, 6674.
Foto: Philip Radowitz.

nicht nur innerhalb ihres traditionellen Anwendungsfeldes, des Studiums der klassischen Antike, zum Einsatz kamen, sondern eben auch in Hinblick auf das Studium der Natur – des Menschen, des Tieres und der Pflanze. Als Surrogate der bewegt-lebendigen und damit auch vergänglichen Lebenswelt ermöglichten diese Gipse ein Naturstudium gleichsam unter künstlichen Bedingungen. Diese Tradition lässt sich bis in die frühe Neuzeit verfolgen. «Andrea stellte seine Formen mit Vorliebe aus festbindendem Gips her», berichtet Giorgio Vasari in seinen *Lebensbeschreibungen* (1550) über den Florentiner Künstler Andrea del Verrocchio (1435–1488), dem Vasari die Wiedereinführung des bereits in der Antike bekannten Gesichtsabgusses zuschrieb. «Brennt man jene Gesteinsart im Feuer, zerreibt sie und rührt sie anschließend mit lauwarmem Wasser an, erhält man eine geschmeidige Masse, die es einem erlaubt, daraus zu formen, was man will, und die nach dem Abbinden in einer Weise durchhärtet, dass man darin Figuren aus einem Stück gießen kann. Mit Formen dieser Art pflegte Andrea Dinge aus der Natur abzuformen, um sie bequemer vor Augen zu haben und nachbilden zu können, darunter Hände, Füße, Knie, Beine, Arme und Oberkörper.»¹⁸ Im 19. Jahrhundert erfährt diese behelfsmäßige Verwendung von Körperabgüssen zu künstlerischen Zwecken ein Comeback.

Die Schulmodelle im Bestand der Gipsformerei zeichnen sich durch einen hervorragenden Erhaltungszustand, eine sehr hohe technische Qualität und eine frappierende Lebensnähe aus: Kei-

nes der anderen Gesichtsmaskenkonvolute kommt dem menschlichen Antlitz derart nah, wirkt so echt, authentisch und aus dem Leben gegriffen wie diese Objektgruppe (Abb. 2). Dies liegt zum einen an der großen Sorgfalt, die bei den Abformungen an den Tag gelegt wurde und dank der sich kleinste Oberflächenerscheinungen des Gesichts in den Abguss übertragen haben: Hautfalten auf den Lippen, Furchen auf der Stirn, Poren und Unebenheiten, von der im Entstehungsprozess aufgetragenen schützenden Fettschicht nochmals bekräftigte, mitunter leicht verklebte Augenbrauen, Wimpern und Kopfhaare sowie teilweise mit abge-gossene Textilien von Kopfbedeckungen oder Oberbekleidung zeichnen einen überdeutlichen Realismus. Zum anderen ist es der etwas größere Bildausschnitt, aufgrund dessen uns diese Gesichter wie lebendige Zeitgenossen gegenüberstehen: Die abgeformten Individuen wurden allesamt mit der Ohrenpartie, bis zum Oberkopf, mit dem Hals und manchmal sogar mit einem Teil des Oberkörpers abgeformt. Trotz der geschlossenen Augen strotzen diese Abbilder vor Leben, die Anmutung einer Totenmaske könnte nicht ferner liegen.

Im Vergleich mit dem sehr heterogenen Konvolut der Totenmasken, die als Einzelstücke in die Sammlung der Formereibetriebe kamen, wirken diese Gesichtsabgüsse buchstäblich wie aus einem Guss. Darin sind sie in formaler Hinsicht wiederum den Gesichtsmaskenserien von der Hand einzelner Anthropologen vergleichbar. Zu beiden Feldern bestehen aber insbesondere in inhaltlicher Hinsicht große Unterschiede. Nicht die sterbliche, bisweilen in ihrer irdischen Vergänglichkeit schon in Mitleidenschaft gezogene Hülle eines Menschen wurde hier gemäß der Idee eines ihr innewohnenden unsterblichen Geistes materialisiert; und nicht diesen oder jenen vermeintlichen Typus der Spezies Mensch, nicht die Gemeinsamkeiten in der äußeren Erscheinung verschiedener Individuen galt es hier zu bannen. Bei den Schulmodellen ging es vielmehr darum, die vielfältigen Erscheinungsformen menschlicher Individualität, beider Geschlechter und aller Altersstufen ins Bild zu setzen, auf dass anhand dieser Bilder möglichst umfänglich studiert werden konnte, wie die individuellen Gesichtszüge eines Menschen künstlerisch einzufangen und damit wiederum zu interpretieren seien.



Abb. 3
 Nach Carl Gottlieb Weisser (1779–1815). Lebendmaske von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Mastermodell, vermutlich vor 1950, und Silikonform, um 2000 (Gips, schellackiert, bzw. Silikon). Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 3138.
 Foto: Philip Radowitz.
 Original: 1807, Goethe-Nationalmuseum, Weimar.

Noch einmal zu Goethe: Dieser stimmte im Alter von achtundfünfzig Jahren der Abnahme seiner Lebendmaske zu und hielt diese dann sogar für gelungen. Die Maskenabnahme ist dem Arzt und Hirnanatomen Franz Joseph Gall (1758–1828) zu verdanken, der als Erfinder der Phrenologie aus der Schädelform eines Menschen Rückschlüsse auf dessen geistige Eigenschaften zu ziehen suchte und in dessen Tradition auch die rassentheoretischen Ausprägungen der physischen Anthropologie stehen. Die Abformung Goethes übernahm der Bildhauer Carl Gottlieb Weisser (1779–1815) im Oktober 1807. Aus der Lebendmaske, die sich heute im Goethe-Nationalmuseum in Weimar befindet und deren Charakteristikum die durch Seidenpapier geschützte Augenpartie ist, entwickelte der junge Bildhauer 1808 die laut Expertenmeinung einzige authentische Goethe-Büste, auf die zahlreiche nachfolgende Porträtbüsten des Dichters zurückgehen. Die Maske, die heute aus einer Silikonform gegossen wird, befindet sich seit 1835 im Bestand der Gipsformerei (Abb. 3). In ihr und all ihren Reproduktionen mischen sich demnach Aspekte aller drei hier umrissenen Ideale des Mediums Gesichtsmaske: die mythische Überhöhung des Genius, die naturwissenschaftliche Klassifizierung des Antlitzes und die künstlerische Tradierung seiner Formgebung.



Das Phantasma aus der Seine

- 1 Die Thematik habe ich mit anderer Schwerpunktsetzung bereits in folgenden Studien berührt: «Corriger la nature: Ich bin für Masken». Alfred Döblin über Fotos ohne Unterschrift, in: Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, hg. v. Daniel Berndt, Lea Hagedorn, Hole Rössler, Ellen Strittmatter, Göttingen 2018, S. 353–375; Bildpoetik und Bildpolitik. Alfred Döblin und das Medium Fotografie, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 60 (2016), S. 141–185.
- 2 Thomas Macho: Das Leben nehmen, Frankfurt/M. 2017, S. 112. Siehe auch Christine Arndt: Der reproduzierte Tod. Leichenfotografie im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 25 (2005), Heft 97, S. 50.
- 3 Michael Davidis: Die Marbacher Masken, in: Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum Marbach, Marbacher Kataloge 53, Marbach/N. 1999, S. 46.

**Totenmaske einer unbekannt
ten Frau («L'Inconnue de la
Seine»), Malmodell, 1955
(Gips, bemalt). Staatliche
Museen zu Berlin,
Gipsformerei, M-5572.
Foto: Philip Radowitz.
Original: um 1900,
Verbleib unbekannt.**

Die Totenmaskensammlung am Deutschen Literaturarchiv in Marbach reiht sie alle nebeneinander: die bedeutendsten Dichterköpfe aus mehr als fünf Jahrhunderten.¹ Die Gipsabdrücke ihrer Gesichter versammeln sich hier hinter Vorhängen auf dutzenden von Regalmetern. Von Luther über Goethe, Kleist und Schiller bis Benn, Brecht, Kaschnitz und Zuckmayer. Als ein Versprechen, die letzte wahre, naturgetreue und authentische Abnahme ihrer jeweiligen Physiognomie und das unmittelbare Bild ihres Genius zu überliefern. Umso erstaunlicher ist es, dass sich unter die in Gips gegossenen Geistesgrößen der Literaturgeschichte auch eine ihrer begehrtesten Fiktionen eingereiht hat: Die Inconnue de la Seine, die Unbekannte aus der Seine. Ihre Totenmaske gehört ohne Zweifel zu den berühmtesten des Fin de Siècle und zog die Dichter reihenweise in ihren Bann. Die unergründliche Herkunft des namenlosen Mädchens und die Frage nach den Umständen, unter denen eine junge Pariserin in den Jahren um 1900 in die Strömung des Flusses geraten sein mochte, befeuerte die Phantasie ihrer Betrachter – als spezifische Ausprägung des Ophelia-Mythos – genauso wie ihre zarten und friedlichen, im Gips konservierten Gesichtszüge.

Die Legende besagt, dass die junge Frau, häufig als unglücklich liebende Selbstmörderin imaginiert, in die Seine stürzte, im Leichenschauhaus hinter der Kathedrale Notre-Dame aufgebahrt wurde – und unidentifiziert blieb. Fasziniert und berührt von ihrem geheimnisvollen Lächeln soll dort ein Mitarbeiter ihre Gesichtszüge abgenommen und als Totenmaske verewigt haben. Zu keinem Zeitpunkt existierte eine Fotografie der zugehörigen Mädchenleiche, obwohl die Post-Mortem-Fotografie zur Jahrhundertwende bereits verbreitet und üblich war² und sich darüber hinaus zur weiteren Identifikation nach dem Begräbnis angeboten hätte. So ist wenig verwunderlich, dass nicht nur die Herkunft der Pariserin zur Spekulation anregte, sondern auch der Ursprung der Maske selbst: Konnte es sich überhaupt um eine Totenmaske handeln, oder bildete sich im Gips nicht eher ein lebendiges, junges Mädchengesicht ab? Als man sich 1998 von Marbach aus auf die Suche nach der Version der Geschichte machte, erhielt man vom Pariser rechtsmedizinischen Institut auf die Frage nach der Selbstmörderin aus der Seine die Auskunft,

dass es sich dabei um «une très jolie légende» handele.³ Jahrzehnte zuvor hatte Walter Krieg bei seinen Recherchen sogar das Fehlen der zugehörigen Legende zu beklagen gehabt: «Wir haben schon vor Jahren vergeblich in Paris diese Maske der Inconnue de la Seine gesucht, kein Mensch kannte sie, und doch hing sie bei dem Gipsgießer Bonnet unter Hunderten von Figuren als ›Kopf einer jungen Frau‹, der gern von Malern als Zeichenmodell gekauft wird. An Ort und Stelle also war die Legende unbekannt.»⁴

Krieg weist darauf hin, dass Werner Achelis in seinem Werk *Principia Mundi. Versuch einer Auslegung des Wesens der Welt* auch einen Bildhauer namens Cremieur nennt, der den Abdruck genommen haben soll. Pierre Lièvre wiederum macht einen Mouleur Lorenzi ausfindig, dessen Urgroßvater die Maske im Auftrag eines Gerichtsmediziners gefertigt haben soll.⁵ Gegenüber Jean A. Ducourneau, dem Herausgeber von Louis-Ferdinand Célines *Oeuvre*, der bei seinen Recherchen zu *L'Église* ebenfalls beim traditionsreichen Familienunternehmen Lorenzi vorstellig wird, revidiert der gleiche Mouleur und Geschäftsinhaber die Aussage des Großvaters und erzählt, als Kind von seinem Vater gehört zu haben, die Maske sei einem Lebendmodell im Atelier abgenommen worden. Auch betont er die technische Unmöglichkeit, einer Toten eine derartige Maske aufzulegen.⁶ Das Unternehmen Lorenzi datiert die Maske der Inconnue heute auf 1860 und bleibt bei der Annahme, es handele sich nicht um eine Totenmaske.⁷

Im Gegensatz zu ihren Archivnachbarn, die zum größten Teil Zeugnis ablegen können von einer realen Begegnung zwischen Material und abzubildendem Subjekt, hatte die Marbacher Maske der Inconnue also sicherlich niemals Gesichtskontakt mit der namenlosen Pariserin. Geschweige denn, dass ein Original der Maske oder die Ursprungslegende als solche ausfindig zu machen wäre. Das Marbacher Exemplar jedenfalls ist als «Nachbildung des nicht bekannten Originals» verzeichnet und stammt aus der Sammlung der bedeutenden, in Stuttgart und Weimar zu Amt und Würden gekommenen Bildhauerfamilie von Adolf und Karl-August Donndorf. Ihm mögen eine Reihe von Reproduktionsstufen vorausgegangen sein, sodass seine geglättete Oberfläche obendrein als Zeichen eines Abstraktionsprozesses gelesen

4 Walter Krieg: *L'inconnue de la Seine. Die Zerstörung einer Legende*, in: *Der Querschnitt* 15 (1935), Heft 10, S. 438–440, hier S. 438.

5 Vgl. Pierre Lièvre: *L'inconnue de la Seine*, in: *Intermédiaire de Chercheurs et curieux* 169 (1960), S. 68.

6 Vgl. Hélène Pinet: *L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'inconnue de la Seine*, in: *Le Dernier Portrait, Ausstellungskatalog, Musée d'Orsay, Paris* 2002, S. 175–190, hier S. 189.

7 Vgl. hierzu auch Bertrand Tillier: *La belle noyée*, S. 20.

Abb. 1

Totenmaske von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), Mastermodell, vermutlich vor 1950 (Gips, schellackiert). Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 5573. Foto: Philip Radowitz. Original: 1782, Deutsches Literaturarchiv Weimar.

Abb. 2

Totenmaske von Carl Maria von Weber (1786–1826), Mastermodell, vermutlich vor 1950 (Gips, schellackiert). Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 5567. Foto: Philip Radowitz. Original: 1826, Verbleib unbekannt.



werden kann. Jenseits ihrer materiellen Existenz bleibt also nicht viel übrig, was sich an Fakten zur Maske zusammentragen ließe. Jeglicher Provenienz entbunden, stellt die Inconnue de la Seine die Sammlung, in die sie eingereiht ist, im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf und führt dabei die beiden wesentlichen Charakteristika der Gattung Totenmaske ad absurdum: jene nämlich der Ähnlichkeit und der Berührung.⁸ Unter den anderen, «echten» Totenmasken ist sie ein in Gips gegossenes Phantasma.

Ihre (Nicht-)Existenz wirbelt die Grundannahmen über Totenmasken auf: Um welche Art der dokumentarischen oder künstlerischen Praxis handelt es sich überhaupt bei der Abnahme einer Totenmaske? Welchen zeitlichen Zugriff und welchen Erkenntniswert offeriert sie? Was will und kann der Abdruck abbilden? Ihr hohes Ansehen, ihren Kultstatus verdankten Totenmasken durch die Jahrhunderte ihrer Entstehung und Verbreitung hindurch vor allem ihrer Garantie auf Naturtreue und Authentizität. Im Rahmen der Herrscher-, Gelehrten- oder Dichterverehrung sollten sie für die Bewahrung eines glaubwürdigen Antlitzes ihres Trägers ebenso bürgen wie für eine vermeintlich mit dem letzten Atemzug zur Vollkommenheit gelangte und ins Abgussmaterial eingeprägte Erscheinung seiner Geistesgröße. Die Abnahme der Totenmaske diene also mehreren Wünschen zugleich: Sie wollte Gesichtszüge sicher überliefern, den Geist in einer physischen und materiellen Erscheinungsform konservieren, den Tod diesseitig lesbar machen und die Unsterblichkeit des Toten garantieren. Georges Didi-Huberman hat ge-

zeigt, dass die Produkte dieses Ansinnens in ihrem Anspruch, einen bestimmten Zeitpunkt glaubwürdig darzustellen, immer nur aus der Zeit fallen können. Aus ihrem großen historischen Rahmen, weil die (Kunst-)Geschichte des Abdrucks erst noch zu schreiben ist, und aus ihrem punktuellen, aktuellen Zeitgerüst, weil der Abdruck per se das Uneindeutige mit- und hervorbringt: «Ist der Prozeß des Abdrucks die ›Berührung mit dem Ursprung‹ oder der ›Verlust des Ursprungs‹? Bekundet er die Authentizität der Präsenz (als Prozeß der Berührung) oder im Gegenteil den Verlust der Einzigartigkeit, der sich aus der in ihm angelegten Möglichkeit der Reproduktion ergibt? Erzeugt er das Einmalige oder das vielfach Verstreute? Das Auratische oder das Serielle? Das Ähnliche oder das Unähnliche? Die Identität oder das Unidentifizierbare? [...] Die Berührung oder die Distanz?»⁹

In einem Wechselspiel dieser Gegensätze sieht Didi-Huberman die Bedingung und das Potential eines «Denkens des Abdrucks». Das Phänomen des Abdrucks verlangt in seiner Gleichzeitigkeit von Berührung und Ursprungsverlust, Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, Identität und Unidentifizierbarkeit – und das heißt von einem «anachronistischen Standpunkt» aus betrachtet – das blitzhafte Wenden des Blickwinkels als spezifische Form der Denkbewegung. Wie Didi-Huberman zeigt, treffen sich in dieser gedanklichen Operation sowohl Benjamins Begriff des «dialektischen Bildes» (in dem Gewesenes und Jetzt nicht sukzessive, sondern sprunghaft in einem Bild, zu einer Konstellation zusammentreffen) als auch Aby Warburgs Vorstellung vom «Nachleben der Bilder» (als vielschichtiges Zeitmodell, in dem Zeiten aufeinanderprallen und sich widersprechen). Sicherlich ist es gerade diese Unvereinbarkeit der durch ihre materielle Existenz gleichzeitig aufgerufenen Zeitebenen, die Koinzidenz aus Abwesenheit und Präsenz, die durchs ganze 20. Jahrhundert hindurch zur künstlerischen und literarischen Auseinandersetzung mit der Totenmaske des unbekanntes Mädchens aus der Seine verlockte und die sich in die vielen Dichotomien von Schönheit und Bewegungslosigkeit, Imagination und Tod, Unsterblichkeit und Vergessen hineinspiegelte.

Dass die Inconnue-Gestalt zwar keine benennbaren Koordinaten im Leben, sehr wohl aber ungezählte Ursprünge in der Litera-

- 8 Vgl. Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender, Köln 1999.
- 9 Ebd., S. 10.
- 10 Heinrich Heine: Florentinische Nächte, in: ders.: Sämtliche Schriften, hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 1, München 1968, S. 584–585.

Abb. 3

Totenmaske von Franz Liszt (1811–1886), Mastermodell, vermutlich vor 1950 (Gips, schellackiert).

Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 5545.

Foto: Philip Radowitz.

Original: Johann Christian Weißbrodt, 1886, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar.

Abb. 4

Totenmaske von Anton Bruckner (1824–1896), Mastermodell, vermutlich vor 1950 (Gips, schellackiert).

Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 5522.

Foto: Philip Radowitz.

Original: 1896, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.



tur selbst vorzuweisen hat, ist Teil dieses Phänomens. Es sei an dieser Stelle exemplarisch an Heines *Florentinische Nächte* von 1836 – lange Zeit bevor die Maske der Inconnue als beliebtes Accessoire und Teil der Massenkultur die Schreibstuben der Dichter und Künstler zierte – erinnert, in denen der Erzähler und Protagonist Maximilian darüber nachdenkt, vom Gesicht seiner undefinierbar, aber unheilbar kranken Freundin eine Gipsmaske abzunehmen: «Dieser Schlaf [...] verleiht ihrem Antlitz schon ganz den Charakter des Todes. Sieht es nicht schon aus wie jene weißen Masken, jene Gipsabgüsse, worin wir die Züge der Verstorbenen zu bewahren suchen?» Der Rat des Doktors lautet indessen: «Solche Masken verleiden uns die Erinnerung an unsere Lieben. Wir glauben, in diesem Gipse sei noch etwas von ihrem Leben enthalten, und was wir darin aufbewahrt haben, ist doch eigentlich der Tod selbst. Regelmäßig schöne Züge bekommen hier etwas grauenhaft Starres, Verhöhnendes, Fatales, wodurch sie uns mehr erschrecken als erfreuen. [...] Gemeinsam ist aber allen diesen Gipsgesichtern ein gewisser rätselhafter Zug, der uns, bei längerer Betrachtung, aufs unleidlichste die Seele durchfröstelt; sie sehen alle aus wie Menschen, die im Begriffe sind, einen schweren Gang zu gehen.»¹⁰ Heines *Florentinische Nächte* gestalten sich als umfangreiche Allegorie auf die Stadt Paris – und so ist es vermutlich kein Zufall, dass die Unbekannte mit den dezidiert rätselhaften Gesichtszügen gegen Ende des Jahrhunderts aus der Seine geborgen wird.

Zu einiger Bekanntheit kam diese schließlich durch Rainer Maria Rilke. In seinen *Auf-*

zeichnungen des Malte Laurids Brigge gehört ihr geheimnisvoller Glanz zu den prägenden Paris-Erfahrungen des Protagonisten: «Der Mouleur, an dem ich jeden Tag vorüberkomme, hat zwei Masken neben seiner Tür ausgehängt. Das Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüßte es.»¹¹ Wird die Maske des Mädchens bei Rilke zum Symbol für die Erscheinungsformen des anonymen Todes, der dem Protagonisten in der Metropole auf Schritt und Tritt auflauert, so erhebt Alfred Döblin deren Abbildung zum Ausgangspunkt seiner Reflexion über die neue anonyme Kraft der Fotografie. An ihr entwickelt er seine spezifische Poetik der Abflachung der Gesichter, die in ihrem Kern eine Wahrnehmungs- und Imaginationstheorie darstellt.

In seiner fototheoretischen Studie *Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit*, die August Sanders Fotoband *Antlitz der Zeit* von 1929 ein Vorwort gibt, geht Döblin von einer auf den ersten Blick ungewöhnlichen Grundkonstellation aus. Zur Beschreibung und Würdigung der Sander'schen Kunst nimmt er nämlich gleich zwei Fotokonvolute zur Hand und blättert darin («Und blättert man da herum – [...]»¹²): die zu ihrer Zeit hochaktuellen und mit einer neusachlich-konzeptuellen Bildsprache kommunizierenden fotografischen Porträts des Künstlers und eine «Sammlung» von Totenmasken – Fotos von Lebenden also und Fotos von Totenmasken. Bezeichnenderweise nehmen seine Überlegungen ihren Ausgang von den Masken. Es ist davon auszugehen, dass ihm hierzu der mit dem *Antlitz der Zeit* wohl kaum zufällig namensverwandte Band *Das ewige Antlitz* von Ernst Benkard vorlag, der 1926 in Berlin erschienen war. Sämtliche im Zuge seiner Ausführungen genannten Totenmasken – wie jene von Wieland, Friedrich dem Großen und Jonathan Swift über Oliver Cromwell und Lorenzo Medici zu Hugo Wolf, Dante und Fox – versammeln sich darin. Die letzte Bildseite des Bandes zeigt den Abdruck der Inconnue de la Seine, deren Döblin'sche Imagination schließlich das *Antlitz der Zeit* eröffnet.

Noch bevor er sich ihrer Beschreibung annimmt, die aus sechs kleineren Einzelkapiteln besteht, von denen jenes über die Tote aus der Seine das umfangreichste darstellt, steckt er die gedank-

11 Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Leipzig 1910), hg. v. Joseph Kiermeier-Debre, München 1997, S.72–73.

12 Alfred Döblin: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit, in: August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, mit einer Einleitung von Alfred Döblin, München 1990, S. 8.

Abb. 5

Totenmaske von Richard Wagner (1813–1883), Mastermodell, vermutlich vor 1950 (Gips, schellackiert). Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 5566. Foto: Philip Radowitz. Original: 1883, Augusto Benvenuti, Reuter-Wagner-Museum, Eisenach.

Abb. 6

Totenmaske von Friedrich II. von Preußen (1712–1786), Mastermodell, 1935 (Gips, schellackiert). Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, 3135. Foto: Philip Radowitz. Original: Johannes Eckstein, 1786, ehemaliges Hohenzollernmuseum Schloss Monbijou, Berlin.



lichen Koordinaten ab, in denen sich seine Reflexion entfalten soll: die unter der Überschrift «I. Sind die Einzelpersonen wahr oder was ist wahr?» gefasste Dichotomie zwischen einer nominalistischen und einer realistischen respektive universalistischen Wahrnehmung. Während er der nominalistischen Perspektive ein Interesse an den Einzeldingen, den Individuen und Erscheinungsformen konstatiert, weist er der universalistischen den Bereich der Allgemeinheiten und Ideen zu. Seiner Ankündigung, diesen Sachverhalt auf den Gegenstand seines Interesses, die Gesichter und die Bilder, übertragen zu wollen, lässt er dann sein Inconnue-Kapitel als Reflexion über «II. Die Abflachung der menschlichen Gesichter durch den Tod» folgen, das mehrfach unvermittelt ins Fiktive kippt und sich zur imaginierten Geschichte der Toten aus der Seine entwickelt. Mit Kapitel «III. Die Abflachung der Gesichter und Bilder durch die Gesellschaft» nimmt er sich anstelle der Bildnisse von Toten jener durch Sanders Kamerablick eingefangenen Lebenden an, um festzustellen, dass ihre Gesichter einem ähnlichen Abflachungsprozess ausgesetzt sind wie die der Toten: zu ihrer Anonymisierung trägt die «Kollektivkraft der menschliche Gesellschaft» ebenso bei wie der – zwar nicht benannte, aber zu jedem Moment präsent – fotografische Prozess. Es folgen drei Kapitel, die sich grundsätzlich den Möglichkeiten des Erkennens oder der Wahrnehmung von Individualität respektive Ähnlichkeit («IV. Einzelheiten aus dieser Gruppe»), den unterschiedlichen Typen von Fotografen («V. Es gibt drei Gruppen Photographen») und schließlich den Motiven der

Sander'schen Fotografie («VI. Was man hier erkennen soll») zuwenden.

«Vor einiger Zeit», so setzt das Inconnue-Kapitel ein, «wurde eine junge Frau aus der Seine gezogen. Man brachte die Unbekannte, unzweifelhaft eine Selbstmörderin, in das Pariser Leichenschauhaus. Und dort fiel sie auf. Wodurch will ich bald sagen. Man hat von der Unbekannten aus der Seine (*l'inconnue de la Seine*) eine Totenmaske genommen. Viele haben Bilder von dieser Maske oder Abgüsse.»¹³ Hatte sich Döblins Text bis zum Beginn dieser Beschreibung zunächst als philosophische, den Universalienstreit in den Blick nehmende und kurz darauf als theoretische Reflexion über die Vorstellung von Abflachungsmechanismen angekündigt, so verwandelt sie sich nun zur rhetorischen, weil ekphrastischen Betrachtung: «Ich will ungefähr den Kopf nach einem Bild beschreiben [...]». Von der *Descriptio* als literarischer Visualisierungsstrategie ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zur eigentlichen Erzählung: «Die Augen sieht man nicht, die Augen sehen nicht, nun, dieses Mädchen ist tot, und ihr Auge hat zuletzt das Ufer der Seine und das Wasser der Seine gesehen, und dann haben sich die Augen geschlossen, und dann ist der kurze kalte Schreck gekommen und der Schwindel und das rapide Hereinbrechen des Erstickens und die Betäubung.»¹⁴ Am Umschlagplatz des nicht sichtbaren, im nächsten Moment aber als geöffnet und zuletzt wieder geschlossen imaginierten Auges des Mädchens verwandelt sich die Beschreibung der *Inconnue de la Seine* in eine Fiktion, hier kippen die dem Mädchen durch ihren Betrachter zugeschriebenen Außen- und Innenwahrnehmungen wechselseitig ineinander. Der Blick auf Seineufer und Wasser wird zur Empfindung von Schrecken und Schwindel. Ihr im Gips gebannter Gesichtsausdruck wiederum gilt als Beweis für diese ihre Vorstellungsbilder: «Was nach der anfänglichen Verzweiflung und dem kurzen Entsetzen des Erstickens kam, das sehen wir jetzt auf dem Bild, auf ihrem Gesicht [...]».¹⁵ Auch die anschließende Beschreibung ihres «wirklich süßen Lächeln[s]» verschränkt den Blick auf ihr Äußeres noch einmal mit der Imagination ihres inneren Bildes: «Der Mund der Unbekannten ist leicht eingezogen, er ist beinah gespitzt, und da sind die Wangen nachgefolgt und nun entsteht unter den ruhevoll geschlossenen Augen

13 Ebd., S.7f.

14 Ebd., S.8.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd., S.9.



Abb. 7
Totenmaske einer unbekann-
ten Frau («L'Inconnue de la
Seine»), Mastermodell,
vermutlich vor 1950
(Gips, schellackiert).
Staatliche Museen zu Berlin,
Gipsformerei, 5572.
Foto: Philip Radowitz.
Original: um 1900,
Verbleib unbekannt.

nem Beispiel in der «Gleichförmigkeit» der Totenmaskensammlung und geht dabei in den Kreis der «überbleibenden Gesichter» ein. Die massive Retusche durch den Tod nimmt ihr die «Unmasse des Momentanen, Beweglichen», ihr Gesichtsausdruck wirkt, als sei er «vom Meer in jahrzehntelanger Arbeit gerollt und abgeschliffen [worden].» Dass sie bei dieser Abflachung zum «Gegen[stand] in anderen Händen»¹⁸ wird, zeigt, dass Döblin zuletzt weniger von einer Retusche durch den Tod spricht, sondern von einer Transformation zum Bild durch die Fotografie. Bis zu jenem Augenblick, in dem die Inconnue als Gegenstand in seinen Händen liegt, eigentlich aber zur Seite geworden ist, die weitergeblät-

– sie sind geschlossen vor dem kalten Wasser und auch um ganz für ein inneres Bild da zu sein –, nun entsteht unter diesen Augen, um diesen Mund ein wirklich süßes Lächeln, kein Lächeln der Verzückung und der Wonne, sondern ein Lächeln der Annäherung an eine Wonne, ein Erwartungslächeln, das ruft oder flüstert und das irgend etwas sieht, wozu es Du sagt.»¹⁶

Als «Deutung»¹⁷ dieser Erzählung bietet Döblin eine vertiefende Reflexion über die Abflachungsmechanismen des Todes, die Reduktion auf die «überbleibenden Gesichter» an. Die Figur des Mädchens wandelt sich darin von einer Toten mit dem «Gesicht einer jungen Frau oder eines jungen Mädchens» zu ei-

tert werden kann, hat sie nicht nur ihren Ursprung, sondern sukzessive auch ihre dritte Dimension eingebüßt und dabei alle Stufen der Bild- und Bildniswerdung – von der Maske über den Abguss zur Fotografie und Reproduktion – durchschritten. Im Moment der größten Abflachung und Entleerung, genau dann also, wenn sie nur noch als Abbildung der Abbildung der Abbildung präsent ist, wird sie zu neuem Leben durch den Dichter erweckt. Döblins Theorie beschreibt damit eine buchstäbliche, materielle Abflachung einerseits, eine Bild- und Papierwerdung, und andererseits eine Sublimierung und Verlebendigung durch die Sprache. Daher liegt der spezifische Reiz der ihm vorliegenden Fotoporträts für ihn auch in ihrem poetischen Potential: «Ja, es geht eine Wirkung von der neuen anonymen Kraft aus.»¹⁹ Die neue anonyme Kraft ist nicht der Tod, sondern die Fotografie. Im Moment, in dem sie ganz Oberflächenstruktur geworden und eines individuellen Schicksals entledigt ist, lädt sie zur Füllung durch Geschichten ein. Nicht umsonst resümiert Döbblin, bevor er sein Vorwort beendet, um die klaren und schlagkräftigen Fotos von Sander sprechen zu lassen: «Von vielen dieser Bilder müßte man ganze Geschichten erzählen, sie laden dazu ein, sie sind ein Material für Autoren, das reizender ist und mehr hergibt als viele Zeitungsnotizen.»²⁰

Tatsächlich sind ihm Fotografien Vorlagen für Texte, Imaginations- und Erzählimpulse. Sie gehören, wie gesammelte Zeitungsausschnitte, Papierschnipsel und Postkarten auch, zu einem Materialkosmos, zu einem – mit Walter Benjamin gesprochen – Übungsatlas, aus dem er seine literarischen Orte und Figuren schöpft. Döblins zeitgleich mit dem Vorwort zu *Antlitz der Zeit* entstandener Roman *Berlin Alexanderplatz* erhebt den Umgang mit entsprechenden Quellen zur Poetik: Er ist bekanntermaßen ein einzigartiger Zusammenschchnitt von Textvorlagen aller Art, eine «bricolage aesthetic».²¹ Berlin tritt darin als große Text- und Bilderstadt in Erscheinung, als Collage von Reproduktionen, die auf das Ganze in ihrer papiernen Materialität und Oberflächenbeschaffenheit, spricht: in ihrer von einem ursprünglichen Kontext entlasteten Flächigkeit wirken. Es ist dieser Poetik der Abflachung geschuldet, wenn der Protagonist des Döbblin'schen Romans Franz Biberkopf von dem Gedanken Abstand nimmt,

19 Ebd.

20 Ebd., S. 15.

21 Peter Jelavich: *Berlin Alexanderplatz. Radio, Film and the Death of Weimar Culture*, Berkeley, Los Angeles u. a. 2006, S. 18.22 Alfred Döbblin: *Berlin Alexanderplatz*, München 2003, S. 172.

zum Lebensunterhalt Gipsköpfe zu verkaufen und sich stattdessen für Zeitungen entscheidet: «Du wolltest doch mal Gipsköpfe handeln, Franz.» «Für Gipsköpfe fehlt mich das Verständnis. Zu Gipsköppen gehört Bildung, die hab ich nicht. Ich handle wieder Zeitungen, das nährt seinen Mann.»²²

Totenmaske und Fotografie – sie gehören beide zu einer Geschichte des Abdrucks, die im Sinne Didi-Hubermans zumindest zu Döblins Zeiten noch tief im Schatten der Geschichte der *mimesis*, der Nachahmung als eigentlicher Geschichte der Kunst, stand. Der besondere Reiz beider Medien mag für Döblin im Wechselspiel von Berührung und Verlust derselben, in der Gleichzeitigkeit von einer größtmöglichen Nähe zum Ursprung (im Zeitpunkt des Entstehens) und einer unüberwindbaren Distanz (im Moment des fertigen Bildes) gelegen haben. Mehr noch aber in der Tatsache, dass ihnen als Reproduktionen, deren Ähnlichkeit durch unmittelbare Berührung entstand, nicht aber durch Distanznahme, Vermittlung und eine von außen kommende Idee, gemeinhin und per se der Status des Künstlerischen abgesprochen wurde. Gerade hier hakt die Betrachtung Döblins ein, wenn sie aufzeigt, dass der nominalistische, die Einzeldinge benennende Aspekt der Fotografie – aber auch jener des Gipsabdrucks – ins Reich der Universalien, der Allgemeinheiten und Ideen verweist. Zwischen beiden Sphären braucht es die Verwandlung des Körpers in Geist respektive des Stoffes in Feinstofflichkeit: die Abflachung der Gesichter zu Vorstellungsbildern. Weil sich Döblin bei dieser seiner Sublimierungslehre unmittelbar auf das Mittelalter beruft, legt er damit auch eine Spur zur mittelalterlichen Wahrnehmungs- und für ihn als Schriftsteller besonders relevanten Imaginationstheorie, in der jede Form der Wahrnehmung und Erkenntnis ihren Ausgang von einem feinstofflichen Abdruck, einem Phantasma nimmt, das seinerseits Resultat einer Vermittlung der äußeren an die inneren Sinne ist. Das mittelalterliche Vorstellungsbild ist also dezidiert ein Abdruck der Sinnesinformationen im Wahrnehmungsapparat – jenem eines Siegels in Wachs vergleichbar.

Hier setzt Döblins kleine Geschichte der Fantasie an. Sie macht mit ihrer Inconnue-Passage inmitten fototheoretischer Überlegungen deutlich, dass die Fotografie als Spur zuletzt immer nur

die Spur eines Phantasmas ist. Denn gerade die Totenmaske des Pariser Mädchens hat in keinem nachweisbaren Kontext einen anderen Ursprung als den der Fantasie. Und auch die Fotografie, die für Döblins Poetik relevant wird, kann keine Individuen benennen. Diese sind sich auf dem Lichtabdruck selbst nicht ähnlich – dafür aber dem Vorstellungsbild ihres Betrachters und dessen sich daraus entwickelnden literarischen Figuren. Die gleichsam in die Matrix des Gipses eingefangene Inconnue de la Seine verweist damit nicht nur auf die Poetik von Alfred Döblin, sie steht in deren Zentrum: als eine Allegorie auf die Idee und das Phänomen des Vorstellungsbildes, das zum Ursprung aller kreativen und künstlerischen Gedankenbewegung wird. Als solche legitimiert sie sich auch in den Archivregalen – und darf die sie umgebenden Gipsköpfe in Frage stellen.

Ein Elefant aus Gips auf dem Bastilleplatz

1 Übers. nach Archives
Parlementaires, Bd. 8, S. 240.

2 Hans-Jürgen Lüsebrink / Rolf
Reichardt: Die «Bastille». Zur
Symbolgeschichte von
Herrschaft und Freiheit,
Frankfurt/M. 1990.

I.

Als der in Versailles tagenden Nationalversammlung am Spätnachmittag des 14. Juli 1789 die Nachrichten vom Sturm auf die Bastille überbracht wurden, reagierten die Abgeordneten mit Entsetzen. Erst zwei Tage später gelang es Jean-Joseph Meunier, den revolutionären Ereignissen eine vorsichtig positive Deutung zu geben: Zwar gebe es niemanden im Saal, der die «troubles de Paris» nicht mit allen Mitteln hätte verhindern wollen, doch sei es – trotz aller Trauer über die Opfer – schwer, beim Anblick der Zerstörung der Bastille einem gewissen Gefühl der Befriedigung zu widerstehen. «Auf den Ruinen dieses grässlichen Gefängnisses», so prophezeite Meunier, «wird sich, entsprechend dem Wunsch der Bürger von Paris, bald die Statue eines guten Königs, des Wiederherstellers von Frankreichs Freiheit und Glück, erheben.»¹

Meunier gelang es in seiner Rede, die Skizze einer doppelten Strategie zum Umgang mit dem zutiefst ambivalenten Geschehen vom 14. Juli zu liefern. Auf der einen Seite regte er an, ein Bewusstsein dafür zu bewahren, dass der Bastillesturm für das neue Regime eine Hypothek darstellte: Hatte der Aufstand, in dessen Verlauf zwei Männer gelyncht und ihre Köpfe auf Piken durch Paris getragen worden waren, nicht die schlimmsten Befürchtungen über die Verbreitung der «Freiheit» bestätigt? Auf der anderen Seite legte Meunier seinen Kollegen nahe, durch symbolpolitische Maßnahmen die Kontrolle über die Erinnerung an das unbotmäßige Ereignis zu übernehmen. Dies sollte sich als sehr notwendig erweisen: Wie Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt in ihrer Studie zur Rezeption des Bastillesturms gezeigt haben, blieben positive Reminiszenzen an die Gewalt des 14. Juli bis weit in das 19. Jahrhundert in einer breiten Öffentlichkeit überaus lebendig.² Dem musste der Staat entgegenwirken. Für das Ringen um die Deutungshoheit des Ereignisses gab es drei Hauptarenen: erstens Reden, Flugschriften, Gemälde, Bilddrucke, Zeitschriften und Bücher, auf deren Veröffentlichung die Nationalversammlung seit dem Wegfall der Zensur allerdings keinerlei Einfluss mehr hatte; zweitens die Gestaltung der Jahrestage des 14. Juli, der erst 1880 dauerhaft zum nationalen Feiertag erklärt wurde; drittens die Initiativen zur Gestaltung des Ortes je-

nes unerhörten Geschehens, des Bastilleplatzes, für den Meunier ausgerechnet eine Statue Ludwigs XVI. vorschlug. Es sollte allerdings über fünfzig Jahre dauern, bis der umstrittene Erinnerungsort tatsächlich eine bleibende Form erhielt. Bis dahin entstanden eine Vielzahl von Entwürfen und einige ephemere Realisierungen, die das Ringen rasch wechselnder Regime um eine kontroverse Erinnerung widerspiegelten und sich eines gleichermaßen versatilen wie fragilen Materials bedienten: des Gipses.

II.

Die Stadt Paris hatte nicht erst seit Ausbruch der Revolution eine besonders enge Beziehung zum Gips. Die Hügel am Rande der französischen Hauptstadt waren reich an natürlichem Calciumsulfat, aus dem sich «plâtre» von höchster Qualität herstellen ließ. Bis ins 19. Jahrhundert befanden sich am damaligen Stadtrand, in *La Villette*, *Belleville*, *Ménilmontant*, auf der *Butte de Chaumont* oder dem *Montmartre* große Gipssteinbrüche und zahlreiche Brennereien und Kochereien, die eine wachsende nationale und internationale Nachfrage nach dem gefragten «plâtre de Paris» bedienten. Seit einem Dekret Ludwigs XIV. von 1666 hatte der Gips zunehmend das Pariser Stadtbild geprägt: Als Reaktion auf den Brand von London hatte der Monarch angeordnet, dass die Holzelemente aller Häuser mit Gipsanstrichen feuerfest gemacht werden mussten.³ So lebte ein städtischer Industrie- und Handwerkszweig vom Gips, der gleichermaßen im Innen- wie im Außenbereich zum Einsatz kam. Gipsdecken, Gipsfassaden mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen prägten das elegante Paris, wobei die wandelbare Spachtelmasse bei entsprechender Oberflächenbehandlung verschiedenste Materialien imitieren konnte. Am Ende des 18. Jahrhunderts arbeiteten in Paris 250 *maîtres plâtriers*.⁴

Gleichzeitig hatte der Gips seinen festen Platz in der bildenden Kunst, in der Wissenschaft und in der höfischen und aristokratischen Kultur. Künstler schufen die Modelle und Muster ihrer Arbeiten zunächst in Gips, bevor sie diese in wertvolleren Materialien anfertigten. Gipskopien – insbesondere von antiken Skulpturen – erlaubten deren eingehendes Studium; zu ihrer Herstellung wurde 1794 im Louvre das *Atelier des Moulages* eingerichtet.

- 3 Tiffanie le Dantec: Les façades enduites au plâtre d’Île-de-France. Le déclin du plâtre extérieur, du XVIIe au XXe siècle, Art et histoire de l’art. Université Paris-Saclay 2019, S. 187.
- 4 Joël Puisais: Diffusion et évolution de la gypserie en France du XVIe au XIX siècle, in: Sabrina Da Conceição: Gypseries. Gipiers des villes, gipiers des champs, Grane 2005, S. 11–27.

- 5 Übers. nach Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire. 1789–1799*, Paris 1976, S. 59–101, hier S. 77.
- 6 Christian Amalvi: «Le 14 Juillet. Du dies irae à Jour de fête», in: Pierre Nora (Hg.): *Les Lieux de mémoire*, Paris 1997, S. 383–422, insb. S. 426. Zu den frühen Jahresfeiern des 14. Juli siehe Claude Quétel: *L'Histoire véritable de la Bastille*, Paris 2006, S. 438–441.
- 7 Héloïse Bocher: *Démolir la Bastille. L'édification d'un lieu de mémoire*, Paris 2012, S. 15–30.

Für die ephemere Architektur und den Dekor der höfischen Feste und königlichen *Entrées* diente der Gips als kostengünstiges Material, das der schöpferischen Phantasie kaum Grenzen setzte.

Es spricht für Clios Sinn für Ironie, dass sich die Revolutionäre für die Umsetzung ihrer politischen Inszenierungen vielfach der Dekorationsverfahren der höfischen Repräsentation bedienten – insbesondere die jakobinischen «Königsmörder», denen es während der Terrorherrschaft der Jahre 1793/94 darum ging, einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit zu inszenieren. Dafür wurden große Mengen von Gips benötigt.

III.

Die entscheidenden Weichenstellungen der offiziellen Erinnerung an den 14. Juli erfolgten bereits im Jahr 1790. Der erste Jahrestag des Bastillesturms, der in Paris und vielen anderen Städten begangen wurde, vermied jede Referenz an die gewalttätigen Ereignisse des Vorjahres. In Anwesenheit des Königs wurde am gegenüberliegenden Rand der Stadt, auf dem Marsfeld, die Fähigkeit des neuen Regimes inszeniert, das Volk in Reih und Glied zu ordnen. Halb Militärparade, halb Feldgottesdienst war das «Föderationsfest» – wie Mona Ozouf zutreffend bemerkte – eher dazu angetan, «eine bewegte Ära zu beenden, als Menschen in Bewegung zu versetzen.»⁵ Das Bestreben, die Ambivalenzen eines *dies irae* unsichtbar zu machen, begründete eine Festtradition, welche sich zunächst jährlich bis 1804 fortsetzte.⁶

Zur Inszenierung des Föderationsfestes als Feier der revolutionären Ordnung passte es, dass der Ort des gewalttätigen Geschehens, der zum Anziehungspunkt für Schaulustige und Revolutionstouristen geworden war, so rasch wie möglich von den Spuren der turbulenten Ereignisse gereinigt wurde. Ohne einen offiziellen Auftrag abzuwarten, begann der Bauunternehmer Pierre-François Palloy den Abriss. Ihm gelang es, die Reste des gewaltigen Bauwerks innerhalb eines guten Jahres vollständig verschwinden zu lassen.⁷ Gleichzeitig war Palloy der Begründer einer volkstümlichen Erinnerungstradition, die bis heute besteht: des «Bal du 14 juillet». Von dem Unternehmer und glühenden Revolutionär stammt auch die Idee, Steine der Bastille als Erinnerungsstücke in ganz Frankreich zu versenden. Ein schlaue-

er Konkurrent spann die Idee fort und ließ Modelle der Bastille aus Gips anfertigen, die im ganzen Land begeisterte Abnehmer fanden. Die Gipsbastillen gelangten in verschiedenen Größen und Formen in Regierungs- und Verwaltungsgebäude, in Jakobinerclubs, in Privathäuser und in das Dekor der revolutionären Feste.

IV.

Während die offiziellen Feiern des Jahrestages des 14. Juli immer wieder von Störungen erschüttert wurden – 1791 von der Flucht des Königs, 1792 vom Tuileriensturm, 1793 vom Attentat auf Marat –, verhiß die symbolische Leerstelle auf dem Bastilleplatz Spielräume zur dauerhaften Gestaltung der Erinnerung. Noch im August 1789 rief ein Aushang im *Palais Royal* zu einem Ideenwettbewerb auf, und einige der daraufhin veröffentlichten Vorschläge sind erhalten. Neben der Idee, die Trümmer der Bastille als Mahnmal zu erhalten oder das verschwundene Bauwerk *en miniature* auferstehen zu lassen, stellten sich die Zeitgenossen Denkmäler Ludwigs XVI., einen Obelisken, eine monumentale Pyramide, eine Siegessäule, einen Park, ein Parlamentsgebäude, einen Freiheitstempel oder gar ein Grabmal des *Ancien Régime* mit Schlangen, Eidechsen und Ratten vor, das in den jährlichen Feierlichkeiten zum 14. Juli von Flammen umzüngelt werden sollte. Doch tatsächlich blieb der Bastilleplatz leer; einzig bei der *Fête de la liberté* am 15. April 1792 wurde eine provisorische Freiheitsstatue auf einem Wagen zum historischen Ort gerollt. Am 16. Juni 1792 setzte die Nationalversammlung dem Wettstreit der Ideen, der durchaus radikale Erinnerungskonzepte zutage gefördert hatte, ein vorläufiges Ende. Sie beschloss, den Bastilleplatz in *Place de la Liberté* umzubenennen und dort eine Freiheits-Säule zu errichten, die jenen Plänen entsprechen sollte, welche der rührige Unternehmer Palloy, selbsternannte Autorität auf dem Feld der Bastilleerinnerung, in einem auf fünfzig Druckseiten ausgearbeiteten Entwurf vorgelegt hatte: Auf einem Fundament in Form der Bastille-Festung, gerahmt von einem Fels als Symbol der triumphierenden Natur, sollte eine achteckige Säule emporragen. Auf deren Spitze war die Aufstellung einer weiblichen Statue der Freiheit geplant, die in ihrer Hand eine mit einer phrygischen

- 8 Lüsebrink / Reichardt: Die «Bastille», S. 186–190.
- 9 Valérie Bussmann: Das Denkmal im Pariser Stadtraum. Zum öffentlichen Kunstauftrag in Frankreich und seiner Erneuerung in der Ära Mitterrand, Paderborn 2014, S. 57.
- 10 Ozouf: La fête révolutionnaire, S. 136–139.

Mütze gekrönte Lanze in den Pariser Himmel strecken sollte. Der Grundstein wurde am 17. Juli 1792 gelegt, doch die Realisierung fiel wenige Wochen später der zweiten Revolution und den daraus folgenden Turbulenzen zum Opfer.⁸

V.

Die Nationalversammlung, die am 4. August 1792 beschlossen hatte, die Königsdenkmäler auf dem *Pont Neuf*, der *Place des Victoires*, der *Place Vendôme* und der *Place Louis XV* abzureißen, war insgesamt erfolgreicher darin, die Reminiszenzen des Alten Regimes im Stadtbild zu beseitigen, als gestalterische Akzente einer neuen politischen Ordnung zu setzen – vom *Panthéon* abgesehen, hinterließ die Epoche kaum Spuren im Stadtbild.⁹ Ein erneuter Versuch, dem Bastilleplatz und anderen öffentlichen Orten in Paris zumindest kurzfristig eine neue Gestalt zu geben, erfolgte im Sommer 1793 im Rahmen des von Jacques Louis David und Hérault de Séchelles gestalteten «Festes der Einheit und Unteilbarkeit der Republik». Das Fest war für den 10. August 1793 angesetzt und sollte den ersten Jahrestag des Sturzes der Monarchie markieren. Die Feierlichkeiten standen durchaus in einem Spannungsverhältnis zum 14. Juli – zwar war der Tuileriensturm eine unmittelbare Folge des «Föderationsfestes» von 1792 gewesen, doch machte er als «zweite Revolution» der ersten vom 14. Juli 1789 Konkurrenz.¹⁰ Erneut nahmen die Feiern die Form eines wohlgeordneten Umzugs an, der quer durch die Stadt führte: vom Bastilleplatz, entlang der großen Boulevards bis zur *Place de la Révolution* (der heutigen *Concorde*), von dort zur *Esplanade des Invalides* und schließlich zum Marsfeld. An jeder der Stationen waren weithin sichtbare Monumente entstanden: ein Grabmal für die Gefallenen des Krieges, ein Vaterlandsaltar, eine kolossale Herkulesstatue, ein Triumphbogen und am Bastilleplatz ein Brunnenbecken, das von einer Statue der ägyptischen Göttin Isis überragt wurde. An der *Fontaine de la Régénération* tranken Vertreter der 83 Departements aus einem Becher, der mit Wasser gefüllt wurde, das aus den Brüsten der Göttin sprudelte. (*Abb. 1*)

Sämtliche Monumente für die Festinszenierung waren aus Holz, Stoff, Pappmaché und Gips hergestellt, der als Material wie geschaffen schien, dem jakobinischen Bedürfnis nach einer eben-



so raschen wie kostengünstigen Erneuerung der öffentlichen Zeichenwelt zu entsprechen. Dies galt auch für Monumente unter freiem Himmel, denen durch ölhaltige Anstriche nicht nur das Aussehen der verschiedensten Oberflächen – etwa Bronze oder Marmor – gegeben, sondern die bis zu einem gewissen Grad auch wetterfest gemacht werden konnten. Der gipserne «Brunnen der Erneuerung» verschwand allerdings schon bald nach dem Fest, und der so wieder leergefegte Bastilleplatz diente wenig später für einige Wochen als Hinrichtungsstätte. Doch im Stadtzentrum, auf der *Place de la Révolution*, an eben jenem Ort, wo bis 1792 noch ein Reiterstandbild Ludwigs XV. gestanden hatte und wo im Januar 1793 sein Neffe guillotiniert worden war, thronte für viele Jahre eine gewaltige Freiheitsstatue aus Gips.

Abb. 1
Ein Brunnen aus Gips auf dem Platz der Bastille: Fontaine de la Régénération, 1793.

- 11 Zit. nach Bussmann: Das Denkmal im Pariser Stadtraum, S. 60, Fn. 23.
- 12 Übers. nach Mathieu Beauhaire, Mathilde Béjanin, Hubert Naudeix: *L'éléphant de Napoléon*, Arles 2014, S. 13.
- 13 Ebd., S. 14.

VI.

Napoleon Bonaparte sorgte nach seinem Staatstreich dafür, dass die Überreste jakobinischer Stadtgestaltung und Erinnerungskultur rasch verschwanden. Im Jahr 1800 ließ er die Freiheitsstatue auf der *Place de la Révolution* abreißen – zunächst mit dem Plan, am selben Ort eine Statue Karls des Großen zu errichten. 1804 untersagte er jegliche politische Feier am 14. Juli – es war das Jahr seiner Krönung zum «Kaiser der Franzosen». Je fester sich sein neues Regime etablierte, desto stärker wurde sein Bedürfnis, Paris zu einer glänzenden imperialen Metropole, zu einem neuen Rom zu gestalten. «La ville manque de monuments, il faut lui en donner», lautete die Anweisung des nun Gekrönten an den Hofarchitekten Pierre-Léonard-François Fontaine im Jahr 1806.¹¹ Die großen Denkmalprojekte des Empire waren vor allem den Erfolgen der *Grande Armée* gewidmet: Die Triumphbögen an der *Place du Carroussel* und an der *Place de l'Étoile* und die Vendômesäule zeugen bis heute von Napoleons Ambitionen.

Für den Bastilleplatz hatte der Empereur andere Pläne, welche angetan waren, die Spuren des Aufstands von 1789 ein für alle Mal zu tilgen: Am 26. Oktober 1808 sandte er eine Notiz an den Innenminister Emmanuel Crétet mit der Anweisung, dort einen Brunnen in Form eines Elefanten «wie in der Antike» mit einem Kampfturm auf dem Rücken zu errichten. Napoleon teilte seine Begeisterung für das Projekt mit Vivant Denon, dem Direktor des *Musée Napoléon* im Louvre, der Bonaparte einst nach Ägypten begleitet hatte. Der ebenfalls befragte Architekt Fontaine äußerte sich hingegen kritisch. Ein solcher Brunnen «wäre für die Gebildeten ein Anlass zur Kritik, welcher die Vernunft wenig entgegen könnte.»¹²

Gleichwohl wurde per Dekret vom 9. Februar 1810 die Aufstellung des Brunnens angeordnet. Zu seinem Guss sollte die Bronze von in Spanien erbeuteten Kanonenrohren benutzt werden. Schon am 2. Dezember 1811, dem fünften Jahrestag der Kaiserkrönung, sollte das Werk abgeschlossen sein.¹³ Drei Künstler modellierten Elefanten nach Vorbildern in der *Ménagerie des Jardin des plantes*. Der Architekt Jean-Antoine Alavoine fertigte eine Serie von Entwürfen an, welche mit den Möglichkeiten des Sujets spielten, das einerseits Anspielung auf die Imperien der Antike



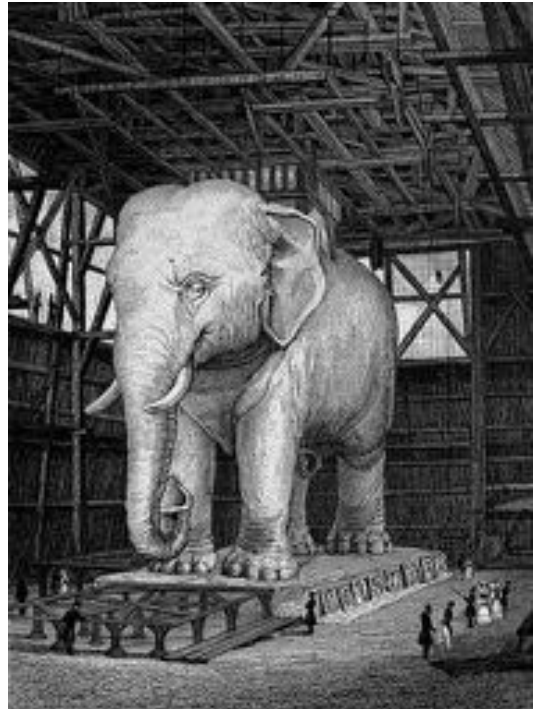
Abb. 2
Elefantenbrunnen auf dem
Bastilleplatz: Entwurf von
Jean-Antoine Alavoine,
Zeichnung, 1809/10,
Musée du Louvre.

(Alexander, Hannibal), andererseits auf den indischen oder arabischen Orient erlaubte. (Abb. 2) Auch die von Bernini entworfene Elefantenstatue auf der römischen *Piazza della Minerva* diente als Inspiration.¹⁴ Von dem anfänglichen Plan, das Brunnenwasser in zwei Fontänen aus dem Rüssel des Elefanten sprudeln zu lassen, wurde Abstand genommen. Stattdessen sollte der Elefant in einem Kreis von Fontänen stehen, deren Wasser in ein tieferliegendes Becken strömen sollte. Vom Grund des Bassins bis zu den Zinnen des Kampfturms sollte das Ensemble 24 Meter messen; es wäre wohl der größte Bronzeguss seiner Zeit gewesen.

Die Umsetzung zog sich deutlich länger hin als geplant; erst 1813 wurde mit dem Bau des Sockels und des Bassins begonnen. In der Zwischenzeit sollte ein Gipsmodell die sich hinziehende Wartezeit überbrücken und den Parisern eine Anschauung von den Plänen des Empereur geben. Der Bildhauer Antoine Moutoni fertigte entsprechend ein Modell des Brunnens in Originalgröße. Es bestand aus einem mit Gips umkleideten Holzgerüst. Um das zunächst unlackierte Modell zu schützen, wurde am Rand des Bastilleplatzes ein Hangar errichtet, den ein Wachmann beaufsichtigte. (Abb. 3)

14 Die Serie von Entwürfen ist abgebildet in Beauhaire u.a.: *L'éléphant de Napoléon*, S. 16–23.

Abb. 3
Der Gips-Elefant im Hangar,
Stich nach einer Zeichnung
von Augustus Charles Pugin,
1831.



15 Thomas Frognall Dibdin:
Voyage bibliographique,
archéologique et pittoresque en
France, Bd. 3, Paris 1825,
S. 55–57.

16 Almanach des Muses, Paris
1819, S. 257–259.

VII.

Ab 1814 war die Attraktion für die Öffentlichkeit zugänglich – in eben dem Jahr, als die Herrschaft Napoleons und damit auch seine Pläne zur Erneuerung von Paris zu Ende gingen. Doch während der einstige Imperator zunächst nach Elba und später nach Sankt Helena in die Verbannung ging, blieb der Gipselefant am Bastilleplatz stehen. Nach der Restauration wurden andere Denkmäler, etwa die Vendôme-Säule mit der Statue Napoleons, gestürzt. Auch ließ Ludwig XVIII. keinen Zweifel daran, dass Napoleons Projekt eines bronzenen Elefantenbrunnens zu den Akten gelegt werden sollte. Der Gipselefant jedoch blieb von dieser Entscheidung unberührt, existierte als Pariser Sehenswürdigkeit fort und wurde zum Spott der Royalisten. Der Reisende Thomas Frognall Dibdin wunderte sich im Jahr 1818 über die Hässlichkeit des Elefanten und schlug vor, ihn durch das Standbild eines Walfischs zu ersetzen.¹⁵ Im *Almanach des Muses* von 1819 veröffentlichte ein gewisser M.F.O. Denesle ein Gedicht, in dem er die Wiedererrichtung der Statue Heinrichs IV. auf dem *Pont Neuf* lobte; zum Elefantendenkmal schrieb er hingegen: «Ce monstrueux colosse à l'ignoble figure,/À la gigantesque stature,/De Babel sur son dos portera-t-il la tour?»¹⁶

VIII.

In der Revolution von 1830 war der Bastilleplatz einer von vielen Kampfplätzen in der Pariser Innenstadt. Die Kämpfe führten zum Sturz Karls X. und zur Einsetzung des Bürgerkönigs Louis Philippe. Das neue Regime, dessen Haltung zu Napoleon sich von seinen Vorgängern grundlegend unterschied, erwog eine kurze Zeit lang die Fortsetzung des Brunnenprojektes. Bald nach der Revolution wurde jedoch eine andere Lösung für den Bastilleplatz beschlossen, deren endgültige Gestalt ein Gesetz vom 9. März 1833 regelte. Bei oberflächlicher Betrachtung der Pläne für die «Julisäule» hätte man meinen können, dass das Bürgerkönigtum den Entwurf einer Freiheitssäule von Palloy realisiert hätte. Tatsächlich hatte die *Colonne de Juillet* jedoch rein gar nichts mit dem Bastillesturm zu tun, sondern stellte ein Trauermonument für die Toten der *Trois Glorieuses* des Juli 1830 dar, deren Namen in goldenen Lettern in die Säule graviert sind.¹⁷ Zur Einweihung des Denkmals im Jahr 1840 wurden die im gesamten Stadtgebiet beigesetzten über fünfhundert Leichen von Revolutionskämpfern exhumiert, in einen gewaltigen Sarg auf Rädern gebettet und in einer Prozession zum Bastilleplatz gebracht, um dort in den Fundamenten der Säule bestattet zu werden.¹⁸ Hector Berlioz wurde mit der Komposition eines Trauermarschs beauftragt.

Bei all diesen Verrichtungen schaute der Dickhäuter aus Gips vom Rand des Platzes zu – und hielt den Gedanken an die Realisierung des von Napoleon geplanten Brunnens wach. Nach der Julirevolution wurde der schützende Hangar abgerissen, das Tier mit einem Schutzanstrich in bronzenem Grün bemalt und ein Palisadenzaun errichtet, sodass der Elefant zum ersten Mal weithin zu sehen war. 1841, ein Jahr nachdem Napoleons Asche in einer pompösen Zeremonie nach Paris zurückgekehrt war, kam die Idee auf, den Elefantenbrunnen an anderer Stelle in Paris zu errichten. Doch ein weiteres Mal wurde diese Idee mangels politischen Willens und nötiger Finanzen verworfen. Nach Jahren unter freiem Himmel war die Bronzefarbe des Elefanten abgewaschen und der Gips vom Regen geschwärzt. Ohren, Schwanz, Rüssel und Kampfturm waren aufgeweicht und begannen abzubrockeln. Am 19. Juni 1846 ordnete der Präfekt des Departements

17 Zur Säule als Form des Totengedenkens siehe Annie Jourdan: *Les monuments de la Révolution française. Les discours de l'image dans l'espace parisien*, Amsterdam 1993, S. 159 f.

18 *Inauguration de la colonne de juillet 1830. Programme de la cérémonie funèbre du 28 juillet 1840 et description du char funéraire*, imprimerie de H. Fournier, Paris 1840.

- 19 Olivier Ihl: La fête républicaine, Paris 1996, S. 111–114.
- 20 Achim Hölter: Der Elefant auf der Place de la Bastille, in: Heine Jahrbuch 34 (1995), S. 135–164.

Seine schließlich den Abriss an. Als der Elefant verschwunden war, machten die Ratten, die in seinem maroden Gipskörper ihre Nester gebaut hatten, noch eine Zeit lang die Gegend unsicher. Dann blieb die Julisäule als alleiniges Monument am umkämpften Erinnerungsort zurück.

Über fünfzig Jahre hatte es also gedauert, doch am Ende war der französische Staat mit dem Erinnerungsort eines gefährlichen Ereignisses «fertig» geworden: Auf dem Sockel des geplanten Elefantenbrunnens und auf dem Grundstein von Palloys Säulenentwurf stand ein Monument, das oberflächliche Ähnlichkeiten mit diesem aufwies, jedoch ein völlig anderes Erinnerungsprogramm verfolgte: Statt eines Denkmals für den Freiheitskampf vom 14. Juli 1789 war eine Grabstätte für die Opfer des Juli 1830 entstanden. Im Jahr 1880 vollendete die Dritte Republik den erinnerungspolitischen Schlussstrich, welchen die Bürgermonarchie begonnen hatte: Sie schuf einen Nationalfeiertag am 14. Juli, dessen äußere Formen jedoch nicht an den Volksaufstand des Jahres 1789, sondern – anlässlich von dessen hundertstem Jahrestag – an das Föderationsfest von 1790 erinnerten.¹⁹

IX.

Einen endgültigen Sieg über die subversive Erinnerung an den 14. Juli 1789 stellte allerdings weder der modellierte Elefant, noch die tatsächlich errichtete *Colonne de Juillet*, noch der später etablierte Nationalfeiertag dar. Dafür sprechen zahlreiche Kommentare, die Achim Hölter in französischen Bibliotheken und Archiven aufgespürt und literaturwissenschaftlich gedeutet hat,²⁰ und auch zahlreiche symbolisch-politische Aktionen auf dem Bastilleplatz. Der gipserne Elefant, dieses Dauerprovisorium, dem es nicht gelang, zu einem Bronzemonument zu werden, wurde dabei zum Kristallisationspunkt des Spotts an wechselnden Regimen und dem von der Restauration fortgeführten napoleonischen Versuch, den Bastilleplatz von jedweder revolutionären Erinnerung zu reinigen. In diesem Sinne meldete sich 1822 etwa ein weiteres Mal Pierre-François Palloy zu Wort. In einer spöttischen Ode an Ludwig XVIII. reimte er: «Français, qu'à donc produit la Bastille en tombant?/Est-ce la Liberté? Non, c'est

un éléphant!»²¹ In verwandter Weise fantasierte der Vaudeville-Dichter J. A. Guillemé in einem Lied von 1832, dass sich unter dem Schwanz des Elefanten ein republikanischer Club verstecke.²² Mit ähnlicher Stoßrichtung äußerte sich auch Heinrich Heine 1833 im Nachtrag zu seiner Schrift *Französische Maler*, wo er in ironischem Ton dem Elefanten attestierte, dass er «nicht übel die bewußte Kraft und die gewaltige Vernunft des Volkes»²³ und damit genau das Gegenteil von dem repräsentierte, was Napoleon tatsächlich zu seiner Aufstellung bewegen hatte.

Später, in den 1840er-Jahren, musste das bröckelnde und zunehmend von Ratten bewohnte Gipsmodell gleichermaßen als Metapher für den Sturz des Empire und für die Sklerose der Julimonarchie erhalten. Heinrich Heine bringt in der *Lutezia* vom 29. Juli 1842 diese andere Wahrnehmung zu Papier: Der Elefant werde nur deshalb nicht abgerissen, weil man sich davor fürchte, dass dann die Ratten die umliegenden Häuser befallen könnten. «Sonderbares Land! Wo trotz der allgemeinen Zerstörung sucht sich dennoch manche Dinge erhalten, da man allgemein die schlimmeren Dinge fürchtet, die an ihre Stelle treten könnten! Wie gern würden sie den Ludwig Philipp niederreißen, diesen großen klugen Elephanten, aber sie fürchten Se. Majestät den souverainen Rattenkönig, das tausendköpfige Ungethüm, das alsdann zur Regierung käme.»²⁴ Auch hier reizt die Ruine monarchischer Herrschaft zum Umsturz, zu dem der Bourgeoisie allerdings wegen der drohenden Revolution des Volkes der Mut fehlt. Und noch nach der Beseitigung des Abbildes aus Holz und Gips ereiferte sich der Dichter Pierre Dupont, dass am Ort der Heldentaten des Pariser Volkes ein lächerliches Monument geschaffen worden sei, ein «éléphant à l'air stupide, en plâtre,/Peint en noir, mais d'un noir faux teint,/Où venaient nuitamment s'ébattre/Les rats du canal Saint-Martin.»²⁵ Gips war offenbar als Material für staatliche Repräsentation nicht grundsätzlich verpönt. Kritikwürdig schien den Zeitgenossen lediglich die Tatsache, dass der Gips im Fall des Elefanten für eine lang dauernde Verlegenheitslösung erhalten musste, für die das Material schlicht nicht geeignet war. Emblematisch war nicht der Gips, sondern sein Verfall.

21 Zit. nach Hölter: Der Elefant auf der Place de la Bastille, S. 143.

22 Ebd., S. 144.

23 Düsseldorfer Heine-Ausgabe XII, S. 56 und 603 f., zit. nach Hölter: Der Elefant auf der Place de la Bastille, S. 144.

24 Ebd. XIV, S. 26, zit. nach Hölter: Der Elefant auf der Place de la Bastille, S. 146.

25 Pierre Dupont: L'Éléphant de la Bastille, in: Chants et poésies, Paris 1875, S. 452–454, zit. nach Hölter: Der Elefant auf der Place de la Bastille, S. 148 f.

26 Übers. nach Victor Hugo: *Les Misérables*, Bd. 2, Paris 1995, S. 286.

Kritik wurde übrigens auch an die Julisäule adressiert, welche ebenfalls die Erinnerung an den Freiheitsaufstand von 1789 zu überschreiben suchte. So erklärt sich, dass in der Revolution von 1848 am Fuß der Trauersäule für die Gefallenen der *Trois Glorieuses* der Thron von Louis Philippe verbrannt wurde und dass die *Commune* 1871 versuchte, die Julisäule in die Luft zu sprengen.

Nur wenige prominente Kommentatoren schwangen sich zur Verteidigung des napoleonischen Brunnenprojektes auf. Zu ihnen gehörte kein geringerer als Victor Hugo, der das gescheiterte Denkmal auf dem Bastilleplatz in *Les Misérables* nostalgisch erklärte und politisch legitimierte. In seinem 1862 erschienenen *Opus maximum* wird der Gips, der für die Kritiker Symbol für Unfähigkeit, Vergänglichkeit, Lächerlichkeit und Scheitern der Mächtigen gewesen war, zum Schutzmantel für das Kind des Volkes, Gavroche, der in seinem Bauch Zuflucht findet wie einst Jonas im Bauch des Wals. Und im Groll gegen Napoleon III., der ihn ins Exil gezwungen hatte, verstieg sich Hugo zu der überaus unwahrscheinlichen Behauptung, es sei die Absicht von dessen Onkel Napoleon I. gewesen, mit dem Abbild eines Kampfelefanten die Energie und Wehrhaftigkeit des Volkes zu versinnbildlichen. Was Heine in ironischer Verkehrung angedeutet hatte, behauptete Hugo im Brustton der Überzeugung: «Der Empereur hatte einen genialen Traum; mit diesem titanischen, bewaffneten, wunderbaren Elefanten, der seinen Rüssel hebt, seinen Turm trägt und freudiges, belebendes Wasser rundum verspritzt, wollte er das Volk versinnbildlichen.»²⁶ In Hugos Imperatorentraum ist der Elefant wohlgermerkt nicht aus brüchigem Gips, sondern quicklebendig.

X.

Bis heute versammeln sich Jahr für Jahr zahlreiche Demonstrationen am Bastilleplatz, und *Nord Presses* titelte nach Ausschreitungen im November 2018 «Les gilets jaunes viennent de prendre la Bastille!» Die Säule mit der Freiheitsgöttin blieb unbehelligt. Am 1. Dezember 2018 hatten die Gelbwesten hingegen den napoleonischen *Arc de Triomphe* auf der *Place de l'Étoile* angegriffen, waren in sein Inneres vorgedrungen und hatten dort ver-

meintlich das Abbild der *Marianne* zerschlagen. Doch einige Tage später konnte Entwarnung gegeben werden: Tatsächlich handelte es sich bei dem zerstörten Artefakt nicht um die weibliche Allegorie der Republik, sondern um die Figur «La Marseillaise» aus dem Relief «Aufbruch der Freiwilligen von 1792», und diese war – wie die französische Presse betonte – kein Original, sondern eine Kopie aus Gips.

Bildnachweis: © bpk / Adoc-Photos. – Abb. 2 u. 3: Zit. nach: *L'éléphant de Napoléon*, hg. von Mathieu Beauhaire, Mathilde Béjanin, Hubert Naudeix, Arles: Éditions Honoré Clair 2014, S. 20, S. 29.

BARBARA STOLLBERG-RILINGER

Aufrichtigkeit, Lüge und Verstellung

- 1 Rede zum Leibniztag der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 25. Mai 2019. Eine ausführlichere Fassung ist erschienen als Dankrede zur Verleihung des Meyer-Struckmann-Preises der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Düsseldorf 2018.

Wir haben es mit einer Zeit beschleunigten Wandels zu tun. Die sozialen Unterschiede verschärfen sich; es gibt Gewinner und Verlierer dieses Wandels. Viele fühlen sich durch die Dynamik abgehängt und sehen ihre altvertrauten Selbstverständlichkeiten bedroht. *Ein* Thema beherrscht den gesellschaftlichen Diskurs und wirkt in einem bisher unbekanntem Ausmaß polarisierend; es provoziert jeden Einzelnen zur eindeutigen Parteinahme. Der Zwang zum Bekenntnis der richtigen Gesinnung nimmt zu, das wechselseitige Misstrauen steigt. Die Spaltung verläuft quer durch jedes Land, jede soziale Schicht, mitunter sogar quer durch die Familien. Gemäßigte, vermittelnde Stimmen haben es immer schwerer, sich Gehör zu verschaffen. Die gemeinsame Basis an fraglos geteilten Überzeugungen und Verfahren, auf der man sich über die feindlichen Lager hinweg verständigen kann, wird immer schmaler. Diese Polarisierung wird erleichtert und verschärft durch die neuen Medien, deren strukturelle Auswirkungen auf alle Bereiche der Gesellschaft von einer kaum zu ermessenden Tragweite sind. Der Ton in diesen neuen Medien ist von einer erschreckenden Polemik; die persönlichen Verunglimpfungen und *shitstorms* überschreiten jedes Maß. Dabei lebt jede Seite in ihrer eigenen medialen Filterblase. Mit physischen Gewaltausbrüchen ist jederzeit zu rechnen.¹

Die Zeit, von der ich spreche, ist das 16. Jahrhundert, die Epoche der Glaubenspaltung und konfessionellen Polarisierung. Im Zuge des Lutherjahres ist die Reformation gern als Durchbruch der modernen individuellen Freiheit gefeiert worden, und dabei ist eher in den Hintergrund geraten, wie sehr sie die Gesellschaft gespalten und polarisiert hat. Wo vorher eine diffuse Unzufriedenheit verbreitet gewesen und eine vielstimmige Reformdebatte geführt worden war, die sich an vielerlei einzelnen Missständen abarbeitete und dabei auch verzettelte, wurden die Dinge durch Martin Luther – und deshalb war er so unerhört erfolgreich – auf eine Reihe sehr einfacher und eindeutiger Alternativen gebracht: Gotteswort oder Menschenwerk, ewiges Leben oder ewige Verdammnis, Christus oder Antichristus. Keine Graustufen und Zwischentöne, keine Ambivalenzen, keine Kompromisse, keine Heilsvermittler, keine Stufenleiter zum Seelenheil, keine Übergangsphase im Fegefeuer mehr, sondern ein klares Entweder – Oder. Eindeutige Entscheidungen waren auf einmal gefordert, im Sinne des Matthäus-Evangeliums 5, 37: «Eure Rede sei Ja, Ja, Nein, Nein! Was darüber ist, das ist vom Übel.» Durch die geniale Nutzung des neuen Mediums Buchdruck verbreitete sich dieses Postulat und spaltete die Gesellschaft. Wer nicht für die eine oder andere Seite Partei nehmen wollte, wie etwa Erasmus oder Melancthon, wer einen Mittelweg zwischen traditionellem Glauben und evangelischer Bewegung suchte, sah sich zunehmend auf verlorenem Posten.

Wohlgemerkt: Mit dem Hinweis auf gewisse überraschende Parallelen zwischen dem 16. und dem 21. Jahrhundert will ich keineswegs sagen, dass man aus dieser fernen Epoche umstandslos Handlungsanweisungen für heute ableiten könnte. Dafür ist die Vergangenheit viel zu komplex, vielschichtig und daher deutungs Offen. Ich finde das 16. und 17. Jahrhundert äußerst fern, fremd und zum Teil befremdlich. Man kann aber bei aller Unterschiedlichkeit gelegentlich strukturelle Analogien aufspüren, und diese Analogien kann man zum Ausgangspunkt nehmen, um Gemeinsamkeiten, aber eben auch Unterschiede herauszuarbeiten. Das schult die Urteilskraft, es schafft Distanz und schärft den Blick auf die eigene Gegenwart. Ich will also die Epoche der Konfessionalisierung keineswegs näher an uns heranrücken,

- 2 Vgl. die Gegenwartsdiagnose von Thomas Bauer: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Stuttgart 2018. Zur Frühen Neuzeit Perez Zagorin: Ways of Lying. Dissimulation, Persecution and Conformity in Early Modern Europe, Cambridge MA 1990; Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992; Claudia Benthien / Steffen Martus (Hgg.): Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, Tübingen 2006; Barbara Stollberg-Rilinger / Andreas N. Pietsch (Hgg.): Konfessionelle Ambiguität. Uneindeutigkeit und Verstellung als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit, Gütersloh 2013.

eher im Gegenteil: Ich will damit vielmehr die Sicht auf unsere eigene Gegenwart ein wenig relativieren und verfremden. Denn wer nichts anderes kennt als seine eigene Gegenwart, kennt auch diese Gegenwart nicht richtig.

Vieles von dem, was eingangs über die Epoche der Glaubensspaltung gesagt wurde, ließe sich eben auch über unsere Zeit sagen. Auch wir erleben eine wachsende Polarisierung; die zunehmend feindlichen Lager kristallisieren sich ebenfalls an einem einzigen, von den Medien massiv in den Vordergrund gerückten Thema heraus. Dabei kann man beobachten, wie zwei entgegengesetzte Tendenzen einander gegenseitig verstärken: Einerseits wird zunehmend hemmungslos, offen und ungeniert gehetzt, gedemütigt und herabgewürdigt (vor allem, aber nicht nur von *einem* Lager). Andererseits, und in auffälligem Gegensatz dazu, wird eine extrem übersensibilisierte politische Gesinnungskontrolle betrieben; es werden Sprechgebote und -verbote aufgestellt, denen selbst die Gutwilligsten kaum gerecht werden können.

Beides befördert die gesellschaftliche Polarisierung. Das heißt, dass für jeden Einzelnen der Druck zunimmt, sich eindeutig zu der einen oder der anderen Seite zu bekennen. Klare Zugehörigkeiten und reine Überzeugungen sind gefragt; vermittelnde Stimmen werden zunehmend diffamiert. Wohin ein solcher Vereindeutigungs-, Purifikations- und Bekenntniszwang aber führen kann, dafür liefert die Geschichte desjenigen Zeitalters ein gutes Anschauungsmaterial, das vom Konflikt der Konfessionen beherrscht war.² Das Wort «Konfession» hat nicht zufällig einen doppelten Sinn: Es bezeichnet den Akt des Bekenkens und zugleich die Gemeinschaft derer, die dieses Bekenntnis teilen. Es ging im 16. und 17. Jahrhundert um die Herstellung homogener politisch-religiöser Gemeinschaften. Allerdings: Die vielgestaltige soziale Wirklichkeit sperrte sich erheblich gegen diesen Homogenisierungsdruck. Mehr Bekenntniszwang bedeutete mehr Konformismus und damit unweigerlich auch mehr Verstellung, mehr Heuchelei und mehr wechselseitiges Misstrauen.

Deshalb ist es nicht überraschend, dass die Frage, unter welchen Umständen Lüge und Verstellung erlaubt seien, in dieser Epoche Hochkonjunktur hatte und die Debatten über Politik, Moral und Religion in geradezu obsessiver Weise beherrschte.

Vermutlich stellt sich diese Frage in jeder Gesellschaft und jeder historischen Epoche. Aber: Verschiedene Epochen unterscheiden sich durchaus darin, welche Antworten sie auf diese Frage geben.

Die mittelalterliche Tradition des lateinischen Christentums war geprägt durch das rigide, eindeutige und ausnahmslose Lügenverbot des Kirchenvaters Augustinus. Nach Augustinus pervertiert die Lüge (das *contra mentem loqui*) den Sinn der Sprache, der darin liegt, seine Gedanken anderen mitzuteilen. Die Wahrheit ist nach Augustinus ein so hohes Gut, dass sie allen anderen Gütern vorzuziehen ist. Das heißt, jede Art von Lüge und Verstellung galt als Sünde – selbst die Notlüge zur Abwehr eines schweren Übels, ja sogar die harmlose «Lüge» des Dichters, die dem Vergnügen der Leser dient.

Bei diesem rigiden Lügenverbot wurde auch kein wesentlicher Unterschied gemacht zwischen Aussagen über Sachverhalte der äußeren Welt und Aussagen über das eigene Innere dessen, der etwas aussagt. Das absichtliche Verbergen, Verstellen und Verhehlen, die *simulatio* und *dissimulatio* dessen, was im Sprechenden selbst vorgeht, galt ebenso als Lüge wie eine absichtlich unwahre Aussage über einen empirischen Sachverhalt. Das war natürlich eine gnadenlos strenge Position, und es war in der christlichen Tradition immer klar, dass der schwache, sündige Mensch dieses strenge Aufrichtigkeitsgebot nicht erfüllen kann. Wer je versucht hat, auch nur eine Woche in diesem strikten Sinne völlig lügenrei zu leben, wird schmerzlich bemerkt haben, welche desaströsen sozialen Folgen das hat.³ Denn was die einen bereits Lüge nennen, ist für die anderen womöglich Rücksichtnahme, Höflichkeit, Takt, Kontrolle des ungezügelter Ausdrucks von Affekten oder auch das Spielen einer sozialen Rolle.

Es ließe sich eine ganze europäische Kultur- und Ideengeschichte der Neuzeit schreiben allein entlang der Geschichte der Bemühungen, das rigide augustinische Lügenverbot zu modifizieren und zu relativieren. Am Anfang dieser Geschichte stand bekanntlich der unerhörte Tabubruch Machiavellis mit seinem offenen Ratschlag an den Herrscher, im Namen der politischen Klugheit und des Machterhalts zu lügen und zu betrügen, wenn es denn sein müsse. Ein kluger Fürst muss ein listiger Fuchs sein,

3 Vgl. Christian Weber: Lob des Nichtwissens, in: SZ vom 11./12.05.2019, S. 37.

- 4 Niccolò Machiavelli: *Der Fürst. Il Principe*, hg. und übers. von Wolfgang Zorn, Stuttgart 1978, Kap. XVIII, S. 71–74.
- 5 Patrick Bahners: Wie satirisch ist Machiavelli?, in: FAZ vom 10.05.2019.
- 6 Baltasar Gracián: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, 14. Aufl. Stuttgart 2013. Vgl. auch den Beitrag von Helmut Lethen: Der Gracián-Kick im 20. Jahrhundert, in: ZIG VII/3 (2013), S. 59 ff.

schreibt Machiavelli, und sich zugleich «darauf verstehen, seine Fuchsnatur gut zu verbergen und Meister der Heuchelei und Verstellung zu sein.» «So muss der Herrscher milde, treu, menschlich, aufrichtig und fromm scheinen – und er soll es gleichzeitig auch sein –; aber er muss auch die Stärke besitzen, im Fall der Not alles ins Gegenteil wenden zu können.»⁴

Wenn man Machiavellis Buch vom Fürsten nicht für eine Satire halten will (wie es neuerdings vorgeschlagen worden ist),⁵ dann handelt es sich dabei um einen performativen Selbstwiderspruch: Indem Machiavelli unumwunden und offen zu Lüge und Verstellung riet, tat er das mit größtmöglicher und unerhörter Aufrichtigkeit und Freimütigkeit. Das war skandalös. Er hatte das Unsagbare gesagt. Alle Welt fiel daher in der Folgezeit über ihn her und war bemüht, die einmal freimütig ausgesprochene empirische Wahrheit (kluge Fürsten lügen) wieder aus der Welt zu schaffen, um der Norm (sie dürfen es aber nicht) wieder zur Geltung zu verhelfen. Doch das führte nur zu immer neuen Selbstwidersprüchen und immer tiefer ins Dilemma hinein: Bekanntlich ist der *Anti-Machiavell* Friedrichs des Großen einer der heuchlerischsten (und machiavellistischsten) Traktate der neueren Geschichte.

Was Machiavellis Maximen für die Klugheit des Fürsten, das leisteten die Maximen des spanischen Jesuiten Balthasar Gracián im Jahrhundert darauf (1647) für die Klugheit der Privatleute. Seine berühmte Aphorismensammlung, das «Hand-Orakel», wurde fast ebenso heftig angefeindet und war zugleich ebenso einflussreich wie der *Principe*.⁶

Gracián trug einer sozialen Realität Rechnung, die durch allseitiges Misstrauen geprägt war. Der Erfahrungshintergrund seiner Lehre war der frühneuzeitliche Fürstenhof, an dem alle wechselseitig um die Gunst und Gnade des Fürsten konkurrieren. Jeder sucht seinen Vorteil potentiell auf Kosten anderer; Allianzen können unvermutet wechseln; der Freund von heute kann der Feind von morgen sein. Im Alltag kommt es nach Gracián deshalb darauf an, dass jeder seine eigenen Pläne und Absichten vor allen anderen verborgen hält, zugleich aber umgekehrt die Pläne und Absichten der anderen so früh, unbemerkt und vollständig wie möglich entschlüsselt.

Der kluge Hofmann «tut nie, was er vorgibt». ⁷ Dabei kommt es natürlich darauf an, die Verstellung ihrerseits zu verbergen und nicht «für einen Mann von Verstellung» zu gelten. ⁸ Denn: «Die Dinge gelten nicht für das, was sie sind, sondern für das, was sie scheinen.» Das Problem ist nur: Das wissen die anderen eben womöglich auch. Der kluge Hofmann tut gut daran, mit der Allgegenwart und Wechselseitigkeit der Verstellung zu rechnen. Gracián legt eine grundlegende Aporie offen, nämlich: Die perfekte Verstellung ist von perfekter Aufrichtigkeit nicht zu unterscheiden. Wenn man das aber weiß, kann man es sich zunutze machen und selbst eine wahre Aussage in ein Mittel der Täuschung verwandeln. «Indem die Verstellung ihre Künste erkannt sieht», schreibt er, «steigert sie sich noch höher und versucht nunmehr, durch die Wahrheit selbst zu täuschen: Sie [...] läßt das nicht Erkünstelte als erkünstelt erscheinen, indem sie so ihren Betrug auf die vollkommenste Aufrichtigkeit gründet.» ⁹ Das heißt: Der perfekte Verstellungskünstler täuscht, indem er die Erwartung der anderen, getäuscht zu werden, bereits in Rechnung stellt. Er sagt die Wahrheit in der Absicht, dass man sie ihm nicht glaubt. Mit anderen Worten: Was objektiv eine wahre Aussage ist, wird von der Intention her zum Betrug. Das traditionelle Lügenverbot – bei dem ja eine Lüge darin besteht, in betrügerischer Absicht die Unwahrheit zu sagen – wurde damit sozusagen schachmatt gesetzt.

Man sieht: Das Bewusstsein der allgegenwärtigen Verstellung führte in eine teuflische Spirale wechselseitigen Misstrauens, aus der es keinen Ausweg gab. Wie soll man «kommunizieren, dass man aufrichtig kommuniziert», wenn einmal der Verdacht in der Welt ist, dass Aufrichtigkeit womöglich nur die subtilste Verstellung ist, die am echten wirkende Gefühlsäußerung nur eine besonders perfekte Inszenierung? Wer aufrichtig sein will, hat keine Chance, das zweifelsfrei zu vermitteln. ¹⁰ Wer seine Aufrichtigkeit betont, macht sich erst recht verdächtig. ¹¹

Wir haben es also mit einem kommunikativen Teufelskreis des sich wechselseitig steigernden Misstrauens zu tun. Dem korrespondierte nun aber nicht zufällig in derselben Epoche der Zwang zum eindeutigen Bekenntnis. Es war nicht nur die hohe Zeit der elaborierten Verstellungskunst, und zwar im Bereich der Diplo-

7 Ebd., S. 50. Niemandem, selbst nicht dem Freund, vertraut er seine Fehler an – «ja sich selber soll man sie, wenn es sein könnte, verbergen.»

8 Ebd., S. 111.

9 Ebd., S. 10.

10 Selbst wenn «wir authentisch sein wollen», können wir «doch bestenfalls so wirken»: Adam Soboczynski: Die schonende Abwehr verliebter Frauen oder Die Kunst der Verstellung, Berlin 2008, S. 22.

11 Vgl. Boris Holzer: Was heißt hier Authentizität?, in: FAZ vom 14.01.2018.

- 12 Grundlegend Wolfgang Reinhard: Zwang zur Konfessionalisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters, in: Zeitschrift für historische Forschung 10 (1983), S. 257–277; Heinz Schilling: Die Konfessionalisierung im Reich. Religiöser und gesellschaftlicher Wandel in Deutschland zwischen 1555 und 1620, in: Historische Zeitschrift 246 (1988), S. 1–45.
- 13 Vgl. Kaspar von Greyerz, Manfred Jakobowki-Tiessen und Thomas Kaufmann (Hg.): Interkonfessionalität – Transkonfessionalität – binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionstheorie, Gütersloh 2003.

matie, des Hoflebens und der Religion gleichermaßen. Es war zugleich auch die Zeit, in der die *prudencia cardiagnostica*, die Kunst, im verborgenen Herzen anderer zu lesen, in hoher Blüte stand, und es war die Zeit, in der zunehmend verfeinerte Verhör- und Befragungspraktiken entwickelt wurden – im Inquisitionsverfahren ebenso wie im Beichtstuhl. Wir haben es mit einem dialektischen Wechselspiel zu tun: Je obsessiver die Techniken der Wahrheitsermittlung, desto verfeinerter auch die Techniken der Verstellung – und umgekehrt.

Damit komme ich zurück zur konfessionellen Polarisierung. Die Reformation hatte ein intensives Bemühen um religiöse Homogenisierung der Untertanen zur Folge. Distinkte konfessionelle Identitäten entstanden nicht mit einem Schlag, sondern waren das Ergebnis langer gegenseitiger Abgrenzungs- und Polarisierungsprozesse. Dabei verschränkten sich Konfessionsbildung und Staatsbildung miteinander.¹² Indem fromme Fürsten sich auf einmal für die konfessionelle Rechtgläubigkeit ihrer Untertanen verantwortlich fühlten, ihnen das Bekenntnis vorschrieben und sich daran machten, religiöse Pluralität auszumerzen, steigerten sie zugleich die Intensität und Reichweite ihrer Herrschaft in einem bis dahin unbekanntem Maße. Der Augsburger Religionsfrieden von 1555 formulierte bekanntlich für das Römisch-deutsche Reich den Grundsatz *cuius regio eius religio*, wer herrscht, bestimmt die Konfession der Untertanen. In Frankreich begann die Krone 1534, in mehreren Phasen und mit längeren Unterbrechungen, die reformatorische Bewegung gewaltsam zu bekämpfen. In England geschah Ähnliches umgekehrt mit den Katholiken.

Dabei entfaltete sich, wie erwähnt, eine Logik des rigiden Entweder – Oder, und zwar obwohl oder vielmehr gerade weil die Laien die konfessionelle Abgrenzung im sozialen Alltag keineswegs genau nahmen, wie die historische Forschung in letzter Zeit vielfach gezeigt hat.¹³ Ja es war ihnen mitunter gar nicht klar, wo genau die Grenzen verliefen und wer oder was nun als gut lutherisch, reformiert oder katholisch zu gelten hatte. Gegen die soziale Realität mit ihren Lauheiten, Indifferenzen und Kompromissen im alltäglichen Zusammenleben predigten die von puristischem Eifer erfüllten Theologen aller Seiten eine kompromiss-

lose Eindeutigkeit und stellten ihre Schäfchen unter Berufung auf den 2. Korintherbrief vor die Wahl: «Ihr könnt nicht zugleich des Herrn und des Teufels theilhaftig sein. [...] Denn was hat das Licht für Gemeinschaft mit der Finsternis? Was hat Christus für Gemeinschaft mit Belial?»¹⁴ Wem an seinem Seelenheil gelegen war, der konnte mit den Anhängern Satans keinerlei Umgang pflegen.

Für die Anhänger der jeweiligen religiösen Minderheiten stellte sich damit die existenzielle Frage, wie sie sich gegenüber diesem konfessionellen Homogenisierungsdruck verhalten sollten. Es gab verschiedene Möglichkeiten: Man konnte auswandern. Oder man konnte bleiben, sich standhaft zum abweichenden Glauben bekennen und im schlimmsten Fall Deportation, Galeerenstrafe oder gar den Märtyrertod riskieren. Oder man konnte sich äußerlich anpassen, das falsche Bekenntnis beschwören, den falschen Gottesdienst besuchen und den eigenen Glauben nur noch im Geheimen praktizieren. Dann aber stellte sich die Frage, bis zu welchem Punkt eine solche Verstellung erlaubt sei. Denn dadurch traten ja Gehorsam gegenüber der Obrigkeit und Gehorsam gegenüber Gott in Widerspruch zueinander. Durfte man äußerlich und vor den Augen der Menschen dissimulieren, solange man nur im Herzen und vor Gott beim wahren Glauben blieb? Wo hörte die Gehorsamspflicht gegenüber der Obrigkeit auf und wo fing der verbotene Götzendienst an? Die Frage nach der Zulässigkeit von Lüge und Verstellung gewann damit eine noch viel schärfere Zuspitzung, als wenn es sich nur um den sozialen Umgang unter den Menschen handelte, wie bei Gracián. Es ging ja jetzt in erster Linie um die Kommunikation mit Gott und nur in zweiter Linie um die Kommunikation mit anderen Menschen. Durfte man die Menschen belügen, um im Inneren vor Gott bei der Wahrheit zu bleiben?

Die theologischen Antworten darauf waren sehr verschieden. Der Genfer Reformator Johann Calvin forderte von den verfolgten Glaubensbrüdern in Frankreich und anderswo ein kompromissloses, offenes Eintreten für das «wahre Evangelium». Die äußerliche Teilnahme an den abergläubischen Zeremonien der Papisten sei Götzenverehrung und damit eine schwere Sünde. Sie lasse nur die Wahl zwischen Exil oder Martyrium. Denn, so be-

14 So zum Beispiel die lutherischen Hoftheologen des Herzogs von Braunschweig im Jahr 1579, publiziert von Eduard Bodemann: Die Weihe und Einführung des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig als Bischof von Halberstadt und die damit verbundenen Streitigkeiten 1578-1580, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 43 (1878), S. 266 f.

- 15 Johann Calvin: Studienausgabe, hg. von Eberhard Busch u.a., Neukirchen-Vluyn 1999, Bd.3, S. 224 f.

gründete Calvin seine Unerbittlichkeit, Gott habe ja nicht nur die Seele, sondern auch den Leib des Menschen erschaffen. Der Körper als «Tempel Gottes» dürfe nicht durch äußerliche Verstellung beschmutzt werden, denn er sei «ganz zu Gottes Ehre bestimmt und vollständig rein zu halten».¹⁵

Doch die protestantische Seite war in dieser Frage – wie in so Vielem – gespalten. Die Lutheraner beriefen sich auf Paulus, der gelehrt hatte, dass man sich um des Evangeliums willen unter bestimmten Umständen den Gebräuchen der Juden wie der Heiden anpassen müsse (Röm 14 und 1 Kor 8–10). Dahinter stand ein ganz anderes Verständnis vom Verhältnis zwischen äußerlicher Gebärde und innerer Überzeugung als bei Calvin. Luther lehrte, dass keine äußerliche Gebärde oder Handlung für sich allein heilig oder unheilig sei, sondern dies erst werde durch den richtigen oder falschen Glauben, in dem man sie vollzieht. Daraus folgerten bedrohte Protestanten, dass sie durch die äußerliche Befolgung papistischer Zeremonien ihr Seelenheil nicht aufs Spiel setzten. Die Mehrzahl der Glaubenspraktiken erschien in diesem Licht als Menschenwerk, als unwesentliche Äußerlichkeiten, die man in christlicher Freiheit befolgen könne oder auch nicht. Das war allerdings eine Auffassung, die einen tiefen Graben zwischen Körper und Seele, dem äußeren und dem inneren Menschen aufriß.

Es gab also sehr verschiedene Vorstellungen über das Verhältnis zwischen äußerem Handeln und innerer Überzeugung, Ritus und Dogma, sichtbarer und unsichtbarer Kirche. Die Fronten verliefen in diesem Punkt durchaus nicht parallel zu den konfessionellen Lagern, sondern vielmehr quer dazu. Welche Position jemand einnahm, hing in hohem Maße davon ab, ob er sich auf der Seite der Mehrheits- oder der Minderheitskonfession befand. Wo man sich selbst in die Lage der verfolgten Minderheit versetzt sah, plädierte man nicht nur deutlich eher für konfessionelle Toleranz, sondern nahm meistens auch zu Lüge und Verstellung eine großzügigere Haltung ein. Das Gegenteil war in der Regel der Fall, wenn man selbst die Obrigkeit auf seiner Seite hatte.

Auf katholischer Seite spielte der Jesuitenorden (dem ja auch Gracián angehörte) in dieser Hinsicht eine signifikante Rolle. Die

Jesuiten waren aus unterschiedlichen Gründen geneigt, hinsichtlich des Umgangs mit der Wahrheit großzügig zu sein. Jesuitische Missionare in China oder Japan etwa sahen sich gezwungen, sich der fremden Umwelt so weit wie möglich anzupassen, um die «Heiden» für das Christentum zu gewinnen. Auch als Beichtväter an den Höfen katholischer Fürsten in Europa neigten sie dazu, von den strikten Moralgeboten abzusehen, wenn sie ihren politischen Einfluss nicht verlieren wollten. Als Untertanen protestantischer Obrigkeiten und Opfer politischer Verfolgung, wie in England, waren Jesuiten hingegen schon um der eigenen Verteidigung willen gezwungen, sich mit der Frage der erlaubten Lüge auseinanderzusetzen. Andererseits und zugleich spielten sie umgekehrt in Inquisitionsverfahren nicht selten selbst die Rolle der Verfolger. Es ist kaum ein Zufall, dass gerade diejenigen sich so intensiv mit Fragen von Lüge und Verstellung beschäftigten, die zugleich als Beichtväter und Inquisitoren mit der Verfeinerung der Praktiken zur Ermittlung verborgener Wahrheiten befasst waren.

In diesem Kontext also entwickelten die Jesuiten eine sehr ausgefeilte Lehre von der Umgehung des strengen Lügenverbots – so ausgefeilt, dass dieses Verbot mitunter in sein Gegenteil verkehrt wurde. Dazu diente eine Reihe von Strategien, vor allem die *reservatio mentalis* und die *aequivocatio*. Das Prinzip der *reservatio mentalis*, des inneren Vorbehalts, besteht darin, dass man zwar eine unwahre Aussage macht, im Stillen bei sich dieser Aussage aber etwas hinzudenkt, was sie zu einer wahren Aussage macht (z.B. eine Verneinung). Das heißt: nach außen gegenüber dem Hörer lügt man, im Inneren bei sich selbst (und gegenüber Gott) sagt man aber die Wahrheit. Was zählt, ist, was man im Inneren tatsächlich meint, nicht, was man äußerlich sagt.

Die Strategie der *aequivocatio* bestand darin, dass man sich bewusst doppeldeutig ausdrückt, sodass der Zuhörer die Aussage missverstehen muss. Ein Meineid, den man auf diese Weise leistet, war nach dieser Lehre keine Sünde. Denn dann sagte man ja trotz der Betrugsabsicht und des Betrugseffekts objektiv nichts Unwahres. Über Bord geworfen wurde dabei allerdings – ebenso wie bei Gracián – die herkömmliche Definition der Lüge.

Es ist offensichtlich, dass das mittelalterliche Lügenverbot da-

16 Im konfessionellen Zeitalter war man sich der Tatsache bewusst, dass «die Zunge von dem Herten ganz abgesondert ist», so Caspar Gottschling: Des Balthasar Graciani Criticon, I, 231, zitiert bei Geitner: Sprache der Verstellung, S. 117.

durch völlig ausgehöhlt wurde. Doch offen einschränken oder gar aufheben konnte man es wegen der hohen Autorität der Kirchenväter schlecht; man konnte es nur mit Tricks unterlaufen, während man es formal aufrechterhielt. Die Strategie bestand letztlich darin, die Aufrichtigkeit gegenüber Gott von der Aufrichtigkeit gegenüber den Menschen zu trennen. Man darf nicht vergessen, wie gesagt: Im Hintergrund dieser Strategie standen Glaubensverfolgung und Zwang zum konfessionellen Konformismus, die die Einzelnen vor die Wahl stellten, entweder schwerste Nachteile hinzunehmen oder eben zu dissimulieren. Die Lehren von den verschiedenen Arten der erlaubten Lüge, Doppeldeutigkeit und Dissimulation erleichterten den Betroffenen das Leben und das Gewissen; sie schufen Freiräume zum alltäglichen Lavieren zwischen den konfessionellen Lagern. Das war umso notwendiger, als die Menschen immer wieder zu unfreiwilligem Glaubenswechsel genötigt waren: zum Beispiel, wenn die herrschende Dynastie konvertierte und damit auch die Konfession des ganzen Landes zu wechseln hatte oder wenn man als Gelehrter, Künstler, Kaufmann oder Handwerker zu beruflicher Mobilität gezwungen war und deshalb immer wieder die Landes- und damit die Konfessionsgrenzen überschreiten musste.

Die Strategien der Dissimulation waren aber äußerst zweischneidig. Sie unterminierten, und das war fatal, die Verständigung über Konfessionsgrenzen hinweg. Wie konnten Protestanten mit Katholiken einen Vertrag schließen und sich auf Vertragstreue verlassen, wenn jede Seite sich nur gegenüber Gott, aber nicht gegenüber dem Vertragspartner gebunden fühlte? Wenn religiöse Parteizugehörigkeit wichtiger war als Wahrheit? Die Dissimulation unterhöhle die Grundlagen des Vertrauens in die menschliche Kommunikation, die ja nur funktioniert, wenn die Beteiligten zunächst einmal wechselseitige Aufrichtigkeit unterstellen, jedenfalls solange sie nicht eines Schlechteren belehrt werden.

Wer religiöse Homogenität erzwingen wollte, erzeugte beim Gegenüber das, was er ausmerzen wollte: inneren Widerstand, bewusste Zweideutigkeit, alle erdenklichen Formen des Verstellens und Verhehlens, mit anderen Worten: Heuchelei.¹⁶ So un-

überwindlich und unausrottbar die Differenz von innerer Überzeugung und äußerem Verhalten, so unausrottbar auch das Bedürfnis, diese Differenz zu überwinden. Doch das, so habe ich versucht am konfessionellen Zeitalter zu zeigen, führt in einen Teufelskreis: Je größer der soziale Druck zu Aufrichtigkeit und Authentizität, desto ausgefeilter die Techniken der Verstellung und desto berechtigter dann auch das gegenseitige Misstrauen. Die Konsequenz dessen hat Helmuth Plessner in den 1920er-Jahren auf den Punkt gebracht: Er spricht von der «wesensmäßigen Unsicherheit [des Menschen], so zu wirken, wie man ist oder gar wie man will oder wie man es meint». Denn «die Seele ist allemal zweideutig.» «Auf die Gnade völligen Einklangs lässt sich Gemeinschaft [deshalb] nicht bauen.»¹⁷ Ob es jemals eine Gesellschaft gegeben hat, die hinsichtlich der inneren Überzeugungen ihrer Mitglieder tatsächlich homogen war, ist nicht nur unwahrscheinlich, es wäre gegebenenfalls eben auch gar nicht feststellbar – und vor allem auch nicht wünschenswert.

17 Helmuth Plessner: Grenzen der Gemeinschaft (1924), Frankfurt/M. 2001, S.79, S.9.

Denkbild

ASTRIT SCHMIDT-BURKHARDT

Die Papierschlange

Scheybs Kampf mit der Tabula Peutingeriana

1 Franz Christoph von Scheyb an Johann Christoph Gottsched, 16. Dezember 1750, in: Theodor Wilhelm Danzel (Hg.): Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel, Leipzig 1848, S. 298 (Reprint: Hildesheim/ New York 1970).

Im Jahr 1750 erhielt Franz Christoph von Scheyb eine Anfrage der besonderen Art; er möge ein Porträt für ein Gelehrtenlexikon einreichen. Der Empfänger kommentierte diese Einladung mit ostentativer Abgeklärtheit: «in Kupfer soll ich mich stechen lassen?» Als sichtbares Zeichen falscher Bescheidenheit fügte Scheyb seinem Gedanken ein Fragezeichen hinzu. Der interpunktive Schnörkel am Ende des Satzes – er war für den damaligen Literaturpapst Johann Christoph Gottsched bestimmt¹ – hatte einen konkreten Grund. Scheybs editorisches Großprojekt war damals noch nicht abgeschlossen: die erste originalgetreue Kopie der Tabula Peutingeriana aus der Wiener Hofbibliothek. Als dann die Kupferstichfassung dieser einzigen großformatigen, fast vollständig erhaltenen mittelalterlichen Weltkarte nach antiker Vorlage 1753 erschien, stand das Motiv für sein Bildnis so gleich fest: Gelehrter mit Rotulus.

Man kann es sich vorstellen: Scheyb greift zur Weste, schlüpft in den Rock und setzt sich eine Perücke auf. Im stolzen Bewusstsein, der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Nachstich neue Impulse zu geben, legt er sich die mehr als zwanzig Schuh lange und einen Schuh breite Rollkarte über den abgewin-



Abb. 1
Gelehrter nach dem Lifting.
Johann Jakob Haid's Por-
trätadaption nach Salomon
Kleinert, vor 1755.

kelten Arm und breitet sie demonstrativ vor den Augen des Betrachters über die Schreibtischkante hinweg aus (Abb. 1). Die Psychodynamik der Bildwahrnehmung ist also nicht allein auf die dargestellte Person gerichtet. Das hintere Ende des Papierbands, mit deutlichem Fingerzeig grazil gehalten, ist längst auf den Boden gefallen. Währenddessen droht das andere Ende bei der geringsten unkontrollierten Bewegung aus dem Porträtrahmen über den flachen Podest hinweg dem Betrachter entgegenzurollen.

Der Bilder-sal

Der Anstoß, sich in Kupfer stechen zu lassen, war indirekt von Scheyb selbst ausgegangen.² Zunächst hatte er den Augsburger Theologen Johann Jakob Brucker mit der Bitte angeschrieben, in dem von ihm zusammen mit dem Verleger und Stecher Johann Jakob Haid herausgegebenen *Bilder-sal heutiges Tages lebender und durch Gelahrtheit berühmter Schriftsteller* (1741–55) aufgenommen zu werden.³ Haid, der sich auf Porträts spezialisiert hatte, benötigte nun eine naturgetreue Vorlage zur grafischen Weiterverarbeitung für das ungewöhnliche Nachschlagewerk in zehn Liefe-

2 Vgl. als Einstiegslektüre Irene Tuma: Franz Christoph Scheyb (1704–1774 [sic]). Leben und Werk. Ein Beitrag zur süddeutsch-österreichischen Aufklärung (Dissertation), Wien 1975.

3 Scheybs Ansinnen gründete auf der berechtigten Hoffnung, mit Hilfe von Bruckers guten Kontakten mehr über den ehemaligen Besitzer der Tabula Peutingeriana erfahren zu können. Vgl. Christine Lüdke: «Ich bitte mir Euer Hochedelgebohren Gedanken aus!» Beiträge zur Erschließung und Analyse von Jakob Bruckers Korrespondenz, Augsburg 2007, S. 122f. Fn. 64 (Dissertation, Online-Ressource).

- 4 Anonymus: Bildersaal heutiges Tages lebender, und durch Gelahrtheit berühmter Schriftsteller (Rezension), in: [Johann Christoph Gottsched (Hg.)]: Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Bd. 5, 4. Stück, Leipzig 1747, S.294. Die berühmte Ausnahme von der Regel bildet Bruckers Amtsbruder, der evangelische «Gottes-gelehrte» Christoph Matthäus Pfaff, den Haid für das Erste Zehend «ad vivum» gezeichnet hat.
- 5 Vgl. Johann Andreas Gottfried Schetelig: Pinacotheca scriptorum nostra aetate literis illustrum, in: ders.: Ikonographische Bibliothek, 2. Stück, Hannover 1796, S.242.
- 6 Äußeres Zeichen dieser fruchtbaren Auseinandersetzung war Scheybs Aufnahme als Ehrenmitglied in der Accademia di San Luca unter dem Namen «Orestrio».
- 7 Vgl. Johann Jakob Brucker: Vorrede, in: Bilder-sal [...]. Viertes Zehend, Augsburg 1745, o.S.
- 8 Vgl. Mary Sponberg Pedley: The Commerce of Cartography. Making and Marketing Maps in Eighteenth-Century France and England, Chicago/London 2005, S.55.

rungen, in dem nur lebende Persönlichkeiten – hundert insgesamt, darunter auch «Frauenzimmer» – vorgestellt wurden. In diesem *Who is Who?* barocker Gelehrsamkeit in Europa schieden all jene Denker und Dichter von vornherein aus, die keine «Original-mahlerey» von sich vorlegen konnten: «Denn es kann nicht anders seyn, als daß derjenigen Bildnisse zuerst in die Arbeit genommen werden, die ihre Malereyen zuerst eingeschicket haben, und sich insonderheit durch gründliche und weltbekannte Schriften zu berühmten Schriftstellern unsrer Zeit gemacht haben.»⁴ Und dort, wo die Gelehrten den Wettlauf mit der Zeit gewonnen hatten, zeigte sich die Kritik mit den Ergebnissen bisweilen unzufrieden. So beklagte Johann Andreas Gottfried Schetelig, dass Haid seine Schabkunstblätter nicht immer nach Zeichnungen «großer und berühmter Meister» hatte arbeiten können.⁵ Nach Scheteligs Überzeugung bemaß sich der Wert einer Reproduktion allein an der Qualität ihrer Vorlage. Diese Auffassung teilte er wiederum mit Scheyb. Als junger Privatgelehrter war dieser in den 1730er-Jahren in Rom einer Tätigkeit als Sekretär bei Johann Ernst Graf von Harrach nachgegangen. Daneben blieb ihm ausreichend Zeit, um sein waches Auge an antiken Monumenten oder Abgüssen von Kleinplastiken zu schulen und in nachhaltigen Gesprächen mit den Künstlern vor Ort sein ästhetisches Verständnis zu vertiefen.⁶ Als Scheyb später die grafische Umsetzung seines Porträts an Salomon Kleiner(t) übertrug, ging der Auftrag an einen erstklassigen Künstlergrafiker mit «geschickten und der Zeichnung vollkommen mächtigen Händen».⁷ Kleiner war berühmt für seine Prachteditionen und Stichwerke von barocken Schloss- und Gartenanlagen. Seine Detailfreude und Darstellungsgenauigkeit erfüllte nach wie vor alle Erwartungen. Dies war weder die erste noch die letzte Arbeit, die Scheyb bei ihm bestellte. Zu den aufwendigeren Projekten der späten Jahre gehört zweifellos die von Scheyb veranlasste Um- bzw. Durchzeichnung der Tabula Peutingeriana auf Oleaten mit anschließender Übertragung in Kupferdrucke.⁸

Die Fertigstellung der Gelehrtenporträts für den *Bilder-sal* war ein langwieriger Prozess, nicht zuletzt wegen Huids anspruchsvoller Ausführung seiner Schabkunstblätter. Haid scheute bei der Übersetzung der «Original-mahlereyen» in die sogenannte



Abb. 2
Gelehrter vor dem Lifting.
 Johann Jakob Haid's Por-
 trätadaption nach Salomon
 Kleinert nach Christoph
 Schomburg, vor 1755.

«schwarze Kunst» weder Mühen noch Kosten. Spätestens ab der vierten Lieferung des *Bilder-sals* wurden «Probe-drucke» an die Gelehrten geschickt, wenn nötig Verbesserungen vorgenommen, um dann die Zustimmung zur Veröffentlichung einzuholen.⁹ Mit dem so betriebenen Aufwand schob sich die Drucklegung der einzelnen Lieferungen des *Bilder-sals* immer wieder hinaus. Auch die zehnte und letzte Lieferung – sie enthält den Eintrag zu Scheyb – erschien mit übergebührlicher Verzögerung. Brucker spricht andeutungshaft von «Hindernissen», die dem Umstand geschuldet waren, dass die Gelehrten von der Möglichkeit, ja von der regelrechten Aufforderung zur kritischen Mitarbeit reichlich Gebrauch gemacht hatten.¹⁰ Haid's Radierungen unterscheiden sich in gestalterischer Hinsicht hier und da von ihren Vorlagen, galt es doch einen einheitlichen Gesamteindruck der Publikationsreihe hervorzurufen. Im Fall von Scheyb lässt sich das Ringen zwischen Künstler und Gelehrten um das richtige Charakterbild beispielhaft nachzeichnen. Die subtilen Änderungen bieten sich an, psychologisch gelesen zu werden.

⁹ Vgl. Brucker: Vorrede, in: *Bilder-sal* [...]. Viertes Zehend, o.S.

¹⁰ Vgl. ebd., Zehntes und letztes Zehend, Augsburg 1755, o.S.

- 11 Vgl. Schetelig: Pinacotheca, S. 262.
- 12 Vgl. Ellen Redlefsen: Das gräflich Harrachsche Familienbild von Christoph Schomburg in Prugg a/Leitha, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte (39), 1970, S. 127–134.
- 13 Vgl. Franz Christoph von Scheyb (Hg.): Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung. Mit einem Anhang von der Art und Weise, Abdrücke in Schwefel, Gyps, und Glas zu verfertigen, auch in Edelstein zu graben, Bd. 1, Wien 1774, S. 252.
- 14 Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, [...], Bd. 29, Wien 1875, S. 249 (Reprint: Bad Feilnbach 2001), stellt den Adelstitel allerdings in Abrede. Der implizite Vorwurf der Hochstapelei erklärt freilich noch nicht, warum Scheyb als Secretarius der Niederösterreichischen Regierung Manuskripte mit seinem Wappen schmücken durfte.

Ein Exemplar der ersten Fassung des Scheyb'schen Porträts befindet sich als loses Blatt im Wien Museum und war als solches bereits im 18. Jahrhundert bekannt (*Abb. 2*).¹¹ In kleinen, wiewohl signifikanten Details weicht es von dem offiziellen Bildnis ab. Im Vergleich fällt auf, dass ein «Lifting» und die nach höfischer Mode gekürzte Perücke – nun auch ohne die «verdrehte Merrettichform» (G. C. Lichtenberg) des Zopfes – den damals rund Fünfzigjährigen im *Bilder-sal* schmeichelnd jünger erscheinen lässt. Aus dem vollen Gesicht mit dem sanften Doppelkinn sind alle Signaturen intellektueller Anstrengungen getilgt, die jeder großen Leistung vorausgehen. Das eitle Selbstverständnis ist womöglich auch der Grund, warum mit den Gesichtsfalten auch der Name jenes Malers verschwunden ist, der sie ursprünglich nach dem lebenden Modell gut sichtbar auf Papier oder Leinwand gebannt hatte: «Schombourg ad vivum pinx.»

Christoph Schomburg hat, abgesehen von dem Gemälde der gräflichen Familie Harrach, wenig Spuren seines Könnens hinterlassen.¹² Zu diesem Künstlerschicksal gehört, dass der Name «Schomburg» wie in anderen Grafiken getilgt wurde – und so auch hier. Die Stecherzeile auf dem Wiener Blatt mit dem expliziten Hinweis auf den in Rom geschulten Maler wich in der von Scheyb autorisierten Version einer erweiterten Appositionsbestimmung des Dargestellten. Die üblichen Angaben zu Scheybs Herkunft und seinem Beruf (Patritius Constantiensis, Statibus Austriae inf. a Secretis) wurden nun um den stolzen Zusatz der akademischen Mitgliedschaften (Acad. Arcad. et Corton. itemque Regiomont. et Austriac. liter. incogn. membrum) ergänzt. Schomburg aber, den Scheyb in bleibender Verbundenheit seinen «Freund» nennen wird, ist mit keinem Wort erwähnt.¹³ Die Namen des Zeichners wie des Stechers wanderten indessen in die Zierleiste unterhalb des Bilderrahmens, getrennt durch das eingelassene Wappen des hochwohlgeborenen Gelehrten.¹⁴ Der Verdross über derlei Geringschätzung blieb Schomburg jedoch erspart. Die Veröffentlichung des Porträts 1755 im *Bilder-sal* hat er nicht mehr erlebt. Der Maler starb 1753, im selben Jahr in dem er die Stichvorlage oder sogar ein größeres Ölbild angefertigt hat. Das Wiener Blatt ist insofern von besonderer Bedeutung, als es der vereinzelte Beleg dafür ist, dass es neben Franz Xaver Mes-



Abb. 3
Scheyb – Messerschmidts
Fürsprecher.
Franz Xaver Messerschmidts
Metallguss von Scheyb,
vor 1769.

serschmidts Büste und dem Gemälde Martin van Meytens d. J. noch ein weiteres zeitgenössisches Porträt von Scheyb gegeben hat – und vielleicht noch immer gibt!¹⁵

Die Qualität der Porträts im *Bilder-sal* war, wie gesagt, nicht unumstritten. So äußerten bereits Haid und Brucker in der Lieferung des ersten Teils die Befürchtung, schlechte Kritik könnte die Rezeption nachhaltig beeinträchtigen. Die Sorge der Herausgeber beruhte auf der Erfahrung, «daß viele Gelehrte grosse Ursache gefunden zu haben gemeynet, wenig oder nichts von dergleichen Sammlungen zu halten, weil sie entweder geglaubet, man erhalte sehr selten ein wohl getroffenes und richtiges Bild, von welchem man versichert seyn könne, daß es das Original wahrhaftig ausdrücke.»¹⁶ Scheyb teilte diese Einschätzung nicht, jedenfalls nicht, was sein eigenes Bildnis anlangte. Tatsächlich war er in jeder Hinsicht «wohl getroffen», wie ein vergleichender Blick auf Messerschmidts klassizistische Porträtbüste – ohne Perücke – zeigt (*Abb. 3*).

Entgegen allen anfänglichen Bedenken war dem *Bilder-sal* bis ins späte 18. Jahrhundert ein beachtlicher Erfolg beschieden.

15 Anfragen der Autorin bei der Albertina, dem Belvedere, dem Kunsthistorischen Museum und dem Wien Museum in Wien sowie der Niederösterreichischen Kunstsammlung in Sankt Pölten blieben erfolglos.

16 Brucker: Vorrede in: *Bilder-sal* [...]. Erstes Zehend, Augsburg 1741, o.S.

- 17 Vgl. Anonymus: Bildersaal, S. 291f.
- 18 Vgl. Brucker: Vorrede, in: *Bilder-sal* [...]. Viertes Zehend, o.S.
- 19 ebd., Drittes Zehend, Augsburg 1744, o.S.
- 20 Franz Christoph von Scheyb an Johann Christoph Gottsched, 16. Dezember 1750, in: Danzel: Gottsched und seine Zeit, S. 298.
- 21 Vgl. Lewis W. Spitz: *Conrad Celtis. The German Arch-Humanist*, Cambridge, MA 1957, S. 97, 99.
- 22 Vgl. Michael Rathmann: *Tabula Peutingeriana. Die einzige Weltkarte aus der Antike*, Darmstadt 2016, S. 6.

Symptomatisch für den großen Anklang, den das illustrierte Nachschlagewerk fand, ist eine wohlwollende Besprechung im *Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Das Leben und die Schriften der Gelehrten würden auf eine «zugängliche und angenehme Art erzählt», war dort zu lesen. Brucker hätte sich besondere Verdienste um die künftige Wissenschaftsgeschichte erworben, da dank korrekter Daten akademische Streitigkeiten, die ihre Ursache zumal in fehlenden oder falschen Angaben hätten, in Zukunft vermieden würden.¹⁷ Über Haidts Radierungen verlor der unbekannt Rezensent, der die Arbeit von Brucker umstandslos mit dessen eigenen Gedanken rühmte, kein Wort.¹⁸ Brucker war im Abfassen von Lebensbeschreibungen mit Schriftenverzeichnis geübt. Er verstand sich darauf, «offenliche glaubwürdige Nachrichten» heranzuziehen und die eingereichten Autobiografien der Gelehrten zu ergänzen.¹⁹ Spöttisch befand Scheyb in dem bereits zitierten Brief an Gottsched dazu: Brucker lebe «von den gedanken anderer Leute». Generell war ihm der *Bilder-sal* «so fremd als das erste Dorf in Sibirien», da das Lexikon unter Gelehrten nicht zitiert wurde.²⁰ Seine Distanziertheit zum Text wurde allerdings dadurch gemildert, dass er sich voll und ganz mit dem im Werk erschienenen Bildnis mit der Rollkarte identifizierte.

Die Tabula Peutingeriana

Die Wiederentdeckung der Tabula Peutingeriana beginnt mit einem Diebstahl. Wie Konrad Celtes, Erzhumanist mit ausgeprägtem Interesse an Geografie, die Weltkarte klandestin in seinen Besitz brachte, ist nicht geklärt. Sein Motiv: eine patriotische Rettungsaktion, die seine Trouvaille vor der Entwendung durch ausländische Hände schützen sollte.²¹ Die jüngere Forschung grenzt den Tatort auf den süddeutschen Raum ein. Die Insel Reichenau wird aufgrund ihrer langen Tradition der Buchmalerei mehrheitlich favorisiert. Dort soll die Handschrift nach antiker Vorlage in der Zeit um 1200 entstanden sein.²² Bis das mittelalterliche Manuskript aus Celtes' Privatbesitz nach Wien in die Nationalbibliothek gelangte, war es ein langer Weg. Nur streckenweise lässt er sich rekonstruieren.

Celtes vermachte seinen sensationellen Fund dem Augsburger

Juristen und Altertumsforscher Konrad Peutinger. Peutinger übernahm mit der testamentarischen Gabe auch die Verpflichtung, die knapp sieben Meter lange Pergamentrolle für zukünftige Generationen zu sichern, indem er einen Nachdruck der Handschrift vorbereitete.²³ Da er noch während dieser Aufgabe verstarb, wurde sie von einem Angehörigen der Familie 1598 zu Ende geführt. Ungeachtet dessen ist es Peutinger zu verdanken, dass die unikale Weltkarte in Form einer Kopie erhalten geblieben ist. Seit dem frühen 17. Jahrhundert trägt sie darum seinen Namen.

1717 wird Prinz Eugen offenbar durch eine Anzeige, die ein Augsburger Buchhändler in der *Wöchentlichen Post* geschaltet hatte, auf dieses Rarissimum aufmerksam. Eugen, der großes Interesse an der kostbaren Handschrift bekundete, soll nach einer dreijährigen Verhandlungszeit 100 Golddukatn dafür bezahlt haben, ein Preis, der dem Jahresgehalt eines hohen Staatsdieners entsprach.²⁴ Nach dem Tod des bibliophilen Feldherrn erwarb Karl VI. 1737 dessen auserlesene Büchersammlung, und so gelangte die Tabula Peutingeriana im darauffolgenden Jahr in die Kaiserliche Hofbibliothek zu Wien, der späteren Österreichischen Nationalbibliothek, wo die Handschrift, die seit 2007 zum UNESCO-Weltdokumentenerbe zählt, als Codex Vindobonensis 324 geführt wird.

Der Nachstich

Im Sommer 1738 kam der Straßburger Geschichtsprofessor Johann Daniel Schöpflin im Zuge seiner ausgedehnten Reisetätigkeit in die Residenzstadt Wien.²⁵ Der Höhepunkt von Schöpflins Besuch war zweifelsohne die mehrfache Audienz sowohl bei Karl VI. als auch seiner Gemahlin Elisabeth Christine. Dabei kam das Gespräch geflissentlich auf die Bücherschätze des Monarchen – und mithin auf die jüngst erstandenen Prunkstücke der Eugen'schen Sammlung.²⁶ Schöpflin dürfte zu den allerersten fremden Wissenschaftlern gehört haben, denen die Peutinger'sche Karte gezeigt wurde. Ob es nun der generöse Empfang bei Hofe war oder die willkommene Gelegenheit, seltene Drucke und Handschriften studieren zu können, Schöpflin befand sich jedenfalls in Hochstimmung. Den Wiener Aufenthalt wird er zur schönsten Zeit seines Lebens verklären. Aus dieser euphorisier-

23 Zu Peutingers geografischen Interessen und seiner Landkartensammlung vgl. Magnus Ulrich Ferber: Römische Kartographie aus der Sammlung Konrad Peutingers: Die Tabula Peutingeriana, in: Reinhard Laube/Helmut Zäh (Hgg.): Gesammeltes Gedächtnis. Konrad Peutinger und die kulturelle Überlieferung im 16. Jahrhundert, Luzern 2016, S. 124–131; Heidrun Lange-Krach: Konrad Peutingers Kunstsammlung, in: Rolf Kießling/Gernot Michael Müller (Hgg.): Konrad Peutinger. Ein Universalgelehrter zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Bestandsaufnahme und Perspektiven, Berlin 2018, S. 113f.

24 Vgl. Ekkehard Weber: Das «Verkaufsinserat» der Tabula Peutingeriana aus dem Jahr 1715. Ein kleiner Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte, in: Ulrich Fellmeth/Peter Guyot/Holger Sonnabend (Hgg.): Historische Geographie der Alten Welt. Grundlagen, Erträge, Perspektiven, Hildesheim 2007, S. 377f.; Richard J. A. Talbert: Rome's World. The Peutinger Map Reconsidered, Cambridge 2010, S. 28.

25 Offensichtlich gab es Bemühungen, den berühmten Gelehrten an das österreichische Kaiserhaus zu binden – ohne Erfolg. Vgl. Grete Klingenstein: Johann Daniel Schöpflin und Wien, in: Bernard Vogler/Jürgen Voss (Hgg.): Strasbourg, Schoepflin et l'Europe au XVIIIe siècle [...], Bonn 1996, S. 129, S. 131, S. 147.

- 26 Vgl. Schöpflins Huldigung gegenüber Karl VI. vom 10. August 1738, in: Richard Fester (Hg.): Johann Daniel Schöpflins brieflicher Verkehr mit Gönnern, Freunden und Schülern, Tübingen 1906, S. 332f. Fn. 14.
- 27 Vgl. Francisco Christophero de Scheyb: *Peutingeria Tabula Itineraria quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi nunc servatur adcurate exscripta*, Wien 1753, S. 24–26.
- 28 Vgl. Franz Christoph von Scheyb: *Der Raabfluß mit Sabaria, od[er] Stein am Anger. [...] Erster Entwurf, 1753*, Manuskript, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sankt Pölten (HS StA 0050/5); ders.: *Historische Abhandlung zu Rechtmässiger Bestimmung der Oesterreichischen Gränzen im Viertel Unter Wiener Wald gegen Ungarn, 1754*, 3 Bde., Manuskript, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sankt Pölten (HS StA 0050/1–3).
- 29 Vgl. Johann Daniel Schöpflin an Franz Christoph von Scheyb, 22. Oktober 1751, in: Scheyb: *Peutingeria Tabula*, S. 24.
- 30 Vgl. Konrad Miller: *Die Weltkarte des Castorius genannt die Peutingersche Tafel. Einleitender Text*, Ravensburg 1887, S. 35 Fn. 1. Selbst Brucker, der über ein weitgespanntes Gelehrtennetzwerk verfügte, tat sich äußerst schwer, für die in Kommission genommenen 13 Exemplare Abnehmer zu finden. Vgl. Lüdke: «Ich bitte mir Euer Hochedelgebohren Gedancken aus!», S. 122f. Fn. 64.

ten Stimmung heraus rät er seinem einstigen Schüler Scheyb, von der Karte eine Abzeichnung anzufertigen. Dieser wird im Kommentar zur *Tabula Peutingeria* drei Briefe zitieren, die den Geschichtsprofessor unmissverständlich als geistigen Vater des Editionsprojektes zu erkennen geben.²⁷ Scheyb, der sich ab 1739 in seiner Funktion als *Secretarius* der Niederösterreichischen Regierung eingehend mit den historischen Grundlagen des Grenzverlaufs zwischen Österreich und Ungarn beschäftigen wird, schien für diese anspruchsvolle Aufgabe wie berufen zu sein.²⁸

Mochte der entscheidende Anstoß auch von Schöpflin gekommen sein, Scheyb arbeitete jedoch im Selbstauftrag, denn er versprach sich von dem *Opus Magnum* akademische Anerkennung, wenn nicht gar wissenschaftlichen Nachruhm. Schöpflin selbst hatte ihm den Zuspruch seitens der Gelehrtenwelt versichert, um nicht zu sagen: Er hatte ihn damit geködert.²⁹ Wie anders ließe sich sonst erklären, dass Scheyb 18 lange Jahre an Recherche- und Schreibearbeit in die *Tabula Peutingeria* investierte? Schließlich fand sich weder für Kleiners minutiöse Abzeichnung, die Scheyb akribisch geprüft haben will, noch für den ausführlichen Kommentar in lateinischer Sprache ein Verleger. Und so nahm Scheyb die monetäre Bürde auf sich, beides auf eigene Kosten in Buchform unter dem deskriptiven Titel *Peutingeria Tabula Itineraria quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi nunc servatur adcurate exscripta* verlegen zu lassen. Dieses riskante Unternehmen muss ihn in materielle Bedrängnis gebracht haben, zumal der vielfach als zu teuer empfundene Preis von «18 Thalern» abschreckend wirkte.³⁰

Vor diesem Hintergrund wird Scheybs demonstrativ werbende Geste für die *Tabula Peutingeria* als zentrales Motiv seines Porträts für den *Bilder-sal* erst richtig verständlich und deutlich. Was ihn und Haid verband, waren eben nicht nur hehre didaktische Ziele: hier die kulturelle Bewusstseinsbildung, dort die Aufforderung zur wissenschaftlichen Nachahmung. Beide verfolgten mit ihren Publikationen auch handfeste wirtschaftliche Interessen. Haid versuchte durch gezielte Auswahl der Bildnisse den «Geschmack vieler Käufer» zu treffen.³¹ Die Erwartungshaltung des Lesepublikums diktierte den Inhalt des *Bilder-sals*, umgekehrt erlaubte er Rückschlüsse auf die Mitte des 18. Jahrhun-

derts am meisten rezipierten Gelehrten. Scheyb wiederum versuchte durch eine Art Faksimile das Interesse an der Tabula Peutingeriana im großen Stil erst zu wecken.

Das Bemühen um wirklichkeitsgetreue Wiedergabe im *Bilder-sal* war im Falle Scheybs deshalb nicht auf das Konterfei selbst beschränkt. Es erstreckte sich gleichermaßen auf die kartografische Darstellung. Im Gegensatz zu den Buchattrappen, die als Symbol für Gelehrsamkeit vielen Wissenschaftlern zur Seite gestellt sind, ist die Tabula Peutingeriana mit ihren reproduktionsgenauen Details identifizierbar. Der gewählte Ausschnitt, Segment IV und V mit dem italienischen Stiefel, bietet mehrere Deutungsebenen an. Der Eintrag «Vindobona» unmittelbar vor und «Roma» nach der Schleife, die das Papierband in zwei Hälften teilt, rückt Wien bedeutungsvoll ins Zentrum der Kartenrolle. Zeitgenössischen Kartenlesern mochte die Gegenüberstellung beider Orte einen Vergleich einst und jetzt nahelegen: den allmählichen Aufstieg der Stadt an der Donau unter den Habsburgern und den raschen Bedeutungsverlust der Ewigen Stadt nach dem Zerfall des römischen Imperiums. Dem Namen der römischen Stadt am rechten Donauufer sollte Scheyb sogar eine eigene Abhandlung widmen, welche die Wegekarte zum Ausgangspunkt begriffsgeschichtlicher Überlegungen nimmt.³²

Wie alle im *Bilder-sal* vertretenen Gelehrten wünschte sich auch Scheyb eine nachhaltige Auseinandersetzung mit seinem ehrgeizigen Editionsprojekt. Die Nachfrage an seiner Abhandlung einschließlich Karte war allerdings gering – und sie blieb es. Die lateinische Gelehrsamkeit erwies sich nicht zuletzt im Zuge der sprachkulturellen Wende hin zum Deutschen als Rezeptionsbarriere. Daran änderte auch die Tatsache nichts, dass der Nachdruck von dem aufstrebenden Leipziger Verleger Bernhard Christoph Breitkopf in Kommission genommen wurde, ein Handel, den Gottsched eingefädelt haben dürfte.³³ Um die Abnahme dennoch in Gang zu bringen, verschickte Scheyb 1767 mit gemischten Gefühlen 500 Prospekte an alle Poststationen in Europa, wohl mit der Bitte, diese an lokale Wissenschaftler bzw. Gelehrtenvereine zu verteilen.³⁴ 1768 gab er dank der Vermittlungshilfe von Schöpflin 150 Exemplare der Karte samt Kupferplatten an die Academia Palatina und erhielt im Gegenzug vom pfälzischen

31 Vgl. Brucker: Vorrede, in: Bilder-sal [...]. Drittes Zehend, o.S.

32 Vgl. Franz Christoph von Scheyb: Vindobona Romana das ist Die Stadt Wien in Oesterreich vor und zu Zeiten der alten Römer. Nebst einem Anhang von denen Fünf Lerchen im Oesterreichischen Wapen, Wien 1766, S.22f.

33 Vgl. Danzel: Gottsched und seine Zeit, S.302. Dank seines Ruhms genoss Gottsched im Breitkopf'schen Haus auf dem Neuen Neumarkt lebenslang kostenlos Logis.

34 Vgl. Franz Christoph von Scheyb an Andreas Lamey, 1. August 1767, in: Fester: Johann Daniel Schöpflins brieflicher Verkehr, S.231.

- 35 Vgl. Andreas Lamey an Johann Daniel Schöpflin, 14. Dezember 1767 und 27. März 1770, in: Jürgen Voss (Hg.): Johann Daniel Schöpflin. Wissenschaftliche und diplomatische Korrespondenz, Stuttgart 2002, S. 528 und S. 617.
- 36 Vgl. Friedrich Justus Riedel: Vorrede, in: Scheyb: Orestrio, Bd. 2, o.S.
- 37 Zu den Fehlerangaben vgl. Talbert: Rome's World, S. 44, 177; Konrad Miller: Die Peutingersche Tafel, Stuttgart 1962, S. 1 (nach der Neuauflage: Die Peutingersche Tafel oder Weltkarte des Castorius. Mit kurzer Erklärung, 18 Kartenskizzen der überlieferten römischen Reisewege aller Länder und der 4 Meter langen Karte in Faksimile, Stuttgart 1916; 2. unveränd. Aufl 1929).
- 38 So Johann Pönbacher in einem Brief an die Autorin vom 28. März 2018. Womöglich wurden die Kupferplatten nach Drucklegung von Mannerts Ausgabe bei der Leipziger Buchhandlung Hahn eingeschmolzen.
- 39 Vgl. Anonymus: Erinnerungen an vaterländische Gelehrte. III. Franz Christoph von Scheyb, in: Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde, hg. von Johann Paul Kaltenbaeck (99, 100, 101, 104) 1836, S. 393f., 399f., 402–404, 415; Anton Mayer: Wiens Buchdrucker-Geschichte 1482–1882, hg. von den Buchdruckern Wiens, Bd. 2, Wien 1887, S. 42.

Kurfürsten 2.000 Florin.³⁵ Die Manuskripte übernahm die Wiener Hofbibliothek. Immerhin, Scheyb soll auch dafür kaiserlich belohnt worden sein.³⁶ Zu guter Letzt kam der Autor also doch noch auf seine Rechnung – und dies auch im übertragenen Sinn.

Die Tabula Peutingeriana, von der nur eine kleine Gruppe von Gelehrten wusste, wurde durch Scheybs Werbemaßnahme einem breiteren Kreis bekannt gemacht. Damit aber war die Voraussetzung für eine verstärkte Rezeption der beeindruckenden Kartenrolle geschaffen. Diese erreichte dann einen neuen Höhepunkt mit einer um 77 Fehler berichtigten Nachzeichnung durch Valentin Vodnik 1809, der korrigierten Neuedition von Konrad Mannert 1824 und dem erweiterten Rekonstruktionsversuch 1887 von Konrad Miller mit über 800 Korrekturen, alles Anstrengungen, Scheybs vermeintlich kritische Arbeit am Sichtbaren drastisch zu relativieren.³⁷ Vodnik, Mannert und Miller gaben in dem positivistischen Jahrhundert nicht nur wieder, sondern arbeiteten auf der Grundlage von Scheybs Vorleistung auf eine kritische Verbesserung hin, fehlt doch der Beginn der Peutingerkarte im Umfang von geschätzten drei oder vier Pergamentblättern. Mannert, der die Unbequemlichkeiten einer Reise zur Originalkarte nach Wien so scheute wie die damit verbundenen Ausgaben, konnte die Feinkorrekturen für seine Neuauflage sogar direkt auf den originalen Kupferplatten von Kleiner vornehmen. Diese waren im Zuge einer wechselvollen Geschichte, ausgelöst durch die Napoleonischen Kriege, spätestens 1807 an die Bayerische Akademie der Wissenschaften gelangt. Dort sind sie aus bisher ungeklärten Gründen allerdings nicht mehr vorhanden.³⁸

Über den Verkaufseffekt der von Scheyb in alle Himmelsrichtungen versandten Prospekte lässt sich ebenfalls nur spekulieren, zumal seine Edition im 19. Jahrhundert bereits als Rarität galt.³⁹ Fest steht, dass sich im Anschluss an Scheybs Ausgabe die Gelehrten über die genaue Funktion der Tabula Peutingeriana, ihre hellenistischen Vorläufer und spätantiken Vorlagen sowie deren Datierungen streiten. Einig ist man sich in der kulturhistorischen Bedeutung dieser Weltkarte, die in ihrer Nord-Süd-Ausrichtung extrem gestaucht und in ihrer West-Ost-Ausdehnung disproportional in die Breite gestreckt wurde. In dieser verzerrten Sicht auf die Welt erfasst die waagrechte Streifenkarte das Gebiet des



Abb. 4
Fast unbemerkt beim
Sinnieren erwischt.
Martin van Meytens d. J.,
Franz Christoph von Scheyb,
um 1765–70.

spätromischen Reichs, das sich von den Britischen Inseln über den zentralen Mittelmeerraum und den Nahen Osten bis andeutungsweise nach China erstreckt.

Augenscheinlich erwies sich die Handhabung der Rollkarte als schwierig. Doch wie mit dem an seinen Kurzseiten zusammengeklebten Papierband von 6,75 Metern Länge umgehen? Für dieses Dilemma gab Scheyb selbst das beste Beispiel ab. Die Papierschlange, die er 1753 noch mit innerer Genugtuung über die qualitätsvolle Ausführung präsentiert hatte, lag die meiste Zeit gebündelt und zusammengerollt zwischen Tintenfass und Schreibpapier auf seinem Arbeitstisch. Die Symbolkraft einer editorischen Großtat büßte sie trotzdem nicht ein. In unmittelbarer Nähe zu den kunsttheoretischen Manuskripten steht der Rotulus auch in späteren Jahren, in denen Scheyb verstärkt über ästhetische Fragestellungen nachzusinnen begann, seinem schriftstellerischen Werk keineswegs nach. Das Gegenteil ist der Fall: Scheyb hat über die Tabula Peutingeriana lebenslang geforscht.⁴⁰ Die ambitionierte Neuausgabe wurde von kundigen Zeitgenossen daher als sein wissenschaftliches Hauptwerk eingestuft. So sah es auch Scheyb selbst, und so hat ihn der kaiserliche Hofmaler und Akademiedirektor Martin van Meytens d. J.

40 Noch 1772 lässt sich Scheyb eine Abschrift von Eugens Brief an den Wiener Hofantiquar Carl Gustav Heraeus anfertigen, dessen Expertise für die Ankaufsentscheidung maßgebend war. Die Kopie befindet sich zusammen mit Scheybs Dankesschreiben unkatalogisiert in der Österreichischen Nationalbibliothek. Eugens Originalschreiben vom 20. September 1717 auch: Autograf. 14/61–1.

Abb. 5
Scheyb alias Herr von Schroy.
Johann Ernst Mansfeld nach
Martin van Meytens d. J.,
1774.



41 Vgl. Scheyb: *Orestrio*, Bd. 1, S. 191.

42 Vgl. Riedel: Vorrede, in: Scheyb: *Orestrio*, Bd. 2, o.S.

43 Vgl. Scheyb: *Orestrio*, Bd. 1, S. 191; Bd. 2, S. 47.

Ende der 1760er-Jahre porträtiert – angeblich in einem unbeobachteten Moment (*Abb. 4*).⁴¹

Es heißt, in jungen Jahren hätte sich Scheyb selbst als Künstler versucht. Enttäuscht über sein mangelndes Talent, habe er dann aber Pinsel und Palette nur noch gelegentlich zur Hand genommen, um große Meister zu kopieren.⁴² Sein nie erreichtes Vorbild: Raffael. Später widmete sich Scheyb der Kunst der rezeptiven Bildinterpretation und -analyse. Als sich Scheyb an die Veröffentlichung seiner Kunsttheorie machte, die man nicht anders als eklektisch bezeichnen kann, geschah dies unter zwei Pseudonymen: Köremon und *Orestrio*. Der gewitzte Autor verstand es, geschickt mit Decknamen von sich abzulenken und gleichzeitig mit gezielten Hinweisen auf seine Person zurückzuweisen, so dass er für aufmerksame Leser identifizierbar blieb. In *Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung* (1774) kam Scheyb gleich zweimal auf sein letztes Gemälde, das Meytens gemalt hatte, zu sprechen. Der Dargestellte wird einmal camouflierend als «Köremon», ein anderes Mal kalauernd als «Herr von Schroy», von Beruf «Landschaftssecretär», vorgestellt.⁴³ Ein Blick auf das Frontispiz der ansonsten illustrationsfreien Oktavbände genügte freilich, um zu erkennen, dass die Bildbeschreibung haargenau



Abb. 6
Vier Hände sind nicht immer
genug.
Franz Christoph von Scheyb,
Peutingeria Tabula
Itineraria quae in Augusta
Bibliotheca Vindobonensi
nunc servatur adcurate
exscripta, Wien 1753.

auf den Herausgeber zutraf: auf «Franc. Christoph de Scheyb» (Abb. 5).

Nach Meytens' Tod 1770 diente die in Öl festgehaltene Denkerpose als Vorlage für das Buchtitelblatt zu Scheybs Abhandlung über die künstlerische Zeichnung. Sie ist wie bereits seine erste kunsttheoretische Schrift dem langjährigen Künstlerfreund Meytens gewidmet. Subtil hat der Stecher dem Frontispiz das Scheyb'sche Familienwappen als Bekrönung der Bücherwand hinzugefügt, das aus der flachen Tiefe der Studierstube optisch in den Vordergrund drängt und den Gelehrten mit der Aura des Adelsprädikats umgibt. Eines kann freilich auch der mediale Motivtransfer nicht verhehlen: Der praktische Nutzen des überlangen Kupferstichbands hielt sich in Grenzen. Auch die allegorische Gebrauchsanleitung, die Scheyb auf der Titelseite seiner Abhandlung über die Tabula Peutingeriana mitgeliefert hatte, überzeugte wenig (Abb. 6). Schlimmer noch: Die Vignette führte jedem Leser die Unhandlichkeit der Rollkarte einmal mehr vor Augen, deren Studium im Alleingang geradezu unmöglich schien. Auf der Schlussvignette liegt die Wegekarte zusammengerollt und festgeschnürt zwischen antiquarischen Datierungshilfen am Fuße einer mittig platzierten Merkur-Stele (Abb. 7). Nach Maßgabe dieser beiden extremen Umgangsformen mit der Tabula wurde im dritten Band der *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* (1783) dann der rechte Gebrauch vorgeführt: Die Karte wird nur mehr partiell und interessensgeleitet aufgerollt.⁴⁴

44 In diesem Zusammenhang ist es unerheblich, dass sich der Stich auf die erstmals publizierten Fragmente der Karte 1591 von Markus Welser bezieht.

Abb. 7
Zusammengerollt und
zugeschnürt.
Franz Christoph von Scheyb,
Peutingeria Tabula
Itineraria quae in Augusta
Bibliotheca Vindobonensi
nunc servatur adcurate
exscripta, Wien 1753.



- 45 [Scheyb]: Köremons Natur und Kunst, Leipzig 1770, S. 262; vgl. dazu Thomas Frangenberg: Franz Christoph von Scheyb on the Art of Engraving, in: *Print Quarterly* (34; 1) 2017, S. 32–41.
- 46 Vgl. [Scheyb]: Köremons Natur und Kunst, S. 257.
- 47 Vgl. Francesco Albani an Orazio Zamponi, 29. Juli 1637, in: Carlo Cesare Malvasia: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognese*, Bd. 2, Bologna 1678, S. 255. Zu Albanis Kunsttheorie: Catherine R. Puglisi: Francesco Albani, New Haven, CT/London 1999, S. 48–54.

Unter dem Einfluss des Kupferstichdiskurses seiner Zeit hatte Scheyb einen feinen Sinn für Linien aller Art bei der grafischen Übersetzung von Bildwerken entwickelt. Deren Resultate waren seiner Ansicht nach Werke von eigener Qualität. Entsprechend differenziert fallen auch die Präpositionen aus, mit denen er die von sicherer Hand aus der Kupferplatte herausgeschälten, eingritzten oder gestochenen Linien beschreiben konnte. Scheybs *close reading* der Reproduktionsgrafik machte es möglich, «sechzigley Manieren» zu unterscheiden.⁴⁵ Mit Standardvokabeln wie «gerade» und «krumm», «dick» und «dünn», «fein» und «grob», «kurz» und «lang», vor allem aber mit metaphorischen Epitheta wie «geschlängelt» und «flammenmäßig», «geschwungen» und «schneckenartig» oder «gehackt» und «getüpfelt» versuchte der Kunstschriftsteller, sensuelle Aspekte sprachlich auszureizen.⁴⁶ Das typologische Beschreibungsrepertoire für Striche, Linien, Furchen oder Punkte verriet einen begriffsscharfen Verstand.

In Anbetracht seiner distinguierten Beschreibungskunst hielt sich Scheyb merkwürdig bedeckt, was nun die technischen Raffinessen des von Johann Ernst Mansfeld nach Meytens' Ölgemälde angefertigten Reproduktionsstichs für *Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung* anlangte. Anstatt das Kupferblatt auf seine sinnlichen Linienqualitäten hin abzusuchen, stellt Scheyb die Privilegierung des Sehsinns zurück und betrachtet sein Bildnis aus kunsttheoretischer Perspektive. Das Dispositiv dazu lieferte der Bologneser Barockmaler Francesco Albani mit seinem drei-Zeiten-Theorem.⁴⁷ Doch lassen wir Scheyb alias Orestrio

selbst zu Wort kommen: «Das Porträt wendet die Augen auf die rechte Seite, scheint nachzusinnen, lehnt sich mit dem linken Ellenbogen auf Bücher, unterstützt sehr gemächlich mit derselben Hand den Kopf, und hält mit der rechten die Feder auf Papier, augenblicklich zum schreiben bereit. Der Ausdruck ist also deutlich, daß er gelesen habe, itzt nachsinne, und schreiben werde: also drey Zeiten ausdrücke, die verflossene, gegenwärtige und zukünftige.»⁴⁸ Scheyb begnügte sich nicht mehr mit der Mimesis-Doktrin, die jahrhundertlang als Maximalforderung an die Kunst gestellt wurde. Sein Richtmaß war die Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mussten im «Ausdruck» präsent sein, um einem Bild/nis höchste Anerkennung entgegenbringen zu können. Und das war Meytens/Mansfeld vorzüglich gelungen. Gleiches lässt sich freilich auch von Schomburgs/Kleiners Porträt von Scheyb sagen, dessen transitorischer Moment auf die Präsentation der Tabula Peutingeriana hin ausgerichtet ist. Pinselstrich hin, Kupferstichlinie her.

48 Scheyb: Orestrio, Bd. 1, S.191f.

Bildnachweise: Abb. 1: aus: Johann Jakob Brucker und Johann Jakob Haid: Bilder-sal [...], Zehntes und letztes Zehend, Augsburg 1755, o.S. (Foto: Dietmar Katz). – Abb. 2 u. 3: Wien Museum, Wien (Inv. Nr. HMW 12747; Inv. Nr. 95477). – Abb. 4: Kunsthistorisches Museum, Wien (Inv. Nr. 2086). – Abb. 5: Franz Christoph von Scheyb: Orestrio von den drey Künsten der Zeichnung, Bd. 1, Wien 1774, Frontispiz. © MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien. – Abb. 6 u. 7: Bildarchiv der Autorin.

MARTIN MULSOW

Als Adam Weishaupt einmal fast einen Musikabend verdorben hätte

Fragment einer ungeschriebenen Biographie

1 Vgl. Bode an Weishaupt, 6.4.1785, SK03-164: «sobald Sie es vor dem tiefen Schnee können». SK steht für «Schwedenkiste». Ich zitiere dieses Dokument (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin, Freimaurer 5.2. G 39, Nr. 100-Nr. 118; Benutzung mit Erlaubnis der National-Mutterloge «Zu den drei Weltkugeln») mit dem Kürzel SK und Band- sowie Dokumentnummer. Für Hinweise danke ich Sarah Kühnel, Erik Liebscher, Marie Nosper, Markus Meumann, Olaf Simons, Christian Wirkner und Dirk Sangmeister.

Man muss kein Verschwörungstheoretiker sein, um festzustellen, dass Adam Weishaupt, der Gründer des Illuminatenordens, ein ernster Zeitgenosse gewesen ist – ja: ein verschlossener, hölzerner und schroffer. An ihm schieden sich die Geister: Manche waren fasziniert vom feurigen Eindruck, andere aber auch schnell abgestoßen. Was uns fehlt, ist ein Ölporträt dieses düsteren Menschen. Wir kennen immer nur das harmlose, nichtssagende Kupferstich-Gesicht.

Eine Szene in Gotha. Es ist Donnerstag, der 14. April 1785, noch immer liegt Schnee;¹ ein kalter Winter geht zu Ende. Das neugebaute Palais des Gothaer Prinzen August am Rande der Stadt im Palladio-Stil ist hell erleuchtet, Gäste aus allen Richtungen treffen ein. (*Abb. 1*) Es soll einen Musikabend geben. August ist ein musischer Mensch – bescheiden bis zur Verdrücktheit, oft kränklich, aber mit großer Begeisterung für Literatur, Musik und Kunst. Er schreibt emphatische, phantasievolle Briefe an seine Freunde Wieland, Herder und Goethe. Heute Abend hat er zum Konzert geladen, denn zwei ganz unterschiedliche Klaviervirtuosen halten sich gerade in Gotha auf: zum einen Georg Jo-



seph Vogler – berühmter Kapellmeister in Paris und neuerdings wieder in Mannheim, Komponist und Orgelspezialist –, zum anderen Johann Wilhelm Hässler aus Erfurt – gefeierter Pianist, Komponist, Verbreiter von Bachs Musik, der noch eine große Karriere in Russland vor sich hat. Zwei Welten von Musik treffen da aufeinander, doch gerade das findet Prinz August reizvoll, der den Gegensatz inszenieren will.

Da kommt auch Johann Benjamin Koppe, seit kurzem Generalsuperintendent in Gotha und enger Freund des Herzogs Ernst II. Die meisten der hier Anwesenden kennen ihn nur als den Pfarrer, einige wenige Eingeweihte wissen, dass er einen der obersten Ränge im Illuminatenorden bekleidet. Ohnehin ist nur den Allerwenigsten klar, dass Gotha so etwas wie das neue Zentrum dieses Geheimbundes ist, nachdem in Bayern die Verfolgung begonnen hat. Koppe hat einen Mann im Schlepptau, der ihm zögernd folgt und den neugierigen Blicken der Gothaer ausweicht.² Das sei Adam Weishaupt, zischelt man, der Professor aus Ingolstadt, der dort vor den Nachstellungen der Regierung fliehen musste, offenbar weil er ein Geheimbündler sei. Dass Weishaupt der Chef

Abb. 1
Musikabend mit Weishaupt:
Das Palais des Gothaer
Prinzen August. Aquarell aus
dem Jahr 1825.

- 2 Vgl. Prinz August an Herder, 15.4.1785, Forschungsbibliothek Gotha Ch. A 2059 III, fol. 154r-157r.
- 3 Auch Herzog Ernst II. saß wahrscheinlich im Publikum, denn in den Fourierbüchern, die verzeichnen, wer an der Herzoglichen Tafel im Schloss saß, ist für den Abend des 14. der Herzog nicht verzeichnet. Landesarchiv Thüringen / Staatsarchiv Gotha, Fourierbücher im Bestand Hofmarschallamt, Nr. 681c 1785 II, fol. 25r.
- 4 Helmolt an Bode, 17.04.1785, SK04-275: «Das erstmal sahe ihn in sehr großer Gesellschaft bey Walter Fürst [Illuminatenname für Prinz August], wo 4 Stunden hintereinander Voglern und Häslern zu Ehren, großes Concert war.»
- 5 Prinz August an Herder, 15.4.1785.

der Illuminaten ist – oder sagen wir besser: war –, wissen wieder nur die Allerwenigsten. Prinz August weiß es; Koppe auch, und Oberst Christian von Helmolt, der ebenfalls im Publikum weilte.³

Vier Stunden lang geht das Mit- und Gegeneinander der beiden Virtuosen.⁴ Vogler brilliert, Hässler brilliert, die Leute sind hingekissen. Oder doch nicht? Einer sitzt sauertöpfisch auf seinem Stuhl mit starrem und abweisendem Blick – Adam Weishaupt. August, der Gastgeber, ist irritiert, wird blass, gerät beinahe in Rage und kann es nicht fassen, wie dieser Weishaupt sich benimmt. Eigentlich ist es ein Eklat. Am nächsten Morgen wird er Herder seine Bestürzung anvertrauen: «Gestern haben Vogler und Hässler in meinem Hause vor einer zahlreichen Gesellschaft gespielt, und das Vergnügen anderer vermehrte meinen Genuß. Allein dieser bekam, wenn nicht einen Haß, doch wenigstens eine andere Wendung durch die Gegenwart des unglücklichen Weishaupt, den mir unser Koppe mit brachte.»⁵ Das ist schon deutlich, dieser Ausdruck im Modus – wie Freud sagen würde – der Verneinung: «wenn nicht einen Haß...» Weishaupt hatte Prinz August gründlich die Laune verdorben. Es gehörte schon etwas dazu, diesen sanftmütigen Menschen so entsetzt werden zu lassen.

Aber August wäre nicht August, wenn er sich nicht im gleichen Atemzuge zurücknehme. Er bekämpft seine Abneigung, indem er zu verstehen versucht, warum denn Weishaupt so starr dasaß, dass alle Leute um ihn herum befremdet waren. «Zwar scheint sein philosophischer Kopf, und sein philosophisches Herz ernst und unbeugbar zu stehen; doch muß seine Lage schon nahe gehen, und auch sein Mangel an Theilnehmung an dem Vergnügen, das uns allen die Musik machte [...], thut mir wehe.» Gerade noch einmal die Kurve gekriegt: vom Haß zum Mitleid. Und noch ein Schuss Allgemeinheit zur Besänftigung: «Was mich darbey beruhigen konnte, war, daß er mir selbst sagte, er sey kein großer Liebhaber der Tonkunst.» Weishaupt war offenbar ein Ignorant, sonst hätte er das virtuose Spiel der beiden Musiker nicht mit solchen Blicken quittiert. All das muss sich August bemüht vor Augen führen, um sich im Zaum zu halten. «Sonst wäre ich vielleicht aus aller Fassung gekommen.» (Abb. 2) Ganz offensichtlich fühlt sich Weishaupt unwohl in dieser heiteren Gesellschaft.

Rückblende. Sieben Wochen zuvor. Am 16. Februar muss Weishaupt aus Ingolstadt fliehen, wo er als Professor gelebt hat. Frau und Kleinkinder bleiben zurück. In Bayern beginnen die Geheimbund-Verfolgungen, und Weishaupt, den man besonders im Auge hat, wird unter lächerlichen Vorwänden von seiner Stelle abgesetzt. Als Handwerker verkleidet, schleicht er sich heimlich aus dem Ort und rettet sich in die freie Reichsstadt Regensburg, wo man ihm nichts anhaben kann.⁶ Doch wie soll er sich weiter finanzieren und über Wasser halten? Schnell bieten ihm seine hochstehenden Illuminatenfreunde in Thüringen Hilfe an. Für sie ist er ein Märtyrer süddeutscher Despotie. Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg und seine Berater Koppe und Bode überlegen, ob sie Weishaupt eine Professur in Jena verschaffen sollen.⁷ Weishaupt in Jena: Man muss das kurz imaginieren. Nur wenige Jahre später wäre er Kollege von Reinhold, von Fichte, von Schiller gewesen.

Weishaupt ist durchaus ein ernstzunehmender Philosoph. Reinhart Koselleck hat in Weishaupts Geschichtsphilosophie jene entscheidende Denkfigur gefunden, nach der der Ausblick auf die Zukunft hilft, die Gegenwart zu verändern. «So stehen die Illuminaten im Bunde mit einer selbstgeschaffenen Zukunft, die sich mit der gleichen moralischen Gewißheit erfüllen wird, mit der sie handeln. Die indirekte Steuerung der politischen Ereignisse aus dem moralischen Innenraum heraus ist der zwangsläufige Ablauf der Geschichte.»⁸ Diese Zukunftsbeladenheit gibt Weishaupts Persönlichkeit zweifellos das überschwere Gewicht, das ihn so starr werden lässt. Er ist der Denker einer verkehrten Theodizee, des Umdenkens des Bösen in das Gute, aber auf eine säkularisierte Weise. Nicht zuletzt ist diese seine Philosophie in die höheren Illuminatengrade eingeflossen, in denen der Adept sich zwischen Vergangenheit und Zukunft gestellt sieht.⁹

Doch hinter den Thüringer Berufungsplänen steht auch der Gedanke: Wenn man Weishaupt aus dem rückständigen katholischen Bayern herausholt und unter die Protestanten verpflanzt, wird er vielleicht all die bedenklichen «despotischen» Züge, die er seinem Orden gegeben hat – autokratische Führung von oben und ein rigides Überwachungssystem –, von selbst überwinden, und es wäre leichter, den Orden in eine protestantisch freie Form

6 Leopold Engel: Geschichte des Illuminatenordens, Berlin 1906, S. 212. Weishaupts eigenes schroffes Verhalten mag freilich zur Vertreibung beigetragen haben.

7 Vgl. W. Daniel Wilson: Geheimräte gegen Geheimbünde. Ein unbekanntes Kapitel der klassisch-romantischen Geschichte Weimars, Stuttgart 1991, S. 106–129.

8 Reinhart Koselleck: Kritik und Krise, Frankfurt/M. 1973, S. 110. Ders.: Adam Weishaupt und die Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie in Deutschland, in: Tijdschrift voor de studie van de Verlichting 4 (1976), S. 317–327.

9 Vgl. Martin Mulsow: Steige also, wenn du kannst, höher und höher zu uns herauf. Adam Weishaupt als Philosoph, in: Walter Müller-Seidel (Hg.): Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde, Würzburg 2003, S. 27–66.

10 Vgl. Koppe an Ernst II., 17.2.1785, SK02-253.



Abb. 2
Auch ein sanftmütiger
Prinz kann aus der Fassung
geraten – beinahe.
Prinz August von
Sachsen-Gotha-Altenburg
(1747–1806), Ölgemälde von
Ernst Christian Specht aus
dem Jahr 1795.

von Aufklärungsgesellschaft zu überführen.¹⁰ Mit solchen Überlegungen im Hinterkopf sieht man sich den Mann an, als er dann im April tatsächlich nach Thüringen kommt – den Mann, den man bisher nur von seinen Briefen und Plänen her kannte. Was war das für ein Mensch?

Weishaupt, so wird ihm nahe gelegt, soll sich darauf einlassen, durch die Thüringischen Residenzen zu tingeln: Coburg, Meiningen, Gotha, Weimar. Überall solle er sich vorstellen, gute Miene machen, von seinen Ansichten erzählen – offiziell natürlich nicht von den illuminatischen. Jena ist eine «gesamternestische» Universität, sie wird von allen Kleinstaaten der Dynastie getragen, wenn auch hauptsächlich von Gotha und Weimar. Aber für die Zustimmung zur Berufung braucht es geduldige Überzeugungsarbeit bei allen Kleinfürsten. Besonders in Weimar ist man skeptisch: Kann man diesen Katholiken wirklich zum Jenaer Professor machen? Ist es nicht überhaupt bedenklich, sich den Gründer der Illuminaten ins Land zu holen? Würde Carl August von Sachsen-Weimar damit nicht seinen Schwager, den

preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der die Illuminaten nicht mag, vor den Kopf stoßen?

Weishaupt langt, von Bayern kommend, zunächst in Coburg an. Am Dienstag, den 5. April, scheint er dort eingetroffen zu sein und schreibt Johann Joachim Bode, der in Weimar wohnt, gleich von seinem Reiseplan: «Nun will ich auch nach Meiningen, so dann nach Gotha, und von da nach Weimar.»¹¹ Doch zunächst sitzt er in Coburg fest, schreibt Briefe, empfängt Briefe. Noch am 9. April schreibt er an Bode, diesmal aber frohgemut: «Dises geht über alle Erwartungen gut.»¹² Er sei vom Coburger Herzog empfangen worden, und der wolle ihn unterstützen. Die Lage ist hoffnungsvoll. Er habe allerdings gehört, man wolle ihn vielleicht nur ohne Besoldung in Jena einstellen. Das müsse er strikt ablehnen. «Meine Feinde wünschen nichts so sehr, als mich elend zu sehen.» Aber irgendwer müsse ihn nun mal versorgen. Noch überlegt Bode, ob er nicht lieber als erster Weishaupt treffen sollte, in Weimar, bevor Weishaupt nach Gotha fährt. Immerhin ist er, Bode, längst der eigentliche Strippenzieher der Illuminaten. Und er möchte Weishaupt einige Ratschläge mit auf den Weg geben, außerdem besprechen, wie die «Hefte gereinigt», das heißt die Illuminatengrade verbessert werden können.¹³ Doch Ernst ist von diesem Plan nicht begeistert: «Ihr Wunsch, ihn *vor* mir zu sehen und zu sprechen, würde ihm auch nothwendiger Weise, auffallend und befremdend seyn müssen – mich vielleicht gegen ihn selber, in einem Schieffen und mithin falschen Lichte darstellen.»¹⁴ Der Fürst kann ja nicht als der Sekundant von Bode dastehen (obwohl es so war). Also doch erst Gotha, dann Weimar.

Doch dann, kaum hat Weishaupt den Brief an Bode abgeschickt, kommt ein Brief von Koppe aus Gotha, der Weishaupt mitteilt, dass es mit der Berufung nichts werde.¹⁵ Weimar macht nicht mit. Und Ernst II. hat nicht gewagt, gegen die Ablehnung durch Carl August zu protestieren, denn es läuft handschriftlich eine Denunziation um (man spricht von einem «Schandschreiben»), in der verraten wird, dass Ernst II. dem Illuminatenorden angehört; würde diese Schrift publiziert, wäre das eine Katastrophe für seine Reputation. Diese Schrift erpresst Ernst; also gibt er klein bei. Eine Reisestation Weimar ist jetzt für Weishaupt nicht mehr sinnvoll.

11 Weishaupt an Bode, 5.4.1795, SK07-250, ediert in: Wilson: Geheimräte gegen Geheimbünde, S. 337.

12 Weishaupt an Bode, 9.4.1786, SK07-251.

13 Vgl. Bode an Koppe, 15.4.1785, SK03-165; Wilson: Geheimräte gegen Geheimbünde, S. 345.

14 Ernst II. an Bode, 9.4.1785, SK01-110.

15 Vgl. Weishaupt an Bode, 10.4.1785, SK07-253; Wilson: Geheimräte gegen Geheimbünde, S. 341.

- 16 Weishaupt an Bode, 10.4.1785, SK07-253; Wilson: Geheimräte gegen Geheimbünde, S.341.
- 17 Vgl. Weishaupt an Bode, 9.4.1786, SK07-251: «Künftigen Montag [...] gehe ich mit dem Hamburger Booten von hier ab nach Gotha.»
- 18 Ernst II. an Koppe, 13.4.1785, SK01-166: «Ettingern hab' ich zur Antwort gegeben, ich würde es ihm sagen lassen, und hab ich zugleich gefragt, ob Er Sp[artacus] [=Weishaupt] sich schon bey Ihnen hätte anmelden lassen. [...] Genug, ich hätte freylich gewünscht Sie geliebtester vorher umständlich sprechen zu können, ehe Er her gekommen wäre:»
- 19 Koppe an Bode, 15.4.1785, SK05-92.

Das ist der Tag, der Weishaupt endgültig die Laune verdorben und die Hoffnung genommen hat. Verbittert schreibt er Bode: «7 Wochen sind mir in der äusersten Ungewisheit zwecklos, mit vielen Unkosten vorbeigegangen, und ich mus den weeg mit Schande zurückgehen, den ich bis hieher vorgerückt bin.»¹⁶ Er vermutet ein böses Spiel. «Ich kann sagen, von Weimar hätte ich das nicht erwartet. Es ist dort der Mühe werth der Sache nachzuspüren, ob da nicht R[osenkreuzer] oder Jesuiten Kniffe dahinter stecken.» Man mag das für Paranoia halten, aber ganz so abwegig war der Verdacht nicht. Der preußische Kronprinz war Rosenkreuzer und damit in einem reaktionären, mit den Illuminaten konkurrierenden Geheimbund. Und mit ihm hatte es sich Carl August nicht verderben wollen.

Der Rest der Reise, die kaum begonnen hatte, war dadurch zu Makulatur geworden, und der Abstecher nach Gotha nur noch dazu da, dem dortigen Herzog Dank für seine Bemühungen zu sagen. Also, am Montag, den 11. April, mit der Postkutsche des Hamburger Bothen im Schnee durch den Thüringer Wald, eine beschwerliche Reise.¹⁷ Als Weishaupt am übernächsten Tag morgens in Gotha anlangt, wird das dem Herzog gleich per Boten gemeldet; der wiederum verständigt Koppe. Weishaupt hingegen geht zunächst in die Buchhandlung von Carl Wilhelm Ettinger unten an der Ecke des Hauptmarktes und fragt Ettinger, ob der ihn beim Fürsten anmelden könne. Ettinger läuft schnell die wenigen Schritte hoch ins Schloss und tut das. Ernst zögert aber, Weishaupt gleich vorzulassen. Er möchte sich erst mit Koppe besprechen und wäre auch nicht unglücklich, wenn Koppe den Mann schon mal in Augenschein nähme.¹⁸ Koppe hat einen gemischten Eindruck. Er beschreibt ihn so: «Mitwoch kam er zu uns: ein Mann von meiner Grösse mit kleinen tiefliegenden feurigen Augen, aber ohne den offenen und geraden Blick, der allein das Herz zu gewinnen vermag. Für herzlichen vertraulichen Umgang hat er keinen Sinn: tiefe Selbstherrlichkeit ist in allen seinen Manieren: und Gestalt seines Gesprächs ist immer er selbst und seine Verdienste, und die Dummheit und Bosheit seiner Feinde.»¹⁹ Die Gothaer Illuminaten achteten sehr auf Freundschaft, Offenheit und Herzlichkeit.

Weishaupt spürt schnell, dass Koppe ihn nicht mag. Später, am

Sonntag, beschwert er sich denn auch: »Je mehr ich über unsere heutige Unterredung nachdenke, umso unbegreiflicher scheint mir alles. Ich erforsche mich auf allen Seiten, und kann nicht [t] finden, wodurch ich, [entweder²⁰] das Mistrauen, od[er] die Kälte, die ich [...] an Euer Hochwürden gegen mich zu bemerken glaubte, [verdient habe].«²¹ Koppes Misstrauen hatte sich indes schon in den Tagen zuvor aufgebaut, als man versuchte, irgendeine Lösung zur Unterstützung Weishaupts zu finden, dieser aber oft harsch reagierte. Am Dienstag, Weishaupt ist schon unterwegs, schreibt Koppe an Ernst, Weishaupts Herkunft mache ihm «manchen traurigen Augenblick». ²² Koppe ist in Sorge. Offenbar war es nicht leicht, mit diesem Mann aus Ingolstadt umzugehen, und seine undiplomatische Art, merkt Koppe, könnte den mitteldeutschen Illuminaten, die sich unter größter Geheimhaltung mit den Fürsten verbunden hatten, noch Schwierigkeiten bereiten. Dasselbe dämmert Bode, als er die Briefe Weishaupts aus Coburg bekommen hat. Alarmiert schreibt er am Freitag den 15. April an Koppe, ganz auf Verschwiegenheit bedacht: Er «fange an zu fürchten, daß es schwer seyn möchte auf seine Delikatesse zu wirken, und durch ihn selbst den Durchl[auchtigen] Timoleon [= Ernst II.] vor Verlegenheiten zu sichern.»²³ Delikatesse, also Taktgefühl, Zeremoniell und feine Behutsamkeit, das fehlte Weishaupt völlig – wie ja auch Prinz August just am Abend zuvor, bei der Musikveranstaltung, hatte feststellen müssen. Koppe bedankt sich für das Vertrauen, bestätigt die Sorgen und fügt hinzu: «Dem Herzog sage ich *jezt* noch nichts davon, um ihn nicht gleich anfangs zu sehr gegen ihn einzunehmen.»²⁴ Das war am Freitag. Mittwoch, bei der Ankunft, kennt Koppe diese Einschätzung durch Bode noch nicht, noch steht er allein da mit seinem Misstrauen.

Mittwochvormittag also. Ernst ist unsicher, wie er mit Weishaupt umgehen soll. Er hat über Major von der Lühe, im Illuminatenorden «Cato» genannt, von Koppes beginnenden Zweifeln gehört. Lühe sitzt mittags im Spiegelsaal mit ihm immer an der Tafel, wo er den Erbprinzen beaufsichtigt.²⁵ (Abb. 3) Schnell schickt der Fürst Koppe ein Billet: «Könnten Sie mir vielleicht mehr davon diesem NachMittage, entweder schriftlich oder mündlich, Ihre Gedanken über ihn [Weishaupt], mittheilen?»

20 Weishaupt schreibt: «oder», angelehnt an das lateinische «vel...vel» oder «aut...aut».

21 Weishaupt an Koppe, 17.4.1785, SK07-255.

22 Vgl. Ernst II. an Koppe, 13.4.1785, SK01-166.

23 Bode an Koppe, 15.4.1785, SK03-165; Wilson: Geheimräte gegen Geheimbünde, S.345.

24 Koppe an Bode, 15.4.1785, SK05-92.

25 Landesarchiv Thüringen / Staatsarchiv Gotha, Fourierbücher im Bestand Hofmarschallamt, Nr. 681c 1785 II, fol. 23v: 13.4.1785, mittags.

26 Ernst II. an Koppe, 13.4.1785, SK01-166.

27 Ebd.

28 Ebd. Ernst klagt ganz offen über seinen Stand und seine Verhältnisse, dass er «am Hofe erzogen und gebohren» sei. «Leyder!» Später wird er gelegentlich Pläne machen, sein Amt niederzulegen, in die Schweiz oder nach Amerika auszuwandern und sich nur seinen Studien zu widmen.

29 Ebd.: «Wenn Sie mein Bester, Ihn, bey den Hochgebiethenden H. H. angemeldet oder wohl gar vorgestellt haben werden – so werden Sie mich unendlich verbinden, mir Ihn zu bringen.»

30 Koppe an Bode, 15.4.1785, SK5-092: um Weishaupt «nicht gern mit getäuschten Hofnungen wider zurückgehen zu lassen, gab er ihm auf sein dringendes Bitten den [Titel] als Hofrath.»



Abb. 3
Das Misstrauen gegen Weishaupt in Gotha wächst – die Prinzenerzieher stecken an der Mittagstafel die Köpfe zusammen. Fourierbuch Gotha, 13. April 1785.

Der Austausch vor dem Treffen ist ihm wichtig, «damit Wir Einerley Sprache mit Ihm führen – und in keine Widersprüche gerathen möchten.»²⁶ Am Nachmittag ist dann die Audienz. Ernst will keinen Fehler machen und lässt Weishaupt zunächst bei seinen Ministern vorsprechen. «Diese Männer», vertraut er Koppe an, «so aufgeklärt sie auch immer seyn mögen, sind gleichwohl Menschen, die an den alten Schlendrian des Sollicitirens gewohnt sind – die es für ein Vorrecht ansehen von allem zuerst zu wissen und zu hören – diese Freude kann ich ihnen ja wohl gönnen – denn so klein, so niedrig denke *ich* nicht [...] Das ist der Hoff- und Staatsschlendrian [...]!»²⁷ Es sind die hohen Herren, die mittags mit dem Fürsten an einer Tafel sitzen, die von Frankenburgs und von Wangenheims und wie sie alle heißen. Ernst hasst diese Hofgesellschaft, aber er fürchtet sie auch: «Genug, wenn die lieben Männerchens nach ihrem Sinne übergangen werden, so sind sie wohl gar im Stande, Widersprüche und Hindernisse zu erregen, von denen vorher die Rede gar nicht war – und die einem, der ein bischen besser und edler denkt, gar nicht in den Sinn kommen.»²⁸ Ernst sehnt sich dagegen nach informellen Verbindungen voller Freundschaft und Intellektualität, so wie er sie mit Koppe und Bode kennt. Und jetzt auch mit Weishaupt?

Weishaupt jedenfalls, von Koppe ins Schloss geführt, bringt das Gespräch mit den Ministern hinter sich, dann steht er endlich vor dem Fürsten.²⁹ Er bittet ihn inständig, ihm doch wenig-

tens einen Hofrattitel zu geben, wo er schon nicht Professor in Jena werden könne.³⁰ Ernst bedauert, dass eine ordentliche Professur nicht möglich sei, stellt ihm aber so etwas wie eine Privatdozentur in Aussicht; davon will Weishaupt freilich nichts wissen.³¹ So lässt sich Ernst in Sachen des Hofrattitels erweichen. Er will, wie es seine Art ist, Weishaupt nicht von oben herab behandeln, sondern ihn «als Freund als Ordensbruder sehen – ganz als Mensch zu Mensch kennen lernen.»³² Koppe steht daneben und denkt sich seinen Teil, nämlich: dass Weishaupt diesen Titel «nur gar zu leicht zum Nachtheil und Misvergnügen seines guten Wohlthäters wird misbrauchen können.»³³ Koppe sieht nämlich die Gefahr, dass Weishaupt, wenn er irgendeine Dummheit machte und dabei offen als Gothischer Hofrat aufträte, schlechtes Licht auf die Thüringische Residenz werfen könnte. Zumal jetzt, wo das «Schandschreiben» wie ein Damoklesschwert über Gotha hängt. Unglücklicherweise kommt Bodes Warnbrief erst zwei Tage nach der Audienz an, daher kann Koppe seinen Fürsten nicht mehr von der Titelverleihung abhalten.³⁴

Für den Biographen stellt Koppes und Bodes Misstrauen eine Herausforderung dar. Kann er sich dem ablehnenden Gefühl dieser Fürstenberater anschließen? Er hat ohnehin schon zwischen Heroisierung und Dämonisierung des Geheimbundes einen mittleren Ton zu finden. Offenbar stoßen bei der zeitgenössischen Bewertung gegensätzliche Lebensweisen aufeinander: von Seiten der Berater eine philanthropische Empfindsamkeit, gemischt mit jederzeit politisch-abwägendem Realitätssinn, von Seiten Weishaupts ein gedankenschwerer Narzissmus, ohne eingeübte Weltläufigkeit, mit der Tendenz, unschöne Realitäten irgendwelchen Gegnern anzulasten. Wir werden uns bemühen müssen, noch andere Blicke auf Weishaupt hinzuzuziehen.

Weishaupt will noch am Mittwoch gleich wieder weg, enttäuscht wie er ist – trotz des neuen Titels –, aber die Kutsche, diesmal der Nürnberger Wagen, kommt nicht, wohl wegen der schlechten Wetterverhältnisse.³⁵ So ist er gezwungen, doch noch ein paar Tage zu bleiben, bis die nächste Verbindung kommt. Es sind diese Tage, in denen er in der Gothaer Gesellschaft herumgereicht wird, innerlich aber gänzlich abwesend ist. Noch am Mittwochabend gibt es offenbar eine Einladung bei Major von

31 Ernst II. an Koppe, 13.4.1785, SK01-166: «könnte Er sich entschließen, als privat Docent dort zu Leben und zu Lehren – so würde vielleicht etwas für Ihn zu thun seyn, wenn auch Widerspruch von den übrigen Con-nutritoren vorhanden wäre.»

32 Ernst II. an Koppe, 13.4.1785, SK01-166.

33 Koppe an Bode, 15.4.1785, SK5-092.

34 Der Gothaer Herzog hatte Weishaupt nicht nur den Hofrats-Titel verliehen, sondern sagte ihm auch eine jährliche Pension von 200 Reichstalern zu. Koppe an Bode, 15.4.1785, SK5-092: «Das alles, Liebster Aemil, müssen Sie wissen, um ihm seine Pflicht, dankbar zu seyn, daher dringender empfehlen zu können.»

35 Helmolt an Bode, 17.4.1785, SK04-275: «Er wollte anfänglich nur einen einzigen Tag bey uns bleiben. Das Außenbleiben des Nürnberger Wagens, mit welchen er sogleich zurückreisen wollte, verlängerte hernach seinen hiesigen Aufenthalt um ein paar Tage.»

- 36 Vgl. Weishaupt an Koppe, 17.4.1785, SK07-255: «schon neulich abens bey dem Kammerhern Von der Lühe». Da Koppe in den folgenden Tagen von Weishaupt gemieden wird, bei von der Lühe aber noch dabei ist, vermute ich, dass es sich um Mittwoch handelt. Dabei war sicher auch Vogler, der bei Lühes ein und aus ging.
- 37 Ernst II. an Weishaupt, 15.4.1785; Engel: Geschichte des Illuminatenordens, S.212.
- 38 Ernst II. an Bode, 28.4.1785, SK01-116; Wilson: Geheime gegen Geheimbünde, S.346.
- 39 Vgl. Prinz August an Herder, 15.4.1785. Vgl. die Edition des Melodrams (Augsburg 2018), sowie Dörte Schmidt: Medea lesen. Dramatische Form zwischen Sprache und Musik, in: Bettine Menke, Armin Schäfer und Daniel Eschkötter (Hg.): Das Melodram. Ein Medienbastard, Berlin 2013, S.51–74.

der Lühe.³⁶ Von der Lühe war neben Helmolt einer der engsten Vertrauten von Ernst, Bode und Koppe. Donnerstag erhält Weishaupt ein Billet vom Herzog mit einem kleinen Geschenk – vielleicht etwas Geld: «Nehmen Sie, werthester Herr Hofrath!, gegenwärtig geringen Beweiss meiner wahren Achtung und Freundschaft als ein Zeichen meiner innig Theilnehmung an ihren widrig Schicksal auf, und sind sie überzeugt, daß die herzlichste Vorsorg [etwas] für Ihre künftige Ruhe und zufriedenheit thue.»³⁷ Seelenmassage. Allerdings war selbst der so wohlwollende und manchmal auch gutgläubige Ernst skeptisch geworden, ob sich ein in Jena oder Weimar lebender Weishaupt, dickköpfig wie er war, wirklich mit Männern wie Goethe und Herder verstanden hätte. Später schrieb er an Bode: «Wenigstens – dies sey ganz im Vertrauen gesagt – glaub ich nicht, daß er sich mit Abaris [= im Illuminatenorden der Name Goethes] und Damasio [=Herder] gestimmt haben würde. Ein jeder dieser Männer, hat seinen eigenen ideen gang – sein eigenes System – solche untereinander verbinden zu wollen, würde nie thunlich gewesen seyn – und Zank und Zwist würde am Ende aus Alle diesem, entstanden seyn.»³⁸

Am Abend dann die Musikgesellschaft bei Prinz August, mit dem bekannten Beinahe-Eklat. Es war übrigens nicht die erste Musikgesellschaft in dieser Woche. Wäre Weishaupt schon am Montagabend angelangt, hätte er miterleben können, wie Gothas Dichter Friedrich Wilhelm Gotter im beliebten Gast- und Versammlungshaus «Zum Mohren» seine «Medea» deklamierte, zu der Musik des Hofkomponisten Georg Anton Benda.³⁹ «So wag ichs, dich wieder zu betreten? – ... Freystadt unaussprechlicher – – für mich auf ewig verlohner Freuden! ... Haus meines Gatten, der mich von sich stößt! ... Meine Kinder! – – – ... Ach, die nicht mehr mein sind!» So geht es los. Weishaupt hätte dabei an seine Kinder zuhause in Ingolstadt denken müssen. Nein, darauf konnte er verzichten!

Freitag will Weishaupt wiederum los, der Musikabend liegt ihm noch wie ein Kater auf der Seele. Doch die Postkutsche nach Regensburg kommt noch immer nicht. Also nochmals einige Tage Gotha, nochmal gute Miene in der Gesellschaft machen. Für Weishaupt ein Greuel. Doch die Illuminaten stehen schon in den

Startlöchern. Am Freitag oder Samstag war es wohl, dass sich einige weitere Mitglieder des Illuminatenkreises um Weishaupt scharen. Helmolt hat ihn mit Rudolf Zacharias Becker, dem illuminatischen Journalisten und Volksaufklärer, zu sich nach Hause eingeladen, und Weishaupt bleibt zumindest eine halbe Stunde – mehr findet er unzumutbar. Immerhin urteilt Helmolt danach: «Er hat mir übrigens sehr wohl gefallen. Er hat ein sehr gutes Ansehen, und die Züge seines Gesichts, der Blick seiner Augen entsprechen der Ernst[haftig]keit seines Characters vollkommen.»⁴⁰ Wieder eine so wertvolle Beschreibung, die uns das fehlende Ölporträt ersetzen muss. Wie viele seiner Kollegen hält Helmolt einiges auf Physiognomik, daher war das Äußere nicht egal, sondern Spiegel der Seele. Hatte Koppe den Blick des Bayern als nicht «offen und gerade» empfunden, so sah Helmolt doch zumindest Ernsthaftigkeit. Nicht die Herzlichkeit, die Koppe erhofft hatte, aber doch Authentizität.

Auch Becker hat sich positiv zu Weishaupt geäußert, wie auch Schack Hermann Ewald, ein vierzigjähriger Sekretär und Literat mit philosophischen Neigungen.⁴¹ Diese jüngeren Männer, die sich nicht wie Koppe und Bode den Kopf zergrübeln müssen, welche Gefahren von einem unbedachten Verhalten Weishaupts ausgehen könnten, da sie einfach nicht in die politischen Dinge eingeweiht sind, lassen Weishaupts tiefe Persönlichkeit und seine «feurigen Augen» viel stärker auf sich wirken. Man bedauert, dass Weishaupt am Montag nicht mehr in Gotha sein werde, denn dann fände die nächste Sitzung des Ordenszirkels statt⁴²; man spricht über Philosophie, Zweifel an Kant, Theodizee, geschichtsphilosophische Aussichten. Da erst ist Weishaupt in seinem Element, redet mit einem «körnigen, und lebhaften Ausdruck» und kann all die Misere kurz vergessen. Um Koppe hingegen macht er in diesen Tagen einen Bogen; der registriert: dass «er aber hier ist, und mich meidet, ist Beweis daß er mit mir nicht zufrieden ist.» Doch er fügt trotz hinzu: «Und das kümmerst mich nicht.»⁴³

Schließlich, endlich ist es Sonntag. Weishaupt redet doch noch einmal ausführlich mit Koppe⁴⁴, dann kommt – am Sonntag, am Montag? – die Kutsche, diesmal kommt sie wirklich. Und dann ist er weg, der rätselhafte Mann.

40 Helmolt an Bode, 17.4.1785, SK04-275.

41 Becker an Justin Bertuch, 21.4.1785, GSA Weimar 6/106: «Ich habe ihn [Weishaupt] hier ziemlich genau kennengelernt, und bin über die hellen Begriffe und den präzisen, körnigen, und lebhaften Ausdruck dieses Mannes erstaunt.» Ewald, Quibus licet vom 13.5.1785, SK11-085. Vgl. Martin Mulsow: Diskussionskultur im Illuminatenorden. Schack Hermann Ewald und die Gothaer Minervalkirche, in: Marian Füssel / Martin Mulsow (Hgg.): Gelehrtenrepublik (Jahrbuch Aufklärung, Bd. 26), Hamburg 2015, S. 153–203, hier S. 182f.

42 Vgl. das Protokoll der Minervalkirchensitzung vom 18.4.1785, SK15-076. Immerhin 16 Personen haben an der Sitzung teilgenommen.

43 Koppe an Bode, 15.4.1785, SK05-92. Am 28.4. schreibt er Bode rückblickend: «Ich glaube ihn [Weishaupt] jetzt doch zu gut zu kennen, als daß ich nicht jeden seiner Schritte, die er vielleicht noch machen wird, unpartheyischer und richtiger als bisher sollte beleuchten und, wo sich Würken des Eigennuzes und der Herrschsucht [...] zeigen, Timoleon darauf aufmerksam machen, und davor warnen könne.»

44 Weishaupt an Koppe, 17.4., SK07-255: «unsere heutige Unterredung».

Bildnachweise: Abb. 1 u. 2: Stiftung Schloss Friedenstein. – Abb. 3: Landesarchiv Thüringen / Staatsarchiv Gotha, Fourierbücher im Bestand Hofmarschallamt, Nr. 681c 1785 II, fol. 23v: 13.4.1785, mittags.

Konzept & Kritik

CHRISTIAN MEIER/EVA GEULEN/CHRISTOPH MÖLLERS/
PETRA GEHRING/PATRICK BAHNERS/HELMUT LETHEN/
DANILO SCHOLZ

Über Minen laufen

Sieben Schneisen durch den Briefwechsel von Reinhart Koselleck
mit Carl Schmitt

*Reinhart Koselleck / Carl Schmitt: Der Briefwechsel
1953–1983. Hg. von Jan Eike Dunkhase, Berlin:
Suhrkamp Verlag 2019, 459 S.*

Reinhart Koselleck war Doktorand und an der Schwelle zu seinem dreißigsten Lebensjahr, als er am 21. Januar 1953 aus der Heidelberger Sandgasse seinen ersten Brief an Carl Schmitt schrieb. Über drei Jahrzehnte entspann sich in unterschiedlicher Dichte eine Korrespondenz zwischen dem jungen Historiker und dem Staatsrechtler, der in den frühen fünfziger Jahren schon ein halbes Leben hinter sich hatte. Der Briefwechsel leuchtet aus der «Situation» der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts tief hinab in die Ideengeschichte und ist eine Schlüsselquelle für die intellektuelle Biographie Reinhart Kosellecks.

Im Folgenden schlagen unsere Autorinnen und Autoren sieben Schneisen durch den Briefwechsel und spüren einzelnen Positionen und Begriffen, Phänomenen und Chiffren nach. Den Anfang macht der Althistoriker Christian Meier, Jahrgang 1929, der selbst mit beiden Protagonisten über Jahrzehnte in einem intensiven intellektuellen Austausch stand.

Fragen über Fragen

Ein eigentümlicher Reiz geht von diesem Buch aus, dem drei Jahrzehnte langen Gespräch zwischen zwei Gelehrten, von denen der eine als kriegsbedingt relativ alter Student beim andern vielleicht nicht geradezu in die Schule gegangen war, doch vielerlei reiche, wichtige, für seine weitere Arbeit, für die Ansätze seiner Interessen zentrale Anregungen erfahren hatte. Der eine immer wieder auf bestimmte Themen zurückkommend, der andere stets neue Themen sich erschließend, immer weiter vordringend, in der wachsenden Vielfalt seiner Interessen und Erkenntnisse, an denen er den älteren teilnehmen lässt, in die er ihn hineinzuziehen versucht, auf die der auch, zumindest guten Teils, interessant zu antworten vermag. Und dazwischen die vielen Treffen, das buchstäbliche Gespräch, das beide immer wieder suchen, vermissen, um es dann zu finden – bei dem der Leser, zumal der, der beide recht gut gekannt hat, allzu gern als Mäuschen dabei gewesen wäre. Wenn man sich dort, wohl vorbereitet, auf einzelne Themen konzentriert hatte, um dann doch den Assoziationen und Gedankenblitzen freien Lauf zu lassen. Was stets neu ein faszinierendes Erlebnis war.

Die Briefe bieten einen gewissen Ersatz. Sie sind vor allem schöne Zeugnisse für die so reiche, so vielseitige Entfaltung des Historikers – und Theoretikers – Koselleck, für seine vielen Lektüren, spannenden Ansätze, den weit ausgreifenden und immer neu interessant beleuchteten Kreis seiner Themen. Fast ebenso oft sind es Dinge, die dann liegenblieben, wie solche, die als Aufsätze publiziert wurden.

Ein Brief aus dem Jahre 1991 sowie ein längeres Gespräch von 1994 sind beigelegt, in denen Koselleck aus einigem Abstand Positionen Carl Schmitts in Frage stellt und über sein Verhältnis zu ihm berichtet.

Dieser so außerordentlich kluge Mann, der innerlich so sehr auf den Staat einer ungewissen Vergangenheit ausgerichtet war, wie er die Anarchie in sich spürte, der so vieles in seiner Zeit wie in der Geschichte so erwartungswidrig wie immer wieder auch treffend zu analysieren (und immer neu in überraschende Zusammenhänge zu fügen) vermochte, gelangte in seiner Plettenberger Einsamkeit dazu, Fragen über Fragen zu stellen, in alle möglichen Richtungen. Endlos. Relativ wenige fanden ihren Niederschlag in Schriften. Umso mehr wußte er seine Besucher auf vieles zu lenken, was unter der Oberfläche des Üblichen an Abgründen sich aufzutun schien; wonach also zu fragen war. So konnte man sich zu ihm hingezogen fühlen, fasziniert übrigens auch dadurch, einem wichtigen Zeitzeugen der lange zurückliegenden Weimarer Republik zu begegnen; der – nebenbei gesagt – aufs Anregendste auf einen einzugehen wußte, den man also gern an eigenen Fragen und Erkenntnissen teilhaben ließ.

Eine asymmetrische Korrespondenz also, wie der – sehr sorgfältige – Herausgeber sie nennt. Denn viel Neues hatte C.S. nicht zu bieten. Koselleck aber hängt nicht nur an dem Mann, der ihm anfangs so sehr wichtig war, sondern er braucht ihn auch weiterhin – irgendwie. Wie andere ja auch.

Friedrich Sieburg hat Carl Schmitt einmal einen

«genialen Unglücksraben» genannt. So ganz stimmt das keineswegs. Sein Unglück war größtenteils selbstverschuldet. Aber, auf ein langes Leben gerechnet, zumal auf das, was daraus ohne die Nötigung zur inneren Emigration noch hätte erwachsen können?

Christian Meier

Fernwirkungen

«Immerhin sind wir dankbar von so gescheiterten Autoren zu erfahren, wie Carl Schmitt die Lage heute beurteilt»¹. Mit diesem maliziösen Satz beschloss Jürgen Habermas seine Doppelrezension von Reinhart Koselleck und Hanno Kesting im Mai-Heft des *Mercur* 1960. Seither gilt Schmitt als Kosellecks Stichwortgeber weit über die Heidelberger Dissertation *Kritik und Krise* (1954) hinaus. In der Widmung eines Sonderdrucks seines Aufsatzes «Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe» von 1975 weist Koselleck Schmitt mit einer eigentümlichen Formulierung als «den fernwirkenden Anreger» (276) noch dieser jüngsten Studie aus. Da der stattliche 300 Seiten umfassende Briefwechsel mit dem «sehr verehrten Herrn Professor» alle beruflichen, lebensweltlichen und politischen Veränderungen überdauert und Koselleck Schmitt mit einiger Regelmäßigkeit in Plettenberg aufsucht, konzidiert die Rede von der Fernwirkung einerseits respektvoll, ja devot, den Tatbestand einer Wirkung, rückt ihn andererseits aber auch auf Distanz.

Nicht wenige der brieflichen Äußerungen Kosellecks tragen die Anzeichen solcher Doppelbödigkeit. Dass sie allerdings häufig sehr viel schwieriger fest zu machen ist als im Fall der späten Widmung, hängt auch mit den beträchtlichen Materialmassen zum Teil entlegener Art zusammen, die oft kryptisch und glossiert diskutiert werden. Der hilfreiche Kommentar informiert zwar gewissenhaft, aber die Erschließung ihrer jeweiligen Bedeutung

kann er nicht leisten. Bemerkenswert ist die Dauerpräsenz der Literatur, vor allem und immer wieder: Hamlet. Die Geschichte dieser Chiffre, die von beiden Briefpartnern für ganz unterschiedliche historisch-politische Konstellationen eingesetzt wird, ist noch zu schreiben.

Was der im Sauerland isolierte und mit zunehmendem Alter auf die «richtigen» Lesarten seines Werks bedachte Carl Schmitt von dem viel jüngeren Briefpartner wollte, den er beim ersten Besuch im Arbeitszimmer nächtigen lässt und dem er stillschweigend eine Tankfüllung spendiert (9), liegt auf der Hand. Warum Koselleck auch in Zeiten extremer beruflicher Anstrengung – «das Sein eines Professors bewegt sich in einer fiktiven Zeit. Die tatsächlich ablaufende Zeit lässt von einem Professor nichts mehr übrig» (220) – die Korrespondenz nicht nur aufrecht erhält, sondern auch stets die längeren Briefe schreibt, erschließt sich nicht unmittelbar. Die beiden verbindet tiefe Skepsis gegenüber Utopien und Erlösungsversprechen jeglicher Provenienz, insbesondere Fortschrittsideologien, und die Doppelaversion gegen Historismus und Geschichtsphilosophie. Die Unterschiede sind jedoch sehr viel schwieriger zu identifizieren, weil sie als solche nicht formuliert werden. In dem Lob beispielsweise, das Koselleck auf Schmitts *Gespräch über den Machthaber* (1958) häuft, geht die «Mischung von Trost und Zweifel» (67), mit der er die christliche Lehre von der Macht zur Kenntnis nimmt, fast unter. Seine anschließenden Zweifel an der «hegenden» Wirkung öffentlicher Macht-Repräsentation angesichts der aktuellen Blocksituation nimmt man zunächst nicht als die Kritik wahr, die sie faktisch ist. Und auch Schmitt scheint darauf bedacht, potentielle Konfliktstoffe zu meiden.

Wie fern und wie nah Koselleck Schmitt im Allgemeinen und in Einzelfragen blieb oder rückte, darüber gibt es selbst schon viel Spezialforschung.² Aber auch der unbedarften Leserin fällt auf, dass Koselleck die Korrespondenz vor allem nutzt, sich über die eigenen Fragen Klarheit zu verschaffen. Im

wichtigen Eröffnungsbrief vom Januar 1953 formuliert er das in der frühen Zeit immer wieder umkreiste Desiderat einer Unterscheidung «zwischen Geschichte als Historie und Geschichte als der eschatologischen Struktur menschlichen Handelns und Leidens». Eschatologie meint hier eine «Endlichkeit» der menschlichen Dinge, «die den Geschichtsraum, der den jeweiligen Menschen zugeordnet ist, dauernd in Frage stellt» (12). Ob und wie diese beiden Dimensionen von Geschichte methodisch belastbar aufeinander bezogen werden können, ist Kosellecks Frage. Mit den «Temporalstrukturen» und seiner Theorie der «Zeitschichten» wird er sie später beantworten.

Sinn und Zweck der in den 50er-Jahren gewünschten «Geschichtsontologie» sei «der Anfang einer Begriffsbildung, die es ermöglicht, den Geschichtsphilosophien das Wasser abzugraben» (11). Die juristisch konkreten Begriffe Schmitts sind ihm dabei durchaus Vorbild. Aber der Rang des Begriffs findet seine Grenze am komplementären Konzept der «Situation», auf die alle Begriffe stets zurückzuführen seien (12).

Das Paradigma einer «Situation» ist für Schmitt bekanntlich der Ausnahmezustand und die Entscheidung über denselben. Koselleck rückt gegenläufig zur Dezision die geschichtsbildende Kategorie des Möglichen in den Blick. Bevor Werner Conze ihm «Preußen im Vormärz» als Habilitations-Thema antrug, plante er eine Studie zur politischen Prognostik seit der Französischen Revolution, in der es um den «determinierenden Charakter der entworfenen Möglichkeiten» (136) gehen sollte. Dabei strebt er eine prozedurale «Handlungstheorie» an, «die die Geschichte in actu erfassen soll. Also Historie, die nicht danach fragt, wie es eigentlich gewesen, sondern wie es eigentlich geworden ist» (144). Das erinnert an das Privileg, das Hans Blumenberg etwa zur selben Zeit der Frage nach dem *terminus a quo* über den *terminus ad quem* eingeräumt hat. Tatsächlich entwirft Koselleck ein prägnantes Portrait des Philosophen als letztem Histo-

risten und sympathisiert mit seiner antiteleologisch «funktionale(n) Methode» als ein die Geschichtsphilosophien endgültig verabschiedendes Verfahren (237). Da wird man natürlich neugierig auf die noch nicht veröffentlichte Korrespondenz zwischen Koselleck und Blumenberg, vertieft sich erneut in die bereits vorliegende zwischen Blumenberg und Schmitt³ und gelangt von dort zum Briefwechsel zwischen Taubes und Blumenberg.⁴ Wenn unser Wissen um die derzeit so intensiv beforschte Ideengeschichte der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit durch den vorliegenden Briefwechsel fraglos bereichert wird, so handelt es sich doch auch nur um vorläufiges und partielles Material, das der Ergänzung und vor allem der Ausarbeitung und des Abgleichs mit anderen Dokumenten harret. Daran muss erinnert werden, weil gerade Korrespondenzen von dieser Dauer, Intensität und auch Intimität unwillkürlich monolithische Werk-Züge gewinnen.

Und doch kann man sich der Suggestivkraft nachträglich gestifteter oder entdeckter Zusammenhänge nicht immer entziehen. Verknappt rekapituliert Koselleck 1959 unter Bezug auf die Dissertation noch einmal den Unterschied zwischen der Geschichte, wie sie war, und ihrer Erfassung als gewordene Geschichte: «Die Geschichte ist dialektisch: aber wird sie dialektisch erfasst, so führt sie die Russen nach Ungarn oder die Chinesen nach Tibet. Ebenso ist die Geschichte moralisch, das heißt jede Situation hat eine Moral, die es zu leisten gilt: wird aber die Geschichte moralisch erfasst so führt sie die Angelsachsen nach Yalta oder Suez.» Geht man davon aus, dass sich Schmitt für Geschichte vor allem als Ressource für seinen über die Freund-Feind-Unterscheidung definierten Begriff des Politischen interessiert,⁵ dann ist und bleibt Koselleck Historiker, der sich gegen die Inanspruchnahme von Geschichte für Politik verwahrt. Der Absatz schließt melancholisch mit dem Hinweis auf «die Grundlosigkeit der Geschichte», in der «die Liebe und die Politik zugleich wurzeln, weil sie je-

nes absurde «Mehr» zu leisten vermögen, das den Menschen nötig ist, um überleben zu können» (159). Jahrzehnte später taucht das Motiv noch einmal auf, aber die Politik fehlt: «Es klingt vielleicht pathetisch, aber was bleibt – sind Liebe und Tod, gegen die keine Utopie ankommt, und kein totalitäres System» (356).

Gegen die «Grundlosigkeit der Geschichte» setzte Habermas seine Hoffnungen lange in «durch das Prinzip der Öffentlichkeit vermittelte Rationalisierung» (469). Das ist nicht mehr unsere Situation. In einem Brief vom 8. August 1966 über seine Heidelberger Antrittsvorlesung «Vergangene Zukunft der Neuzeit», die schließlich in der Festschrift für Schmitt erschien, führt Koselleck Julien Freundes Satz an, «dass die Zukunft der Zukunft die Vergangenheit sei» (206).

Eva Geulen

Die Situation als Frage der Gestalt

Würden Koselleck und Schmitt ihren Briefwechsel mit Hilfe eben jener situationistischen Methode deuten wollen, die sie sich dort wechselseitig als historische Methode empfehlen? Erklärt sich ihr Austausch als Konstellation einer intellektuellen Zweckgemeinschaft? Was auch sollte einen im Kaiserreich geborenen Staatsrechtler, der politisch schwer belastet aus dem Nationalsozialismus kommt, mit einem gut dreißig Jahre jüngeren Historiker, dessen dramatische Kriegserfahrung an der Ostfront zu Beginn des Briefwechsels immer noch recht frisch ist, *in der Sache* verbinden – wenn es denn eine *Sache* für den Situationismus überhaupt gibt.

Situativ dagegen ließen sich die wandelnden Konjunkturen von Angebot und Nachfrage verstehen. Sie erfüllen für die Beteiligten konkrete Funktionen. Der Jüngere gewinnt Sicherheit, Anregung und Anerkennung, der Ältere verlängert sein prekäres intellektuelles Nachleben in eine neue viel-

versprechende Generation. Hinzu kommt beider Unwille, den Nationalsozialismus, der sie unter sehr unterschiedlichen Vorzeichen, aber jeweils nicht als Opfer des Systems versehrte, mit moralischen Kategorien zu verarbeiten. Moralische Freiheit ist beiden auch Freiheit von Moral. Schließlich verbindet beide die Lösung von disziplinärer Beengung. Schaut man zur Gegenprobe noch einmal in die Briefwechsel Schmitts mit Fachkollegen wie Ernst Forsthoff, Ernst-Rudolf Huber oder Rudolf Smend, so zeigen sich deren Beschränkungen im Vergleich mit Koselleck gleich in zweierlei Hinsicht. Mit den Juristen muss Schmitt die Art von Disziplinpolitik betreiben, in der er nach 1945 nicht mehr allzuviel zu melden hat, die er aber ohnehin mit einem jungen Historiker nicht machen könnte. Vor allem aber ist Schmitt bei ihnen auf den kategorialen Ernst verpflichtet, der ihm noch nie intellektuell genügte. Seine begriffliche Spielwut lässt sich rechtsdogmatisch nicht einfangen.

Auch Koselleck macht an mehr als einer Stelle des Briefwechsels deutlich, dass ihm seine unmusischen Historikerkollegen nicht genügen (180). Das Betreiben von Sozialgeschichte erfordert es, wie er erschreckt bemerkt, ganze Materialschlachten auszubreiten, ohne Rücksicht auf eine angemessene Darstellungsform nehmen zu müssen (211). Die gelehrten Wälder der Wehler/Kocka-Schule erscheinen hier schon vor ihrem Erscheinen als totes Holz. Kosellecks Aplomb im Hinblick auf Fragen der Darstellung wird ganz am Ende des Briefwechsels wie auch in dessen Nachbetrachtung – lange nach Schmitts Tod – noch einmal deutlich, wenn er die von ihm spät entdeckte, kleine satirische Postille über die «Buribunken» zum Schlüsselwerk Schmitts erklärt (339, 351, 371f.). Man könnte meinen, es wäre ein Scherz; aber so gern beide spielen und mit Zitaten jonglieren, so wenig Humor zeigt sich in ihrem Austausch. Primat des Ästhetischen, Zurückweisung disziplinärer Beschränktheit, Dauerhistorisierung, die sich aber doch einigen seit dem 8. Mai 1945 aufgeworfenen historischen Fra-

gen nicht recht stellen will – an Gemeinsamkeiten fehlt es nicht –, und zugleich funktioniert der Briefwechsel eben immer nur in bestimmten Situationen, wie Jan Eike Dunkhase im vorzüglichen Nachwort seiner vorzüglichen Edition herausstreicht. Er setzt eine persönliche Konstellation voraus, in der der Junge noch will und der Alte noch kann.

Aber das ist nicht alles. Für die Leser ergibt sich die Motivation, den nicht eben mühelos zu rezipierenden Briefwechsel zu studieren, auch aus der Hoffnung, einen systematischen Werkzusammenhang zu entdecken, der gerade nicht in der biographischen und politischen Situation der Beteiligten aufgeht. An dessen Existenz kann man schon deswegen zweifeln, weil der Briefwechsel gerade in der intensiveren Phase Gespräche fortsetzt, die sich nicht mehr rekonstruieren lassen. Gäbe es einen solchen Zusammenhang, hätte er mehr als biographischen Wert. Immerhin stellt uns Koselleck im Laufe des Briefwechsels seine Werkentwicklung recht vollständig vor. Zudem scheint die Freude beider an der Überwindung disziplinärer Grenzen einem eigenen Erkenntnisinteresse geschuldet zu sein. Aber wie lässt sich dieses formulieren – und ist es eines, das ihnen gemeinsam ist, oder entgrenzen beide ihre Fragestellungen nur disziplinär aneinander vorbei? Was will der Historiker, an dessen Dissertation der Gutachter Karl Löwith einen Mangel an methodischer Unterscheidbarkeit zwischen Geschichte, Philosophie und Soziologie beklagt (62), genau wissen, und ist es dasselbe, das den Juristen interessiert, der «Jurist» nur noch als einen emblematischen Typus der europäischen Geschichte behandelt und der sich von der systematischen Behandlung von Rechtsfragen längst verabschiedet hat?

Die deutlichste Antwort auf die Frage nach der gemeinsamen Frage findet sich im allerersten Brief Kosellecks, für den allein sich die Lektüre des Briefwechsels lohnt, der aber auch von keinem anderen der Sammlung erreicht wird. Er ist in seiner ausgefeilten Dichte ein etwas streberhaft wirkender

Text, der ernst macht mit einem Thema, das beide in den nächsten drei Jahrzehnten nur noch ungleich rhapsodischer und unsortierter behandeln werden – ein Brief, der trotz seines beflissenen Tons koselleckscher klingt als manche noch verblüffend späte Äußerung, bei der sich der Leser sowohl im Stil als auch in der expressiven These fragt, ob er gerade wirklich Koselleck oder doch Schmitt liest (119ff., 168ff., 176ff., 330). Kosellecks fragt in diesem Brief, wie eine Theorie der Geschichte aussehen könnte, die ohne Geschichtsphilosophie auskommt, die aber auch nicht historistisch sein kann, ist der Historismus doch seinerseits für beide nur eine Version der ungeliebten Geschichtsphilosophie. Diese Frage ist im Kern eine eminent normative, weil es eben zentral um die Begründbarkeit normativer Urteile unter der Bedingung historischen Wandels geht, in der Diktion beider um «Situationsgerechtigkeit» (156, 158). Der Briefwechsel kann zur Theorie einer solchen wenig mehr beitragen als das konzentrische Umkreisen dieser Frage – er ist gerade von Interesse, weil er sich auch als gemeinsamer Versuch lesen lässt, die Unmöglichkeit, eine solche Theorie als Theorie zu entwickeln, ebenso vorzuführen wie die Sinnhaftigkeit, diese unmögliche Theorie dennoch zu praktizieren. Darum ist es konsequent, dass die Leser der Briefe vor lauter Implizitem, Angedeutetem und manchmal auch nur Gerauntem, nicht immer mitkommen: Es geht eben um die Sättigung von Situationen, die sich nicht einfach ausdefinieren lassen. Nicht zufällig begleitet die Briefe ein so reicher Anmerkungsapparat. Der unsichtbare Subtext scheint den Text quasi zu überwölben, der Kommentar versucht beeindruckend, aber letztlich erfolglos, all das zu hegen und einzuholen. Mit der Zurückweisung des Historismus wird es für beide möglich, normativ zu reden; mit der Zurückweisung der Geschichtsphilosophie zugunsten einer Logik der Situation ist es ihnen geradezu geboten, dabei auf jederart Selbstverpflichtung zu verzichten. Folgerichtig präsentiert sich der Briefwechsel als Abfolge von hoch speziellen Fundstü-

cken zweier unfasslich gelehrter Menschen und daran anschließender Werturteile, zumeist zu Fragen wissenschaftlicher Qualität, aber auch zu anderen Themen aus dem weiteren literarischen Kosmos: samt der konsequenten Verweigerung, solche Urteile zu begründen oder solche Begründungen zu diskutieren. «Die Reduktion aller geistigen Äußerungen auf die Situation setzt allen weiteren Relativierungen nach vorne und hinten, nach oben und nach unten ein absolutes Ende», schreibt Koselleck dazu im ersten Brief (11).

So erweist sich der Briefwechsel als aufschlussreiches Experiment, das die Grenzen der mehr praktizierten als entwickelten Geschichtstheorie beider Protagonisten dokumentiert. Das war es freilich auch, was Löwith schon in den Dreißigern – mit Schmitt gegen Schmitt – als Okkasionalismus verwarf.

Christoph Möllers

Die Lehre des Schweigens

Wenn der akademisch sich etablierende Koselleck nach mehrjähriger Korrespondenz und fünf Besuchen in Plettenberg Schmitt gegenüber im Sommer 1958 brieflich «Dankbarkeit» bekundet, und zwar «Ihnen gegenüber, Ihrer Lehre und Ihrem schriftlichem [sic!] Werk», so verstärkt dies zum einen den Bekenntnischarakter des Satzes, der nachfolgt: «Täglich weiß ich mich in meiner Arbeit Ihnen verpflichtet» (144). Man hat den Eindruck, das ist keine Formel. Einer, der sein Gegenüber lebenslang «Professor» nennt, trifft diese weitgehende Aussage wohlüberlegt.

Zum anderen Koselleck dankt doppelt. Er unterscheidet zwischen Schmitts «Lehre» – die er zuerst nennt – und dann Schmitts «schriftlichem Werk». Dass Koselleck hier unpublizierte und publizierte Schriften trennt, ist unwahrscheinlich, denn so sprechen allenfalls Herausgeber postum edierter Schriften. Zudem liegt auch Unveröffentlichtes zu-

meist ja in Schriftform vor. Wie dürfen also gedanklich wohl ergänzen: «... Ihrer *mündlichen* Lehre...». An der fraglichen Briefstelle wird für das gesprochene Wort, für was der Autor Schmitt jenseits der schriftlichen Werke mitteilte – nein: *lehrte*, gesondert gedankt. Koselleck schreibt an einen, der nicht zu allen spricht. Er schreibt als eingeweihter Hörer *und* als Leser. Er dankt als zwei. Und eben: für «Lehre» und «Werk».

Als echten Dialog lässt sich auch der schriftliche Austausch der beiden Gelehrten kaum lesen. Tatsächlich gleichen die Briefe Zwischenspielen auf einer Neben Bühne, deren Hauptbühne allein im Wege der immer wieder erwähnten «Gespräche»⁶ betreten wird, in Gestalt einer Begegnung also, die intensiver Mündlichkeit bedarf. Dass Koselleck Schmitt mit kleineren Zuarbeiten (Büchern, Zitaten, Anekdoten) beliefert, dass Koselleck sich brieflich zuweilen – gleichsam wie unter Schmitts Augen – Rechenschaft ablegt über das, was ihn zur Arbeit treibt: dies alles ändert nichts an der minimalistischen Note des dokumentierten Austauschs (artige Grüße an Familienmitglieder einschließlich). Feurig durchdiskutierte Nächte? Wäre das Faktum nicht verbürgt, würde man es kaum glauben. Es dominiert, was fehlt.

Vielleicht leisten es die Briefe von daher, genau das nicht zu ersetzen, worum es in der Hauptsache geht: Gesprächstreffen nämlich. Sie vor- und nachzubereiten, sowie die Option offen zu halten, dass es zu einem erneuten Besuchsanlass kommt. Der inhaltlich vorsichtiger ist Koselleck. Schmitt tritt rauflostig auf, Koselleck ehrerbietig; Schmitt ignoriert, was ihn nicht interessiert oder stören müsste; Koselleck lässt sich auf Stichworte zwar ein, verlässt aber nie seine Deckung. Man ahnt, dass es die Arbeit an Begriffen ist, die Forderung nach «Systematischem» oder, in den Worten des jungen Koselleck, nach einer «Geschichtsontologie», die «Begriffsbildung» ermöglicht, um die es auch im mündlichen Austausch beider gegangen sein könnte (11). Die «festgefahrene Historie» müsse, schreibt

Koselleck 1957, «doch einmal ihre eigenen Kategorien entdecken, um wieder weiter zukommen» (136) – oder 1953, mit Verbeugung vor Schmitt: «Die Schwierigkeiten einer Verbindung «systematischer» und «historischer» Betrachtungsweisen, an denen die heutige Historie in so hohem Grade krankt [...], sind mir in verschärftem Masse klar geworden, und ich bin Ihnen für die strenge Mahnung dankbar, die Begriffe im Zuge ihrer Klärung stets auf die ihnen entsprechende Situation zurückzuführen.» (9f.) Wo Schmitt seinerseits steht, ist klar: «Eine geistesgeschichtliche Darstellung kann ihre Struktur nur durch Begriffe erhalten. [...] Der Verzicht auf den Begriff enthält nicht nur einen Verzicht auf jede Spannung dialektischer Entwicklung [...], sondern auf eine strenge Architektur überhaupt.»⁷ Und Begriffsmissachtung oder sogar: der Begriff, den man missachtet, «rächt sich».⁸

Auch als Koselleck bereits die *Geschichtlichen Grundbegriffe* mit herausgibt, hat Schmitt in Begriffsfragen im Briefwechsel durchweg den kraftvolleren Part. Bekanntlich sind für Schmitt mit der ins Konkrete hineinreichenden Vertikalität situationistisch geschärfter Begriffe Fragen des Politischen untrennbar verbunden. Prägnante Begriffe fordern – mehr noch – ein auch moralisch geradezu kampfbereites «volles Sprechen».⁹ Weil sich im Briefwechsel zum konkret Politischen der Nachkriegsjahre aber so erstaunlich wenig findet, fällt mein Blick erneut auf Stellen, die vom Aufschreiben, von gebotener Zurückhaltung und vom Schweigen handeln. «Ihr zweiter Einwand, daß ich zuviel ausgesprochen habe und zu unvorsichtig war in der Niederschrift», schreibt der junge Koselleck selbstkritisch: «[W]as heißt er anderes, als das zu verschweigen, was man – gleichsam systematisch – in der Geschichte erfahren hat und was man durch die Historie nicht erlernen kann.» Und gesteht, an der Herausforderung, «weniger», soll heißen: gedanklich strenger zu schreiben, gescheitert zu sein. «[I]ch habe meine ganze Energie darauf verwandt, meine Skrupel niederzuhalten, um über-

haupt zu einer Aussage zu kommen, anstatt meine Feststellungen durch die Skrupel zu regulieren.» (38)

Die verallgemeinernde Volte, die dann folgt, ist für mich die dunkelste des ganzen Briefwechsels: Hier verberge sich, so Koselleck, «die ganze Frage nach der Wissenschaftlichkeit der ‹Geschichte›. Was darf einer sagen und was kann und was hat einer zu sagen?» Die «Träger dieser Möglichkeiten» seien «offensichtlich nicht mehr identisch». «Die wissenschaftliche Objektivität der Historie beruht eben immer noch auf der vorgängigen Einheit der Personen, die etwas zu sagen haben und dies auch dürfen. Die Fähigkeit zur Beschränkung zeugt heute nicht mehr aus methodischen, sondern aus politischen Gründen von grösserem Wissen.» (38) Soll dies heißen, dass man «heute» den Diskursvorgaben der Geschichtswissenschaft (Einheit von Sagenwollen und Sagedürfen) nicht mehr entsprechen, sondern auf sie nur in einer aus politischen Gründen erforderlichen «wissenden» Selbstbeschränkung reagieren kann? Konterkariert eine Nichtidentität von Sagenkönnen und Sagedürfen der erlebten und erfahrenen «Geschichte» jene von der «Historie» geforderte «vorgängige Einheit» der schreibenden Person? Sieht Koselleck sich daher zu einem politisch-taktischen Schweigen hinsichtlich bestimmter «systematischer» Schlussfolgerungen (die Schmitt von ihm zu erwarten scheint und die er als solche nicht in Abrede stellt) genötigt bzw. entschlossen?

«Er wusste mehr als er sagte, im Gegenteil zu den Romantikern, die mehr sagen als sie wissen, vor allem auf ihrer Domäne der Ironie, deren Schwergewicht im Zurückgehaltenen ruht», zitiert Schmitt Ernst Jünger (über Goethe) auf der Rückseite einer Zeichnung, die er («Für Reinhart Koselleck aufgeschrieben von C.S.») 1974 nach Bielefeld schickt (267). Und schon 1954 erinnert Schmitt Koselleck im Wege einer Buchwidmung an das Diktum: «Die Geheimdiplomatie öffentlicher Machthaber ist ein harmloses Spiel im Vergleich zu der

öffentlichen Diplomatie geheimer Machthaber.» (65)

Um 1979 hat Koselleck ausweislich mehrerer Briefe versucht, Schmitt zu einem TV-Interview zu bewegen. Mit einiger Diplomatie wirbt er erfolglos dafür, Schmitt solle sich mündlich erklären: «Das gesprochene Wort und der dabei ins Blickfeld kommende Sprecher erschließen natürlich andere Dimensionen, als das geschriebene und das gelesene Wort vermag» (334). Ging es Koselleck darum, die dämonisierte Person, den Menschen Schmitt also, aus der «Sicherheit des Schweigens» zu ziehen und öffentlich zu rehabilitieren?¹⁰ Oder sollte doch endlich Carl Schmitt, den auch Koselleck «ins Schweigen gedrängt»¹¹ sah, als Lehrer und politischer Theoretiker von denjenigen Dingen sprechen, die bis dato noch nie aufgeschrieben worden sind.

Petra Gehring

Carl – ein Stuart-Leben

Im Sommer 1976 schickte Reinhart Koselleck aus Schottland einen Kartengruß an Carl Schmitt nach Plettenberg. «Glenfinnan Monument. The '45 – The Raising of the Standard»: In Glenfinnan an der Westküste des Hochlands erinnert seit 1815 ein Denkmal in Gestalt eines runden Turms daran, dass Charles Edward Stuart dort am 19. August 1745 sein Banner aufgepflanzt hatte. Den Platz auf der Adressseite nutzte Koselleck, um in kürzester Form die gesamte Geschichte des «jungen Präventenden» zu erzählen. «Der letzte der unglücklichen Stuarts begann hier zu kämpfen, 1745, gelangte bis zu 120 Meilen an London heran, seine Hochländer schlugen die Hannoveraner, aber die auswärtige Hilfe blieb aus. So starb der letzte Charles Stuart in Rom, wo sein Bruder Kardinal war. Das Grabmal stammt von Canova..!» (302) Der Letzte des fürstlichen Stamms war auch der letzte Stuart mit dem Namen Karl, den er mit seinem unglücklichen, 1649 hingerichteten Urgroßvater teilte. Bis hierher

und nicht weiter: Der Postkartenschreiber blickt vom Denkmalsturm hinunter bis nach London und skizziert die Szene eines endgültigen Abschieds – der Unglücksname, der den Anspruch der Familie auf ein Regieren in lückenloser Reihe markieren sollte, macht die Geschichte der Stuarts im Rückblick zur Chronik eines angekündigten Aussterbens.

Der letzte – der letzte: Carl Schmitts Antwortbrief nimmt die Anapher auf und verdoppelt die Verdopplung noch einmal. Als Echo gelangen Kosellecks Worte zu ihm zurück, wie Totenglockenklang. «Besonderen Dank für die schöne Ansichtskarte vom letzten Gefecht Hamlets. Das Grab des letzten Stuarts in Sankt Peter habe ich besucht, mit dem Prinzen Georg von Bayern, Domherr an Sankt Peter, der dieses Grab betreut hat, war ich bekannt und habe lange mit ihm darüber gesprochen.» (303) Prinz Georg, ein Neffe des letzten bayerischen Königs, teilte das Schicksal des Standes- und Glaubensgenossen, um dessen Grabpflege er sich kümmerte: das römische Exil nach dem Thronverlust seines Hauses. Die Gespräche, die Schmitt mit dem Päpstlichen Hausprälaten und Apostolischen Protonotar führte, unterlagen wohl nicht dem Beichtgeheimnis, spielten sich aber in der Sicherheit eines Schweigens ab, das Schmitt auch gegenüber seinem Schüler Koselleck nicht brach. Zwei Herren aus Deutschland in diskreter Konversation vor Canovas Kenotaph: Die ansichtskartenreife Szene weist voraus auf Schmitts Selbststilisierung zum Exilanten im eigenen Land.

Soll man sich darüber wundern, dass Koselleck den knappen Weiß-Raum der Postkarte mit einem Abriss der Geschichte der letzten Stuarts füllte, die er, wie die Antwort beweist, als bekannt hätte voraussetzen dürfen? Die Bildseite der Karte bot neben zwei Ansichten des vom Standbild eines Hochländers gekrönten Turms schon einen ausführlichen vorgedruckten Text über den «gallant Prince». Konnte der Enttäuschung über ein vielleicht unvermeidliches Auseinanderstreben der Wege vorge-

beugt werden, indem der Jüngere sich an das Tatsächliche der Historie hielt, kulturtouristische Tipps inklusive, und jegliches Glossieren unterließ? Schmitts Dankesworte enthalten kein Indiz einer Entfremdung. Im Gegenteil verstand er die Kartenbotschaft Kosellecks offenbar als Anknüpfung an den Gründungsakt ihres intellektuellen Verhältnisses. Darauf verweist Schmitts für sich genommen kryptische Bestimmung des Motivs der Ansichtskarte als des letzten Gefechts Hamlets. Seinem zweiten Brief an Schmitt hatte Koselleck 1953 die Besprechung beigelegt, die er in einer Heidelberger Studentenzeitschrift über die von Schmitt veranlasste Übersetzung des Hamlet-Buchs von Lilian Winstanley publiziert hatte (18 f.).¹² Das Buch breitet Belege für die Vermutung aus, dass Shakespeare mit Hamlet Jakob I. von England gemeint habe, dessen Mutter den Mörder seines Vaters heiratete. Die Rezension ist das Dokument einer bedingungslosen Übernahme von Schmitts Begriffen.¹³

Nicht bei Glenfinnan wurde die Schlacht ausgetragen, die den Untergang der Sache der Stuarts besiegelte, sondern 130 Kilometer nordöstlich bei Culloden. Ein Gefecht am Ort des Denkmals könnte sich nur im Kopf von Charles Edward abgespielt haben – und das würde man bei einem Wiedergänger des Prinzen von Dänemark auch erwarten. Kann die Identifikation womöglich daran anknüpfen, dass im gedruckten Kartentext von den «anxious ears of the Prince» die Rede ist? Kaum, denn die Furcht, nicht genug Unterstützung zu erhalten, war situationsbedingt, nicht konstitutionell. Der Prinz hatte sich bei der Anbahnung des Landungsunternehmens im Kontrast zu seinem Vater als kühn und entschlossen erwiesen, vielleicht sogar als zu entschlossen.¹⁴ Erst in den Jahrzehnten nach dem Scheitern des Feldzugs verfiel er in Trübsinn und Trunksucht. Wie Hamlet sah sich Charles Edward verpflichtet, gegen einen Usurpator die Ehre seines Vaters ins Recht zu setzen. Aber dass Schmitt die Verzweiflungstat einer Invasion ohne auswärtige

Hilfe einem Charaktertyp subsumiert, der durch Handlungshemmung bestimmt ist, entschlüsselt nur sein Glaube an die These Lilian Winstanleys.

Hier zeigt sich der Bann eines charakterologischen Denkens, das sich bei Schmitt über seine ursprüngliche Einsicht hinwegsetzt, die Einsicht, die für den jungen Koselleck gerade in Schmitts Vorwort zur Winstanley-Übersetzung Evidenz gewonnen hatte: dass Begriffe ihre Prägnanz der «einmaligen Situation» ihrer Entstehung verdanken. Koselleck spielt mit, wenn Schmitt mit seinen typologischen Schablonen hantiert. Allerdings muss man das spielerische Moment ihrer Kommunikation hervorheben: Sie korrespondieren wie Humanisten mit diplomatischem Nebenberuf, übersenden einander Chiffren und Rätselbilder. Als Schmitt 1956 seine Hamlet-Interpretation in Buchform veröffentlichte, schickte Koselleck ihm «zur Illustration» Fontanes «Lied des James Monmouth» (122 f.). Der Dichter lässt den unehelichen Sohn Karls II., der 1685 in Dorset landete, um seinen Onkel Jakob II. zu stürzen, das Familienschicksal beschwören: «ein Stuart-Leben». Paradoxerweise zeichnet die illegitime Geburt des Herzogs («Ein Kind der Sünde, ein Stuartkind») ihm die fatale Nachfolge der Ahnen vor. «Den Weg, den alle geschritten sind, / Ich werd' ihn auch beschreiten.» In Kosellecks Bielefelder Arbeitszimmer hing ein Stich Jakobs I., den Schmitt ihm geschenkt hatte (270).

Kosellecks Winstanley-Besprechung trägt im Manuskript den deutschen Buchtitel «Hamlet, Sohn der Maria Stuart» als Überschrift, will aber unbedingt deutlich machen, dass die Deutung der Tragödie als Familienschlüsselroman die Bedeutung des Stücks nicht ins unpolitisch Private verschiebt. Zu diesem Zweck annotiert der Rezensent einen modernen Klassiker, *Die Falschmünzer* von André Gide. ««Hamlet!» ruft ein bekannter Franzose aus, «seltsam, wie der Standpunkt wechselt, je nachdem ob man ein Produkt der Schuld oder der Legitimität ist.» So banal diese Worte klingen,

wenn sie auf den bürgerlichen Geburtsschein des reflektierenden Betrachters bezogen bleiben, so mehr treffen sie Hamlet selber, wenn man die Worte in ihrer vollen geschichtlichen Bedeutung nimmt.» Der Protagonist von Gides Roman entdeckt das Geheimnis seiner unehelichen Geburt – ein Geheimnis, das der politische Existentialismus, in dem der junge Koselleck Schmitt nacheifert, als banal abtut. Gide spricht im französischen Original nicht von Schuld, sondern von Verbrechen. «C'est curieux comme le point de vue diffère, suivant qu'on est le fruit du crime ou de la légitimité.» Im französischen Wortlaut dient das Zitat als Motto für das Buch *Die Legitimität der Neuzeit*, das Hans Blumenberg 1966 veröffentlichte.

1970 erkundigte sich Schmitt bei Koselleck, ob ihm Blumenbergs Kopernikus-Untersuchungen für die Begriffsgeschichte der Revolution nützlich seien. «Bei mir entzündet sich ein gefährlicher Eifer anlässlich seiner «Legitimität der Neuzeit.» (229) Für Rüdiger Altmanns Besprechung seines Hamlet-Buches hatte Schmitt 1956 von Koselleck «eine Viertelstunde Aufmerksamkeit» erbeten (126). Laut Altmann wollte Schmitt Hamlet «zum Mythos des Intellektuellen erheben».¹⁵ Jakob I. schrieb Bücher, und in Schmitts Augen «kehrt» bei Shakespeare «wieder», dass «Jakob in Abhandlungen und Kontroversen mit großem Eifer das göttliche Recht der Könige vertreten» habe.¹⁶ Geling es Schmitt, in seiner Auseinandersetzung mit Blumenberg in der «Politischen Theologie II»¹⁷ seinen Eifer zu kaschieren und das Gefährliche dieses Affekts unter Kontrolle zu bringen? Für Koselleck machten «die Verstellungsmanöver, denen sich Hamlet scheinbar ganz sinnlos unterzieht», das Rätsel der Figur aus (102). Schmitts Lösung, in Altmanns Referat: Im Kontrast zur Rächergestalt der historiographischen Vorlagen geht Shakespeares Hamlet «die Kraft des Vorsatzes» ab; Shakespeare «schlägt ihn in den Bann abgründiger Reflexionen», weil er in seinem Stück über «die Schuldfrage der Mutter» ein Tabu legt.

Eine These Schmitts¹⁸, für die Koselleck den gelehrten Beweis zu führen unternahm¹⁹, ist «die historiographische Chance der Besiegten» (120, 252)²⁰: Wer seine Niederlage begreifen will, muss den Standpunkt wechseln. Kosellecks Brief vom 3. Juni 1959 deutet der Herausgeber des Briefwechsels als Zeugnis einer solchen Perspektivverschiebung. Im Bericht über eine Warschauer Hamlet-Aufführung lässt Koselleck «zwischen Hamlets Ende und Fortinbras' Auftreten», also zwischen Kapitulation und Okkupation, «eine schmale Zone der Freiheit» aufleuchten, «eine Freiheitszone, von der man lernt, dass sie im ironischen Wissen allein nicht zu haben ist» (160)²¹. Insoweit Schmitt sich selbst mit Hamlet identifizierte, zögerte er den Standpunktwechsel hinaus – er bildete sich ein, dass er sich nicht entscheiden musste, ob seine Positionen und Begriffe legitime Abkömmlinge der klassischen Staatslehre waren oder ein Produkt der Schuld.

Patrick Bahners

Armer Allende!

In einem Punkt stimmen beide überein: die Emigration brachte keinen Erkenntnisgewinn mit sich, weil der Schmerz der Niederlage in der Ferne nicht zu spüren war, während Koselleck eine Verletzung vor Stalingrad zeitlebens quälte. «Ich bleibe dabei: der Besiegte schreibt die Geschichte» (252), schreibt Carl Schmitt am 29. September 1973 an Reinhard Koselleck, der später die Maxime ausgefaltet hat, dass im Besiegte sein «ein unerschöpfbares Potential des Erkenntnisgewinns» liege.²² Und Schmitt ergänzt: «Der Anstoss kann nur ein Trauma sein.» (252) Das Trauma war offenbar neben der Niederlage Deutschlands die Kaltstellung des Staatsrechtlers in Plettenberg.

Dass sich der Erkenntnisgewinn der Niederlage in der BRD getrübt habe, führt Koselleck auf einen fatalen Grund zurück: «Die Entnazifizierung + Demokratisierungswelle nach 1945 hat offenbar die

Erkenntnisträchtigkeit der Besiegtensituation zerstört,» konzierte er seinem verehrten Mentor im Juli 1956 (120). Schmitts Brief aus dem September 1973 bleibt rätselhaft genug. Begreift er seine Kaltstellung als Bestrafung für seinen Dezinionismus? Ist er Opfer einer geopolitischen Machtverschiebung, wie Horst Ehmke suggeriert? Und dann notiert er unvermittelt: «Sie sehen: es bedarf nur des Bewusstseins der politischen Prämien auf den legalen Machtbesitz: Armer Allende!» (252) Kein weiterer Kommentar zu dem Ereignis, auf das er sich bezieht. Der Präsident der Republik Chile hatte sich am 11. September 1973 während des Militärputsches unter Führung von General Augusto Pinochet das Leben genommen. Die USA hatten dem legal zur Macht gekommenen Präsidenten Chiles ihre «Prämie» entzogen. Für Schmitt offenbar ein Schauspiel auf der Bühne des «Weltbürgerkriegs».

Siebzig verweht: Und was tat ich in diesen Tagen? Die Trauer über den Sturz Allendes hielt sich in Grenzen. Auf der Linie einer maoistischen Partei hatte ich Allende schon lange den Revisionismus des marxistischen Revolutionsgedankens vorgezeichnet, sein Vertrauen auf die Armee als Illusion bezeichnet und seinen Sturz für wahrscheinlich gehalten. Armer Allende! – ein weiteres Opfer des Weltbürgerkriegs. Tote können keinen Erkenntnisgewinn aus ihrer Niederlage schöpfen.

Das ist dagegen die Chance der beiden Überlebenden, und die begeben sich mit ihrem Briefwechsel in ein elegantes Duell, in dem Schmitt die Position des Meisters einnimmt. Später wird Koselleck eingestehen, dass der Austausch in Briefen und Gesprächen unter einer Spannung stand, die das Gefühl hervorrief, «über Minen zu laufen». Schmitt beherzigt die Spielregeln des Verhaltens, die er dem «Handorakel» des Jesuiten Baltasar Gracián entnehmen konnte: den Willen des Briefpartners mit Schonung anfassen, um ihn zu ermutigen, in seiner Richtung fortzufahren, plötzlich Karten ausspielen, die der Andere nicht vermutet, und letzten Endes «mit der Wahrheit zu täuschen», wie der Je-

suit empfahl. Allerdings sind Täuschungsmanöver an einem elementaren Punkt nicht nötig, der Schmitt schon im ersten Brief von Koselleck vom 21. Januar 1953 angeboten wird. Er markiert die dunkle, zuweilen magisch anmutende Zone der «Geschichtsontologie» (11 ff.). Mit ihr soll der Historismus überwunden werden, dessen Sicht in die resignierende Feststellung von der Relativität aller geschichtlichen Ereignisse mündet. Die letztlich fatale Konstruktion des Historismus soll «durchstoßen» werden – «Durchbruch» war immer schon ein Schlüsselwort der heroischen Avantgarde –, um zur «Seinsstruktur unserer Geschichtlichkeit» durchzudringen. Das Portal, durch das man in diesen Seinsgrund vordringen kann, ist die «konkrete Situation». An diesem Ort des Existenzialismus treffen sich beide Gelehrte. Dort wird man sich auch darüber schnell einig, dass der Grund der gegenwärtigen Situation der «Weltbürgerkrieg» ist – der Sturz Allendes deutet als Geschichtszeichen darauf hin.

Einer der merkwürdigsten Briefe stammt vom Dezember 1976. Carl Schmitt ist außer sich. Nicolaus Sombart, der von ihm an Sohnes statt Geliebte, hat im *Merkur* einen missliebigen Artikel «Gruppenbild mit Damen» veröffentlicht. Typisch für Schmitt: er behelligt seinen Briefpartner erst einmal mit der Frage, wo er die Äußerung des Papstes Innozenz III. finden könne. Und dann steht da ein tiefgründiger Satz: «Ich habe eine Phobie vor solchen Echtheitskontroversen, deren Matadore meistens gefährliche Situations-Alliierte der pluralistisch-politischen Kräfte und Mächte sind, denen sie gerade ins Konzept passen» (303). Nicht eventuelle quellenkritische Fehler zu Innozenz III. enervieren ihn. Es ist der «Vatermord», den Nicolaus Sombart begangen hat. Sombart hatte in seinem Artikel eine sehr eigene psycho-historische Herleitung des Nationalsozialismus vorgenommen. Für ihn zählte auch Schmitt zur wilhelminischen Vatergesellschaft mit ihrem Matriarchatsmythos. In den Siebziger Jahren gehört Sombart zu den gefähr-

lichen Matadoren einer «Echtheitskonstruktion», die ausgezeichnet zum Konzept von Schmitts Feinden in der Bundesrepublik passte. Koselleck beeilt sich am 3. Januar 1977, den angegriffenen Mentor mit der Frage zu unterstützen, seit wann denn das Matriarchat Herrschaftlosigkeit signalisiere. «Und was hilft die ganze matriarchalische Konstruktion, wenn das Ergebnis ein neuer Supervater war ... Es ist eben die utopische Grundstruktur aller geschichtlichen Emanzipationsfiguren- und modelle, dass die Autorität, die zur Vordertür herausgeworfen wird, zur Hintertür sich wieder einschleicht.» (309) Sombart ist für Schmitt ein Utopist des Matriarchats. Koselleck möchte den Überlegungen seines alten Heidelberger Studienfreundes einen gewissen kulturhistorischen Reiz nicht absprechen, wie er sehr diskret erkennen lässt. Ein offener Schlagabtausch wird es ja nie.

Kein Zweifel, Schmitt ermutigt Koselleck zu Bildwelten des Wissens, die in der sozialhistorisch geprägten Landschaft der bundesrepublikanischen Historiographie eher ungewöhnlich sind. So bringt er im Juli 1953 den Ost-West-Konflikt in eine beredte Bildcollage: Zwei Macht-Blöcke des Kalten Krieges stehen sich wie zwei Pyramiden gegenüber. Der Ostblock ruht auf der Bodenseite der Pyramide «während der Westen auf der Spitze balanciert und aus dem allseitigen Überhang eine gefährliche Überlegenheit ableiten zu können» glaubt (61). Schmitts alte Polarisierung von Land und Meer schwingt hier mit. Bei Koselleck sind auch hellsichtige Prognosen zu finden wie die, dass der Aufstieg Chinas größere Wirkung haben werde als der Aufstieg Japans (82). Man findet bei ihm auch eine erstaunlich nüchterne Beurteilung der Entwicklungshilfe: Jedenfalls habe Deutschland, dessen Ruf mehr nolens als volens in Afrika und Asien noch unlädiert sei, große Chancen, schreibt er im Januar 1957, «durch rechte Dosierungen in dem Gabe-Nahmespiel an Einfluß zu gewinnen. Und wenn man die Klugheit besäße, die Asiaten durch unsere Hochschulen zu schleusen, dann könne man geradezu mit homöopathischen

Dosen hundertfachen Effekt erzielen.» (131) Er hat auch keine Scheu, Schmitt im Januar 1957 auf das Buch von Giselher Wirsing *Die Menschenlawine* hinzuweisen. Schmitt soll es offenbar lesen, um den aktuellen Stand des «Klassenkampfes im Erdmaßstab» in Erfahrung zu bringen (133).

Ein Fechtkampf von Gelehrten, an dem plötzlich die Risse im intellektuellen Kosmos der frühen Republik zu erkennen sind: Verlaufslinien des intellektuellen Austauschs, die sich nicht unbedingt an die politische Lagerbildung halten. Und dann die zusätzlichen Materialien, ein Brief an Helmut Quarsich und ein langes Interview, in denen Koselleck auf einmal Dinge äußert, die er im Briefwechsel unterdrückt hat. Hier grenzt er sich von Schmitts Antisemitismus ab und gesteht ein, dass die Imprägnierung und substantielle Aufladung der Freund-Feind Formel durch die Nationalsozialisten in der Situation von 1933 durchaus im Sinne von Schmitt war (während er im Briefwechsel die Formel formalistisch retten wollte). Der Nachtrag taucht den Fechtsaal des Briefwechsels ins gespensische Zwielicht der Verstellung.

Helmut Lethen

Monroedoktrin für Afrika

In den fünfziger und sechziger Jahren ging Reinhart Koselleck in seinen Lehrveranstaltungen auch auf die historische Entwicklung der europäischen Expansion und die aktuelle Lage der verbliebenen und ehemaligen Kolonien ein. Er las mit Studenten Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*, seiner Ansicht nach die «beste ‹Quelle›» zum französischen Überseeimperium, wie er Carl Schmitt im Juli 1958 mitteilte (145). Darüber hinaus rief er eine Arbeitsgemeinschaft über die Entwicklungsländer ins Leben, an der sich auch zahlreiche afrikanische Studenten beteiligten. Im Gegensatz zu ihren deutschen Kommilitonen, die, so Koselleck, ohne große Anteilnahme «eben auch mal ‹etwas über Afrika› mit-

machen», besitzen die «Neger» das, «was Spengler ‹Rasse› nannte: Tradition (sie stammen aus führenden Familien, bzw. Stämmen oder Sekten), Eleganz, Scharfsinn, schlichten Pathos, Bescheidenheit, Selbstbewusstsein, Zielstrebigkeit, ungebrochenen Willen und zeigen eine erstaunliche Fairness». Von ihnen erhofft er sich für die Zukunft «weit mehr» als von «alle[n] Araber[n] zusammenkommen.» (176)

Da Koselleck das Geschehen in der Dritten Welt und den europäischen Überseegebieten aufmerksam verfolgte, schien es Schmitt nur natürlich, ihn zu einer Veranstaltung nach Düsseldorf einzuladen, auf der einer seiner Briefpartner im Januar 1957 einen Vortrag über «Kolonialismus in europäischer Sicht» halten würde. Schon 1948 war Schmitt auf den Philosophen Alexandre Kojève aufmerksam geworden, der aus Russland mit Zwischenstationen in Berlin und Heidelberg nach Paris übersiedelt war, wo er in den dreißiger Jahren Vorlesungen über Hegels *Phänomenologie des Geistes* hielt. Bevor Schmitt auf intellektuelle Tuchfühlung ging, sondierte sein Schüler Armin Mohler in Paris das Terrain und erstattete im September 1955 Bericht: «Kojève war impressionnant. [...] Auf jeden Fall: der ideale Gesprächspartner für Sie!»²³ Unter der Schirmherrschaft des Rhein-Ruhr-Clubs sollte Kojève sich jedoch nicht nur als hegelianischer Philosoph, sondern auch als Beamter des französischen Staates äußern, was ihm aufgrund des Dienstgeheimnisses nicht sonderlich behagte und ein äußerst behutsames Vorgehen auf Seiten der Gastgeber erforderte. Seit 1945 nämlich war Kojève im Amt für Außenwirtschaftsfragen zuständig für internationale Handelspolitik.

In Düsseldorf entwickelte Kojève eine Konzeption des «gebenden Kolonialismus», die nicht den Rückzug der europäischen Staaten – und zuvörderst Frankreichs – vom afrikanischen Kontinent predigte, sondern einen präzedenzlosen gesamteuropäischen Investitionsschub in Nordafrika empfahl. Der Kolonialismus sollte reformiert, aber

nicht abgeschafft werden, um der entscheidenden politischen Herausforderung der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu begegnen: dem Wohlstandsgefälle zwischen Industrieländern und Dritte-Welt-Staaten. Die Ausbeutung ärmerer Nationen, so verkündete Kojève, müsse endlich aufhören, massive Umverteilung von Nord nach Süd sei das Gebot der Stunde.

Am liebsten hätte Schmitt alle seine Vertrauten und Bekannten antanzen lassen, aber Nicolaus Sombart war dienstlich verhindert und musste in «letzter Minute als ‹Observateur› des Europarates an einer Sitzung eben jener OEEC teilnehmen, an der Kojève als Mitglied der französischen Delegation tätig ist».²⁴ Ebenfalls geladen war der ehemalige Reichswirtschaftsminister Hjalmar Schacht, der es vorzog, in München seinen achtzigsten Geburtstag zu feiern. Schließlich blieb auch Koselleck aufgrund anderer terminlicher Verpflichtungen der Veranstaltung fern, bildete sich aber schon im Vorfeld des Vortrags eine Meinung über den «gebenden Kolonialismus», für den Kojève eintrat. Für die Bundesrepublik berge das «Gabe-Nahmespiel» durchaus Chancen auf größeren internationalen Einfluss, wie er Schmitt wissen ließ. Gleichwohl übersehe Kojève, dass die für die Angleichung der globalen Lebensverhältnisse notwendige Großzügigkeit auf den Systemwettbewerb des Kalten Kriegs angewiesen ist. Ohne die Angst vor dem Kommunismus würde den wohlhabenden Ländern das Portemonnaie längst nicht so locker sitzen. Kojèves geschichtsphilosophische Konvergenztheorie «widerspricht» dieser Voraussetzung und unterminiert sie (131 ff.).

Schmitt war mit dem Verlauf der Veranstaltung rundum zufrieden und geriet gegenüber Sombart regelrecht ins Schwärmen: «Für den, der zu hören verstand, war [Kojève] einfach genial. Ich könnte Dir stundenlang von seinen Formulierungen erzählen. Für mich persönlich war das ein unglaublicher, unerwarteter Gewinn.» Er stimmte Kojèves Schlussfolgerung zu, dass «die Teilung der Erde in

industriell entwickelte und weniger entwickelte Zonen» der «heutige Nomos der Erde» sei.²⁵ Nur einen Einwand formulierte Schmitt, der sich nicht damit abfinden wollte, dass die umverteilende Globalisierung unter kolonialen Vorzeichen, wie sie Kojève vorschwebte, nur noch Platz für friedliche ökonomische Konkurrenz ließ und das weltgeschichtliche Kapitel der großen Politik und aggressiven Expansionsbestrebungen für beendet erklärte. Kein Mensch könne geben, «ohne irgendwie genommen zu haben», hielt Schmitt ihm entgegen.²⁶ Tatsächlich enthielt Kojèves Exposé bei genauerer Betrachtung ein durch und durch politisches Großraumprojekt: Die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft sollte bereits mit ihrer Gründung nach Afrika ausgreifen. Das Wort «Großraum Europa» fiel «natürlich nicht», wie Schmitt gegenüber Sombart zu Protokoll gab, aber im persönlichen Gespräch mit Kojève «war es umso selbstverständlicher da».²⁷ Denn solange es keine global gesteuerte Entwicklungspolitik gebe, müsse sich der Großraum als konfliktträchtiges Zwischenstadium bewähren. Kojèves gebender Kolonialismus war in Schmitts Augen janusköpfig: Auf der einen Seite beruhe er auf dem «Szenario eines a-politischen Wettstreits rein kommerzieller Natur zugunsten des industriellen Fortschritts der Menschheit», auf der anderen Seite repräsentiert er «zugleich das Schlachtfeld einer besonders intensiven und bösartigen Modalität von Feindschaft und kaltem Krieg».²⁸

Dieser Analyse konnte auch Koselleck einiges abgewinnen, wie sich noch Jahrzehnte später in seinem Vortrag über «Raum und Geschichte» zeigte, den er 1986 im Jahr des Historikerstreits auf dem Historikertag in Trier hielt. In seiner Begutachtung der Weltlage stellte er fest, dass sich «heute» anstelle «der Einzelstaaten kontinentale Blöcke» gegenüberstehen, die sich «militärisch die letzte überhaupt noch mögliche Entscheidung zuzumuten können». Um die wirtschaftliche Seite dieses geopolitischen Sachverhaltes zu verdeutlichen,

griff er auf eine Formel Carl Schmitts zurück. Von den Ökonomien dieser Großräume hänge der «größte Teil der Erdbewohner» ab, die sich dieser Dominanz nur schwer entziehen können: «*Cuius regio, eius oeconomia*. Oder besser: *cuius oeconomia, eius regio*.»²⁹ Sind die Entwicklungsländer in Afrika und Asien dazu verdammt, auch weiterhin ein Spielball der neokolonialen Wirtschaftspolitik der Großmächte zu bleiben?

Eine letzte Volte schlugen diese Begriffsgeschichten *à deux* in den siebziger Jahren. Ein Leitartikel in der Londoner *Times* hatte 1978 Schmitts Aufmerksamkeit erregt. Darin wurde eine «Monroedoktrin für Afrika» gefordert. Umgehend unterbreitete Schmitt Hans-Dietrich Sander, der einst an Brechts Berliner Ensemble tätig war, dann regelmäßig für *Die Welt* schrieb und sich allmählich im rechtsextremen Lager häuslich einrichtete, einen Vorschlag. Wäre «dieser *Times*-Artikel» nicht ein «schönes Thema» für einen Aufsatz, fragte Schmitt, und versäumte es nicht, Sander gleich auf die entsprechenden Passagen im *Nomos der Erde* zu verweisen.³⁰ Sander fand die *Times*-Einlage «fabelhaft» und kündigte an, in der nächsten Ausgabe der einschlägigen Zeitschrift *Criticón* einen Text darüber zu verfassen.³¹

Im *Nomos* hatte Schmitt die Monroedoktrin als den eigentlichen Eckpfeiler des amerikanischen Imperialismus ausgemacht. 1823 erklärte US-Präsident Monroe, er verbiete sich jede europäische Einmischung in inneramerikanische Angelegenheiten. Die gesamte westliche Hemisphäre liege im Interessengebiet der Vereinigten Staaten. Mit der Monroedoktrin war «ein über das Staatsgebiet weit hinausgehender Raum bezeichnet, ein Großraum im völkerrechtlichen Sinne des Wortes», so Schmitts Kommentar.³² Und nun also eine Monroedoktrin für Afrika? Es war nicht das erste Mal, dass Schmitt sich dieses Begriffs annahm.

Im Dritten Reich hatte er sich auf diese Doktrin berufen, um eine *Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte* zu ent-

werfen, die Hitlers Raubzüge gleichermaßen juristisch normierte und legitimierte. Über Schmitts Begrifflichkeit lag fortan ein nationalsozialistischer Schatten. In seinem Beitrag zur Festschrift, die anlässlich von Schmitts achtzigstem Geburtstag erschien, hatte sich der Freiburger Völkerrechtler Joseph H. Kaiser daran gemacht, den Großraum zu rehabilitieren. Das Konzept besitze eine «gesteigerte Aktualität» und sei als Arbeitsbegriff «unentbehrlich». Mehr noch: Die «Verfestigung der Grossraumstrukturen» ist abzusehen.³³ Unabhängig vom Realitätsgehalt des Begriffs darf man aber getrost davon ausgehen, dass sich Schmitt der afrikanischen Monroedoktrin nicht zuletzt deshalb zuwandte, weil er die Dekontaminierung der eigenen politischen Semantik vorantreiben wollte.

Anlass für den *Times*-Artikel war die Präsenz kubanischer Streitkräfte in Äthiopien und Angola. Es sei nur eine Frage der Zeit, so war in der englischen Tageszeitung zu lesen, bis Russland afrikanische Staaten unter das kommunistische Joch zwänge. Der Vergleich zum 19. Jahrhundert, als die europäischen Großmächte «afrikanische Stammesgesellschaften» für die eigenen Zwecke «manipulierten», dränge sich auf. Nun seien es die Westeuropäer, die hilflos zusehen, wie Moskau seine Fühler nach Afrika ausstreckt. Sie können die afrikanischen Staaten nicht daran hindern, zum Marxismus überzulaufen, wenn das ihren Wünschen entspreche. Der Westen stehe ohnehin diskreditiert da, denn Europas kompromittierende Beziehungen zu den Apartheidregimes in Südafrika und Rhodesien haben den Kommunisten in die Hände gespielt. In dieser verzwickten Lage könne man nicht viel tun, außer den «Afrikanern» die Vorteile einer Monroedoktrin nahezubringen, so die *Times*. Es läge im afrikanischen Interesse, «Außenstehenden» (*outsiders*) zu «untersagen», auf einem Kontinent, der unter den kolonialen Altlasten ächzt, «unmittelbar Partei zu ergreifen».³⁴ Afrika brauche dringend ein kontinentweites Primat der Nichteinmischung.

Schmitt leuchtete dieser Gedankengang unmit-

telbar ein. Was in Äthiopien vor sich geht, sei ein weltpolitischer «Ernstfall». Auf der Kopie des Artikels – «eine kostbare Publikation» –, die er Armin Mohler zukommen ließ, notierte er handschriftliche Übersetzungsratschläge aus dem eigenen begrifflichen Register: «outsider = raumfremde Mächte!»³⁵ In seiner letzten größeren Arbeit, die im Sommer 1978 erschien, erteilte Schmitt den blockfreien Staaten der Dritten Welt den Rat, ihre Verfassungen «defensiv» auszurichten und «im Hinblick auf fremde Einwirkungen widerstandsfähiger» zu machen, gerade weil er nicht daran glaubte, dass die Supermächte freiwillig «auf ihre hegemoniale Überlegenheit und deren Grundlage» verzichten würden.³⁶

Nach Kosellecks Dafürhalten blieb der *Times*-Aufsatz «zwiespältig». Auf lange Sicht, so seine Antwort an Schmitt, «mag er eine Prognose enthalten, im Sinne von Kaisers Interpretation Ihres völkerrechtlichen Großraums», kurzfristig «bleibt er politischer Wunsch aus einer Rückzugsposition». Eine afrikanische Monroedoktrin ließe sich nicht ohne eine afrikanische Führungsmacht umsetzen, die weit und breit nicht in Sicht sei. Zudem hatte Koselleck seine Zweifel, ob die Vereinigten Staaten wirklich gewillt sind, Afrika «zwischen den Blöcken als Freiraum zu stabilisieren» (324). Als er *Kritik und Krise* neu auflegen ließ, hob er im Vorwort die Verschiebungen im globalen Machtgefüge hervor, die der «Aufstieg Chinas und die Emanzipation der dritten Welt» seit der Erstveröffentlichung im Jahr 1959 auslösten. An der Krisenhaftigkeit des modernen Weltlaufs habe diese Entwicklung jedoch nichts geändert, im Gegenteil: «Ein ständig sich verschiebender Ring von Elend, Blut und Schrecken hat sich um den Globus gelegt.»³⁷

Obwohl Koselleck, anders als sein Bielefelder Schüler Jörg Fisch, dem wechselvollen politischen und juristischen Verhältnis Europas zur außereuropäischen Welt keine eigenständige Monographie widmete, taucht diese Problemlage in seinen Werken immer wieder auf. In *Kritik und Krise* stellte er

die europäische Expansion als historischen Ausdruck der modernen Geschichtsphilosophien dar: Die Landnahme in Übersee plausibilisierte und nährte den Zukunftsglauben der Aufklärung. Der westliche Imperialismus besiegelte das Ende dieser historischen Phase. In der einmal unter den europäischen Großmächten aufgeteilten Welt des 19. Jahrhunderts haben sich, so Koselleck 1968 auf dem Ebracher Ferienseminar von Ernst Forsthoff, «alle Kriege in Bürgerkriege verwandelt».³⁸ Das gelte umso mehr für die Befreiungs- und Unabhängigkeitskriege des 20. Jahrhunderts, die oftmals in blutige Rachezüge und ethnisch motivierte Vertreibungskampagnen mündeten. Die Welle der Nationalstaatsbildung nach Ende des Zweiten Weltkrieges biete dafür genügend abschreckendes Anschauungsmaterial. Die Gefahr mörderischer Gewalt könne «nur gebannt werden, wenn der Rechtssatz von der Gleichberechtigung aller Menschen auf diesem Globus nicht nur als legale Norm proklamiert, sondern als politisch notwendiger und einlösungspflichtiger Satz der Gerechtigkeit eingeübt wird».³⁹ Bannen, nicht beschwören – dass der späte Koselleck nur noch vom «sogenannten» Weltbürgerkrieg sprach, gehört sicher zur Geschichte seiner persönlichen Emanzipation von Schmitt.⁴⁰

Danilo Scholz

- 1 Jürgen Habermas: Verrufener Fortschritt – Verkanntes Jahrhundert (Reinhard Koselleck, Hanno Kesting), in: *Merkur* 147 (Mai 1960), S. 455–468.
- 2 Vgl. Sebastian Huhnholz: Von Carl Schmitt zu Hannah Arendt? Heidelberger Entstehungsspuren und bundesrepublikanische Liberalisierungsschichten von Reinhard Kosellecks «Kritik und Krise», Berlin 2019.
- 3 Hans Blumenberg / Carl Schmitt: Briefwechsel 1971–1978, hg. von Alexander Schmitz und Marcel Lepper, Frankfurt/M. 2007.
- 4 Hans Blumenberg / Jacob Taubes: Briefwechsel 1961–1981, hg. von Herbert Kopp-Oberstebrink und Martin Tremel, Frankfurt/M. 2012.
- 5 Vgl. Matthias Lievens: Carl Schmitt's Concept of History, in: *The Oxford Handbook of Carl Schmitt*, hg. von Jens Meierhenrich und Oliver Simons, New York 2012, S. 401–425.
- 6 Vgl. «an unser Gespräch erinnert» (Schmitt, 29.9.53, S. 22) – Notizen «für unser Januar-Gespräch» gemacht – «Außerdem lege ich für dieses Gespräch ... zurecht» (Schmitt, 11.11.53, S. 31) – «Alles weitere ... wenn Sie nach Plettenberg kommen.» (Schmitt, 11.11.53, S. 31) – «Mit ... Spannung warte ich nun auf das Gespräch, das ich mit Ihnen führen darf (Koselleck, 29.11.53, S. 34) – «Richten Sie es so ein, dass wir Zeit für einige lange Gespräche haben.» (Schmitt, 14.12.54, S. 73) – «in dankbarer Erinnerung an die Gespräche» (Koselleck, Widmung, 6.1.55, S. 81) – «Es wäre sehr schön, wenn wir uns dann sehen könnten.» (Schmitt, 5.9.58, S. 155)
- 7 Carl Schmitt: Zu Friedrich Meineckes «Idee der Staatsräson» (1926), in: ders.: *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar – Genf – Versailles* (1940), 3. Aufl. Berlin 1994, S. 51–59, S. 51 f.
- 8 Ebd., S. 59.
- 9 «Prägnante» Begriffe im Sinne Schmitts sind «politisch fixierte Begriffe, mit denen sich ihre Träger moralisch identifizieren», formuliert sein Biograph Reinhard Mehring. «Schmitt adressierte sein Werk präsentistisch an die Mitwelt. Die «Ideengeschichte» als solche interessierte ihn nicht.» Vgl. Reinhard Mehring: *Der Apologet als Mineur*. Carl Schmitts agonale Ideengeschichte, in: Gerard Raulet / Marcus Llanque (Hgg.): *Geschichte der politischen Ideengeschichte*, Baden-Baden 2018, S. 203–219, hier S. 209 und S. 212.
- 10 Dass Koselleck allen Ernstes (vermutlich im Fahrwasser einer entsprechend schrägen Selbstexkulpation Schmitts) vertrat, Schmitt habe mit «Der Führer schützt das Recht» 1933 den NS-Machtapparat (unterhalb des Führerbefehls) auf Rechtsstaatlichkeit verpflichten wollen, zeigt ein erstaunliches Maß an apologetischer Energie; vgl. Reinhard Koselleck über Carl Schmitt. Interview von Claus Peppel, 14.3.1994, in: *Briefwechsel, Materialien Nr. 3*, S. 373–391, hier S. 380.
- 11 Ebd., S. 381.
- 12 Lilian Winstanley: *Hamlet and the Scottish Succession*, Cambridge 1921. Übersetzung von Anima Schmitt: *Hamlet. Sohn der Maria Stuart*, Pfullingen 1952. Vgl. Andreas Höfele: *Der Einbruch der Zeit*. Carl Schmitt liest Hamlet. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, München 2014, Heft 3.
- 13 R. K.: *Hamlet historisch*, in: *Forum Academicum* 4/4, Mai 1953, S. 6. Wiederabdruck nach dem Typoskript als Appendix zu Reinhard Mehring: *Begriffsgeschichte mit Carl Schmitt*, in: Hans Joas / Peter Vogt (Hgg.): *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhard Kosellecks*, Berlin 2011, S. 169f., sowie bei Andreas Höfele: *Der Einbruch der Zeit*, S. 38 f.
- 14 «Charles seems to have seen nothing but the prospect of action.» (Murray G. H. Pittock, *Oxford Dictionary of National Biography*, s.v. Charles Edward)
- 15 Rüdiger Altmann: *Hamlet als mythische Situation*, in: *Civis. Zeitschrift für christlich-demokratische Politik*, Bd. 3, Nr. 18 (1956), S. 39. Wiederabdruck bei Höfele: *Der Einbruch der Zeit*, S. 44–47.
- 16 Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, 6., korrigierte und erweiterte Aufl., mit einem Nachwort v. Gerd Giesler, Stuttgart 2017, S. 30.
- 17 Carl Schmitt: *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie*, Berlin 1970. Vgl. Hans Blumenberg / Carl Schmitt: *Briefwechsel 1971–1978*.
- 18 Carl Schmitt: *Historiographie in nuce*. Alexis de Tocqueville, in: *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Köln 1950, S. 25–33.
- 19 Reinhard Koselleck: *Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze*, in: Christian Meier / Jörn Rüsen (Hgg.): *Historische Methode*, München 1988, S. 13–61. Wiederabdruck: in: Reinhard Koselleck: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt/M. 2000, S. 27–77.

- 20 Vgl. Briefwechsel, Materialien, Nr. 2, Koselleck an Helmut Quaritsch, 17. Januar 1991.
- 21 Dazu das Nachwort des Briefwechsels von Jan Eike Dunkhase, S. 420 f.
- 22 Koselleck: Erfahrungswandel und Methodenwechsel, S. 27 ff.
- 23 Armin Mohler an Carl Schmitt, 5. September 1955, in: Carl Schmitt – Briefwechsel mit einem seiner Schüler, hg. von Armin Mohler in Zusammenarbeit mit Irmgard Huhn und Piet Tommissen, Berlin 1995, S. 204.
- 24 Nicolaus Sombart an Carl Schmitt, 30. Januar 1957, in: Schmitt und Sombart. Der Briefwechsel von Carl Schmitt mit Nicolaus, Corina und Werner Sombart, hg. von Martin Tielke in Zusammenarbeit mit Gerd Giesler, Berlin 2015, S. 94.
- 25 Carl Schmitt: Die Ordnung der Welt nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Revista de Estudios Politicos, Nr. 122, (1962), wieder abgedruckt in: Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969, hg. von Günter Maschke, Berlin 1995, S. 605; Carl Schmitt an Nicolaus Sombart, 3. Februar 1957, in: Briefwechsel, S. 98.
- 26 Carl Schmitt: Nehmen/Teilen/Weiden: Ein Versuch, die Grundfragen jeder Sozial- und Wirtschaftsordnung vom Nomos her richtig zu stellen, in: Gemeinschaft und Politik 1, Nr. 3 (1953). Wiederabdruck in: Verfassungsrechtliche Aufsätze aus den Jahren 1924–1954. Materialien zu einer Verfassungslehre, Berlin 1958, S. 504 FN 5.
- 27 Carl Schmitt an Nicolaus Sombart, 3. Februar 1957, in: Briefwechsel, S. 98.
- 28 Carl Schmitt: Die Ordnung der Welt nach dem Zweiten Weltkrieg, S. 606.
- 29 Reinhart Koselleck: Raum und Geschichte, Schlussvortrag auf dem Historikertag 1986, in: ders.: Zeitschichten, Frankfurt/M. 2000, S. 94. Zu den verschiedenen Versionen der Formel «cuius regio, eius oeconomia», siehe Carl Schmitt: Glossarium: Aufzeichnungen aus den Jahren 1947 bis 1958, Berlin 2015, 16. Juli 1948, S. 135; ders.: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, Köln 1950, S. 171, S. 226, S. 229, S. 232, S. 285.
- 30 Carl Schmitt an Hans-Dietrich Sander, 16. Februar 1978, in: Werkstatt-Discorsi. Briefwechsel 1967–1981, hg. von Erik Lehnert und Günter Maschke, Schnellroda 2008, S. 430.
- 31 Hans-Dietrich Sander an Carl Schmitt, 21. Februar 1978, in: Briefwechsel, S. 430.
- 32 Schmitt: Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, S. 256.
- 33 Joseph H. Kaiser: Europäisches Großraumdenken. Die Steigerung geschichtlicher Größen als Rechtsproblem, in: Epirrrosis. Festgabe für Carl Schmitt, hg. v. Hans Barion u. a., 2. Teilband, Berlin 1968, S. 536, S. 547 f.
- 34 Monroe Doctrine for Africa?, Times, 7. Februar 1978, S. 15.
- 35 Carl Schmitt an Armin Mohler, 24. Januar 1978, in: Briefwechsel, S. 423 f.
- 36 Carl Schmitt: Die legale Weltrevolution: Politischer Mehrwert als Prämie auf juristische Legalität und Superlegalität, in: Der Staat 17, Nr. 3 (1978), S. 330, S. 338.
- 37 Reinhart Koselleck: Vorwort zur Neuauflage (Oktober 1973), in: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt/M. 1973, S. X.
- 38 Reinhart Koselleck: Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs, erschien ursprünglich unter dem Titel «Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie» in: Studium Generale 22 (1969) (Sammelband des Ebracher Ferienseminars von Ernst Forsthoff 1968). Wiederabdruck in: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/M. 1979, S. 86.
- 39 Reinhart Koselleck: Grenzverschiebungen der Emanzipation – Eine begriffsgeschichtliche Skizze (1987), in: ders.: Begriffsgeschichten, Frankfurt/M. 2006, S. 193.
- 40 Reinhart Koselleck: Hinter der tödlichen Linie. Das Zeitalter des Totalen, in: Michael Jeismann (Hg.): Das 20. Jahrhundert. Welt der Extreme, München 2000. Wiederabdruck in: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte, Berlin 2010, S. 240.

JENS HACKE

Das Politische der Freundschaft

Dolf Sternberger und Hannah Arendt üben sie in der Praxis

Hannah Arendt / Dolf Sternberger: «Ich bin Dir halt ein bißchen zu revolutionär». Briefwechsel 1946 bis 1975. Hg. von Udo Bernbach, Berlin: Rowohlt Berlin 2019, 480 S.

Was den Unterschied zwischen politischer Philosophie und politischer Theorie genau ausmacht, lässt sich kaum trennscharf beschreiben. Ein Vorschlag zur Güte wäre die disziplinäre Zuordnung. Dann tritt auch ins Bewusstsein, dass zwei wesentliche Gründungsfiguren der Politikwissenschaft der Weimarer Philosophie entstammen und welche enge Verbindung zur klassischen Ideengeschichte die Reflexion über Politik einst besaß. Dolf Sternberger war als philosophisch gebildeter Denker zweifellos eine Ausnahmerecheinung unter den Nestoren der bundesrepublikanischen Politologie. Da der Schöngeist elegant schreiben konnte, hat man ihm lange Zeit den Weg zur Professur verbaut. Wie seine lebenslange Freundin Hannah Arendt war er von Heidegger fasziniert, kannte auch Karl Jaspers aus gemeinsamen Heidelberger Zeiten, wurde dann aber bei Paul Tillich über eine Heidegger-kritische Arbeit zum «verstandenen Tod» promoviert. Hannah Arendt fungierte sogar 1931 als Trauzeugin des Ehepaars Sternberger (und schenkte einen Mülleimer), blieb Heidegger aber philosophisch treu, der Jaspers für die Betreuung der Dissertation empfahl, damit Privates und Denkerisches getrennt bleiben konnte.

Das Verbindende ihres politischen Denkens lag in der modernen Ausschreibung der aristotelischen Politik und im Kampf um einen normativen Begriff des Politischen. Anhand ihrer grundlegenden Schriften, Arendts *Vita activa* und Sternbergers *Drei Wurzeln der Politik*, lassen sich die Gemeinsamkeiten sehr genau erkennen, und Sternberger selbst hat in seiner einfühlsamen Auseinandersetzung mit dem Werk der Freundin diese Wesensverwandtschaft

immer betont.¹ Sternbergers Lob der Politologie – in Abgrenzung zur Dämonologie und Eschatologie – und seine Begründung des Politischen im Geist der bürgerlichen Vereinbarung trifft sich mit Arendts Hochamt des gemeinsamen Handelns, dessen Grundlage in der Anerkennung von Pluralität liegt.

Der Begriff der Freundschaft ist für beide essenziell. Arendt ist eine wahre Virtuosin des Zwischenmenschlichen, ein «Genie der Freundschaft» (Hans Jonas), und auch Sternberger erhebt die Freundschaft als Einwand gegen den verhassten Carl Schmitt zur wesentlichen Kategorie des Politischen. Anders als bei Arendt erhält nach Sternbergers Auffassung die Freundschaft auch ihren Sinn, wenn man sie auf Institutionen überträgt. Seine Ausführungen zu Staatsfreundschaft, Institutionentreue und Loyalität unterstreichen diesen universalen Geltungsanspruch emotiver Verbundenheit.

Theorie und Praxis der privaten Freundschaft dieser beiden schriftstellerischen Ausnahmebegabungen lassen sich nun in dem von Udo Bernbach herausgegebenen Briefwechsel nachvollziehen. Bernbach war in den 1960er-Jahren Sternbergers Assistent in Heidelberg und wurde später Professor für Politische Theorie in Hamburg, bevor er in eine späte erfolgreiche Karriere als Wagner-Forscher gestartet ist. Er kann stolz darauf zurückblicken, mit Hannah Arendt noch ein Tänzchen gewagt zu haben. Seine zugleich einfühlsame und informative Einleitung geht mit guten Gründen asymmetrisch vor, denn der Fokus liegt eher auf dem mittlerweile halb vergessenen Sternberger als auf der Ikone Arendt, deren Ruhm und Rezeption in den letzten zwanzig Jahren inner- und außerakademisch stetig gewachsen ist. Überhaupt hat Sternberger in der Arendt-Forschung bislang geringes Interesse gefunden, obwohl er mit Enthusiasmus und Einsatzfreude für ihre ersten Nachkriegsveröffentlichungen in der *Wandlung* gesorgt und das Erscheinen ihres ersten Buches, in das einige der publizierten Zeit-

schriftenaufsätze eingegangen sind, in Deutschland eingefädelt hat.² Er zählte zum Heidelberger Kreis um Jaspers, bewegte sich in der Frankfurter Intellektuellenszene und blieb zeitlebens mit Günther Anders und Hans Jonas befreundet, die in Arendts Leben wichtige Rollen einnahmen. Der liberalkonservative Sternberger war überdies ein Suhrkamp-Autor der ersten Stunde – und blieb es bis zu seinem Lebensende.³ Verwunderlicher Weise hat diese Schlüsselfigur der altbundesrepublikanischen Ideengeschichte noch keinen Biographen gefunden.⁴ Auch vor diesem Hintergrund ist eine Wiederentdeckung Sternbergers an der Seite seiner Freundin Hannah zu begrüßen.

Arendts Briefwerk ist bereits sehr gut erschlossen: Die umfangreichen Korrespondenzen mit ihrem Mann Heinrich Blücher, mit Mary McCarthy, mit Gershom Sholem und Kurt Blumenfeld oder mit Martin Heidegger und Karl Jaspers (um nur einige zu nennen) liegen vor. Den Briefwechsel mit Jaspers hat Sternberger sogar selbst noch rezensiert und musste darin unangenehme Dinge über sich selbst lesen, die einen Schatten auf seine Freundschaft zu Arendt warfen. Sie verlästerte ihn als «Journalistenbegabung» und «gewöhnlich» oder als etwas «zu geschickt»⁵; zum Glück blieb ihm die Lektüre der Briefe an Blücher erspart, denn im Ehegespräch fand sie ihn bisweilen «verspießert», «sehr, sehr unausstehlich» und diffamierte ihn als «Plattkopf», weil er sich offen gegen Heidegger wandte.⁶ Sternberger hatte in seiner Besprechung bedauert, seiner tratschfreudigen Freundin «nicht mehr antworten zu können», und der vorliegende Briefwechsel zeigt in der Tat, wie aufrichtig und engagiert er Meinungsverschiedenheiten ausfocht, denn die Beziehung der beiden durchlebte Höhen und Tiefen, die Feier des Gemeinsamen ebenso wie Enttäuschungen und Abkühlungen.

Es handelt sich um eine Freundschaft, die über fünf Jahrzehnte währte, aber leider erst ab 1946 brieflich dokumentiert ist. Es bleibt unklar, warum keine Briefe vor 1933 auffindbar sind und was der

wirkliche Anlass für die Funkstille während der gesamten NS-Zeit ist. Von politischen Differenzen ist nie die Rede, auch nicht in Zeiten der «Sintflut», so die Sternberger'sche Chiffre für die Diktatur. Generell schien für Arendt kein Zweifel darüber zu bestehen, dass die innere Emigration ihres Freundes beglaubigt war. Ilse Sternberger, geborene Rothschildt und Jüdin, überlebte die letzten Monate in einem Versteck bei Freunden, dem Deportationsbefehl nicht folgend. Arendts Respekt vor dem Schicksal der Sternbergers und ihre Sympathie für Ilse bleiben immer spürbar. Trotzdem weist die sehr vorsichtige Wiederannäherung, die Kontaktaufnahme im Mai 1946, als Sternberger sich unsicher ist, ob er als Redakteur sprechen soll oder Reminiszenzen «unserer alten heißen Heidelberger und Frankfurter Tage» mitteilen darf (65), darauf hin, dass es eine Art Entfremdung gegeben haben muss. «Wir sind uns gut und so soll es bleiben», stimmt Sternberger «von ganzem Herzen» und spürbar erleichtert in die «Melodie» von Arendts erstem (leider nicht erhaltenen) Antwortbrief ein (70). Sternbergers Glück über die wiedergefundene Freundin ist in der Korrespondenz der folgenden Monate in jeder Zeile zu spüren, sie versorgt seine Frau und ihn derweil großzügig mit Care-Paketen. Mit Begeisterung nimmt er alle Texte, die Arendt ihm schickt, in die *Wandlung* auf und lobt ihre Arbeiten ebenso aufrichtig wie überschwänglich. Arendts Aufsätze «Organisierte Schuld», «Es gibt nur ein Menschenrecht» oder «Konzentrationslager» machen sie einer deutschen Leserschaft bekannt. Sternberger fiebert dem Wiedersehen, zu dem es im Herbst 1948 in New York kommt, entgegen, und danach gewinnt die Verbindung der beiden an Intimität: «Jetzt solltest Du eigentlich hier sein und Dich an der Whiskey-Flasche erquicken. Statt dessen versuchst Du den Deutschen gut zuzureden. Das scheint mir ungefähr so aussichtsreich wie den Amerikanern klar zu machen, was Philosophie ist», schreibt Arendt nach der Wiederbegegnung (108).

Sternberger ist in der Kommunikation eindeutig der aktivere Part. Ihn drängt es zum Austausch mit Arendt. Sie eröffnet ihm eine geistige Welt, die er im Nachkriegsdeutschland schmerzlich vermisst. «Die Gesellschaft ist herz- und fühllos, jeder autistisch mit sich selbst beschäftigt – keine Menschlichkeit» (95), klagt er ihr gegenüber. Der Freispruch des *Jud-Süß*-Regisseurs Veit Harlan in Hamburg lässt ihn resignieren, und der spätere Verfassungspatriot traut dem «schwächliche[n] Bonner Machwerk» (116) – gemeint ist das Grundgesetz – im Monat seiner Verabschiedung wenig zu. Er weiß, dass Arendt diese skeptische Haltung teilt, aber überschätzt bisweilen zugleich die Gemeinsamkeit des Denkens. Wenn er sie 1949 um einen kritischen Beitrag zu Heideggers Brief über den Humanismus bittet, verkennt er ihr enges Verhältnis zu Heidegger. Ihre kühle Abwehr gipfelt in dem Satz «Gegen Philosophie hilft nur Philosophie». Es ist unklar, ob Sternberger überhaupt vom Wiedersehen des ehemaligen Liebespaars gewusst hat – jedenfalls geht er vier Jahre später einem ernsthaften Streit über Heidegger, der sich an einem Aufsatz von Sternberger entzündet, nicht aus dem Weg. Arendt wirft ihm vor, Heideggers radikalen Bruch mit der philosophischen Tradition nicht zu würdigen, während Sternberger in Heidegger einen Verächter des Common Sense sieht, dessen Metaphysik jede ethische Überlegung vorsätzlich meidet. Beide bleiben unversöhnlich, und hier ist einer der seltenen Momente erreicht, da Arendt sich von Jaspers und Sternberger alleingelassen fühlt. Im Rückblick gibt Sternberger in dieser Auseinandersetzung (148-163) die bessere Figur ab, und es kostet einige Zeit, bis die Friktion zwischen den beiden wieder gekittet ist. Seine emphatische Besprechung von *Vita activa* in der FAZ stellt wieder die alte Vertrautheit her.

Arendt war beglückt: «Und waerest Du hier, bzw. waeren wir beide in New York, so wuerde ich Dir ein gutes Essen kochen. Und Dir dabei auch gleich beweisen, demonstrieren, dass mein Ar-

beitsbegriff aus der Kueche und nicht vom Ackerbau kommt.» (191) Und Sternberger frotzelt freudig mit: «Wie gerne würde ich wieder eine Mahlzeit bei Dir genießen! Freilich würde ich annehmen, daß Du sie doch eher herstelltest als etwa «erarbeitest». Aber auch ohne eine neue Probe auf dieses Exempel bin ich bereit zu bescheinigen, daß Deine Mahlzeiten als Kultur-Zeugnisse gelten dürfen – ob Du es nun begrifflich wahrhaben willst oder nicht!» (193) Er bewundert die Freundin, deren Werk er fest in seine universitäre Lehre einbaut. Immer wieder erwägt er die Auswanderung nach Amerika, vermutlich auch mit Blick auf seine durch die Verfolgung traumatisierte Frau, und sondiert bei der eher zurückhaltenden Arendt, die ihm immerhin 1964 eine Gastprofessur in Chicago organisiert. Im Alter kommt es bisweilen zu Verstimmungen, wenn Sternberger von Arendts Desinteresse an seiner Arbeit enttäuscht ist. Sie trägt nicht zu seiner Festschrift bei, liest seine Texte oft nur flüchtig – auch wenn er seine Angewiesenheit auf ihr Urteil klar artikuliert – und hat keines seiner Bücher je rezensiert. Vor allem im Falle seines Herzensprojekts über Heinrich Heine schmerzt ihn dies. Als er sie mehrmals auffordert, sich zu seiner Studie über Machiavelli zu äußern, den er von dem Makel freispricht, «Herrschaftstechnik für Politik ausgegeben zu haben» (380), und daher (vergeblich) auf Arendts Sympathie hofft. Arendt, streitlustig wie stets, liebt es, ihn zu reizen, insbesondere hinsichtlich seines vernünftelnden Blicks auf den Parlamentarismus. Als Emphatikerin der Gründung und des Neubeginns tendierte sie bekanntlich zum Rätssystem: «Du bist mir halt ein bisschen zu konservativ und ich Dir halt ein bisschen zu revolutionär, und das war ja vermutlich immer schon so und hat unserer Freundschaft nichts geschadet.» (327)

In den letzten Jahren überwiegen die warmen Erinnerungen an die gemeinsamen Zeiten. Ihre letzte Begegnung im August 1975 bei Sternbergers in Darmstadt, wenige Monate vor Arendts Tod, war zelebrierte freundschaftliche Harmonie. Fortan

wird er in seiner dezenten Art ihr Andenken pflegen und sie sogar posthum als Kronzeugin seiner Heidegger-Kritik rehabilitieren.⁷ In diesem oftmals bewegenden und anrührenden Briefwechsel wird noch einmal eine große Generation deutscher Denker lebendig. Sternberger, das wird deutlich, gehört an die Seite von Arendt, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Hans Jonas, Karl Löwith oder Leo Strauss, die alle auf ihre Weise mit der Frage rangen, wie die Verwerfungen des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der klassischen philosophischen Tradition zu deuten sind.

Das Vergnügen, das die Lektüre dieser Korrespondenz bereitet, wird allerdings durch die nachlässige Editionsarbeit getrübt. Die Erläuterungen der genannten Persönlichkeiten folgen keiner Systematik und sind oft in hohem Maße ärgerlich: Der Rechtsanwalt und FAZ-Mitgründer Otto Klepper wird zum Theologen und Diaristen Jochen, dessen Freitod von 1942 mitgeteilt wird, ohne einen Bezug zum Inhalt der Briefe zu haben. Wenn im Anmerkungsapparat gemutmaßt wird, dass es sich bei einem Chicagoer Bekannten namens Bellow womöglich um den späteren Literaturnobelpreisträger Saul handeln könnte, so hätte dies leicht verifiziert werden können – es ist kein Arkanwissen, dass er zum Freundeskreis Arendts zählte. Sternberger liest also nicht umsonst *Herzog* und lässt Grüße an Saul bestellen. Gleiches gilt für Mircea Eliade, und die Beispiele lassen sich vermehren. Über Christian Meier erfährt man, dass seine späteren Bücher wichtiger sind als *Res publica amissa*. Auf welcher Grundlage wird hier geurteilt? Ansonsten bleibt die Arendt-Forschung der letzten Jahre unberücksichtigt, und auch die bereits bekannten Briefwechsel sind nicht herangezogen worden, von Archivalien ganz zu schweigen. Die schiere Masse an Druckfehlern und Irrtümern lässt nur auf eine völlige Abwesenheit des Lektorats schließen. Dass ein Sternberger-Brief von 1949 für das Jahr 1959 noch einmal abgedruckt wird, hätte jedem Leser auffallen müssen. Angesichts dieser gravierenden Män-

gel wäre der Verlag gut beraten, möglichst schnell eine durchgesehene und überarbeitete Neuauflage zu besorgen.⁸

- 1 Vgl. Dolf Sternberger: Die versunkene Stadt. Über Hannah Arendts Idee der Politik (1976), in: ders.: Staatsfreundschaft. Schriften IV, Frankfurt/M. 1980, S. 171–190; ders.: Drei Wurzeln der Politik, Frankfurt/M. 1978, S. 389–396.
- 2 Hannah Arendt: Sechs Essays, Heidelberg 1948.
- 3 Dolf Sternberger: Figuren der Fabel. Essays, Frankfurt/M. 1950.
- 4 Für den Reiz eines solchen Unternehmens hat bereits zum hundertsten Geburtstag Alexander Cammann geworben: Das verstandene Leben. Eine Marbacher Tagung zum Nachlass Dolf Sternbergers, in: FAZ, 19. Juli 2007, S. 34.
- 5 Hannah Arendt / Karl Jaspers: Briefwechsel 1926–1969, hg. von Lotte Köhler und Hans Saner, München 1987, 2. Aufl., S. 152f., S. 605, S. 617.
- 6 Hannah Arendt / Heinrich Blücher: Briefe 1936–1968, hg. von Lotte Köhler, München 1996, 2. Aufl., S. 311, S. 320, S. 432.
- 7 Dolf Sternberger: Die großen Worte des Rektors Heidegger. Eine philologische Untersuchung (1984), in: ders.: Gang zwischen Meistern, Schriften VIII, Frankfurt/M. 1987, S. 221–231, hier S. 226f.
- 8 Zur einhelligen Kritik an der Edition vgl. Thomas Meyer: Streit stärkt die Freundschaft, in: FAS, 6. Oktober 2019, S. 38; Gustav Seibt: Angst vor Deutschland, in: SZ, 15. Oktober 2019, S. 19; Alexander Gallus: Das Liebe-Committee trat nicht zusammen, in: FAZ, 25. Oktober 2019, S. 10.

Die Autorinnen und Autoren

SONJA ASAL

ist freie Autorin und derzeit Gastredakteurin der Zeitschrift *Merkur*. 2019 ist erschienen *Ernesto Grassi in München. Aspekte von Werk und Wirkung* (hg. zus. mit Annette Meyer).

PATRICK BAHNERS

geb. 1967, ist verantwortlicher Redakteur für Geisteswissenschaften der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Demnächst erscheint *Sie sind wieder da. Warum wir den neuen deutschen Nationalismus nicht mehr los werden*.

PETRA GEHRING

geb. 1961, ist Professorin für Philosophie an der Technischen Universität Darmstadt. 2019 ist erschienen *Über die Körperkraft von Sprache. Studien zum Sprechakt*.

EVA GEULEN

geb. 1962, ist Professorin für europäische Kultur- und Wissensgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin und Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin. 2016 ist erschienen *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie der Nager*.

JENS HACKE

geb. 1973, ist Privatdozent an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2018 ist erschienen *Existenzkrise der Demokratie. Zur politischen Theorie des Liberalismus in der Zwischenkriegszeit*.

HELMUT LETHEN

geb. 1939, ist Professor an der Kunstuniversität Linz. 2018 ist erschienen *Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich*.

CHRISTIAN MEIER

geb. 1929, ist Professor Emeritus für Alte Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2014 ist erschienen *Der Historiker und der Zeitgenosse. Eine Zwischenbilanz*.

CHRISTOPH MÖLLERS

geb. 1969, ist Professor für Öffentliches Recht an der Humboldt-Universität zu Berlin und Permanent Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. 2018 ist erschienen *Demokratisierung in der EU* (zus. mit Linda Schneider).

MARTIN MULSOW

geb. 1959, ist Professor für Wissenskulturen der europäischen Neuzeit an der Universität Erfurt und Direktor des Forschungszentrums Gotha. 2018 ist erschienen *Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720* (2 Bde).

PHILIP RADOWITZ

ist Fotograf und Designer in Berlin. Zuletzt erschienen seine Fotografien über die Gipsformerei in der Publikation *Nah am Leben* (2019) für die Staatlichen Museen zu Berlin.

ASTRIT SCHMIDT-BURKHARDT

lehrt Bild- und Kunstgeschichte und ist als Kuratorin tätig. 2017 ist erschienen *Die Kunst der Diagrammatik*.

DANIEL SCHÖNPFLUG

geb. 1969, ist Professor für Neuere Geschichte am Friedrich-Meinecke-Institut der FU Berlin und Wissenschaftlicher Koordinator am Wissenschaftskolleg zu Berlin. 2017 ist erschienen *Kometenjahre. 1918 – Die Welt im Aufbruch*.

DANILO SCHOLZ

geb. 1984, studierte Ideengeschichte und Philosophie in Cambridge und an der École normale supérieure in Paris und ist derzeit Fulbright Fellow an der Columbia University in New York.

CHARLOTTE SCHREITER

geb. 1963, ist Wissenschaftliche Referentin am LVR-LandesMuseum Bonn. 2019 ist erschienen *La produzione e le collezioni di calchi in gesso nell'corso dell'Ottocento*, in: Medardo Rosso, a cura di Francesco Stocchi e Paola Zatti. Catalogo della mostra nel Palazzo Altemps.

BARBARA STOLLBERG-RILINGER

geb. 1955, ist Professorin für Geschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Münster und Rektorin des Wissenschaftskollegs zu Berlin. 2017 ist erschienen *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit*.

ELLEN STRITTMATTER

geb. 1967, ist Literaturwissenschaftlerin und Kuratorin. Sie leitet die Abteilung Kunst am Institut für Auslandsbeziehungen. 2013 ist erschienen *Poetik des Phantasmas. Eine imaginations-theoretische Lektüre der Werke Hartmanns von Aue*.

VERONIKA TOCHA

geb. 1981, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Staatlichen Museen zu Berlin und erforscht die Sammlung der Gipsformerei. Zuletzt kuratierte sie die Ausstellung «Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei» (2019/2020) und verfasste das gleichnamige Begleitbuch.

BETTINA UPPEKAMP

geb. 1960, ist Professorin für Kunst- und Bildgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. 2019 ist erschienen *(Un)zeitgemäß und subversiv? Sticken bei Annette Messager und anderen feministischen Künstlerinnen in den 1970er Jahren*, in: *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren* (Hg. von Magdalena Bushart u. a.).

JÖRG VÖLLNAGEL

geb. 1967, ist in der Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin für die Bereiche Forschung, Ausstellungen und Internationale Projekte zuständig. Er kuratierte zahlreiche Ausstellungen, zuletzt «Alchemie. Die Große Kunst» (2017) und «Zwischen Kosmos und Pathos. Berliner Werke aus Aby Warburgs Mnemosyne Bilderatlas» (2020, zus. mit Neville Rowley).