

**E-JOURNAL (2018)
7. JAHRGANG / 1**

zfl

**FORUM
INTERDISZIPLINÄRE
BEGRIFFSGESCHICHTE
(FIB)**

**ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG**

Herausgegeben von Ernst Müller

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49(0)30 201 92-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

IMPRESSUM

Herausgeber dieser Ausgabe

Ernst Müller & Barbara Picht, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL), www.zfl-berlin.org

Direktorin

Prof. Dr. Eva Geulen

Redaktion

Ernst Müller (Leitung), Herbert Kopp-Oberstebrink, Dirk Naguschewski, Tatjana Petzer, Barbara Picht, Falko Schmieder, Georg Toepfer, Stefan Willer

Wissenschaftlicher Beirat

Christian Geulen (Koblenz), Eva Johach (Konstanz), Helge Jordheim (Oslo), Christian Kassung (Berlin), Clemens Knobloch (Siegen), Faustino Oncina Coves (Valencia), Sigrid Weigel (Berlin)

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin
Lektorat Gwendolin Engels, Georgia Lummert
Layout/Satz Jakob Claus
Titelbild D. M. Nagu

ISSN 2195-0598

© 2018 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

INHALT

- 4 EDITORIAL**
- 6 EINFÜHRUNG**
Ernst Müller
- 9 ABY WARBURGS BEGRIFF DER ›ANTIKE‹**
Claudia Wedepohl
- 15 ÜBERLEGUNGEN ZU ENTSTEHUNG, BEGRIFF UND METHODE VON ABY WARBURGS BILDERATLAS**
Martin Tremml
- 22 DAS DENKEN DER ›NEUEN‹ FORM BEI ERNST CASSIRER**
Dorothee Gelhard
- 30 ENTZWEIUNG VON ›VERITAS LOGICA‹ UND ›VERITAS AESTHETICA‹
BEGRIFF UND BILDlichkeit IN JOACHIM RITTERS POLITISCHER
HERMENEUTIK DER MODERNE**
Mark Schweda
- 44 IKONOLOGISCHE TRANSGRESSIONEN DER BEGRIFFSGESCHICHTE UND
IHRE HISTORISCHEN MOTIVE IM VERGLEICH 1930/1970**
Falko Schmieder
- 50 BILD, BEGRIFF UND EPOCHE BEI KOSELLECK UND WARBURG**
Barbara Picht
- 57 WORT-BILD-BEZIEHUNGEN IM ›REVOLUTIONÄREN ZEITALTER‹**
Rolf Reichardt
- 72 SATTELZEIT UND SYMBOLZERFALL
NACH DEM BRUCH: WANDEL UND KONTINUITÄT IN DER IKONOLOGIE
DER ARCHITEKTUR**
Christoph Asendorf
- 79 ABSATTELN DER ›SATTELZEIT‹?
ÜBER REINHART KOSELLECK, WERNER HOFMANN UND EINE KLEINE KUNST-
GESCHICHTLICHE GESCHICHTE DER GESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE**
Adriana Markantonatos
- 85 HISTORICAL SEMANTICS AND THE ICONOGRAPHY OF DEATH IN REINHART
KOSELLECK**
Faustino Oncina Coves

EDITORIAL

Diese Ausgabe des *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte* dokumentiert die Beiträge zu dem Workshop *Politische Ikonologie – Begriffsgeschichte – Epochenschwellen*, den das Zentrum für Literatur- und Kulturforschung am 24. und 25. November 2017 im Warburg-Haus Hamburg veranstaltet hat. Der Workshop befasste sich mit Übertragungen, Überschneidungen, Ablösungsprozessen zwischen Begriffsgeschichte und (politischer) Ikonologie. Dabei sollte der historische Index in deren Verhältnis in wenigstens doppelter Hinsicht bedacht werden: Einerseits ging es um die Frage, wie die von Aby Warburg und seinem Umfeld ausgehenden Bild- und Semantiktheorien mit den in der Begriffsgeschichtsforschung thematisierten Epochenschwellen umgehen, andererseits darum, wie und warum die Ikonologie im 20. Jahrhundert selbst zum favorisierten Instrument wird, um den kulturellen und politischen Bedeutungswandel zu fassen.

Wir freuen uns, hier fast alle Beiträge des Workshops präsentieren zu können; freundlicherweise hat zudem Faustino Oncina Coves eine gekürzte Fassung seines thematisch einschlägigen Aufsatzes zu *Memory, Ikonology and Modernity* beigesteuert. Er leitet ein vom spanischen Wissenschaftsministerium gefördertes und mit der ZfL-Arbeitsgruppe zur Begriffsgeschichte kooperierendes Forschungsprojekt (FFI2017-82195-P der AEI/FEDER, UE).

Ernst Müller/Barbara Picht

ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN

Christoph Asendorf (Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder) ist Kunstwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkten zum Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Technik, zur Ikonographie der Industrialisierung sowie zu den veränderten Raum-erfahrungen in der Kunst- und Kulturgeschichte der Neuzeit.

Dorothee Gelhard (Universität Regensburg), Literaturwissenschaftlerin, beschäftigt sich in ihren Arbeiten u. a. mit der Grenze von Sprache und Bild und hat jüngst die Monographie *Ernst Cassirer und die Literatur* veröffentlicht.

Adriana Markantonatos (Mannheim), Kulturwissenschaftlerin, war an der Marburger Universität mit der Archivierung der Fotografien Reinhard Kosellecks betraut, hat zusammen mit Hubert Locher den Band *Reinhard Koselleck und die Politische Ikonologie* herausgegeben und wurde 2018 zum Verhältnis von Sprache und Bild bei Koselleck promoviert.

Faustino Oncina Coves (Universität Valencia) ist Philosoph und Begriffsgeschichtsforscher sowie Verfasser mehrerer Arbeiten zu Reinhart Koselleck und Übersetzer seiner Schriften ins Spanische.

Barbara Picht (ZfL, Berlin), Historikerin, hat sowohl in ihrer Doktorarbeit zu Hermann Broch, Erwin Panofsky und Ernst Kantorowicz im Princetoner Exil als auch während ihrer Ernst-Cassirer-Gastprofessur an der Universität Hamburg zum Umfeld Aby Warburgs gearbeitet.

Rolf Reichardt (Emeritus, Justus-Liebig-Universität Gießen), Historiker und Romanist, hat seit Ende der 1970er Jahre die Begriffsgeschichte um die alltags- und mentalitätshistorische Perspektive erweitert und sich verstärkt bildlichen Quellen als Gegenstand und Quelle der historischen Semantik zugewandt. Herausgeber des *Lexikons der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik*.

Falko Schmieder (ZfL, Berlin) ist Kulturwissenschaftler und Mitautor der Monographie *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, die unter anderem das Verhältnis zwischen Begriffsgeschichte und Ikonologie in den Kulturwissenschaften behandelt.

Mark Schweda (Universität Göttingen) ist Philosoph, ausgewiesen als Herausgeber und Autor mehrerer Bücher zur Philosophie Joachim Ritters und seiner Schüler.

Martin Tremml (ZfL, Berlin), Religionswissenschaftler und Judaist, ist Mitherausgeber von Aby Warburg: *Werke in einem Band* und Leiter eines Forschungsprojekts zu Aby Warburg und den Religionskulturen.

Claudia Wedepohl (Warburg-Institut, London), Kunsthistorikerin und Italianistin, ist an der Edition der Schriften Warburgs beteiligt und arbeitet in verschiedenen Projekten zur Genesis des Warburg'schen Bilderatlas.

EINFÜHRUNG

Ernst Müller

Ulrich Raulff hat einmal konstatiert, Aby Warburgs »erstes Anliegen« sei »das einer historischen Semantik« gewesen.¹ Er konnte mit dieser These an eine Bemerkung Fritz Saxls anknüpfen, der 1930 Warburgs Arbeit unter anderem dahingehend resümiert hatte, er habe »begriffsgeschichtlich untersucht, welche von der Antike künstlerisch vorgeprägten Erlebnisformeln in der Kunst der Renaissance wieder aufleben«.² Diese beiden Urteile über die Arbeit eines Kunstwissenschaftlers mögen aus der sprachorientierten Tradition der Begriffsgeschichte und historischen Semantik eher ungewöhnlich erscheinen, doch gehört vielleicht auch gerade die Trennung sprachlicher und ikonologischer Analysen genau zu dem von Warburg kritisierten Grenzschwächertum zwischen den Disziplinen. Auf jeden Fall strahlte Warburg – mit Denkfiguren wie dem Nachleben der Antike oder der Pathosformel und mit dem *Bilderatlas* – direkt auf zeitgenössische Arbeiten zur Begriffs- oder Ideengeschichte aus: dazu zählen verschiedene Schriften Ernst Cassirers, etwa seine *Begriffsform im mythischen Denken* (1922) oder sein Warburg gewidmetes Buch *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927) und Erwin Panofskys *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte* (1924) oder die von ihm zusammen mit Fritz Saxl verfasste *Melancholia*. Es gilt aber auch für Edgar Wind, der in *Das Experiment und die Metaphysik* (1934) die aus der Kunstwissenschaft gewonnenen Erkenntnisse auf eine – nicht nur an Theorien, sondern an Praktiken orientierte – Wissenschaftsgeschichte anwandte.

Warburgs geistes- und kulturwissenschaftlicher, in seinen eigenen Publikationen auf Ikonologie konzentrierter Ansatz regte offenbar besonders dazu an, ihn auf sprachliche Quellen zu beziehen und begriffsgeschichtlich zu übersetzen.

Doch Warburg wirkte auch über den engeren Kreis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg hinaus. Mit Walter Benjamins Werk, Franz Dornseiffs Onomasiologie oder Ernst Robert Curtius' an das »Nachleben der Antike« anknüpfender »historischer Topik« seien nur einige der Arbeiten über Sprache genannt, die von Warburgs kunstwissenschaftlichen Ideen inspiriert waren. Insbesondere Curtius' Arbeiten – und das berührt unsere Frage nach der Epochenschwelle – sind dabei als Ansatz wahrgenommen worden, überhistorische Denkfiguren und geistesgeschichtliche Kontinuitäten gegen die Gefahr des Historismus und von Brüchen im Traditionszusammenhang aufzuzeigen und damit Warburgs 1912 in Rom verkündetes Programm aufzunehmen, durch »ikonologische Analyse«, die sich durch grenzpolitische Befangenheit nicht davor abschrecken lässt, Antike, Mittelalter und Neuzeit als *zusammenhängende* Epoche anzusehen.³

Hier kommt zugleich eine andere Frage in den Blick: inwieweit nämlich die Entdeckung der Ikonologie, der Wirkmacht von Bildern in einer Geschichte, die nach Warburg bis in die Antike zurückreicht, umgekehrt wesentlich durch eine Gegenwart evoziert worden ist, in der Bilder durch neue Medien und andere politische Repräsentationsverhältnisse eine ganz andere Rolle spielen. Gerade in Warburgs Sprache sind ja

1 Ulrich Raulff: »Aby Warburg. Ikonische Prägung und Seelengeschichte«, in: Gerd Jüttemann (Hg.): *Wegbereiter der Historischen Psychologie*, München/Weinheim 1988, S. 125–130, hier S. 129.

2 Fritz Saxl: »Brief an den Verlag B. G. Teuber (Leipzig) [um 1930]«, in: Aby Warburg: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Gesammelte Schriften. Studienausgabe* (im Folgenden GS), Bd. 2.1, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2000, S. XVIII–XX, hier S. XVIII.

3 Aby Warburg: »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara« [1912], in: ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* [1932], GS, Bd. I.2, S. 459–482, 627–644, hier S. 478.

solche unmittelbaren Zeitbezüge evident, etwa wenn er den durch Wilhelm Bauer prominent gewordenen Begriff des politischen Schlagwortes in den Neologismus des Schlagbildes umformt. Und wenn Dan Diner konstatiert, dass »das fehlgeleitete Verständnis der Moderne [...] mit dem Aufkommen antisemitischer Bilderwelten auf das Engste verbunden« ist,⁴ dann stellt sich die Frage nach dem historischen Index der Ikonologie auch hier. Allerdings ist die politische Wirkmacht von Bildern von der deutschen Begriffsgeschichtsforschung zunächst anhand von Quellen der Französischen Revolution deutlich gemacht worden.⁵

Schließlich gibt es noch eine direktere Verbindung zwischen der KBW und der Begriffsgeschichte, die sich dann in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit erfolgreich etablierte. Ende der 1920er Jahre hatte Erich Rothacker, später Herausgeber des *Archivs für Begriffsgeschichte*, einen ersten Anlauf unternommen, Rudolf Eislers *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* durch ein historisch-kulturphilosophisch orientiertes Wörterbuch zu ersetzen, also ein begriffsgeschichtliches Wörterbuch herauszugeben, wie es dann Jahrzehnte später in abgewandelter Form von Joachim Ritter realisiert wurde. Rothacker sah offenbar Ansätze bei Warburg und im Umfeld der KBW, die seinem eigenen Ansatz korrespondierten, und entwickelt zeitweise die Idee, das Projekt eines Wörterbuchs kulturphilosophischer Begriffe zusammen mit diesem Institut zu realisieren. Rothackers Kontaktaufnahme zu Aby Warburg führte im Sommer 1927 im Warburg-Haus zu einem Privatissimum-Vortrag über das ›Kulturphilosophische Wörterbuch‹ vor dem Freundes- und Kollegenkreis der KBW. Margarita Kranz hat dabei wohl zutreffend herausgestellt, welche Gründe Rothacker bewegen haben mögen, die Zusammenarbeit mit der KBW zu suchen. »Rothackers philosophischer Ansatz der *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, die gemeinsamen ›Lebenswurzeln‹ der ›sprachlichen Ausdrücke‹ in ihrer Bildhaftigkeit herauszustellen – auch die zahlreichen Bilder, Gleichnisse und Metaphern der philosophischen Sprache dabei einzubeziehen – und übergreifende Zusammenhänge zu sehen, passte in die anschauliche Ausrichtung

des Warburg-Instituts.«⁶ Vielleicht auch deswegen zeigte sich Warburg, wenigstens kurzzeitig, »freudig erstaunt«, dass Rothacker an seiner »Philosophie der (geistigen) Ausdruckswertbildung« Interesse hatte.⁷ Er gedachte sogar, das Stichwort Symbol zu übernehmen. Rothacker wiederum nimmt zwar Warburgs Forschungen zum ›Nachleben der Antike‹ auf, wollte allerdings seine eigene Problemgeschichte der kulturphilosophischen Begriffe nicht wirkungsgeschichtlich von der Antike (entsprechend der Figur des Nachlebens), sondern ausgehend von der Problemlage der Gegenwart untersuchen.

Zu den zeitweiligen Mitarbeitern Rothackers gehörte in dieser Zeit Joachim Ritter. Er hatte zuvor, wie Raymond Klibansky, bei Cassirer zur Philosophie am Übergang zwischen Mittelalter und Neuzeit gearbeitet. Was Cassirer und die Warburg-Schule in ihren theoretisch-historischen Arbeiten miteinander verband, war unter anderem der antihistoristische Versuch, Traditionen als ›Nachleben der Antike‹ freizulegen, um so, vor allem in der Untersuchung der Renaissance, den Beweis zu erbringen, dass es, sei es in der Kunst, sei es in der Philosophie, den großen Sprung zwischen Antike und Neuzeit nicht gegeben habe. Ein Schwerpunkt bildete dabei die Erforschung des Mittelalters, das lange als dunkel und leer gegolten hatte und das nun an die Renaissance herangerückt und als unverzichtbares Vermittlungsglied zwischen Antike und Neuzeit herausgestellt wurde. In diesen Zusammenhang gehörte auch Klibanskys Arbeit über die Nachwirkung des Platonismus insbesondere bei Nikolaus von Kues und Meister Eckhart sowie Ritter Arbeit über Kues' Theorie des Nichtwissens, mit der er 1925 bei Cassirer promovierte. Beide folgten Cassirers *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Diese These von der Kontinuität der Antike kann aber als ein Programm verstanden werden, von dem sich spätere, gerade an Begriffen orientierte Konzepte deutlicherer Epochenschwellen oder gar einer späteren scharfen ›Sattelzeit‹ zwischen 1750 und 1850 absetzen.

4 Dan Diner: »Einführung«, in: ders. (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Gesamtwerk in 7 Bänden inkl. Registerband, Stuttgart 2011, Bd. 1, S. X.

5 Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, Rolf Reichardt: *Die ›Bastille‹. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 12 f.

6 Margarita Kranz: »Begriffsgeschichte institutionell. Die Senatskommission für Begriffsgeschichte der Deutschen Forschungsgemeinschaft (1956–1966). Darstellung und Dokumente«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 53 (2011), S. 153–226, S. 147.

7 Aby Warburg: »Eintrag v. 22.7.1927«, in: ders.: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Einträgen v. Gertrud Bing u. Fritz Saxl*, hg. von Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass (= GS, Abt. 7, Bd. 7), Berlin 2001, S. 124.

Sieht man Rothackers Versuch, das begriffsgeschichtliche Projekt mit Warburg und der KBW, also mit einer Institution zu realisieren, die heute als grundlegend für eine ›Erste Kulturwissenschaft‹ angesehen wird, so erscheint die Zäsur 1933 umso plastischer: Zur gleichen Zeit, in der Rothacker eine politische Karriere im ›Dritten Reich‹ anstrebte, emigrierte die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ins Londoner Exil. Was den Zusammenhang zwischen Begriffsgeschichte und Epochenproblematik betrifft, so waren es in der Folgezeit innerhalb der Geschichtswissenschaft keineswegs die im Umkreis der KBW entstehenden Ideen, die fortwirkten. Das hat mit der Zäsur 1933 in zweifacher Hinsicht zu tun: Zum einen waren diese Pläne mit dem erzwungenen Exil lange Zeit nicht mehr präsent, zum anderen aber wurden andere historische Epochenerteilungen wichtiger: für die Begriffsgeschichte der Kriegs- und Nachkriegszeit vor allem Otto Brunner, dessen These vom starken Bruch zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Semantik von politischen Kategorien Kosellecks Sattelzeitthese vorarbeitete. Auch bei Joachim Ritter findet sich in der Nachkriegszeit ein ähnlich gelagertes Denken, das die Moderne in ihrer Entzweigungsstruktur eher als starken Bruch gegenüber der Antike interpretiert. Damit im Zusammenhang stehend oder nicht haben diese Konzepte, wie das *Historische Wörterbuch der Philosophie*, gleichzeitig die bildliche Semantik, die Ikonologie, aber auch die metaphorische Ebene der Begriffe nicht berücksichtigt. Einmal abgesehen von der politischen Dimension könnte man zudem zugespitzt fragen, ob eine an Bildern orientierte historische Semantik eher Kontinuitäten akzentuiert, eine an der Sprache orientierte Begriffsgeschichte dagegen eher Brüche.

Sieht man die großen begriffsgeschichtlichen Unternehmen, die seit den 1970er Jahren erschienen sind, Kosellecks *Geschichtliche Grundbegriffe* und das maßgeblich von Joachim Ritter initiierte *Historische Wörterbuch der Philosophie*, dann ist die dort ausgesparte, im weiteren Sinne bildliche und bildlich-metaphorische Dimension der Semantik erst durch die Kritik dieser Projekte in die Diskussion gekommen. Das betrifft innerhalb der Philosophie die als Gegenentwurf zum Ritter-Wörterbuch wahrgenommene Metaphorologie Hans Blumenbergs, es betrifft vor allem auch den Ansatz von Reichardt. Auch, aber natürlich nicht nur an diesem Vortrag fände ich es interessant, die Frage zu diskutieren, ob sich in der Französischen Revolution ein neues Verhältnis zu Bildern herausbildet? Kann eine solche politische, am Epochenschnitt orientierte Ikonographie mit Warburgs

Longue durée Figuren etwas anfangen? Gibt es innerhalb der Bildgeschichte so etwas wie eine Sattelzeit, also Zäsuren, in denen die Bildsprache sich so radikal verändert, dass Bilder nach dieser Zäsur nicht mehr verständlich sind? Gibt es Synchronizitäten zwischen Sprache und Bild, oder eine gegenläufige Logik? Müssen wir sogar davon ausgehen, dass Bilder im 20. Jahrhundert in der politischen (Selbst-)Verständigung an die Stelle der Begriffe getreten sind?

Vielleicht könnte man sagen, dass sich seit den 1990er Jahren Begriffsgeschichte und Ikonographie aufeinander zubewegen, wobei dazu nicht nur der allgemeine *iconic turn* beitrug. Der Kunsthistoriker Martin Warnke, der mit seinen Arbeiten die abgebrochene Tradition des Warburg-Hauses wieder aufgenommen und sich auch explizit um die *politische* Ikonographie verdient gemacht hatte (nicht zuletzt als Mitherausgeber des *Handbuchs der Politischen Ikonographie*, das erstaunliche Analogien zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen* aufweist), war es auch, der Koselleck 1996 zu einer Warburg-Gastprofessur ins Hamburger Warburg-Haus einlud. Koselleck hatte sich damals bereits intensiver ikonologischen Themen zugewandt (seinen historischen und politischen Arbeiten zu Denkmälern, der eigenen fotografischen Praxis). Er erklärte anlässlich seines Aufenthalts am Warburg-Haus, sein wissenschaftliches Interesse habe sich nach Abschluss der *Geschichtlichen Grundbegriffe* von der sprachlichen auf die bildliche Semantik verlagert.⁸ Besonders die traumatischen Erfahrungen des Nationalsozialismus manifestierten sich für Koselleck nicht in begrifflich-sprachlicher Form, sondern in Bildern/Traumbildern. Bei Koselleck gibt es die in den Diskussionen wiederkehrende Paradoxie, dass er die Relevanz ikonologischer Fragen einerseits auf ganz bestimmte Zeiträume und Probleme konzentriert (etwa auf den Nationalsozialismus, oder, mit Arnold Gehlen, auf politische Verhältnisse der Moderne), sie aber andererseits geradezu anthropologisch erklärt.

⁸ Vgl. Hubert Locher, Adriana Markantonatos (Hg.): *Reinhard Koselleck und die Politische Ikonologie*, Berlin, München 2013.

ABY WARBURGS BEGRIFF DER ›ANTIKE‹

Claudia Wedepohl

I. PROGRAMM

Wenn man heute nach dem ideellen Vermächtnis Aby Warburgs fragt, kommen konzeptuell aufgeladene Begriffe, oder besser gesagt Denkfiguren, wie *Pathosformel*, *Denkraum* und *Mnemosyne* in den Sinn. Es sind geniale Wortschöpfungen, die längst jenseits der spezifischen Warburg-Forschung Eingang in die geisteswissenschaftliche Terminologie gefunden haben. Warburg selbst nun, wäre er nach dem für seine lebenslange Forschung zentralen Axiom gefragt worden, hätte zweifellos das *Nachleben* oder *Fortleben* oder den *Einfluss der Antike* genannt. Die Ergündung dieses Phänomens, von ihm immer wieder als »Problem« bezeichnet, das ihn lebenslang »kommandierte«,¹ stand nicht nur im Zentrum seiner Forschung, sie war auch das Leitmotiv der Anschaffungspolitik und Organisation seiner Bibliothek – regelrecht sein Programm. Dem Begriff oder, wie Ulrich Raulff sagt,² »Begriffshybrid« *Nachleben* ist in der Forschung ebenfalls viel Aufmerksamkeit geschenkt worden, auch den einzelnen Komponenten, also ›nach‹ und ›Leben‹; nur nebenbei hat man sich auch Gedanken über Warburgs Verständnis des für dieses Programm zentralen Begriffs Antike gemacht. Für diesen Ansatz stellvertretend genannt seien die Untersuchungen von Martin Tremel und Andrea Pinotti.³ Dass die Idee

des ›Nachlebens‹ für Warburgs Antikebegriff konstituierend ist, er gleichermaßen rückblickend und global auf die die gesamte abendländische Kultur prägende Epoche blickt, zeigt sich sehr anschaulich am Umfang, den das Lemma »Antike, Nachleben« in dem von Gertrud Bing besorgten Register seiner *Gesammelten Schriften* einnimmt; es sind gut acht Spalten.

II. NACHLEBEN WELCHER ANTIKE?

Wenn man zunächst die groben Eckdaten betrachtet, ist die ›Antike‹ geographisch auf den Mittelmeerraum, zeitlich auf die Spanne von ca. 800 v. Chr. bis ca. 600 n. Chr. begrenzt und kulturell von der Kontinuität des alten Griechenlands über den Hellenismus bis zum Römischen Reich geprägt; zeitliche und begriffliche Abgrenzungen variieren. Im *Brockhaus* von 1966 heißt es etwa, dass, da der Begriff Antike meist unter dem Aspekt des hauptsächlich literarischen Fortwirkens in der christlich-abendländischen Kultur verwendet werde, man ihn mit ihrem ersten literarischen Zeugnis gleichsetze, und zwar dem Epos Homers (Mitte 8. Jh. v. Chr.). Doch fuße Homers Werk auf der vorausgegangenen, durch die Archäologie wiederentdeckten kretisch-mykenischen Kultur.⁴ Fast ›warburgianisch‹ wird die Antike hier durch das Fortwirken ihrer Kultur definiert. Im *Brockhaus* von 1908 allerdings, den Warburg – der Handbücher für die fundamentalen Medien der Wissensvermittlung hielt – immer

1 Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers/Kurt W. Forster u. a., Bd. I.1,2: *Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*, hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers, Berlin 1998, S. 487–558, hier S. 535. Vgl. Aby Warburg an Carl Justi, 3. August 1906, Warburg Institute Archive [WIA], General Correspondence [GC].

2 Ulrich Raulff: »›Nachleben‹. A Warburgian Concept and Its Origin«, 07.11.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw8ooams&feature=youtu.be> (aufgerufen am 15.05.2018).

3 Vgl. Martin Tremel: »Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur«, in: Martin Tremel/Daniel Weidner (Hg.):

Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung, München 2007, S. 25–40; Andrea Pinotti: *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano 2001; ders.: »Nympha zwischen Eidos und Formel. Phänomenologische Aspekte in Warburgs Ikonologie«, in: Hans Rainer Sepp/Jürgen Trinks (Hg.): *Phänomenalität des Kunstwerks*, Wien 2006, S. 222–232.

4 »Antike«, in: *Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden*, 17., völlig neubearbeitete Auflage, Bd. 1, Wiesbaden 1966, S. 575–576.

wieder selbst benutzte, findet sich das Lemma ›Antike‹ nicht; es gibt lediglich ›antik‹. Damit, heißt es, werde »das Griechische und Römische« bezeichnet, »besonders aber die Überreste der griechischen und römischen Kunst und des Kunstgewerbes«. ⁵ Mehr als ein halbes Jahrhundert früher lieferte der Brockhaus also eine enger gefasste Definition, die sich allein auf die griechisch-römische Epoche und ihre Erzeugnisse bezieht.

Vor diesem Hintergrund möchte ich mich Warburgs Verwendung und Verständnis des Begriffs Antike mit zwei einschlägigen Zitaten nähern. Das erste stammt aus einem Brief, den er am 24. Februar 1918 dem Reformationsforscher Paul Flemming schrieb. Für Flemming resümiert Warburg zwischen seinen beiden großen Luther-Vorträgen (im November 1917 und im April 1918), in denen er sich mit dem Ursprung einer neuen, von Irrationalismus gesteuerten Propaganda »in Wort und Bild« beschäftigte, Folgendes zu den Voraussetzungen der Empfänglichkeit für derartige Druckerzeugnisse:

»[E]s ist mir nach und nach klar geworden, daß die Frage nach dem *Einfluß der Antike* nur sehr unzureichend beantwortet werden kann, wenn man sie nur als ein Problem der Form auffaßt; das ist eine Abwegigkeit unseres antikisierenden Saeculums, die auf Rousseau und Winckelmann zurückgeht: ›Einfalt und stille Größe‹ sind Ideale der intellektuellen Aufklärung, die das Wesen der ›dämonischen Antike‹ nicht einmal ahnten. Diese aber ist etwa in der Astrologie eine geschichtsbildende Macht erster Ordnung, eine Einsicht, zu der Sie den Weg gebahnt haben, ohne daß Sie bisher die nötige Gefolgschaft in ausreichender Stärke gefunden haben, um die Erkenntnis, daß der kosmische Fatalismus der hellenistischen Kultur das Schicksal des geistigen Deutschlands bis auf den heutigen Tag beeinflußt, zum Allgemeingut der wirklich guten deutschen Erziehung zu machen. Mit dem Worte ›Aberglauben‹ schwatzt man sich an dem Problem journalistisch fröhlich vorbei.« ⁶

Zunächst ist anzumerken, dass die Tatsache, dass Warburg in diesem Brief (wie an zahlreichen anderen Stellen) vom ›Einfluss‹ und nicht vom ›Nachleben‹ der Antike spricht, insofern vernachlässigt werden kann, als ›Einfluss‹, ›Nachleben‹ und ›Fortleben‹ unsyste-

matisch und mehr oder minder synonym in seinen Schriften auftauchen. Schaut man aber auf seine Verwendung des Begriffs Antike, wird deutlich, dass Warburg sehr global in einem vormittelalterlichen Zeitalter – er spricht nicht von überlieferten Kulturgütern – einen zweifachen, man sollte hinzufügen: gegenläufigen Einfluss auf die Kultur der nachantiken Zeit erkennt: einerseits auf ein am Naturalismus (der bei Warburg auch ein Synonym für Naturwissenschaft ist) orientiertes Streben nach Aufklärung, andererseits auf den Glauben an einen ›kosmischen Fatalismus‹. Um diesen Glauben geht es ihm bei der Suche nach den Ursachen irrationalen Denkens, da er, so Warburg, Geschichtskonstruktionen wie etwa die im 16. Jahrhundert verbreiteten astrologischen *Prognostica* erlaube. Warburg spricht also von zwei parallelen Strömungen; die eine nennt er explizit ›dämonisch‹, die andere definiert er implizit als ›apollinisch‹. Ersetzt man aber, wie Warburg, den Begriff einer historischen Zeitspanne, die sich auf ein geographisch definiertes Gebiet bezieht, durch den einer Geisteshaltung, wird die Bestimmung des Einflusses, Fortlebens, Wiederauflebens dieser Geisteshaltung deutlich beliebiger. In diesem Sinne macht das Zitat deutlich, dass Warburg ›Antike‹ nur sehr bedingt als historischen Epochenbegriff verstand.

Gut sechs Jahre nachdem er im Kontext der Reformationsstudie den angeblichen Ursprung verschiedener Mentalitäten, die im 16. Jahrhundert nebeneinander existierten, mehr oder minder angedeutet hatte, erläuterte Warburg dem Historiker Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff ähnlich knapp einen ebenso aus der ›Antike‹ hergeleiteten Stilbegriff:

»Die Fragestellung nach dem *Einfluss der Antike* auf die künstlerische Darstellung des Menschen zunächst in der Kunst der italienischen, später auch der deutschen Renaissance hat mich zu der Einsicht geführt, dass neben dem Ideal des *klassisch-ruhigen Ausdrucks* ebenso die *Superlative leidenschaftlich bewegter Gebärdensprache der Antike* vorbildlich auf die Formensprache der Renaissance eingewirkt haben. Weiterhin konnte ich feststellen, dass diese *Wiederherstellung des polaren Urstils der Antike* sich durchzusetzen hatte gegen den spätmittelalterlichen Trachtenrealismus, unter dessen bedrückender Hülle der hellenische Körper seine unmittelbare Ausdrucksfähigkeit verlor.« ⁷

5 »Antik«, in: *Brockhaus' Konversations-Lexikon. Neue, revidierte Jubiläums-Ausgabe*, 14., vollständig neubearbeitete Auflage, Bd. 1, Leipzig 1908, S. 692.

6 Aby Warburg an Paul Flemming, 24.02.1918, WIA, GC (Hvh. C.W.).

7 Aby M. Warburg: *Per monstra ad sphaeram. Sternglaube und Bilddedeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, hg. von Davide Stimilli in Zusammenarbeit mit Claudia Wedepohl, München/Hamburg 2008, S. 53.

Hier widmet sich Warburg also dem im Brief an Fleming so genannten Problem der Form. In Anspielung auf Winckelmanns oft zitierte ›edle Einfalt und stille Größe‹ beschreibt Warburg das Ideal der Antike als »klassisch-ruhigen Ausdruck«. Der apollinische Charakter dieses Ausdrucks ist für ihn dementsprechend nicht mehr der Inbegriff einer intellektuellen Haltung, der Aufklärung, sondern ein Stilbegriff. Und wieder definiert Warburg diesen Begriff als einen polaren Gegensatz. Der klassischen Ruhe steht die leidenschaftliche Bewegtheit gegenüber, und dementsprechend liegt seiner Idee an dieser Stelle Nietzsches Dualismus apollinisch – dionysisch zugrunde. Wie in dem in Bezug auf die Geisteshaltung konstruierten Dualismus geht Warburg davon aus, dass der apollinische und der dionysische Stil in der Antike parallel nebeneinander existierten. Diese Parallele bezeichnet er, verknap-pend, als »polaren Urstil«. Eigentlich meint er also einen einzigen, im undefinierten Zeitalter der Antike geprägten Stil mit zwei verschiedenen Ausdrucksformen, oder vielmehr: zwei verschiedene Gesetzmäßigkeiten, die in einer vorchristlichen europäischen Mentalität, die die antike Kultur geprägt hat, ihren Ursprung haben. Die Definition des historischen Ursprungs des genannten Urstils steht also einem Epochenbegriff deutlich näher als die Bezeichnung »dämonische Antike«. Begriffsdehnungen dieser Art zeigen, dass sich der Kern von Warburgs Programm in seinem Antikebegriff und seinem Antikeverständnis verbirgt.

III. VON BOTTICELLI ZU DÜRER

Die Annäherung an Warburgs Antikeverständnis muss bei seiner Doktorarbeit über Botticellis *Geburt der Venus* und *Primavera* beginnen, dem 1891 fertiggestellten Erstlingswerk, in dem das Lebenswerk bereits angelegt ist. In dieser als »Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike« bezeichneten Studie geht es Warburg explizit um das, was Dichter und Maler in der zweiten Hälfte des Florentiner Quattrocento an »der Antike ›interessierte‹«; handelndes Subjekt ist das Individuum, Dichter und Maler, Objekt ›die Antike‹. Schon in der »Vorbemerkung« zur eigentlichen Untersuchung resümiert Warburg seine Ergebnisse und behauptet, dass es sich verfolgen lasse, »wie die Künstler und deren Berater in ›der Antike‹« – hier explizit hervorgehoben – »ein gesteigerte äußere Bewegung verlangendes Vorbild sahen und sich an antike Vorbilder anlehnten, wenn es sich um die Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks –

der Gewandung und der Haare – handelte.«⁸ Warburg unterscheidet hier also zwischen »der Antike«, einer globalen Größe, und konkreten antiken Vorbildern: präzise benennbaren Texten und Bildwerken. In der eigentlichen Untersuchung geht es ihm darum, für die Werke des Florentiner Dichters Angelo Poliziano – den er für den entscheidenden Mittelsmann zwischen dem Auftraggeber der beiden Gemälde und dem Maler Botticelli hält – anhand komparatistischer Vergleiche konkrete antike Textvorlagen zu ermitteln. Ferner will er zeigen, nach welchen Kriterien die Vorlagen ausgesucht wurden und inwiefern Poliziano von ihnen abwich. Hier wird Warburg Philologe und Archäologe. Für jedes einzelne Bildmotiv, seien es die beiden zentralen Venusfiguren, die Horen (auf der *Geburt der Venus*), der wolkenvertreibende Hermes, die drei ineinander verschlungenen Grazien, vor allem aber die Flora-Zephyr-Gruppe (alle auf der *Primavera*), versucht er die relevante antike Textquelle zu identifizieren.

Höhepunkt seiner Analyse ist die Auffindung der präzisen Stelle in Ovids *Fasten*, in der er die Quelle für die Darstellung der Verwandlung der Nymphe Chloris in Flora vermutet. Darüber hinaus konzentriert Warburg sich auf die Vergleichsindizien: auffällige Details wie das flatternde Gewand und das wehende Haar, in denen er einen Hinweis auf die Geisteshaltung derjenigen sieht, die solche Details aus den (schriftlichen und bildlichen) Vorlagen ausgewählt, originalgetreu reproduziert oder bewusst abgewandelt haben. Die das Detail betonende Übertreibung gegenüber der antiken Vorlage, unmotivierter Bewegungssteigerung bis hin zu unrealistischen Manierismen, soll ein Indiz für das aufkommende Bedürfnis sein, sich mit ›Lizenz‹ ›der Antike‹ – konkreten antiken Vorbildern oder einem antikischen Stil – von den regulativen Normen des christlichen Dogmas zu befreien.⁹ Vorreiter dieser Befreiung waren in Warburgs Augen die durch den Kapitalismus zu gewissem Selbstbewusstsein gelangten Florentiner Auftraggeber der merkantilen Oberschicht.

8 Aby Warburg: »Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers/Kurt W. Forster u. a., Bd. I.1,1: *Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*, hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers, Berlin 1998, S. 1–59, hier S. 5.

9 Vgl. Aby Warburg, »Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance«, in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. von Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig unter Mitarbeit von Susanne Hetzer/Herbert Kopp-Oberstebrink/Christina Oberstebrink, Berlin 2010, S. 281–310, hier S. 301.

Parallel zur Doktorarbeit arbeitete Warburg an seinem nie vollendeten, 1904 abgebrochenen Versuch, aus den von ihm beobachteten Ausdrucksphänomenen die Basis einer grundsätzlich neuen Ausdruckstheorie herzuleiten. Das Resultat waren die *Grundlegenden Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, ein fragmentarisches Konvolut aphoristischer Lehrsätze. Schon am 20. Juli 1889, wenige Monate nach der Rückkehr aus Florenz, wo ihm die entscheidenden Ideen zum Thema seiner Doktorarbeit gekommen waren, hatte Warburg mit Blick auf die Florentiner Frührenaissance unter der Überschrift »Einfluß der Antike, allgemein« aphoristisch konstatiert: »Es ist zu unterscheiden, ob man bei einer Neuerung auf die Antike als *Genossin* oder als *Vorbild* weist.«¹⁰ Das metaphorische Mitstreitertum einer gesamten historischen Epoche bei der Reformierung des Bildes ist eine Anspielung auf Gemeinsamkeiten, eine – wenn auch reflektierend – gefühlte emotionale Verwandtschaft: ein Ein- und Nachfühlen in einen seelischen Zustand, das sich vom rein rational-bewussten Kopieren eines Vorbilds unterscheidet. Die Theorie dieses psychischen Vorgangs hatte Warburg aus Robert Vischers *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik* von 1873 übernommen. Der Zustand, dem das ›Interesse‹ seiner Ansicht nach gilt, ist eine urtümliche Unbefangenheit, die Warburg sieben Jahre später im Kontext seiner anthropologisch-ethnologischen Studien im Südwesten Nordamerikas bei den Hopi-Indianern wiederzuerkennen meinte. Dort sei ihm der »organische Zusammenhang zwischen Kunst und Religion der ›primitiven‹ Völker« so klar geworden, dass es ihm gelungen sei, »die Identität oder vielmehr die Unzerstörbarkeit des *primitiven* Menschen, der zu allen Zeiten derselbe bleibt, [...] als Organ [...] in der Kultur der florentinischen Frührenaissance« wiederzuerkennen.¹¹ Mit Bezug auf die Ureinwohner Nordamerikas definiert er »primitiv« aber auch als die Unfähigkeit zur »subjektiven Differenzierung« von Ursache und Wirkung,¹² die den oben zitierten »kosmische[n] Fatalismus« bewirkt.

Besonders interessierte Warburg sich in seiner Doktorarbeit für die Herkunft des Motivs der rein ins-

tinktgetriebenen erotischen Verfolgungsszene. Diese gewinne im Genre der seines Erachtens von Poliziano um 1480 wiederbelebten Tragödie Leibhaftigkeit. Was er in der Doktorarbeit nur andeuten konnte – die Rolle des Motivs der tödlich endenden Verfolgung des Orpheus – arbeitet er 1905 in seinem Vortrag über »Dürer und die italienische Antike« aus. Dieser Vortrag über Dürers Entlehnungen aus der italienischen Graphik gilt als Geburt des Begriffs der Pathosformel, einer rein körperlichen Ausdrucksform, die Warburg auf Ur-Empfindungen und pathetische Ur-Reaktionen zurückführt. Ins Zentrum seiner Untersuchung über die Darstellung dieser Phänomene rückt Warburg Dürers Hamburger Zeichnung *Der Tod des Orpheus* von 1494, deren Hauptmotiv nicht nur zeitgenössische, sondern auch antike Parallelen hat. Zwar stellt Warburg hier auch kulturhistorische und kulturtheoretische Überlegungen über das von Dionysos geforderte Menschopfer an, doch vor allem geht es ihm um die angeblich echt antike Ausdrucksform der Tötungsszene – um den Einsatz eines griechischen Formenvokabulars, das aus dem Nach-Erleben von Urerfahrungen entstanden sein soll.

Die prototypische Urerfahrung ist für Warburg der in den Mysterienkulten zelebrierte Opfertod. Der Ursprung der antiken Mysterienkulte, jener Geheimkulte, die wie der Dionysoskult eine jeweils eigene Heilsgeschichte besitzen, wurde in der Zeit um und nach 1900 im Nahen Osten und in vorzeitlichen Initiationsriten vermutet; heute spricht man von ›orientalischen Vorformen‹, denn diese Kulte erlebten erst in der römischen Kaiserzeit ihre Blüte, aus der auch die Überlieferung stammt. Im frühen 20. Jahrhundert interessierte man sich besonders für die Mysterienkulte als Vorformen des Christentums; hierin liegt wohl der Schlüssel für Warburgs Fokus auf deren Rituale. Im Jahr 1923 spitzt er seine Hypothese folgendermaßen zu:

»Und doch waren vor 2000 Jahren gerade in dem Ursprungsland unserer europäischen Bildung, in Griechenland, Kultgewohnheiten im Schwange, die an verzerter Kraßheit das, was wir bei den Indianern sehen, noch übertreffen. Im orgiastischen Kult des Dionysos z. B. tanzten die Mänaden mit Schlangen in Händen und um ihren Kopf wand sich die lebende Schlange als Diadem, während sie in der andern Hand das Tier hielten, das im ekstatischen Opfertanz zu Ehren des Gottes zerrissen wurde. Das blutige Opfer im ekstatischen Wahnsinn ist [...] der Höhepunkt und der eigentliche Sinn des religiösen Tanzes.«¹³

10 Aby Warburg: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, hg. von Horst Bredekamp/Michael Diers/Kurt W. Forster u. a., Bd. IV: *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hg. von Ulrich Pfisterer/Hans Christian Hönes, Berlin 2015, S. 28.

11 Aby Warburg: »Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika«, in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. von Martin Trembl/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 567–600, hier S. 569 (Hvh. C.W.).

12 Warburg: *Fragmente zur Ausdruckskunde* (Anm. 10), S. 145.

13 Aby M. Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, mit

Offensichtlich ist für Warburg Nietzsches Vorstellung von Ursprung und Gestalt der attischen Tragödie das *missing link* für die Idee der Antike schlechthin. Einerseits sei durch die Tragödie eine historisch völlig vage, mythische, von heidnischen Opferkulten geprägte Vorzeit in die ›klassische‹ Antike vermittelt worden, andererseits meint Warburg ein Nachleben der mythischen Vorzeit in den heidnischen Ritualen einer von der europäischen Kultur unberührt gebliebenen zeitgenössischen Gesellschaft zu erkennen – nach heutigem Wissen ohne Frage eine Fehlinterpretation.

IV. MYTHISCHE ANTIKE: VICO – VIGNOLI – USENER – TYLOR – CASSIRER

Alle Hinweise auf eine mythische Vorzeit zeigen, dass Warburg versuchte, das angebliche Bedürfnis des wohlhabenden Florentiner Bürgertums, sich vom christlichen Dogma zu befreien, in seiner ausdruckspsychologischen Relevanz evolutionsgeschichtlich regressiv zu deuten. Neben der philologisch-archäologischen Detektivarbeit verfolgte er damit einen ganz anderen Ansatz, der schon in seinen Studientagen gelegt worden war. Auf diesen Ansatz muss man schauen, um Warburgs (von ihm selbst kaum definierten) Antikebegriff in seinem ganzen Umfang zu begreifen, konkret: auf den Einfluss des Altphilologen und Religionswissenschaftlers Hermann Usener und ganz grundsätzlich der von ihm gelehrten Tradition, auf die hier nur andeutend hingewiesen werden kann. Die Prägung lässt sich nicht nur deutlich aus Warburgs Mitschrift von Useners Bonner Vorlesung mit dem Titel »Mythologie« erkennen, sondern auch an Stichwörtern wie »mythologische Denkweise«, »Causalitätsdrang« und »Causalitätsbedürfnis«, »Beseelung«, »Ideenassociation« und nicht zuletzt »primitiv« in den »Bruchstücken« ablesen.¹⁴ Usener war Viconianer. In seiner *Scienza nuova* hatte Giambattista Vico 1725 und 1744 aus der Theorie der Existenz einer ›primitiven‹ Gesellschaft in einem vor der Überlieferung liegenden mythischen Zeitalter eine neue Methode entwickelt, um Erkenntnisse über früheste Zeiten zu gewinnen. Da er vermutete, dass sich eine als ›primitiv‹ bezeichnete, unverdorben, homogene Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt in verschiedene Nationen und Sprachen aufgespalten habe, wollte er diese Erkenntnisse aus Homer und

den klassischen Autoren ableiten. Für Warburg war Vico zunächst nur ein indirekter Einfluss. Noch im Studium hat er fraglos den von Usener zitierten italienischen Evolutionstheoretiker Tito Vignoli rezipiert, der unter dem Einfluss von Edward Burnett Tylors *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom* von 1871 in *Mito e Scienza* von 1879 (auf Deutsch 1880 als *Mythus und Wissenschaft* erschienen) die Theorie der Kontinuität des Primitiven weitergedacht hat. Hinter diesen Studien steht neben Vico auch Darwins Evolutionslehre, die Warburg schon als Student in Florenz beeindruckt hatte. Sein geistiger Mitstreiter im Verfechten der auf Aristoteles zurückgehenden Theorie, dass im Mythos der Nukleus jener Rationalität steckt, die in der Philosophie ihre höchste Ausformung gefunden hat, war dann in den 1920er Jahren der Philosoph Ernst Cassirer.

In seinem Schlangenritual-Vortrag, 1923 im Kreuzlinger Sanatorium ohne Zugriff auf eine Bibliothek geschrieben, dessen Manuskript als Entwurf den Untertitel »die Psychologie des primitiven d.h. des unmittelbar reflektorisch und unliterarisch reagierenden Menschen« trägt, macht Warburg die klarsten Äußerungen zu seiner Vorstellung eines Fortlebens einer primitiven Vorzeit, die er Antike nennt. Er spricht darin unter anderem von »magischen Praktiken, wie sie auf der ganzen Welt bei primitiven untechnischen Kulturen auftreten, um die widerstrebenden Naturgewalten zu bezwingen« und von der »aus dem Mythos erwachsene[n] Wissenschaft«.¹⁵

V. RESÜMEE

Der Begriff Antike ist bei Warburg offensichtlich weniger ein Epochenbegriff als einerseits ein Stil- und andererseits ein Kulturbegriff. Ihm zufolge ist diese Antike doppelgesichtig: Eine ›mythische‹ oder auch ›heidnische‹, durch ›primitive‹ Denkformen ausgezeichnete vorzivilisatorische ›Antike‹ ist von der ›klassischen Antike‹, das heißt dem von Rationalität und klaren Linien geprägten griechisch-römischen Altertum, das aus einer bilder- und schriftlosen archaischen Vorzeit hervorging, als kulturhistorische Epoche abgesetzt. Der »primitiven Heide« der Vorzeit steht bei Warburg entwicklungsgeschichtlich vor dem »klassisch-heidnischen Menschen« des griechisch-römischen Altertums, ist aber per se

einem Nachwort von Ulrich Raulff und einem Nachwort zur Neuauflage von Claudia Wedepohl, Berlin 2011, S. 56.

14 Warburg: *Fragmente zur Ausdruckskunde* (Anm. 10), S. 25, 32–33, 35–36, 51, 126, 132, 142, 145, 159, 162

15 Warburg: *Schlangenritual* (Anm. 13), S. 13, 74.

unsterblich.¹⁶ Die hinter dieser Begrifflichkeit stehende elastische, gleichzeitig synchrone und diachrone Vorstellung dessen, was ›die Antike‹ konstituiert, erlaubt auch Wortprägungen wie »dämonische Antike« (wiederholt in der Luther-Schrift von 1920) und »italienische Antike« (im Titel seiner Vorträge von 1905 und 1926), mit denen Warburg spätere Aneignungen und deren spezifische Interpretation antiker Modelle charakterisiert. Im einen Fall betrifft dies den Identitätswandel des klassischen Götterhimmels im Hellenismus, im anderen einerseits eine Art Überinterpretation antiker Vorbilder im italienischen Quattrocento, in deren Zuge ein Andrea Mantegna nach Warburgs Ansicht antiker sein wollte als die Antike selbst, andererseits die Auseinandersetzung mit italienischen Vorbildern im Holland des 17. Jahrhunderts, in der sich Rembrandt als stilistischer Erneuerer erwies.¹⁷ Trotz solcher kühnen Würfe bleibt Warburg aber, zumindest teilweise, Positivist. Er spürt philologische oder ›archäologische‹ Treue auf, benennt präzise Vorbilder und verfolgt sie in ihrem Wandel durch die Jahrhunderte. Im Grunde propagiert er jedoch, um das junge Fach Kunstgeschichte von den Resten der philosophischen Ästhetik zu befreien, mit seiner Winckelmann-Kritik einen Anti-Klassizismus. In seinem Antikebegriff steckt ein Plädoyer für eine kritische, an der Empirie der Naturwissenschaft orientierte neue Kultur-Wissenschaft, die nicht mehr allein auf historische Entwicklungen ausgerichtet ist, sondern anthropologische Konstanten erkennen will. Insofern ist »die Antike« für ihn im Kern eine Metapher.

16 Warburg: *Schlangenritual* (Anm. 13), S. 15.

17 Vgl. Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung« (Anm. 1); Warburgs Vortrag »Dürer und die italienische Antike« ist bislang unpubliziert, das Manuskript ist im Warburg Institute Archive unter III.61.6.1 verwahrt; Aby Warburg, »Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts«, in: ders.: *Nachhall der Antike. Zwei Untersuchungen*, vorgestellt von Pablo Schneider, Zürich 2011, S. 69–101.

ÜBERLEGUNGEN ZU ENTSTEHUNG, BEGRIFF UND METHODE VON ABY WARBURGS BILDERATLAS

Martin Tremel

I. WARBURG UND SEINE VORHABEN

Der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg zählt zu den Ahnherren der Bildwissenschaft, die in Frankreich, Deutschland und den USA ihre wichtigsten Vertreterinnen und Vertreter hat.¹ Er ist sogar ihr erster Wortführer in Methode und Programm gewesen. Sein Interesse galt nicht nur Kunstwerken, sondern Bildern und ihren Wirkungen überhaupt. Er analysierte Gemälde Botticellis und Manets ebenso wie Briefmarken und Plakate.² Überall fand Warburg Gesten und Gebärden, in denen tiefste Trauer oder höchster Triumph ausgedrückt waren und die Szenen mörderischer Verfolgung oder schützender Sorge zeigten. In seinem Dürer-Vortrag von 1905 fand er dafür den Begriff »Pathosformel«, in der psychische Energie gebunden sei und die »archäologisch getreu« nachgewiesen werden könne.³ Pathosformeln wurden zum Instrument seiner kulturgeschichtlich weit ausholenden Studien.

Warburg zufolge ist in Pathosformeln seit der Antike der Weg darstellbar, der »aus dem stereometrisch gestaffelt gedachten Aufstiegsraum der Seele« – wie ihn die Mystiker aller Religionen kennen – zum »unendlichen Raum« führe, den er selbst den »mathema-

tischen und psychotechnischen Denkraum« nannte.⁴ Er hat ihn auf der dritten der programmatischen Tafeln des Bilderatlases dargestellt.⁵ Dieser Weg war für ihn gleichbedeutend mit der Befreiung des Menschen aus Dämonenfurcht und Sternenglauben, aus Abhängigkeit und Angst. Endlich los kommen müssen wir (so Warburgs Appell) von der dämonischen Seite der heidnischen Götter, die die Rückenansicht ihrer olympischen Heiterkeit ist! In ihnen seien Logik und Magie vereint, die sich »wie Tropus und Metapher« verhielten, die »auf einem Stamme geimpft blühen«.⁶ Warburg suchte nach dem unklassischen, weil ganz auf die Gegenwart bezogenen Nachleben der Antike in Wort und Bild.⁷

Untrennbar ist sein Name mit der von ihm begründeten Bibliothek, der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW), verbunden, die sich zuerst in Hamburg, seit der Flucht vor Hitler bis heute in London befindet. Die Fama will es, dass der Sprössling von Privatbankiers einst sein Erstgeburtsrecht dem zweitgeborenen Bruder für die Zusicherung überlassen hatte, für ihn jedes Buch zu besorgen, das er nur wolle.⁸ Bankiers finanzieren Reitställe oder Golfplätze. Warum jetzt nicht eine Bibliothek?

1 Entwickelt wurde sie von Gottfried Boehm (Basel) und Tom Mitchell (Chicago), bedeutende Arbeiten lieferten Hans Belting (Berlin), Georges Didi-Huberman (Paris) und Sigrid Weigel (Berlin).

2 Vgl. Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M. 1981; Martin Warnke: »Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge«, in: Werner Hofmann/Georg Syamken/ders.: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, S. 53–83.

3 Aby Warburg: »Dürer und die italienische Antike«, in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. von Martin Tremel/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig unter Mitarbeit von Susanne Hetzer/Herbert Kopp-Oberstebrink/Christina Oberstebrink, Berlin 2010, S. 176–183, hier S. 177.

4 Aby Warburg: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, hg. von Karen Michels/Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001, S. 350.

5 Vgl. Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke unter Mitwirkung von Claudia Brink, Berlin 2003, S. 13.

6 Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, in: ders.: *Werke* (Anm. 3), S. 424–491, hier S. 427.

7 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010.

8 Vgl. Bernd Roeck: *Der junge Aby Warburg*, München 1997, S. 30 f.

Dies war auch zutiefst jüdisch gedacht, denn das Buch (dessen Prototyp die Bibel ist) fungiert als ›portatives Vaterland‹ (Heinrich Heine) – Jude konnte man überall sein, es gab keine heiligen Orte mehr, aber *eine* heilige Schrift (so wie Gott *einer* ist). Freilich ist es mit Warburgs Judentum so eine Sache. Was äußere Frömmigkeit wie Kaschrut (koschere Küche) anging, so entfernte er sich seit seinen Studententagen immer mehr von seiner Herkunft und heiratete schließlich, im Bruch mit der Familie, eine Christin, wiewohl eine, deren Eltern selbst erst konvertiert waren.⁹ Zeitlebens identifizierte er sich mehr mit der Hamburger Bürgerschaft als mit der jüdischen Herkunft.¹⁰

Durch die äußere Niederlage und die inneren Krisen Deutschlands im Herbst 1918 erschüttert, erlitt Warburg, der bereits psychisch angeschlagen war, einen Zusammenbruch und war auf Hilfe angewiesen. Er machte Schreckliches durch, wurde in eine psychiatrische Klinik und später in ein Sanatorium in Kreuzlingen eingewiesen und zweifelte wiederholt daran, jemals wieder nach Hamburg zurückkehren zu können.¹¹ Seit 1919 wurde die KBW von Fritz Saxl (1890–1948) geleitet, einem Wiener Kunsthistoriker, der schon vor dem Krieg für Warburg tätig gewesen war und nun dessen Privatbibliothek zu einem Zentrum humanistischer Gelehrsamkeit erweiterte und umformte.¹² Ihm stand ein Team zur Seite, zu dem ab 1921 in immer wichtig werdender Tätigkeit auch Gertrud Bing (1892–1964) gehörte, eine aus Hamburg gebürtige Philosophin. Nach Warburgs Wiederherstellung und seiner Wiederkehr 1924 wirkten beide mit ihm als Hauptkräfte in jenem ›Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte‹, zu dem die KBW geworden war.¹³

Warburg, Saxl, Bing – das ist die Trias der KBW und die Urzelle der *living Warburg tradition*. Wie sehr das Unternehmen ein kollektives war und ohne dies zu sein weder hätte entstehen noch funktionieren können, erkannte der italienische Historiker Arnaldo

Momigliano bereits 1965, doch wird das bis heute weitgehend übersehen.¹⁴

Unter Kollegen war Warburgs engster Kontakt der mit dem Philosophen Ernst Cassirer. Beide lehrten in unmittelbarer räumlicher Nähe, an der 1919 gegründeten Universität Hamburg. Vor allem aber hatte Cassirer Warburg in seinen Kämpfen in Kreuzlingen geholfen, als er psychotisch gewesen war. Bei seinem ersten öffentlichen Auftreten nach der Rückkehr aus dem Sanatorium hob Warburg den Philosophen besonders hervor und pries ihn als denjenigen, der der KBW als ›dem Kollegium der kleinen Brückenbauer einen neuen weiten Brückenbogen – vom Greifittier zum Begriffsmenschen – über den Lethestrom aufrichten hilft‹.¹⁵

II. DER BILDERATLAS

Als Warburg am 26. Oktober 1929 überraschend an Herzversagen starb, hinterließ er auch seinen Bilderatlas, 63 Tafeln mit mehr als 1.000 Fotos. Dieser Atlas selbst wiederum ist nur auf Fotos erhalten. Es gibt solche, die zeigen, wie Tafeln im elliptischen Lesesaal der KBW vor den Regalen aufgebaut sind, was aber immer nur mit einzelnen Tafeln und zu einzelnen Anlässen geschah, vor allem bei Ausstellungen.¹⁶ Ohnehin waren es dann nicht (genau) diejenigen, die uns heute als die Tafeln des Bilderatlases gelten. Es gibt ihn in drei Versionen, von denen nur die letzte bisher publiziert worden ist, denn die beiden anderen galten in der Forschung lange als bloße Vorstufen. Der Bilderatlas ist nicht nur ein Projekt Warburgs, sondern die Methode seiner letzten Lebensjahre.

Die Legende (in diesem Fall die von Gombrich verfasste intellektuelle Biographie) will es, dass eigentlich Saxl der Erfinder dieser Methode gewesen sei, die er bei der Wiederkehr Warburgs an die KBW erstmals angewandt habe.¹⁷ Tatsächlich hatte Saxl nach seiner Demobilisierung 1918 in Wien in der Erwachsenenbildung gearbeitet und seit Frühjahr 1919 im von Sozialisten geführten Volksheim im 16. Bezirk

9 Vgl. ebd., S. 14–22 und Dorothea McEwan: ›Gegen die ›Pioniere der Diesseitigkeit‹, in: *Trajekte* 8 (2003/04), S. 9–11.

10 Vgl. Hans Liebeschütz: ›Obituary‹ [to Fritz Saxl], in: *The Synagogue Review*, Mai 1948, S. 138.

11 Vgl. ›Aby an Mary Warburg, 31. Dezember 1923‹ (Warburg Institute Archive [im Folgenden: WIA], Family Correspondence).

12 Zur zweiten Anstellung Saxls 1919 vgl. ›Max Warburg an Fritz Saxl, 3. November 1919‹ (WIA, General Correspondence).

13 Warburg: ›Heidnisch-antike Weissagung‹ (Anm. 6), S. 485.

14 Arnaldo Momigliano: [ohne Titel], in: *Gertrud Bing (1892–1964)*, hg. vom Warburg Institute, London 1965, S. 24–28.

15 Aby Warburg: ›Zum Vortrage von Karl Reinhardt über ›Ovids Metamorphosen‹ in der Bibliothek Warburg am 24. Oktober 1924‹, in: ders.: *Werke* (Anm. 3), S. 680 f., hier S. 681.

16 Zu einer Dokumentation dieser Ausstellungen vgl. *Aby Warburg: Bilderreihen und Ausstellungen*, hg. von Uwe Fleckner/Isabella Woldt, Berlin 2012.

17 Vgl. Gombrich: *Warburg* (Anm. 2), S. 349.

(wo mehrheitlich Arbeiter lebten) einige Ausstellungen durchgeführt. Ihre Themen waren »Das Joch des Krieges«, aber auch das Goethewort »Schon mein Schauen ist Denken« – was programmatisch ist für die spätere Arbeit an der KBW.¹⁸ Dort wurden Exponate mit Erläuterungen, Bilder mit Texten kombiniert. Saxl mag aber auch insofern tatsächlich an der Erfindung des Bilderatlases beteiligt gewesen sein, weil dieser höchstwahrscheinlich in Kreuzlingen seine Urszene hatte, als Saxl gemeinsam mit Warburg an der Ausarbeitung von dessen Vortrag arbeitete, der eine Probe auf seine Genesung geben sollte.¹⁹ Dieser Vortrag wurde später unter dem Titel *Schlangenritual* berühmt.²⁰

Zuerst mag es sich also beim Bilderatlas eher um eine Technik gehandelt haben, die der Präsentation oder dem Zeigen und der Zusammenstellung von Bildern und eventuell kleineren Texteinheiten diente, vergleichbar der heute gebräuchlichen Power-Point-Präsentation. Tatsächlich aber ist der Bilderatlas in seiner dann etablierten Form mehr – eben eine Methode, die Erkenntnis produziert, eine *machine à penser*.

In zumindest zeitweiligem Wahn und tiefer Depression, oder vielmehr: in den Arbeitsphasen dazwischen, verwandelte Warburg seine berühmten Zettelkästen, in denen er Buchtitel, Exzerpte, Einfälle und anderes mehr sammelte, in etwas, was ich hier versuchsweise »Bildkästen« nennen möchte, nämlich in die Tafeln seines Bilderatlases.²¹ Freilich waren diese nicht geschlossen, sondern offen hin nach allen Seiten. Und als er dann als *revenant* aus Kreuzlingen zurückgekehrt war, wollte er in ihnen »das Schicksal der olympischen Götter in der astrologischen Überlieferung und die Rolle der antiken Pathosformeln in der nachmittelalterlichen Kunst und Kultur« nachzeichnen.²² Warburg arbeitete an einer diachronen Transport- und Ausdrucksgeschichte Europas. Wie die KBW wird auch der Bilderatlas vom »Prinzip der guten Nachbarschaft« bestimmt.²³ Warburg selbst war

von einem Bibliophilen zu einem Ikonophilen konvertiert.

Der Bilderatlas besteht aus Tafeln, die mit schwarzem Stoff bespannt sind, auf den Schwarzweißfotos angeheftet werden. Darum sind sie leicht und jederzeit beweglich, sie können im Nu umgestellt oder entfernt werden, und das wieder und wieder. Alles ist im Fluss in dieser Technik, und Warburg selbst erklärte, er habe seine Bibliothek »[v]om Arsenal zum Laboratorium« gemacht, so der Titel eines späten Rechenschaftsberichts.²⁴ Aber schon um 1910 hatte er diese Bezeichnung benutzt, wie Briefe zeigen.²⁵ Der Bezug zum Labor lag gewiss in der Möglichkeit, Versuchsanordnungen herzustellen, die Regelmäßigkeit und Wiederholbarkeit aufweisen. Zugleich aber klingt in »Labor« auch die Werkstatt des Alchimisten und Zauberkünstlers an, und Warburg selbst sprach mit Anerkennung vom »Zeitalter des Faust, wo sich der moderne Wissenschaftler – zwischen magischer Praktik und kosmologischer Mathematik – den *Denkraum der Besonnenheit* zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte.«²⁶

Der Bilderatlas ist bestimmt durch die Möglichkeit der ständigen Wiederverwendung seiner Bilder, freilich aber auch durch die ihrer ständigen Ersetzung. Es gibt nicht die definitive Version der einzelnen Tafel, sondern nur Permutationen von ihr. Schließlich ist er unabhängig von Ort und Zeit, ganz wie Buch oder Vortrag, viel stärker als jede Ausstellung. Er funktionierte überall, etwa im römischen Winter 1929, wo Warburg mit Hilfe des Bilderatlases in der Bibliotheca Hertziana über »Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio« sprach und später im Palace Hotel (wo er samt Entourage logierte) seinen Manet-Vortrag hielt.²⁷ Aber die Fotos konnten auch auf einen Vorhang geheftet werden wie im Spätsommer 1928 bei einem Besuch bei Albert Einstein und Frau in der Lübecker Bucht.²⁸

18 Vgl. Werner Rapp: »Fritz Saxls Ausstellungen nach dem Ersten Weltkrieg in Wien«, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl (Hg.): *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–1945*, Wien 1996, S. 40–52

19 Vgl. Christopher Johnson: *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca 2012, S. 29.

20 Vgl. Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hg. und m. e. Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988.

21 Vgl. Fritz Saxl: »Die Geschichte der Bibliothek Warburg«, in: Gombrich: *Warburg* (Anm. 2), S. 433–449, hier S. 437.

22 Gombrich: *Warburg* (Anm. 2), S. 375.

23 Saxl: »Die Geschichte der Bibliothek Warburg« (Anm. 21), S. 436.

24 Vgl. Aby Warburg: »Vom Arsenal zum Laboratorium«, in: ders.: *Werke* (Anm. 3), S. 683–694.

25 Vgl. »Aby Warburg an Alfred Doren, o. D.« (wahrscheinlich 1910) und »Aby Warburg an Fritz Saxl, 24. September 1910« (beide WIA, General Correspondence).

26 Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung« (Anm. 6), S. 484–485. Zum Denkraum vgl. Martin Tremli/Sabine Flach/Pablo Schneider (Hg.): *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München 2014.

27 Vgl. Warburg: *Bilderreihen und Ausstellungen* (Anm. 16), S. 303–365 (Ghirlandaio) und 367–386 (Manet).

28 Vgl. Claudia Wedepohl: »Die Vorhang-Schau des Bilderatlases«, in: dies./Horst Bredekamp: *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin 2015, S. 61–67.

Im Projekt des Bilderatlases, das den Titel *Mnemosyne* trug (die Mutter der Musen ebenso wie das griechische Wort für ›Erinnerung‹), sollte zu jeder Tafel ein Text treten. Es existierten Notizen und Entwürfe, jedoch keine detaillierte Beschreibung oder ein Kommentar, mit der einen Ausnahme von Tafel 55 zum *Frühstück im Grünen* von Edouard Manet.²⁹ Den Text dazu hatte Warburg im Winter 1929 in Rom diktiert, er erschien erstmals 1989 im Druck.³⁰ Wie in vielen späten (und nicht nur den posthum ausgeführten) Projekten gehen alle Titel (oder eher Überschriften) der Tafeln der Idee, nicht aber dem Wortlaut nach auf Warburg selbst zurück, getreulich abgefasst von Bing.

Als ein Projekt wollte der Bilderatlas – so Warburg in den Notizen zur Einleitung – einer Kulturwissenschaft dienen, »die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt« hatte.³¹ Dazu kombinierte er Darstellungen von Figuren der antiken griechischen und römischen Mythologie mit solchen aus der Bibel und ihren Transformationen in den jüdisch-christlich-muslimischen Heilsgeschichten. Er stellte Kunstwerke neben Illustrationen oder Schmuck auf Gebrauchsgegenständen. Damit sollte ein »Entdämonisierungsprozess« einhergehen, »der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass«.³²

Im Bilderatlas sammelte, gruppierte und kartographierte Warburg expressive Elemente, die er als universal betrachtete. Furcht wie Aberglaube galten ihm niemals als überwunden, sondern sie kehrten in Krisen zurück, oder, wie er dies in einem sowohl räumlich als auch zeitlich gefassten Bild ausdrückte: »Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein.«³³ Antike Furcht war moderne Furcht, auch wenn die »grossen olympischen Götter, seit sie archäologisch sterilisiert wurden, nicht mehr Objekte des aktiven offiziellen Opferkultus« waren.³⁴ Warburg zufolge erwiesen sie sich als das, was Hein-

rich Heine ›Götter im Exil‹ nannte, depotenziert, aber untot.³⁵ Sie bilden eine Form des Nachlebens – einer von Warburgs produktivsten Begriffen –, in dem sich Säkularisierung mit Resakralisierung, Entzauberung mit Ekstase mischt.³⁶

Der Bilderatlas als Methode will diese Zusammenhänge auf Bildtafeln nicht nur darstellen, sondern sie überhaupt erst generieren oder neu figurieren. Dass deren Teile stets verschoben und ersetzt, jedenfalls äußerst mobil gemacht und so in neuen Zusammenhängen neu gelesen werden können, ermöglicht nicht zuletzt ein Festhalten an der Konkretheit der Stoffe. Scheinbar unter Verzicht auf ihre theoretische Durchdringung bieten sie sich als solche dem Blick. Sie erscheinen als »kaleidoskopartige Permutationen«.³⁷ Die Möglichkeiten ihrer Kombination nach Kriterien von Ähnlichkeit und Verwandtschaft eröffnen nicht nur eine Klassifikation, sondern sind bereits Deutung(en). Garantiert ist so das Recht der Bilder, gesehen zu werden – dem man das der Geschichten, gehört zu werden, an die Seite stellen könnte –, ohne dass damit aber ein Theorieverzicht einhergehen müsste. Warburgs neue Darstellungsweise erinnerte im Übrigen an seinen Vortragsstil.³⁸ Zumeist extemporierte er, warf bei seinen Vorträgen die Denkmachine an. Die Bilder auf den Tafeln, die Warburg vorführte – im strengen Sinne, wie ein Filmvorführer – entsprechen dabei den Sätzen eines gelesenen Texts, aber in einem anderen Medium. Bei alledem sollte aber auch eine – im Sinne von Johan Huizinga und Roger Caillois – spielerische Seite nicht vergessen werden. Wie sehr erinnern doch seine Versuche ans Kinder- und Gesellschaftsspiel, ans Legen von Karten, ans Erstellen phantastischer Ordnungen, ans Arrangieren bunter Tableaus, sodass im Bilderatlas Vergnügen und Zeitvertreib gleichberechtigt neben Gelehrsamkeit – freilich auch Obsession – tritt.

Wer über den Bilderatlas spricht, der muss auch einige seiner Besonderheiten erwähnen, etwa die, dass jede Tafel als solche ein Bild darstellt. In der

29 Vgl. Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Anm. 5), S. 101.

30 Vgl. Aby Warburg: »Manet's Déjeuner sur l'herbe«, in: *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1989, S. 262–272. Zur Edition nach dem Manuskript aus dem Nachlass vgl. Warburg: *Werke* (Anm. 3), S. 647–659.

31 Aby Warburg: »Mnemosyne Einleitung«, in: ders.: *Werke* (Anm. 3), S. 629–639, hier 630.

32 Ebd.

33 Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung« (Anm. 6), S. 485.

34 Warburg: »Manet's Déjeuner« (Anm. 30), S. 653.

35 Vgl. Sigrid Weigel: »Aby Warburgs ›Göttin im Exil‹. Das ›Nymphenfragment‹ zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 4 (2000), S. 65–103.

36 Vgl. Martin Tremml: »Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur«, in: ders./Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München 2007, S. 25–40; ders.: »Nachleben als Programm und Methode der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg«, in: *Trajekte* 18 (2008/09), S. 14–17.

37 Gombrich: »Warburg« (Anm. 2), S. 377.

38 Ebd., S. 379.

Forschung wurden sie als »mosaikartig gefügte Bildmontagen« bezeichnet.³⁹ Das rücke den Bilderatlas in die Nähe der gleichzeitigen europäischen Avantgarden wie Dada und Surrealismus, und tatsächlich hat etwa Carl Einstein 1929 brieflich Kontakt zur KBW gesucht.⁴⁰ Abgesehen davon haben die Tafeln auch einen performativen Gehalt, wie noch gezeigt werden soll. Dass es sich bei den Fotos um solche in Schwarzweiß und nicht in Farbe handelt, hat vor allem den Effekt der Egalisierung von Unterschieden in Gattung, Größe, Material, was die Tafeln als solche überhaupt erst in Balance hält.⁴¹ Endlich stellt sich beim Lesen der Tafeln die Frage, in welcher Richtung es erfolgen soll: von links oben nach rechts unten sowie zeilenweise? Oder in Kolonnen? Oder Diagonalen? Oder um ein Bildzentrum kreisend, das sich etwa durch Helligkeit bestimmen lässt, wie etwa auf Tafel 5 zur Klage von Orpheus, Niobe, aber auch von Medea, auf der die Seite mit Orpheusdarstellungen aus Warburgs Dürer-Vortrag von 1905 diese Stelle einnimmt (und zugleich als *mise en abyme* funktioniert)?⁴²

III. DIE SCHWÄRZE DER LEINWAND

Eine letzte Eigenheit des Bilderatlases mag mit dem Umstand zusammenhängen, dass Warburg ihn auch vor Publikum eigentlich nur für seine eigene Erkenntnis anwandte, die er stets *in actu* betrieb. So machte er etwa in seinem Hertziana-Vortrag auf Unterschiede aufmerksam, die für die Zuhörer auf den Fotos ihrer Größe wegen überhaupt nicht erkennbar, ihm aber äußerst wichtig waren.⁴³ Dennoch wissen wir von zumindest einem, Kenneth Clark, dem späteren Direktor der National Gallery in London, »sein Leben habe sich durch dieses Erlebnis geändert«.⁴⁴

Daran ist nicht zu zweifeln. Denn die Zuhörer dieser Vorträge nahmen an »Warburgs Versunkenheit« (Kurt Forster) teil, sie sitzen so, wie wir im Kino sitzen.⁴⁵

Vorne ist alles schwarz, aber in dem Schwarz findet ein »Fest der Affekte« statt – wie Roland Barthes vom Kino gesagt hat. Er spricht genauer von einer »Kino-Situation«, die sich als »prä-hypnotisch« beschreiben ließe. »Im Sinne einer echten Metonymie wird das Nachtschwarz des Kinos präfiguriert von der »dämmernden Träumerei« (nach dem Wort von Breuer und Freud der Hypnose vorgeordnet).«⁴⁶ Dadurch sind wir bezaubert, auf eine heilende Weise: sodass wir erkennen, was wir sind. Nicht wer. Das sokratische *gnothi seauton*, »wisse, wer du bist«, ist dafür zu eindimensional (oder logozentrisch). Davon entbindet uns das Kino, freilich auf eine unverantwortliche Art, die jedoch wie die Psychoanalyse die freie Assoziation befeuert.

Darin liegt noch mehr. Die schwarze Bespannung der Tafeln schafft nicht nur einen neutralen Hintergrund für die Bilder. Sie drücken in der Farbe ihrer Bespannung nicht nur Seriosität aus. Auch wird damit nicht nur ein per se dunkler Kultraum hergestellt, von dem Alberti in *De re aedificatoria* sagte: »Der Schauer (*horror*), welcher aus der Dunkelheit (*umbra*) erregt wird, vermehrt seiner Natur nach die Frömmigkeit in den Herzen, und das Düster (*austeritas*) ist größtenteils mit Würde vereint. Hierzu kommt, dass die Flammen, die im Tempel sein müssen – da es nichts gibt, das zum Gottesdienst und zum Schmucke göttlicher wäre – allzu sehr im Licht verblässen würden.«⁴⁷ Alberti schreibt hier in der Frührenaissance eine Theorie des Kinos *avant la lettre*; darum geht es hier aber nicht, sondern darum, dass Schwarz auch Abwesenheit, Leere, Tod evoziert, selbst wenn davor Bilder zur Erscheinung kommen. Losgelöst von allem Ambiente, müssen sie epiphanisch wirken, auch indem sie neue Kontexte schaffen: für die jeweils Betrachtenden, durch die anderen sie umgebenden Fotos, durch die Orte ihrer Aufstellung. Freilich besitzen die hier dargestellten toten Gegenstände jenes Nachleben im oben bezeichneten Sinn.

Wenn Nachleben auf den Tafeln des Bilderatlases kartographiert wird, dann ist nicht so sehr das Vorleben wichtig, sondern die gegenwärtige, momentane Wirksamkeit. Gewiss, Warburg spricht von der »überlebenden Kraft antikisierender Vorprägung im

39 Vgl. Kurt W. Forster: »Warburgs Versunkenheit«, in: Robert Galitz/Brita Reimers (Hg.): *Aby M. Warburg. »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten*, Hamburg 1995, S. 184–206, hier S. 190.

40 Vgl. den Abdruck der Korrespondenz Einstein–Saxl in: Connor Joyce: *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille* (Ph.D. thesis Univ. of Essex 2003), S. 230–238.

41 Ich danke Monika Wagner (Hamburg) für diese und andere Hinweise.

42 Vgl. Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Anm. 5), S. 23.

43 Vgl. Gombrich: *Warburg* (Anm. 2), S. 360 f.

44 Ebd., S. 361.

45 Zum Kinematographischen des Bilderatlases vgl. Philip-

pe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998.

46 Roland Barthes: »Beim Verlassen des Kinos«, in: *Filmkritik* 235 (1975), S. 290–293, hier S. 290.

47 Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst* (1443–1452), Wien/Leipzig 1912, S. 386.

gebärdensprachlichen Ausdruck«.48 Aber das dient als Hinweis auf Beständigkeit oder besser: regelmäßig drohende Wiederkehr, ist dynamisch gedacht und gerade nicht archetypisch, wie Gombrich einmal behauptet hat.49 Die Antike zeigt sich nur in ihrem Nachleben, ist nicht der Ausgangspunkt einer Verwandtschaft, sondern Element einer Genealogie. Im Bilderatlas existieren die Pathosformeln nur ex post als archäologische Funde oder jedenfalls im Sinne der Archäologie als kulturwissenschaftlicher Figur. Für sie stehen Sigmund Freud und die Psychoanalyse als Methode in besonders aufklärender Weise.

Freud erschien ein Trümmerfeld als bestes Bild der Seele. Es folgt der Gleichung ›Verschüttet = Vergessen‹, aber nichts ist endgültig zerstört, sondern nur begraben und kann deshalb freigelegt werden. Er bekannte sich schon früh »zu einem Verfahren der schichtweisen Ausräumung des pathogenen psychischen Materials, welches wir gerne mit der Technik der Ausgrabung einer verschütteten Stadt zu vergleichen pflegten«.50 Auch darum erschien ihm Rom als Modell für das Prinzip der »Erhaltung im Psychischen«.51

In diesem Sinn wird auch Warburg als Archäologe erkennbar, und zumindest einmal hat er sich sogar auf einen Abstieg in die Unterwelt begeben. Auf der letzten großen Reise, die er zusammen mit Bing 1928/29 nach Italien unternahm, bildete Neapel (auch wenn der längste Aufenthalt der römische war) den Mittelpunkt. Die Ankunft dort am 7. Mai 1929 ist im Tagebuch mit einem mittig gesetzten »Neapel!« feierlich bezeichnet.52 Es folgen in den nächsten zwei Wochen dichte, erregte Eintragungen, die um Besuche im Museo Nazionale (»an zwei Morgen erlitten«), die Lektüre von Giordano Brunos *Von den heroischen Leidenschaften*, Diskussionen über Berichte von aufregenden Grabungsfunden im Kibbutz Bet Alfa in Palästina, einen Besuch auf Capri und anderes mehr kreisen.53

Am 17. Mai fahren beide, Warburg und Bing, ins nahe Capua, um »ad inferos« zu steigen.54 Sie besichtigen ein unterirdisches Mithraeum, in das sie mittels einer Leiter gelangen.55 Ins Tagebuch wurde eingetragen, was dann sich vorand:

»Gegenüber dem Stiertöter in der Lunette halb nackte Frau in der Biga mit unheimlichen blauschwarzen Tieren – wie das dritte Pferd bei unsrem Marc – (Wildeseln?) bespannt, von denen das eine auf dem Boden kauert, in das es verschwinden will (?) »Luna« warum? Diese doch bei Mithra dargestellt. Halbmond fehlt und keine Stiere. Ich wage den Vorschlag: »das Dunkel«, die Göttin der schwarzen Finsternis.«56

Dieser Eintrag liest sich in seiner Gedrängtheit und Abkürzung (aber auch in seinen Assoziationen, etwa zu Franz Marcs *Blauen Pferden* von 1913) wie die Erzählung eines Traums. Er müsste als ein solcher interpretiert werden, wofür hier nicht der Platz ist. Festgehalten sei nur die Spannung zwischen dem (männlichen) Stiertöter am Anfang und der (weiblichen) schwarzen Finsternis am Ende, die offensichtlich Angst erregt. Warburg versucht sich mit folgender Erklärung zu beruhigen. »Der Grundgedanke ist bei all diesen Mysterien derselbe: Du warst getötet und erstandest wieder zum Leben.«57

Aber das erscheint als zu vorschnell geschlossen, auch Warburg selbst. Denn er ist noch ein zweites Mal »hinabgestiegen«, ist ein zweites Mal auf die Funde im Mithraeum von Capua zu sprechen gekommen, allerdings in einem anderen Medium, dem des Bilderatlases, und dort auf Tafel 8.58 Sie handelt von der »Auffahrt zur Sonne« (übrigens das einzige Mal, dass Warburg sich mit einer knappen Überschrift begnügte). Gezeigt werden darauf Bilder von antiken Sonnengöttern und solaren Heroen wie Phaeton (oder eben Mithras), zumeist Reliefs, aber auch Büsten, manchmal auch Ansichten eines Innenraums, und schließlich vier Buchseiten aus dem Grabungsbericht von Antonio Minto von 1924. Inmitten des erläuterten Texts sind Abbildungen von Fresken zu sehen, auf denen Einweihungen in den Kult des Mithras

48 Warburg: »Manet's Déjeuner« (Anm. 30), S. 655.

49 Vgl. Gombrich: *Warburg* (Anm. 2), S. 326.

50 Vgl. Josef Breuer/Sigmund Freud: »Studien über Hysterie«, in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*, u. Mitw. von Marie Bonaparte, hg. von Anna Freud/Edward Bibring/Willi Hoffer u. a., *Nachtragsband: Texte aus den Jahren 1885–1938*, hg. von Angela Richards u. Mitw. von Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a. M. 1999, S. 75–312, hier S. 201.

51 Sigmund Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, in: ders.: *Gesammelte Werke* (Anm. 50), Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931* S. 419–506, hier: S. 426.

52 Warburg: *Tagebuch* (Anm. 4), S. 450.

53 Vgl. ebd., S. 450–455.

54 Ebd., S. 457.

55 Vgl. »Aby Warburg an die KBW, 21. Mai 1929« (zit. nach: Roland Kany: *Die religionsgeschichtliche Forschung an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Bamberg 1989, S. 30 f.).

56 Warburg: *Tagebuch* (Anm. 4), S. 456.

57 »Warburg an die KBW« (Anm. 55), S. 31.

58 Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Anm. 5), S. 29.

dargestellt sind. Mithras war ein blutiger, ein Soldatengott, aber gerade deshalb populär und über das ganze Imperium Romanum verbreitet. Manche Religionshistoriker meinen, sein Kult hätte dem Christentum Einhalt bieten können, wäre er nicht so ausschließlich maskulin gewesen. Doch wofür? Anstelle der inneren Triebbeherrschung (wie es alle Religionen betreiben) eine äußere Abfuhr durch ein blutiges Tieropfer? Das Besondere ist, dass diese vier Bilder auf Tafel 8 von strahlendem Weiß sind. Sie bilden links unten einen sanften Bogen, so als würden sie die übrigen stützen oder ihnen sogar nach oben helfen. Die Auffahrt zur Sonne, Warburgs Heliotropismus, wird so auch bildlich performiert – das kann nur der Bilderatlas leisten.

Der Bilderatlas ist ein Nivellierer, er negiert Epochen und ihre Schwellen. Aber gleichzeitig eröffnet er Einsichten weniger in den Ursprung und die *longue durée* der Symbole als vielmehr in den Schrecken und die Angst, die sie transportieren und die immer wieder von uns Besitz ergreift. Im Unterschied zur Philosophie verdrängt er nicht. Freilich ist der Preis dafür hoch, weil er nicht nur schwer verständlich ist (das ist die Philosophie auch), sondern weil wir oft nicht wissen, wie wir ihn lesen, ihn entziffern können. Darin gleicht er dem Traum und der künstlerischen Avantgarde. Beides sind keine »schönen Künste«, aber auch nicht purer Unsinn (wenngleich gegen den verordneten Sinn protestierend). Sie sind Symptome: als solche auf der Suche nach Befriedigung, Freiheit und Wissen.

DAS DENKEN DER ›NEUEN‹ FORM BEI ERNST CASSIRER

Dorothee Gelhard

Das Denken der ›neuen‹ Form setzt sich bei Cassirer aus der *rationalen* und der *sinnlichen* Erkenntnis zusammen. Den Formbegriff der rationalen Erkenntnis gewinnt er mithilfe der Philosophie, den der sinnlichen Erkenntnis aus der Kunst. Ist für ersteren vor allem Leibniz wichtig geworden, beruft er sich bei letzterem explizit auf Goethe. Im Folgenden werde ich versuchen, beide Erkenntnisweisen nachzuvollziehen, um die These herzuleiten, dass Cassirer keine Hierarchisierung zwischen Begriff und Bild vornimmt

1928 hat Cassirer einen Aufsatz mit dem Titel *Zur Theorie des Begriffs*¹ publiziert, in dem er die Überlegungen, die er in *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* 1910 bereits vorgelegt hatte, präzisiert. Im Folgenden geht es aber nicht nur um Cassirers Konzeption des Begriffs, sondern vor allem auch um die der Form, weshalb ich zunächst genauer auf die Theorie des Begriffs eingehen werde. Im zweiten Teil werde ich daran anknüpfend nach den Konsequenzen für das Verständnis von Kunst bei Cassirer fragen und mich dabei auf seine Goethe-Lektüren beziehen.

I. DIE RATIONALE ERKENNTNIS

Cassirer versteht ›Begriff‹ und ›Bild‹ nicht antipodisch. Denn das hieße für ihn, von einer Begriffsauffassung auszugehen, die bestimmte gegebene Merkmale voraussetzt, die durch den Akt der sprachlichen Benennung im Begriff fixiert werden. Dieser Vorstellung hat er vehement widersprochen. Cassirers Theorie des Begriffs geht nicht von einer »leeren ›Form‹ des

Denkens«² aus, die zu isolieren sei, sondern von der konkreten Betrachtung des gegenständlichen Sinnes und der gegenständlichen Bindung des Denkens. In einem Vortrag über *Eidos und Eidolon*, den er auf Bitten Erwin Panofskys am 27. Januar 1923 in der Warburg-Bibliothek gehalten hat – worauf Panofsky dann seinerseits mit *Idea* antworten sollte –, hatte er bereits die Auffassung vertreten, dass die Rettung der Form weder in Abstraktion noch in sinnlicher Konkretion aufgehe. Denken und Wahrnehmen gehören für ihn vielmehr zusammen, weil es nur in ihrer Interaktion eine wirkliche Erkenntnis geben könne. Aus dem Wechselspiel von Denken und Wahrnehmen folgt für ihn denn auch, dass der Beginn der ›Einwicklung‹ der Kulturphilosophie mit der konkreten Betrachtung der Natur einsetze. Ziel sei es, nachzuvollziehen, wie sich das Denken mit und durch die Naturerkenntnis entwickelt habe. In den 1920er Jahren entwickelten *Philosophie der symbolischen Formen* zeichnet er daher den Entwicklungsweg nach von der reinen Naturbeobachtung (bei Kepler) über das ›Nachbauen‹ der Naturgegebenheiten im Experiment (bei Galilei) und die mathematischen Berechnungen (bei Descartes) bis hin zu der Einsicht, dass in der reinen Analyse – also der Grundform des mathematischen Denkens – schließlich diese Form der Erkenntnis an ihre Schranken stoße. Wobei Entwicklung der Erkenntnis, die somit auf der Umwandlung der Denkformen basiert, wie er es nennt, nicht bedeutet, dass Kepler anders gedacht habe als Galilei oder Leibniz, sondern die Umwandlung der Denkform bedeutet, dass sich das Denken im zunehmenden Verstehen der Natur allmählich von dieser abstrahiert habe. Cassirer spricht deshalb von einer »Logik der Denkgegenstände«,³ deren Struktur, Beschaffenheit, wechselseitige Beziehung und notwendige Verknüpfung er darstellen will. Insofern kann man sagen, dass auch Cassirer

1 Ernst Cassirer: »Zur Theorie des Begriffs. Bemerkungen zu dem Aufsatz von Georg Heymanns« (1928), in: ders.: *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Birgit Recki, Bd. 17: *Aufsätze und kleine Schriften (1927–1931)*, hg. von Birgit Recki und bearbeitet von Tobias Berben, Hamburg 2004, S. 83–91.

2 Ebd., S. 85.

3 Ebd.

die Geschichte der bildhaften Vorstellungen erzählt – angefangen von den kosmischen Vorstellungen im mythischen Denken bis hin zum abstrakten symbolhaften Denken in der Mathematik. Doch ist seine Kulturphilosophie keine Kulturgeschichte des Visuellen. Cassirer geht es vielmehr immer um Erkenntnis, die aber ein Oszillieren des Bewusstseins zwischen innerer Wahrnehmung und äußerem Ausdruck, Erfahrung und Symbol ist. Diese Dynamik zwischen Eindruck und Ausdruck schließt – und das ist zentral für seine Überlegungen – von Anfang an eine Distanzbewegung zum Eindruck ein. Wovon und wie sich der Mensch im Verlauf der Menschheitsgeschichte distanziert, hängt nicht nur von seinen eigenen psychischen Gegebenheiten ab, sondern auch von den historisch-kulturell-gesellschaftlichen.

Entsprechend diesen eben genannten Voraussetzungen versteht Cassirer Aufklärung nicht ausschließlich als eine geschichtliche Epoche im 18. Jahrhundert, sondern als einen Teil einer großen Gesamtbewegung der menschlichen *Selbstvergewisserung*, die er in der Renaissance beginnen sieht und die sich anschließend über sich hinausweisend fortsetzte. Die Geschichte der Aufklärung vollzieht er daher an Kepler, Galilei, Newton, Descartes, Spinoza und vor allem Leibniz nach. Deren gestaltende Kräfte will er sichtbar machen und zeigen, *wie* durch sie die ›Stellung‹ des Menschen in der Wirklichkeit von innen geformt wurde.

Da es Cassirers kulturphilosophisches Ziel ist, das *gesamte Wesen des Menschen*, d. h. dessen Erkenntnisweg, sichtbar zu machen, kann er sich folgerichtig nicht nur auf eine Seite der Polarität beschränken, sondern legt die Annahme eines grundsätzlichen *Spannungsverhältnisses* zwischen Symbol und Erfahrung nun der Konzeption der ›neuen‹ Form zugrunde.⁴

Die von Leibniz entwickelte Infinitesimalrechnung ist für das Verständnis der Cassirer'schen Kulturphilosophie grundlegend geworden. Ich betone das auch deshalb so nachdrücklich, weil für Cassirer hier der Beginn seiner Überlegungen liegt und das Nachdenken über die Erfahrungen eine wissenschaftsgeschichtliche Dimension erhält. Sein in den

4 Wobei er in einzelnen Werken mitunter durchaus nur die eine Seite der Polarität untersucht, z. B. den Pol des Symbols im Nachvollziehen des naturwissenschaftlichen Denkens vor allem anhand von Descartes' Philosophie, während er die Hinwendung zum Pol der Erfahrung u. a. anhand der Philosophie Leibniz' untersucht.

1940er Jahren wiederholt vorgetragenes Plädoyer zur Etablierung einer ›neuen‹ Kulturwissenschaft basiert auf der Einschätzung, dass das ›naturwissenschaftliche‹, d.h. ›analytische‹, Denken heute nicht mehr ausreicht, sondern durch das ›geisteswissenschaftliche‹ – als ›synthetisierendes‹ Denken verstanden – notwendigerweise ergänzt werden müsse. Dies immer genauer zu begründen und zu analysieren, wird Cassirers Anliegen in all seinen Arbeiten nach der *Philosophie der symbolischen Formen* sein. Mit anderen Worten: Er spricht sich nicht für eine Ablösung des Begrifflichen durch das Visuelle aus, sondern für eine ›Synthetisierung‹ zweier *Denkweisen*, auf die ich jetzt genauer eingehen werde.

Cassirers These ist, dass die spannungsgeladene Erkenntnisbewegung zwischen Symbol und Erfahrung nur funktioniert, wenn man eine ›neue‹ Form des Denkens zulässt.⁵ Und diese ›neue‹ Form des Denkens müsse den Begriff der Form anders verstehen, wobei Cassirer eben nicht unterscheidet, ob diese Form sich in einem Begriff oder in einem Bild manifestiert.

Für das Denken der ›neuen‹ Form ist Leibniz wichtig geworden. In der Grundstruktur der Überlegungen dazu, wie das Verhältnis von Erfahrung und Symbol oder Idee und Begriff zu fassen sei, folgt Cassirer Leibniz' Monadenlehre. Die Monade wird dabei als eine *geistige* Kraft verstanden, die in der *Form* der allgemeinen Vernunftprinzipien den *Erscheinungen* (*Begriffen*)⁶ ihre eigene innere Notwendigkeit aufprägt und sie damit gesetzmäßig macht.⁷ An die Stelle der analytischen Identität trete mit Leibniz das *Prinzip der Kontinuität*. Gertrud Bing, deren Doktorarbeit Cassirer betreut hat, schreibt dazu: »Dieses Prinzip der Kontinuität, dessen mathematisches Resultat die Integralrechnung ist, kommt jedem Übergange in der Natur zu, da ein solcher niemals sprungweise vor sich geht.«⁸

Das Sein der Erscheinungen ist somit der nicht hintergehbare Ausgangspunkt.⁹ D. h., Cassirer geht

5 Vgl. Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung* (1932), Hamburg 2007, S. 28.

6 Vgl. ebd., S. 7.

7 »Die Monade ist kein aggregatives, sondern ein dynamisches Ganzes, das sich nicht anders als in einer Fülle, ja in einer Unendlichkeit verschiedener Wirkungen darstellen kann [...].« Ebd., S. 32.

8 Gertrud Bing: *Der Begriff des Notwendigen bei Lessing*, Hamburg 1921, unpubliziertes Schreibmaschinenmanuskript, S. 5.

9 In *Zur Theorie des Begriffs* heißt es: »Denn das ›Allge-

nicht von der Idee zum Begriff, sondern umgekehrt: vom Einzelphänomen zur Idee. Wie untrennbar die intelligible und die sinnhafte Welt miteinander verknüpft sind, war schon das Thema der *Philosophie der symbolischen Formen*.¹⁰

Darin hatte Cassirer demonstriert, dass die Wirklichkeit ein Komplex von Phänomenen ist, der sich durch den menschlichen Geist als Einheit mathematischer Beziehungen darstellt. Folgerichtig kann die ›neue‹ Form auch nicht von den Gegenständen abstrahieren, sondern muss vielmehr von ihrer Mannigfaltigkeit ausgehen, um ihren ganzen Umfang sichtbar machen zu können.¹¹ Indem Cassirer den Weg der Formbildung

meine, das ich suche und fordere, soll das Besondere, das sich ihm unterordnet, nicht nur ›umgreifen‹, sondern auch ›begreifen‹ [...]. Die Allgemeinheit dieser Art aber ist niemals zu gewinnen, wenn man von der leeren ›Form‹ des Denkens ausgeht und sie zu isolieren strebt: Sie kann nur durch die Betrachtung des gegenständlichen Sinnes und der gegenständlichen Bindungen des Denkens gewonnen werden.« Cassirer: »Zur Theorie des Begriffs« (Anm. 1), S. 85.

- 10 Fritz Saxl berichtet, dass Cassirers Hauptwerk in intensiver Beschäftigung mit der Bibliothek Warburg entstanden ist: »He had begun writing the first volume of his *Philosophie der symbolischen Formen* and, in developing his systematic ideas, he studied the voluminous concrete material prepared by ethnologists and historians. Warburg had collected the very material which Cassirer needed. More than that: looking back now it seems miraculous that Warburg had collected it for thirty years with a view to the very problems which Cassirer was then beginning to investigate. [...] It came as a shock to him [i.e. Cassirer, D.G.], therefore, to see that a man whom he hardly knew had covered the same ground, not in writings, but in a complicated library system, which an attentive and speculative visitor could spontaneously grasp.« Fritz Saxl: »Ernst Cassirer«, in: *The Philosophy of Ernst Cassirer*, hg. von Paul Arthur Schilpp, New York 1958, S. 47–51, hier S. 48. In *Form und Technik* benennt Cassirer das sehr klar, wenn er schreibt: »Für den Menschen besteht nicht von Anfang an eine feste Vorstellung von Subjekt und Objekt, nach welcher er sodann sein Verhalten richtet, sondern im Ganzen dieses Verhaltens [...] geht ihm erst das Wissen von beiden auf, scheidet sich ihm erst der Horizont des Ich von dem der Wirklichkeit. Zwischen beiden gibt es nicht von Anbeginn ein festes statisches Verhältnis, sondern gleichsam eine hin- und hergehende, fluktuierende Bewegung – und aus ihr kristallisiert sich erst allmählich die Form heraus, in der der Mensch sein eigenes Sein wie das Sein der Gegenstände begreift.« Ernst Cassirer: »Form und Technik« (1930), in: ders.: *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Birgit Recki, Bd. 17: *Aufsätze und kleine Schriften (1927-1931)*, hg. von Birgit Recki und bearbeitet von Tobias Berben, Hamburg 2004, S. 139–183, hier S. 153.
- 11 »Denn nicht auf die bloßen, von jedem gegenständlichen Gehalt und Sinn entleerte ›Form‹ des Begriffs, sondern auf seinen ›objektiven‹ Sinn und Wert, auf das, worin dieser Sinn besteht und worin er sich begründet, war meine Analyse von Anfang an gerichtet. Und was ich zu zeigen suchte, war nicht, dass die Theorie der Abstraktion ›falsch‹,

aufzeigt, vollzieht er zugleich den Aufbau der Kultur nach und beschreibt den Weg der Erkenntnis, wobei Erkenntnis für ihn immer ein Ausdruck eines Rationalisierungsprozesses ist. Der Erkenntnisprozess ist eine Ausdrucks-Form für die Distanzgewinnung von emotionalen Affekten, wie sie z. B. im mythischen Denken noch deutlich zum Ausdruck kommen.

Die Auffassung des Menschen als kulturelles Wesen, das sich von Anfang an in einem spannungsgeladenen Kräfteverhältnis befindet, verbindet Cassirer mit Warburgs Denken. Allerdings haben sie ihre Akzente jeweils anders gesetzt. Geht es bei Warburg um die Pole Gedanke und Bild oder Logos und Mythos, besteht für Cassirer die Spannung aus zwei Erkenntnisweisen: dem analytischen und dem synthetischen Denken.¹² Warburg und Cassirer waren sich darüber einig, dass die Funktion des Denkens an sich ursprünglich Distanzschaffung zum reflexhaften Reagieren ist. Insofern kann man sagen, dass Cassirer die kunstwissenschaftlichen Überlegungen Warburgs philosophisch flankiert hat.¹³ In Warburgs kulturwissenschaftlichem Verständnis sind es die Gesten, die scheinbar einen Augenblick fixieren, tatsächlich jedoch zeitlich zu lesen sind: nämlich sowohl erinnernd als auch vorausdeutend. Warburg hatte verstanden, dass die Zeit im Bild in Gesten ausgedrückt wird. Für Cassirer hingegen bieten die Bilder die Möglichkeit, Aspekte der Phänomene, die sich

d.h., dass sie formal unrichtig sei, sondern dass sie für die eigentliche objektive Begründung des Begriffs, für die Erklärung seines Erkenntniswertes nicht ausreicht.« Cassirer: »Zur Theorie des Begriffs« (Anm. 1), S. 86.

- 12 Philosophiegeschichtlich sind sie zum einen manifest geworden in der cartesianischen Form-Analyse und zum anderen in Leibniz' monadischem Denken.
- 13 Warburgs Beschäftigung mit Bildern ist in der Forschung sehr unterschiedlich gedeutet worden: Marie-Anne Lescouret versteht sie als Reaktion auf das jüdische Bilder-Verbot. Warburg habe es so tief internalisiert und sei sich zeit lebens so bewusst gewesen, dass er sich eigentlich mit Verbotenen beschäftige, dass er Bilder per se als Bedrohlich wahrnehmen musste; vgl. Marie-Anne Lescouret: *Aby Warburg. Ou la tentation du regard*, Paris 2013. Charlotte Schoell-Glass hingegen sieht in Warburgs Bildverständnis eine Reaktion auf den ihn zunehmend bedrohenden Antisemitismus; vgl. Charlotte Schoell-Glass: *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt a. M. 1998. Und Georges Didi-Huberman versteht es als Ergebnis der intensiven Nietzsche- und Freud-Lektüre Warburgs; vgl. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010. Alle drei Deutungen lassen sich mit einer genauen Warburg-Lektüre kaum aufrechterhalten. Weder spielt das Bilder-Verbot für Warburg eine Rolle, noch ist der Antisemitismus der Grund für sein Studium der Kunstwissenschaft gewesen, noch ist ein prägender Nietzsche- oder Freud-Einfluss nachweisbar.

begrifflich nur schwer fassen lassen, zum Ausdruck zu bringen. Das wird auch für seine Auffassung der Kunst wichtig werden.

Interessiert sich Warburg für die vielfältigen Formen der »Rückeroberung Athens aus Alexandrien«,¹⁴ beschäftigt Cassirer, wie sich der Mensch mittels der zwei Formen der Erkenntnis orientiert hat, der empirischen Beobachtung und der logischen Analyse¹⁵, die er für nicht mehr ausreichend hält, da das Wesen des Menschen damit nicht vollständig erfaßt werden könne. Das hat auch Konsequenzen für seine Theorie der Form. Die »neuen« Formen sind für Cassirer keine *Prinzipien*, sondern vielmehr Ergebnisse von *Denkprozessen*, die in ihrer Ausübung und Auswirkung zutage treten. Es geht ihm hierbei um das Nachvollziehen der verborgenen Strukturen des *Sinns der Begriffe*, d. h. er will die *Bewegung* dieses Denkens sichtbar machen, während es Warburg um die *Bewegung der Bedeutungen* geht. Cassirer greift dafür auf Leibniz zurück, denn auch der Begriff selbst funktioniert bei Cassirer wie eine »mathematische Funktion« der Infinitesimalrechnung Leibniz'. Warum dieser mathematische Rückgriff?

Bei Leibniz konstituierte sich Erkenntnis als ein Resultat der Infinitesimalrechnung, die die zwei Erkenntnisschritte – analytisch und synthetisch – umfasste. Im ersten, analytischen Schritt wird dabei von einer Reihe sinnlich-körperhafter Einzelzustände ausgegangen, die manifest, also wahrnehmbar sind (beispielsweise die Reihe einzelner Punkte in einer Kurve). In dem Versuch, die Kurvenneigung oder -steigung zu berechnen, geht es Leibniz zweitens darum, die *Beziehung* der einzelnen Punkte oder ihr Verhältnis zueinander mathematisch nachzuvollziehen bzw. an bestimmbareren Gesetzmäßigkeiten festzumachen. Was Cassirer übernimmt, ist der Gedanke, dass erst im Erkennen des mathematischen Gesetzes, d. h. in der *Analyse* des Erkennens des Übergangs von dem einen Punkt zum nächsten, auf die »Idee« ge-

schlossen werden könne. In der Synthese nun ist es aufgrund der Kenntnis des mathematischen Verhältnisses und Bezugs der Einzelpunkte (Einzelzustände) zu- und untereinander möglich, sowohl ihren bisherigen als auch ihren weiteren Verlauf *mathematisch* zu erkennen. Ist man – um noch einmal mit Leibniz zu sprechen – in der Lage, zu jedem Punkt einer Kurve die Tangente zu bestimmen, so kennt man auch für jeden dieser Punkte die Steigung der Kurve. Cassirer leitet daraus die kulturphilosophische Analyse ab: Denn auf Grundlage der Kenntnis des Gesetzes des Übergangs eines Einzelzustands in den nächsten ist die Form (bei Leibniz: die Kurve) rekonstruierbar und ihr weiterer Verlauf in der Kulturgeschichte antizipierbar. (Das ist das, was bei Warburg die Geste in der Pathosformel ausdrückt).

Diese Leibniz'schen Prinzipien der Infinitesimalrechnung, auf denen Cassirer seinen »neuen« Formbegriff aufbaut, führen des Weiteren dazu, dass sich nun Idee und Begriff nicht als gegebene Entitäten gegenüberstehen, sondern das Erkennen der Idee vielmehr die Voraussetzung ist, um die Form als Ganze und schließlich auch die Gesamtreihe der Idee zu erkennen. Denn, wie es bei Bing im Sinne Cassirers heißt: Ideen können sich nur im Sinnhaften manifestieren.¹⁶

Konkret geht es Cassirer bei der Übertragung der Leibniz'schen Prinzipien der Infinitesimalrechnung auf die Kulturphilosophie um das Nachvollziehen der Entwicklung der sozialen, politischen, religiösen und ästhetischen *Ideen* oder genauer: *Manifestationen der Ideen* in einer bestimmten Zeit, die er in genauer Lektüre ihrer Produzenten herausarbeitet. Was auf den ersten Blick nur deskriptive Philosophiegeschichte zu sein scheint, ist auf den zweiten die Analyse der Wandlungen der Denkformen. Und dieser Moment der »Metamorphose« von der einen Denkform in die andere, der Moment des Übergangs also, interessiert ihn.¹⁷

14 Am Ende seines Aufsatzes *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild* (1920) schreibt Warburg: »Wir sind im Zeitalter des Faust, wo sich der moderne Wissenschaftler – zwischen magischer Praktik und kosmologischer Mathematik – den *Denkraum der Besonnenheit* zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte. Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein.« Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. von Sigrid Weigel/Martin Tremel, Berlin 2010, S. 424–491, hier S. 485.

15 Vgl. Ernst Cassirer: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* (1944), Frankfurt a. M. 1990, S. 21.

16 »Ideen sind innewohnende Kräfte; das Geistige hat kein losgelöstes Sein, sondern kann sich nur in einer Reihe von sinnlich-körperhaften Einzelzuständen manifestieren. [...] So hat jedes geistige Prinzip einen zugehörigen organischen Körper, den es schafft und der es vollkommen repräsentiert, jedes Innere sein äußeres Zeichen.« Bing: *Der Begriff des Notwendigen bei Lessing* (Anm. 6), S. 7.

17 In dem Aufsatz *Zur Theorie des Begriffs* erklärt er: »Bietet die Welt der unmittelbaren sinnlichen Erlebnisse wirklich »Merkmale« dar, die nun in fertiger Prägung aus ihr einfach übernommen werden und durch bloße additive Verknüpfung zu »Begriffen« vereinigt werden können? Oder gilt nicht vielleicht das Umgekehrte – sollte nicht die Setzung des Merkmals die Arbeit des Begriffs, die sie begründen will, in Wahrheit schon voraussetzen? Geht nicht der Begriff

Leibniz' Infinitesimalrechnung in die Theorie der Form übersetzt lautet somit: Mit der analysierenden Erkenntnisweise, die von der manifesten Einzelform ausgeht, gelangt man zu der sich daraus ergebenden Idee, während in der Synthese die Erkenntnis von der Idee wieder zurück auf die Form schließt und so die Gesamtheit der Form/der Gestalt/des Begriffs oder auch des Bildes erkannt werden kann. Die Form ist im Denken Cassirers also tatsächlich weder leer noch vorab gegeben, noch ist sie unveränderlich oder ein gegebener Begriff oder ein Bild. Die Formen werden bei Cassirer vielmehr dynamisch, aber keineswegs unbestimmt und schon gar nicht willkürlich gedacht.¹⁸

Die »Arbeit am Begriff«,¹⁹ für die Cassirer wiederholt eintritt, trägt der Komplexität der Phänomene Rechnung und kann somit auf Klagen über einen ›defizitären Begriff‹ verzichten. Insofern stellt sich für ihn auch nicht die Frage nach einer Ablösung der Begriffsgeschichte durch die Ikonologie. Cassirer hat sich gerade an der angenommenen Abbildfunktion der Begriffsbestimmung gestört. Er nannte das einen »naiven Realismus«,²⁰ der den Begriffen zugeschrieben worden sei, der die Wirklichkeit aber nur spiegele und nicht schaffe. Die Überprüfung von Ähnlichkeitsmerkmalen sei viel zu eng und reduziere den Begriff von vornherein, indem sie ihn durch Klassifikationen, durch die Ausrichtung auf Genera oder Spezies begrenze. Die Reihe seiner möglichen und vorstellbaren Gestalten im Prozess der Synthese sei damit nämlich bereits als eine endliche gedacht. Cassirer aber will einen Begriff, der sich im mathematischen Sinne »beliebig« fortsetzt. »Der echte Begriff läßt die Eigentümlichkeiten und Besonderheiten der Inhalte, die er

unter sich faßt, nicht achtlos beiseite, sondern sucht das Auftreten und den Zusammenhang eben dieser Besonderheiten als *notwendig* zu erweisen. Was er gibt, ist eine universelle *Regel* für die Verknüpfung des Besonderen selbst.«²¹

Der Orientierung an der Mathematik folgt Cassirer auch bei der Konstitution der Kulturphilosophie. Er legt ihr demnach genau wie Warburg eine Pendelbewegung zugrunde. Doch geht diese bei ihm von Einzelindividuen aus, wie etwa Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist oder Kepler, Galilei, Descartes, Leibniz usw. und analysiert im ersten Erkenntnisschritt deren Verhältnis zu Natur, Religion, Ästhetik, Gesetz usw., um auf diese Weise zu einer ›Idee des Idealismus‹ oder zu einer ›Idee der Aufklärung‹ bei Schiller oder Leibniz zu gelangen. Um aber zur Gesamtheit der ›Idee des Idealismus‹ oder zur Gesamtheit der ›Idee der Aufklärung‹ oder gar zum ›Wesen der menschlichen Kultur‹ überhaupt vorzudringen, muss der Pendelschlag wieder zurückgehen, indem er nun Auskunft gibt über den Verlauf der Formen der Aufklärung in der Geschichte und ihre vermutete weitere Entwicklung.

Man könnte an dieser Stelle kritisch einwenden, dass eine ›Begriffsreihe‹ die mathematisch berechen- und vorhersehbar ist, damit gleichfalls von vornherein festgelegt sei. Ein Ausbruch, eine Mutation scheint in diesem ›Gesamtreihensystem‹ gar nicht vorgesehen zu sein. Der von Warburg immer wieder thematisierte Einbruch des Chaos ins Rationale, die Rückeroberung des Mythischen im Logos – was offensichtlich auch Thema bei seiner ersten persönlichen Begegnung mit Cassirer in Kreuzlingen gewesen ist –, scheint Cassirers an Leibniz' orientierter Kulturphilosophie zu widersprechen. Doch tatsächlich hat sich Cassirer mit dem Phänomen des Rückfalls ins Mythische nicht erst in seinem letzten Werk *Vom Mythos des Staates* (1945 abgeschlossen) beschäftigt, sondern bereits in den Arbeiten, die in den 1930er Jahren der *Philosophie der symbolischen Formen* folgten, insbesondere in dem Aufsatz *Form und Technik* von 1930. Dort hatte er bereits festgestellt, dass der Rückfall ins Mythische immer dann jederzeit möglich werde, wenn die Ebene der rationalen Erkenntnis verlassen werde. Insofern ist er gar nicht so weit von Warburg entfernt. Doch findet der

als konstitutiver Faktor in die Bildung und Bestimmung der ›Merkmale‹ selbst ein...? ... wie mir scheint, [muss] die ›Logik des Begriffs‹ in eine neue Richtung drängen.« Cassirer: »Zur Theorie des Begriffs« (Anm. 1), S. 89.

18 An der bisherigen Begriffsauffassung kritisiert er: »Zwar wird nicht verkannt, dass die Art, in der das Denken in der Zusammenfassung dieser Merkmale verfährt, die Weise, in welcher es sie zu Gruppen verknüpft, nicht durch den Inhalt der Merkmale allein, sondern durch das jeweilig vorherrschende ›Interesse‹ des Denkens bestimmt wird. Je nach der Richtung dieses Interesses kann das Denken bald die eine, bald die andere Kombination von Merkmalen vornehmen, wobei im Sinne der reinen Logik alle Kombinationen gleich berechtigt und gleich sinnvoll sind [...]. Aber ganz abgesehen von allen anderen Einwänden, die sich gegen eine solche ›Freiheit‹ des Denkens, die in Wahrheit mit seiner völligen Willkür gleichbedeutend wäre, erheben lassen, so entsteht nunmehr die Frage, was denn jene ›Merkmale‹ sind, die hier als das fertige Material für die gesamte Arbeit des logischen Denkens vorausgesetzt werden.« Ebd., S. 88.

19 Ebd., S. 89.

20 Cassirer: »Zur Theorie des Begriffs« (Anm. 1), S. 89.

21 Ernst Cassirer: »Substanzbegriff und Funktionsbegriff«, in: ders.: *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Bd. 8: *Vorlesungen und Vorträge zu philosophischen Problemen der Wissenschaften 1907–1945*, hg. von Jörg Fingerhut/Gerald Hartung/Rüdiger Kramme, Hamburg 2010, S. 3–17, hier S. 5.

›Rückfall ins Mythische‹ ihm zufolge dann statt, wenn die beiden Erkenntnisschritte – der analytische zur *Konstruktion der Idee* und der synthetische, der die *Gesamtheit der Form* oder das *Wesen des Begriffs* rekonstruiert – nicht praktiziert werden.

Das Mythische ist daher für Cassirer nicht in erster Linie ein manifestes Bild, sondern eine *Form des Denkens*, die sich dem rationalen mathematischen Erkenntnisgewinn, wie ihn Leibniz formuliert hatte, widersetzt und stattdessen *andere Formen der Verknüpfungen* favorisiert. Allerdings ist das nicht der einzige Unterschied, wie er am Ende seiner Überlegungen in *Zur Theorie des Begriffs* feststellt:

»Wie wenig die spezifisch logische ›Merkmalsbildung und die rein theoretische Arbeit des Geistes, die sich in ihr ausdrückt, die allein mögliche ist: dies tritt vor allem hervor, wenn man ihr einmal eine Welt der mythischen Gestaltung gegenüberstellt. Es zeigt sich alsdann, daß die ›mythische‹ und die ›theoretische‹ Welt sich keineswegs darin allein unterscheiden, daß sie verschiedenen Verknüpfungsgesetzen gehorchen: derart, dass ein übrigens gleichartiges, an sich amorphes Material in jeder von ihnen zu anderen Verbindungen zusammengenommen würde. Der Charakter der mythischen wie der der theoretischen ›Synthesis‹ offenbart sich vielmehr, statt in solcher nachträglichen Zusammenfassung, schon in der Besonderheit und Eigenart der Elemente selbst.«²²

Cassirer führten seine Überlegungen über die Form zunächst dazu, immer wieder für das reflektierende Denken einzutreten, das auch danach frage, ob ein Phänomen oder eine Handlung zum Aufbau der Reihe beitrage oder nicht. In den 1930er und 1940er Jahren nimmt er folgerichtig zunehmend die Bedeutung des Handelns oder Wirkens für die Erkenntnis in den Blick. Die Bändigung des Mythos, die Warburg so wichtig gewesen war, wird bei Cassirer zu einer Bändigung des mythischen Denkens. Nicht zufällig hatte für Warburg und Cassirer Rembrandts *Verschwörung des Claudius Civilis* eine so große Bedeutung. Sie suchten beide diesen ›Denkraum der Besonnenheit‹.

Die Überlegungen über die Formen des Denkens und den Aufbau der Kulturphilosophie führten Cassirer 1942 schließlich zu einem Plädoyer für ein neues Wissenschaftsverständnis. Im 18. Jahrhundert hatte man zunehmend zu verstehen gelernt, dass die Form der Analysis, d. h. die Logik der klaren, deutlichen

Begriffe, und die philosophische Synthesis, d. h. die Logik des Ursprungs und der Individualität, kein Widerspruch seien. Diese mathematische Vernunft hatte im 19. Jahrhundert vom biologischen Denken²³ Konkurrenz bekommen. Es ist insofern kein Zufall, dass Cassirer bei der Darstellung der Kulturphilosophie häufig auf Goethes *Metamorphose der Pflanzen* Bezug genommen hat und immer wieder deutlich macht, dass er seinen Formbegriff von Goethes naturwissenschaftlichen Arbeiten her verstanden wissen will. Mit Einsteins Relativitätstheorie, mit der er sich ebenfalls ausführlich und in direktem Austausch beschäftigt hat, erscheinen die naturwissenschaftlichen Begriffe und ihre Zuordnung zum Exakten dann gänzlich auf den Kopf gestellt, sodass sich im 20. Jahrhundert die Pole schließlich vertauscht haben: In den Naturwissenschaften standen Heisenberg und Einstein den Vertretern des Positivismus und Formalismus in den Geisteswissenschaften gegenüber.

Wissenschaftliches Denken in der Moderne heißt für Cassirer demnach: die Begegnung und Ergänzung von *Erkenntnis* und *Vermutung*. Das, was schlagwortartig immer als charakteristisch für die naturwissenschaftliche Methode gegolten hatte: exakte Formbestimmung, während sich auf der anderen Seite die Geisteswissenschaften in nebulösen Vermutungen ergingen, seien in Wirklichkeit nicht zwei einander ausschließende Wissenschaftsformen, sondern vielmehr Korrelationen. Die Konsequenz, die er aus diesen Überlegungen für die Kulturphilosophie gezogen hat, war, dafür einzutreten, dass die gerade sich ausdifferenzierenden Wissenschaftsformen erkennen müssten, dass ihr jeweiliger erkenntnistheoretischer Fortschritt nur gelingen könne, wenn sie einander ergänzend und nicht abgrenzend wahrnahmen. Die neue Wissenschaftsform ist für ihn konsequenterweise: die Kulturwissenschaft. Der *Versuch über den Menschen* (1944) schließt mit einem Satz, der mir bemerkenswert aktuell zu sein scheint:

»Tatsachenreichtum erzeugt nicht notwendigerweise Ideenreichtum. Wenn es uns nicht gelingt, einen Ariadnefaden zu finden, der uns durch das Labyrinth leitet, können wir zu wirklichen Erkenntnissen über den Charakter der Kultur nicht gelangen; wir werden uns in einer Masse unverbundener, zusammenhangloser Daten verlieren, der jede Einheit zu fehlen scheint.«²⁴

23 Er meint damit ein Denken, das vom Prinzip des »Organischen in der Natur« ausgeht. Vgl. Cassirer: *Versuch über den Menschen* (Anm. 13), S. 37.

24 Ebd., S. 45.

22 Cassirer: »Zur Theorie des Begriffs« (Anm. 1), S. 90 f.

Was bedeutet das nun für seine Auffassung von Kunst? Hierzu abschließend noch ein paar kurze Überlegungen.

II. DIE SINNLICHE ERKENNTNIS

Die Bedeutung und die Funktion der Kunst für die Kulturphilosophie hat Cassirer in verschiedenen Texten vor allem über Goethe herausgearbeitet. Kunst ist für Cassirer nicht Mimesis, sondern *Entdeckung* von Wirklichkeit. Konkrete Bildanalysen oder kunstwissenschaftliche Bemerkungen finden sich bei Cassirer nicht. Das hat er den ›Warburgianern‹ überlassen. Doch anhand seiner Studien über Literatur lässt sich durchaus ablesen, welchen Stellenwert die Ästhetik als Theorie der *sinnlichen Erkenntnis* für ihn hat und inwiefern sie einen unverzichtbaren Teil der Kulturentwicklung des Menschen ausmacht.

Das Nachdenken über die *Funktion der Kunst* ermöglicht ihm auch, den Formbegriff deutlicher zu fassen. Denn: die sinnlichen Eindrücke haben einen wesentlichen Anteil an der Begriffsbildung. Im *Versuch über den Menschen* bringt er es auf die Formel: Sprache und Wissenschaft sind Abkürzungen der Wirklichkeit, die Kunst hingegen ist ihre Intensivierung. »Sprache und Wissenschaft beruhen auf ein und demselben Abstraktionsvorgang; die Kunst hingegen könnte man als kontinuierlichen Konkretionsprozeß beschreiben.«²⁵ Abstraktion bedeute im Grunde immer eine Verarmung der Wirklichkeit, denn die Formen der Dinge, wie sie in wissenschaftlichen Konzepten hergestellt werden, seien stets von einer »überraschenden Einfachheit«,²⁶ während die Kunst vor allen Dingen immer wieder vorführe, dass der Mensch nicht nur auf einen einzigen, spezifischen Zugang zur Wirklichkeit festgelegt sei, sondern seinen Blickwinkel vielmehr selbst wählen und auf diese Weise von einer Ansicht der Dinge zu einer anderen wechseln könne.²⁷ Die Basis der Beschäftigung mit der Funktion der Kunst bleibt bei Cassirer aber nach wie vor die Rationalität. Im Laufe der Zeit tritt schließlich noch ein weiterer Aspekt hinzu: die Betonung der Handlung bzw. der Verantwortung.

Die Theorie der Kunst, die Cassirer in stetem Rückbezug auf Goethe entwickelt, ist, kurz zusammengefasst, eine Synthese aus Philosophie und Dichtung

bzw. Reflexion und reiner Anschauung. Nur dann sei eine *neue* Entdeckung der Wirklichkeit und damit wieder ihre Erkenntnis möglich. Die Geistesfreiheit, die Goethe für die erhabene Handlung der schönen Seele im *Wilhelm Meister* einforderte, wandelt sich bei Cassirer zu einer Kunstauffassung, bei der die *selbstbestimmte Formung* der Wirklichkeit die Schönheit des Kunstwerks ausmacht. Die Funktion der Kunst sei nicht, auf verborgene Welten hinter dem Gegenstand zu verweisen. Das Kunstwerk sei kein Geheimnis, sondern sicht-, hör- und greifbar. Doch eben diese ›Phänomenologie‹ der Gegenstände der wirklichen Welt ist uns nicht unmittelbar gegeben, sondern wir *entdecken* sie erst in und durch die Werke der Künstler, d. h. wieder: durch Distanz zum Gegenstand oder Perspektivwechsel. Auf diese Weise vermag gerade der Künstler der Totalität eines Phänomens näher zu kommen als der Wissenschaftler, der dazu neige, die Begriffe zu ›zerstückeln‹ und über der Betrachtung der Einzelteile Gefahr laufe, das große Ganze aus den Augen zu verlieren.

Im *Versuch über den Menschen* hat Cassirer dieses Verhältnis zwischen Geist und Wahrnehmungsbewusstsein genauer beschrieben:

»In der Wissenschaft versuchen wir, die Phänomene bis zu ihren ersten Ursachen, bis zu den allgemeinen Gesetzen und Prinzipien zu verfolgen. In der Kunst versenken wir uns in ihre unmittelbare Erscheinung und genießen die Erscheinung in ihrer Fülle und Vielfalt. Hier haben wir es nicht mit der Einförmigkeit von Gesetzen, sondern mit der Vielförmigkeit und Mannigfaltigkeit von Intuitionen zu tun.«²⁸

Anhand der symbolischen Form der Kunst macht Cassirer deutlich, dass Erkenntnis nicht nur die Vielfalt der Erscheinungen bedeutet, sondern der sinnliche Eindruck untrennbar zur Reflexion über die Begriffe hinzutritt. Ästhetik ist damit Teil der Selbstaufklärung des Menschen. Geistesgeschichte ist für Cassirer nicht nur die diachrone Beschreibung der rationalen Erfassung der Welt, sondern vor allem das Entziffern der *Transformationen der Formungen* der Welt, d. h. ihre Mutationen und Verschiebungen. In gewisser Weise lässt sich vielleicht sagen, dass Cassirer die Vorbedingungen dessen beschreibt, was Warburg mit den ›Wanderwegen der Tradition‹ untersucht hat. Während Cassirer die kognitiven Entstehungsbedingungen von symbolischen Formen aufzeigt und ihre zum Teil zunehmenden Abstrakti-

25 Ebd., S. 221.

26 Ebd., S. 222.

27 Vgl. ebd., S. 261.

28 Ebd., S. 260.

onen und Komprimierungen nachvollzieht, verfolgt Warburg die umgekehrte Richtung und geht von der Renaissance zurück in die Antike, um die ursprüngliche griechische Form zu »entschälen«, die sich in eine orientierende Funktion verwandelt hat, um auf diese Weise die Wirksamkeit der Bilder über die Zeiten und Räume hinweg aufzudecken.²⁹ In der Möglichkeit der Intensivierung der Wirklichkeitsdarstellung liegt demnach sowohl die Freiheit als auch die sittliche Herausforderung für den Künstler Zusammenfassend lässt sich sagen: Für die *rationale* Erkenntnis hatte Leibniz' Infinitesimalrechnung Cassirer ermöglicht, den Begriff der Form neu zu denken. Für die *sinnliche* Erkenntnis gewinnt er mit Goethes Anschauungen der Natur den Begriff des »Symbols«. Mit Goethe vollzieht er nach, dass die veränderte seelische Stellung zur Wirklichkeit für die Erkenntnisgewinnung von Bedeutung ist. Denn sie hat den Dichter vor eine neue künstlerische Aufgabe gestellt: die philosophische Klarheit *in* die dichterische Gestaltung umzusetzen. Philosophie und Dichtung sind daher gleichermaßen unlösbar miteinander verbunden. So wie die symbolischen Formen der Sprache, Wissenschaft und Kunst einander nicht ausschließen, sondern erst zusammen und im wechselseitigen Austausch Auskunft über die menschliche Kulturgeschichte geben, hat die Kunst die Aufgabe, die Elemente, die die Reflexion klar voneinander getrennt hat, neu zu verknüpfen. In dieser neuen, »höheren« Kunst wurzelte für Goethe die Schönheit. Die Welt der Ideen und die der Sinnlichkeit bilden in der höheren Kunst keine Gegensätze, sondern mit ihr »treten wir in die Welt der Ideen ein, ohne die sinnliche Welt zu verlassen, wie es bei der Erkenntnis der Wahrheit geschieht«. ³⁰

Wenn Cassirer in Goethes Dichtung ausgedrückt fand, dass mit der Kunst eine andere Form der Weltwahrnehmung möglich ist,³¹ so ist das die Herleitung der am Anfang aufgestellten Behauptung: Begriff und Bild bilden im Denken Cassirers keine Gegensätze. Denn die Einheit der Kultur, für die er vehement eintritt, liegt für Cassirer nicht *hinter* uns, sondern *vor* uns. Sein Ziel war es, eine vergleichende europäische *Erkenntnisgeschichte* zu schreiben. Angesichts der zur selben Zeit geführten Diskussionen in der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften über die Hierarchisierungen »nationaler« und »internationaler« Dichter und Wissenschaftler – die mit einer massiven Abwertung der Wissenschaftler einherging –, ist Cassirers Vorschlag, für eine komparative Kulturwissenschaft einzutreten sowie sich für eine Vermittlung zwischen den Wissenschaftszweigen einzusetzen, durchaus auch als ein politisches Zeugnis zu lesen.

29 So schreibt beispielsweise Cassirer in einem Brief an Warburg, der Aufschluss gibt über die Nähe ihrer Zusammenarbeit: »[D]ass aus der bloß philosophischen Problematik heraus [Giordano] Bruno nicht zu verstehen und zu interpretieren ist – das habe ich schon in meiner Darstellung der Renaissancephilosophie zu zeigen gesucht. Aber wenn ich den Knoten, der hier vorliegt, *gesehen* habe: so werden Sie ihn *lösen* können. Der »Spaccio della bestia trionfante« verlangt einen Kommentar, der nicht aus der philosophischen Problemgeschichte allein, sondern nur aus der Bildgeschichte und aus der Geschichte der Astrologie gegeben werden kann. Dass wir beide uns nun auch auf diesem Wege begegnen, ist mir eine ganz besondere Freude: es zeigt sich darin immer aufs neue, wie sehr die echten und eigentlichen Probleme aller konventionellen Fachgrenzen spotten, unter denen wir heute noch so sehr leiden.« Cassirer am 29. Dezember 1928, in: ders.: *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, Band 18: *Ausgewählter wissenschaftlicher Briefwechsel*, hg. von John Michael Krois, Hamburg 2009, S. 114.

30 Ernst Cassirer: *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist* (1921), Darmstadt 1971, S. 106.

31 »Die Wissenschaft gibt uns Ordnung im Denken; die Moral gibt uns Ordnung im Handeln; die Kunst gibt uns Ordnung in der Auffassung der sichtbaren, greifbaren und hörbaren Erscheinungen.« Cassirer: *Versuch über den Menschen* (Anm. 13), S. 257.

ENTZWEIUNG VON ›VERITAS LOGICA‹ UND ›VERITAS AESTHETICA‹ BEGRIFF UND BILDlichkeit IN JOACHIM RITTERS POLITISCHER HERMENEUTIK DER MODERNE

Mark Schweda

Pünktlich zum Abschluss des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* flackerte eine Kontroverse um die Beziehung zwischen seinem Begründer und ersten Herausgeber Joachim Ritter und dessen Münsteraner Lehrstuhlnachfolger Hans Blumenberg auf. Den Ausgangspunkt bildete die theoretisch-methodologische Frage der Verhältnisbestimmung von Begriff und Metapher bzw. Begriffsgeschichte und Metaphorologie, an die sich jedoch zumindest andeutungsweise auch biographisch und wissenschaftshistorisch ausgerichtete Erwägungen anschlossen. So deutete Blumenbergs Schüler Anselm Haverkamp den Verzicht auf die systematische Aufnahme von Metaphern in die Nomenklatur des begriffsgeschichtlichen Nachschlagewerks als eine »aggressive Abwehrreaktion«. ¹ Ritter habe die Sprengkraft der auf Unbegrifflichkeit hinauslaufenden Metaphorologie für eine auf Kontinuität und Nachvollziehbarkeit der philosophischen Überlieferung abzielende Begriffsgeschichtsschreibung gespürt und zu bannen gesucht. ² Daran anknüpfend sprach Hans Ulrich Gumbrecht im Rückblick auf die begriffsgeschichtlichen Großunternehmen der ›alten‹ Bundesrepublik gar von der »›Barbarei‹ einer Konzentration auf das ›Überlieferungsgeschehen‹, die durch Ausschließen des sprachlosen Seins für die Generation der Kriegsteilnehmer eine bequeme Versöhnungsmöglichkeit mit der deutschen Geschichte eröffnet« habe. ³

Nun hat Joachim Ritter selbst die Bedeutung der Metaphorologie für die Begriffsgeschichtsschreibung stets ausdrücklich anerkannt. Schon seine konzepti-

onellen *Leitgedanken und Grundsätze eines Historischen Wörterbuchs der Philosophie* zitieren an systematisch zentraler Stelle Blumenbergs *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, um »[i]n der kritischen Absetzung« von einem ungeschichtlichen, cartesianischen oder positivistischen Verständnis der Philosophie und ihrer Begrifflichkeit auf eine mögliche und notwendige »philosophische Begründung« der Begriffsgeschichte zu verweisen. ⁴ Und im Vorwort zum ersten Band des *Historischen Wörterbuchs* bekräftigt Ritter dann unter direkter Bezugnahme auf die *Paradigmen* die grundlegende Bedeutung der metaphorologischen Perspektive für die Begriffsgeschichtsschreibung, da »gerade die der Auflösung in Begrifflichkeit widerstehenden Metaphern ›Geschichte in einem radikaleren Sinn als Begriffe‹ haben und an die ›Substruktur des Denkens‹ heranzuführen, die die ›Nährlösung der systematischen Kristallisationen‹ ist«. ⁵ Entsprechend fällt die Entscheidung gegen die Aufnahme metaphorischer Ausdrücke auch »nicht leichten Herzens« und nur aufgrund der praktischen Einsicht, dass das zunächst als dreibändige Neubearbeitung des *Eisler* angelegte Wörterbuch »bei dem gegebenen Stand der Forschungen in diesem Felde überfordert würde und daß es besser sei, einen Bereich auszulassen, dem man nicht gerecht werden kann, als sich für ihn mit unzureichender Improvisation zu begnügen«. ⁶ Tatsächlich hatte Karlfried Gründer, Ritters Schüler und Nachfolger als Herausgeber, bereits 1967 unumwun-

1 So Hans Ulrich Gumbrecht: »Pyramiden des Geistes. Über den schnellen Aufstieg, die unsichtbaren Dimensionen und das plötzliche Abebben der begriffsgeschichtlichen Bewegung«, in: ders.: *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München 2006, S. 7–36, hier S. 15.

2 Vgl. Anselm Haverkamp: *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik*, München 2007, S. 147.

3 Gumbrecht: »Pyramiden« (Anm. 1), S. 30.

4 Joachim Ritter: »Zur Neufassung des ›Eisler‹. Leitgedanken und Grundsätze eines Historischen Wörterbuchs der Philosophie«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 18 (1964), S. 704–708, hier S. 706.

5 Joachim Ritter: »Vorwort«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hg. von Joachim Ritter, Basel 1971, S. V–XI, hier S. VIII.

6 Ebd., S. VIII f. Eine Argumentation, der Blumenberg selbst übrigens ausdrücklich zustimmt; vgl. Hans Blumenberg: »Beobachtungen an Metaphern«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 15 (1971) 2, S. 161–214, hier S. 162.

den erklärt, dass die Metaphorologie »zentral«⁷ zur Begriffsgeschichte gehört. Das *Historische Wörterbuch* selbst liefert dafür eine ganze Reihe einschlägiger Beispiele. Schließlich kann man keinen Band aufschlagen, ohne allenthalben auf die Bedeutung von Metaphorik für die philosophische Begriffsbildung aufmerksam zu werden, von der ›Ancilla theologiae‹ über das ›Buch der Natur‹ und die ›Kopernikanische Wende‹ bis hin zum ›(hermeneutischen) Zirkel‹.

Im Folgenden soll es nicht etwa darum gehen, die in ihren historisch-biographischen Unterstellungen und theoriepolitischen Stoßrichtungen mitunter reichlich undurchsichtige Auseinandersetzung um Begriffsgeschichte versus Metaphorologie aufzuarbeiten oder gar fortzuführen.⁸ Stattdessen wird der Frage nach der Bedeutung und dem Verhältnis von Begriff und Bildlichkeit in Joachim Ritters eigenem philosophischem Denken nachgegangen. Im Zuge dessen dürfte sich auch seine Einschätzung der Metaphorik systematisch besser einordnen und zudem der in den programmatischen Äußerungen zum *Historischen Wörterbuch* bloß angedeutete Anspruch einer ›philosophischen Begründung‹ der Begriffsgeschichte im Rahmen einer »sich geschichtlich begreifenden Philosophie«⁹ weiter erhellen lassen. Allgemein kommt an Ritter kaum vorbei, wer sich mit der Entstehung und Entwicklung der Begriffsgeschichte in Deutschland beschäftigt, auch und gerade in ihrem Verhältnis zu Theorien der Bildlichkeit. Als Schüler und Assistent Ernst Cassirers, Gast im Kreis um Aby Warburg und Mitarbeiter Erich Rothackers an dessen geisteswissenschaftlichem Wörterbuchprojekt stand er von Anfang an in Verbindung zu maßgeblichen Akteuren und Zentren begriffsgeschichtlicher wie bildwissenschaftlicher Arbeit.¹⁰ Viele der hier empfangenen Anregungen fanden Eingang in sein eigenes Denken und damit letztlich auch in die konzeptionelle Anlage des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*. Im Folgenden wird daher zunächst Ritters gedankliche Entwicklung inmitten der philosophischen Auseinandersetzungen der 1920er und 1930er Jahre nach-

gezeichnet. Im Anschluss werden seine politische Hermeneutik der Moderne und die in ihr begründete Verhältnisbestimmung von Begriff und Bildlichkeit, Wissenschaft und Kunst, Logik und Ästhetik in Grundzügen umrissen. Abschließend sollen am Beispiel ausgewählter Schüler Ritters einige wichtige Wirkungslinien seiner Überlegungen aufgezeigt werden.

I. HINTERGRÜNDE: VON CASSIRERS SYMBOLTHEORIE ZUR HEGELIANISCHEN GESCHICHTSPHILOSOPHIE

Joachim Ritters Studienzeit war von entscheidenden Kontroversen der Philosophie der Weimarer Republik geprägt. Dabei kam er zunächst vor allem mit Vertretern jener lebens- bzw. existenzphilosophischen und anthropologischen Strömungen in Berührung, die sich dezidiert von der szientistischen Ausrichtung des lange vorherrschenden Neukantianismus abwandten und im Namen des Lebens, der Existenz oder der Geschichte den Aufbruch zu neuen gedanklichen Ufern proklamierten. Wichtig wurden für ihn insbesondere die Verbindungen zu Erich Rothacker in Heidelberg, Heinz Heimsoeth in Marburg und Martin Heidegger in Freiburg.¹¹

Als Ritter 1923 nach Hamburg ging, um sein Studium bei Ernst Cassirer zum Abschluss zu bringen, mochte damit auch eine gewisse Lösung von diesen frühen philosophischen Prägungen verbunden gewesen sein. Immerhin galt Cassirer seinerzeit als einer der bedeutendsten Vertreter des jüngeren Neukantianismus. Freilich hatte der Schüler Hermann Cohens und Paul Natorps damals längst begonnen, die ursprünglich erkenntnis- bzw. wissenschaftstheoretischen Fragestellungen der Marburger Neukantianer über die Naturwissenschaften hinaus auf die gesamte Bandbreite historisch vorfindlicher kultureller Gegebenheiten auszudehnen, in denen das Wirklichkeitsverständnis des Menschen seinen objektiven Niederschlag findet, von der Sprache über den Mythos bis zur Dichtung und bildenden Kunst. Der Kreis um Aby Warburg und die Hamburger Kulturwissenschaftliche Bibliothek spielte dabei eine wichtige Rolle als Anreger, Unterstützer und Gesprächspartner.¹² Nicht zuletzt im Austausch mit ihm vollzog sich

7 Karlfried Gründer: »Bericht über das Archiv für Begriffsgeschichte«, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz 1967*, Wiesbaden 1967, S. 74–79, hier S. 76.

8 Vgl. dazu Margarita Kranz: »Blumenbergs Begriffsgeschichte. Vom Anfang und Ende aller Dienstbarkeiten«, in: Cornelius Borck (Hg.): *Hans Blumenberg beobachtet. Wissenschaft, Technik und Philosophie*, Freiburg i. Br./München 2013, S. 231–253.

9 Ritter: »Vorwort« (Anm. 5), S. VII.

10 Vgl. auch die Einschätzung bei Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Frankfurt a. M. 2016, S. 116.

11 Vgl. Mark Schweda: »Menschliche Natur und politische Wirklichkeit. Anthropologische Motive bei Joachim Ritter und seinen Schülern«, in: Herbert Kopp-Oberstebrink/Georg Toeffer (Hg.): *Konjunkturen der Philosophischen Anthropologie*, Nordhausen 2018 (in Vorbereitung).

12 Für Blumenberg ist Cassirers Hauptwerk geradezu »Theorie

die systematische Ausarbeitung jener theoretischen Konzeption, mit der Cassirer ab 1923 in seiner groß angelegten *Philosophie der symbolischen Formen*¹³ an die Öffentlichkeit trat: eine transzendentalphilosophisch fundierte, anthropologisch, ethnologisch und semiotisch informierte Kulturphilosophie, die die neukantianische Perspektive aus ihrer einseitigen Fixierung auf das wissenschaftliche Erkennen löst, auf die Möglichkeitsbedingungen sämtlicher Arten menschlichen Weltauffassens bezieht und diese dabei als verschiedene kulturelle Ausformungen eines grundlegenden symbolischen Gestaltungsvermögens des Geistes begreift.¹⁴

Als Schüler und Assistent Cassirers verfolgte Ritter diese Transformation der neukantianischen Transzendentalphilosophie mit großer Aufmerksamkeit und Zustimmung. Im Frühjahr 1929 begleitete er Cassirer zu den Davoser Hochschulkursen und suchte dessen kulturphilosophischen Ansatz in einem kleinen Artikel gegen Heideggers Existentialontologie starkzumachen.¹⁵ In einer eingehenderen Darstellung der *Philosophie der symbolischen Formen* von 1930 hebt er die für ihn selbst entscheidenden Gesichtspunkte hervor: Die zeitgenössische philosophische Diskussionslage sei dadurch bestimmt, »daß die herkömmliche Bedeutung der Erkenntnistheorie und Wissenschaftslogik als Fundamentaldisziplin der Philosophie überhaupt in Frage gestellt«¹⁶ werde. Doch während Ritter zufolge die lebens- bzw. existenzphilosophischen und anthropologischen Strömungen der Zeit »die Erkenntnis- und Wissensformen des Geistes« kurzerhand »in den emotional-vitalen Triebsschichten des menschlichen Seins selbst zu verankern« suchen und sie damit ebenso als Ausdruck des menschlichen Lebens in seiner jeweiligen existentiellen, soziokulturellen und historischen Verfasstheit deuten wie Mythos, Kunst oder Dichtung, schlägt Cassirer einen anderen Weg ein: Mit seinem Übergang von der

Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie zur Kulturphilosophie werde zwar ebenfalls »die traditionelle Verengung des Logos aufgegeben und durch die Analyse der ganzen geistigen Welt des Menschen mitsamt allen ihren Erkenntnis- und Wissensformen [...] ersetzt«.¹⁷ Der wissenschaftliche Begriff verliere seine herausgehobene Stellung als letzter Maßstab und Bezugspunkt jeglicher Weltauffassung und werde als eine unter mehreren Formen der »symbolischen Repräsentation als des wesentlichen [...] die menschliche Vorstellungs- und Wirkwelt bedingenden Bildungsprinzips«¹⁸ verstanden. Allerdings halte Cassirer gleichwohl weiter am idealistischen »Primat der Reflexion«¹⁹ fest, sei doch »die symbolische Formung [...] die – funktionale – Einheit, die nicht nur den Aufbau der eigentlichen Gegenstandserkenntnis, sondern auch die vielschichtige geistige Welt des Menschen im ganzen und in allen ihren Phasen und Formen bildungsgesetzlich bestimmt«.²⁰ Ihr Wirken zeige sich in sämtlichen Bereichen menschlichen Weltauffassens von der einfachsten sinnlichen Erfahrung bis zur komplexen wissenschaftlichen Theorie. Schon »im Gebiet des Sehens wie des Wahrnehmens überhaupt« sei »die symbolische Ideation in der gleichen Weise mitbestimmend [...], wie sie es für die Sphäre des denkenden begrifflichen Erfassens« ist.²¹

Mit diesem Übergang von der Wissenschaftstheorie zur Kulturphilosophie sind für Ritter die »Grenzen des herkömmlichen erkenntnistheoretischen Idealismus überschritten«.²² Allerdings scheint er im weiteren Fortgang seiner Überlegungen zu den historischen und soziokulturellen Ausprägungen des Geistes noch einen Schritt über seinen Lehrer hinauszugehen und so bald auch an gewisse Grenzen des idealistischen Ansatzes als solchen zu stoßen. War er zunächst noch mit Cassirer von der »ursprünglichen Unableitbarkeit der symbolischen Ausdrucks-, Darstellungs- und Bedeutungsform der geistigen Reflexion aus dem unmittelbaren Wirk- und Lebenszusammenhang«²³ ausgegangen, so räumte er jedenfalls schon einige Jahre später ausdrücklich ein, »daß der Geist geschichtlich ist und Geschichte hat«, sodass »die geschichtlich-vitalen Unterschiede, die alles geistige Verhalten bestimmen, auch das Erkennen nicht

dieser Bibliothek« (Hans Blumenberg: »Ernst Cassirers gedenkend bei Entgegennahme des Kuno-Fischer-Preises der Universität Heidelberg 1974«, in: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 163–172, hier S. 165).

13 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Berlin 1923–1929.

14 Vgl. Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1: *Die Sprache*, Berlin 1923, S. 8 f.; Bd. 2: *Das mythische Denken*, Berlin 1925, S. 8 f.; Bd. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*, Berlin 1929, S. 16 f.

15 Vgl. Joachim Ritter: »Vorträge von Prof. Ernst Cassirer«, in: *Davoser Revue* 4 (1929) 7, S. 196–198.

16 Joachim Ritter: »Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen«, in: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 6 (1930), S. 593–605, hier S. 593.

17 Ebd., S. 595.

18 Ebd., S. 596.

19 Ebd., S. 597.

20 Ebd., S. 603.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 600.

freilassen«:²⁴ Für die hier hervortretende Entwicklung war zunächst die vertiefte Auseinandersetzung mit Wilhelm Diltheys Arbeiten zur Geistesgeschichte von Bedeutung, zu der Ritter vor allem 1929/30 als Mitarbeiter Rothackers an dessen Vorhaben eines historisch angelegten ›Handbuchs der geisteswissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Grundbegriffe‹ gelangt sein mag.²⁵ Immerhin vertrat die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise den umfassenden Anspruch, »den ganzen Inhalt des menschlichen Lebens und seine ganze Wirklichkeit als geschichtlich zu begreifen«.²⁶ Hinzu kam die von den Analysen zum mythischen Denken bei Cassirer und im Warburg-Kreis ausgehende Beschäftigung mit Lucien Lévy-Bruhls ethnologischen Forschungen zur *mentalité primitive*. Die darin gewonnenen empirischen Einsichten in die komplexen Zusammenhänge zwischen mythischem Bewusstsein und lebensweltlichen Praktiken verdeutlichten exemplarisch, wie stark die »ganze Welt der Bewußtseins- und Wissensformen als konkrete, lebendige, gegenwärtige oder historisch vergangene Zeitlichkeit mit dem gesellschaftlich-geschichtlichen Leben selbst verflochten«²⁷ ist. Und schließlich kam Ritter im Rahmen eines Gesprächskreises mit Ludwig Landgrebe, Hermann Noack und Siegfried Landshut Anfang der 1930er Jahre auch zu einer eingehenderen Auseinandersetzung mit Karl Marx und seinen frühen ökonomisch-philosophischen Schriften.²⁸ Sie eröffnete ihm eine geschichtsphilosophische Perspektive, die es ermöglichte, die gesellschaftlich-geschichtliche Bedingtheit allen menschlichen Bewusstseins anzu-

erkennen, ohne sich in den logischen Fallstricken des historischen oder kulturellen Relativismus zu verfangen. Marx' Geschichtsphilosophie habe »den ewigen Widerspruch der Philosophie auf einen zeitlich-historischen Widerspruch zurückgeführt«, der letztlich »durch die menschliche Praxis aufzuheben« sei.²⁹ So gelangte Ritter damals auf verschiedenen Wegen zunehmend zu dem Schluss, dass man »den Bereich des Erkennens selbst überschreiten« und »seine Verwurzelung im Realgeschehen [...] untersuchen« muss, um die Verschiedenheit der Formen menschlichen Weltauffassens zu erklären und die »Frage nach dem Ursprung« und dem »Grund ihrer Ausbildung« zu beantworten.³⁰ Im Hinblick auf eine angemessene Auffassung geistiger Leistungen und Gehalte war damit für ihn ein »wichtige[r] Schritt weiter getan«, der allerdings auch eine »Metabasis eis allo genos« darstellte und ihn somit letztlich vollends über den idealistischen Standpunkt hinausführte: »Wir müssen den Logos verlassen, um ihn zu verstehen.«³¹ Ein Verständnis der geistigen Welt des Menschen in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit und Veränderlichkeit erfordere die »genaue und gründliche Erforschung der beobachtbaren Verflechtung von Bewußtsein und Gesellschaft«.³²

Die ›Machtergreifung‹ der Nationalsozialisten bedeutete in Ritters persönlichem und beruflichem Umfeld, seinem Verhältnis zu Cassirer und dem Warburg-Kreis sowie dem akademischen Werdegang des frisch habilitierten Privatdozenten eine Zäsur.³³ Wegen seiner ersten Ehe mit einer 1928 verstorbenen Verwandten Cassirers und Gerüchten um kommunistische Umtriebe in Parteikreisen beargwöhnt, sah er sich zunehmend politischen Anfeindungen und Bewährungsproben ausgesetzt. Sie führten in der Folge zwar durchaus zu gewissen äußeren Anpassungen und oberflächlichen Zugeständnissen des aufstrebenden Akademikers, nicht jedoch zu einer grundlegenden Richtungsänderung seiner gedanklichen Entwicklung.³⁴ An einer Reihe von kleineren

24 Joachim Ritter: »Über die Geschichtlichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis«, in: *Blätter für deutsche Philosophie* 12 (1938), S. 175–190, hier S. 181, 186.

25 Rothacker hatte sein Vorhaben schon 1927 im Warburg-Kreis vorgestellt und eine Zusammenarbeit angeregt. Vgl. Margarita Kranz: »Begriffsgeschichte institutionell – Teil II: Die Kommission für Philosophie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz unter den Vorsitzenden Erich Rothacker und Hans Blumenberg (1949–1974)«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 54 (2012), S. 119–194, hier S. 141–152.

26 Joachim Ritter: »Über die antinomische Struktur der geisteswissenschaftlichen Geschichtsauffassung bei Dilthey« (1931), in: *Dilthey-Jahrbuch* 9 (1996), S. 183–206, hier S. 188.

27 Joachim Ritter: »Die Erkenntnistheorie der gegenwärtigen deutschen Philosophie und ihr Verhältnis zum französischen Positivismus (Durkheim-Schule)« (1932), in: *Dilthey-Jahrbuch* 9 (1996), S. 207–232, hier S. 214. Es handelt sich um das Manuskript eines Vortrags Ritters in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg am 6. Februar 1932.

28 Vgl. Gunter Scholz: »Joachim Ritter als Linkshegelianer«, in: Ulrich Dierse (Hg.): *Joachim Ritter zum Gedenken*, Stuttgart 2004, S. 147–161.

29 Zit. nach ebd., S. 149 f.

30 Ritter: »Erkenntnistheorie der gegenwärtigen deutschen Philosophie« (Anm. 27), S. 215.

31 Ebd., S. 216 f.

32 Ebd., S. 232.

33 Vgl. Hans Jörg Sandkühler: »›Eine lange Odyssee‹. Joachim Ritter, Ernst Cassirer und die Philosophie im ›Dritten Reich‹«, in: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2006), S. 139–179.

34 Vgl. Jens Thiel: »›Berührungspunkte zur nationalsozialistischen Weltanschauung sind in seinen Schriften nicht vorhanden‹. Joachim Ritter im ›Dritten Reich‹«, in: Mark Schweda/Ulrich von Bülow (Hg.): *Entzweite Moderne. Zur Aktualität Joachim Ritters und seiner Schüler*, Göttingen

Rezensionen aus dieser Zeit wird vielmehr die weitere Vertiefung des Gedankens der Geschichtlichkeit in Richtung einer hermeneutischen Philosophie greifbar, die den Blick verstärkt auf den »geschichtlichen Lebenskreis des Denkens«³⁵ lenkt. Der »Boden, auf dem die Philosophie wächst«, erscheint »als wesentlich für diese Philosophie selbst«.³⁶

Tatsächlich zeigt bereits Ritters Besprechung eines philosophischen Wörterbuchs von 1937 ein Problem- und Methodenbewusstsein, das sich in wesentlichen Punkten mit dem deckt, das später in der Konzeption des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* zum Tragen kommt. Unter Verweis auf die »Notwendigkeit einer geschichtlichen Behandlung« philosophischer Begrifflichkeiten werden »Nominaldefinitionen und Worterklärungen« ebenso abgelehnt wie der »Rückgriff auf den ›Stand der Forschung‹«, weil gerade im »eigentlichen Philosophieren [...] Gegenstand und Erkenntnishaltung im Begriff nicht zu trennen sind, und weil nur dann die innere Mächtigkeit philosophischen Fragens sichtbar wird, wenn die es kennzeichnende Gegenwärtigkeit seiner großen abendländischen und antiken Überlieferung mitgesehen ist«.³⁷ Es liegt ganz auf der Linie dieses Übergangs vom transzendentalen Idealismus zu einer stärker historisch fundierten Sicht des Geistes und der Philosophie, wenn Ritter 1938 schließlich ausdrücklich die Geschichtlichkeit allen Denkens und damit auch des philosophischen einräumt und daher »die geschichtliche Entwicklung der Wissenschaften und ihre Einfügung in das lebendige Dasein der Völker und Zeiten als die unabdingbare Voraussetzung auch ihrer sachlichen Bedeutsamkeit verstanden« wissen will.³⁸ Dabei unterstreicht er allerdings immer wieder, dass es zugleich auch den »gegenteiligen Fehler« zu vermeiden gelte, nun kurzerhand die historische Betrachtungsweise zu verabsolutieren, um einen philosophischen Denker »einfach mit [...] ihn tragenden und in ihm gestaltend lebendigen Mächten gleichzusetzen« und seine Philosophie so zu einer zeitbedingten Weltanschauung zu relativieren.³⁹ Entsprechende Bestrebungen,

menschliches Erkennen ausschließlich als geschichtlich situiertes vitales Ausdrucksgeschehen existentiell, psychologisch oder soziologisch zu deuten, lehnt er weiterhin strikt ab, weil damit insbesondere die wissenschaftliche und philosophische Erkenntnis in ihrem eigenen Anspruch verkannt und in ihrem weiteren Fortgang gehemmt werde. Entschieden kritisiert er etwa die lebensphilosophische Tendenz, »das Dasein vom Sein abzuspalten«, und die daraus resultierende »Einseitigkeit aller dem Sein entfremdeten Lebensphilosophie«.⁴⁰

Allgemein sieht sich Ritter damals also mit »zwei in innerer Unverbundenheit nebeneinanderstehende[n] Deutungen des Logos«⁴¹ konfrontiert: Die eine betrachte den menschlichen Geist allein im Verhältnis zu seinem Erkenntnisgegenstand und suche die universelle Geltung seiner Urteile zu sichern, indem sie ihm eine daseins- und zeitenthobene Struktur zuschreibe. Die andere verstehe den Geist dagegen bloß als Ausdruck des menschlichen Lebens in seiner jeweiligen historischen Verfasstheit und blende dabei den Sachbezug und Geltungsanspruch seiner Erkenntnisse aus. Ritter selbst hält beide Deutungsperspektiven zwar für einseitig, gesteht ihnen aber ihre je relative Berechtigung zu. Deshalb sucht er nach einem übergeordneten Standpunkt, »von dem aus es möglich wird, nach dem Zusammenhang der vital geschichtlichen und der sachlichen Bedeutung aller Erkenntnis [...] zu fragen«.⁴² Dieser wird schließlich mit der für sein gesamtes Denken bahnbrechenden Einsicht erreicht, dass »[i]m Medium der menschlichen Erkenntnis [...] das Seiende selbst Geschichte« hat.⁴³ Sie impliziert zunächst eine hermeneutische Ontologie, nach der das Sein des Seienden niemals unmittelbar und voraussetzungslos gegeben ist, sondern erst »in der Auseinandersetzung mit einer vorgegebenen Natur- oder Lebensordnung zur Darstellung« kommt.⁴⁴ Erkenntnis und Seiendes gehören »in der Einheit ihrer Lebenswelt« als einer »den Menschen und seine Welt übergreifenden Einheit« zusammen.⁴⁵ Daraus ergibt sich sodann ein Verständnis von

2017, S. 291–309.

35 Joachim Ritter: Rezension zu: »Heinz Heimsoeth: Die sechs großen Themen der abendländischen Metaphysik und der Ausgang des Mittelalters«, in: *Deutsche Literaturzeitung* (1935), S. 358–363, hier S. 362.

36 Ebd.

37 Joachim Ritter: Rezension zu: »Heinrich Schmidt: Philosophisches Wörterbuch«, in: *Blätter für deutsche Philosophie* 11 (1937), S. 215 f.

38 Ritter: »Geschichtlichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis« (Anm. 24), S. 182.

39 Joachim Ritter: Rezension zu: »Rudolf Odebrecht: Nikolaus von Cues und der deutsche Geist. Ein Beitrag zur

Geschichte des Irrationalitätsproblems«, in: *Blätter für deutsche Philosophie* 8 (1934), Sp. 185 f.

40 Joachim Ritter: Rezension zu: »Balduin Schwarz: Der Irrtum in der Philosophie«, in: *Deutsche Literaturzeitung*, 11. Juli 1937, Sp. 1178–1181, hier Sp. 1181.

41 Ritter: »Geschichtlichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis« (Anm. 24), S. 178.

42 Ritter: Rezension zu: »Schwarz« (Anm. 40), Sp. 1181.

43 Ritter: »Geschichtlichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis« (Anm. 24), S. 189.

44 Ebd., S. 186.

45 Ebd., S. 188.

Geschichte, in dessen Rahmen »der geschichtliche Wandel des Lebens und des Menschen den Wandel des Seins in sich schließt«, da der »Wandel der Anliegen und Motive des fragenden und erkennenden Lebens« immer neue Perspektiven hervorbringt, mit denen »neben [...] die vorgegebenen Auffassungen und die in ihnen fixierten Seinsordnungen neue Seiten des Seins, neue Phänomene und andere Ordnungen treten«. ⁴⁶ Unter dieser Voraussetzung eines im historischen Wandel lebensweltlich situierter Blickwinkel von immer neuen Seiten beleuchteten und so immer umfassender in Erscheinung tretenden Seins werden für Ritter letztlich »die Epochen der Völker zu Epochen der Geschichte der Welt«, verstanden als »Geschichte ihres Erscheinens«. ⁴⁷ Es eröffnet sich eine weltgeschichtliche Betrachtungsweise, die der fortschreitenden Entfaltung und Ausdifferenzierung der gesellschaftlich erschlossenen Wirklichkeit in eine Vielfalt komplementärer Aspekte und Sphären nachgeht. In ihr scheint sich die existentielle Verwurzelung und historische Wandelbarkeit des menschlichen Geistes nunmehr mit dem Sachbezug und Geltungsanspruch seiner Erkenntnisse, die Anerkennung wissenschaftlicher Rationalität mit dem Bewusstsein ihrer Begrenzungen und Alternativen vereinbaren zu lassen. In diesem Sinne erklärt Ritter schon damals in Anspielung auf Hegel, die Gegenwart sei durch die »Entzweiung des Zeitalters in sich selbst« geprägt, eine historische »Bewegung«, in der jene »Bereiche [der Wirklichkeit], die durch die Verfahren der [exakten] Wissenschaften nicht erfaßt werden können [...], auf andere Wege der Erfahrung verwiesen werden«, etwa den »der Poesie [...] oder der Innerlichkeit, des Gefühls und Glaubens« sowie »der Geisteswissenschaften«, die er als »existentielle Antwort« auf den Siegeszug der neuzeitlichen, empirisch-experimentellen Naturwissenschaften deutet. ⁴⁸ Cassirers symbolische Formen sind gleichsam in eine geschichtsphilosophische Perspektive gerückt.

II. GRUNDLAGEN: BILD UND BEGRIFF IN JOACHIM RITTERS POLITISCHER HERMENEUTIK DER MODERNE

Nach dem Krieg, der Rückkehr aus der britischen Gefangenschaft und der Übernahme des Lehrstuhls für Philosophie in Münster knüpft Joachim Ritter an diese Überlegungen an und entfaltet sie zu einer um-

fassenden geschichtsphilosophischen Deutung der Gegenwart, einer politischen Hermeneutik der Moderne, die die geschichtliche Verfasstheit der modernen Gesellschaft philosophisch auf den Begriff zu bringen sucht. ⁴⁹ In Auseinandersetzung mit Hegel begreift er die »Entzweiung« nun als die »Grundverfassung der neuen Zeit« überhaupt, die »Form der modernen Welt und ihres Bewußtseins«. ⁵⁰ Dabei deutet er die mit naturwissenschaftlich-technischem Fortschritt und politischer Revolution einhergehende Emanzipation der modernen Zivilisation aus allen traditionellen Bindungen nunmehr zugleich als notwendige Bedingung für die vollständige Verwirklichung menschlicher Vernunft und Freiheit und erkennt sie als solche uneingeschränkt an. »Indem sie die geschichtliche Bestimmung der Menschen und das außer sich setzt, was sie als Angehörige verschiedener Völker und in der Verschiedenheit ihrer geistigen und religiösen Herkunft voneinander unterscheidet, wird sie universal« und kann »alle Menschen als Menschen umfassen«. ⁵¹

Allerdings kommt es nach Ritter im gleichen Zuge unweigerlich auch zum Auseinandertreten der herkunftsgeprägten und zukunftsbezogenen Lebensbereiche und Wirklichkeitsperspektiven des menschlichen Daseins: Die moderne Gesellschaft »kann den Menschen als Menschen nur zum Subjekt des Rechts und des Staates machen [...], indem sie ihn aus seinem in Geschichte und Herkunft geborgenen Sein herauslöst«. ⁵² Dabei droht die gesellschaftliche Ausrichtung auf naturwissenschaftliche Objektivität, technisch-industriellen Nutzen und ökonomische Verwertung das geschichtlich überlieferte Bewusstsein für alle darüber hinausgehenden Aspekte der Wirklichkeit zu bloß subjektiven Ansichten oder gar abergläubischen Einbildungen herabzustufen. Die Tradition scheint ihre Geltung und Bindungskraft zu verlieren. Der Einzelne sieht sich »vor die schwierige Aufgabe« gestellt, »sein in den sittlichen, religiösen und geistigen Zusammenhängen der je eigenen

46 Ebd., S. 189.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 188.

49 Vgl. Mark Schweda: »Metaphysik und Politik. Joachim Ritters Philosophie als ›Hermeneutik der geschichtlichen Wirklichkeit‹«, in: Mark Schweda/Ulrich von Bülow (Hg.): *Entzweite Moderne. Zur Aktualität Joachim Ritters und seiner Schüler*, Göttingen 2017, S. 170–192.

50 Joachim Ritter: »Hegel und die französische Revolution« (1956), in: ders.: *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, Frankfurt a. M. 1969, S. 183–255, hier S. 213 f.

51 Ebd., S. 230.

52 Joachim Ritter: »Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft« (1963), in: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1974, S. 105–140, hier S. 130 f.

geschichtlichen Herkunftswelt gegründetes persönliches Sein mit seiner durch die Gesellschaft und ihre überall homogene und geschichtslose Zivilisation gesetzten Existenz zusammenzuhalten«.⁵³

Unter diesen geschichtsphilosophischen Vorzeichen erhält nun auch die Frage nach der Bedeutung von Begriff und Bildlichkeit bzw. Wissenschaft und Ästhetik in der modernen Gesellschaft für Ritter ihre Relevanz und ihr systematisches Gewicht. Tatsächlich bildet sie einen entscheidenden Ausgangs- und Bezugspunkt seines gesamten philosophischen Schaffens dieser Jahre. Schon die erste Veröffentlichung nach dem Krieg, ein noch in Gefangenschaft entstandener Aufsatz über T. S. Eliot, kreist um die Beziehung von Dichtung und Gedanke in der modernen Gesellschaft.⁵⁴ Und eine der frühesten Vorlesungen, die er als Ordinarius an der Universität Münster hält, ist der Einführung in die philosophische Ästhetik (1947/48) gewidmet.⁵⁵ Grundlegend ist auch in diesem Zusammenhang das zeitdiagnostische Motiv der Entzweigung: Die moderne Gesellschaft achtet ausschließlich »auf jenen Bereich der Wirklichkeit, der durch ihre Zwecke und die ihren Zwecken dienende Begrifflichkeit ausgesondert und fixiert wird«.⁵⁶ Indem sie das Seiende allein unter zweckrationalen Gesichtspunkten betrachtet und bearbeitet, verliert es für sie jeden Eigenwert und jede übergeordnete Bedeutung. Es wird zu einer Sache, über die der Mensch verfügt, um sie als Rohstoff, Werkzeug oder Ware zu eigenen Zwecken einzusetzen. Dabei bleibt jedoch die »nicht durch Menschen gesetzte und nicht dem Menschen folgende Ordnung« unbeachtet, die Ritter auch »die Ordnung Gottes und der Natur« nennt.⁵⁷ Die umfassenderen religiösen oder metaphysischen Verweisungszusammenhänge, in denen das Seiende vormals stand und die ihm seine jeweils eigene Würde und Bedeutsamkeit verliehen, etwa der wohlgeordnete Kosmos der antiken Philosophie oder die göttliche Schöpfungsordnung des Christentums, treten in den Hintergrund. »Die Wissenschaft übernimmt das Erbe der Metaphysik, des alten Glaubens und der alten Weisheit« und macht diese zugleich »überflüssig«.⁵⁸ Sie erhalten sich in der von

ihr bestimmten Welt allenfalls noch als eine Art innere Gewissheit, die in der wissenschaftlich-technischen Praxis der modernen Industriegesellschaft keine maßgebliche Rolle mehr spielt. »Der heilige Hain zerfällt«, wie Ritter im Anschluss an Hegel pointiert, »in Holz und Gefühl«.⁵⁹

In dieser historischen Ausgangslage erlangen nach Ritter das Bild und die Bildkunst eine neue, spezifisch moderne Bedeutung und Funktion. In der antiken und mittelalterlichen Philosophie war Bildlichkeit ihm zufolge noch vorrangig im Rahmen der Ontologie als Lehre vom Sein des Seienden gedeutet und erörtert worden. In diesem Zusammenhang gehörte das »Bildsein« zunächst »zu den Dingen überhaupt« und stellte »ein elementares ontologisches Problem« dar.⁶⁰ Bildlichkeit galt hier nicht etwa als eine Angelegenheit menschlicher Gestaltung oder Deutung, sondern als seinsmäßige Bestimmung eines Seienden, »das Abbild von etwas anderem ist«.⁶¹ Dabei waren die Bedeutung sowie der Stellenwert eines jeden Bildes letzten Endes durch die mimetische, also auf Nachahmung beruhende Beziehung auf sein Vor- bzw. Urbild bestimmt. Das Bild hatte demzufolge »sein Sein nicht in sich, sondern in dem, dessen Abbild es ist«.⁶² Entsprechend wurde auch und gerade die Schönheit eines Bildes nicht in erster Linie als ein ästhetisches, vom menschlichen Gestalten oder Empfinden abhängendes Phänomen angesehen, sondern vielmehr ontologisch als die Erscheinungsweise des Seins des abgebildeten Seienden selbst und damit der »metaphysisch begriffenen Welt«⁶³ aufgefasst und erörtert. In diesem Sinne verwies Schönheit von Platon bis an die Schwelle zur Neuzeit letztlich auf die Seinsverfassung der »Welt in ihrer Vollkommenheit«⁶⁴ als wohlgefügtter Kosmos und göttliche Schöpfungsordnung, die allein im vernünftigen philosophischen Begriff angemessen zu erfassen und darzulegen ist. »Das eigentliche Verhältnis zur Schönheit ist die Erkenntnis. Sie wird mit der theoria, der contemplatio des Philosophen angeschaut. Er vernimmt die Schönheit des Göttlichen«.⁶⁵ Demgegenüber erscheint »[d]as Kunstschaffen, d. h. hier die

53 Ebd.

54 Vgl. Joachim Ritter: »Dichtung und Gedanke. Bemerkungen zur Dichtung T. S. Eliots« (1945), in: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1974, S. 93–104.

55 Vgl. Joachim Ritter: *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik*, hg. von Ulrich von Bülow/Mark Schweda, Göttingen 2010.

56 Ritter: »Dichtung und Gedanke« (Anm. 54), S. 94.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 95.

59 Ritter: *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik* (Anm. 55), S. 52.

60 Ebd., S. 14.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Joachim Ritter: Artikel »Ästhetik, ästhetisch«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hg. von Joachim Ritter, Basel 1971, Sp. 555–580, hier Sp. 558.

64 Ebd., Sp. 559.

65 Ritter: *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik* (Anm. 55), S. 20.

Nachahmung im Bilde, [...] sekundär. Es ist begrenzt und hat die Fragwürdigkeit der Wiederholung.«⁶⁶ Verständnis und Ausübung der Künste bleiben in Antike und Mittelalter stets vom Leitbild handwerklicher Kunstfertigkeit (*techné*) bestimmt. Ihre Aufgabe war es, in einem durch erlernbare Methoden geregelten Verfahren materielle Werke herzustellen, die eine im metaphysischen Begriff bereits rational erfasste Wirklichkeit in einem sinnlich wahrnehmbaren Medium illustrativ zur Darstellung bringen sollten. Aus dieser Bestimmung ergab sich die epistemische Unterordnung der Kunst unter den begrifflich-rationalen Wirklichkeitszugang der Philosophie sowie ihre »grundsätzliche Einschränkung [...] auf die Mimesis und so auf die Vergegenwärtigung des scheinenden Wesens, dessen Wahrheit im philosophischen Begriff hervorgebracht wird.«⁶⁷

Im Übergang zur Neuzeit kommt nach Ritter dagegen ein neuartiges, genuin ästhetisch geprägtes Verständnis des Verhältnisses von Begriff und Bildlichkeit, Kunst und Wissenschaft auf. Zwar wurde die Art und Weise, in der das Seinsschöne den Menschen berührt, auch in der metaphysischen Tradition mitunter in ästhetisch anmutenden Ausdrücken als »Verzückung [...] und süsse Betroffenheit [...], Verlangen, Liebe, lustvolles Hingerissensein in der Begegnung mit dem Schönen.«⁶⁸ bestimmt. Allerdings hatte die sinnliche Erfahrung der Schönheit dabei keinerlei epistemischen Eigenwert, sondern galt als ein bloßer Vorschein, der die menschliche Seele ergreift, über alles Sinnliche erhebt und zur wahrhaften, nur mit der Vernunft zu erfassenden Vollkommenheit des Seins hinführt. Sie bildete demnach bloß den »Anfang der Bewegung, in welcher sich der Mensch »aufsteigend« aus dem Element des Empfindens löst und, es hinter sich lassend, dem Schönen selbst gemäß seinem philosophischen Begriff zuwendet.«⁶⁹ Demgegenüber prägt das mit dem Vordringen der empirisch-experimentellen Wissenschaften konfrontierte neuzeitliche Bewusstsein im sinnlichen Empfinden ein Sensorium für eine eigene, grundsätzlich nicht mehr begrifflich-rational zu erfassende und zu beschreibende Dimension der Wirklichkeit aus. In diesem Sinne geht die Herausbildung eines ästhetischen Weltverhältnisses für Ritter mit der Anerkennung einer »nicht mehr auf Logik reduzierbaren sinnlichen Erkenntnis« einher.⁷⁰ Ästhetik ist nicht länger lediglich *gnoseologia*

inferior, Lehre von den »unteren Erkenntnisvermögen«, die allenfalls verschwommen und täuschungsanfällig zu Bewusstsein bringen, was erst oder überhaupt nur der Verstand in seinen Begriffen und Urteilen »klar und deutlich« zu erfassen vermag. Sie steht vielmehr für die philosophische Reflexion eines eigenständigen, allein durch sinnliche Empfindung vermittelten Zugangs zur Wahrheit. Mit ihr »verliert [...] die Logik und die auf sie gegründete rationale Erkenntnis ihr Monopol.«⁷¹ Neben die *veritas logica* tritt die *veritas aesthetica*. Parallel zum modernen Siegeszug der naturwissenschaftlich-technischen Rationalität und ihrer objektivierenden Erfassung und Nutzung der Wirklichkeit wird so zugleich »der Mensch in seinem empfindenden und fühlenden Verhältnis zur Welt [...] zum Subjekt, dem [...] die Wahrheit, die die seine ist, als ästhetische Wahrheit vergegenwärtigt wird.«⁷² Infolgedessen verändern sich schließlich auch die Bedeutung und der Stellenwert der Kunst in der Moderne grundlegend. Als ästhetische Kunst erhält sie im Rahmen der wissenschaftlich-technischen Zivilisation eine ausgleichende Funktion: Weil »die moderne Welt [...] durch die Versachlichung aller Lebensbezüge und damit der Dinge und der Natur gekennzeichnet« ist, fällt in ihr nun »dem Kunstwerk die universale Aufgabe zu, das in den sachlichen Bezügen der Nutzung und des Gebrauchs vergessene Wesen der Dinge zu bewahren.«⁷³ Das bedeutet, »daß Kunst ästhetisch die Vergegenwärtigung der sonst metaphysisch begriffenen Welt übernimmt.«⁷⁴ Im Medium kreativen Ausdrucks und sinnlichen Empfindens hält sie in einer Gesellschaft, die die Realität allein unter zweckrationalen Gesichtspunkten betrachtet, den alten Sinn für das Sein des Seienden und seinen übergreifenden Zusammenhang wach. Damit emanzipieren sich »die schönen Künste aus der Herrschaft der Vernunft und aus der für sie in einer zweitausendjährigen Tradition verbindlichen Einordnung in die [...] auf Einsicht und auf Anwendung von Regeln beruhende Kunst« und werden »zu dem Organ [...], in dem die Welt, die im Gemüt und Herz der sich der Aufklärung des Verstandes entgegengesetzten Innerlichkeit im Fühlen und Empfinden gegenwärtig ist, ausgesagt und dargestellt wird.«⁷⁵

Auch wenn Ritter stets an dieser Deutung der Kunst und des Ästhetischen in der Moderne festhält,

66 Ebd.

67 Ebd., S. 160.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ritter: Artikel »Ästhetik« (Anm. 63), Sp. 556.

71 Ebd., Sp. 557.

72 Ebd., Sp. 558.

73 Joachim Ritter: »Experiment und Wahrheit im Kunstwerk«, in: *Stahl und Eisen* 73 (1953), S. 92–99, hier S. 94.

74 Ritter: Artikel »Ästhetik« (Anm. 63), Sp. 558.

75 Ebd., Sp. 556.

verschiebt sich mit der Zeit doch der Wertakzent. In frühen Arbeiten scheint mitunter eine zivilisationskritische Sicht anzuklingen, in der die Entwicklung der modernen ästhetischen Kunst als Anzeichen für die »reale Entfremdung der Gegenwart« erscheint und »zur platonischen Umkehr zum Sein«⁷⁶ aufgerufen wird.⁷⁷ Demgegenüber erkennt Ritter den epistemischen Eigenwert des Ästhetischen später dann uneingeschränkt an und begrüßt die Ausdifferenzierung eines genuin ästhetischen Weltzugangs neben den begrifflich-rationalen Methoden der modernen Wissenschaften entsprechend als einen bedeutenden Fortschritt hin zu einem umfassenderen und reichhaltigeren Wirklichkeitsverständnis. Die auseinander tretenden Perspektiven der wissenschaftlichen Objektivität und der ästhetischen Subjektivität sind für ihn nun »komplementär aufeinander bezogen«, ergänzen sich also in der Weise, dass ihre Entzweigung selbst »die Form« ist, »in der sich unter der Bedingung der modernen Welt ihre ursprüngliche Einheit geschichtlich erhält«.⁷⁸ Erst in dieser »E[ntzweigung] der gegenwärtigen Welt hat sich [...] das Ganze der Vernunft zur vollen Entfaltung des Subjektiven und Objektiven gebildet«.⁷⁹ Deshalb wendet sich Ritter auch immer wieder gegen die zuerst in der Romantik aufkommende Vorstellung, dass die Kunst die moderne Entzweigung aufheben und die ursprüngliche Einheit damit nicht nur ästhetisch vergegenwärtigen, sondern real wiederherstellen könne und solle. Das romantische Bestreben, die Realität poetisch umzugestalten, also etwa mithilfe der Kunst einen neuen Mythos zu erschaffen, der den alten Zauber erneuern und die moderne Entzweigung auf diese Weise überwinden würde, erscheint ihm fehlgeleitet, weil es aus seiner Sicht die in der geschichtsphilosophischen Entzweigungsstruktur selbst liegende positive Bestimmung einer fortschreitenden historischen Entfaltung menschlicher Vernunft und Freiheit verkennt. In solchen restaurativen Tendenzen suche die moderne Subjektivität »eine Einheit zu gewinnen [...], die sie doch als eine Vergangene, nicht Gegenwärtige nur ästhetisch halten und geltend machen«⁸⁰ kann.

Damit tritt die ästhetische Kunst in Ritters Deutung der Moderne schließlich neben die historischen Geisteswissenschaften. Sie hat nicht nur denselben Ursprung, da sie auf »die gleiche Entzweigung« antwortet, »in der sich die Gesellschaft aus der ihr vorgegebenen geschichtlichen Herkunftswelt löst«.⁸¹ Sie übt auch eine vergleichbare Funktion aus, »weil das, was sie aussagt und vorstellt, dem Menschen Zusammenhänge seines Seins [...] zugänglich macht, die ohne das Kunstwerk ungesehen bleiben, so wie uns ohne die Historie die Herkunft und das Werden unserer Welt unzugänglich sind, obwohl sie doch zu uns gehören«.⁸²

So eröffnet Joachim Ritters politische Hermeneutik der Moderne letztlich eine integrative Sichtweise, in der das Verhältnis des Bildes zum Begriff in der modernen Welt als eines der komplementären Ergänzungen des Ausgeschlossenen oder doch Vernachlässigten bestimmt wird: »Es geht immer um das Vergessene, das Nicht-Beachtete und Nicht-Gehrte, das in die Unterscheidungen unseres Lebens eingestreut und eingelassen mitgeht. Es geht um das, was diese Unterscheidungen auslassen, die Welt des Zwischen, des Unbestimmten da, wo alles von der Bestimmtheit beherrscht wird«.⁸³ Dahinter steht das Streben nach einem möglichst unverkürzten und umfassenden philosophischen Blickwinkel, der weder mit der Perspektive der antiken Metaphysik noch mit denen der modernen Natur- bzw. Geisteswissenschaften oder der ästhetischen Kunst zusammenfällt, sondern diese in der Verschiedenartigkeit ihrer Welterschließung und der historisch nachvollziehbaren Abfolge und Sinnhaftigkeit ihrer Ausbildung und ihres Verhältnisses zueinander zu übergreifen vermag. In diesem Sinne betrachtet Ritter die Philosophie als eine anhaltende Auseinandersetzung mit den grundlegendsten Voraussetzungen des menschlichen Selbst- und Weltverständnisses, das sich im Verlauf der europäischen Geschichte immerzu weiter entwickelt und differenziert, sodass auch seine philosophische Reflexion »im Wandel ihrer geschichtlichen Positionen und in der Entgegensetzung der Schulen und Richtungen [...] das ihr immanente Prinzip vernünftigen Begreifens zu immer reicherer Entfaltung bringt«.⁸⁴ Vor diesem Hintergrund erhält für ihn dann auch die Geschichte philosophischer Begrifflichkeiten

76 Ritter: *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik* (Anm. 55), S. 63.

77 Vgl. Josef Früchtel: »Ohne Erlösungsversprechen. Joachim Ritters maßhaltende Ästhetik«, in: Mark Schweda/Ulrich von Bülow (Hg.): *Entzweite Moderne. Zur Aktualität Joachim Ritters und seiner Schüler*, Göttingen 2017, S. 256–273.

78 Ritter: »Hegel und die französische Revolution« (Anm. 50), S. 214 f.

79 Joachim Ritter: Artikel »Entzweigung«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, hg. von Joachim Ritter, Basel 1972, Sp. 565–572, hier Sp. 570.

80 Ritter: Artikel »Ästhetik« (Anm. 63), Sp. 577.

81 Ritter: »Aufgabe der Geisteswissenschaften« (Anm. 52), S. 136.

82 Ritter: »Experiment und Wahrheit im Kunstwerk« (Anm. 73), S. 92.

83 Ritter: »Dichtung und Gedanke« (Anm. 54), S. 99.

84 Ritter: »Neufassung des Eisler« (Anm. 4), S. 707.

selbst eine philosophische Bedeutung. Weil das in der Philosophie reflektierte und ausformulierte Weltverständnis geschichtlich verfasst ist und im Laufe der Überlieferung einen immer klareren, differenzierteren und reichhaltigeren Ausdruck gewinnt, erscheint auch die »Geschichte des Begriffs als ein für die Erfüllung seiner Aufgabe wesentliches Element.«⁸⁵ Allgemein wird mit dem Gedanken einer im Fortgang der philosophischen Überlieferung entfaltenen Wahrheit die »Scheidewand zwischen System und Philosophiehistorie [...] durchlässig«, sodass

»die Zuwendung zur Geschichte der Philosophie nicht mehr nur als antiquarische Forschung verstanden wird, sondern positiv zur erinnernden Vergegenwärtigung geworden ist, in der antike und spätantike Philosophie, Patristik und Scholastik ebenso wie die Erneuerungsbewegung der Philosophie in Humanismus und Aufklärung seit dem 16. und 17. Jahrhundert und die spekulativen Theorien des Idealismus [...] in ihren Begriffen und Theorien eine noch nie erreichte Präsenz gewonnen haben als das, wovon und worin die Philosophie in ihren gegenwärtigen Aufgaben sprachlich und begrifflich lebt.«⁸⁶

Vor diesem Hintergrund kennzeichnet Ritter die Beziehung der Philosophie zu ihrer eigenen Geschichte gelegentlich auch als »Mnemosyne«: das »erinnernde Behalten, das nicht zuläßt, daß Gegenwart und Zukunft die Fülle des Wesens verlieren.«⁸⁷ Im Rückbezug auf die Philosophiegeschichte geht es demnach nicht nur um die möglichst getreue Rekonstruktion sachlich überholter Begrifflichkeiten und Lehrmeinungen in ihren jeweiligen historischen Kontexten. Vielmehr ist der Anschluss an das in ihnen ausbuchstabierte Wirklichkeitsverständnis auch systematisch notwendig, weil erst im Nachvollzug seiner Entwicklung verständlich gemacht werden kann, was in der philosophischen Auseinandersetzung der Gegenwart im Spiel ist und auf dem Spiel steht. Im Sinne dieser *Mnemosyne* bleibt für Ritter »[h]istorisches Erinnern« in der Philosophie grundsätzlich »nicht auf die Frage beschränkt, wie es gewesen ist«, sondern hat »immer auch die Aufgabe, das in die Gegenwart vergegenwärtigend einzuholen, dessen sie bedarf, um, was sie ist, begreifen zu können.«⁸⁸

85 Ebd.

86 Ritter: »Vorwort« (Anm. 5), S. VIII.

87 Joachim Ritter: »Aristoteles und die Vorsokratiker« (1954), in: ders.: *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, Frankfurt a. M. 1969, S. 34–56, hier S. 49.

88 Joachim Ritter: »Die große Stadt«, in: ders.: *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, Frankfurt a. M.

III. WIRKUNGEN: BEGRIFF UND BILD- LICHKEIT IN DER RITTER-SCHULE

Die beachtliche Wirkung Joachim Ritters hat sich zunächst weniger im Zuge einer direkten Auseinandersetzung mit seiner Philosophie selbst entfaltet als vermittelt über deren Aufnahme und Aneignung im Kreis seiner Schüler. In dem von Ritter 1947 begründeten Münsteraner Collegium Philosophicum wurden philosophische Motive und zeitdiagnostische Perspektiven entwickelt, die im akademischen Diskurs und der intellektuellen Landschaft der Bundesrepublik auf breiter Front wirksam geworden sind⁸⁹ und sich letztlich auch in dem aus diesem Kreis hervorgegangenen *Historischen Wörterbuch der Philosophie* niedergeschlagen haben.⁹⁰ Allerdings wurde Ritters politische Hermeneutik der Moderne unter seinen Schülern in ganz unterschiedliche Richtungen ausgelegt. Die Bandbreite der sich damit eröffnenden theoretischen Perspektiven auf das Verhältnis von Begriff und Bildlichkeit soll im Folgenden abschließend am Beispiel von Odo Marquard, Robert Spaemann und Max Imdahl aufgezeigt werden.

Odo Marquard gilt als einer der bedeutendsten und getreuesten Schüler Joachim Ritters. Verschiedentlich hat er Überlegungen Ritters aufgegriffen und ihnen in seiner charakteristischen ›transzendentalbelletristischen‹ Ausformulierung zu beträchtlicher Resonanz verholfen. Bekannt geworden ist vor allem seine Aufnahme und Ausweitung des ritterschen Gedankens, dass die historischen Geisteswissenschaften und die ästhetische Kunst kompensatorisch gewisse Einseitigkeiten der modernen wissenschaftlich-technischen Zivilisation ausgleichen.⁹¹ Tatsächlich entwickelt Marquard in Anknüpfung an die Ausführungen seines philosophischen Lehrers eine ganze »positive Kompensationstheorie des Ästhetischen«, die ihm zufolge »diejenige Ritters [...] ergänzt.«⁹² Allerdings

1969, S. 341–354, hier S. 351.

89 Vgl. Jens Hacke: *Philosophie der Bürgerlichkeit. Die liberal-konservative Begründung der Bundesrepublik* (2006), Göttingen 2010; Mark Schweda: *Joachim Ritter und die Ritter-Schule zur Einführung*, Hamburg 2015.

90 Vgl. Margarita Kranz: »Der ›Große Ritter‹. Joachim Ritter und das ›Historische Wörterbuch der Philosophie‹«, in: Mark Schweda/Ulrich von Bülow (Hg.): *Entzweite Moderne. Zur Aktualität Joachim Ritters und seiner Schüler*, Göttingen 2017, S. 354–377.

91 Vgl. insb. Odo Marquard: »Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften« (1985), in: ders.: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1986, S. 98–116.

92 Odo Marquard: »Kunst als Kompensation ihres Endes« (1981), in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u. a. 1989, S. 113–121, hier

wird dessen Ausgangsgedanke dabei aus seinem ursprünglichen theoretischen Kontext herausgelöst und in vollkommen anders geartete argumentative Zusammenhänge verpflanzt. Insbesondere wird die Notwendigkeit des ästhetischen Ausgleichs bei Marquard nicht mehr im theoretischen Rahmen einer geschichtsphilosophischen Deutung der Moderne, sondern im Rückgriff auf anthropologische Annahmen einer an Plessner und Gehlen angelehnten skeptischen Philosophie der menschlichen Endlichkeit begründet. Menschliche Wesen haben ihm zufolge nämlich allgemein den »lebensweltliche[n] Bedarf [...], in einer farbigen, vertrauten und sinnvollen Welt zu leben«, sodass eine Modernisierung ohne Ausgleich seiner Ansicht nach »ein menschlich unaushaltbarer Verlust« wäre.⁹³

Mit dieser Auswechslung der theoretischen Grundlagen verändern sich indes auch Sinn und Stoßrichtung des gesamten philosophischen Ansatzes. Ritter selbst hatte dem Ästhetischen in der Moderne insofern eine *theoretische* Ausrichtung zugeschrieben, als es in der Nachfolge der antiken metaphysischen *theōria* in Kunst und Naturerfahrung Aspekte und Dimensionen der Wirklichkeit vergegenwärtigt, die in den ahistorischen Begriffen der modernen empirisch-experimentellen Naturwissenschaften und der auf sie gegründeten Industriegesellschaft als solche nicht mehr zur Geltung kommen. Bei Marquard hingegen scheint sich diese Funktionsbestimmung unter anthropologischen Vorzeichen gelegentlich beinahe ins Gegenteil zu verkehren: Die Kunst erhält hier die Aufgabe, angesichts der infolge der modernen Entzauberung »farblos werdenden Welt« für die »Ersatzverzauberung des Ästhetischen« zu sorgen.⁹⁴ Dabei stellt dieser kompensatorische Vorgang der »Ersatzverzauberung« an erster Stelle eine Reaktion auf gewisse praktische Bedürfnislagen des Menschen als solchen dar, besonders auf jenen bereits angesprochenen »lebensweltlichen Bedarf, in einer farbigen Welt zu leben«. Infolgedessen wird dann auch das Ästhetische bei Marquard zunächst nicht wie bei Ritter durch einen *theoretischen Sinn*, sondern in Analogie zu einer *therapeutischen Funktion* gekennzeichnet.⁹⁵ Kunst ist demnach keineswegs per se auf ein

Erfassen von Wirklichkeit ausgerichtet, sondern lässt dieses allenfalls insoweit zu, als es dem menschlichen Wohlergehen dient, dem in Marquards Augen indes nicht selten eher »ihre Vermeidungskraft, ihre Kompetenz fürs Ersparen«⁹⁶ zugutekommt. Entsprechend wird bei ihm auch vornehmlich das Potential der Kunst gewürdigt, gewisse »Exile der Heiterkeit« in einer ernster werdenden Realität zu schaffen, indem sie »den Ernst der Wirklichkeit zum Moment herunterspielt«.⁹⁷ Dagegen sieht Marquard den modernen »Weg in die *nicht mehr schöne Kunst*« kritisch, zumal wenn diese sich »artistisch aufs Schlimme« kapriziert.⁹⁸ Auf dieser Linie nähert sich seine Philosophie des Schönen und der Künste streckenweise der von Ritter verworfenen romantischen Ästhetik und ihrem Projekt einer poetischen Verklärung der Wirklichkeit an: Das Ästhetische wird zum »Organ [...] einer neuen Verzauberung«⁹⁹ der modernen Welt, in die das Schöne erst wieder »durch Kunst [...] hineingebracht werden«¹⁰⁰ muss. Zugleich kommt Marquard in dem Maße, in dem er das Ästhetische aus Ritters geschichtsphilosophischer Perspektive und der in ihr vorgezeichneten theoretischen Bestimmung löst und ihm eine anthropologisch begründete praktische Funktion zuschreibt, Hans Blumenbergs Deutung der Metaphorik näher.¹⁰¹ So begreift er die – nicht zuletzt metaphorisch ermöglichte – »Entlastung« des Menschen »vom Absoluten«¹⁰² als zentrales

S. 114 f.

93 Marquard: »Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften« (Anm. 91), S. 104.

94 Ebd., S. 105.

95 Vgl. Odo Marquard: »Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des 19. Jahrhunderts« (1963), in: ders.: *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1982, S. 85–106, hier S. 104.

96 Ebd., S. 95.

97 Odo Marquard: »Exile der Heiterkeit« (1976), in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u. a. 1989, S. 47–63, hier S. 50.

98 Odo Marquard: »Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst« (1968), in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u. a. 1989, S. 35–46, hier S. 42.

99 Marquard: »Kunst als Kompensation« (Anm. 92), S. 115.

100 Odo Marquard: »Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung« (1989), in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u. a. 1989, S. 11–20, hier S. 13. Vgl. allerdings zur Korrektur dieser Position Odo Marquard: »Kunst als Antifiktio[n]. Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive« (1983), in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u. a. 1989, S. 82–99, hier S. 98.

101 Vgl. etwa Hans Blumenberg: »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik« (1971), in: ders.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 104–136. Zu den einschlägigen Bezügen zwischen Blumenberg und Marquard vgl. auch Joachim Fischer: »Philosophische Anthropologie in der deutschen Philosophie nach 1945: Hans Blumenberg und Odo Marquard«, in: Gérard Raulet/Guillaume Plas (Hg.): *Philosophische Anthropologie nach 1945. Rezeption und Fortwirkung*, Nordhausen 2014, S. 151–172.

102 Odo Marquard: »Entlastung vom Absoluten. In memoriam Hans Blumenberg« (1996), in: ders.: *Philosophie des Stattdessen. Studien*, Stuttgart 2000, S. 108–120, hier insb. S.

Leitmotiv in Blumenbergs Philosophie und würdigt in seiner Laudatio auf den früheren Gießener Kollegen anlässlich der Verleihung des Sigmund-Freud-Preises für wissenschaftliche Prosa der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung entsprechend dessen philosophische Aufwertung der Metaphorik:

»Das cartesische Programm der Terminologisierung und Formalisierung der Wissenschaften ist unzureichend. Keine Wissenschaft kommt aus ohne Mythen und Bilder [...]. Und dies betrifft erst recht die Philosophie und ihre Prosa: jede ist mythenpflichtig, jede metaphernpflichtig. Wie beim Grog gilt: Wasser darf, Zucker soll, Rum muß sein, so gilt bei der Philosophie: Formalisierung darf, Terminologie soll, Metaphorik muß sein; sonst nämlich lohnt es nicht: dort nicht das Trinken und hier nicht das Philosophieren.«¹⁰³

Auch Robert Spaemanns Verhältnis zur Philosophie seines Lehrers lässt sich ausgehend von seinen Stellungnahmen zu dessen Kompensationsgedanken rekonstruieren. Allerdings unterzieht Spaemann diese Gedankenfigur selbst einer grundsätzlichen Kritik. Dabei scheint er freilich wie schon Marquard vorauszusetzen, dass Ritter unter Kompensation eine Bewahrung von Traditionen versteht, die sich zu deren Gehalt und Geltungsanspruch indifferent verhält. Ihm zufolge sollte Ritters hermeneutische Philosophie der Moderne in erster Linie einer »kompensatorischen Pflege der Traditionsbestände«¹⁰⁴ dienen. Demnach käme etwa der geisteswissenschaftlichen Forschung die Aufgabe zu, im Gegenzug zur Ausbreitung der modernen, allein auf menschliche Bedürfnisbefriedigung ausgerichteten und darum geschichtslosen Industriegesellschaft die aus der alteuropäischen Herkunftswelt überlieferten metaphysischen und religiösen Traditionsgehalte als historische, von starken Geltungsansprüchen entlastete Bildungsgüter zu bewahren und zu vergewärtigen. Nur unter dieser Prämisse wird Spaemanns grundlegender Einwand gegen die Kompensationstheorie verständlich, »daß die Modernisierung inzwischen so weit fortgeschritten ist, daß man sich entscheiden muß: Man kann nicht mehr nur Traditionsbestände pflegen, man muß schon inhaltlich fragen, ob das, was bei Platon steht, die Wahrheit ist«.¹⁰⁵

Diese allgemeine Perspektive bestimmt offenbar auch Spaemanns Vorbehalte gegen Ritters Überlegungen zur Bedeutung des Ästhetischen in der Moderne. Aus seiner Sicht hatte sein akademischer Lehrer die ästhetische Kunst ebenfalls als ein Bemühen betrachtet, das im Zuge der modernen Entzweiung verdrängte metaphysische Bewusstsein der Wirklichkeit in einer subjektivierten, von starken Wahrheitsansprüchen entlasteten Form zu bewahren. Ästhetische Produktion und Rezeption seien Ritter in diesem Sinne als Möglichkeiten erschienen, »das Entzweite zusammenzuhalten oder das Abgesonderte wieder integrieren zu können«.¹⁰⁶ Allerdings wendet Spaemann ein, dass eine derartige Aufgabenbestimmung das Ästhetische in Wahrheit überfordert und »die ästhetische Bewahrung keine wirkliche Bewahrung, sondern nur deren Simulation ist«.¹⁰⁷ Entsprechend hat er zwar einiges für Ritters frühe, stärker metaphysische Auffassung von Kunst und Ästhetik und den in ihr begründeten Aufruf zu einer Umkehr zum Sein übrig, verwirft jedoch ihre geschichtsphilosophische Weiterentwicklung: Die ästhetische Kunst vermöge die einst metaphysisch begriffenen Züge der Realität allenfalls illusionistisch nachzuempfinden und entspreche daher nie wahrhaft dem Substantiellen selbst, sondern bleibe im Grunde stets bloß ein minderwertiger und unweigerlich scheinhafter Ersatz: Das künstlerische Schaffen »kann letztlich nicht das ersetzen, worauf es am Ende ankommt«.¹⁰⁸ Es »ist immer Simulation« und »[n]icht ›the real thing‹«.¹⁰⁹ In der Tat bewegen sich auch Spaemanns verstreute eigene Überlegungen zur Bedeutung von Kunst und Ästhetik in diesem ontologisch-nachahmungstheoretischen Bezugsrahmen: »Das Kunstwerk« ist für ihn »ein Analogon des ›von Natur Seienden‹, weil es selbst ein Zentrum von Bedeutsamkeit ist, das wir wahrnehmen können und das sich für uns nicht erschöpft in dem, was es in unserem Lebenszusammenhang bedeutet.«¹¹⁰ Allerdings bleibt dabei doch letzten Endes »das Ansichsein des Kunstwerks immer nur ein ›Für uns Ansichsein‹, ein gespieltes Ansichsein; und die Transzendenz, zu der es auffordert, eine immanente Transzendenz, die

112–114.

103 Odo Marquard: »Laudatio auf Hans Blumenberg«, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch II/1980*, Heidelberg 1981, S. 53–56, hier S. 56.

104 Robert Spaemann: »Die Linke, die Rechte, das Richtige. Gespräch mit Robert Spaemann«, in: Claus Leggewie: *Der Geist steht rechts. Ausflüge in die Denkfabriken der Wende*, Berlin 1987, S. 157–177, hier S. 159.

105 Ebd.

106 Robert Spaemann: »›Kunst ist immer Simulation‹. Gespräch mit Robert Spaemann«, in: Joachim Ritter: *Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik*, hg. von Ulrich von Bülow/Mark Schweda, Göttingen 2010, S. 179–195, hier S. 185.

107 Ebd., S. 195.

108 Ebd., S. 185.

109 Ebd., S. 195.

110 Robert Spaemann: »Was heißt: ›Die Kunst ahmt die Natur nach?‹« (2007), in: ders.: *Schritte über uns hinaus. Gesammelte Reden und Aufsätze 2*, Stuttgart 2011, S. 321–347, hier S. 339f.

die echte nur fingiert.«¹¹¹ Anders verhält es sich nach Spaemann allenfalls mit der Erfahrung des Naturschönen, in der letztlich die innere Zweckstruktur des von Natur Seienden selbst zur Geltung kommt. In ihm »wird Sein als solches wahrgenommen und zum Gegenstand der Freude.«¹¹²

Schließlich hat Ritters politische Hermeneutik der Moderne nicht nur ganz verschiedene *philosophische* Perspektiven auf das Verhältnis von Begriff und Bildlichkeit sowie die Bedeutung der Kunst und des Ästhetischen in der modernen bürgerlichen Industriegesellschaft angeregt und geprägt. Von ihr sind darüber hinaus auch durchaus bedeutende gedankliche Anstöße für die praktische kunstgeschichtliche und kunstwissenschaftliche Forschung selbst ausgegangen. Sie sollen abschließend mit Blick auf den einflussreichen Kunsthistoriker Max Imdahl und seine Theorie des Sehens und der Ikonik zumindest schlaglichtartig aufgezeigt werden. Imdahl studierte von 1945 bis 1951 Malerei sowie Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik in Münster. In autobiographischen Erinnerungen erwähnt er gelegentlich die Verbindung zu Joachim Ritter, der seinerzeit in seinen großen Vorlesungen zur philosophischen Ästhetik seine Überlegungen zur Kunst, Bildlichkeit und ästhetischen Produktion und Rezeption entfaltete, und schildert den lebhaften Austausch mit verschiedenen Mitgliedern seines Schülerkreises.¹¹³ Auch in der Literatur ist gelegentlich bereits auf den Einfluss Ritters auf Imdahls Denken hingewiesen worden.¹¹⁴ Tatsächlich scheint sich dessen kunstgeschichtliche Perspektive in die von Ritter entfaltete philosophische Deutung der ästhetischen Kunst der Neuzeit als einer Gestalt der modernen Entzweigung zu fügen, in der die in den rationalen Begriffen der wissenschaftlich-technischen Zivilisation nicht länger aussagbaren Dimensionen der Wirklichkeit im Medium sinnlichen Wahrnehmens und Empfindens auf neuartige Weise zur Geltung gebracht werden. Ausdrücklich verweist Imdahl etwa auf »die moderne Zeitkritik«, die »unse-

rer Gegenwart eine Verschiebung vom begrifflichen Denken zum sinnlichen Wahrnehmen« bescheinigt habe.¹¹⁵ In seinem spezifischen Verständnis des ›Sehens‹ kommt eine entsprechende Aufmerksamkeit für die eigenständigen Dimensionen der visuellen Gestaltung und Wahrnehmung des Bildes, etwa für Farbfelder und Linienmuster, und die entsprechenden über die sprachlich vermittelbaren Sinngehalte hinausgehenden genuin ästhetischen Erlebnispotentiale von Bildlichkeit zum Tragen. Das gilt auch und gerade für die moderne, ungegenständliche Kunst, die Imdahl als einer der ersten deutschen Kunsthistoriker in die akademische Auseinandersetzung einbezog. »Das reine Sehen ist heute als eine geschichtlich gegebene Möglichkeit neuartiger Erfahrung aktuell«, wie er unter Verweis auf Ritters Aufsatz *Experiment und Wahrheit im Kunstwerk* ausführt, »und daher besteht heute ein Anlaß, dieses Sehen auch durch die Kunst zu bewirken.«¹¹⁶ Die entsprechende Betrachtungsweise der Ikonik, die Imdahl in eingehender Auseinandersetzung mit den im Warburg-Kreis formulierten ikonographisch-ikonologischen Interpretationsmethoden von Warburg und Erwin Panofsky entwickelte, bringt genau diese genuin bildlichen Gesichtspunkte zur Geltung. Gerade die Hinwendung zu den begrifflich uneinholbaren Dimensionen des Kunstwerks lässt dessen eigentlichen visuellen Sinngehalt erfahrbar werden. Die ikonische Betrachtung sucht »eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist«, die »Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen, das heißt ästhetischen Evidenz.«¹¹⁷

IV. SCHLUSS

Joachim Ritter und seine Schüler spielen sowohl in der Entwicklung der Begriffsgeschichte als auch in der der philosophischen Ästhetik des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Zum einen hat sich Ritters eigenes Denken in unmittelbarer Auseinandersetzung mit einschlägigen philosophisch-intellektuellen Strömungen der 1920er Jahre herausgebildet und dabei an zentrale Fragestellungen und Überlegungen ihrer Protagonisten angeschlossen. Zum anderen

111 Ebd., S. 344.

112 Vgl. Robert Spaemann: »Schönheit und Zweckmäßigkeit in der Natur« (2004), in: ders.: *Schritte über uns hinaus. Gesammelte Reden und Aufsätze 2*, Stuttgart 2011, S. 251–266, hier S. 257.

113 Vgl. etwa Max Imdahl: »Autobiographie« (1988), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Reflexion, Theorie, Methode*, hg. von Gottfried Boehme, Frankfurt a. M. 1996, S. 617–643, hier S. 623.

114 Vgl. Richard Hoppe-Sailer: »Rigide Zeitgenossenschaft. Max Imdahl und die Bochumer Sammlung zur Kunst der Moderne«, in: Verena Krieger (Hg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*, Köln 2008, S. 95–113, hier S. 104–106.

115 Max Imdahl: »Ernst Wilhelm Nay, ›Akkord in Rot und Blau‹« (1958), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, hg. von Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt a. M. 1996, S. 48–80, hier S. 49.

116 Ebd.

117 Max Imdahl: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980, S. 97.

wurden die dabei formulierten Ansätze Ritters ihrerseits im Kreis seiner Schüler aufgenommen und auf unterschiedliche Arten weiterentwickelt und entfalteten dabei weitverzweigte Wirkungen. So bildet die ›Ritter-Schule‹ auch hier einen wichtigen Durchgangspunkt philosophischer Motive und Konzepte der Zwischenkriegszeit in den akademischen Diskurs der Bundesrepublik.

Ritters akademischer Werdegang vollzog sich zunächst im Umfeld maßgeblicher Akteure und Zentren begriffsgeschichtlicher wie bildwissenschaftlicher Forschung der Weimarer Republik. Die frühen Verbindungen zu Rothacker, Heidegger, Cassirer und dem Warburg-Kreis sowie die sich hier entfaltenden kontroversen Auseinandersetzungen um das Verhältnis von Geist und Leben, wissenschaftlichem Begreifen und symbolischer Repräsentation, vernünftiger Welterschließungskraft und kulturgeschichtlicher Wandelbarkeit menschlichen Denkens prägten seine eigene gedankliche Entwicklung nachhaltig. Seine Bemühungen um eine Vermittlung der theoretischen Gegensätze mündeten schließlich in eine geschichtsphilosophisch angelegte politische Hermeneutik der Moderne, die die historische Entwicklung des menschlichen Geistes und der Philosophie im Sinne einer fortschreitenden Ausdifferenzierung komplementärer Lebenssphären und Wirklichkeitsperspektiven deutet, zu der spezifisch modern auch das Auseinandertreten der ungeschichtlich anmutenden wissenschaftlich-technischen Rationalität der modernen Industriegesellschaft und der von historischem und ästhetischem Sinn getragenen Kultur der Subjektivität gehört. Dabei kann die Philosophie laut Ritter im Lichte ihrer Überlieferung wesentlich dazu beitragen, das sich hier weiter entfaltende menschliche Selbst- und Wirklichkeitsverständnis reflexiv zu klären und begrifflich-rational zu explizieren, ohne den ursprünglichen Bezug auf ein umfassendes Ganzes preiszugeben. Die damit vorgezeichnete geschichtsphilosophische Perspektive prägt noch seine Auffassung von Begriffsgeschichte und Ästhetik und geht letzten Endes auch in die Überlegungen zur konzeptionellen Anlage des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* ein. Auch ihnen liegt jenes »geschichtliche Selbstverständnis der Philosophie« zugrunde, nach dem diese die im Laufe ihrer Geschichte ausgebildeten Begrifflichkeiten und Perspektiven nicht einfach als historisch überholte und systematisch erledigte Altbestände hinter sich lässt, sondern »im Wandel ihrer geschichtlichen Positionen und in der Entgegensetzung der Schulen und Rich-

tungen [...] das ihr immanente Prinzip vernünftigen Begreifens zu immer reicherer Entfaltung bringt«. ¹¹⁸

Nicht zuletzt durch die Vermittlung seiner Schüler hat Ritters Denken einen beträchtlichen Einfluss auf philosophische und geisteswissenschaftliche Debatten der Bundesrepublik ausgeübt. Infolge der Ausfällung der zugrunde liegenden geschichtsphilosophischen Perspektive ist es dabei allerdings zu ganz unterschiedlichen Verhältnisbestimmungen von Begriff und Bildlichkeit, Ratio und Ästhetik bzw. Wissenschaft und Kunst gekommen. So stellt Odo Marquard die kompensations-theoretische Perspektive seines Lehrers von geschichtsphilosophischen auf anthropologische Grundlagen um und gelangt auf diesem Weg zu einer stärker praktisch ausgerichteten Deutung der spezifischen Leistungen der philosophischen Begrifflichkeit wie der ästhetischen Kunst im Rahmen einer skeptischen Philosophie der menschlichen Endlichkeit. Dagegen kritisiert Robert Spaemann Ritters politische Hermeneutik der Moderne und das in ihr angelegte Verständnis philosophischen Begreifens und ästhetischer Erfahrung vor dem Hintergrund eines metaphysischen Philosophieverständnisses als rein funktionalistische Würdigung von Traditionsbeständen in Form inhaltlich neutralisierter historischer Bildungsgüter. Bei Max Imdahl schließlich mögen Ritters philosophische Überlegungen zur Bedeutung und zum Verhältnis von Begriff und Bildlichkeit in der Moderne mit zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Eigenwertigkeit des Sehens und der genuin bildlichen Dimensionen zumal der modernen Kunst beigetragen haben. Wie auch immer man diese im Ausgang von Ritter eröffneten Perspektiven jeweils bewerten mag: Sie schließen jedenfalls weder das ›sprachlose Sein‹ aus noch erschöpfen sie sich in einem bloßen, um die gegenwärtige Wirklichkeit und das aktuelle Geschehen unbekümmerten Weiterspinnen der philosophischen Überlieferung. Stattdessen bezeugen sie auch und gerade mit Blick auf die moderne Bedeutung von Bild und Bildlichkeit auf die eine oder andere Weise allesamt die entschiedene Zeitgenossenschaft eines Denkens, das wahrhaft ernst macht mit dem hegelschen Anspruch, ›seine Zeit in Gedanken zu fassen‹.

118 Ritter: »Neufassung des Eisler« (Anm. 4), S. 707.

IKONOLOGISCHE TRANSGRESSIONEN DER BEGRIFFSGESCHICHTE UND IHRE HISTORISCHEN MOTIVE IM VERGLEICH 1930/1970

Falko Schmieder

Einen wichtigen Teil der Geschichte der Begriffsgeschichte bilden deren wechselnde Bezüge zur Ikonologie. Im Folgenden soll das anhand des Vergleichs zweier historischer Konstellationen, der Schwelle um 1930 und der Zeit um 1970, näher betrachtet werden.

Die 1930er Jahre bedeuten für die Begriffsgeschichte eine besondere Schwellenzeit.¹ Ein Grund dafür ist, dass unter dem Eindruck der Erschütterung des Fortschritts- und Zeitbewusstseins durch den Ersten Weltkrieg und seine Folgen zum ersten Mal die historischen Konsequenzen des begriffsgeschichtlichen Ansatzes in radikaler Weise gezogen werden. Galt nämlich das Interesse der früheren, aus dem Geist des Antihegelianismus geborenen Begriffsgeschichte (u. a. Friedrich Adolf Trendelenburg, Gustav Teichmüller) der Freilegung der durch die neuzeitlich-moderne Sprachentwicklung verschütteten Ursprünge der antiken Begriffsbestimmungen, die als überzeitliche Norm verstanden und zum Ausgangspunkt einer erneuerten Philosophie genommen werden sollten, so begannen sich viele Begriffshistoriker der 1930er Jahre (u. a. Ludwik Fleck, Franz Borkenau, Gaston Bachelard) dem Problem der historischen Kontingenz und Relativität der Bedeutungsentwicklung rückhaltlos zu stellen. Eine Schwelle bilden die 1930er Jahre aber auch deshalb, weil dieselben Bedingungen, die zur Radikalisierung des historischen Bewusstseins beigetragen haben, zugleich wieder einen Rückzug, oder schärfer: einen gewaltsamen Abbruch des historischen Denkens befördert haben.² Teil dieser

Dialektik von Ver- und Entgeschichtlichung ist die Verbindung von Begriffsgeschichte und politischer Ikonologie. Um das zu zeigen, gehe ich zurück auf Aby Warburg, der als Pionier der als ›Ikonologie‹ bezeichneten neuen Methode einer kultur- und medienwissenschaftlich informierten Bildwissenschaft gilt. Ein Untersuchungsobjekt der Ikonologie Warburgs ist die Pathosformel. Pathosformeln sind in symbolische Formen gebannte Ausdrücke von Affekten, die durch existentielle Grunderfahrungen ausgelöst werden. Ihre kulturelle Verfestigung verweist auf einen (vorübergehend) gelungenen Versuch des »bewussten Distanzschaffens«³ gegenüber inneren und äußeren Bedrohungen. Warburgs Ikonologie als spezifische Form von Semantikgeschichte verfolgt die Kontinuität und Diskontinuität in der Tradierung solcher Formeln sowie ihren Bedeutungs- und Funktionswandel. Eine erkenntnistheoretische Prämisse ist, dass die Analyse solcher Formen einen privilegierten Zugang zu den Tiefenschichten psychohistorischer Konflikte und Dynamiken eröffnet.

Warburgs Pathosformel hat eine Reihe von begrifflichen Äquivalenten bzw. Komplementen mit Überschneidungen zu benachbarten Untersuchungsgegenständen, etwa zu ›Bildidee‹, ›Bildformel‹, ›Symbol‹ oder zum Begriff der Bedeutsamkeit, den u. a. Erich Rothacker profiliert hat.⁴ Eine direkte Berührung

1 Vgl. Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Frankfurt a. M. 2016, bes. S. 615–628; Otto Gerhard Oexle: »Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne«, in: ders. (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, Göttingen 2007, S. 11–116.

2 Vgl. Otto Gerhard Oexle: »Begriffsgeschichte – eine noch nicht begriffene Geschichte«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 116 (2009) H. 2, S. 381–400.

3 Aby Warburg: »Mnemosyne Einleitung«, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 629–639, hier S. 629.

4 Vgl. Erich Rothacker: »Vortrag über den Plan eines Handbuchs der geisteswissenschaftlichen und kulturphilosophischen Grundbegriffe in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, Hamburg, 16. Juli 1927«, in: Margarita Kranz: »Begriffsgeschichte institutionell – Teil II. Die Kommission für Philosophie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz unter den Vorsitzenden Erich Rothacker und Hans Blumenberg (1949–1974)«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 54 (2013), S. 119194; ders.: *Das »Buch der Natur«*.

mit der zeitgenössischen Begriffsgeschichte ergibt sich über Warburgs Begriff des Schlagbildes⁵ – ein Neologismus, der als scharfer historischer Index zu verstehen ist, denn Warburg reagiert damit auf die neuartigen Erfahrungen der Presse- und Bildpropaganda des Ersten Weltkrieges, die zur selben Zeit Wilhelm Bauer zu seiner Auseinandersetzung mit dem Schlagwort motiviert hatten.⁶ Bauer, Mentor und Kollege von Otto Brunner an der Universität Wien, begründet sein Interesse an Schlagwortanalysen unter Verweis auf die Forschungen der kulturkritischen und psychoanalytischen Massenpsychologie damit, »daß es außer der Vernunft noch andere selbständige Motivationsquellen gibt, die in ihrer Wirksamkeit oft stärker sind als die vernünftigen Gedanken, nämlich die Sinnlichkeit oder das unmittelbar anschauliche Wahrnehmen.«⁷ Bauer rekurriert u. a. auf die psychoanalytisch inspirierte Arbeit des Sprachwissenschaftlers Hans Sperber, der 1914 eine Arbeit mit dem Titel *Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung* veröffentlicht hat.⁸ Für Bauer entsteht das Schlagwort aus dem leidenschaftlichen Streit und Kampf gegensätzlicher Positionen. In dem Maße, wie ein Wort zum Schlagwort bzw., wie Bauer alternativ formuliert, zum »Kampfwort« oder »Reizwort« wird, nimmt seine Verflechtung mit Nachbarbegriffen und seine Aufladung mit »historischem Gedankenerbe« zu, sein Assoziationsreichtum wird größer und seine Bedeutung umstrittener. Andererseits sieht auch Bauer eine Verdichtungsleistung des Schlagworts, die sich dem Umstand verdankt, dass partikulare Interessen am besten durchsetzbar sind, wenn sie die Form der Allgemeinheit annehmen. Bauers Schlagwortanalyse

gleitet damit über in eine Theorie des Symbols, die er zugleich entwicklungsgeschichtlich konzipiert.

Nicht näher diskutiert werden kann hier Walter Benjamins Konzeption des dialektischen Bildes, die sich auch einer Auseinandersetzung mit Warburg verdankt.⁹ Stattdessen soll etwas näher auf Siegfried Kracauer eingegangen werden, der als Begründer der historischen Filmforschung gilt und der darauf aufbauend eine Art Mentalitätsgeschichte der visuellen Kultur verfolgt hat.¹⁰ Auch für Kracauer sind Warburgs Vorannahmen wichtig. Anders als Warburg jedoch, der die Ausdrücke des Affektlebens in der Perspektive des Nachlebens der Antike betrachtet, schärft Kracauer den Blick für die spezifisch modernen Prägeinstanzen, die die Affekte historisch formatieren, so dass die Frage des antiken Ur- oder Vorbildes an Bedeutung verliert. Kracauers Begriffe für das, was Warburg als Pathosformeln bezeichnet hat, tragen deutlich erkennbar einen historischen Index: »Klischees«, »Stereotypen«, »Gefühlsschablonen« oder »Konfektionsnormen«, entfaltet Kracauer in enger Verbindung mit zeitgenössischen Begriffen und Praktiken wie Standardisierung, Psychotechnik oder Rationalisierung. Am spannendsten für die Diskussion um das Verhältnis von Begriffsgeschichte und politischer Ikonologie ist die Verbindung seiner Kritik an der Sprache des in der Weimarer Republik sehr einflussreichen *Tat*-Kreises¹¹ mit der nationalsozialistischen Bilderpolitik sowie seine Verknüpfung der Bedeutungsgeschichte mit einer Theorie der neuen Bildmedien. Kracauer deckt als eine Strategie des *Tat*-Kreises den Wechsel von einem semantischen zu einem magischen Gebrauch der Wörter auf, die nach Kracauers Beobachtung nicht mehr dazu dienen sollen, die Wirklichkeit zu erfassen, sondern im Gegenteil durch die Mobilisierung von Affekten zur Schaffung neuer Wirklichkeiten beitragen sollen. Kracauers Pointe ist, dass er als Komplement zu diesem magischen Wortgebrauch einen insbesondere im Medium des Films realisierten korrespondierenden Bildgebrauch sieht, der die neuen Reizwörter wie Volk, Blut, Rasse, Natur oder Boden emotionalisiert und tiefenpsychisch verankert. Wenn in der Literatur

Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte, aus dem Nachlaß hg. und bearb. von Wilhelm Perpeet, Bonn 1979. Zum Begriff der Bedeutsamkeit vgl. auch Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, Kap. III., S. 68–126; Ralf Konersmann: »Wörter und Sachen. Zur Deutungsarbeit der Historischen Semantik«, in: Ernst Müller (Hg.): *Begriffsgeschichte im Umbruch?, Archiv für Begriffsgeschichte*, Sonderheft, Hamburg 2005, S. 21–32, hier S. 25.

- 5 Vgl. Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, in: ders.: *Werke in einem Band* (Anm. 3), S. 424–491, hier S. 456. Zum Begriff des Schlagbildes vgl. auch Michael Diers: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1997.
- 6 Vgl. Wilhelm Bauer: *Die öffentliche Meinung und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Versuch*, Tübingen 1914; ders.: *Der Krieg und die öffentliche Meinung*, Tübingen 1915.
- 7 Wilhelm Bauer: »Das Schlagwort als sozialpsychologische und geistesgeschichtliche Erscheinung«, in: *Historische Zeitschrift* 122 (1920), S. 189–240, hier S. 197.
- 8 Hans Sperber: *Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung. Versuch einer dynamologischen Betrachtung des Sprachlebens*, Halle 1914.

- 9 Vgl. dazu das Kapitel V.5: Dialektische Bilder (Walter Benjamin) in: Müller/Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik* (Anm. 1), S. 661–675.
- 10 Vgl. zum Folgenden die detaillierteren Ausführungen in Müller/Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik* (Anm. 1), S. 226–234 und 676–682.
- 11 Siegfried Kracauer: »Aufruhr der Mittelschichten«, in: ders.: *Werke*, Bd. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen, 1928–1931*, hg. von Inka Mülder-Bach u. a., Berlin 2011, S. 716–738.

die *Taf*-Strategie als ›gegensatzaufhebende Begriffsbildung‹ bezeichnet worden ist,¹² so wäre dieses Konzept im Anschluss an Kracauer durch das Konzept ›begriffsaufhebende Bildprägungen‹ zu ergänzen, das dem Aspekt des Sprungs aus der Rationalität und Diskursivität sowie dem medialen Registerwechsel stärker Rechnung trägt.¹³ Die neuen Medien im Dienste der politischen Instrumentalisierung leisten nämlich das, was ein Begriff nicht leisten kann – sie sind hier Teil eines präsentischen, außerdiskursiven Modus, der sich argumentativ nicht mehr widerlegen lässt.¹⁴ Die Analyse des politisierten Weltanschauungskampfs seiner Zeit führt Kracauer damit nicht nur auf Praktiken der Enthistorisierung und Emotionalisierung von Begriffen, sondern auf einen Riss oder Graben zwischen verschiedenen medialen Formen der Bedeutungsproduktion, den später in ganz anderer Perspektive auch Reinhart Koselleck in den Blick nimmt, wenn er sich von der Begriffsgeschichte ab- und der politischen Ikonologie zuwendet.

Aus den späten 1920er und 1930er Jahren springe ich jetzt ein halbes Jahrhundert vorwärts in die späten 1970er Jahre. Seit dieser Zeit entstehen neue Ansätze der Verbindung von politischer Ikonologie und Begriffsgeschichte. Entwickelt werden sie in polemischer Absetzung von der zeitgenössisch etablierten Begriffsgeschichte sowohl des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*, das die Frage der Metaphorologie bewusst ausgeklammert hatte,¹⁵ als auch vom Programm der *Geschichtlichen Grundbegriffe*, das an Fragen der Medialität wie auch an der für die politische Begriffsgeschichte der 1930er Jahre wichtigen Dimension des Gefühlswerts der Sprache

weitgehend desinteressiert war. Zu den Vertretern der neuen Ansätze gehören Jürgen Link mit seiner Analyse von Kollektivsymbolen¹⁶ sowie Rolf Reichardt und Hans-Jürgen Lüsebrink mit ihren Untersuchungen zu Visualisierungen politischer Schlüsselbegriffe. Auffällig ist, dass die theoretischen Errungenschaften der 1920er und 1930er Jahre für diese Autoren so gut wie keine Rolle gespielt haben. Trotz aller Abgrenzungen blieb die Begriffsgeschichte Kosellecks ein zentraler Referenzpunkt, auch in Bezug auf den Untersuchungszeitraum. Die von Koselleck stammenden heuristischen Kategorien (Politisierung, Ideologisierung, Vergeschichtlichung, Demokratisierung) entfalteteten aber auf dem neu zu erschließenden Feld der ikonischen Semantik neue Potentiale. Wie Reichardt zeigt, stehen Texte und Bilder »weder selbstgenügsam und beziehungslos nebeneinander, noch gehören sie zu völlig verschiedenen, scharf voneinander getrennten kulturellen Ebenen, sondern im Zusammenhang der sich entwickelnden Öffentlichkeit waren sie – nicht selten ganz ausdrücklich – eng aufeinander bezogen, unterstützten sich also wechselseitig.«¹⁷ Erst aus dem Zusammenwirken von medialer Vielfalt und ihren kollektiven Gebrauchsmodi resultierten jene massenmobilisierenden Effekte, die auch die Französische Revolution vorangetrieben haben. Reichardt zeigt am Zeitalterbegriff der *lumières*, wie die gesellschaftliche Bedeutung von Begriffen durch die Bildproduktion entscheidend mitgeprägt wurde. Hinzu komme, dass Bilder auch unabhängig von sprachlichen Bedingungen eigenmächtige Wirkfaktoren mit suggestivem, unkontrollierbarem Potential seien, weshalb sie gerade von einer politischen Geschichtsschreibung berücksichtigt werden müssten.

12 Vgl. Oliver Lepsius: *Die gegensatzaufhebende Begriffsbildung: Methodenentwicklungen in der Weimarer Republik und ihr Verhältnis zur Ideologisierung der Rechtswissenschaft im Nationalsozialismus*, München 1994 sowie den daran anschließenden Aufsatz von Otto Gerhard Oexle: »Leitbegriffe – Deutungsmuster – Paradigmenkämpfe. Über Vorstellungen vom ›Neuen Europa‹ in Deutschland 1944«, in: ders./Hartmut Lehmann (Hg.): *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften*, Bd. 2: *Leitbegriffe – Deutungsmuster – Paradigmenkämpfe. Erfahrungen und Transformationen im Exil*, Göttingen 2004, S. 13–40.

13 Ganz ähnliche Beobachtungen finden sich ungefähr zeitgleich auch bei Herbert Marcuse: »Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Auffassung«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, hg. von Max Horkheimer, 3. Jg. 1934, H. 2, S. 161–195.

14 Vgl. Thomas Meyer: *Die Inszenierung des Scheins. Eine Essay-Montage*, Frankfurt a. M. 1992; ders.: *Die Transformation des Politischen*, Frankfurt a. M. 1994.

15 Vgl. Joachim Ritter: »Vorwort« zum *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1: A–C, Basel 1971, S. V–XI, hier S. VIII–IX.

16 Vgl. Jürgen Link: »Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie seine Rolle bei der Diskurs-Konstitution«, in: ders./Wulf Wülfing (Hg.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1984, S. 63–92; Jürgen Link/Ute Gerhard/Axel Drews: »Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliografie«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 1 (1985), S. 256–375; Jürgen Link/Frank Becker/Ute Gerhard: »Moderne Kollektivsymbolik. Ein diskurstheoretisch orientierter Forschungsbericht mit Auswahlbibliografie«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 22 (1997) H. 1, S. 70–154.

17 Rolf Reichardt: »Lumières versus Ténèbres: Politisierung und Visualisierung aufklärerischer Schlüsselwörter in Frankreich vom XVII. zum XIX. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 21 (1998): *Aufklärung und Historische Semantik. Interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte*, hg. von dems., S. 83–170, hier S. 168.

Insbesondere in ihren Studien zu Aspekten der Entwicklungsgeschichte illustrierter Flugblattkommunikation haben Reichardt und Lüsebrink gezeigt,¹⁸ dass Bildmotive aufgrund ihrer sprachunabhängigen Verständlichkeit und ihres emotiven Überschusses besondere Ausbreitungsmöglichkeiten besitzen. Die Zirkulation typisierter Motive und Bildformeln ist nicht auf einzelne Nationen oder Sprachräume fixiert und daher nur durch Untersuchung der Verflechtungen von »Bildtypen einer ›visuellen Internationale«¹⁹ erfassbar. Reichardt zeigt zum Beispiel an den Barrikadenszenen, wie große Zeitungen ihre Bildklischees und Schlüsselszenen untereinander austauschten und dadurch in Frankreich, Deutschland und England weitgehend identische, vom Ursprungsland des Ereignisses losgelöste Bilder prägend wurden.

Die Berücksichtigung der verschiedenen Formen der Materialität der Kommunikation ermöglicht Befunde zur wechselnden politischen Bedeutung einzelner Medien als Faktoren geschichtlicher Entwicklungen. Über die Begriffshistoriographie hinausgehende Befunde ergeben sich aus der Analyse des Zusammenspiels mannigfaltiger Text- und Bildrelationen (Bildlegenden, Inschriften, Titelvignetten, Kommentare im Umfeld u. a.) und den daraus resultierenden Spannungen und Inkongruenzen sprachlicher und ikonischer Semantik.

Am Beispiel von Visualisierungen von Schlüsselbegriffen wie Freiheit oder Aristokratie zeigt Reichardt, dass die schriftlichen Texte in erster Linie die Aufgabe hatten, die Begriffe theoretisch zu fundieren und inhaltlich zu differenzieren; die Bilder hingegen reduzierten diese Begriffe oft auf ihre Kernbedeutung, vergrößerten dafür aber ihre gesellschaftliche Wirkungskraft durch Versinnlichung und Emotionalisierung. Von der ikonographischen Seite seiner Untersuchung her leitet Reichardt unter anderem die grundlegende These zum begriffshistorischen Arbeitsansatz ab, dass viele der allgemeinen, eher abstrakten Prinzipien und Schlagwörter (wie Freiheit oder Aristokratie) »durch ihre Verbildlichung und Allegorisierung [...] gleichsam einen Körper, eine ty-

pierte, leicht erkennbare Gestalt [erhielten], die das in ihnen enthaltene Bedeutungs- und Handlungspotenzial sinnfällig und erlebbar macht.«²⁰ Dabei soll die programmatische Leitfrage nach der Visualisierung von Schlüsselbegriffen keine eindimensionalen Übersetzungsvorgänge suggerieren. Vielmehr sollen auch begriffliche Gehalte Beachtung finden, die sich der Versinnlichung entziehen oder in signifikanter Weise in den Bilddokumenten keine Entsprechungen finden. Inkongruenzen zwischen ikonischen und sprachlichen Dimensionen wird ein besonderer Symptomwert für die historische Semantik zugesprochen.

Muss in der Perspektive von Reichardt und Lüsebrink die Begriffsgeschichte in einer umfassenderen Entwicklungsgeschichte verbildlichter Konzepte aufgehoben werden, so hat Reinhart Koselleck, dem ich mich nun zum Abschluss zuwenden möchte, seine ikonologischen Studien eher parallel zur Begriffsgeschichte bzw. weitgehend unabhängig davon verfolgt. Diese Trennung ist selbst als Symptom der Verarbeitung einer spezifischen historischen Erfahrung zu verstehen, die für die neuen Ansätze der 1970er Jahre keine Rolle gespielt hat. Bereits in seinem ersten, 1963 entstandenen Text zur politischen Ikonologie stellt Koselleck in vielen Wendungen eine asymmetrische Beziehung von Sprache und Bild heraus: »Das Bild überzeugt, bevor man sich dazu stellt.« »In Bildern läßt sich schneller denken als in Worten: ja es gibt eine wortlose Ebene des Denkens, das Denken läßt sich von Bild zu Bild gleiten, es springt so schnell wie die Bilder springen, die vor dem Auge auftauchen: es gibt keine Kontrolle der Aussprechbarkeit. Hier liegt die Einbruchsstelle für die moderne politische Ikonenwelt, die die Gesichtsfelder umstellt (Reklame, Plakat, Spruchband: ein Bild bevor es ein Satz ist!).«²¹ Eine Pointe des Textes besteht darin, dass Koselleck Arnold Gehlens auf die moderne Kunst bezogene These der Emanzipation des Bildes vom Wort auf die Sphäre der Politik und Propaganda überträgt. Koselleck stößt damit auf ein Problemfeld, das in den 1920er und 1930er Jahren schon Bauer und Kracauer erschlossen hatten. Durch die neuen Medien erfolge »eine Primitivierung der politischen Bildwelt«. Die moderne Propaganda umgehe die Vermittlung durch

18 Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink/Rolf Reichardt: *Die ›Bastille‹. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1990; dies.: *›Kauft schöne Bilder, Kupferstiche ...‹. Illustrierte Flugblätter und französisch-deutscher Kulturtransfer 1600–1830*, Mainz 1996.

19 Rolf Reichardt: »Barrikadenszenen der 48er Revolution: Plurimediale und internationale Wahrnehmung«, in: Joachim Eibach/Horst Carl (Hg.): *Europäische Wahrnehmungen 1650–1850. Interkulturelle Kommunikation und Medienereignisse*, Hannover 2008, S. 339–387, hier S. 378.

20 Reichardt: »Lumières versus Ténèbres« (Anm. 17), S. 170.

21 Reinhart Koselleck: »Zur pol[itischen] Ikonologie«, siehe Hubert Locher: »Denken in Bildern. Reinhart Kosellecks Programm ›Zur politischen Ikonologie‹«, in: ders./Adriana Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie*, Berlin/München 2013, S. 294–303, hier S. 295.

die Sprache und bediene sich der neuen technischen Mittel, »um wortlos zu betrügen.«²²

Kosellecks 1978 erschienener Aufsatz »Terror und Traum«²³ verweist aus anderer Perspektive auf die Grenzen der Begriffsgeschichte und das Erfordernis eines Einbezugs bildlicher Quellen:

»Politische und soziale Vorgänge werden üblicherweise von Texten her einsichtig, die unmittelbar auf die Handlungen verweisen, aus denen sich solche Vorgänge zusammensetzen. [...] Was aber sich im Konzentrationslager ereignet hat, ist durch Schriftlichkeit kaum faßbar, ist mit der beschreibenden oder nachvollziehenden Sprache kaum greifbar. Das Verstummen gehört zur Signatur des totalitären Staates.«²⁴

Daraus leitet sich die Folgerung ab, dass ein Historiker, »der eine Geschichte der Mentalitäten und der Verhaltensweisen sowie ihrer jeweiligen Selbstdeutung zu schreiben versucht«, gut beraten sein wird, »auch jene Gegenwelt der Träume einzubeziehen, die uns aus früheren Zeiten überliefert worden ist.«²⁵ Eine Sozialgeschichte der politischen Sinnlichkeit, die eine Sozialgeschichte der Träume einschließen müsse, frage allgemein

»nach dem optischen Erfahrungsraum und nach dem optischen Erfahrungswandel, wie er sich uns im Medium sinnlicher Anschauung darstellt. Jede Generation, jedes Zeitalter lebt in einer jeweils eigenen Bilderwelt, in der sich die Menschen auskennen und in der sie sich bewegen. So leben wir heute in einem optischen Verweisungszusammenhang der Plakate, der Verkehrsschilder, des Fernsehers, der Spruchbänder und der politischen Symbole, in einer Welt, in der sich die Generation unserer Vorfäter so hoffnungslos verloren sähe, wie unsereiner in der Welt frühneuzeitlicher Allegorien oder mittelalterlicher Symbole verloren ist, wenn er sie nicht wissenschaftlich aufbereitet.«²⁶

Damit ist die Begriffsgeschichte nur eine Methode unter anderen, um Transformationen gesellschaftlicher Sinnhorizonte und kultureller Wahrnehmungsweisen auf die Spur zu kommen. »Besonders deutlich« lassen sich Koselleck zufolge Epochenschwellen markieren, »wenn die Frage nach der optischen Signatur eines Zeitalters gestellt wird.« Eine Schwelle wird nach Koselleck überschritten, »wenn eine ehemals vorgegebene Zeichenwelt nicht mehr einsichtig ist, sinnlich wohl noch wahrnehmbar sein mag, aber nicht mehr begriffen werden kann.«²⁷

Die Analyse der Denkmalgeschichte ist für Koselleck ein privilegierter Zugang, um solche optischen Epochensignaturen freizulegen. Die spezifische Materialität der Objekte ermöglicht eine leichtere Vergleichbarkeit internationaler Entwicklungen und Transfers von Formen und Motiven der Erinnerungskultur. Wie Koselleck in auffälligem Kontrast zu seiner Schwellenzeitthese zeigt, speist sich das Formenarsenal und die Ikonographie der Totenmale und Kriegerdenkmäler aus einem Bestand gemeineuropäischer (vor allem klassisch-antiker und christlicher) Symboltraditionen, Pathosformeln und Zitate, der bis ins 20. Jahrhundert hinein erstaunlich stabil blieb.²⁸

Vor dem Hintergrund dieser langfristigen Stabilität der Formen des Totengedenkens heben sich umso drastischer Verwerfungen ab, die sich vor allem seit dem 20. Jahrhundert beobachten lassen. Während die begriffsgeschichtlichen Untersuchungen der *Geschichtlichen Grundbegriffe* diesen Zeitraum nur ausblickhaft berühren und sich weitgehend auf die Sattelzeit konzentrieren, deren semantische Transformationen in den Bedeutungsraum der Gegenwart führen sollen, visieren die denkmalgeschichtlichen Untersuchungen Kosellecks mehrere Erfahrungsumbrüche, die deutlich nach der begriffsgeschichtlichen Sattelzeit liegen, wobei auf dem des Nationalsozialismus und seinen Nachwirkungen ein Hauptaugenmerk liegt. Unmittelbare Verbindungen von Kosellecks Denkmalanalysen mit der Begriffsgeschichte ergeben sich dort, wo in die Geschichte des Opferbegriffs – zum Beispiel bei der Transformation vom aktiven Sich-Opfern zum passiven Opfer-Werden – die Symbole, Formensprache und Inschriften von Denkmälern einbezogen bzw. mit der Begriffsgeschichte korreliert werden.²⁹

22 Ebd.

23 Reinhart Koselleck: »Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen im Dritten Reich«, in: ders.: *Vergangene Zukunft*, S. 278–299; vgl. auch ders.: »Nachwort« zu: Charlotte Beradt: *Das Dritte Reich des Traums*, Frankfurt a. M. 1994, S. 115–132.

24 Koselleck: »Terror und Traum« (Anm. 23), S. 289.

25 Koselleck: »Nachwort« zu: Beradt: *Das Dritte Reich des Traums* (Anm. 23), S. 121.

26 Koselleck, zit. nach Hubert Locher: »Politische Ikonologie- und -politische Sinnlichkeit«. Bild-Diskurs und historische Erfahrung nach Reinhart Koselleck«, in: ders./Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Anm. 21), S. 14–31, hier S. 27.

27 Ebd.

28 Vgl. Reinhart Koselleck: »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität*, München 1979 (= *Poetik und Hermeneutik* 8), S. 255–276.

29 Vgl. Reinhart Koselleck: »Die Diskontinuität der Erinne-

Ein Schlüsselbegriff Kosellecks, der in der Auseinandersetzung mit dem Problem der Grenzen der Versprachlichung Fragen zur Erinnerungskultur mit solchen zur politischen Ikonologie verbindet, ist der der ›Primärerfahrungen‹. Interessiert ihn in dem Aufsatz *Erfahrungswandel und Methodenwechsel* die Frage, wie durch Verschriftlichung die einmaligen Primärerfahrungen Einzelner verallgemeinert und durch geschichtliche Reflexion dieser Erfahrungen generationsübergreifende Fremderfahrungen in den eigenen Erfahrungshaushalt integriert werden können,³⁰ so insistiert er in anderen (speziell in den persönlicheren) Texten auf der Unaustauschbarkeit und Unvermittelbarkeit von Primärerfahrungen. Sprache und Bildlichkeit, ›Engramm‹ und Gedächtnis fallen auseinander. Koselleck hat sich mit den Phänomenen des Verstummens, der Nichtkommunizierbarkeit und der Nichtübertragbarkeit, die sich »der herkömmlichen, sprachgebundenen historischen Methodik entziehen«,³¹ zuerst in Auseinandersetzungen mit den Zeugnissen der Opfer nationalsozialistischer Gewaltherrschaft beschäftigt, bevor er seine eigenen Primärerfahrungen zu problematisieren begann. Wiederholt hat Koselleck den Begriff der Primärerfahrung an das methodische Gebot geknüpft, das Bewusstsein der Grenzen der Versprachlichung und Übertragbarkeit wachzuhalten und zu schärfen. Bezogen auf das Gedenken der Ermordung von Millionen Menschen kann für ihn »nur die bildnerische Kunst« »einen schmalen Ausweg [...] öffnen: sie allein kann versinnlichen, was nicht mehr sagbar ist. Nur wenige, namentlich aufzählbare, Künstler haben es geschafft, diese Wende unserer eigenen Erfahrung zu visualisieren.«³² Koselleck, der Theoretiker des Erfahrungsraums, sah sich also gerade auch mit Bezug auf seine eigene Geschichte nicht in der Lage, die für ihn entscheidenden Erfahrungen in Worte zu fassen.³³ Eben diese Erfahrung trieb Koselleck zur politischen Ikonologie, und in ihr liegt wohl letztlich auch der Grund dafür, dass bei Koselleck Begriffsgeschichte und politische Ikonologie auseinanderfallen.

Für die weiteren Diskussionen wäre es spannend, den Ungleichzeitigkeiten zwischen den einzelnen Konzeptionen sowie deren jeweiligen sozialhistorischen Voraussetzungen genauer nachzugehen. Während die Ansätze der 1930er Jahre recht unmittelbar auf die zeitgeschichtlichen Umbrüche reagieren, spielen in Reichardts Neuaneignung der politischen Ikonologie die sozialen Voraussetzungen der eigenen Theorieproduktion keine Rolle – es kann aber davon ausgegangen werden, dass das Interesse an den politischen Funktionen der Flugblattkommunikation der Revolutionszeit zumindest mittelbar durch die Erfahrungen der Medienpraktiken der Studentenbewegung mitgeprägt ist.³⁴ Kosellecks Beschäftigung mit der politischen Ikonologie verarbeitet dagegen nicht zuletzt auch eigene traumatische Kriegserfahrungen, die jedoch erst gegen Ende seines Lebens – mit auffälliger zeitlicher Verzögerung also – explizit thematisiert werden.

rung«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47 (1999), H. 2, S. 213–222.

30 Vgl. Reinhart Koselleck: »Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze«, in: Christian Meier/Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Methode*, München 1988, S. 13–61.

31 Koselleck: »Terror und Traum« (Anm. 23), S. 293.

32 Reinhart Koselleck: »Einleitung«, in: ders./Michael Jeismann (Hg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994, S. 9–20, hier S. 20.

33 Vgl. dazu Ulrich Raulff: »Das letzte Jahrhundert der Pferde. Historische Hippologie nach Koselleck«, in: Locher/Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Anm. 21), S. 96–109, hier S. 100.

34 In der Tagungsdiskussion hat Rolf Reichardt diese Vermutung bestätigt.

BILD, BEGRIFF UND EPOCHE BEI KOSELLECK UND WARBURG

Barbara Picht

Aus Anlass des 50. Jahrestages des Kriegsendes veröffentlichte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* im Mai 1995 den Artikel *Glühende Lava*, in dem der Historiker und ehemalige Wehrmachtssoldat Reinhart Koselleck über Erfahrungen berichtete, die »nicht austauschbar« seien. »Es gibt Erfahrungen«, schreibt Koselleck dort,

»die sich als glühende Lavamasse in den Leib ergießen und dort gerinnen. Unverrückbar lassen sie sich seitdem abrufen, jederzeit und unverändert. Nicht viele solcher Erfahrungen lassen sich in authentische Erinnerung überführen; aber wenn, dann gründen sie auf ihrer sinnlichen Präsenz. Der Geruch, der Geschmack, das Geräusch, das Gefühl und das sichtbare Umfeld, kurz alle Sinne, in Lust oder Schmerz, werden wieder wach und bedürfen keiner Gedächtnisarbeit, um wahr zu sein und wahr zu bleiben.«¹

Geht es um die Erinnerung an die Kriegserfahrung, steht in Kosellecks Werk nicht die begriffliche, sondern die bildliche Semantik im Vordergrund. In der Forschung wird diese Hinwendung zum Bild bei Koselleck als eine Möglichkeit erklärt, sich mit der eigenen Geschichte und auch der besonderen Wucht der Kriegserfahrung auf einem Gebiet zu befassen, das nicht zur konventionellen Geschichtsforschung zählt und das ihm in der Beschäftigung mit politischer Ikonologie zugleich Distanzgewinnung erlaubte.² Kosellecks Veröffentlichungen zu Kriegerdenkmälern, zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes

und zur Transformation der politischen Totenmale im 20. Jahrhundert stammen aus den Jahren 1979, 1998 und 2003.³ Seine Beschäftigung mit diesen Themen reicht aber weiter zurück.

Der von Hubert Locher aus dem Nachlass veröffentlichte Text *Zur pol.[itischen] Ikonologie* entstand bereits 1963, ein Jahr nachdem Erwin Panofskys *Studies in Iconology* in zweiter Auflage erschienen waren, die Koselleck gelesen und mit zahlreichen Unterstreichungen versehen hat. 1972 bot Koselleck gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Peter Anselm Riedl ein Seminar über die »Politische Ikonologie des Todes« an. 1976 lud er Martin Warnke zu einer Tagung über »Totenbilder und Totenmale. Politische Ikonologie zwischen Kunst und Politik« nach Bielefeld ein.⁴ Als Koselleck 1996/97 die Gastprofessur am Warburg-Haus in Hamburg wahrnahm, hatte Martin Warnke dort die Warburg/Panofsky-Tradition ikonographischer und ikonologischer Arbeit in Form des DFG-Graduiertenkollegs »Politische Ikonographie« und der im Warburg-Haus beheimateten »Arbeitsstelle Politische Ikonographie« institutionell etabliert.

Doch es ist nicht die Warburg-Tradition, auf die Koselleck sich beruft, wenn er sich mit politischer Ikonologie befasst. Er bezieht sich auf Arnold Gehlens *Zeit-Bilder* und Max Imdahls Ikonik, und er widerspricht mit seinen Texten vehement der Opferrhetorik des Kunsthistorikers Hubert Schrade. Über diese

1 Reinhart Koselleck: »Glühende Lava, zur Erinnerung geronnen. Vielerlei Abschied vom Krieg: Erfahrungen, die nicht austauschbar sind«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.05.1995, Beilage »Bilder und Zeiten«, S. B4.

2 Vgl. hierzu und zum Folgenden Daniela Bohde: »Der politische Hintergrund der ›politischen Ikonologie‹. Von Hubert Schrade zu Reinhart Koselleck«, in: Hubert Locher/Adriana Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie*, Berlin 2013, S. 210–227.

3 Reinhart Koselleck: »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität*, München 1979 (= Poetik und Hermeneutik 8), S. 255–276; ders.: *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich*, Basel 1998; ders.: »Die Transformation der politischen Totenmale im 20. Jahrhundert«, in: *Transit* 22 (2001/2002), S. 59–86.

4 Vgl. Hubert Locher: »Denken in Bildern. Reinhart Kosellecks Programm ›Zur politischen Ikonologie‹«, in: Locher/Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Anm. 2), S. 294–303, hier S. 300.

Kontexte der Koselleck'schen Arbeiten zur politischen Ikonologie und inwiefern das Fehlen des Bezugs auf die Warburg-Tradition durchaus zeittypisch war, geben der Band *Reinhard Koselleck und die Politische Ikonologie* und dort besonders die Beiträge von Hubert Locher und Daniela Bohde Auskunft. Ihre Ergebnisse sollen hier nicht erneut referiert werden. Es geht im Folgenden vielmehr darum, nach Berührungspunkten und Unterschieden zwischen Kosellecks Zugang und dem Warburgs zu fragen. Dies erfolgt in einer – selbstverständlich nur sehr ausschnittshaften, auf einige methodische Grundannahmen beschränkten – parallelen Lektüre, die Kosellecks und Warburgs Verständnis bildlicher und begrifflicher Semantiken und der Bedeutung von Epochenschwellen für deren Wandel zueinander in Beziehung setzt. Das durch die Tagung thematisierte Spannungsfeld »Bild – Begriff – Epoche« würde sich zu einer sehr viel umfassenderen und über diese beiden Autoren hinausgehenden Bestandsaufnahme eignen, um Parallelen, Bezugnahmen und Unterschiede zwischen Begriffsgeschichtsforschung und (politischer) Ikonologie, zwischen dem Projekt der *Geschichtlichen Grundbegriffe* und den Forschungsprogrammen an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) zu untersuchen.

In der erwähnten Notiz *Zur pol.[itischen] Ikonologie* aus dem Jahr 1963 befasste sich Koselleck vermutlich nicht zum ersten Mal, aber doch Jahre vor seinen Veröffentlichungen zu diesem Themenfeld mit politischer Ikonologie und dem Zusammenhang von Erfahrung und Bildgebung. Mit »Bildern« sind dabei in Kosellecks Text zunächst sprachliche Bilder gemeint:

»Das Denken in Bildern ist ein ursprünglicher Vorgang im Sinne des Anfangs unseres Denkens: das Kind denkt in Bildern. [...] Die Bildhaftigkeit der Sprache ist also ein ursprüngliches Moment [...]. Das Denken bricht in Bildern auf. Und wie sehr auch die Sprache von den Bildern unserer Erfahrung abstrahiert, Begriffe bildet, die selbst kein Bild mehr sind: »Schönheit«, »Staat«, »Gesellschaft«, »Verfassung« – eine bildhafte Schicht bleibt unserer Sprache immer immanent.«⁵

Dem Bild ist dieser Definition nach größere Unmittelbarkeit eigen als dem Begriff. Doch für diese Unmittelbarkeit zahlt das Bild laut Koselleck einen Erkenntnispreis: »Gleichwohl liegt in der spontanen

Bildbezogenheit unserer Vorstellung ein das Denken strikter Begrenzendes. Die Bildungskraft der *Sprache* reicht über die Vorstellungswelt hinaus (Kant).« Die Unmittelbarkeit – dass also das Bild »überzeugt, bevor man sich dazu stellt« – könne denn auch missbraucht werden. Koselleck denkt dabei vor allem an die suggestiven Mittel, deren sich politische Propaganda bedient. Indem sie das Bild nutzt (und nun sind nicht mehr sprachliche Bilder gemeint), könne sie »wortlos betrügen, indem [das Bild] [...] an die Stelle des zu Hörenden« gesetzt wird.

»Das Bild des Führers, das Bild des Kämpfers, das Bild des Helden begleitet den Jungen in das Alter hinein, in dem er es längst besser wissen könnte, wenn der Mensch nicht am Bild haften bliebe. Das freilich nutzt die Propaganda heute. [...] Das wortlose Bild, eindrucksvoll senkt es sich in die Augen, um hinter den Lidern ein eigenes Dasein zu entfalten.«

Die Aufmerksamkeit für das Bild als mögliche politische Waffe teilt Koselleck mit Aby Warburg. Der Erste Weltkrieg und die ihn begleitende Propaganda veranlassten Warburg, an der KBW alle erreichbaren Kriegsnachrichten aus Presse- und Propagandamaterial sammeln zu lassen. Sein Aufsatz *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* von 1920 fragt ebenfalls nach Politik, die sich der Mittel des Bildes bedient. In diesem Text über Formen der Propaganda im frühen 16. Jahrhundert prägt Warburg in Analogie zum »Schlagwort« das Wort »Schlagbild«:

»War schon durch den Druck mit beweglichen Lettern der gelehrte Gedanke aviatisch geworden [hatte also gleichsam Flügel bekommen, B.P.], so gewann jetzt durch die Bilderdruckkunst auch die bildliche Vorstellung, deren Sprache noch dazu international verständlich war, Schwingen, und zwischen Norden und Süden jagten nun diese aufregenden ominösen Sturmvögel hin und her, während jede Partei versuchte, diese »Schlagbilder« (wie man sagen könnte) der kosmologischen Sensation in den Dienst ihrer Sache zu stellen.«⁶

Mit der »kosmologischen Sensation« ist die Furcht vor einer Sintflut gemeint, die aus einer ungewöhnlichen astrologischen Konstellation für das Jahr 1524 vorausgesagt worden war. Reformationsbefürworter

5 Dieses und die drei folgenden Zitate stammen aus Kosellecks Notiz *Zur pol.[itischen] Ikonologie*, die abgedruckt ist bei Locher: »Denken in Bildern« (Anm. 4), S. 295.

6 Aby Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, in: ders.: *Werke in einem Band*, hg. von Martin Tremel/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin 2011, S. 424–491, hier S. 456.

wie Reformationsgegner versuchten, diese Furcht für sich zu instrumentalisieren.

Warburg befasste sich aber nicht allein mit der suggestiven Kraft von Bildern, wie sie für Propagandazwecke missbraucht werden können. Ihn interessierte auch die spezifische Weltaneignung, die nur durch das Bild ermöglicht werde. Auch in den Texten Kosellecks wird sie beschrieben: die besondere Fähigkeit des Bildes, Erlebtes so mitzuteilen, dass es nachempfunden werden kann, was nicht dasselbe ist, wie etwas zu begreifen. Koselleck sieht in der Fähigkeit des Bildes, Nachempfinden auszulösen, eine dem Bild eigene sinnliche Vermittlungsleistung.⁷ Von einer solchen Vermittlerrolle des Bildes geht auch Warburg aus. Nicht allein Bilder, jede Erkenntnisleistung des Menschen und also alle Gegenstände der Kultur sind ihm zufolge Ausdruck einer Orientierungsleistung zwischen zwei extremen Polen. Diese Pole begrenzen den Denkraum, der sich nach seiner Definition vom Mythos auf der einen Seite bis zum Logos auf der anderen Seite aufspannt. Selbst in der Dämonenfurcht als der primitivsten Form religiöser Weltaneignung seien dabei winzige Spuren des Logos zu finden – wie umgekehrt selbst die Mathematik als das feinste Werkzeug abstrahierender Denkkraft nicht vollkommen frei sei vom mythischen Denken.⁸ Für die beiden Pole, zwischen denen sich nach Warburg jede menschliche Orientierungsleistung vollzieht, hat er verschiedene Bezeichnungen: fürchtend versus errechnend, dämonisch versus olympisch, dionysisch versus apollinisch oder auch kultlich verehrende Verknüpfung versus mathematische Abstraktion.

Auch Koselleck arbeitet mit anthropologischen Kategorien. Er will damit vor- und außersprachliche Bedingungen geschichtlicher Erfahrung bestimmen. Seine Grundfiguren haben auf den ersten Blick den Charakter rein formaler Oppositionen; sie wirken zunächst wesentlich abstrakter als die Warburg'schen. Es sind drei Gegensatzpaare, die Koselleck als maßgeblich für jede geschichtliche Erfahrung definiert:⁹ früher versus später, innen versus außen, oben versus unten.

Dass es ihm dabei nicht um ein formales Gerüst, sondern um menschliche Existenzbedingungen geht, wird anschaulicher, wenn man ergänzt, was er jeweils mitdenkt: Früher versus später, das steht für ihn auch für die Spanne zwischen Geburt und Sterbenmüssen und somit auch für die Generationserfahrungen. Zudem ist die für Koselleck so wichtige Relation zwischen gemachter Erfahrung (dem Erfahrungsraum) und gehegter Erwartung (dem Erwartungshorizont) mit der Entgegensetzung ›früher versus später‹ ebenfalls gemeint. ›Innen versus außen‹, das steht für Koselleck (womit er die Terminologie Carl Schmitts aufgreift) auch für Freund und Feind, für Sieger und Besiegte oder auch für Geheimnis und Öffentlichkeit. ›Oben versus unten‹ schließlich ist die knappe Bezeichnung für die Spannung zwischen Herr und Knecht und darüber hinausgehend für alle sozialen Beziehungen in der Geschichte.

Warburg und Koselleck gehen damit in ihren Forschungen beide von anthropologischen Grundbedingungen menschlicher Erfahrung aus und sie versuchen beide, diese Grundbedingungen in Gestalt von Polaritätstheorien methodisch fruchtbar zu machen.

Dabei lässt auch der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Warburg Sprache und Begriffe nicht außer Acht. Als Schüler des Philologen und Religionswissenschaftlers Hermann Usener, der anhand von Götternamen religiöse Begriffsbildung untersuchte, ist Warburg für die sprachliche Seite dessen, was er die menschliche Ausdruckskunde nennt, durchaus aufmerksam. So verweist er in der 1929 verfassten Einleitung zum *Mnemosyne-Atlas*, der zu seinen Lebzeiten nicht mehr erschien, auf Hermann Ostoffs Studie *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*. Warburg interessierte an dieser Studie vor allem Ostoffs These, dass »der drang nach individualisierenden unterschiedlichen benennungen« umso größer sei, »je lebhafter das seelische interesse an den sprachlich zu bezeichnenden dingen und vorstellungsobjekten ist.«¹⁰ Für Steigerungsformen beispielsweise werde immer dann *kein* im Sprachschatz bereits vorhandenes Wort im Komparativ verwendet, wenn das eigene Ausdrucksengagement und also das seelische Interesse am sprachlich zu Bezeichnenden groß sei. Die Steigerungsformen würden in diesen Fällen aus anderen Sprachwurzeln gebildet, wie beispielweise beim Adjektiv *bonum*.

7 Vgl. Reinhart Koselleck: »Einleitung«, in: ders./Michael Jeismann (Hg.): *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, München 1994, S. 9–20, hier S. 10, und Koselleck: *Kriegerdenkmale* (Anm. 3), S. 274 f.

8 Vgl. Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung« (Anm. 6), S. 447.

9 Vgl. hierzu und zum Folgenden Ludwig Hoffmann: »Was die Zukunft bringt. Über Reinhart Kosellecks Historik«, in: *Merkur* 721 (2009), S. 546–550.

10 Hermann Osthoff: *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen. Akademische Rede zur Feier des Geburtsfestes des höchstseligen Grossherzogs Karl Friedrich am 22. November 1899*, Heidelberg 1899, S. 48.

Der Komparativ *melior* und der Superlativ *optimus* gehören nicht demselben Wortstamm an wie das Adjektiv, dessen Steigerungsformen sie sind. Die energetische Identität, schließt Warburg daraus, leide aber nicht darunter, dass die formale Identität nicht gegeben sei, im Gegenteil. Warburg überträgt diesen Befund auf die Bildsprache: Die tanzende Salome der Bibel könne wie eine griechische Mänade dargestellt werden. Denn die gewollte Ausdrucksenergie werde gerade dadurch erreicht, dass nicht Salome, sondern die dem kollektiven Gedächtnis eingebrannte Mänade aufgegriffen wurde, die dem Ziel des Künstlers besser diene: einen Höchstwert der Gebärdensprache zu erreichen.¹¹

Über Warburgs Verständnis von Begriffen gibt auch Edgar Winds Aufsatz *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft* Auskunft. Warburg habe den Begriff als ein fixiertes, lebloses und nur deswegen eindeutig bestimmbares Zeichen aufgefasst.¹² Diese Formulierung ist mindestens missverständlich. Von einer fixierten im Sinne einer nicht historisch bedingten Ausdruckskunde geht Warburg an keiner Stelle seines Werkes aus. Der ›Kampf um den Denkraum‹ wird von ihm und an der KBW im Gegenteil in stetigem Fortgang und immer erneuter Produktivität gedacht. Ernst Cassirer, der das, was Warburg als Ausdruckskunde erforschte, als das nicht mehr bloß natürliche, sondern symbolische Universum des Menschen bezeichnet hat, geht in seiner Philosophie der symbolischen Formen für die verschiedenen Sprachen der Lebenswelt, also für Mythos, Kunst, Religion, Wissenschaft usw. ebenfalls davon aus, dass diesen symbolischen Formen Historizität eingeschrieben ist.

»Die Kultur schafft in einem ununterbrochenen Strom ständig neue sprachliche, künstlerische, religiöse Symbole. Die Wissenschaft und die Philosophie aber muß diese Symbolsprache in ihre Elemente zerlegen, um sie sich verständlich zu machen. Sie muß das synthetisch Erzeugte analytisch behandeln. So herrscht hier ein beständiger Fluß und Rückfluß.«¹³

Der »Rückfluß« schließt aus, dass Begriffe tatsächlich fixiert und starr sein können. Wie Warburg die Kunstgeschichte kulturwissenschaftlich erweitern wollte, wollte Cassirer die Kant'sche Kritik der Erkenntnis hin zu einer Kritik der Kultur im Ganzen entwickeln.¹⁴ Beides wird nur möglich durch die kulturhistorische Kontextualisierung des jeweiligen Gegenstandes.

Der im Begriff geleisteten Objektivierung kommt dennoch im Gesamt der symbolischen Formen besondere Bedeutung zu. In der 1925 in den *Studien der Bibliothek Warburg* erschienenen Abhandlung *Sprache und Mythos* verbindet Cassirer, wie Habermas gezeigt hat, das mit Blick auf Humboldt entwickelte Verständnis von Sprache als einer produktiven Kraft, die nicht verhüllt, sondern Sinn zu enthüllen vermag, mit den an der KBW diskutierten Vorstellungen von Graden der Welterschließung. Sprache und Mythos, schreibt Cassirer dort, seien »Sprossen ein und desselben Triebes der symbolischen Formung«.¹⁵ Habermas erläutert:

»Aber im Verlauf der Ausdifferenzierung zu Bild- und Sprachwelten folgen sie entgegengesetzten Richtungen. In mythischen Bildern verdichten sich einzelne prägnante Eindrücke, die ihrer Entstehungssituation verhaftet bleiben, während im Medium der Sprache Einzelfälle zu exemplarischen Fällen eines gegliederten Ganzen generalisiert werden.«¹⁶

Ist der Mythos in der Weltorientierung seinem Gegenstand noch stark verhaftet, hat die größtmögliche Abstraktion in Gestalt des Logos den ›Nachteil‹ ihrer eigenen Abstraktionsleistung. Denn die Abstraktion beinhaltet nur noch sehr wenig des ursprünglich sinnlichen Gehalts der gemachten Erfahrung. Vermutlich ist so die Formulierung ›leblos‹ bei Edgar Wind gemeint.

Im Zentrum der Forschungen Warburgs steht das zwischen Mythos und Logos liegende Bild als jene symbolische Form, der er eine zwar immer wieder neu zu erkämpfende, stets labile und gefährdete, aber eben doch ausgleichende Fähigkeit zwischen Mythos

11 Vgl. Aby Warburg: »Mnemosyne Einleitung« (1929), in: ders.: *Werke in einem Band* (Anm. 6), S. 629–639, hier S. 631.

12 Vgl. Edgar Wind: »Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik« (1931), in: Aby M. Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, Baden-Baden 1979, S. 401–417, hier S. 410.

13 Ernst Cassirer: »Naturbegriffe und Kulturbegriffe«, in: ders.: *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, Hamburg 2011, S. 60–91, hier S. 91.

14 Vgl. Jürgen Habermas: »Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung. Ernst Cassirers humanistisches Erbe und die Bibliothek Warburg«, in: ders.: *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*, Frankfurt a. M. 1997, S. 9–40, hier S. 28.

15 Ernst Cassirer: *Sprache und Mythos*, zit. nach Habermas: »Die befreiende Kraft« (Anm. 14), S. 19.

16 Habermas: »Die befreiende Kraft« (Anm. 14), S. 19.

und Logos zuschreibt.¹⁷ Der Denkraum, also die Distanz, die der Künstler erarbeitet, erreicht nicht die Definitionskraft der wissenschaftlichen Form, deren Entfernung vom Mythos die weitestmögliche ist. Der orientierenden Leistung von Kunst spricht Warburg dennoch eine für sie spezifische Funktion zu, die von anderen symbolischen Formen nicht übernommen werden könne. Kunst leistet danach eine Art Balanceakt zwischen den nach Warburgs Überzeugung jederzeit ausbruchsfähigen Leidenschaften und einer sie bändigenden Vernunft. »Warburg«, schreibt Martin Warnke, »traut der ästhetischen Form eine soziale Funktion zu, die heute wohl eher dem rationalen Diskurs, der erschöpfenden Mitteilungsfähigkeit der Sprache zugewiesen wird.«¹⁸

Kosellecks Forschungen zur Begriffsgeschichte gehen ihrerseits von einer spezifischen Funktion von Begriffen aus, die sie von Bildern unterscheiden. Der Begriff kann demnach Bedeutungen und Argumentationen bündeln, was auch heißt, dass ein Begriff Heterogenes umschließen kann. Ein Begriff muss nach Koselleck notwendig

»vieldeutig bleiben, um Begriff sein zu können. Der Begriff haftet zwar am Wort, ist aber zugleich mehr als das Wort. Das Wort wird – in unserer Methode – zum Begriff, wenn die Fülle eines politisch-sozialen Bedeutungszusammenhanges [...] insgesamt in das eine Wort eingeht. Was alles geht z. B. in das Wort ›Staat‹ ein, daß er zu einem geschichtlichen Begriff werden kann: Herrschaft, Gebiet, Bürgertum, Gesetzgebung, Rechtsprechung, Verwaltung, Steuer, Heer, um nur das Geläufigste zu nennen. [...] Begriffe sind also Konzentrate vieler Bedeutungsgehalte. [...] [Ein Begriff] bündelt die Vielfalt geschichtlicher Erfahrung und eine Summe von theoretischen und praktischen Sachbezügen in einem Zusammenhang, der als solcher nur durch den Begriff gegeben ist und wirklich erfahrbar wird. [...] Wortbedeutungen können durch Definitionen exakt bestimmt werden, Begriffe können nur interpretiert werden.«¹⁹

Sowohl Kosellecks Forschungen zur Begriffsgeschichte als auch Warburgs Bildwissenschaft sind dabei mit der Frage nach Epochenschwellen und ihrer Bedeutung für Begriffs- beziehungsweise Bildmotivwandel verbunden. Kosellecks These eines seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachtenden tief greifenden Bedeutungswandels von Begriffen, den er als den sprachlichen Ausdruck der Auflösung der alten und der Entstehung der modernen Welt auffasst,²⁰ korrespondiert aufseiten Warburgs die Untersuchung der Erneuerungsenergien in der Kunst der Renaissance. Diese Erneuerungsenergien sind nach Warburgs Auffassung so stark, dass sie an der KBW zum Modellfall für die Erforschung dessen werden, was Martin Warnke als Interessenaustausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart bezeichnet hat.²¹ Unter ›Interesse‹ sind dabei Ausdrucksnotwendigkeiten zu verstehen, für die die Renaissance nach Deutung der KBW im antiken Formenschatz Mittel vorfindet, die das »Aussprechen sprachlos gewordener Leidenschaften« ermöglichen.²² Dem Bildgedächtnis wohnt nach dieser Lesart Befreiungspotential inne – die Selbstaufklärung Europas ist nicht auf den Begriff begrenzt.

Aus Sicht des *Bildhistorikers* Warburg liegt damit die entscheidende Wegmarke für die konfliktreiche und von Warburg niemals linear gedachte Entstehung eines modernen Bewusstseins im 15. Jahrhundert, während Kosellecks Sattelzeitthese bekanntlich das Jahrhundert zwischen 1750 und 1850 als die Zeitspanne bestimmt, in der sich so grundlegende semantische Veränderungen vollzogen, dass daran der für die Begriffsgeschichte entscheidende Epochenwandel hin zur Moderne ablesbar sei. Wer sich mit Bildgeschichte befasst, identifiziert offensichtlich andere Epochenschwellen als derjenige, der begriffsgeschichtlich arbeitet.

Die Kriterien, an denen Koselleck das ›Neue‹ der modernen Welt ausmacht, sind dabei »Dynamisierung und Verzeitlichung der Erfahrungswelt, die Erschließung einer offenen Zukunft, die Entdeckung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Erfahrung des Übergangs oder die Herausbildung eines perspektivischen Geschichtsbewusstseins.«²³ Alle

17 Vgl. die verschiedenen Ausgleichsformulierungen Warburgs, wie sie aufgeführt sind bei Martin Warnke: »Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz«, in: Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke (Hg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, S. 113–186, hier S. 141, Anm. 52.

18 Ebd., S. 141 f.

19 Reinhart Koselleck: »Einleitung«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1: A–D, Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XXII f.

20 Vgl. ebd., S. XIV.

21 Vgl. Warnke: »Leidschatz« (Anm. 17), S. 117.

22 Panofsky im *Hamburger Fremdenblatt*, zit. nach Warnke: »Leidschatz« (Anm. 17), S. 157.

23 Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Berlin 2016, S. 282.

diese Kennzeichen lassen sich laut Koselleck seit dem 16. Jahrhundert zwar schon beobachten. Aber erst in der Sattelzeit würden sie systematisch aufeinander bezogen.

Mit der Bestimmung dieser Kriterien beschreibt Koselleck die Spezifika der Moderne in einem maßgeblichen Punkt anders als Aby Warburg. Warburg geht von der Existenz von ›Urerlebnissen‹ und diesen zugeordneten ›Urformen‹ aus. Auch von ›Urreich‹, ›Urzelle‹, ›Urkräften‹ und ›Urgebärden‹ ist in seinen Texten die Rede. Für Warburgs Beschreibung dessen, was sich nicht allein *in* der Renaissance, sondern *seitdem* vollzog und was er – bei allen Spannungen, Rückschlägen oder Mischverhältnissen – insgesamt als mindestens die Möglichkeit zur Selbstbefreiung »des modernen, auf die Beherrschung der Welt gerichteten Menschen« versteht,²⁴ spielen diese Urformen eine entscheidende Rolle. Denn die Selbstbefreiung gelinge, wo sie gelingt, mit Hilfe eines sozialen Gedächtnisses, das diese Urformen für sich zu nutzen, sie neu und anders zu aktivieren vermag. Dem Mittelalter kommt in diesem Geschichtsverständnis meist die Rolle einer Zeit der »Ausdrucksfesseln« zu, von denen sich die Renaissance zu befreien suchte.²⁵

Nicht rückwärtsgewandte Antikensehnsucht habe die Renaissancekünstler dabei geleitet. Der Rekurs auf bildliche Urformen könne erkenntnisleitenden und handlungsanweisenden Charakter haben, also zukunftsgerichtet sein. In dieser Hinsicht lässt sich Warburgs Verständnis von Bildformeln mit Kosellecks Definition von Grundbegriffen noch vergleichen. Ihnen spricht auch Koselleck sowohl die Fähigkeit zur Erfahrungsregistratur wie zur Erfahrungsstiftung zu.²⁶ Doch ein Äquivalent zu Warburgs These von der Urform ist in Kosellecks Begriffsgeschichtsforschung nicht zu finden. Für die Gliederung der Artikel in den *Geschichtlichen Grundbegriffen* sah er einen Dreischritt vor:

»Im *Vorspann* kommen [auch dort; B.P.] Antike – etwa der aristotelische oder der klassisch-römische Begriff –, kirchliche Tradition, Humanismus, französische oder deutsche Wortgeschichte zur Sprache. [...] Dabei wird immer vermieden, durch Raffung der Vergangenheit eine vermeintliche Gegenwart hochzustilisieren. [Diese Warnung bringt schon

zum Ausdruck, dass das Gewicht auf den Begriffswandeln und den Neuprägung von Begriffen liegen soll; B.P.] Oft zeigt sich, daß Begriffsgehalte dieser ›Vorgeschichten‹ tief in das 19. und 20. Jahrhundert hineinreichen. Sie bieten dann den Untergrund oder werfen strukturelle Fragen auf, von denen die modernen Erfahrungsgehalte, die in den Hauptteil fallen, um so deutlicher erschlossen werden können.«²⁷

Es ging Koselleck und den anderen Herausgebern der *Geschichtlichen Grundbegriffe* also gerade um die spezifisch modernen Erfahrungsgehalte, für die sie keine Urformen angenommen haben. Auch dort, wo Koselleck wie beim Artikel *Bund. Bündnis, Föderalismus, Bundesstaat* die Entwicklung vom »religiösen Erwartungsbegriff zum gesellschaftlichen Organisationsbegriff« schildert, kommt er ohne die These von einer Urform aus.²⁸

Anders verhält es sich allerdings bei seinen Arbeiten über die Kriegerdenkmäler. Am Beispiel des den Drachen (und also den Feind) tötenden Georg oder des ›sterbenden Galliers‹ schildert auch Koselleck, wie das einmal ausgeformte europäische Zeichenarsenal immer wieder aufgerufen und verwendet werde, da »die Formen des Tötens und Getötetwerdens im Krieg wie die Formen des Erinnerns daran begrenzt blieben.«²⁹ Koselleck spricht im Zusammenhang mit diesem Zeichenarsenal zwar nicht von Urformen. Dennoch bleibt festzuhalten, dass er in seinen Arbeiten zu Kriegerdenkmälern keine Epochen-schwelle ausmacht, die dazu geführt hätte, dass uns das Dargestellte ohne kritischen Kommentar nicht mehr verständlich wäre, wie er es von den Begriffen annimmt, die vor der Sattelzeit geprägt wurden.³⁰

Erst im 20. Jahrhundert, so Koselleck, vollziehe sich ein ikonologischer Bruch.

»Die Unsäglichkeit des Menschen möglichen Tötens, und seit der Moderne auch der technisch perfekten Beseitigung nicht mehr zählbarer Millionen einzelner

27 Koselleck: »Einleitung« (Anm. 19), S. XXVI.

28 Reinhart Koselleck: »Bund. Bündnis, Föderalismus, Bundesstaat«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1: A–D, Stuttgart 1972, S. 582–671, hier S. 640.

29 Willibald Steinmetz: »Nachruf auf Reinhart Koselleck (1923–2006)«, in: Hans Joas/Peter Vogt (Hg.): *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks*, Berlin 2011, S. 57–83, hier S. 81; vgl. dazu Koselleck: »Einleitung« (Anm. 7), S. 11.

30 Vgl. Müller/Schmieder: *Begriffsgeschichte* (Anm. 23), S. 299.

24 Warburg, zit. nach Warnke: »Leidschatz« (Anm. 17), S. 132.

25 Warburg, zit. nach ebd.

26 Vgl. Müller/Schmieder: *Begriffsgeschichte* (Anm. 23), S. 299.

Menschen verschlägt die Sprache, führt zur Sprachlosigkeit oder zum Verstummen. Einen schmalen Ausweg kann nur die bildnerische Kunst öffnen: sie allein kann versinnlichen, was nicht mehr sagbar ist.«³¹

Einen Rückgriff auf geprägte Bildformeln schließt das aus. Die ›Denkmäler der Sprachlosigkeit‹, wie Koselleck sie nennt, sind abstrakt.

Hier gerät die parallele Lektüre Koselleck'scher und Warburg'scher Texte an ihre Grenzen, und dies nicht allein, weil Warburg 1929 starb und sich mit den Denkmälern, die an die Shoah und den Zweiten Weltkrieg erinnern sollen, nicht mehr befassen konnte und musste. Koselleck hat sich in den Debatten darüber mehrmals zu Wort gemeldet.³² Abstrakte und moderne Kunst, sofern sie ohne das soziale Gedächtnis an geprägte Bildformeln auskommt, war an der KBW kein Forschungsgegenstand.

31 Ebd., S. 20.

32 Vgl. Marian Nebelin: »Ikonologische Kämpfe. Reinhart Koselleck im Denkmalstreit«, in: Locher/Markantonatos (Hg.): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Anm. 2), S. 54–68.

WORT-BILD-BEZIEHUNGEN IM ›REVOLUTIONÄREN ZEITALTER‹

Rolf Reichardt

Wie verhalten sich historische Textsemantik und bildsprachliche Semantik zueinander? Welche strukturellen Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede bestehen zwischen politischen Grundbegriffen und ihren Visualisierungen? Wie verändern sie sich in der ›Sattelzeit‹, an der Schwelle zur Moderne? Diesen Fragen versucht der folgende Essay nicht theoretisch, sondern empirisch anhand eines französischen Fallbeispiels nachzuspüren: der Ikonographie von *République* in der Zeit von 1789 bis 1889. Die exemplarischen Bildbelege entstammen der zeitgenössischen Gebrauchsgrafik, einem Printmedium relativ großer sozialer Reichweite, gesammelt im Fundus des *Lexikons der Revolutions-Ikonographie*.¹ Begriffshistorische Vergleichsmöglichkeiten bietet u. a. das *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich*.²

Die Ikonographie der *République* erwuchs ganz aus der Französischen Revolution, denn anders als etwa die der *Égalité*³ konnte sie auf keine Bildtradition zurückgreifen. Ein Ikonologie-Handbuch von 1779 macht zwar eine Ausnahme mit dem kurzen Eintrag: »République. Gouvernement où le peuple en corps, ou seulement une partie du peuple, a la souveraineté. Les symboles ordinaires d'une République, sont la pomme de grenade & les faisceaux. Voyez Démocratie, Aristocratie.«⁴ Aber eine bildliche Darstellung

findet sich hier ebenso wenig wie in den Standardwerken der Emblemik von Cesare Ripa (1603) bis hin zu Gravelot und Cochin (1791). Als Begriff jedoch gewann *République* bereits in den ab 1748 veröffentlichten Traktaten der politischen Aufklärung zunehmend die antidespotische Bedeutung eines Frieden und Freiheit stiftenden Gemeinwesens zur Wohlfahrt des Volkes, was für die Autoren mit der Staatsform der Monarchie durchaus vereinbar war.⁵ Im revolutionären Radikalisierungsprozess von 1789 bis zum Sturz des Königtums verband sich der Republikbegriff dann mit den Forderungen nach Rechtsgleichheit, Volkssouveränität sowie freien Wahlen.⁶ Und als die frisch gewählten Abgeordneten des Nationalkonvents Frankreich am 25. September 1792 zur ›einen und unteilbaren Republik‹ erklärten, verstanden sie dies als eine so tiefgreifende historische Zäsur, dass sie mit dem republikanischen Kalender eine neue Zeitrechnung einführten.

SELBST- UND FEINDBILDER DREIER REPUBLIKEN

Nun entwickelte sich auch eine Ikonographie der *République*,⁷ beginnend mit dem neuen Staatssiegel (Abb. 1). Es zeigt eine antikisch gekleidete Frauenfigur im Kontrapost. In der linken Hand führt sie ein Liktorenbündel mit der Axt, das Insignium der konsularischen Amtsgewalt der altrömischen Republik. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf einen Stab mit aufgestecktem Pileus, dem traditionsreichen Symbol der Freiheit.⁸

1 *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, hg. von Rolf Reichardt, Münster 2017 (im Folgenden *LRI*).

2 Insb. der Beitrag von Raymonde Monnier: »République, Republicanisme«, in: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820* (im Folgenden *HPSG*), hg. von Hans-Jürgen Lüsebrink/Jörn Leonhard/Rolf Reichardt u.a., Heft 21, Berlin 2017, S. 95–262.

3 Vgl. Claudia Hattendorf: »Gleichheit«, in: *LRI* (Anm. 1), S. 1000–1016.

4 Honoré Lacombe de Prézel: *Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, estampes, médailles, pierres gravées, emblèmes, devises, &c*; nouv. éd. revue & considér. augmentée, Bd. II, Paris 1779, S. 188 f.

5 Vgl. Monnier: »République, Republicanisme« (Anm. 2), S. 118–143.

6 Ebd., S. 144–198.

7 Zum Folgenden vgl. auch Raimund Rütten: »Republik«, in: *LRI* (Anm. 1), S. 1650–1673.

8 Vgl. Bärbel Schmidt: »Freiheitsmütze«, in: *LRI* (Anm. 1), S. 965–986.



Abb. 1: Augustin Dupré (?): *Au nom de la République Française*, rotes Wachs, erstes Siegel der Republik, 1792, Paris, Archives Nationales, Coll. de sceaux, D 137

Diese Konfiguration entsprach völlig dem Konventionsdekret vom 21. September 1792, das der Abbé Grégoire vorformuliert hatte: »[L]e sceau de l'État serait changé et porterait pour type la France sous les traits d'une femme vêtue à l'antique, debout, tenant de la main droite une pique surmontée du bonnet phrygien ou bonnet de Liberté, la gauche appuyée sur un faisceau d'armes; à ses pieds un gouvernail [...]«⁹

In leichten Variationen zierte diese Figur zahlreiche Amtsdruckschriften der Revolution. Anschließend prägte Augustin Dupré, der offizielle Münzmeister, ein Idealporträt der *République*, das nach und nach das Konterfei Ludwigs XVI. auf den Münzen ersetzte (Abb. 2). Während ihr ›griechisches‹ Profil und die gekräuselten Locken über der Stirn an antike Vorbilder erinnern, stellt die phrygische Freiheitsmütze auf ihrem Haupt ein neues – revolutionäres – Attribut dar. Eine kreative ikonographische Erweiterung unternahm 1792 Quatremère de Quincy in seinem Entwurf für ein Standbild der *République Française* im Panthéon, das allerdings nicht ausgeführt wurde (Abb. 3). Die Haupteigenschaften der majestätisch thronenden Republik in Gestalt einer Minerva werden hier von den Begleitfiguren *Liberté* und *Égalité* verkörpert: die eine hält einen Stab mit der Phrygenmütze hoch, die andere stützt Minervas Arm mit dem Gleichheitsdreieck und setzt ihren Fuß auf die Schlange der Gegenrevolution.

9 Zit. nach Maurice Agulhon: *Marianne au combat*, Paris 1979, S. 29.



Abb. 2: Augustin Dupré: *République Française*, Kupfermünze (Avers), Ø 32 mm, Revers: 2 Décimes l'an 4, 1796, Privatbesitz

Während der Jakobinerdiktatur im Jahre II der Republik lockerte sich diese klassizistisch-allegorische Figurensprache, um sich mit weiteren Bildelementen zu verbinden. Ein für den Wohlfahrtsausschuss angefertigter Stich versammelt um die Gestalt der *République* eine geradezu überbordende Fülle von Attributen (Abb. 4). Die zuvor hoheitsvolle Statue hat sich in eine kriegerische Amazone mit Freiheitsmütze verwandelt, welche die Keule des Herkules führt und zum Zeichen der Einheit der Republik ein gewaltiges Liktorenbündel mit flatternder Trikolore umfasst, aus der das Auge der Wachsamkeit blickt, Symbol der revolutionären Überwachung der verdächtigen Feinde im Innern. Der Gallische Hahn zu ihrer Linken steht für die Wachsamkeit gegenüber den äußeren Feinden. Am Boden vor ihr liegen die obsolet gewordenen Insignien klerikaler und königlicher Herrschaft. Triumphierend tritt sie den britischen Leoparden in den Staub. Kanonen, die Zelte eines Feldlagers und die Festung der Republik im Bildhintergrund verweisen auf die Kriegsführung der Revolutionsregierung, einen Krieg im Namen der *Liberté*, wie der Freiheits- und ›Volksbaum‹ in Gestalt einer Pappel (*peuplier*) anzeigt. Die aufgehende Sonne verheißt den baldigen Sieg. Der Detailreichtum dieses Selbstbildes der jakobinischen Republik wird nur noch übertroffen von Pierre Lélus großformatigem *Triomphe de la Montagne*, einem gewaltigen republikanischen Triumphzug, in dem das altrömische Ritual mit der revolutionären Zeichensprache verschmilzt.¹⁰

10 Vgl. Pierre Lélus: *Le Triomphe de la Montagne*, Farbaquatinta, Paris 1793; vgl. Hans-Ulrich Thamer/Rolf Reichardt:



Abb. 3: Antoine Quatremère de Quincy: République Française, Aquatinta, 395x277 mm, 1792, DV 6058

Dass die ›heroische Republik‹ des Jahres 1793/94 ihren *citoyens* in besonderem Maße *vertu* und tätigen Patriotismus abverlangte,¹¹ setzten wiederum andere Blätter ins Bild. So illustrierte die radikalrevolutionäre Wochenzeitung *Révolutions de Paris* einen ›Leitartikel‹ über den europäischen Einfluss des französischen Volkes in Europa¹² mit dem imaginären Aufmarsch und Angriff eines Bataillons von »500.000 Republikanern«, lauter mit Bajonetten bewaffnete Sansculotten, allesamt die Jakobinermütze auf dem Kopf (Abb. 5). In dicht gedrängten Reihen verteidigen sie das auf einem Berg errichtete Wahrzeichen der Republik: die demokratische Verfassung von 1793 in Gestalt der mosaïschen Gesetzestafeln. Die außenpolitische Wirkung dieses kämpferischen Republikanismus führt eine vom Wohlfahrtsausschuss bestellte Propagandakarikatur vor Augen, die am 20. September 1794 in 1.000 Exemplaren geliefert wurde (Abb. 6).¹³ Sie visualisiert die damals geläufige Redewen-

›Terreur«, in: *LRI* (Anm. 1), S. 1873–1898, Abb. 10.

11 Vgl. Monnier: »République, Republicanisme« (Anm. 2), S. 223–239.

12 Anonym: »De l'influence du peuple français«, in: *Révolutions de Paris*, 18.11.1793, S. 321–335.

13 Kürzel bei den Besitzangaben in den Bildunterschriften: BnF = Bibliothèque nationale de France (Paris); DV = Collection de Vinck (BnF); Hennin = Collection Hennin (BnF).

nung von der ›elektrisierenden Kraft‹ der Revolution.¹⁴ Ein Sansculotte, die Schriftrolle der »Constitution Républicaine« in der Hand, betätigt eine Elektrisiermaschine, bestehend aus einer Drehscheibe mit der Aufschrift »Déclaration des Droits de l'Homme« und einem Konduktor mit aufgesetztem *bonnet rouge*. Die so erzeugte Energie setzt die republikanische Devise des Jahres II in Umlauf: »Liberté Égalité Fraternité Unité Indivisibilité de la République«. Ihr Stromstoß wirft die europäischen Herrscher vom Thron, Joseph II. von Österreich und Zarin Katharina II. ebenso wie Wilhelm V. von Oranien, Statthalter der Niederlande, und die Könige Großbritanniens, Preußens, Spaniens und Sardiniens sowie Papst Pius VI. »So wird der elektrische Funke der Freiheit all diese gekrönten Räuber stürzen«, prophezeit die Bildunterschrift.



Abb. 4: Jean-François Garneray und François-Marie-Isidore Quéverdo: République française une et indivisible. Comité de Salut Public, Section de la Guerre, Radierung, 1793/94, Privatbesitz

Zur Naturmetapher des Freiheitsbaums kam in der republikanischen Ikonographie von 1793/94 der Berg, *la montagne*, abgeleitet von den *Montagnards*, den Abgeordneten der ›Bergpartei‹ auf den oberen Rängen im Konvent. Unter dem Titel *Le Triomphe de la République* zeigt eine großformatige Farbaquatinta von Boissier und Alix einen neuen Berg Sinai. Auf seinem Gipfel erstrahlen die Gesetzestafeln der jakobinischen Verfassung und schleudern tödliche Blitze auf das Ungeziefer im Sumpf, der den Berg umgibt – eine Anspielung auf die ›gemäßigten‹ Girondisten auf den unteren Rängen im Konvent, dem sogenannten *Marais*.¹⁵ Ikonisch reduziert und verdichtet findet sich

14 Vgl. Christian Fuhrmeister: »Blitz«, in: *LRI* (Anm. 1), S. 555–570.

15 Pierre-Michel Alix nach François Boissier: *Le Triomphe de la République*, Farbaquatinta, 1793; vgl. Thamer/ Reichardt: »Terreur« (Anm. 10), Abb. 9.

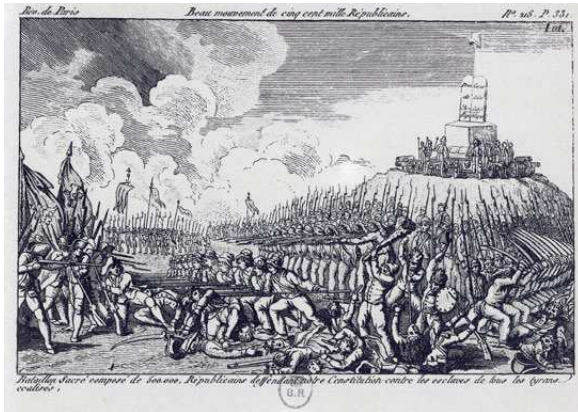


Abb. 5: Anonym: *Beau mouvement de cinq cent mille Républicains*, Radierung, 110x160 mm, in: *Révolutions de Paris*, Nr. 218, 18. Dez. 1793, zu S. 331, Privatbesitz

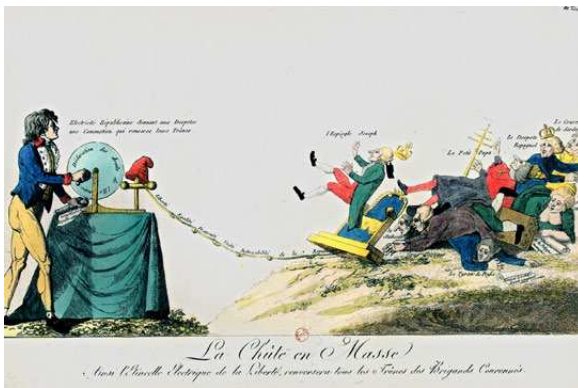


Abb. 6: François-Marie-Isidore Quéverdo nach Dupuis: *La Chûte en Masse*. Ainsi l'Étincelle électrique de la Liberté renversera tous les Trônes des Brigands Couronnés, Radierung koloriert, 214x370 mm, Paris, 20.9.1794, DV 4209

das Bergmotiv auf einer Zeichnung von Béricourt (Abb. 7). Während der Sumpf nur angedeutet wird, hat der schlichte Berg insofern etwas Faszinierendes, als er der *République* als Thron dient und gleichsam mit ihr verwächst. Mit ihrer roten Phrygenmütze und ihrer Pike, der improvisierten Waffe des Volkes, strahlt diese Frauengestalt zugleich Anmut und Tatkraft aus.

Als eher klassische Allegorie figuriert die jugendliche *République* gleichzeitig auf patriotischen Schmuckblättern, etwa einem Punktierstich des Verlegers Paul-André Basset (Abb. 8). Sie ist hier ausgestattet mit der Rüstung Minervas sowie einem majestätischen roten Überwurf und den von trikolorfarbenen Bändern zusammengehaltenen Faszien der unteilbaren Republik. Graziös setzt sie ihren Fuß auf den besiegten Drachen des Föderalismus. Zudem bekränzt sie eine Medaille, die neben ihr auf einem kleinen Berg ruht, mit der Bürgerkrone. Die Gedenkmedaille ehrt zwei ›Freiheitsmartyrer‹, den republikanischen Kinderhelden Joseph Bara und den ›Marat‹ von Lyon, Joseph Châlier. Revolutionäre Festumzüge, bei



Abb. 7: E. Béricourt: *Vive la Montagne, Vive la République une et indivisible*, Federzeichnung aquarelliert, 460x355 mm, 1793/94, Hennin 11796



Abb. 8: Anonym: *La République. Aux Mânes de Châlier et Bara*, Punktierstich koloriert, 280x217 mm, Paris, bei Basset, 1793, Privatbesitz

denen die republikanischen Tugenden von weiß gekleideten Frauen verkörpert wurden,¹⁶ gaben Anlass, auch mit den weiblichen Reizen der *France républicaine* zu werben (Abb. 9). Auf dem so betitelten Plakat verbindet sich die körperliche Schönheit der jungen Patriotin mit den Symbolen der roten Freiheitsmütze, des Gallischen Hahns und des Gleichheitsdreiecks mit Richtlot. Das Motiv erfreute sich großer Beliebtheit, wie zum Schmuck von Schnupftabaksdosen gedruckte Kopien en miniature belegen.¹⁷



Abb. 9: Alexandre Clément nach Louis-Simon Boizot: *La France républicaine. Ouvrant son sein à tous les Français*, Farbatint und Punktiermanier, 294x226 mm, Paris, bei Gamble & Coipel, 1793/94, Privatbesitz

Kritische Repliken auf diese Republik-Ikonographie konnten erst nach dem Sturz der Jakobinerdiktatur öffentlich werden. Ein seltenes Beispiel ist das Frontispiz eines gegenrevolutionären Almanachs (Abb. 10). Es verkehrt die begehrenswerte *France républicaine* zum Schreckbild einer wilden Furie mit Vipernhaar, einer Verkörperung der *Terreur*. Die Brandfackel des Bürgerkriegs in ihrer Linken, den mordenden Dolch in



Abb. 10: Anonym: *La République*, Radierung, 88x55 mm, Herbst 1796, [Félix-Louis-Christophe Montjoie.] *Almanach des gens de bien pour l'année 1797*, Frontispiz

der Rechten, zertritt sie Krone und Szepter, Tiara und Mitra, das Kreuz und die Bibel. Wie die sich vertraut um sie windende Schlange ihre Zwietracht und Hinterlist kennzeichnet, so künden die Abbildungen von Totenschädeln und menschlichen Gebeinen, die ihr Kleid schmücken, von den Opfern ihrer grausamen Auftritte. Eine brennende Kirche und eine Guillotine, vor welcher der Henker ein abgeschnittenes Haupt präsentiert, säumen ihren Weg.

Hatte der in Wort und Bild verbreitete Republikanismus durch die Schreckensherrschaft der Revolutionsregierung bereits an Zustimmung verloren, so wurde er unter dem Empire und der bourbonischen Restauration in den politischen Untergrund gedrängt. 1830 von der Julirevolution kurze Zeit ermutigt, wurde er dann auch vom Regime des *Juste-Milieu* mit harter Hand unterdrückt.¹⁸ Zwar lancierten die Bildsatiren der neuen oppositionellen Journale *La Caricature*

16 Vgl. Mona Ozouf: *La fête révolutionnaire, 1789–1799*, Paris 1976, S. 114–121.

17 Vgl. Louis Darcis nach Alexandre Clément: *La France républicaine*, kolorierter Punktierstich, Ø 85 mm, 1794, DV 6075.

18 Gabriel Perreux: *La Propagande républicaine au début de la Monarchie de Juillet*, Paris 1930.

und *Le Charivari* bis zum Zensurgesetz von 1835 wiederholt kunstvoll im Gewand der *Liberté* verborgene republikanische Botschaften,¹⁹ aber das offiziöse Journal *La Charge* antwortete mit einem drastischen Gegenbild, das die Republik als terroristisches Blutregime denunziert, verkörpert von einer alten, hämisch grinsenden Hausiererin (Abb. 11). »Vive la République« ist an die Mauer im Hintergrund gepinselt. Nicht zufällig steht die zerlumpte Vettel mit der Jakobiner- mütze unter der an einem Galgen befestigten Laterne, dem Symbol der revolutionären Volksjustiz.²⁰ Sich mit dem linken Arm auf ein Henkersbeil stützend, preist sie die ›vergnügelichen‹ Artikel und das Spielzeug in ihrem Korb an: eine kleine Guillotine, Dolche, Schriften von Marat, Robespierre und anderen Protagonisten der Ersten Republik.

Doch 1848 feierte die Februarrevolution in Proklamationen und Bildern mit messianischem Pathos und gesteigerter Expressivität die Auferstehung der



Abb. 11: S. Durier: *Régalez-vous, Messieurs, Mesdames, Voilà l'plaisir!* Kreidelithographie von Michel Delaporte, 244x326 mm, in: *La Charge*, 2e année, Nr. 39, 29.9.1833, Privatbesitz

République Française.²¹ Einem Phönix gleich – so eine Lithographie von Célestin Nanteuil (Abb. 12) – erwächst sie aus einer Barrikade, deren Pflastersteine gleichsam mit den Leibern der aufständischen Arbeiter verschmelzen. Als Botin der Republik fungiert ihre ›Schwester‹, eine geflügelte *Liberté* mit Phrygenmütze und einer wehenden Trikolore über der Schulter.²² Gleichzeitig präsentierte Honoré Daumier die *République* als wirklichkeitsnahe Allegorie, indem er sie in Gestalt eines kraftvollen Weibes aus dem Volke auf den Thron der Zweiten Republik setzte, umringt von ihren Kampfgenossen – Arbeitern, Nationalgardisten und liberalen Bürgern (Abb. 13). Die Wandinschriften zu ihrer Rechten weisen sie als



Abb. 12: Célestin Nanteuil: *À tous les peuples! La Liberté fera le tour du monde* (Béranger), Lithographie, 294x390 mm, Paris, bei Goupil, Vibert & Cie/London, bei Gambart & Cie, 1848, Privatbesitz

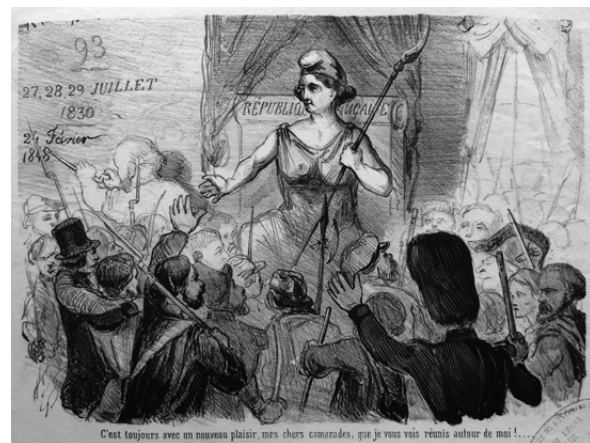


Abb. 13: Honoré Daumier: *C'est toujours avec un nouveau plaisir, mes chers camarades, que je vous vois réunis autour de moi!* Kreidelithographie, 273x358 mm, in: *Le Charivari*, 17e année, Nr.17, 26.2.1848 (Separatdruck), Privatbesitz

19 Vgl. Raimund Rütten (Hg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur: Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?*, Marburg 1991, S. 83–130.

20 Vgl. Andreas Grünes: »Laterne«, in: *LRI* (Anm. 1), S. 1375–1387.

21 Zur Textebene vgl. Michèle Riot-Sarcey: *Le procès de la liberté. Une histoire souterraine du XIXe siècle en France*, Paris 2016.

22 Der Bildtitel und die Legende unter der Zeichnung sind auf dem vorliegenden Blatt verblasst.

Nachfolgerin der unvollendeten Republik von 1793 und der im Keim erstickten Republik von 1830 aus.

Dagegen rekurrierten populäre Bilderbögen mehr auf die traditionelle Ikonographie. So widmet ein kolorierter Holzstich der Bilderfabrik Dembour & Gangel in Metz (Abb. 14) der Republik ein imaginäres Denkmal wie einer Heiligen, der die versammelten Handwerker und Arbeiter huldigen: »Que la République receive nos serments, / Nous la soutiendrons, nous sommes ses enfants; / Et si les factieux nous donnaient des alarmes, / Sortons de l'atelier et reprenons nos



Abb. 14: Anonym: *Aux Ouvriers travailleurs la Patrie reconnaissante. 1848, kolorierter Holzstich und Letterndruck, Metz, bei Dembour & Gangel, 1848, Privatbesitz*

armes.« Der Sockel des Monuments verkündet die republikanischen Prinzipien versinnbildlicht im gleichschenkligen Dreieck mit Senkblei, versprachlicht in der nun erst offiziellen Devise »Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit« und revolutionsgeschichtlich verankert durch die Jahreszahlen 1789, 1830 und 1848. Die das Bild flankierenden Chansons, komponiert auf allgemein beliebte Weisen, besingen den Kampfesmut der Arbeiter und ihre republikanische Moral: »Oh! qu'une bonne République / Enfante de nobles transports: / Plus de cœur froid, jaloux sceptique, / Tous vont par les mêmes ressorts. (bis) / Chacun, plein de persévérance, / Se voue à la fraternité, / Et

fournit à la liberté / Des armes contre la licence.«²³ Daneben konnte die *République* gelegentlich schon 1848 die Züge von *Marianne* annehmen,²⁴ wie eine Karikatur Gustave Dorés belegt (Abb. 15). Sie zeigt einen opportunistischen Präfekten beim Austausch von Herrscherbildern. Eifertig verbirgt er die Büste des gestürzten Louis-Philippe in einem Wandschrank, wo bereits die Büsten Napoleons, Ludwigs XVIII., Karls X. und des bourbonischen Prätendenten »Henri V« abgestellt sind, um die (offenbar vorbereitete) Büste der *République* mit Phrygenmütze und der Aufschrift »1792« herauszuholen und öffentlich aufzustellen.

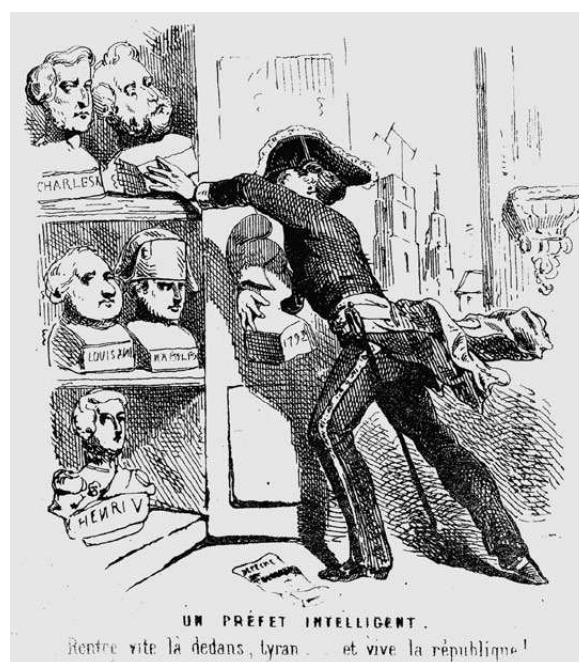


Abb. 15: Gustave Doré: *Un préfet intelligent, Federlithographie, in: Journal pour rire, 10.4.1848, Privatbesitz*

Die patriotische Republikbegeisterung war unter den Bildkünstlern zunächst so allgemein verbreitet, dass Alexandre Ledru-Rollin, Innenminister der provisorischen Regierung, am 18. März einen Wettbewerb für eine »figure symbolique de la République française« ausschreiben ließ²⁵ und auf Nachfrage folgende Ratschläge zur Ausgestaltung der Personifikation nachreichte:

23 Anonym: *Chant des Travailleurs*, zu singen auf die Weise *La Colonne*, 5. Strophe der rechten Spalte. Als Heilige erscheint die Republik u. a. auch auf dem illustrierten Liedblatt *Prière à Sainte République, Patronne des Arbres de la Liberté*, Holzstich und Typendruck, Paris 1848, DV 13879.
 24 Vgl. Agulhon: *Marianne* (Anm. 9), S. 85 f.
 25 Chantal Georget: *1848, la République et l'art vivant*, Paris 1998, S. 27–47, hier auf S. 29 das Plakat der Ausschreibung; vgl. auch Marie-Claude Chaudonneret: »Le concours de 1848 pour la Figure symbolique de la République«, in: *Allégories de la République*, Paris 1994, S. 27–44.

»Votre composition doit réunir en une seule personne la Liberté, l'Égalité, la Fraternité. Cette trinité est le caractère principal du sujet. Il faut donc que les signes des trois puissances se montrent dans votre œuvre. Votre République doit être assise pour faire naître l'idée de stabilité dans l'idée du spectateur. Si vous étiez peintre, je vous dirais non pas d'habiller votre figure en tricolore, si l'art s'y oppose, mais cependant de faire dominer les couleurs nationales dans l'ensemble du tableau. J'allais oublier le bonnet. J'ai dit plus haut que la République résumait les trois puissances qui forment son symbole. Vous n'êtes donc pas maître d'ôter ce signe de la liberté. Seulement arrangez-vous pour en quelque sorte le transfigurer.«²⁶



Abb. 16: Anonym: République démocratique et social[e], Federlithographie koloriert (mit handschriftlich nachgetragener Jahreszahl), 85x95 mm, 1848, Musée Carnavalet, Hist PC 59C

Obwohl Ledru-Rollin hier eigentlich nur die Haupttribute der République aufzählte, die sich in der politischen Gebrauchsgrafik seit Langem etabliert hatten, fand keine der fast 700 eingesandten Skizzen, die vom 17. April bis zum 2. Mai im Salon ausgestellt wurden, den Beifall der Jury. Die zumeist misslungenen Bilder erregten vielmehr den Spott der Karikaturisten.²⁷ Anstatt den Entwurf für ein Staatsgemälde zu

prämiieren, wurde der Wettbewerb sang- und klanglos abgebrochen.

Diese Unentschiedenheit war zugleich symptomatisch, denn sie fiel zeitlich zusammen mit den Forderungen der sich in Clubs formierenden Arbeiterbewegung nach einer sozialeren Republik, die das Prinzip der Égalité ernst nehmen, das Recht auf Arbeit sichern und als Nationalflagge statt der Trikolore die rote Fahne einführen sollte.²⁸ Eine handwerklich einfache, vermutlich dem Arbeitermilieu entstammende Lithographie versinnbildlicht das Programm dieser »demokratischen und sozialen Republik« in Form einer Trophäe (Abb. 16). Die traditionellen Symbole der Republik – Likatorenbündel, rote Phrygenmütze und Gleichheitsdreieck mit Lot – erhalten durch die dominanten roten Fahnen verstärkt einen appellativen Impetus, zumal der Triangel den übrigen Zeichen gleichsam vorgeblendet ist. Das aus ihm erstrahlende Auge der göttlichen Wahrheit und Vorsehung²⁹ scheint den Betrachter herausfordernd zu fixieren. Neu ist auch, dass das bonnet rouge an den Spitzen der Piken viermal wiederkehrt. Die Bildunterschrift klagt lapidar das Grundrecht auf Subsistenzsicherung ein: »Keiner hat das Recht auf Überfluss, solange nicht jeder das Nötige hat«.

Der Konflikt zwischen solchen Forderungen und dem konträren Konzept einer bürgerlichen Republik, der in den Pariser Barrikadenkämpfen des 23. bis 26. Juni gewaltsam ausbrach und mit der Niederlage der Arbeiter endete, wurde auch bildpublizistisch ausgefochten. Getrennt durch eine Wand stellte eine Lithographie des Verlegers Dopter die verfeindeten Schwestern einander gegenüber: links die jugendlich-unschuldige und wohlgekleidete Personifikation der Zweiten Republik, begleitet von einem Vaterlandsaltar sowie den Symbolen ökonomischer und kultureller Wohlfahrt; rechts die gealterte Gestalt der revolutionären Jakobinerrepublik mit Medusenhaupt und Totenkopfschwert, verantwortlich für die Guillotinen und Feuersbrünste im Hintergrund (Abb. 17). Wie der Dialog unter der Zeichnung ausführt, gibt sie sich als »Schwester von 93« aus, klopft an die Türe der Zwischenwand und begehrt Einlass in die prosperierende Republik. Doch die jüngere Schwester verneint, sie habe keinen Schlüssel, den habe Cavaignac – ein unmissverständlicher Hinweis auf den General, der die blutige Niederschlagung des Juniaufstands geleitet hatte.³⁰

26 Zit. nach Georgel: 1848 (Anm. 25), S. 35. Der Text erschien am 2.5.1848 im Journal des Débats und in anderen Tageszeitungen.

27 Vgl. u. a. das Blatt Bertall à la recherche de la meilleure des Républiques, Holzstich mit 16 Bildfeldern, in: L'illustration, 6.5.1848, S. 149, abgebildet bei Georgel: 1848 (Anm. 25), S. 37.

28 Weil Louis-Philippe die trois couleurs zu seiner Legitimierung missbraucht hatte, galten sie vielfach als ›verdorben‹.

29 Dem Sozialismus der Februarrevolution eignete auch ein religiöser Zug.

30 In einer vorausgegangen Version des Blattes hat



Abb. 17: Anonym: *Tentative de 1793*, Federlithographie, 230x260 mm, Paris, bei Dopter, 1848, Privatbesitz

Wie eine – um zusätzliche Elemente erweiterte – Beschreibung dieses Bildes liest sich das politische Bekenntnis, das Victor Hugo bereits am 22. Mai 1848 vor seinen Wählern ablegte:

»Mes Concitoyens, [...] Deux Républiques sont possibles. L'une abattra le drapeau tricolore sous le drapeau rouge [...], détruira l'Institut, l'École Polytechnique et la Légion d'honneur, ajoutera à l'auguste devise: *Liberté, Egalité, Fraternité*, l'option sinistre: ou la Mort; fera banqueroute, ruinera les riches sans enrichir les pauvres, anéantira le crédit, qui est la fortune de tous, et le travail, qui est le pain de chacun, abolira la propriété et la famille, promènera des têtes sur des piques, remplira les prisons par le soupçon et les videra par le massacre, mettra l'Europe en feu et la civilisation en cendre, fera de la France la patrie des ténèbres, égorgera la liberté, étouffera les arts, décapitera la pensée, niera Dieu; remettra en mouvement ces deux machines fatales qui ne vont pas l'une sans l'autre, la planche aux assignats et la bascule de la guillotine; en un mot, fera froidement ce que les hommes de 93 ont fait ardemment, et après l'horrible dans le grand que nos

Außenminister Lamartine den Schlüssel – sicher eine Anspielung auf Lamartines Rede vom 25. Februar, welche die Einführung der roten Flagge verhindert hatte. Vgl. Raimund Rütten: *Republik im Exil. Frankreich 1848 bis 1851: Marie-Cécile Goldsmid – Citoyenne und Künstlerin – im Kampf um eine République universelle démocratique et sociale*, Hildesheim 2012, S. 178–180.

pères ont vu, nous montrera le monstrueux dans le petit.

L'autre sera la sainte communion de tous les Français dès à présent, et de tous les peuples un jour, dans le principe démocratique; fondera une liberté sans usurpation et sans violences, une égalité qui admettra la croissance naturelle de chacun, une fraternité, non de moines dans un couvent, mais d'hommes libres; donnera à tous l'enseignement comme le soleil donne la lumière, gratuitement; [...] partira de ce principe qu'il faut que tout homme commence par le travail et finisse par la propriété, assurera en conséquence la propriété comme la représentation du travail accompli et le travail comme l'élément de la propriété future; [...] combinera pacifiquement, pour résoudre le glorieux problème du bien-être universel, les accroissements continus de l'industrie, de la science, de l'art et de la pensée; poursuivra, sans quitter terre pourtant et sans sortir du possible et du vrai, la réalisation sereine de tous les grands rêves des sages; bâtira le pouvoir sur la même base que la liberté, c'est à dire sur le droit; subordonnera la force à l'intelligence; dissoudra l'émeute et la guerre, ces deux formes de la barbarie; fera de l'ordre la loi des citoyens, et de la paix la loi des nations; vivra et rayonnera; grandira la France; conquerra le monde; sera, en un mot, le majestueux embrasement du genre humain sous le regard de Dieu satisfait.

De ces deux Républiques, celle-ci s'appelle la civilisation, celle-là s'appelle la terreur. Je suis prêt à dévouer ma vie pour établir l'une et empêcher l'autre.«³¹

Aus Angst vor einer sozialen Revolution zeichnet Hugo hier die Erste Republik als Schreckgespenst, indem er sie ebenso auf »1793« – das heißt die *Terreur* – reduziert wie das Bildblatt der beiden Republiken: trägt dieses doch den seltsamen Titel »Tentative de 1793« (Versuch von 1793), der unwillkürlich den geläufigeren Ausdruck *tentative de meurtre* (Mordversuch) evoziert. Bildsprachlich auf die Spitze treibt diese Polemik eine Anfang 1850 publizierte Satire des gegenrevolutionären Lithographen Patrioty (Abb. 18). »1793« steht auf der Fahne, die im Hintergrund auf einer Guillotine weht. Im Vordergrund thront die »Republik, welche die ehrbaren Leute nicht wol-

31 *Victor Hugo à ses concitoyens*, Plakat, Paris, Imprimerie de Jules Juteau et C^{ie}, 1848, BnF, Dépt. Est. et Photogr., Qe 36t, t.11 (folio).

len«. Sie ist das absolute Gegenbild der sitzenden *République* Daumiers (vgl. Abb. 13) und des Künstlerwettbewerbs.³² Patriotys Republik ist zu einem blutbefleckten Mannweib entartet. Das Fleischerbeil in der einen, die Brandfackel des »Bürgerkriegs« in der anderen Faust, thront sie auf den Leichen ihrer Opfer, prominenter Toter der Junischlacht. Die von ihr erzwungene »Égalité« bedeutet Gleichheit im Tode, wie das Senkblei und die Schädel neben ihr anzeigen. Aus der Haft entkommene Verbrecher, auf dem Kopf noch die grünen Mützen der Galeerensträflinge, schwenken ihr Weihrauchfässchen.³³

Trotz solcher Anfeindungen, die vom traumatisierenden Ereignis der Junischlacht begünstigt wurden, hoffte die sozialistische Bewegung zwar weiterhin auf Erfolge in allgemeinen und gleichen Wahlen, aber an-



Abb. 18: Patrioty (Pseudonym): *République dont les honnêtes gens ne veulent pas*, Lithographie Fernique, koloriert, 25.10.1849 (Dépôt légal), Privatbesitz

gesichts der autoritären Politik des Prinz-Präsidenten Louis-Napoléon Bonaparte erwies sich ihr Konzept der »demokratischen und sozialen Republik« als Utopie. Am bildmächtigsten brachte das eine Folge von vier großformatigen Lithographien der *citoyenne*

Marie-Cécile Goldsmid zum Ausdruck, die von Dezember 1848 bis November 1849 erschienen.³⁴ Zum Jahrestag der Ersten Republik von 1792 imaginiert das abschließende Blatt der Serie einen prächtigen Triumphzug der Universalrepublik in Gestalt einer rot gewandeten *Liberté* und Lichtbringerin (Abb. 19). Personifikationen der Erdteile halten die Zügel. Parallel zum ›Strom der Zeit‹ bricht der Zug hervor aus dem Titusbogen in Rom, dem Wahrzeichen der alten und neuen Römischen Republik, und erreicht das dreistufige Denkmal der revolutionären Freiheitsmartyrer von 1793, 1830 und 1848. Den Triumphwagen begleiten rechts vorne die Freiheitskämpfer der Gegenwart (Garibaldi, Hecker, Kossuth, Mierosławski etc.), im Hintergrund jubelnde Volksscharen. Ganz vorne im Bild liegt der Müll der alten monarchischen Herrschaft.



Abb. 19: Marie-Cécile Goldsmid: 1848. *Anniversaire de la République universelle, démocratique et sociale. Triomphe*, Lithographie von Frédéric Sorrieu, koloriert, 330x465 mm, Paris, Druck Domnec, 29.11.1849 (Dépôt légal), Paris, Musée Carnavalet, Hist GC XVIIbisB

Unter dem *Second Empire* verbannt, kehrte die republikanische Ikonographie nach der Niederlage Napoleons III. bei Sedan mit Macht in den öffentlichen Raum zurück. Zur Proklamation der Dritten Republik am 4. September 1870 ließ der Lithograph Guido Gonin eine jugendliche *République* triumphierend die Trikolore schwenken und den abgestürzten Kaiseradler in den Staub treten.³⁵ In den *Croquis révolutionnaires* von Pilotell radikalisierte sie sich zur kriegerischen *forte femme* mit Säbel und Brustpanzer (Abb. 20). Noch erhitzt vom Kampf, verkündet sie mit seherischem Blick das Ende der antirepublikanischen Staatsstreiche.. Ihre Geschichte reicht,

32 Vgl. einige Abbildungen bei Georgel: 1848 (Anm. 25), S. 44–46, einschließlich der Einsendung Daumiers.

33 Weitere Details erklärt Rütten: *Republik im Exil* (Anm. 30), S. 191 f.

34 Vgl. dazu ausführlich und eindringlich ebd., S. 73–96.

35 Guido Gonin: *4 Septembre 1870*, Kreidelithographie, 1870, Musée Carnavalet, QB 1787.



Abb. 20: Georges Pilotell: *Que le Peuple Veille!!!!* Federlithographie von Barousse, koloriert, 380x302 mm, Paris, Druck Talons, bei Saillant, 1870, Privatbesitz

wie die Figuren und Beischriften zu ihren Füßen verdeutlichen, vom 18. Brumaire Bonapartes über das reaktionäre Regime des ›Birnenkönigs‹ bis zum Coup d'État Louis-Napoleons am 2. Dezember 1851. Als Nachfolgerin der sozialistischen *Liberté-République* der Februarrevolution – so ein zweites Blatt von Pilotell (Abb. 21) – verlangt sie im Frühjahr 1871 mehr Engagement von der gemäßigt republikanischen Regierung. Aber deren zwerghafte Vertreter (Ferry, Villemessant, Thiers und General Trochu) reichen nicht entfernt an die geforderte *hauteur de la Révolution* heran. Die Pariser Kommune dagegen sollte diesen Anspruch erfüllen, wie eine dritte Lithographie von Pilotell postuliert (Abb. 22). Militant inszeniert die Komposition die vom Kampf gezeichnete rote Fahne der sozialistischen Republik. »République ou la mort« lautet ihre Devise in Anlehnung an die Jakobinerrepublik des Jahres II. Das rote Fahnentuch wird begleitet von einem Trauerflor zur Erinnerung an den schmachvollen Friedensvertrag der französischen Regierung mit Preußen. Den Schaft bildet eine Pike, die symbolträchtige Waffe des revolutionären Volkes. Mit ihrer scharfen Spitze bringt sie die veralteten bourbonischen Thronansprüche in Gestalt der zerbrochenen Wappenlilie ebenso zu Fall wie den Gallischen Hahn des Julikönigtums und den gerupften Adler Napoleons III.

Als die Wunschbilder des Kommunarden Pilotell in der Blutwoche des 21. bis 28. Mai untergegangen



Abb. 21: Georges Pilotell: *Trop Petits*, Federlithographie koloriert, 375x318 mm, Paris, Druck Talons, bei Deforet, 1870/71, Privatbesitz

waren, stellte eine Titellithographie des Journals *Le Grelot* erneut die beiden gegensätzlichen Konzepte einer *République* zur Wahl (Abb. 23): links die trikolorene »Anständige Republik« von 1830, verkörpert durch Premierminister Adolphe Thiers in Gestalt eines biedereren Hausmütterchens mit stumpfem Besen, rechts die bewaffnete »Rote Republik« mit Likatorenbündel von 1793, deren unbändiges Haar und maskuline Physis zugleich auf die dämonisierten *pétroleuses* der *Commune* anspielen könnten. Die Antwort der Legitimisten und der Orleanisten stand von vornherein fest: Ihre reaktionäre Hauspostille, die Wochenzeitung *La Lanterne d'Arlequin* (1881–89), denunzierte jede Form der Republik als Neuaufgabe der *Terreur*, indem sie ihre Artikel mit verzerrten Kopien revolutionärer Karikaturen illustrierte. Und um zu verhindern, dass die Regierung den 14. Juli zum Nationalfeiertag erklärte, bediente sich ein antirepublikanisches Plakat 1883 des gleichen Verfahrens (Abb. 24): Das Schreckbild der terroristischen *République* folgt genau der Vorlage von 1796 (vgl. Abb. 10), wirkt aber vergrößert und durch die rote Kolorierung weitaus bedrohlicher.



Abb. 22: Georges Pilotell: Qui s'y frotte s'y pique, Federlithographie koloriert, 362x323 mm, Paris, Druck Talons, bei Deforet, 1871, Privatbesitz

Dagegen votierten die Wähler nach 1876 zunehmend für republikanische Kandidaten. Ihr Leitbild der bürgerlichen Republik repräsentiert ein populärer Öldruck der Bilderfabrik Wentzel in Wissembourg (Abb. 25). In majestätischer Größe präsentiert sich die weibliche Trinität der *République Française* zwischen der Julisäule auf dem Bastilleplatz und der *Assemblée nationale*. Die selbstbewusst posierende Mittelfigur hat die Phrygenmütze abgelegt, weist sich aber durch die triumphal wehende Trikolore und die zertretene Kaiserkrone unter ihrem Fuß aus. Ihre Gefährtinnen sind rechterhand eine Lichtbringerin mit Gesetzestafel, linkerhand eine Botin mit Heroldsstab, die eine Marianne-Büste überbringt. Der Löwe zu ihren Füßen symbolisiert die Kraft des Volkes. Als Vertreter der Menschenmenge im Hintergrund hat sich ein Empfangskomitee um die drei ›Göttinnen‹ versammelt. Es besteht aus Frankreichs großen Männern, verdienten Republikanern wie Victor Hugo, Léon Gambetta und Adolphe Thiers, aber auch Napoleon Bonaparte, dem Totengräber des republikanischen *Directoire*. Insgesamt bleibt das dekorative Wandbild im Ungefähren, seine *République* hat die traditionellen Zeichen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit abgelegt, nur das Schriftband zu ihren Füßen erinnert noch an die Stationen ihrer revolutionären Vergangenheit: »1789 ·



Abb. 23: Alfred Le Petit: Les deux Républiques, kolorierte Lithographie, 317x270 mm, in: Le Grelot, 2e année, Nr. 42, 28.1.1872, Privatbesitz



Abb. 24: Michelet: La République d'après une gravure conservée à la Bibliothèque Nationale. Anniversaire du 14 Juillet, Farblithographie, Paris, bei J. Le Clerc, 1883, Privatbesitz

1792 · 1848 · 1870« ist mühsam darauf zu entziffern. Wie denn auch die Bildlegende sich darauf beschränkt, an den Patriotismus der Franzosen zu appellieren und ihnen eine Zeit der Wohlfahrt vorauszusagen:



Abb. 25: Anonym: *La République Française*, farbiger Öldruck, 270x350 mm, Wissembourg, bei F.C. Wentzel/Lyon, bei Gadola & Cie/Paris, bei der Veuve Gosselin, um 1876, Privatbesitz

»Glorieuse et triomphante, elle [la République] est le lien de la société. Née de la force des événements, qui seule fait les grands hommes, servie et gardée par tout ce que la France a de plus éminent en talents et en patriotisme, elle verra grandir sans cesse les Arts, l'Agriculture et le Commerce et arrivera ainsi à l'apogée des Sciences sous l'égide de la Liberté.«

Die gleiche neutralisierende Tendenz verfolgt die *Le Triomphe de la République* überschriebene großformatige Farblithographie des Theatermalers Georges Clairin zu den Hundertjahrfeiern der Französischen Revolution (Abb. 26). Entrückt vom sie umgebenden Personal steht die allegorische Gestalt herrscherlich auf einem Denkmalsockel, ungewöhnlicherweise einen Stab mit der monarchischen Gerichtshand in der einen Hand und den Friedenslorbeer in der anderen. Nur das kaum sichtbare *bonnet rouge* auf dem Kopf erinnert noch an ihre revolutionäre Herkunft, aber der gezähmte Löwe zu ihren Füßen fehlt nicht. Das Bild resümiert die offiziöse Massenveranstaltung einer *Ode Triomphale* an die Republik, die am 14. Juli 1889 im Industriepalast für die bevorstehende Pariser Weltausstellung aufgeführt wurde. 20.000 Zuschauer erlebten ein von trikolorenen Lichtspielen, 300 Orchestermusikern und 900 Choristen begleitetes Defilee von 1.500 Statisten, die einen in den alten ›Kostümen‹ der Revolution, die anderen in der aktuellen Kleidung der ›Berufsstände‹ und des Militärs – eine folkloristische Ausblendung der konkreten politischen Inhalte, um welche die Republikaner und ihre Gegner ein Jahrhundert lang gekämpft hatten.



Abb. 26: Georges Clairin: *République Française. Liberté · Égalité · Fraternité. Fêtes du Centenaire de 1789. Le Triomphe de la République*, Farblithographie, Umschlag der Partitur von Augusta Holmès, 1889, Privatbesitz

KONVERGENZEN – DIVERGENZEN

Ist die skizzierte Ikonographie der *Republik* ein hinreichend typisches Beispiel, um die Frage nach dem Verhältnis von Begriffen und Bildern zu erörtern? Anders als etwa die weithin implizite, metaphorische Ikonographie zum Konzept *Revolution*³⁶ verfährt sie explizit und mit einem relativ stabilen Repertoire von Symbolen, das in wechselnden Kombinationen einer allegorischen Hauptfigur zugeordnet wird. Doch vielleicht ist dieses Anschauungsmaterial gerade in seiner ›Einfachheit‹ geeignet, erste Überlegungen zu den Konvergenzen und Divergenzen zwischen politischer Wort- und Bildsemantik anzustellen. Schon aufgrund ihrer Bildtitel, ihrer Bildlegenden und der häufigen Schriften im Bild eignet der vorgestellten Druckgrafik eine Affinität zu politischen Grundbegriffen, was im Allgemeinen mehr für Sinnbilder und

36 Vgl. hierzu Rolf Reichardt: »Revolution«, in: *LRI* (Anm. 1), S. 1674–1704.

Karikaturen als für Ereignisdarstellungen und Porträts gelten dürfte.

Als konzentrierte Prägungen von Sinn weisen Bild und Begriff in unserem Beispiel einerseits sprachlich-strukturell wichtige Gemeinsamkeiten auf:

1. Sie sind keine von vornherein feststehenden semantischen Einheiten, sondern ›Typen‹³⁷ bzw. ikonische Motive, die sich erst nach und nach durch häufige Wiederholung und kollektiven Gebrauch herausbilden und im zeitlichen Verlauf ständig modifiziert werden, je nach den aktuellen politisch-sozialen Rahmenbedingungen, Zielsetzungen und Kommunikationssituationen. Es handelt sich also um historische Diskurssemantik in Wort und Bild. Wie beim Konzept der *République* erfordert ihre Erforschung eine relativ große Quellendichte, um über das Vergleichen häufiger Äußerungen die ›Regeln des Diskurses‹ zu ermitteln.

2. Wie Begriffe sind Bildmotive keine autonomen ›Monaden‹, sondern eingebunden in ein Geflecht semantischer Beziehungen zu komplementären, benachbarten und konträren Konzepten. Wie etwa 1789 der emphatische Gebrauch des Namens *Bastille* im Kontext von Pamphleten unwillkürlich ein ganzes Wortfeld von Synonymen, Antonymen und Paradigmen hervorrief,³⁸ so assoziierten die zeitgenössischen Betrachter mit dem Bild der *République* fast automatisch die symbolisierten Attribute von Freiheit und Gleichheit, Verfassung und kämpferischem Patriotismus bzw. Unrecht und Gewalt.

3. Durch die ihnen eigene Bedeutungsfülle und ihren relativ allgemeinen Geltungsanspruch stehen Schlagworte und »Schlagbilder«³⁹ unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Ausdeutungen offen. Besonders in den politischen Debatten von Krisenzeiten provozieren sie mediale Kämpfe um ihre ›wahre Bedeutung‹, was ihren Stellenwert im Kommunikationssystem weiter erhöht. So wurde die *République Française* mal als Staatsallegorie, als Mutterfigur und als Anführerin des

aufständischen Volkes verehrt, mal als blutgeriges Mannweib und Symbolgestalt der *Terreur* verleumdet.

Andererseits – so meine These – zeichnen sich prägnante Visualisierungen politischer Grundkonzepte gegenüber den korrespondierenden Begriffen durch Eigenschaften aus, die sie in besonderem Maße befähigen, ihre Aussagen in der Öffentlichkeit publikumswirksam zu propagieren:

1. Grundsätzlich beruht ihre besondere Potenz auf dem Präsenzcharakter des Bildes. Dieses ist für den Rezipienten jeden Augenblick in Gänze gegenwärtig, unmittelbarer als der erklärende Kontext eines Schlagworts. Dabei kann das Bild etwa durch die Verknüpfung mehrerer Symbole differenzierter argumentieren als der einzelne Begriff. Zwar erfordert auch das Verständnis des Bildes eine ›Lektüre‹, aber je kompakter es angelegt ist und je ausdrücklicher es ein durch Vor-Bilder eingeübtes Vokabular benutzt, desto ›schlagartiger‹ kann es wirken.

2. Mit ihrem Verfahren sinnfälliger Verkörperung besitzen Bilder die Fähigkeit, abstrakte Begriffe eindrucksvoll zu veranschaulichen und zu verlebendigen. Das gilt nicht nur für Schlagworte wie *aristocratie* und *révolution*,⁴⁰ sondern ebenso für die Personifikationen der *République*; ihr Bild wandelte sich von der antikesierenden Allegorie zur konkreten zeitgenössischen Symbolfigur, die zusammen mit dem ›Volk‹ agiert.

3. Im Vergleich mit Begriffen eignet Bildern ein »gesteigerter Gefühlswert«,⁴¹ der die Emotionen des Betrachters anspricht und sich dem Gedächtnis besonders nachhaltig einprägt. Auf die oben ausgewertete Druckgrafik trifft das umso mehr zu, als sich hier – früher als in der prestigeträchtigen Malerei – unter dem Eindruck der Revolutionskarikaturen eine neuartig expressive Bildsprache entwickelte.⁴² Dies belegt auch eine ganze Reihe der oben vorgestellten Republik-Bilder.

4. Indem sie zentrale Fragen und Vorgänge der aktuellen Politik suggestiv in Szene setzen, erzeugen

37 Vgl. Rolf Reichardt: »Einleitung«, in: *HPSG* (Anm. 2), Heft 1/2, 1985, S. 39–148, hier S. 66–68; zur wissenschaftlichen Diskussion des Konzepts vgl. Ernst Müller/Falko Schmieder: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Berlin 2016, S. 376–380.

38 Vgl. Rolf Reichardt: »Bastille«, in: *HPSG* (Anm. 2), Heft 9, 1988, S. 7–74, hier S. 44. Zur damit verbundenen Problematik der Wortfeldtheorie vgl. Müller/Schmieder: *Begriffsgeschichte* (Anm. 37), S. 460–470.

39 Michael Diers: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1997.

40 Vgl. Rolf Reichardt: »WortBilder in der politischen Kultur der Französischen Revolution«, in: *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 65.1 (2015), S. 23–51.

41 Diers: *Schlagbilder* (Anm. 39), S. 7.

42 Vgl. Rolf Reichardt: »›Macht ein solches Bild nicht einen unauslöschlichen Eindruck?‹ Bildpublizistische Reduktion und Übertreibung im politischen Erinnerungsdiskurs um 1800«, in: Günter Oesterle (Hg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, S. 449–489.

Bilder nicht selten einen performativen Impetus, der die Betrachter in die Bildhandlung einbezieht und an ihr aktives Engagement appelliert.⁴³ Die Regierung der Julimonarchie war sich dessen sehr bewusst und rechtfertigte die Wiedereinführung der Vorzensur für Bilder mit der gefährlichen performativen Potenz der politischen Karikaturen, der sie Fieschis Attentat auf Louis-Philippe vom 28. Juli 1835 zuschrieb. Eigentlich – so Justizminister Persil in seiner Kammerrede vom 4. August – verbiete die revidierte *Charte* von 1830 jegliche Zensur. Doch die Verfassungsgarantie gelte nur für schriftliche Äußerungen, die sich an den Verstand richteten, nicht aber für Theateraufführungen und öffentlich präsentierte Karikaturen: »lorsque, par la représentation d'une pièce ou l'exposition d'un dessin, on s'adresse aux hommes réunis, on parle à leurs yeux, il y a un fait, une mise en action, une vie dont ne s'occupe pas l'article 7 de la Charte«.⁴⁴

Was schließlich das Verhältnis von Bild und Begriff im zeitlichen Verlauf betrifft, so ist beim Beispiel *République* – anders als etwa bei den Konzepten *Liberté* und *Égalité* – ein Vorsprung der Begriffsgeschichte vor der Ikonographie zu beobachten. Liefen in der Französischen Revolution zunächst der verfassungspolitische Begriffsdiskurs und der emblematische Bilddiskurs nebeneinander her, so verbanden sie sich ab 1793/94 zu gemeinsamer Emotionalität und Expressivität. In den Jahren 1848/49 erreichte die Symbiose von Wort und Bild ihre größte Dichte und Intensität. Diese enge Verbindung lebte 1870/71 wieder auf, tendierte dann aber mit der politischen Etablierung der Dritten Republik zu inhaltlich banalisierten Formeln. Abgesehen von der leicht »verspäteten« Ikonographie der *République* nehmen andere politische Bildmotive in Frankreich den gleichen Verlauf.⁴⁵ Zugleich beobachtet man eine Verzeitlichung des Konzepts *République*. Anfangs ein Erwartungsbegriff, wird es nach und nach mit traditionsstiftenden Elementen der Erinnerung aufgeladen. In der Druckgrafik führen dies Rückbezüge in Form von Repliken, Bildzitate und Einblendung historischer Symbole und Objekte unmittelbar vor Augen.

43 Vgl. Rolf Reichardt: »Körper-Bilder. Performative Revolutionsgraphik in Frankreich (1789–1848)«, in: Frank Bösch/Patrick Schmidt (Hg.): *Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2010, S. 105–132.

44 Jean-Charles Persil: Rede vom 28.7.1835 in der Deputiertenkammer, in: *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, 2^e Série, Bd. 98, Paris 1898, S. 257 f.

45 Vgl. Rolf Reichardt: »Bildzeichen politischer Ordnung in Frankreich, 1789–1880«, in: Paula Diehl/Felix Steilen (Hg.): *Politische Repräsentation und das Symbolische*, Berlin u. a. 2015, S. 157–194.

SATTELZEIT UND SYMBOLZERFALL NACH DEM BRUCH: WANDEL UND KONTINUITÄT IN DER IKONOLOGIE DER ARCHITEKTUR

Christoph Asendorf

I.

Wenn es die Aufgabe einer Ikonologie der Architektur ist, das Verstehen »des Bauwerks als Sinnträger« zu befördern, unter anderem also die Frage zu beantworten, was »den Menschen [...] diese oder jene Form bedeutet« hat,¹ dann kann versuchsweise »Monumentalität« ein Suchbegriff sein, der geeignet ist, der ikonologischen Bedeutung von Bauten näher auf die Spur zu kommen. Denn hier geht es um symbolische Aufladung, die etwas entstehen lässt, das Martin Warnke einmal »Bedeutungsarchitektur« nannte.² Doch der Begriff ist belastet. Historisch galt Monumentalität in der Architektur schon nach dem Ersten Weltkrieg und den Exzessen des Historismus als obsolet; die Klassische Moderne zentrierte sich um ganz andere Begriffe wie den der Funktion. Monumentalität als Phänomen schien verschwunden, und der Funktionalismus brauchte keine Ikonologie. Nur so exotische Projekte wie das Neu-Delhi von Edwin Lutyens und später die unsäglichen Monumentalbauten der europäischen Diktaturen waren noch monumental. Doch plötzlich wurde an unerwarteter Stelle, nämlich aus dem Zentrum der modernen Bewegung selbst, deren Protagonisten im Lauf der 1930er Jahre aus politischen Gründen vielfach in die USA emigriert waren, und zudem zu einem auf den ersten Blick irritierenden Zeitpunkt die Diskussion neu eröffnet. Niemand Geringeres nämlich als Sigfried Giedion, der Chefideologe der Moderne, startete einen entsprechenden Vorstoß. Zusammen mit José Luis Sert und Fernand Léger verfasste er 1943 seine *Nine Points on Monumentality*.

Die Kombination der Autoren zeugt von geschickter Strategie: ein Kunsthistoriker, ein Architekt und ein Maler decken zusammen ein größeres Spektrum ab und sind gemeinsam stärker legitimiert, als ein Einzelvorstoß es sein könnte. Gleich der erste Satz greift weit aus: »*Monumente bilden Marksteine*, in denen die Menschen Symbole schufen für ihre Ideale, ihre Ziele und ihre Handlungen.«³ Die Vergangenheitsform ist nicht zufällig gewählt, sondern weist schon auf das Problem, dass nämlich seit dem 19. Jahrhundert eine »*Entwertung der Monumentalität*« zu beobachten sei, Monumente infolgedessen nur noch als »leere Schalen« in Erscheinung träten, die keinen Zeitgeist mehr und keine kollektive Erfahrung repräsentierten. Die Architektur der Moderne, so heißt es dann weiter und fast ein wenig entschuldigend, sei mit anderen, mit sachlichen Einzelaufgaben beschäftigt gewesen. Sie stehe nun aber vor einer Entwicklungsstufe, die mit einer »*Neuorganisation des Gemeinschaftslebens*« zu tun habe und einem im Text nicht weiter begründeten »Verlangen nach Monumentalität, nach Freude und innerer Steigerung«.⁴ Wie aber eine monumentale Architektur bzw. einzelne Monumente aussehen könnten, bleibt immer noch durchaus unbestimmt – erwähnt werden lediglich moderne Materialien und Konstruktionen sowie der Einsatz von Licht, Wandmalereien und Skulpturen auf großen und zentralen Plätzen.

Vielleicht waren es auch diese ungelösten Fragen, die Giedion 1944 veranlassten, eine Art Kommentar zu den *Nine Points* zu publizieren. Die Tradition, und damit meint er den Zeitraum zwischen der Akropolis und dem späten 18. Jahrhundert, könne nicht helfen. Monumentalität aber sei ein »ewiges Bedürfnis«, das

1 Günter Bandmann: »Ikonologie der Architektur«, in: Martin Warnke (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*, Köln 1984, S. 19–71, hier S. 26.

2 Martin Warnke: »Einführung«, in: ders. (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*, Köln 1984, S. 7–18, hier S. 7.

3 José Luis Sert/Fernand Léger/Sigfried Giedion: »Neun Punkte über Monumentalität« [1943], in: Ákos Moravánszky (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 433–435, hier S. 434.

4 Ebd.

von jedem Regime befriedigt werden müsse.⁵ Allerdings sieht er in ihrer modernen Erscheinungsform – und hier nennt Giedion neben der »Papierarchitektur« des Klassizisten Durand aus den Jahren um 1800 auch die neoklassizistischen »Säulenvorhänge« im Münchner Haus der Kunst oder im ebenfalls 1937 errichteten Mellon Institute in Pittsburgh – nur eine hilflose Reprise (auch wenn die aktuellen Beispiele, einem einsichtigen Wort von Gropius zufolge, den wahren »internationalen Stil« darstellten). »Wirkliche Zentren« aber des Gemeinschaftslebens seien seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr hervorgebracht worden, die Menschen versammelten sich zwar, etwa bei Sportereignissen, doch bleibe der Einzelne dabei passiv. Eine Gegenstrategie jedoch deutet Giedion nur an – es solle, etwa in neuen *Civic Centers*, »Symbole für die Gemeinschaft«⁶ geben.

So bleibt auch dieser Text in Hinsicht auf konkrete Ausgestaltungen einer neuen Monumentalität unbefriedigend; bedeutsam aber sind beide Texte schon allein dadurch, dass das Problem überhaupt aufgeworfen wird. Auch soll offensichtlich ein Defizit der Klassischen Moderne aufgehoben werden.⁷ Drei Jahre zuvor, 1941, hatte Giedion nämlich sein schnell weltweit rezipiertes Buch *Space, Time and Architecture* publiziert, in dem von den Fragen, die in den Monumentalitätstexten behandelt werden, so gut wie gar nicht die Rede ist. Aktuelle Erfahrungen mit dem Thema mögen dabei eine Rolle gespielt haben. Seinerzeit nämlich waren zwei Großsymbole ausgesprochen totalitärer Gemeinschaftsbildung im Bau, der Palast der Sowjets in Moskau und Albert Speers Große Halle in Berlin, auch wenn die Arbeiten kriegsbedingt unterbrochen worden waren und beide Projekte schließlich aus verschiedenen Gründen nicht zur Fertigstellung gelangen sollten.

Dass die Idee von monumentalen Gemeinschaftssymbolen im Licht dieser Erfahrungen aber als grundsätzlich verfehlt erscheinen könnte, ist dann offensichtlich Giedions Idee doch nicht. Es scheint eher so zu sein, dass er gegen Kriegsende an einen Neustart der Moderne denkt, bei dem die totalitären Gemeinschaftssymbole durch demokratische und an den mündigen Bürger adressierte ersetzt werden

würden – so wie in Le Corbusiers Entwurf für Saint-Dié von 1945, in dem Verwaltungen, Geschäfte und ein Museum in freier und großräumiger Gruppierung angeordnet sind.⁸ Wie aber die hier präsentierten aufgelockerten Stadträume tatsächlich als Ausformung einer Symbolik neuer Vergemeinschaftung verstanden werden könnten, bleibt unerörtert.

II.

Was ist verloren gegangen, und warum war es so schwer, einen Neuanfang zu machen? Eine Kathedrale des Mittelalters ließ sich noch als »Summe typischer, aussagender Formen« verstehen.⁹ Doch die Problematisierung der bestehenden Symbolsysteme begann schon früh, und sie vollzog sich auf mehreren Ebenen. So gerät etwa die für die neuzeitliche Kunst so wichtige Proportionslehre langsam außer Kurs. Wo Palladio seine Bauten konsequent so durchgliedert hatte, dass die proportionalen Verhältnisse in ihnen als Ausdruck einer übergreifenden Weltordnung verstanden werden konnten, da beginnt schon wenig später ein langsamer Auflösungsprozess.

Vollendet wurde er im 18. Jahrhundert, genauer in England; hier wurde »das Gebäude der klassischen Ästhetik von Grund auf zerstört.«¹⁰ Die Verknüpfung von Mathematik und Schönheit wurde gelöst und, statt einer vorgegebenen Ordnung, das subjektive Empfinden zum alleinigen Regulator bestimmt. In den 1750er Jahren – die auch in der Architektur eine epochale Veränderung brachten, nämlich den Übergang vom Rokoko zum nüchternen Klassizismus – erscheinen neben der *Analysis of Beauty* von William Hogarth auch David Humes *Essay Of the Standard of Taste* und Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Die alten Ideen werden nicht nur abgelehnt, sondern, besonders bei Burke, durch Ironie geradezu exorziert:

»Der Schwan – zugestandenermaßen ein schöner Vogel – hat einen Hals, der länger als der übrige Körper ist, und nur einen sehr kurzen Schweif. Ist diese Proportion schön? Wir müssen zugeben, dass sie das ist. Was sollten wir dann aber beim Pfau sagen, der einen verhältnismäßig nur kurzen Hals,

5 Sigfried Giedion: »Über eine neue Monumentalität« (1944), in: ders.: *Wege in die Öffentlichkeit*, hg. von Dorothee Huber, Zürich 1987, S. 180–195, hier S. 183.

6 Ebd., S. 188.

7 Vgl. dazu auch: Simone Hain: »Die andere ›Charta‹«, in: *Kursbuch* 112 (Juni 1993): *Städte bauen*, S. 47–62, insb. S. 58 ff.

8 Vgl. Giedion: »Über eine neue Monumentalität« (Anm. 5), S. 184; Willy Boesiger: *Le Corbusier*, Zürich 1972, S. 182 f.

9 Bandmann: *Ikonomie der Architektur* (Anm. 1), S. 29.

10 Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1990, S. 120.

dafür aber einen Schweif hat, der länger ist als Hals und Rumpf zusammengenommen?»¹¹

Hier, mitten im Zeitalter von Empirismus, Aufklärung und auch Empfindsamkeit, lässt sich tatsächlich von einer ästhetischen Revolution sprechen, einem normativen Abbau, der für den Subjektivismus der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts, die Aufspaltung gegebener Bindungen und den antiakademischen Affekt eine entscheidende Voraussetzung bildet. Am Eingang der Moderne steht das Ende der alten Proportionslehre. Die Vorstellung harmonisch geordneter Dinge und Räume musste fallen, weil ihre Voraussetzungen verschwunden waren, das ganze Weltbild, das sie getragen hatte. Das bedeutete den Verlust eines zentralen Bezugssystems, zugleich aber auch die Möglichkeit, die Gegebenheiten der Welt neu und anders zu verstehen.

Auch das tief gestaffelte System symbolischer Bezüge in den großen Gesamtkunstwerken löst sich am Ende des 18. Jahrhunderts auf; wo aber ein konservativer Kritiker wie Hans Sedlmayr von einer »Zerspaltung der Künste«¹² spricht, ließe sich genauso ein Autonomwerden der einzelnen Künste feststellen. Zwei Darstellungen des Himmelsgewölbes, zwischen denen nur ungefähr 30 Jahre liegen, zeigen die Radikalität dieses Übergangs: Giovanni Battista Tiepolo vollendete 1753 das große Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Hier spielen die Architektur Balthasar Neumanns, die Stuckaturen und die Malerei noch einmal in höchster Vollendung zusammen. Die vier Erdteile und der gesamte Apparat der Mythologie werden unter endlos weitem Himmel aufgeboten, um den großgeschichtlich eher ohnmächtigen Würzburger Fürstbischof im Zentrum eines Weltbildes darzustellen – und so, als wäre dieser Zustand auf Dauer gestellt.

Nichts mehr davon bei Étienne-Louis Boullées Entwurf eines Kenotaphen für Isaac Newton von 1784: Aus der strahlenden Malerei Tiepolos ist, böse gesprochen, ein schwarzes Loch geworden. Mit dem Kenotaphen aber ist auf prägnante Weise das Weltbild einer neuen Kosmologie verbildlicht, die »Vorstellung von der Unendlichkeit des Universums, in der die Erde nur ein winziges Gestirn unter anderen ist

und in der der Mensch keine ausgezeichnete Stellung mehr behaupten kann.«¹³ Fortan ist jede Rahmung oder Einordnung, jede Korrespondenz zu gewohnter Erfahrung, ja sogar jeder geozentrische Bezug obsolet geworden. Dies hat Boullée zu vermitteln versucht: Im Innern der Kugel wäre bei Tag durch kleine Öffnungen ein Bild des nächtlichen Sternenhimmels erschienen. Der Besucher sollte so die Erfahrung machen, sich in die unendliche Weite des Kosmos ausgesetzt zu fühlen, fernab von jedem vertrauten Anhaltspunkt.¹⁴ Genau dies aber wollte Tiepolo nicht; sein Deckenbild stellt den Menschen in ein geordnetes Gefüge, zeigt einen Kosmos der Verbundenheit von Oben und Unten. Das Ancien Régime ging aber auch in der Kunst zu Ende; Boullées Architektur wird der Revolutionsära zugerechnet, nach der überhaupt die großen Bauaufgaben wie Schloss und Kirche problematisch wurden.

III.

Dies alles – Krise und Abbau der alten Symbolsysteme, das Entstehen neuartiger Erwartungshorizonte – sind Aspekte dessen, was Koselleck unter den Begriff der Sattelzeit subsumiert.¹⁵ Die Folgen sind tiefgreifend; wo keine Kontinuität mehr erwartet werden kann, muss die Bereitschaft zu Neuansätzen wachsen, die sich ihrerseits aber auch zum Alten verhalten müssen. Karl Friedrich Schinkel ist einer der ersten in der langen und letztlich bis heute reichenden Reihe von Gestaltern, die mit dieser Problemlage voller Ambivalenzen konfrontiert sind; alles ist in Bewegung und zugleich sollen Symbole der Stabilisierung entworfen werden. Aber schon seine stilistisch ganz verschiedenartigen Entwürfe für die Friedrichswerdersche Kirche indizieren eine neue Beliebigkeit gegenüber dieser alten Bauaufgabe. (Ohnehin übernehmen ja, folgen wir Werner Hofmann, in Zeiten der Säkularisierung Weltausstellungen einen Teil der sakralen Aufgaben – sie werden zu massenwirksamen »Mischgebilden aus Panoramen,

11 Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989, S. 132. Zum Zusammenhang der Äußerungen von Hogarth, Hume und Burke vgl. Wittkower: *Grundlagen* (Anm. 10), S. 120 ff.

12 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Frankfurt/Berlin 1988, S. 79ff

13 Hans Holländer: »Der schwebende Blick und der Abgrund des Universums«, in: Michael Jansen/Klaus Winands (Hg.): *Architektur und Kunst im Abendland: Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban*, Rom 1992, S. 265–286, hier S. 269.

14 Vgl. Etienne-Louis Boullée: *Architektur: Abhandlung über die Kunst*, hg. von Beat Wyss, Zürich/München 1987, S. 133.

15 Vgl. dazu: Christoph Asendorf: *Planetarische Perspektiven*, Paderborn 2017, Kapitel »Krise und Abbau der alten Symbolsysteme, neue Erwartungshorizonte«, S. 306–310, hier S. 309 f.

Schaubühnen, Museen und Kultstätten«.¹⁶) Schinkels große elabourierte Palastentwürfe kommen gar nicht mehr zur Ausführung; der besonders aufwendige Entwurf zur »Residenz eines Fürsten« von 1835 aber mischt auf eigenartige Weise bürgergesellschaftliche und monarchische Ideen. Zugleich findet Schinkel, angeregt von Industriebauten in England, in der Bauakademie zu einer »Aspekte der Skelettbauweise vorwegnehmenden«,¹⁷ also gleichsam protomodernen Lösung. Sein Kaufhaus aber wollte er in die Reihe der Repräsentationsbauten Unter den Linden stellen. Schinkel registriert das Aufkommen neuer Bauaufgaben, aber am Ende stehen bei ihm, der vielfach architektonisch hochinnovative Lösungen findet, mehrere Architektursprachen nebeneinander – Klassizismus, Technizismus und auch schon Frühformen des Historismus –, die jeweils bestimmten Aufgaben zugeordnet werden, aber keinem übergeordneten Programm mehr subsumiert werden können.

Die Schinkel'schen Differenzierungen verschwinden im Lauf des 19. Jahrhunderts im Maskenball des entwickelten Historismus, als dessen wesentliche Eigenschaft die »Entwertung der Symbole« erscheint, die Sigfried Giedion schon in der anmaßenden Künstlichkeit des napoleonischen Empirestils angelegt sieht.¹⁸ Am Ende steht ein so monströses Gebilde wie das 1913 eingeweihte Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Verschiedene Vorbilder scheinen aufgerufen und gleichsam übereinandergetürmt. Der untere Teil ließe sich als ägyptische Stufenpyramide bezeichnen. Darauf ist so etwas wie ein Kastell gestellt, mit vier Ecktürmen und leichter Innenneigung des gesamten Mauerwerks, in dessen unteren Teil wiederum römische Thermenfenster eingelassen sind. Im oberen Drittel wird der bis dahin quadratische Grundriss kreisförmig, und es erhebt sich eine Struktur mit schwerem Dachabschluss, die von fern an das spätantike Theoderich-Grabmal in Ravenna denken lässt, ein Vorbild, das ja auch für manchen Bismarck-Turm Verwendung fand. Auf den ersten Blick ist die Frage schwer zu beantworten, welche Absichten hier verfolgt wurden; dem Anschein nach handelt es sich lediglich um den Versuch einer Maximierung des Monumentalen.

Die radikale Absage an diese Art miss- und verbrauchter Symbolik, wie sie nach dem Ersten Weltkrieg von der Generation des Neuen Bauens formuliert wurde, ist angesichts solcher Bauten sofort verständlich; allerdings wird das Problem der Symbolisierungsfähigkeit nicht gelöst, sondern durch pure Negation aus dem Weg geräumt. Die Askese des Neuen Bauens bliebe insofern noch ganz aufs 19. Jahrhundert fixiert, als sie nicht viel mehr als die direkte Umkehrung hemmungsloser Überfüllung anbietet. Die weiterführende Frage, ob nicht neuartigen Monumenten als Symbolen etwa eines erneuerten ›Gemeinschaftslebens‹ auch zukünftig eine sinnvolle Funktion zugeschrieben werden könne, gelangte erst durch Giedions Text wieder auf die Tagesordnung.

IV.

Was aber kann wie symbolisiert werden? Beispiele dafür, wie Versuche eines Neustarts unternommen wurden, lassen sich leicht nennen. Nach dem Ersten Weltkrieg zeigte sich das Neue unter anderem im rückwärtsgewandten Konzept der expressionistischen Stadtkronen, später entwickelten sich auch diverse und in sich hochdifferente Spielarten eines Neoklassizismus. Dem stehen Entwürfe gegenüber, die schon im Ansatz auf die Potentiale der eigenen Zeit bezogen sind. So fragte Helmuth Plessner 1932 nach der »Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter«.¹⁹ Weiter entstanden auf erstaunlich breiter Front schon in den 1920er Jahren zahlreiche Bauten, deren Gestalt auf den Grundtyp des Schiffes rekurrierte. Dies war auch der Gegenstand einer großen Studie, in der Gert Kähler das »Dampfermotiv« in der Avantgarde der Zeit als Sinnbild einer Sozialutopie deutete: Der Dampfer ist eine Maschine und zugleich ein Ort des Zusammenlebens, der Schutz und genauso die Freiheit der Ortsveränderung bietet. Die Symbolik des Schiffes ist weitverzweigt; bei Hans Scharoun etwa, in dessen Werk das Dampfermotiv häufig erscheint, sah Stanislaus von Moos den »Wunschtraum von einer freien Gemeinschaft, die sich unter leichten Segeln sicher über die gebaute Landschaft bewegt«.²⁰ Doch der Aufbruch, den das Dampfermotiv international symbolisierte – in der Weimarer Republik, in Frank-

16 Werner Hofmann: *Das irdische Paradies*, München 1974, S. 86.

17 Martin Steffens: *K. F. Schinkel 1781-1841. Ein Baumeister im Dienste der Schönheit*, Köln 2003, S. 73 f.

18 Sigfried Giedion: »Das neunzehnte Jahrhundert: Mechanisierung und herrschender Geschmack«, in: ders.: *Die Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt a. M. 1982, S. 366–428, hier S. 378 f.

19 Helmuth Plessner: »Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter. Rede zum 25. Jubiläum des Deutschen Werkbundes 1932«, in: *Arch+* 161 (2002): *Miesverständnisse*, S. 52–57.

20 Zit. nach Gert Kähler: *Architektur als Symbolverfall – Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig 1981, S. 89 f.

reich und der UdSSR – kam Ende der 1920er Jahre wieder zum Erliegen.

An die Symbolisierungspotentiale der Technik suchten andere Konzepte direkt anzuknüpfen. Hier ist Ernst Jünger zu nennen, der 1932 im *Arbeiter* eine »Mobilisierung der Welt« sich vollziehen sieht, die auch die Gestalt der Landschaft verändern wird: Statt der unaufgeräumten Übergangslandschaft der Gegenwart entstünden mit der Fortentwicklung der Technik Räume eines neuen Typs, großmaßstäblich geordnet und effektiv organisiert, in denen es auch wieder möglich werde, »im Monumentalstile zu bauen«, und in denen die Technik selbst »sich großen und kühnen Plänen zur Verfügung stellt«. ²¹

Auch mit Blick auf die Technik, aber aus der Rückschau des Historikers und ohne den herostratischen Impuls Jüngers, argumentiert David Nye. Er spricht nicht vom Monumentalen, aber, semantisch korrespondierend und mit einer Kategorie aus der Ästhetik, vom Sublimen der Technik; sein Buch von 1994 trägt den schönen Titel *American Technological Sublime*. Den (amerikanischen) Enthusiasmus für alles Technologische sieht Nye grundiert vom Sublimen, von der Faszination durch das Erhabene: So verstandene Technik biete nicht einfach eindrucksvolle Objekte, sondern berühre die fundamentalen Hoffnungen und auch Ängste der Menschen, stifte Gemeinschaft unter ihnen; »the sublime represents a way to reinvest the landscape and the works of men with transcendent significance«. ²²

Um die Qualitäten des Sublimen zu vergegenwärtigen, nennt Nye unter anderem die Golden Gate Bridge in San Francisco, das in seinen Dimensionen präzedenzlose, einen weiten Raum elegant überspannende Stahlkonstrukt. ²³ Als sublimes Monument im Sinne Nyes ließe sich auch der Gateway Arch in St. Louis betrachten, den Eero Saarinen nach einem Wettbewerb in den späten 1940er Jahren bis 1964 fertigstellte: ein 200 Meter hoher, annähernd parabolisch geformter Bogen als Denkmal für die langsame

Eroberung des amerikanischen Westens. ²⁴ Das dynamisch gestreckte und mit Stahlplatten verkleidete Monument scheint einer der wenigen überzeugenden Versuche, ohne Rückgriff auf traditionelle Ikonographien hoch verdichtete visuelle Prägnanz zu erzeugen: So wie eine Parabel die Abbildung einer Wurfkurve ist, so kann sie auch für den Ausgriff, die Überwindung bis dahin gegebener Grenzen einer Nation stehen – der Gateway Arch also als Tor nach Westen, ein moderner Triumphbogen. Doch das Repertoire derartig sinnfälliger Formen ist begrenzt; als gleichsam abstraktes Denkmal, als monumentales Gebilde von hochtechnischer Anmutung bleibt Saarinens Bogen eine Ausnahme.

V.

Neben dem avantgardistischen Interesse für das Symbolisierungspotential des Dampfmotivs und ebenso für die Sphäre der Technik gibt es auch Versuche, die Avantgarde und traditionelle Bauaufgaben, Verfahren und Materialien in einer neuen Weise aufeinander zu beziehen; dabei geht es vor allem um verlorene Ausdrucksqualitäten. 1944, und im selben Band, in dem sich auch Giedions zweiter einschlägiger Text findet, veröffentlichte der damals noch völlig unbekannt Louis Kahn einen Essay mit dem Titel *Monumentality*.

Wo aber Giedion eine neue, nicht auf historische Vorbilder bezogene, dabei jedoch wenig genau umrissene Form von Monumentalität forderte, argumentiert Kahn anders: Er, dem es um spirituelle Aspekte von Monumentalität geht, interessiert sich für die Vergangenheit, um Neues zu finden:

»Wir können die Bilder, die wir von historischen Monumentalbauten haben, nicht mit derselben Intensität und Bedeutung neu aufleben lassen ... Doch haben wir nicht den Mut, die Lehren, die sie uns vermitteln können, zu verwerfen, denn sie haben ein gemeinsames Merkmal, nämlich die Größe und Großartigkeit, auf die sich auch unsere künftigen Bauten auf die eine oder andere Weise berufen müssen«. ²⁵

21 Ernst Jünger: *Der Arbeiter*, Stuttgart 1982, S. 187 ff.

22 David E. Nye: *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass./London 1994, S. XIII; zur begrifflichen Nähe von »monumental« und »sublim« vgl. Wilfried Wang: »Das Monumentale als Ersatz für den Verlust kultureller Autorität in der Architektur«, in: ders./Romana Schneider (Hg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000: Macht und Monument*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 277–291, hier S. 286.

23 Vgl. Nye: *American Technological Sublime* (Anm. 21), S. XI ff., 199 ff.

24 Vgl. Hélène Lipstadt: »Lokale kontra nationale Erinnerung«, in: *Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*, hg. von der Akademie der Künste Berlin, Berlin 2000, S. 101–112.

25 Zit. nach Joseph Rosa: *Louis I. Kahn*, Köln 2006, S. 8.

Kahn studierte die Anlage von Bauensembles der Vergangenheit. Dabei destillierte er gleichsam aus Bauten besonders der römischen Antike ein elementarisches Formenrepertoire und kreuzte dies mit geometrischen Elementarkörpern. Anfang der 1950er Jahre setzte er mit der Kunstgalerie der Yale University ein weithin wahrgenommenes Zeichen. Das Regierungsviertel von Dhaka, und insbesondere das Parlamentsgebäude, errichtet zwischen 1962 und 1983, bildet dann einen Höhepunkt seines Werkes, das aber zunächst ohne Nachwirkung blieb.

VI.

Insgesamt wurde der modernen Architektur Anfang der 1970er Jahre, also am Ende ihrer ›klassischen‹ Phase, jedwede Fähigkeit zu irgendwie bedeutsamem Ausdruck abgesprochen; für ein diesbezüglich musterhaftes Ensemble, die New Yorker Avenue of the Americas, prägte Tom Wolfe den schönen neuen Namen »Rue de Regret«.²⁶ Die Defizite wurden vielfach beschrieben – und es wurde neu nachgedacht. Nach der Bedeutung des Ortes und dem Sinn des Bauens fragten seit den 1950er Jahren so verschiedenartige Autoren wie Martin Heidegger (*Bauen Wohnen Denken*), Gaston Bachelard (*Poetik des Raumes*) oder der Architekturhistoriker Christian Norberg-Schulz. Aufmerksamkeit fand auch ein Text des Sozialpsychologen Alfred Lorenzer aus dem Jahr 1975; sein Thema ist die Rolle des Symbols in der Architektur, und das definiert er so: »Unter Symbol sollen menschliche Gebilde verstanden werden, die sozialen Prozessen nicht nur entstammen, sondern hergestellt werden als Regulatoren sozialer Prozesse, nämlich als Verständigungsformeln oder Handlungsanweisungen.«²⁷

Das berührt sich in der Sache mit Giedions Annahme über Monumente als Symbole für menschliches Handeln. Wo Giedion aber eine neue Monumentalität propagiert, glaubt Lorenzer offenbar nicht mehr an dahingehende Möglichkeiten, sondern konstatiert einen »Symbolzerfall«, bei dem in der Architektur unter anderem eine »repetitive Bewußtlosigkeit an [die] Stelle einer bewußten Formbildung« getreten

sei.²⁸ Und dann fährt der im Zweifel eher der Linken zuzurechnende Lorenzer fast in der Tonlage von Sedlmayrs *Verlust der Mitte* fort: »Nicht von ungefähr verfällt die große Architektur in der europäischen Geschichte mit dem Erlöschen der feudalen Vertretung des allgemeinen Interesses in und über die Person des Monarchen«.²⁹ Diese Entwicklung scheint ihm irreversibel, weil sie eng an die bestehende kapitalistische Lebensordnung geknüpft ist, in der partikulare Interessen gemeinsame überwiegen.

Das Thema stand in den Folgejahren auf der Agenda verschiedener Disziplinen; in der Politikwissenschaft analysierte insbesondere Klaus von Beyme das Absterben der politischen Symbolik in der Moderne.³⁰ Einen nur vermeintlichen Ausweg wiesen die Strategen der Postmoderne, unter denen besonders prominent Charles Jencks nach semantischer Aufladung von Bauten verlangte, was jedoch in der Praxis oft nur ein Spiel mit Bildern blieb.

Seit den 1980er Jahren aber lässt sich ein neues Interesse an demokratisch legitimer Monumentalität beobachten. Jenseits der Konsum- oder Entertainmentarchitektur, die ja potentiell auch, um noch einmal Giedions Formulierung zu verwenden, der »Neuorganisation des Gemeinschaftslebens« dienen kann, werden neue Muster politischer Ikonologie durchgespielt. Die Pariser Projekte in der Ära Mitterrand wären ein Beispiel. In Deutschland sind die prominentesten Belege sicher die Berliner Regierungsbauten von Axel Schultes und Stephan Braunfels, die in beiden Fällen mit explizitem Bezug auf die Werke von Louis Kahn geplant wurden. Damit stand die Frage der Symbolisierungsfähigkeit politischer Architektur wieder auf der Tagesordnung – aber entsprechen die hier eingesetzten Mittel tatsächlich diesem Ziel? Oder führt dies nur auf eine allerneueste Entwicklungsstufe des Monumentalen, in der es im Gewand des Ikonischen erscheint?³¹ Rein Ikonisches aber ist jeder Absicht zu Diensten. Was mit Gehrys Bilbao-Museum begann (und gewiss mit der Hamburger Elbphilharmonie nicht zu Ende ist), zeigte sich nach der Jahrtausendwende eben auch, und jenseits demokratischer Legitimation, im Bau von Rem

28 Ebd., S. 144.

29 Ebd., S. 145.

30 Vgl. Klaus von Beyme: *Kunst der Macht und Gegenmacht der Kunst*, Frankfurt a. M. 1998, S. 325 ff.

31 Vgl. Stefan Heidenreich: »Das Monumentale im Gewand des Ikonischen«, *ScienceBlogs*, 12.01.2008, <http://www.scienceblogs.de/iconic-turn/2008/01/das-monumentale-im-gewand-des-ikonischen.php> (aufgerufen am 02.05.2018).

26 Tom Wolfe: *Mit dem Bauhaus leben*, Frankfurt a. M. 1984, S. 33.

27 Alfred Lorenzer: »Architektonische Symbole und subjektive Struktur«, in: *Dortmunder Architekturhefte 2* (1977): *Das Prinzip Reihung in der Architektur*, hg. von Josef Paul Kleihues, Dortmund 1977, S. 141–147, hier S. 143.

Koolhaas für die Zentrale des staatlich überwachten chinesischen Fernsehens, die, errichtet zur Olympiade 2008, weltweit ein neues China zu repräsentieren hatte – im Prinzip ein Wolkenkratzer, den Koolhaas aber als ›loop‹ bezeichnet (und der sich ebenso gut als verdrehter Triumphbogen ansprechen ließe). Dies sind nun sicher keine Symbole, wie eine Kathedrale oder ein Schloss es gewesen sind. Dennoch belegen auch derartige Beispiele die fortdauernde Aktualität des Problems der Monumentalität, welches das ganze 20. Jahrhundert durchzieht und das auch nach Phasen des Missbrauchs und der Verdrängung durchaus nicht obsolet geworden ist. Offen muss nur bleiben, ob die gegenwärtigen Realisierungen irgendwo dem geforderten Anspruch auf Verbindlichkeit genügen können. Denn auch die Bauten in der Nachfolge der so konsequent durchgearbeiteten Werke Kahns sind letztlich so ort- wie zeitlose und in ihren Mitteln hybride Bildungen.

ABSATTELN DER ›SATTELZEIT‹? ÜBER REINHART KOSELLECK, WERNER HOFMANN UND EINE KLEINE KUNSTGESCHICHTLICHE GESCHICHTE DER GESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE

Adriana Markantonatos

Reinhart Kosellecks Bildnachlass dokumentiert dessen jahrzehntelange Forschungen zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes und der Geschichte des Reiterdenkmals, einschließlich seiner leidenschaftlichen Fotopraxis.¹ Kaum bekannt und von besonderem Interesse für das hier verfolgte Rahmenthema »Politische Ikonologie – Begriffsgeschichte – Epochen-schwellen«, zeugt dieser reiche Fundus aber auch von intensiven kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen, mitunter kunstphilosophischen und bildwissenschaftlichen Interessen des Bielefelder Historikers, die dieser Zeit seines Studiums und keineswegs nur parallel zu seiner historischen Arbeit verfolgte. Denn diese Spuren führen tief in das historische Denken Kosellecks hinein, und sie zeigen, dass dessen Blick bei aller konkreten Bildarbeit nie dem Sichtbaren allein galt, sondern immer auch dem Unsichtbaren, dass er sich das Unsichtbare – geschichtliche Strukturen und Prozesse, geschichtliche Zeit und Bewegung, schlicht *Geschichte* – in der Sichtbarkeit des mentalen wie konkreten Bildes zu vergegenwärtigen und in die Sichtbarkeit des anschaulichen Textes zu überführen suchte. Dabei hat die Aufarbeitung von Kosellecks Bildnachlass mit Blick auf sein historisches Werks ein komplexes Bedingungsverhältnis und eine erstaunliche Verquickung sprachlich-diskursiver und sinnlich-bildlicher Erkenntnis- und Darstellungsweisen ans Licht gebracht, die es unter anderem erlauben, konkrete Verbindungslinien zwischen der spezifisch Koselleck'schen Begriffsgeschichte und bestimmten

Bereichen der Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie zu ziehen. An dieser Schnittstelle setzt der vorliegende Beitrag an und lenkt dabei die Aufmerksamkeit auf Bedeutung und Einfluss des Wiener Kunsthistorikers Werner Hofmann (1928–2013), dessen zentraler Wirkungsort die Hamburger Kunsthalle werden sollte. Hofmann soll dabei beispielhaft für einen bemerkenswerten Schwerpunkt betrachtet werden, auf den sich Kosellecks Interessen im Bereich der Kunst und der Bilder konzentriert zu haben scheinen: den Zusammenhang von Bild und Zeit.

I. BILD – ZEIT – GESCHICHTE

In dem Problemzusammenhang von Bild und Zeit lag für Koselleck offenbar ein komplementärer Zugriff auf das geschichtstheoretische Problem der Anschauungslosigkeit historischer Zeit. Er hatte persönliche Verbindungen zu Künstlern und Kunsthistorikern, und zu seinen bevorzugten Lektüren gehörten etwa Wilhelm Pinder, George Kubler, Max Imdahl und der genannte Werner Hofmann. Sie alle weisen eine erstaunliche Präsenz in Kosellecks Nachlass auf, und sie alle eint das Interesse am Zusammenhang von Bild und Zeit, einem für die Kunstgeschichte vergleichsweise randständigen Forschungsgegenstand. Max Imdahl, der als enger Freund und intellektueller Weggefährte Kosellecks in besonders engem Austausch mit ihm stand, ist dabei ein spezieller Fall. Denn Imdahl beschäftigte sich ungewöhnlicherweise nicht etwa mit der historischen Zeit in der Kunst und ihrer Strukturierung, auch zielte er bei seiner Auseinandersetzung mit der »Zeitgestaltung im Bild« nicht auf Fragen der Ikonographie, sprich auf das *Was*;² Imdahl ging es

1 Während der schriftliche Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach verwahrt wird, ging Kosellecks Bildnachlass an das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg (DDK). Die Autorin des vorliegenden Beitrages hat die wissenschaftliche Erschließung und Erforschung in Marburg mehrere Jahre koordiniert und im Rahmen einer Promotion mit dem Titel »Geschichtsdenken zwischen Bild und Text. Reinhart Kosellecks ›Suche nach dem [...] Unsichtbaren‹« forschend begleitet. Die Veröffentlichung der Dissertationsschrift ist in Vorbereitung.

2 Hubertus Kohle: »Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Adolf Menzel und seine Kollegen«, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.): *Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild*, Köln 2003, S. 139–148, hier S. 139. Damit habe sich Imdahl einem

vielmehr um das *Wie*, um die Frage, *wie* sich Sukzessivität im simultanen Medium entfaltet,³ und es ging ihm um die ›Darstellung von Zeitlichkeit‹ im Bild,⁴ die der Linearität und sequentiellen Entfaltung sprachlich verfassten Denkens vorausgeht oder dieses zumindest ergänzt.⁵ So verband er mit dem Bild beziehungsweise dem Bildlichen eine Komplexität, die über die sprachliche Sukzessivität hinausreicht:⁶ eine Form der Gleichzeitigkeit, in der Koselleck spät eine komplementäre Entsprechung für die geschichtstheoretische Aporie der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ erkennen sollte,⁷ die im Grunde genommen aber von Beginn an die Konzeption seiner begriffsgeschichtlichen Methode mitbestimmt zu haben scheint, mit ihrem Fokus auf den sogenannten Kollektivsingularen als Ausdruck des veränderten historischen Zeitbewusstseins, wie es sich in der ›Sattelzeit‹ konstituierte. An diesem Punkt liegt nun ein Schnittpunkt auch mit Werner Hofmann. Denn Hofmann betrachtete in seinen Publikationen genau die Kunst der ›Sattelzeit‹ beziehungsweise die *Kunst zwischen 1750 und 1830*,⁸ und mit seinem besonderen Fokus auf das Werk Caspar David Friedrichs beschäftigte er sich vor allem mit jenem Künstler in der Geschichte der Kunst, der in seinen Bildwerken die für Kosellecks ›Sattelzeit‹ zentrale These der Verzeitlichung als Form der Bewusstseinsveränderung am Übergang in die Moderne *bildlich* aufgegriffen hatte. Denn Friedrich suchte nicht mehr die bloße Darstellung historischer Ereignisse im Sinne der traditionellen Historienmalerei, sondern die Darstellung von Momentaneität und Temporalität auf der Basis moderner Sehgewohnheiten. Zwar blieb dies bei ihm noch an die Darstellung historischer Ereignisse gebunden, wie beispielsweise die eines sinkenden Schiffes in dem Gemälde *Eismeer* von 1823/24, und dies vermutlich auch deshalb, weil sein zeitgenössischer Betrachter erst am Übergang zu einem geschulten Blick für die

Darstellung reiner Zeitlichkeit war; Friedrich selbst war sich aber bereits ›der epochalen Bedeutung seiner Malerei bewußt‹⁹ und damit ein *Schwellenkünstler* ganz im Koselleck'schen Sinne.

Mit Hofmann – und freilich auch mit Imdahl, der hier jedoch nicht das Thema sein wird – stand Koselleck einem kunstgeschichtlichen Denker geistig nahe, der eine wichtige Bruchlinie in der Wissenschaftsgeschichte der Kunst und Kunstgeschichte aufgriff, an der sich das Problem von Bild und Zeit besonders konkretisiert. Koselleck erhielt damit möglicherweise entscheidende Impulse für seine alles leitende ›Hintergrundsfrage nach den Zeitstrukturen‹,¹⁰ und zwar bereits in der Entstehungsphase der *Geschichtlichen Grundbegriffe*.

II. ›SATTELSTELLUNG‹ – DER KUNSTGESCHICHTLICHE ZWILLING DER ›SATTELZEIT‹?

Der mit Kosellecks Namen fest verbundene Begriff der Sattelzeit wie auch der damit verbundene Blick auf diese Epochenschwelle am Übergang zur Moderne hat eine Art kunsthistorischen Zwilling, der in Werner Hofmanns Dissertationsschrift *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso* zu finden ist.¹¹ 1956 publiziert, ging dieses Buch Kosellecks der veröffentlichten Wortschöpfung in den bekannten *Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit* aus dem Jahr 1967 deutlich voraus –¹² auch wenn man den Ent-

Problem gestellt, das lange Zeit vernachlässigt worden sei und eigentlich erst in jüngster Zeit verstärkt in den Horizont des kunsthistorischen Interesses gerate. Vgl. ders.: ›Max Imdahl (1925–1988)‹, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 2: *Von Panofsky bis Greenberg*, München 2008, S. 217–225, hier S. 221.

3 Vgl. Kohle: ›Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei‹ (Anm. 2), S. 139, und ders.: ›Max Imdahl‹ (Anm. 2), S. 221.

4 Kohle: ›Max Imdahl‹ (Anm. 2), S. 221.

5 Vgl. Barbara Naumann/Edgar Pankow: ›Einleitung‹, in: dies. (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 7–17, hier S. 7.

6 Vgl. Heinz Liesbrock: ›Die Unersetzbarkeit des Bildes‹, in: ders. (Hg.): *Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl*, Münster 1996, S. 8–18, hier S. 9.

7 Vgl. die Materialsammlung ›Imdahl‹ in Reinhart Kosellecks Nachlass (DDK).

8 Werner Hofmann: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.

9 Thomas Kisser: ›Visualität, Virtualität, Temporalität‹, in: ders. (Hg.): *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, S. 87–136, hier S. 131.

10 Reinhart Koselleck: ›Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen‹, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989, S. 130–143, hier S. 131.

11 Werner Hofmann: *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso* (1956), Hamburg 2007, S. 25. Vorausgegangen war Hofmanns eigentliche Dissertationsschrift ›Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise‹, in: *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien* 52 (1956), S. 147–181. Möglich, dass Hofmann und Koselleck von William James und dessen *The Principles of Psychology* inspiriert wurden, wie Helge Jordheim angemerkt hat. Vgl. Helge Jordheim: ››Unzählbar viele Zeiten‹. Die Sattelzeit im Spiegel der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹, in: Hans Joas/Peter Vogt (Hg.): *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks*, Frankfurt a. M. 2011, S. 449–480, hier S. 454. Hofmann führte das Prinzip der ›Janusköpfigkeit‹ einmal auf die Lektüre von Shakespeares *Ende gut, alles gut* zurück. Vgl. Werner Hofmann: ›Produktive Konflikte‹, in: Martina Sitt (Hg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, S. 105–130, hier S. 118.

12 Reinhart Koselleck: ›Richtlinien für das Lexikon po-

stehungskontext um 1963 berücksichtigt, als Koselleck im Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte dieses »komische[] Wort« erstmals und »spontan« aufgriff.¹³

Werner Hofmann hatte in seinem Buch *Die Karikatur* »keine Geschichte der Karikatur und ihrer weitläufigen Verbreitung, sondern eine Einführung in deren geschichtliche Zusammenhänge«¹⁴ zu geben gesucht – eine einleitende Formulierung, die allein schon einiges an Gemeinsamkeiten mit Kosellecks geschichtswissenschaftlichen Prämissen erahnen lässt, denn auch Koselleck zielte bereits in *Kritik und Krise* auf das Sichtbarmachen von geschichtlichen Geschehniszusammenhängen. Konkret ging es Hofmann darum, den Anteil der »Randkunst« der Karikatur an der »Hochkunst« zu ermitteln. Zur Darstellung wie Problematisierung dieses Sachverhaltes führte er gleich zu Beginn das Wort Sattelstellung ein: »Die Karikatur kann erst begriffen werden, wenn wir sie als Partner eines Dialoges betrachten, in dessen Verlauf sie die Rolle des Fragenden, des Behauptenden und des Provozierenden zu spielen hat«.¹⁵ Anknüpfend daran erklärt er:

»Das in einem früheren Zusammenhang erwähnte Wort von der Sattelstellung der Karikatur wird nunmehr begreiflich. Hefet sich nämlich die Karikatur an ihren Anlass, an das verzerzte und bloßgestellte Vorbild, so blickt sie doch zugleich in die entgegengesetzte Richtung [Hvh. A.M.], wo sich der Welt des Schönen und der Vernunft die ungegliederte Fülle reicherer Spannungen und unentwirrbarer Sinnbezüge entgegenstellt.«¹⁶

Hofmanns *Die Karikatur* ist nicht in Kosellecks Nachlass enthalten. Auch geht aus dem Nachlass nicht hervor, ob Koselleck das Wort Sattelstellung damals schon bekannt war. Sicherlich wäre das Buch bei ihm auf größtes Interesse gestoßen, denn Hofmann zeigte darin ein bildungsbürgerlich-kritisches Potential, mit dem er dem jungen Koselleck erstaunlich nahe

kam. Überhaupt teilten Koselleck und Hofmann früh ein ähnliches Problembewusstsein, das Hofmann bereits 1952 den Vorgriff auf eine »Theorie der Kunstgeschichte« wagen ließ,¹⁷ um damit eine »Theoriebedürftigkeit« zum Ausdruck zu bringen, wie sie Koselleck bekanntermaßen Ende der 1960er Jahre für die Geschichtswissenschaft proklamieren sollte.¹⁸ Und wo sich die Koselleck'sche Begriffsgeschichte begriffsgeschichtlich in Begriffe und ihre Gegenbegriffe differenzieren sollte, da erläuterte Hofmann rückblickend: »Die Kunst gibt es nicht, nur die Künste und dazu zählen auch die Gegenkünste.«¹⁹ Damit hatte er gleichsam die Weichen zu seiner Dissertationsschrift *Die Karikatur* gestellt, mit welcher – nebenbei bemerkt – analog zu Koselleck »die Karikatur am Ausgangspunkt des Forschungsweges« stand.²⁰ Durch Quellen belegt ist ein Kontakt zwischen Hofmann und Koselleck erst ab Mitte der 1980er Jahre. Damals waren beide an dem Katalogband *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und ›Wilde« in der Karikatur Honoré Daumiers* beteiligt: Koselleck mit dem Aufsatz *Tod und Töten bei Daumier*, Hofmann mit dem Beitrag *Daumier und Deutschland*.²¹ Im

litisch-sozialer Begriffe der Neuzeit«, in: Hans-Georg Gadamer/Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XI, Bonn 1967, S. 81–99.

13 Reinhart Koselleck/Christoph Dipper: »Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte. Reinhart Koselleck im Gespräch mit Christoph Dipper«, in: *Neue politische Literatur. Berichte für das internationale Schrifttum* 43.2 (1998), Frankfurt a. M., S. 187–205, hier S. 195. Dipper fragt an dieser Stelle, ob »das nicht begriffsgeschichtlich an die Achsenzeit angelehnt« gewesen sei, worauf Koselleck antwortet: »Nein nein, das war ein spontaner Begriff«.

14 Hofmann: *Die Karikatur* (Anm. 11), S. 27.

15 Ebd., S. 35.

16 Ebd., S. 49.

17 Vgl. Hofmann: »Produktive Konflikte« (Anm. 11), S. 105–106. Hofmann bezog sich auf seinen Beitrag »Theorie der Kunstgeschichte«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 14 (1951), S. 118–123.

18 Vgl. Hofmann: »Produktive Konflikte« (Anm. 11), S. 106: »Was mich zur Kunst hinzog, waren ihre Probleme«. Kosellecks Wendung von der »Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« sei, so wiederum Ulrich Engelhardt, auf die Herbsttagung 1968 des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte zurückgegangen. Vgl. Ulrich Engelhardt: *Konzepte der »Sozialgeschichte« im Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte*, Bochum 2007, S. 12, 20. 1972 hielt Koselleck dann im gleichen Kontext einen Vortrag, der die ursprüngliche Wendung aufnahm und durch den Arbeitskreis noch im selben Jahr publiziert wurde. Vgl. Reinhart Koselleck: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft«, in: Werner Conze (Hg.): *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*, Stuttgart 1972, S. 10–28.

19 Hofmann: »Produktive Konflikte« (Anm. 11), S. 106.

20 Giovanni Gurisatti: »Das ›enfant terrible‹ der Kunstgeschichte«, in: Werner Hofmann: *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso* (1956), Hamburg 2007, S. 7–23, hier S. 7.

21 Reinhart Koselleck: »Tod und Töten bei Daumier«, in: André Stoll (Hg.): *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und ›Wilde« in der Karikatur Honoré Daumiers* (Ausst.-Kat.), Hamburg 1985, S. 53–62, und in demselben Sammelband: Werner Hofmann: »Daumier und Deutschland«, S. 63–74. Der Ausstellungskonzeption lag ein interdisziplinäres Projekt an der Universität Bielefeld zugrunde. Fast 30 Jahre später erschien die monographische Ausarbeitung von Hofmanns Aufsatz als *Daumier und Deutschland*, München 2004, in der sich Hofmann besonders würdigend auf Kosellecks Daumier-Aufsatz bezog, weil diesem in seinen Augen darzustellen gelang, wie »das Thema des Todes (wie bei Goya) an die Grenzen der Karikatur stoße« (S. 64).

Zuge dieser Zusammenarbeit sandte Hofmann den Ausstellungskatalog *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten* an Koselleck, mit dem diesem spätestens der Aufsatz *Die Karikatur – eine Gegenkunst*, ein Auszug aus Hofmanns Dissertation, zugänglich wurde.²² Ab den 1990er Jahren ist schließlich ein reger und von gegenseitiger Anerkennung zeugender Austausch in Briefen und Widmungen dokumentiert.²³ Hofmann und Koselleck schätzten einander als Autoren wie auch als Leser sehr. Hofmann sah

»seinen Leser dort, wo sich angesichts der dünnkelhaften Bildungsrhetorik Unbehagen einstellt, wo ehrlich nach den Ursprüngen der Urteilsunsicherheit gesucht wird, die sich seit mehr als 150 Jahren manifestiert [...] Von diesem Leser wird nicht mehr erwartet, als daß er die Auseinandersetzung riskiert und bereit ist, sich über Fragen Rechenschaft abzugeben, die den bloßen Gaffer nicht beunruhigen.«²⁴

Koselleck müssen Hofmanns Thesen aufs Engste vertraut gewesen sein. Dabei bediente sich der Kunsthistoriker in so gut wie allen seinen Werken einer Sprache, die für Koselleck an sinnlicher Anschaulichkeit kaum zu übertreffen war.²⁵ Hofmanns späte Monographie über Caspar David Friedrich, in der sich sein jahrzehntelanges Nachdenken über die epochale Veränderung im Übergang zur Moderne noch einmal kondensieren sollte, liest sich wie ein ekphrastisches Analogon zu Kosellecks zeitschichtentheoretischer Ausdifferenzierung von Sprache.²⁶ Die geteilte Leidenschaft für die Arbeit am Begriff lässt sich bis in beider frühe Qualifikationsjahre zurückverfolgen. »Aus der begrifflich klärenden Anschauung des Stoffes sind Definitionen zu erarbeiten, die einem späteren Bericht über die Geschichtsdetails das Gerüst zu bieten vermögen«,²⁷ erklärte Hofmann im Vorwort zur Erstausgabe von *Die Karikatur*. Das Gerüst, mit dem beide ihre ersten Qualifikationsschriften absicherten, sahen beide nun offensichtlich auch in

der Metaphorik des Sattels gegeben. Dabei lassen es die gerade skizzierten, sich intensivierenden und von Anerkennung zeugenden Verbindungslinien zwischen Hofmann und Koselleck unwahrscheinlich erscheinen, dass mit den Wörtern Sattelzeit und Sattelstellung Fragen des geistigen Eigentums berührt wären. Koselleck hat aber seinen Begriff – wie fast alle seine späteren Wortprägungen – wesentlich nachhaltiger als Hofmann im wissenschaftlichen Diskurs platziert. Möglicherweise verhielt es sich schlicht so, dass hier zwei nicht in Konkurrenz stehende Denker, die sich der komplementären Angewiesenheit ihrer Disziplinen aufeinander bewusst waren, in ähnlicher Weise auf ein ähnliches Phänomen *blickten*. Schließlich war es eine besondere *Sichtweise*, die beide mit ihren Wörtern verbanden. So suchte Hofmann mit dem Wort Sattelstellung seinen Blick zu differenzieren. Ganz konkret ging es ihm darum, die Bedeutung der Karikatur in einer Zwischenstellung zu problematisieren und dabei vergleichbar mit einem »Doppelblick« auf die »Janusköpfigkeit« seines Untersuchungsgegenstandes anzuspitzen:²⁸ Formulierungen, die in fast identischer Weise auch in Kosellecks *Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit* wie auch in den darauffolgenden Einleitungen zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen* zu finden sind. Dahinter verbirgt sich möglicherweise eine beiden eigentümliche Fähigkeit zur überblickenden Zusammenschau, gewissermaßen als Form des anschaulich-intuitiven Denkens, das als solches »zwar diskursiv mitteilbar, aber nicht mittels diskursiven Denkens erfahr- oder beurteilbar« ist,²⁹ sondern in besonderer Weise auf den sinnlichen Fähigkeiten, speziell dem Sehen beruht.³⁰ Dabei verorteten beide ihren historischen Betrachterstandpunkt in der Gegenwart, wengleich dies für Koselleck im Unterschied zu Hofmann als kunsthistorischem Bildbetrachter wesentlich begründungspflichtiger war und sich hiermit auch erklären könnte, dass Kosellecks berühmte Antrittsvorlesung *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit* ihren Ausgang in der Betrachtung des Gemäldes *Alexanderschlacht* von Albrecht Altdorfer

22 Werner Hofmann: »Die Karikatur – eine Gegenkunst«, in: Gerhard Langemeyer/Gerd Unverfehrt/Herwig Guratzsch u. a. (Hg.): *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, München 1984, S. 355–383.

23 Vgl. Nachlass Reinhart Koselleck, Handschriftenbestand (DDK).

24 Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (1966), Stuttgart 2003, S. 18.

25 Vgl. Nachlass Reinhart Koselleck (DDK); Einlagen in: Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich*, München 2000.

26 Vgl. Hofmann: *Caspar David Friedrich* (Anm. 25), S. 20, 33, 135, 142.

27 Hofmann: *Die Karikatur* (Anm. 11), S. 27.

28 Werner Hofmann: *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, München 2004, S. 13.

29 Eckart Förster: »Goethe und die Idee einer Naturphilosophie«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, S. 43–56, hier S. 54.

30 Vgl. Gottfried Boehm: »Bildsinn und Sinnesorgane«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 (1980), S. 118–132, hier S. 132: »[N]ur das Auge als ›körperliches Organ‹ [ist] imstande [...], diesen Weg zwischen Einzelnem und Ganzem zu suchen und auf produktive Weise zu gehen«.

nahm.³¹ Der »Konstruktion der ›Sattelzeit‹ ist der »rückwärtsgewandte[...] Blick«, der »auf die eigene Gegenwart des Betrachters bezogen« ist,³² jedenfalls auch inhärent. Gabriel Motzkin hat darin die Intention erkannt, geschichtliche Kontingenz zu stiften, indem geschichtliche Diskontinuität mit der Gegenwart verbunden werde: Denn »[e]in rückblickendes Verständnis von Diskontinuität«, so Motzkin, »ist das einzige Verständnis von Diskontinuität, bei dem ein Übergang zu dem gehören kann, was sich diesseits des Fluchtpunkts [...] befindet«. Ein Rückblick von dieser Art ermögliche, »etwas in der Vergangenheit mit-samt seinen Folgen zu sehen«.³³ Sinngemäß sprach wiederum Hofmann in den *Grundlagen der modernen Kunst*, die, 1966 publiziert, der Veröffentlichung von Kosellecks *Richtlinien* im Jahr 1967 immer noch vorausgingen, von der Sattelstellung jener Zeit in der Geschichte der Kunst(geschichte), die »gleicherweise in die *Vergangenheit* wie in die Zukunft der europäischen Malerei« hatte blicken lassen.³⁴ Hofmann hatte hierbei konkret die Entstehung jener Kunstrichtungen im Blick, die als sogenannte ›Ismen‹ nicht nur für die Kunstgeschichte auf den Begriff gebracht wurden, sondern ebenso in den ›politisch-sozialen Begriffen der Neuzeit‹ als Gegenstandsbereich der *Geschichtlichen Grundbegriffe*,³⁵ denn darin ging es ja bekanntlich darum, »›ismus‹-Bildungen [...] zu registrieren«.³⁶ Dabei ist die Ähnlichkeit in der Vermittlung des Problems in beiden Fällen erstaunlich. So führte auch Koselleck das Wort Sattelzeit mit Verweis auf das »Janusgesicht«

der Begriffe jener Zeit ein, »in der sich die Herkunft zu unserer Präsenz wandelt«,³⁷ und hier wird erneut der von Motzkin betonte Kontinuitätsgedanke evident. Für Koselleck waren diese Begriffe, wie er in den *Richtlinien* zusammenfasste, »rückwärtsgewandt [...] ohne Übersetzung und Deutung der Worte nicht mehr verständlich [...], vorwärts und uns zugewandt haben sie Bedeutungen gewonnen, die einer Übersetzung nicht mehr bedürftig sind. Begrifflichkeit und Begreifbarkeit fallen seitdem zusammen.«³⁸ Koselleck setzte sich also damit auseinander, dass die Welt im Übergang in die Moderne anders *begriffen* wurde als zuvor,³⁹ während sich Hofmann damit auseinandersetzte, dass die Welt seither anders *gesehen* wurde als zuvor. Dass er dazu das Augenmerk auf Caspar David Friedrich richtete, und dass seine Reflexionen auf Caspar David Friedrich Koselleck zur eigenen Reflexion auf die Bedingungen der Geschichte anregen sollten – so, wie es die Spuren in Kosellecks Nachlass dokumentieren –, erscheint darüber hinaus mehr als nur dem Zufall geschuldet. Denn als Ergebnis eines Bewusstseinswandels malte Friedrich Bilder, die »etwa 10 oder 20 Jahre früher gar nicht vorstellbar war[en]«,⁴⁰ weil sie den Übergang in eine Bildrealität darstellten, die Hofmann dann ›postperspektivisch‹ oder ›polyfokal‹ beziehungsweise ›mehransichtig‹ nannte.⁴¹ Ergebnis von Hofmanns Studien waren Publikationen mit so sinnfälligen Titeln wie *Die gespaltene Moderne* oder *Das entzweite Jahrhundert*,⁴² in denen er, um es mit Koselleck zu sagen, nicht allein die Vergangenheit, sondern konkret den Moment der »Entstehung der modernen Welt« thematisierte.⁴³ Der »Umwandlungsprozeß selber« sollte also sowohl für Hofmann als auch für Koselleck zum persönlichen Thema werden,⁴⁴ und dazu hatte es möglicherweise schlicht eines speziellen »Begriff[s] einer überbrückenden Periode« bedurft, in dem »es ein Vorher und ein Nachher sowie eine Übergangsperiode gibt«,⁴⁵ und dies brachte der ›Sattel‹ auf anschauliche Weise mit sich.

31 Reinhart Koselleck: »Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit« (1968), in: ders.: *Vergangene Zukunft* (Anm. 10), S. 17–37.

32 Gabriel Motzkin: »Über den Begriff der geschichtlichen (Dis-)Kontinuität: Reinhart Kosellecks Konstruktion der ›Sattelzeit‹«, in: Joas/Vogt (Hg.): *Begriffene Geschichte* (Anm. 11), S. 339–358, hier S. 343.

33 Ebd., S. 342. Und weiter erklärt Motzkin: »Ein solcher Beobachter kann die Geschehnisse nur auf diese Weise interpretieren, wenn er die Bedeutung seiner eigenen rückblickenden Wahrnehmung akzeptiert« (S. 343). Dabei ist interessant, dass Motzkin dies auch als Qualität Michel Foucaults hervorgehoben hat, den mit Koselleck die »Familienähnlichkeit« verbunden habe, »nach etwas Konstantem [zu] suchen und sozusagen Gemälde der Gegenwart in Beziehung zur jüngsten Vergangenheit [zu] liefern« (S. 356 f.). Foucault, Hofmann und Koselleck war möglicherweise schlicht das vor einem Kunstwerk aufgekommene Bewusstsein um die Bedeutung des eigenen Betrachterstandpunktes als epistemischer Ausgangspunkt des historischen Nachdenkens besonders präsent.

34 Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst* (Anm. 24), S. 181. Genau heißt es an dieser Stelle: »Der Impressionismus nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sattelstellung ein.« Vgl. auch ebd., S. 187 f.

35 Vgl. Koselleck: »Richtlinien« (Anm. 12), S. 81.

36 Ebd., S. 82, 93.

37 Ebd., S. 82.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 91.

40 Kisser: »Visualität, Virtualität, Temporalität« (Anm. 9), S. 135.

41 Im Unterschied zur »monofokalen Bildrealität«, die von »inhaltlicher und formaler Stimmigkeit« geprägt sei und »vornehmlich auf der Zentralperspektive« beruhe; vgl. Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel: Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 16 f.

42 Werner Hofmann: *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, München 2004; ders.: *Das entzweite Jahrhundert* (Anm. 8).

43 Koselleck: »Richtlinien« (Anm. 12), S. 81.

44 Ebd., S. 83.

45 Motzkin: »Über den Begriff der geschichtlichen (Dis-)Kontinuität« (Anm. 32), S. 339.

III. ›SATTELZEIT‹ – EINE METAPHER FÜR GESCHICHTE

Es ist nun wahrhaft eine erstaunliche Koinzidenz, dass gerade im Fall von Kosellecks einziger eigentlicher Wortschöpfung von weltweiter Bekanntheit grundlegende Analogien mit einem kunstgeschichtlichen Wort bestehen, die sich in der Folge auch in anderen Bereichen beider Werke verstetigen sollten. Gleichwohl verbindet sich mit den unterschiedlichen Wortkombinationen möglicherweise ein entscheidender Unterschied, der zur Nachhaltigkeit bei Koselleck geführt hat. Denn eine ›Sattelzeit‹ ist von anderer Bedeutung als eine ›Sattelstellung‹. Hofmanns Wortwendung ist einerseits formaler als Kosellecks und führt andererseits zu der Frage: Sattelstellung wovon? Koselleck hingegen lieferte mit seinem Wort die konkrete Vorstellung eines Zeitraums, der gleichwohl zeitlich zu bestimmen war. Seine ›Sattelzeit‹ wurde damit im Unterschied zu Hofmanns ›Sattelstellung‹ zu einer historischen Größe stilisiert und als heuristischer Vorgriff funktionalisiert, der streng genommen einen Eingriff in die Vorstellung geschichtlicher Zeit(en) darstellte und dabei auf die Beschleunigung der Geschichte zielte, gleichermaßen: Ungeachtet kanonisierter Geschichtsperiodisierungen, die in der Französischen Revolution für gewöhnlich ausschließlich einen Bruch sahen, konturierte Koselleck einen Denkraum, der sich sattelförmig zwischen 1750 und 1850 aufspannte und geschichtlichen Wandel sowohl unter dem Aspekt des Bruches als auch dem der Kontinuität zu betrachten erlaubte.⁴⁶ Seine ›Sattelzeit‹ war damit von Beginn an eine Metapher für Geschichte, wenngleich er befand, dass am Anfang nicht die Absicht gestanden habe, »einen theoretischen Anspruch daran zu knüpfen«, möglicherweise weil er in dem Begriff ein zwar »theorieträchtiges, aber doch semantisch [...] etwas schwaches oder metaphorisch arg anreicherbares Etwas« sah.⁴⁷ Diese semantische Schwäche tilgte Koselleck in den folgenden Jahren bekanntlich in Form bildlich gefasster Theoriemetaphern, wie etwa »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«, die er für den gleichnamigen Essay durchaus systematisierte.⁴⁸

46 Vgl. dazu: Helge Jordheim: »Against Periodization: Koselleck's Theory of Multiple Temporalities«, in: *History and Theory* 51 (2012), S. 151–171, insb. S. 152. Jordheim untersucht hier die durch die englische Übersetzung von »Theorie historischer Zeiten« als »theory of periodizations« entstandene, seiner Meinung nach fehlgeleitete Rezeption von Kosellecks Historik im anglophonen Raum.

47 Koselleck/Dipper: »Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte« (Anm. 13), S. 195.

48 Reinhart Koselleck: »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien« (1976), in: ders.:

Und auch das Wort Sattelzeit durchlief einen gewissen Prozess der Systematisierung, denn in den *Richtlinien* hatte Koselleck zunächst noch eine Bindestrichkonstruktion verwendet, die gleichsam den Charakter einer spontanen Wortprägung transportierte, zusätzlich unterstrichen durch das Einklammern dieser Doppelwortkomposition in Anführungszeichen zu Beginn des Aufsatzes, die am Ende des Textes bereits gestrichen wurden,⁴⁹ bis Koselleck schließlich ohne Umwege über Bindestrich oder Anführungszeichen von einem »Prinzip der Sattelzeit« sprach,⁵⁰ das in dieser Form dann auch für die Einleitung des ersten Bandes der *Geschichtlichen Grundbegriffe* im Jahr 1972 übernommen wurde – und damit zeitgleich zu seinen wichtigen Aufsätzen *Wozu noch Historie?* und *Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft*,⁵¹ deren Gegenstand nicht zufällig die Bedeutung der Metaphorik für das geschichtliche Denken war, mit der dem Problem der »Anschauungslosigkeit der reinen Zeit« begegnet werden sollte.⁵²

Die Feststellung, dass das Lexikon der *Geschichtlichen Grundbegriffe* – wie überhaupt wohl Kosellecks Methode der Begriffsgeschichte – der bisher mit Abstand erfolgreichste Versuch sei, die Entstehung der Moderne allein im Medium der Sprache zu rekonstruieren,⁵³ ist damit keineswegs überholt, aber zumindest ergänzungsbedürftig. Denn Koselleck reflektierte offensichtlich einen Bewusstseins- und Erfahrungswandel, der als »Wechsel zur Neuzeit« eben nicht allein zusammenfiel mit »einer veränderten Bestimmung der Menschen zu Geschichte und Natur, zu ihrer Umwelt und zur Zeit« *in Form von Begriffen*,⁵⁴ sondern *auch in Form der modernen visuellen Kultur*: eine wissenschaftsgeschichtlich und wissensgeschichtlich wenig beachtete Koinzidenz, die auf den Spuren von Kosellecks Nachlass und Werk bemerkenswert präsent ist.

Vergangene Zukunft (Anm. 10), S. 349–375.

49 Vgl. Koselleck: »Richtlinien« (Anm. 12), S. 82, 96.

50 Ebd., S. 99.

51 Reinhart Koselleck: »Wozu noch Historie«, in: *Historische Zeitschrift* 1 (1971), S. 1–18; ders.: »Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« (Anm. 18).

52 Ebd., S. 369.

53 Vgl. Christoph Dipper: »Die ›Geschichtlichen Grundbegriffe‹: Von der Begriffsgeschichte zur Theorie historischer Zeiten«, in: *Historische Zeitschrift* 270 (2000), H. 2, S. 281–308.

54 Reinhart Koselleck: »Einleitung«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XV. Vgl. Ute Daniel: »Reinhart Koselleck (1923–2006)«, in: Lutz Raphael (Hg.): *Klassiker der Geschichtswissenschaft*, Bd. 2: *Von Fernand Braudel bis Natalie Z. Davis*, München 2006, S. 166–194, hier S. 174.

HISTORICAL SEMANTICS AND THE ICONOGRAPHY OF DEATH IN REINHART KOSELLECK¹

Faustino Oncina Coves

Everyone – above all his Spanish hosts during his 2005 visit to our country – remembers Koselleck as a kind of press photographer, replete with camera, tirelessly searching for an as yet untaken snapshot of a monument, which might be of an equestrian statue, and letting loose some childlike remark when he found it. This passion which increased as he grew older has been seen as the sublimation of his missed vocation as a caricaturist.² Unfortunately all that we are left with is a *compositum* of works which still needs to be, first of all, collected and, secondly, strung together to form a systematic, or at least systematized, whole. Both of these tasks remain to be done, or else finalized, and for that reason it can seem as if we are faced with the scattered pieces of a mosaic or puzzle that needs to be reassembled. There is an unavoidable rhapsodic first impression which complies as much with chronological causes as with the genre chosen to disseminate his researches. Koselleck's essays continue to appear posthumously to the slow rhythm of their printed publication and, as well, are to be found scattered through media that are not strictly academic, and in the so-called mass media. Koselleck discovered his journalistic vein late in life, but, having transcended an insincere corporate zeal, then surrendered himself devotedly to accepting the invitations of editors and to allowing himself to become known as a feature writer. He was in demand as a contributor and interlocutor with daily and weekly publications of all colours (the left-wing and alternative *Tageszeitung* and *Libération*, the social democrat

Süddeutsche Zeitung, the progressive *Die Zeit*, the tough-minded *Neue Zürcher Zeitung*, the provocative *Der Spiegel* and the liberal conservative *Frankfurter Allgemeine Zeitung*). He rejoiced in graceful language. It was not for nothing that he won the Sigmund Freud prize for the best scientific prose in 1999.

Amongst the materials that he left with a view to an »Introduction« to the now posthumous *Begriffsgeschichten* (redrafted as an »Epilogue« by Carsten Dutt) we find a reply to the reproach of Rolf Reichardt to the effect that conceptual history, despite distancing itself from the theory of a traditional history of ideas, continued to travel »the high road« typical of the latter.³ Probably, in the prolegomena to a future volume about political sensibility he would have had a reply saved up for his unruly disciple, who, by way of psalmody, took every opportunity to indicate yet another shortcoming of an iconological nature. For Reichardt historical semantics has to pursue the reconstruction of socio-linguistically relevant usage, and for that the best procedure consists in putting together a serial corpus of sources progressively and assessing it empirically.⁴ He disapproves of the praxis of the

1 Abridged version of Faustino Oncina Coves, »Memory, Iconology and Modernity: A Challenge for Conceptual History«, in: Javier Fernández Sebastián (Hg.): *Political Concepts and Time. New Approaches to Conceptual History*, Santander 2011, S. 305–344.

2 »Formen der Bürgerlichkeit. Reinhart Koselleck im Gespräch mit Manfred Hettling und Bernd Ulrich«, in: *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 2 (2003), p. 73; *Vorbilder – Bilder, gezeichnet von Reinhart Koselleck*. Introduction by Max Imdahl, Bielefeld 1983.

3 These excursions through the heights (*Gipfelwanderungen*) »give priority to the great canonical theories from Aristotle to K. Marx, without testing their social representativeness and without seeing through ordinary language« (*Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich (1680–1820)*, Munich 1985, pp. 62 ss.). Koselleck's reply to the objection that he practices a »highflying literature« (*Höhenkammliteratur*) is to be found in »Nachwort. Zu Einleitungsfragmenten Reinhart Kosellecks«, in *Begriffsgeschichten*, pp. 536–540. Such a literature, reviled by Reichardt, is very profitable, as it »records and produces new knowledge, new experiences, which normally elude the ordinary speaker ..., because it is not the job of the ordinary speaker to reflect on his own semantic or social assumptions« (p. 538).

4 »Wortfelder – Bilder – Semantische Netze. Beispiele interdisziplinärer Quellen und Methoden in der Historischen Semantik«, in: G. Scholz (ed.), *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*, Hamburg 2000, pp. 112, 115, 120, 123, 132.

Begriffsgeschichte, which analyzes words as autonomous carriers of meaning, wrenched out of contexts and communicative situations, thereby aggressing against the discursive, that is to say the pragmatic, nature of language.⁵ With regard to Koselleck this is a repetitive and irresolvable objection. A comprehensive conceptual history (*umfassende Begriffsgeschichte*) needs to account not only for texts, but also for collective actions and for images, culminating in a history of symbols. It advocates lending more scientific attention to the iconicity of dominant words. Mediating the illustration of a concept with images not only makes their scope and semantic relations clearer than writing would, but also displays their emotional charge, their popular nature and their power of address. In short, *Begriffsgeschichte* would gain in keenness and insight were it to go beyond studies of fragmented words to the analysis of textual fields and were to also take into consideration expressive sources (slogans, symbolic actions, posters, songs, images, etc.).

In two other densely written contributions – one programmatic and the other practical⁶ – Reichardt stresses once again the conjunction between socio-historical semantics and iconography and insists on the, always postponed, signifying aspect of language. Alongside textual archives, image memories of the past as pregnant factor in collective representations

and the importance of visualizing the meanings of words are highlighted. He explicitly declares that the Germanic *Begriffsgeschichte* and the *GG* have focused on lexical and semantic levels, where concepts are to be found in the fabric of argument, but it has hardly assessed their diffusion in visual forms and in oral and semi-oral media. There has been, therefore, a neglect of the narrativity of concepts, which plays a decisive role in their social propagation. The battering »striker« justifiably impinges on the macrodictionary – hence Reichardt's promotion for another alternative undertaking – but does not at all target the historical-conceptual concerns unfolded by Koselleck.

The marriage of conceptual history and the history of iconology (or visual semiotics, or political sensibility, or iconography – which are all aliases for the same thing) is blessed not only by the *prius* of the *Historik* with regard to both but also by the criteria which have governed his researches, and consequently, by its focus on modernity. There is a connecting thread here which allows us to catalogue, to evaluate and to organize the materials bequeathed to us, over and above the false impression of being faced with a jumble or mass of minor works without order or internal agreement. In the early studies about the professor of Bielefeld allusions to this facet of his work were either meagre or exotic, or else were regarded as purely anecdotal or were simply dismissed out of hand.⁷ And even when he began to emerge from his initial ostracism and to win supporters, one of the mandarins of his discipline with whom he did not refuse to cooperate with scientifically, Hans-Ulrich Wehler vg., obstructed the publication of his findings.⁸ The recent

5 It suffices to compare the guidelines he sent to the contributors to the dictionary *Geschichtliche Grundbegriffe* (*GG*) – who of course did not always comply with them, being vulnerable to the aforementioned methodological objection – and in which he explicitly referred to the pragmatic aspect of language (in the form of the question »Cui bono? Wer gebraucht in welcher Lage mit welcher Absicht einen Begriff?«) as much as to its discursive aspect (which requires taking conceptual networks into account: »die Bezogenheit aller Begriffe aufeinander«, »das Beziehungssystem von Begriffsgruppen als ganzen Vorgang«) (»Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), pp. 88 ff). The reply to these reservations, to a significant extent analagous to those of Reichardt, from Quentin Skinner and from John Pocock, is ultimately convincing (cf. »A Response to Comments on the *Geschichtliche Grundbegriffe*«, in: H. Lehmann y M. Richter (eds.), *The Meaning of Historical Terms and Concepts. New Studies on Begriffsgeschichte*, German Historical Institute, Occasional Paper N° 15, Washington, 1996, pp. 63–66).

6 Entitled, respectively »*Historische Semantik zwischen lexicométrie und New Cultural History*. Einführende Bemerkungen zur Standortbestimmung« and »*Lumières versus Ténèbres*: Politisierung und Visualisierung aufklärerischer Schlüsselwörter in Frankreich vom XVII. zum XIX. Jahrhundert«, in: R. Reichardt (ed.), *Aufklärung und Historische Semantik: interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte*, Berlin 1998, pp. 7–28, 83–170 (see especially pp. 26–27, 36–37).

7 For example, Ch. Dipper, in his exhaustively thorough survey of how of conceptual history slides into the theory of historical times, does not pay much attention to the iconographic research of Koselleck (»Die ›Geschichtlichen Grundbegriffe‹. Von der Begriffsgeschichte zur Theorie der historischen Zeiten«, in: *Historische Zeitschrift* 270 (2000), pp. 281–308).

8 The relationship with Wehler and Jürgen ocka revolved around historicism (which for them was suspect) and the theory of modernization (to the extent that both had used it, in an historiographically controlled manner, to overcome the past of the German nation). Nevertheless, Koselleck together with his colleagues at Bielefeld participated in the founding of the journal *Geschichte und Gesellschaft*. Whereas for the latter there was a parity and complementarity between the hermeneutic and the social-historical aspects, the former understood the Gadamer-Habermas polemics in terms of black and white which, somewhat simplistically, could embody, respectively, both conservatism and liberalism, when in reality Habermas advocated a *Tiefenhermeneutik* or »deep hermeneutics« (see »La pretensión de universalidad de la hermenéutica« (1970), in: *La lógica de las ciencias sociales*, Madrid 1988, pp. 291, 297, 302).

monographs devoted to Koselleck have raised those findings to the same rank as other very influential publications of his.⁹

And for this reason the elucidation of the nexus between conceptual history and iconography becomes more peremptory. Koselleck affirmed this but did not analyze it explicitly. In his Madrid interview with Javier Fernández Sebastián and Juan Francisco Fuentes, he responded evasively to their question about the methodological relationship between his studies of monuments to those killed in wars and the history of concepts, dissociating himself from Pierre Nora and *lieux de mémoire* (sites of memory) because of his subordination to the constitution of French identity. Only later and in a disappointingly laconic manner did he announce that »from a conceptual point of

view« there was no difference »between visualization and rationalization« but that »both are very similar approximations«. ¹⁰ Here he is categorical enough, but too terse. Nonetheless, it is important to underline that the author finds no hiatus between the two spheres, nor any qualitative leap. Attention to memorial architecture and statuary is not the job of a new and autonomous researcher, unless it is part and parcel of the natural development of conceptual history, and of an inalienable and ultimately necessary evolution.¹¹

But his interest in the »aesthetics of memory« not only responds to his efforts as a caricaturist, but also to biographical, that is to say generational and personally formative motives. On the one hand, he belongs to the so-called sceptical generation; and on the other hand, the cultural hegemony in Heidelberg was hermeneutics. Having been part of the »modern social history work group« of Werner Conze up to his *Habilitation* in 1965, Koselleck did not really leave the Gadamerian intellectual orbit without still remaining under its aegis. And, whilst still having one foot in the campus on the banks of the Neckar, he began to frequent the itinerant *Poetics and Hermeneutics* group, in which, as Odo Marquard recalls, »it was Hans Robert Jauß who set the pace, but it was Hans Blumenberg who was dominant as a philosopher.«¹² Their first meeting took place in Gießen in 1963, and along with the four founders, Hans Blumenberg, Clemens Heselerhaus, Wolfgang Iser and Hans Robert Jauß, Koselleck (in those days attached to the History Department and still only at doctoral level) participated in their meetings from the beginning. There were people representing philosophy, philology (German, English, Romance and Slavic), modern history and the history of art (for example, the art historian Max Imdahl had a decisive influence on Koselleck).¹³ In the epilogue to the last volume under the auspices of this illustrious group, the pace-setter, Hans Robert Jauß,¹⁴ shortly before his death, provided invaluable

Another persistent point in the dispute rested on the fact that Koselleck had not accepted the concept of *Sonderweg* (see Jürgen Kocka, »Tras el fin de la *vía especial*. Sobre la solidez de un concepto«, in: *Historia social y conciencia histórica*, Madrid 2002, pp. 195–210) because he considered it to be theoretically weak, cognitively invalid and characteristic of a normative historicization. The jibes he directs at the moralization of history and politics, which tend towards a kind of irresponsible jacobinism, are notorious. One recalls likewise the distrust of Gadamer (in the rehabilitation of a metacriticism) and of his student with regard to the Enlightenment and critical philosophy (denounced for its hypocrisy and crypto-bellicism). Koselleck involved himself – in a subtle and oblique manner – in the debate over the *Sonderweg*. This debate arises in the context of the controversy unleashed by Fritz Fischer in 1961, which implicitly defended mimesis in regard to the military goals of imperial Germany and the Nazis, thus highlighting the way to Auschwitz from 1914, to the detriment of Auschwitz itself. The apologists of the *Sonderweg* placed emphasis on the ill-fated path leading to 1945 – and, therefore, were more concerned with proto-nazism than with nazism, even though Wehler had rectified this shortcoming with a controversial fourth volume of his series *Deutsche Gesellschaftsgeschichte (Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949*, Munich 2003). Divergences also were generated around the common line of research to do with »*Bürgertum*« when Wehler rejected the choice of monuments as an appreciable mode of mediation and transmission of historical experiences and would not accept the contributions of Koselleck's team in the collection »*Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte*«. Koselleck finally found a home in a collection of his own entitled »*Sprache und Geschichte*«. Whilst the latter carried out comparative and international research, the duo referred to giving priority to nationally focussed research. (»Reinhart Koselleck im Gespräch mit Christof Dipper, Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte, in: *Neue Politische Literatur* 43 (1998), pp. 197–199, 205).

9 Kari Palonen, *Die Entzauberung der Begriffe. Das Umschreiben der politischen Begriffe bei Quentin Skinner und Reinhart Koselleck*, Münster 2004, pp. 286 ss.; Willibald Steinmetz, »Nachruf auf Reinhart Koselleck (1923–2006)«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 32 (2006), pp. 427 ss.

10 »Historia conceptual, memoria e identidad (II). Entrevista a Koselleck«, in: *Revista de libros*, n° 112, April 2006, p. 7.

11 »Hinweise auf die temporalen Strukturen begriffsgeschichtlichen Wandels«, in: H.E. Bödecker (ed.), *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte*, Göttingen 2002, p. 31. Here he recognizes that the methodological and doctrinal assumptions of the GG macrodictionary end up for him as a »theoretical straitjacket«.

12 »Descarga del absoluto. Para Hans Blumenberg, in memoriam« [1996], in: *Filosofía de la compensación*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 111.

13 »Vorwort« to H. R. Jauß (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Fink, Munich, 1964 (1969), pp. 6–7.

14 »Epilog auf die Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneu-*

information concerning the vicissitudes of this very flamboyant and influential circle.

On a common basis for understanding was that of the aesthetic sense as the best catalyst for communication that goes beyond specializations. A second basis for consensus lay in the affinity of the group with *Begriffsgeschichte* and historical semantics. What could not be achieved by means of a discussion with well-defined concepts from a logical perspective was permissible within a history of the understanding of sense in the *medium* of its genesis and unfolding. From the hermeneutic point of view, aesthetic experience and history are inseparable. The imprint of Koselleck is obvious in the terminology of the participants, as they forged a kind of common, shared jargon made up out of magic words: *Sattelzeit*, *Erfahrung und Erwartung*, *Beschleunigung*, *Kollektivsingular*, ..., Koselleck also published in several volumes of the *Poetics and Hermeneutics* group and he was the co-editor of two of them.¹⁵ The first essay of any great depth on iconography emerged in the context of one of the group's seminars, devoted to »identity«, although he actually began to concern himself with representations of death in revolution and war on the occasion of the student revolt of 1969/70.¹⁶ The fact that »Monuments to casualties of war as places for the foundation of identity of the survivors« seemed to be spurred on by the meetings of *Poetik und Hermeneutik* shows that Koselleck's aesthetic learnings found an excellent soil here.¹⁷ Its coinciding in time with *Vergangene Zukunft* (1979) – especially the first chapter, originally published 1968 –, and, to

that extent, with the concerns of historical semantics, suggests that the *Begriffsgeschichte* anticipated the iconic change of direction in the sciences of the spirit. It absorbed not only the »linguistic turn« but also, in some ways, was in advance of the »iconic turn« or »pictorial turn« promoted in the Anglo-Saxon world by W.J.T. Mitchell¹⁸ and in the

18 Mitchell defines »iconology« in the literal sense of the term as »a study of the ›logos‹ (the words, ideas, discourse or ›science-) of ›icons‹ (images, pictures or likenesses). It is thus a ›rhetoric of images‹ in a double sense: first, it is a study of »what to say about images« – the tradition of ›art writing‹ that goes back to the Philostratus's *Imagines*, and is centrally concerned with the description and interpretation of visual art; and, second, as a study of »what images say – that is, the ways in which they seem to speak for themselves by persuading, telling stories, or describing« (*Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986, pp. 1–2). Its main interlocutors are six authors: »Wittgenstein's critique of the ›picture theory‹ of meaning and modern theories of ›poetry and mental imagery‹; Nelson Goodman's critique of ›iconicity‹ in relation to semiotics; Ernst Gombrich's argument for the ›naturalness of imagery‹, and ›nature‹ as an ideological category; Lessing's attempt to formulate generic laws separating ›poetry‹ from ›painting‹, and Germanic cultural independence; Burke's aesthetics of the sublime and the beautiful in relation to his critique of the French Revolution; Marx's use of the ›camera obscura and the fetish‹ as figures for the psychological and material ›idols‹ of capitalism« (pp. 2–3). A family tree of images (likenesses, resemblances, similitudes) would be as follows: 1) *Graphic* (pictures, statues, designs); 2) *Optical* (mirrors, projections); 3) *Perceptual* (sense data, ›species‹, appearances); 4) *Mental* (dreams, memories, ideas, fantasmata); 5) *Verbal* (metaphors, descriptions) (pp. 9–10). The work of Goodman, Gombrich, Lessing and Burke provides a panoramic view of ways of differentiating between text and images (p. 51). Lessing, an author whom Koselleck was very fond of, would make the iconology of death do service, not only for the *Laoconte* (Tecnos, Madrid, 1990), but all for the brief treatise entitled ¿Cómo los antiguos se imaginaban a la muerte? (*How did the ancients imagine death?*) (*La Ilustración y la muerte: Dos tratados (Enlightenment and Death: Two treatises)*, Debate, Madrid, 1992). On the other hand, Koselleck's reluctance to incorporate metaphors (which Mitchell included in the genealogical tree of icons) in the *GG* lexicon conflicts with his ability to invent them: apart from the legendary *Sattelzeit*, there is striking geological metaphor, *Zeitschichten*, which provides the title for one of his books. In the final volume of *GG* he presents a summary of the main criticisms directed at the macro-dictionary. Of those that he considered to be fair (»Some objections refer inevitably to new approaches which demand privileges of their own«) he mentions the following: »Equally it could be objected that the metaphorical nature of our concepts indicated by Hans Blumenberg has not been studied systematically. All these proposals await a subsequent development which would have been beyond our lexicon to have dealt with immediately« (*GG*, vol. 7, Klett-Cotta, Stuttgart, 1992, p. VIII). The two poles between which he moves are those of definition and metaphor. Koselleck dissociates himself from the first of these because of its a-historical nature and its pretention to univocity, which are what separates it from a history of words and terminolo-

tik«, in: G. V. Graevenitz and Odo Marquard (eds.), *Kontingenztiz* (Poetik und Hermeneutik, vol. XVII), Fink, Munich, 1998, pp. 525–533.

15 »Epilog auf die Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik*«, pp. 527–529, 532–533. See Reinhart Koselleck and Wolf-Dieter Stempel (eds.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (Poetik und Hermeneutik V), Fink, Munich, 1973; Reinhart Herzog and Reinhart Koselleck (eds.), *Epochemschwelle und Epochenbewusstsein* (Poetik und Hermeneutik XII), Fink, Munich, 1987.

16 »Das musste für die Studenten, die ja Revolutionäre sein wollten, ein gutes Thema sein: gewaltsame Tode von den Bauernkriegen bis Kennedy. Die marxistischen Studenten verweigerten sich übrigens, für sie war das zu bürgerlich. Aber ich habe gemerkt, wie viel das noch zu erforschen ist« (»Bundesrepublikanische Kompromisse: Die Deutschen und ihr Denkmalskult. Rainer Metzger sprach mit Reinhart Koselleck,« in: *Kunstforum* 136 (1996), pp. 467–468).

17 »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden«, in: Odo Marquard and Karlheinz Stierle (eds.), *Identität* (Poetik und Hermeneutik VIII), Fink, Munich, 1979, pp. 255–276.

Germanic world by Gottfried Boehm and baptized as *Bildwissenschaft*, which in time formed a hybrid science, with some exquisite products.¹⁹ From his address at the prestigious Centre for Interdisciplinary Research (*Zentrum für interdisziplinäre Forschung*) at the University of Bielefeld he organized in 1976 a common front of work around the topic of »images of death and funerary monuments: political iconology in art and politics« which alternated with another on »linguistics and history«. The participa-

tion in this forum of Max Imdahl (his *Iconic* was a continuation and superation of Panofsky's iconographic and iconological model) and of Martin Warnke (who was the head of a research center about political iconography between 1990 and 1999 at Warburg-Haus in Hamburg, where Koselleck was a visiting professor 1996–97) had a great relevance.

Everything that had gone before, the totality of his personal vocation and intellectual training, would explain in part his interest in the *aesthetics* of memory, but it is also important to elucidate the »memory« part of it as such. And here obviously we would need to pay attention to the relationship between memory and memorials,²⁰ two veins that the historian linked together and exploited fruitfully in his latter years. The now emeritus professor at that point abandoned the niche of his academic position and joined the fray, but not out of any puerile dilettantism; rather this leap was motivated by reasons of coherence, and in order to make his academic labours publicly transparent, being convinced that he could help to clear away the prevailing confusion in his country, the homeland of the perpetrators of a genocide.

But as well as this passage from memory to its plastic representation, he managed also to place this line of research in the context of his project to do with the optimization of modernity or in his theory of modernization. The attention to monuments had to do with the convenient introduction of elements which delay or slow down what we have referred to (appealing to Goethe, an author dear to Koselleck) as »*velociferine*« modernity.²¹ How the two meta-categories of »experi-

gies (»Introduction« to vol. 1 of GG, pp. XIX–XX, XXII–XXIII; see *Futuro pasado*, Paidós, Barcelona, 1993, pp. 117–118). The history of concepts, so reluctant at first, was not able to resist the vigour of metaphor, and the same publisher which had once promoted the *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (i.e. the Swiss firm Schwabe, together with the Academy of Sciences and Literature of Mainz, which had also been so active in bringing out the *Begriffsgeschichte*), now sponsored an analogous enterprise concerning metaphor (»*Das Metaphernprojekt –Scientia Metaphorica*«), headed by Lutz Danneberg, Petra Gehring, Helmut Kühn, Roland Kany, Margarita Kranz and Jürgen Niederhause, which was itself broken down into three projects: a) *Historisches Wörterbuch der Metaphern in Philosophie und Wissenschaften. Lexicon Metaphorologicum*, b) *Analyse von Metaphern in argumentativen Kontexten. Analytica Metaphorologica*, and c) *Beiträge zur Metaphernforschung. Studia Metaphorologica*. [Finally this ambitious and difficult project was not realized]. In »Estructuras de repetición en el lenguaje y en la historia« (Structures of repetition in language and history) Koselleck affirms that all discourse feeds off the possibility of reference to pre-established knowledge, deposited in the language and capable of reiteration: »Take for example the case of metaphor, that performance immanent in language, which at the level of comparison creates and engenders knowledge. A phrase as apparently lacking in sense as »Alexander is a lion« can only be understood if we are able to reproduce the comparison that Alexander fights valiantly and intrepidly, and vanquishes like a lion. For its effectiveness, metaphor lives off prior linguistic knowledge and its repeated use in the heart of a language community. This is valid in a general sense. No sentence, spoken or written, can be understood which does not refer back to something already inscribed in the language, to prior understandings in the sense intended by Hans-Georg Gadamer (*Revue de Synthèse* 1 (2006), p. 160; this is the inaugural lecture of the conference *Historische Anthropologie*, which took place in Fribourg-en-Brisgau in September 2005. This was the same lecture, with qualifications, that he delivered at the *Centro de Estudios Políticos y Constitucionales* (Centre for Political and Constitutional Studies) in Madrid in the spring of 2005 (*Revista de Estudios Políticos* 134 (2006)).

19 Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Fink, Munich, 1994; Klaus Sachs-Hombach, *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Herbert von Halem Verlag, Köln, 2004; *id.*, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005. Some real gems among these visual strategies are: Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes' visuelle Strategien*, Akademie Verlag, Berlin, 1999; *id.*, *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibnitz' Theater der Natur und Kunst*, Akademie Verlag, Berlin, 2004; Reinhard Brandt, *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*, Rombach Verlag, Freiburg i.Br./Berlin, 2006⁹.

20 I dealt with this issue in my presentation to the Theory and Practice of Conceptual History Conference, held in Valencia between 27th and 29th of November 2006: »Necrológica del *outsider* Reinhart Koselleck: el «historiador pensante» y las polémicas de los historiadores« (»Obituary of Reinhart Koselleck, the outsider: the «thinking historian» and the polemics of historians«) (*Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 37 (2007), pp. 35–61).

21 Faustino Oncinca, »Historia conceptual, Histórica y modernidad velociferina: diagnóstico y pronóstico de Reinhart Koselleck« (»Conceptual History, *Historik* and *velociferine* modernity«), in: *Isegoría* 29 (2003), pp. 225–237; and »La modernidad velociferina y el conjuro de la secularización« (»*Velociferine* modernity and the spell of secularization«), Introduction to Reinhart Koselleck, *Aceleración, prognosis y secularización (Acceleration, prognosis and secularization)*, pp. 11–33. See *Futuro pasado (Futures Past)*, p. 356; his publication *Studien zum Beginn der modernen Welt*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1977, and the interview »Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte«, p. 197. Goethe coined the word »*veloziferisch*« as a characteristic of modern times, and compound of *velocitas* and *Lucifer* (*Goethes Briefe*, IV, Christian Wegner Verlag, Hamburg,

ence« and »expectations« are intertwined and rooted anthropologically in memory and hope depends on the prevailing conception of time in each era. In the tension between tradition and future, modernity has let go of the burden of the past in the illusory belief that this would thereby hasten the glorious dawn of utopia.

Nolens volens the speeding up of things has become an emblem of modernity – there is an experience of accelerated amnesia. Speed is the form of ecstasy provided to human beings first by political revolution and secondly by technology.²² It is a poisoned gift, at once emancipating and subjugating, since the pandemic of haste has turned into an inexhaustible focus of friction. This is an idea present in another of the founding fathers of conceptual history in Germany, Joachim Ritter, who instilled it into his successors in that school,²³ Odo Marquard and Hermann Lübbe,

likewise distinguished members of *Poetics and Hermeneutics*. Thereby a far from trivial phenomenon is linked to a certain epoch-making cultural background. The preoccupation with monuments forms part of a culture of sensibilization and conservation of memory which constitutes a counterweight (the technical term used is »compensation«) to our ultra-fast modern civilization. The leader of the Münster *Collegium Philosophicum* – Joachim Ritter – identified it as the true function of the sciences of the spirit in the modern world.

Lübbe promoted a symptomatology and phenomenology of the progressive poverty of specific experience in the process of our civilization and a compensatory *vade mecum* to palliate it. With the conservation of monuments »we support past times as our own past, graspable and imputable« and thereby compensate for the loss of trust derived from the frenetic rhythms of change under living conditions in today's world, with the consequent rapid ageing of tradition (understood as trans-generational validating orientations).²⁴ Marquard also made good use of this task.²⁵ Our

1967, pp. 159, 146).

22 *Futuro pasado (Futures Past)*, pp. 287–357 (corresponds to the chapters »Modernidad« (»Modernity«) and »Espacio de experiencia: y »Horizonte de expectativa«, dos categorías históricas« (»The Space of Experience« and »The Horizon of Expectations«, two historical categories«). See Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización (Search of the lost future: culture and memory in a time of globalisation)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002; Manfred Osten, *Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur*, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 2005, p. 9; Harmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005. M. Kundera has put it in a precise way: »There is a secret bond between slowness and memory, between speed and forgetting. [...] In existential mathematics, this experience takes the form of two elemental equations: the degree of slowness is directly proportional to the intensity of memory; the degree of speed is directly proportional to the intensity of forgetting.« (*La lentitud (Slowness)*, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 47–48). And further: »Several corollaries may be deduced from this equation, for example the following: our era surrenders to the demon of speed and for that reason forgets itself so easily. Well, I prefer to invert this affirmation and say: our era is obsessed by the desire to forget and, in order to realize this desire, it surrenders to the demon of speed; it accelerates the pace because it wants us to understand that we no longer desire to remember it; that it is fed up with itself; sick of itself; that it wishes to extinguish the tremulous flame of memory.« (pp. 146–147).

23 J. Ritter, »La tarea de las ciencias del espíritu en la sociedad moderna« (»The task of the sciences of the spirit in modern society«) (1963), in: *Subjetividad. Seis ensayos (Subjectivity. Six essays)*, Alfa, Barcelona, 1986, pp. 93–123. Marquard himself has spoken of the Ritter School (*Ritter-Schule*) (»Zukunft und Herkunft. Bemerkungen zu Joachim Ritters Philosophie der Entzweiung«, in: Kurt Röttgers (ed.), *Politik und Kultur nach der Aufklärung. Festschrift Hermann Lübbe zum 65. Geburtstag*, Schwabe, Basel, 1992, p. 97 ss., and his epilogue to the new enlarged edition of *Metaphysik und Politik. Erweiterte Ausgabe*, Suhrkamp,

Frankfurt a. M., 2003, pp. 453–456).

24 »Pérdidas de experiencia y compensaciones. Acerca del problema filosófico de la experiencia en el mundo actual« (»Loss of experience and compensation. Concerning the philosophical problem of experience in the present world«), in: *Filosofía práctica y Teoría de la Historia (Practical Philosophy and Theory of History)*, Alfa, Barcelona, 1983, pp. 168–169, 158; *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Springer, Berlin, 2003³, pp. 3, 55 s., 281–304). Koselleck's affinity with Gadamer's principle of conservation and the Ritter School axiom of compensation is obvious. In response to a question from Palonen concerning modern acceleration, Koselleck expressly used the term »compensation«, dear to the members of the Münster *Collegium*: »Acceleration cannot go on to infinity. There are values and finite facts which cannot be superceded.« (for example: population increase, acceleration of means of transport, the exploitation of the earth's resources) »To that extent one can observe compensatory (*kompensatorische*) factors. [...] There are values and finite facts which place limits on any acceleration. From that the necessity of structural stabilization arises.« («Zeit, Zeitlichkeit und Geschichte – Sperrige Reflexionen. Reinhart Koselleck im Gespräch mit Wolf-Dieter Narr und Kari Palonen», in: J. Kurunmäki y K. Palonen, *Zeit, Geschichte und Politik. Zum achtzigsten Geburtstag von Reinhart Koselleck*, University of Jyväskylä, 2003, pp. 23–24 – I refer to a typescript version provided by Annita Kananen).

25 The human sciences compensate for the damage done by modernization by telling stories. They tell three types of stories: 1) »Sensitizing Stories... this modern disenchantment of the world is compensated, also in modern times, by the substitute enchantment of the aesthetic realm«; 2) »Preserving Stories... Modernization has the effect of an accelerated artificialization (that is, denaturalization) and objectivization (that is, de-historicization) of reality, both of which are compensated, in specifically modern fashion, by

senses precede all culture. The visibility and the audibility of the world are antecedent to its readability. Wherever and whenever the majority of a population is illiterate, the senses are invoked in a completely different manner to what happens in a world interpreted through writing. In that case, images and dreams speak directly. For a medievalist, for example, the sensory load of the world of symbols and images is continuously overwhelming. Sources of plastic representation have a communicative potential that is prior to and foreign to the alphabet – it can even be said of the plastic nature of written sources that the more remote they are in time, the more they gain in enunciative power. From the preceding it follows that, for the historian's praxis, along with his critical-philological methods, iconic, iconographic and iconological approaches are also important, for without the latter it is not possible to break down the worlds of completed or past-tense experience. There is a surprising parallelism between the research areas of historians of both the Middle Ages and our own society, between pre-modernity and post-modernity (conducted audio-visually).²⁶

The anthropological assumptions of Koselleck's analysis of monuments are based on the fact that language is not the only receptacle in which history or memory coalesces. It is a corollary of his controversy with Gadamer, accentuated problematically in his autobiographical or biographical notes. If in the one case the difference between text and fact, source and history, resides in the conviction that, beyond the universal ontology of language, there exist, in history, long-term, pre-linguistic structures and courses;²⁷

the development of an appreciation of nature (from the discovery of landscape to nature conservation) and by the development of an appreciation of history, with the associated conserving activities: the museum, recollection through research, the preservation of monuments«; and 3) »*Oriental Stories*... Modernization has a disorienting effect, and this is compensated, again in modern times, by the encouragement of traditions with which one can identify« (»On the Unavoidability of the Human Sciences« (1985), in: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien (In Defense of the Accidental. Philosophical Studies*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1991, p. 98–99), Reclam, Stuttgart, 1986; *Philosophie des Städtischen*, Reclam, Stuttgart, 2000; *Aesthetica und Anesthetica. Philosophische Untersuchungen*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1989, pp. 12, 15). See also J. Ritter: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft« (1963), reprint in: *Metaphysik und Politik*, pp. 407–434.

26 »Preface« by Koselleck to *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, Fink, Munich, 1996, pp. 9–10.

27 »The historian [...] makes use basically of texts only as testimonies from which a reality existing beyond the texts might

then in the other case linguistic articulation with individual experiences can end up betraying them (hyperbolizing the maxim *tradurre è tradire*), since the process that mediates a stock of concepts, metaphors and narrative and rhetorical resources, transforms the subject's experiences; by exchanging them with other experiences and putting them on the same plane and level as the experiences of other people.²⁸ Obviously

be determined« (*Historia y Hermenéutica* (History and Hermeneutics)) (HH) [1987], Paidós, Barcelona, 1993, p. 91). »Writing the history of a period means making statements that could not ever have been made in that period« (p. 92). And more categorically: »No text from any source contains the kind of history which is assembled and expressed purely with the aid of textual sources. [...] There are historical processes which escape all compensation or linguistic interpretation« (p. 93; see p. 88). In one of his interviews he stresses the same idea »the language which compiles experience and pre-formulates future experiences, has a limited capacity to integrate the world into its knowledge, into the modes of behaviour and the challenges which orient our action. But, contrary to universal hermeneutics, language offers only one perspective on what the real world possibly is for human beings« (»Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte«, p. 188.) In fact »it is characteristic of the fundamental phenomenon of the business of history that texts are certainly necessary to understand it, to recount it, to repeat it and to rewrite it. Without texts I cannot do history, but texts are not really the only authority, because no text provides what it is that characterizes a history. [...] Any history is more or less what the source is able to say. This goes for the structures of historical events, .. and it is valid with even more reason for long term processes which do not figure in any source« (»Historia(s) e Histórica. Reinhart Koselleck en conversación con Cartsten Dutt« (»Histories and History. Reinhart Koselleck in conversation with Cartsten Dutt«) (2001), in: *Isegoría* 29 (2003), p. 213). See also the »Introduction« by Koselleck to the German edition of Hayden White, *Auch Klio dichtet oder: Die Fiktion des Faktischen*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1986, pp. 1–6.

28 Diachronically, one can establish that there is time lag between distant events and modes of linguistic elaboration of experience: »Linguistic schemata for translation are brought in which retroactively restructure the context of the experience of war. New linguistic contents produced by the war, ideologies, stereotypes and slogans are superimposed on or eliminate the original context of the experience of war. And to this are added all those experiences which individuals have collected during the war without being able to articulate them linguistically« (»Las esclusas del recuerdo y los estratos de la experiencia. El influjo de las dos Guerras Mundiales sobre la conciencia social« (»The floodgates of memory and layers of experience. The Influence of the two World Wars on social conscience«) (1992), in: *Los estratos del tiempo (Layers of Time)*, p. 143). The article about his experiences of 8th May 1945 reiterated that the »sensory presence of the truth« of his memories is faded to the extent that he related them and recorded them in writing, that is to say, to the extent that they were converted into literary histories: »There are experiences which flood the body as if with a mass of incandescent lava and which coagulate there. Pitilessly they can return from then on and make their presence felt, at any time and immutably. Not many

there are paintings and sculptures that can be translated into language by means of descriptive accounts, but they belong to an extralinguistic domain. Since monuments contain above all political messages, it is a case of a political aesthetics.

In his studies he usually applies the same criteria to determine their »*Sattelzeit*« or »*Neuzeit*«:

»Of course, my semantics, my iconography and iconology are formed in parallel. What is not sayable (*sagbar*) can possibly be showable (*zeigbar*), and what is not showable can perhaps be sayable. This relationship makes my approach manifest. My selection criteria are important because, by showing something with their help, it is possible that I simultaneously silence it. To show is always at the same time to silence (*verschweigen*). This also corresponds to selection criteria for fundamental concepts with a similar pregnant force. To this extent many elements of semiotics, of semantics and of iconography and iconology are readable in an analogous way. The question of comparative thresholds in the evolution of the cult of monuments and of political language can be linked to it. At the end of the eighteenth and at the beginning of the nineteenth centuries a democratic impulse can be seen unequivocally in the political cult of the dead. The democratization of the cult of the dead is a long-term process which commenced with the French Revolution and in some ways came to a conclusion after the Second World War. Up to the Second World War all funerary symbols and monuments, admonitory monuments and sites of memory were oriented towards the establishment of meaning (*sinnstiftend*). [...] In any case, the cult of the dead had to establish a meaning for the viewer. Any iconographic landscape now has as its main theme the impossibility of establishing a meaning. As a whole monuments dedicated to the Holocaust have as their theme absurdity as such«.

of these experiences can come to be memories, but when they do, then they are based on their sensory immediacy. Smells, tastes, sounds, feeling and the visual field, in short, all the senses, accompanied by pleasure or by pain, are reawakened and do not need any work of memory to be and to remain real. Of course, there are many memories which I have often related and repeated, but the sensory presence of their truth has long since been dispelled. They are only literary histories for me, I can only give them credence when listening to them myself. But I cannot guarantee their sensory certainty. [...] There are experiences which are neither exchangeable nor communicable. (»Glühende Lava, zur Erinnerung geronnen. Vielerlei Abschied vom Krieg: Erfahrungen, die nicht austauschbar sind«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6th May 1995).

The passage from this interview with Narr and Palonen provides several illuminating keys for the evaluation of this linkage (here affirmed unhesitatingly) between semantics and iconography in conceptual history. They share the same set of criteria (temporalization, democratization, politicization and ideologization) and the same point of inflection: modernity.²⁹ Amongst the novel traits which would prevail, from the eighteenth century up to the middle of the twentieth century, in the iconography of those fallen in combat what stands out is the extinction of the transcendent meaning of death, and the ever-growing anchorage of its innerworldly representation. That is to say, the twilight of Christian interpretation left the way clear for political and ideological interpretations. To such a *functionalization* was added *democratization*, that is to say, if the pre-revolutionary symbolization of death differed according to the immediate social order, after the Revolution funerary monuments divested themselves of traditional hierarchizations.

Therefore, Koselleck stresses three aspects of the political cult of the dead, which are tied in with the four explanatory hypotheses concerning the origins of modernity expounded in *GG*. In the first place, whilst a dynastic cult does not need any violent deaths in order to consolidate the monarchic state, in the Age

29 »Zeit, Zeitlichkeit und Geschichte«, pp. 22–23. We do not understand why Palonen maintains that Koselleckian studies on monuments neglect »*Sattelzeit*« or »*Neuzeit*«. Although the historian prioritizes those erected as a result of the two World Wars, he never loses sight of the modern focus, to the point where this label is ostentatiously apparent in the titles of his most notable works: *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Fink, München, 1994 – in the »Introduction« Koselleck is, if that is possible, even more explicit: »Der folgende Band beschäftigt sich mit dem politischen Totenkult der Neuzeit. Erst seit der Französischen Revolution, vorbereitet durch Schriften der Aufklärung, gibt es in ansteigender Zahl Denkmäler, die an den gewaltsamen Tod jedes Einzelnen in Krieg oder Bürgerkrieg erinnern sollen« (p. 10); »Les monuments aux morts. Contribution à l'étude d'une marque visuelle des temps modernes«, in: *Iconographie et histoire des mentalités*, Marseille, 1979, pp. 113–123; »Die Utopie des Überlebens. Der politische Totenkult der Neuzeit«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.03.1994, p. 65; »Die bildliche Transformation der Gedächtnisstätte in der Neuzeit«, in: *La mémoire*, Presses Universitaire de Lyon, 2003. »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen« includes a crucial section: »Der Übergang zur Moderne«. For this reason we disagree with the Finnish professor, when he insinuates that interest in »political iconography« is different to that of *Begriffsgeschichte* and even independent of it. Paradoxically, in the epigraph to the political iconography of monuments to those fallen in combat he strives to show how this focus is faithful to the guidelines of conceptual history (*Die Entzauerung der Begriffe*, pp. 286, 181).

of Enlightenment such deaths legitimized the unity of political action. Secondly, he draws attention to the process of secularization (and thereby of temporalization) under the banner of progress: »The Christian hope of salvation for each and every soul, the so-called other world is entrusted to the political community, who are obliged to remember every death in combat. The hope of the other world is transferred to the hope of a terrestrial future for the community of political action, the promise of eternity is temporalized.«³⁰ And thirdly, even unknown or disappeared soldiers need to be remembered. This postulate follows from the fundamental, democratic decision to never forget anyone who has given his life for everyone else. The unknown soldier becomes a metonymical figure for the whole nation.

In the face of the attempt, in accordance with the ancient ideal, of immortalizing the glory of heroes with an eye to patriotic, charismatic or identificatory legitimations, in the essay on Daumier he emphasizes the other side of the coin of progress and the withering of humane values, which brings to the surface a negative evaluation of the exaltation of individual deaths in the name of a »sense of history«, and this becomes heightened after the forthcoming massive slaughter of the First World War. Monuments alert us to the fetishism of meaning. The costs which collective singulars have committed us to are too high, since they are under the advocacy of history, of the future, ..., they excuse us from the responsibility of individual work and bless a totalitarian and terrorist optimism.³¹

In his pioneering foray into this subject matter it is clear that the death remembered in monuments to the fallen is not that of Heidegger's *Sein zum Tod* (Being toward death), but rather that of *Sein-zum-Totschlagen* (Being toward beating to death). The question of meaning (the »what for«) of violent death is formulated as is typical of this author, in a temporal scale. The eventual meaning that the dead person could have had attributed to his death is unrecoverable and

should not be required to be accounted for *a posteriori*. But this peculiar iconology of death of Koselleck's is rooted in profound layers of theory, in his meta-history, in his anthropology of fundamental, oppositional relations, in that of which the pair referred to forms part of the warp of the conditions of possibility for histories, the dying/killing antithesis is a transcendental category of the *Historik*.³² Man can be defined as a thinking and speaking being, but can equally be defined as a being capable of killing his fellow men. Reason and language are put to the service of killing. Humanity is characterized by its ineradicably conflictual nature. Political entities are constituted by means of the exclusion, the submission and the death of other. Sacrifice is the guarantee of survival, of liberation, of victory and of redemption. This foundation for meaning has been maintained throughout the centuries. The political cult of the dead turns into an anthropological constant interwoven with other binary oppositions:³³ inside/outside, above/below, before/after, friend/enemy, ... It is paradoxical that modernity's repertoire of categories flows from an eminently anti-modern source.

Koselleck has repeatedly rejected the existence of a collective memory. All memory derives from individual experiences which are not interchangeable. Any person has the right to his own memories, without which he could not live and which cannot be collectivized. Only the conditions under which they are realized and recollected may be referred to as supra-individual. For this reason it is advisable to distinguish between the primary experiences of those who have lived them as a first person and who bind them to their own memories, and the secondary experiences after the

30 *Der politische Totenkult*, p. 14; see pp. 12, 15; »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen«, pp. 259–261; *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich*, Schwabe, Basel, 1998, pp. 8, 18.

31 »Historia(s) e Histórica«, pp. 211, 214. See *Los estratos del tiempo (Layers of Time)*, pp. 145–154; »Tod und Töten bei Daumier«, in: André Stoll (ed.), *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und »Wilde« in der Karikatur Honoré Daumiers*, Christians Verlag, Hamburg, 1985, pp. 53–62; »Vom Sinn und Unsinn der Geschichte«, in: *Merkur* 577 (1997), pp. 319–334.

32 »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen«, pp. 256–258; *HH*, pp. 73–77; »Historia(s) e Histórica« (»Histories and the Historik«), p. 212. Koselleck himself links the pair »having to die« and »being able to kill« to the opposition between »friend« and »enemy« and adds: »It is amply well-known that this pair of concepts comes from the same political context which gave *Being and Time* its specific contemporary value.« (*HH*, p. 75). This is a context in which authors such as Ernst Jünger and Carl Schmitt are prominent. The metaphysics of war of the latter are applied to national sovereignty, since a nation is only truly sovereign when it recognizes an enemy and asserts itself in the face of the negation of its own existence. Everything political – and with that statement Schmitt d like to defame the liberal State for its weakness – protects itself through its preparedness to kill and to die. Only while the State represses its internal enemies, can it preserve its political substance in the struggle against external enemies.

33 *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes*, pp. 5 s.; *Der politische Totenkult*, pp. 9–10; »Historia(s) e Histórica«, p. 213–214.

fact of those who were not present in the situation which gave rise to the immediate experience. This distinction also applies to memorials. The messages of monuments are open to a double exegesis: they evoke the unmistakable occasions that have led to death. Like primary experiences they are not interchangeable. But, even so, artistic responses to incomparable occasions repeat themselves. There is only a limited repertoire of aesthetic solutions for fixating violent death – which individually is always unique – in the memory. The illustration of memory feeds off a restricted range of motifs (the equestrian statue of Saint George fighting the dragon, the dying Gaul, ...) which are for this reason doomed to reiteration when visualizing the singularity of death. The iconological landscape of monuments as a whole changes only slowly. The uniqueness of the occasion along with the structural repeatability of aesthetic presentations are, consequently, placed at the axis of historical time with different velocities of change. The events of death and the cult of memorials referring to them differ according to and depending upon external factors. The deadly techniques of war have been perfected and enhanced continually thanks to industry. But the arts have also evolved. Originally the means of representation were inspired by repetitive motifs to later capture, with increasing speed, the historical uniqueness of events. With the media revolution we are experiencing an accelerating reproduction of these events, which ultimately become identical with their presentation in images. The discrepancy between the traditional arsenal of signs for preserving in durable form the memory of death and the unbridled current of fatal events is ever more painful.³⁴

Therefore, there was an unbroken prolongation in iconography from the French Revolution up to the Second World War, although the catastrophes of the First World War were premonitions of something else. The patriotic messages engraved on monuments were always positive: death had meaning and contributed to the identity of States and peoples. With the second great conflict there occurred a clean break, with new semiotic codes. History of aesthetics has its own immanent chronology, irreducible to a merely political history, in such a way that it leaves room for the artistic validity of monuments to those fallen in combat and their political obsolescence, which allows a relaxed re-adaptation, however such re-use

has limits (e.g. the recycling of the *Pietà* of Kollwitz, a work from 1937). The Koselleckian criterion for a monument adequate to a massive numbers of deaths is democratization. One problem, with regard above all to inscriptions, is the ambiguity of the concept of a victim, which undergoes a metamorphosis in its meaning in the 1950s. From being an active concept (sacrifice for Germany) it turned into a passive one (victims of fascism).³⁵ The only disputes that Koselleck got wholeheartedly involved in, writing avidly in a range of media, were the debate over the *Neue Wache* (1993) and that over the monument to the victims of the Holocaust (1977–1999). This public commitment was not a casual one, but complied with research to do with political iconology which he had been undertaking for some time.

34 »Vorbemerkung zur gegenwärtigen Debatte über den politischen Memorialkult«, prefacing epigraph corresponding to his work »Die bildliche Transformation der Gedächtnisstätten in der Neuzeit«, pp. 7–9.

35 »Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen«, pp. 273–275; *Der politische Totenkult*, pp. 10, 18–20; »Stellen uns die Toten einen Termin?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.08.1993 (also in: Michael Jeismann (ed.), *Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse*, DuMont, Köln, 1999); »Denkmäler sind Stolpersteine. Der Historiker Reinhart Koselleck zur neu entbrannten Debatte um das geplante Berliner Holocaust-Mahnmal«, in: *Der Spiegel*, 3.02.1997. After the demise of the nazis death notices abounded which read: »Died in combat for the Führer, the people and the fatherland« (»für Führer, Volk und Vaterland gefallen«).