

hte

Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft XVI/2 Sommer 2022

Der ligurische Komplex

Herausgegeben von
Hannah Baader & Gerhard Wolf

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

Herausgeberinnen und Herausgeber:

Sandra Richter

(Deutsches Literaturarchiv Marbach)

Ulrike Lorenz

(Klassik Stiftung Weimar)

Peter Burschel

(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Barbara Stollberg-Rilinger

(Wissenschaftskolleg zu Berlin)

Hermann Parzinger

(Stiftung Preußischer Kulturbesitz)

Gerhard Wolf

(Kunsthistorisches Institut in Florenz)

Beirat: Kurt Flasch (Bochum), Anthony Grafton

(Princeton), Dieter Henrich (München),

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

Krzysztof Pomian (Paris), Jan Philipp Reemtsma

(Hamburg), Quentin Skinner (London),

Barbara M. Stafford (Chicago)

Geschäftsführende Redaktion:

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

Redaktion «Konzept & Kritik»: Daniel Schönflug

Mitglieder der Redaktion: Hannah Baader, Warren
Breckman, Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Eva Cancik-Kirschbaum,
Carsten Dutt, Petra Gehring, Luca Giuliani, Ulrike Gleixner,
Hana Gründler, Jens Hacke, Helmut Heit, Markus Hilgert, Martin
Hollender, Alexandra Kemmerer, Jost Philipp Klenner, Reinhard
Laube, Michael Matthiesen, Florian Meinel, Martin Mulsow,
Robert E. Norton, Wolfert von Rahden, Stefan Rebenich,
Hedwig Richter, Hole Rößler, Astrit Schmidt-Burkhardt,
Andreas Urs Sommer, Carlos Spoerhase, Martial Staub,
Anita Traninger, Jörg Völlnagel

Redaktionsadresse:

Zeitschrift für Ideengeschichte

Wissenschaftskolleg zu Berlin

Wallotstraße 19

14193 Berlin

Umschlagabbildung: Sanremo 1967. Marianne Faithfull und
Mick Jagger. © IMAGO / Leemage.

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

Bezugspreis:

Einzelheft: € 18,00 [D]; € 18,50 [A];

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

als E-Book: € 11,99

Jährlich: € 58,00

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

Sonderpreis: € 46,00

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

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

Abo-Service:

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

E-Mail: Kundenservice@beck.de

Gestaltung:

vsp-komm.de

Layout und Herstellung:

Simone Decker

Druck und Bindung:

Eberl & Koesel GmbH & Co. KG, Altusried Krugzell

ISSN 1863-8937 • Postvertriebsnummer 74142

ISBN gedruckte Ausgabe 978-3-406-78432-3

ISBN e-book Ausgabe 978-3-406-78436-1

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

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

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2022

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



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

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

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

ZUM THEMA	Hannah Baader, Gerhard Wolf: Zum Thema	4
DER LIGURISCHE KOMPLEX	Gottfried Benn: Der ligurische Komplex	5
	Martina Kolb: Zur schwierigen Schönheit Liguriens	12
	Serenella Iovino: Das Haus. Die Wurzeln. Der Kosmos.	21
	Meike Sophia Baader: Die Schule am Mittelmeer	31
	Davide Ferri: Genuas Königin	42
	Renzo Piano: Das große Flickwerk. Ein Gespräch.....	51
	Andreas Urs Sommer: Nietzsches Ligurien	59
	Hannah Baader, Gerhard Wolf: Ein Album	65
ESSAY	Franco Moretti: Gegen den Trend. Auf Ginzburgs Spuren für die Leidenschaft der Anomalien.....	73
	Carlo Ginzburg: Was ist der Fall? Eine Spieleröffnung.....	82
ARCHIV	Philipp Felsch: Häretiker im Weltbürgerkrieg. Delio Cantimoris historische Methode	85
DENKBILD	Hermann Parzinger: TON STEINE SCHERBEN	95
	Gunilla Eschenbach, Sandra Richter: Die Farbe Roth.....	105
KONZEPT & KRITIK	Lothar Müller: Die Italo-Berlino-Fraktion	115
	Thomas Ertl: Mamma Mia	119
	Horst Bredekamp: Der toskanische Komplex	125
	Die Autorinnen und Autoren	128

Im nächsten Heft: Die Sitzung. Mit Beiträgen von Ina Hartwig, Jürgen Kaube, Frank Rexroth, Christoph Schönberger und Weiteren.

Zum Thema

«Es gibt keine schönere Straße auf der Welt als die zwischen Genua und La Spezia», und: «in jedem Moment eröffnen sich dem Reisenden neue Schönheiten», schrieb Charles Dickens 1846 in *Pictures from Italy*. Er preist die Gesteinsformationen der Steilküste, die Fülle der Vegetation, das glitzernde blaue Meer, die malerischen Orte. Über Treppentpfade steigt er nach Camogli hinab, einer Gemeinde von Seeleuten und Kapitänen, die Handelsschiffe über alle Ozeane segelten. In der Beschreibung der Kutschenfahrt, er ist im Januar unterwegs, über die Passstraße Richtung La Spezia evoziert er ein anderes, suggestives Bild aus Sturm, Regen und einem wilden Meer in der Tiefe.

Fünfunddreißig Jahre später konnten Reisende die Küste aus dem Zug betrachten und wiederum fünfzig Jahre später, 1931, kurvten Erika und Klaus Mann im Ford Cabrio die Küste entlang und bringen ihr «Buch von der Riviera» heraus. Die Straße ist nun asphaltiert (aber «löchrig») und von Villen flankiert, ein Teilstück der Verbindung Marseille–Rom. Der ligurischen Landschaft stehen die beiden kühl gegenüber. An der Côte d'Azur erschien ihnen alles modern, dynamisch, vital. In Ligurien pompös, teuer und behäbig; Genua, «ein Amphitheater», zu «seriös» und voll «geschichtlichem Spuk», nur Portofino lassen sie als «wirklich sehr schön» gelten.

Die Geschwister folgen einer langen Liste von Reisenden, die sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert an der italienischen Riviera aufhielten. Viele kamen aus England, Russland oder Deutschland. Manche waren Durchreisende, andere jährlich wiederkehrende Wintergäste oder Sommerurlauber in den Luxushotels von Bordighera oder Santa Margherita Ligure, wieder andere Emigrantinnen oder Exilierte, deutsche Jüdinnen und Juden, auch Kinder ohne ihre Eltern. Walter Benjamin schlüpfte in San Remo 1937/38 bei seiner geschiedenen Frau Dora unter, Karl Wolfskehl lebte Mitte der dreißiger Jahre in Recco, im Umkreis der «Schule am Mittelmeer». Zu den wiederkehrenden

Besuchern gehörte schon Friedrich Nietzsche, der in den Wintern 1879 bis 1883 Wochen in Genua, in Rapallo oder im hoch gelegenen Ruta, mit spektakulärem Blick auf den Golf, verbrachte, von dort die Halbinsel von Portofino mit ihren Felsen und uralten Farnen erwanderte und Teile des *Zarathustra* schrieb.

Den «ligurischen Komplex» hat Gottfried Benn am Schreibtisch herbeiphantasiert – ohne je einen Fuß auf den Landstrich gesetzt zu haben. Für uns dagegen bedeutet der «Komplex» ganz real – Infrastruktur, Geopolitik, soziale Räume, Ökologie, Sprache und Bilder in den Blick zu nehmen, sich dem Katastrophischen dieser Geschichte zu stellen, der «komplizierten Schönheit» Raum zu geben, die Italo Calvino oder Eugenio Montale literarisch erschlossen oder Fabrizio de André in genuesischem Dialekt besungen haben. Konkret heißt es – sich den durch Straßen, Schienen und Wege, Aussichtspunkte, Treppen, Terrassen und Fenster gelenkten Blicken zu widmen, bis zur neuen Brücke von Renzo Piano. Ein solcher «Komplex» umfasst das Fotografieren, Malen oder Dichten, das Bauen und Gärtnern, das Wahrnehmen und Gestalten von Landschaft: Ligurien, ein fragiles politisches Gebilde und ein Passagenraum über Jahrhunderte, mit der Steilküste der Riviera di Levante und der «lieblicheren» Riviera di Ponente, sichelförmig um den Golf von Genua gelagert mit einem schwer zugänglichen Hinterland von Bergen und schmalen Tälern. Ligurien und Riviera konstituieren – in einem unablässigen «Flicken», zwischen Vertikalität und Horizontalem – eigene Ästhetiken und Praktiken zwischen Land und Meer, die sich zu Phantasieräumen öffnen oder verdichten können.

Hannah Baader
Gerhard Wolf

Der ligurische Komplex

GOTTFRIED BENN

Der ligurische Komplex

- 1 Gottfried Benn: Der Geburtstag (1916), in: ders.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn, hg. v. Gerhard Schuster, Bd. III, Prosa 1, Stuttgart 1987, S. 51ff. Den ligurischen «Zitat-Komplex» aus Benns verschiedenen Werketappen hat Martina Kolb komponiert. Siehe auch den Kommentar auf Seite 9. Mit freundlicher Genehmigung von Klett-Cotta.

Da aus Gärten warf sich ihm der Krokus entgegen [...]. Am Mittelmeer die Safranfelder [...] arabisches Za-fara, griechisches Krokē [...] die Blütenmatte und das Alpental [...] Südlichkeiten, Überhöhung! [...] Orangengärten, gelbflammend [...]. Wo war sein Süden hin? Der Efeufelsen? Der Eukaluptos, wo am Meer? Ponente, Küste des Niedergangs, silberblaue die Woge her! [...] Rönne sah sich um [...]: Groß glühte heran der Hafenkomplex: Über die Felsen steigt das Licht, schon nimmt es Schatten an, die Villen schimmern und der Hintergrund ist bergerfüllt. [...] Europa, Asien Afrika [...] schon geschah ihm die Olive. Auch die Agave war schön, aber die Taggiaska kam, feinölig, die blauschwarze, schwermütig vor dem Ligurischen Meer. Himmel, selten bewölkt; Rosen ein Gefälle; durch alle Büsche der blaue Golf, aber die endlosen lichten Wälder, welch ein schattenschwerer Hain! Wurde um den Stamm das Tuch gebreitet, lag Arbeit vor [... es] schlugen Männer [...] die Kronen, jäh den Früchten zugewandt. [...] Kleine Presse wird gedreht, schieferner Teller still durchgangen. Ernte naht sich [...] Da schwang sich einer in seine Ernte [...] er, Rönne.¹

*

Ich finde nämlich in mir selber keine Kunst, sondern nur in der gleichen biologisch gebundenen Gegenständlichkeit wie Schlaf oder Ekel die Auseinandersetzung mit dem einzigen Problem, vor dem ich stehe, es ist das Problem des südlichen Worts.

Wie ich einmal versucht habe darzustellen in der Novelle «Der Geburtstag» (Gehirne); da schrieb ich: «da geschah ihm die Oli-

ve, nicht: da fiel sein Blick auf eine Olive, sondern: da geschah sie ihm, wobei allerdings der Artikel noch besser unterbliebe. Also, da geschah ihm «Olive» und hinströmt die in Frage stehende Struktur über der Früchte Silber, ihre leisen Wälder, ihre Ernte und ihr Kelterfest.

Oder an einer anderen Stelle derselben Novelle: «groß glühte heran der Hafenkompex», nicht: da schritt er an den Hafen, nicht: da dachte er an einen Hafen, sondern: groß glühte er als Motiv heran, mit den Kuttern, mit den Strandbordellen, der Meere uferlos, der Wüste Glanz. [...]

Mich sensationiert eben das Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv und dann empfinde ich ganz gegenständlich seine Eigenschaft des logischen Begriffs als den Querschnitt durch kondensierte Katastrophen. Und da ich nie Personen sehe, sondern immer nur das Ich, und nie Geschehnisse, sondern immer nur das Dasein (Dasein), da ich keine Kunst kenne und keinen Glauben, keine Wissenschaft und keine Mythe, sondern immer nur die *Bewußtheit*, ewig sinnlos, ewig qualbestürmt –, so ist es im Grunde diese, gegen die ich mich wehre, mit der südlichen Zermalmung und sie, die ich abzuleiten trachte in ligurische Komplexe bis zur Überhöhung oder zum zum Verlöschen im Außersich des Rausches oder des Vergehens.²

*

Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! Man denke an alle die leeren entkräfteten Bespielungen, die suggestionslosen Präambeln für dies einzige Kolorit, nun kann man ja den Himmel von Sansibar über den Blüten der Bougainville und das Meer der Syrten in sein Herz beschwören, man denke dies ewige und schöne Wort! Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des «ligurischen Komplexes», von enormem «Wallungswert», das Hauptmittel zur «Zusammenhangsdurchstoßung», nach der die Selbstentzündung beginnt, das «tödliche Fanal», auf das sie zuströmen die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener «fahlen Hyperämie». [...]. Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur ihre Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. [...] nehmen Sie Olive oder Theogonien [...]. Botanisches und Geographisches,

2 Gottfried Benn: Schöpferische Konfession (1919), in: Sämtliche Werke, Prosa 1, S. 108f.

- 3 Gottfried Benn: Epilog und lyrisches Ich (1927), in: Sämtliche Werke, Prosa 1, S. 131ff.
- 4 Gottfried Benn: Frankreich und Wir (1930), in: Sämtliche Werke, Prosa 1, S. 225.
- 5 Gottfried Benn: Dorische Welt (1934), in: Sämtliche Werke, Bd. IV, Prosa 2, S. 151 (Kap. V.: «Kunst als progressive Anthropologie»).
- 6 Gottfried Benn: Lyrik (Ende 1943 / Anfang 1944), in: Sämtliche Werke, Prosa 2, S. 355f.

Völker und Länder, alle die historisch und systematisch so verlorenen Welten hier ihre Blüte, hier ihr Traum – aller Leichtsinns, alle Wehmut, alle Hoffnungslosigkeit des Geistes werden fühlbar aus den Schichten eines Querschnitts von Begriff.³

*

Ich habe seit dem Krieg vier größere Reisen durch Frankreich gemacht, sowohl nach Paris wie in die Provinz. [...] Wir fuhrten kreuz und quer durch das Land, vom Mittelmeer zum Atlantik, von Palavas bis Arcachon, von Longwy bis Hendaye und von Jumont nach Perpignan, wir durchfuhren die Argonnen und Pyrenäen, wir berührten die Provinzen seines keltischen, seines baskischen und seines ligurischen Bluts.⁴

*

Nietzsche als Ganzes: das titanische Hinaufstemmen der schweren naturhaften Blöcke Wissenschaft, Moral, Gesinnung, Trieb, Soziologie, aller dieser «deutschen Krankheiten des Geschmacks», in die Reiche der Helle, der Gaia, [...], man kann auch sagen ins Machtmäßige, ins Dorische; [...] man kann es auch geographisch sagen: aus dem Nazarenischen in seine Lieblingsdeutungen: das Provenzalische und Ligurische [...].⁵

*

Es ist [...] ein Laboratorium für Worte, in dem sich der Lyriker bewegt. Hier modelliert, fabriziert er Worte, öffnet sie, sprengt, zertrümmert sie, um sie mit Spannungen zu laden, deren Wesen dann durch einige Jahrzehnte geht. Der Troubadour kehrt zurück: trobaire oder trobador = Finden, d. h. erfinden von Worten (XI. Jahrhundert, zwischen Loire und Pyrenäen), also: Artist. Wer den Reigen kennt, geht ins Labor. Gauguin schreibt an einer Stelle über van Gogh: «In Arles wurde alles – Quais, Brücken und Schiffe, der ganze Süden – Holland für ihn.» In diesem Sinne wird für den Lyriker alles, was geschieht, Holland, nämlich: Wort, Wortwurzel, Wortfolge, Verbindung von Worten; Silben werden psychoanalysiert, Diphthonge umgeschult, Konsonanten transplantiert; für ihn ist das Wort real und magisch, ein moderner Totem.⁶

*

Beschränkt! Doch dann / einmal der astverborgenen Männer / Oliven Niedergeschlagen, / die Haufen gären. / Einmal Weine

vom Löwengolf / in Rauchkammern, mit Seewasser beschönigt.
/ Oder Eukalyptus, Riesen, 156 Meter hoch / und das zitternde
Zwielicht in ihren Wäldern. / Einmal Cotroceni – / nicht mehr! //
Kleines Gesicht / Schneeflocke / immer so weiß, / und dann die
Ader an der Schläfe / vom Blau der Traubenhyaazinthe, / die ligu-
rische, / die bisamartig duftet.⁷

*

Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte [...] sich
bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive
Formulierung gefunden, alles Weitere war Exegese. [...] die ganze
Psychoanalyse, der ganze Existentialismus, alles dies ist seine
Tat. Er war, wie sich immer deutlicher zeigt, der weitreichende
Gigant der nachgoetheschen Epoche. [...] für meine Generation
war er das Erdbeben der Epoche und seit Luther das größte deut-
sche Sprachgenie. [...] Alles, was Inhalt, Substanz, Gedanke [...]
schien, riß er mit seinem Krakengehirn, seiner Polypennatur an
sich, spülte etwas Meerwasser, tiefblaues, mittelländisches dar-
über, fuhr ihm unter die Haut [...] zeigte seine Bruch- und Wund-
flächen und trieb weiter, wurde weiter getrieben zu neuen Mee-
ren, rings nur Welle und Spiel.⁸

*

Helligkeit, Wurf, Gaya – diese seine [Nietzsches] ligurischen
Begriffe, rings nur Welle und Spiel, und zum Schluß: du hättest
singen sollen, o meine Seele – alle diese seine Ausrufe aus Nizza
und Portofino [...].⁹

*

Alles in Moll, in Con sordino
gelassenen Blicks gelassener Gang
von Palavas bis Portofino
die schöne Küste lang.

Ja, Melodien – uralte Wesen,
die tragen dir Unendlichkeiten an:
Valse triste, Valse gaie,
Valse Niegewesen
verfließend in den dunklen Ozean.¹⁰

7 Gottfried Benn: Kleines süßes Gesicht (1945), in: Sämtliche Werke, Bd. II, Gedichte 2, S. 128.

8 Gottfried Benn: Nietzsche – nach 50 Jahren (1950), in: Sämtliche Werke, Bd. V, Prosa 3, S. 198, S. 204f.

9 Gottfried Benn: Probleme der Lyrik (1951), in: Sämtliche Werke, Bd. IV, Prosa 4, S. 15.

10 Gottfried Benn: Melodien (1952), in: Sämtliche Werke, Bd. I, Gedichte 1, S. 257.

- 11 Gottfried Benn: Drei alte Männer (1948), in: Sämtliche Werke, Bd. VII/1, Szenen und andere Schriften, S. 117.
- 12 Gottfried Benn: Heinrich Mann (1913), in: Sämtliche Werke, Prosa 1, S. 27.
- 13 Gottfried Benn: Der Sänger (1925), in: Sämtliche Werke, Gedichte 1, S. 55.

Überbesetzung mittels Geographie Ein Kommentar von Martina Kolb

«Mignons Süden», legt Benn in einem Selbstgespräch einem seiner «Drei alten Männer» 1948 in den Mund, «der Süden Goethes und Byrons liegt heute in Tahiti und Fakarava.»¹¹ «Heute» kursieren italiensehnsüchtige Schlager wie Rudi Schurickes «Capri-Fischer» (1941) oder René Carols «Im Hafen von Adano» (1951). Die italienische Adriaküste entpuppt sich in der jungen Nachkriegsrepublik allmählich als südliches Urlaubsziel der Deutschen. Die Welt war kleiner geworden, der Krieg zu Ende und Italien näher gerückt. Das Fernweh musste sich auf entsprechend verlagerte Sehnsuchtobjekte verschieben. Dennoch «war» für Benn immer «Italien da»¹² – weniger im Sinne von Goethe, der Ligurien selbst nicht bereiste, denn als Nietzsches Territorium troubadourisch-ligurischer Selbstbefreiung – hin zum «Traum des Gedichts».¹³

In unterschiedlichen Werketappen und Genres liegt Benns Literarisierung eines sich von Alaska bis Palau, von den Lofoten bis Granada erstreckenden Geographischen ebenso auf der Hand wie sein Fortschreiben einer etablierten Italiensehnsucht, die mit Goethes «Lied der Mignon» (1785) den Höhepunkt erreicht hatte. Jedoch schenkte er seine Aufmerksamkeit nicht nur Mignon und der Südsee, sondern rückte als versierter Meister seines sogenannten «ligurischen Komplexes» seit spätestens 1916 diesen Landstrich ins poetologische Rampenlicht, und zwar mittels eines von Nietzsches ligurisch-provenzalischer Wanderschaft inspirierten «Komplexes» aus botanisch und geographisch motivierter Toponomastik und Kartographie – im Sinne eines dem nebligen Norden polar entgegengesetzten Südtraums als auch in dem antithetischer Wortkonstruktionen und auratischer Klangkompositionen, die diesen lyrischen Traum von einer psychisch motivierten geistigen Landschaft zum Ausdruck bringen.

Mit seinem «ligurischen Komplex» schrieb sich Benn in eine Ideengeschichte ein, ohne jemals vor Ort ein Auge auf das italienische Ligurien geworfen zu haben. Seine ligurischen Fantasien sind geographisch nicht immer plausibel und kommen bisweilen einem dem Unbewussten geneigten «ozeanischen Gefühl»

rauschhafter Entgrenzung (Freuds von Romain Rolland geborgter Begriff) näher als der fast vertikalen ligurischen Terrassenlandschaft.¹⁴ Die nach Taggia (Ponente) benannte Taggiaska Olive (auch als Niçoise bekannt), die aufgrund ihres feinen Öls besonders geschätzt wird und die Benn als Urfrucht und kondensiertes Ligurien in Szene setzt, nennt der Dichter schon 1916 bei ihrem italienischen, nicht französischen Namen.¹⁵ Sie «geschieht» seinem Rönne vor dem Blau der westligurischen Mittelmeerküste und nicht in den Hainen des Hinterlands (*entroterra*), das er im Rahmen von Rönnes Oliven-«Geschehnis» dennoch bestens erfasst, «Hintergrund bergerfüllt [...] Gefälle [...] blauer Golf [...] schattenschwerer Hain».

Ans Mittelmeer reiste Benn in Begleitung eines Berliner Patienten und Kunsthändlers erst ab 1920. Er sah damit die französische Mittelmeerküste also frühestens ein Jahr, nachdem er seinen «ligurischen Komplex» als psychisch-poetischen Brennpunkt von Schreibtischen in Brüssel und Berlin aus bereits geprägt hatte. Seine späten Italienreisen führten Benn wiederum nicht ans Meer, sondern in die Südtiroler Kurstadt Meran und zu Gabriele D'Annunzios Vittoriale degli Italiani am Südwestufer des Gardasees.¹⁶

Sigmund Freud, eine andere Zentralfigur des «ligurischen Komplexes» als deutscher Seelenlandschaft, definierte die narzisstische «Überbesetzung», die mit einer Konzentration auf ein begehrtes Objekt einhergeht, und die für Benn mit dieser in Verbindung stehende Melancholie als Manifestationen des Wiederholungszwangs. In ihrer schieren Dichte sollten Benns toponomastische Kompilationen auch vor diesem analytischen Hintergrund gelesen werden. Aus der «Überbesetzung» zog der narzisstische Dichter Energie. Nicht nur «Ostafrika», sondern auch «Ligurien» exotisierte und erotisierte Benn «im Hirn», denn «keine Gedanken, keiner / trösten den Denker wie / Überbesetzung seiner / mittels Geographie».¹⁷

Ein weiteres Augenmerk legte Benn auf dichterisch-medizinische Schnittstellen. Sein Schreiben wurde von der Erfahrung als Arzt und der expressionistischen Ästhetik ebenso geprägt (man denke an die «Morgue»-Gedichte von 1912 und an die «Rönne»-Novellen) wie von einer sich im Weimarer Berlin institutionalisierenden Psychoanalyse. Er schrieb mit seiner Wendung

14 Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur (1930), in: ders.: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, Frankfurt/M. 1974, S. 197–198.

15 D'Annunzios «Alcyone» von 1903 enthält poetische Lobreden auf die Olive, die dem frühen Benn bereits bekannt gewesen sein müssten.

16 Vgl. Martina Kolb: Ligurian Complexes: Benn's Olive Harvest, in: dies.: Goethe's Citrus, Nietzsche's Figs, and Benn's Olive: Poetic Reverie, Erotic Fantasy, and Botanic Agency, Monatshefte, Wisconsin 2014, S. 189–194. Dies.: Blind Spots, Alibis, Sceneries: Benn's Ligurian Complexes, Toronto 2013.

17 Gottfried Benn: Ostafrika (1925), in: Sämtliche Werke, Gedichte 1, S. 55.

- 18 Gottfried Benn: Radio (1953), in: Sämtliche Werke, Gedichte 2, S. 162.
- 19 Gottfried Benn: Der Garten von Arles (1920), in: Sämtliche Werke, Prosa 1, S. 110ff.

«ligurischer Komplex» eine interdisziplinär fundierte und von Nietzsches Ligurien und psychoanalytischem Vokabular («Überbesetzung», «Komplex», «Surrogat», «Assoziation» etc.) beeinflusste expressionistische Poetik konkreter ein als zahlreiche Interpretationen seiner Texte es vermuten lassen, die Benns explizit als ligurisch bezeichnete Poetik oft in eine zu allgemeine Mittelmeeratmosphäre auflösen. Hätte er von einem sizilianischen oder toskanischen Komplex gesprochen, hätten diese Verdünnungen so wohl nicht stattgefunden. Das Toponym Ligurien ist weniger geläufig und läuft Gefahr, immer wieder ins Mythisch-Träumerische projiziert zu werden – auch von Benn selbst.

Der ligurische Komplex ist ein Resultat nicht nur der fürs Mittelmeer zuständigen biblischen und epischen Lektüren und klassischen Sprachstudien Benns, wie sie in Pastorenhäusern wie denen der Benns, Nietzsches und Van Goghs beispielhaft gefördert wurden, sondern auch der von Nietzsches im Engadin und in Ligurien entstandenen Werke (vor allem *Zarathustra*) – ein poetisches Paradigma mit Freud'schen Introspektionen und ein für Benn auf Wissenschaft (auch der *gaya scienza*, die er mit Nietzsche feiert) und freier Assoziation beruhender Bildkomplex.

Benns Poetik des ligurischen Komplexes offeriert ein expressives Potenzial, das Botanisch-Geographisch-Ligurisches mit Psychologisch-Komplexem vereint. Ästhetische Sublimierung verwandelt Geographie in ein Surrogat der Seele. «Ich sehe nicht viel Natur [...] ich bin auf Surrogate angewiesen.»¹⁸ Van Gogh, den Benn als Provenzalen und malenden «Idioten» verewigte,¹⁹ lebte etwa zeitgleich mit Nietzsches Ligurienaufhalten (inklusive Nizza) in Arles und nahm Einfluss auf Benns gelb-blaue, sonnig-ozeanische, ligurisch-lyrische Farbenpalette.

Die vorangestellte chronologisch arrangierte, aber keinesfalls erschöpfende Anthologie von Benn-Zitaten stellt Elemente seiner ligurischen Poetik vor, wie sie sich, von 1916 an und bis zu seinem Tod 1956 nicht mehr von ihm ablappend, durch sein Gesamtwerk zieht – von den «Rönne»-Novellen des Brüsseler Militärarzts im Ersten Weltkrieg über Weimar und einen dorisch verbämten NS, die innere Emigration in Landsberg als Militärarzt im Zweiten Weltkrieg, bis hin zum Parlando seiner «Melodien» der bundesrepublikanischen Nachkriegsdekade.

Zur schwierigen Schönheit Liguriens

Unverhoffte Assoziationen setzte eine aus Kunstblumen gefertigte Installation Maria Fernanda Cardosos bei ihrer Betrachterin in Gang, wie diese im Jahr 2000 durch die Ausstellung *Modern Starts: People, Places, Things* im New Yorker Museum of Modern Art schlenderte. Die Kolumbianerin nannte ihr Werk zweisprachig *Cementerio – Vertical Garden* (1990–1999) und umriss, mit Bleistift, vertikal ausgerichtete Grabsteinsilhouetten auf einer hellen Graphitmauer, aus der horizontal lilienartige Plastikblumen zu wachsen schienen. Cardoso ruft mit ihrer Arbeit Schmerz und Trauma, Tod und Trauer in Erinnerung, indem sie die traurige Schönheit der Kolumbarienkunst kolumbianischer Friedhöfe nachempfindet und deren charakteristischen Kunstblumenschmuck als Hoffnungsschimmer ausstellt.

Sollte man beim Betrachten dieses Werks bereits mit Liguriens literarischer Landschaft vertraut sein, so assoziiert man un schwer Eugenio Montales Verse aus «In limine», dem Eingangsgedicht seines ersten Gedichtbands *Ossi di seppia* (Tintenfischknochen) von 1925, mit dem er sich durch den Entwurf eines neuen ligurischen Landschaftskonzepts und die Entwicklung einer mit diesem einhergehenden tellurischen Sprache poetologisch in die Literaturgeschichte einschrieb: «erfreu dich des Windes, der in den Obstgarten tritt / und dir die Lebenswege wiederbringt: / hier, wo ein totes / Gewirr an Erinnerungen versinkt, / kein Garten war es, sondern ein Reliquiar».¹

Montale offeriert in seinen *Ossi* epiphanisch verwobene Kindheitserinnerungen («das Haus [s]einer fernen Sommer») an Monterosso-Fegina (Cinque Terre), die er zu ausdrucksvollen Bildern verdichtet, die teils physiognomisch anmuten und sich etwa in einem an den Strand gespülten Tintenfischknochen als synchroner Verkörperung einer Lebensgeschichte offenbaren, oder in der Erscheinung eines als wesentliches Alphabet schwarz auf weiß lesbaren Gezweigs auf der virtuellen Seite ligurischer Luft, oder im Gelb von Sonnenblumen oder Zitronen, die sich plötzlich hinter einem angelehnten Gartentor zeigen, oder aber in der ungeahnten Ankunft eines safrangelben Schmetterlings. Montales Gedicht «Mediterraneo» thematisiert stattdessen das von Claude Debussys *La mer* inspirierte Ozeanische, mit dem das lyrische Ich in den direkten Dialog tritt oder gar des Meeres «grollende

1 Vgl. Eugenio Montale: *Tutte le poesie*, Mailand 1984. Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

- 2 Die entidyllisierten Bilder erinnern an T. S. Eliots «Wüstes Land» und «objective correlative», sowie an Ezra Pounds «image» und «zerklüftetes Paradies» (aus «Canto LXXIV»). Vgl. Ezra Pound: *The Pisan Cantos*, New York 2003.

Seite» liest. Alles Wortbilder, die Ligurien in der Schwebe darstellen zwischen Land und Meer, Traum und Erinnerung, mediterraner Schönheit und drohender Dürre.

Der senkrecht orientierte *Friedhof – vertikaler Garten* Cardosos, der sowohl den Kolumbarien Lateinamerikas und Friedhöfen des westlichen Mittelmeerraums als Erinnerungsorten ähnelt als auch hermetisch verriegelten Magazinen, schwer zugänglichen Bibliotheken oder Archiven, ergreift die Betrachterin in Form einer umgekehrten Ekphrasis. Diese vermag es, das dichterische Wort Montales zum bildlichen Objekt umzugestalten. Die Künstlerin stellt mit ihrer kolumbianisch motivierten Installation der Ligurien gewogenen Betrachterin implizit die Prekarität auch dessen dar, was Montale den «extremen Landstrich» nennt, der seine hermetisch-ligurische Erinnerungslandschaft ausmacht, die anders geartet ist als Himmel und Meer eines Gabriele D’Annunzio (*Alcyone* 1903).² Land und Meer, Höhe und Tiefe, Leben und Tod bestehen in Montales Versen miteinander fort, so dass sich ein von ligurischen Trockensteinmauern umgebener Garten im Vergänglichkeitsbewusstsein in ein schwierig-schönes, abweisend-verlockendes Reliquiar verwandeln mag, in dem das Paradies nur noch als ein fragmentarisches auszumachen ist.

Cardosos Installation ermöglicht weitgefächerte Verortungen, die von konkreten Beobachtungen und assoziativen Betrachtungsweisen mitgestaltet werden, ganz im Sinne von Kenneth Whites Geopoetik. White betont den Schnittpunkt von Erde und Sprache, Welt und Ausdruck und spricht sich beharrlich, beispielsweise 2006 in *On the Atlantic Edge* gegen «nationale Engstirnigkeit», «Identitätspolitik», «regionale Süffizienz» und «gemütliche Borniertheit» aus; gegen alle Formen des Separatistischen also, die dem Wesen der organischen Perspektive seines geopoetischen Projekts und der mit ihr einhergehenden kosmischen Vision im Kern widersprechen: «Ich habe immer wieder versucht, grundsätzliche Fragen zu Kultur und Literatur zu stellen, die sich mit einem spezifischen Gebiet, Schottland, beschäftigen, mit möglichen Ableitungen in andere Gegenden». Deutlich hebt er die Aura des Orts hervor, die diesen des Regionalen enthebt und ihn zum Gebiet oder Territorium macht: «Statt von einer Region

spreche ich lieber von einem Gebiet. Was ein Gebiet von einer Region unterscheidet, sind seine Aura und sein Bezug zum Kosmos».³

In seinen geopoetischen Vielschichtigkeiten und Ausdehnungen ist «Liguria» in einem historischen Sinne weit mehr als nur eine von zwanzig modernen Regionen Italiens. Während Ligurien in erster Linie als diese Region und sein blau anmutender mythisierter Küstenstreifen als Traumziel unter dem touristischen Namen «Riviera» bekannt ist – die, oft gar der Côte d’Azur gleichgesetzt, Liguriens kontrastreiche Landschaft zwischen Gipfeln und Meeresgrund, Hinterland und Strand irreführend beschneidet –, sollte man seine komplexe, schwierige Schönheit nicht nur durch einen aufwendigen Blick weg von Klippen und Badestränden und hinauf und hinein ins Hinterland, der sogenannten *entroterra*, bereichern, sondern auch erweiternd über die im Zuge der Nationsbildung aufoktroierten Grenzen hinaus in Erinnerung rufen, die einst politisch statt landschaftlich ausschlaggebend gewesen waren.

Ligurien also nicht so sehr als moderne Region Italiens oder touristische Postkartenkulisse, sondern eher als pränationales, länderübergreifendes Kulturgebiet, das die Provence im Westen einschließt und östlich bis zu Dantes benachbarter Toskana reicht. Ligurien, in dem die Alpen und das Mittelmeer als prominenteste Kulturlandschaften Europas und kulturell sinnstiftende Nord-Süd-Koordinaten in Form der Seealpen (und Apennin) und des Ligurischen Meers auf kleinstem Raume augenscheinlich aufeinandertreffen. Friedrich Nietzsche spricht vom «Meer und Gebirge – alles auf sehr kleinen Raume», Montale vom «kleinen Format».⁴

Diese alpin-mediterrane geopoetische Schnittstelle, wie sie Ligurien wie kein anderer Landstrich als Mikrokosmos darbietet, war bereits richtungsweisend für Nietzsche, dessen Wanderschaft in den 1880er Jahren ihn nicht nur in Sils Maria, sondern auch in Rapallo, Genua, Ruta und Nizza residieren hieß und der sich selbst sowohl als «guten Europäer» als auch als «Genuesen» betrachtete und zuweilen mit dem Entdecker Kolumbus identifizierte. Zum ersten Mal sieht er das Mittelmeer 1876, von Genf kommend, bei seiner Ankunft in Genua, von dessen Hafen er

3 Kenneth White: *On the Atlantic Edge*, Dingwall 2006, S. 75, 3.

4 Vgl. zum geopoetischen Konzept der «ligurianity» (Ligurizität) ausführlich Martina Kolb: *Nietzsche, Freud, Benn, and the Azure Spell of Liguria*, Toronto 2013.

kurz danach Richtung Neapel aufbricht. Seine ausgedehnteren Ligurien-Aufenthalte sollten vier Jahre später in Genua beginnen, wo ihm der Hafen ebenso große kreative Freude bereitet wie Paläste, Gartenarchitektur und Bergpfade. Den wegen seiner Skulpturen berühmten Staglione Friedhof am Genueser Steilufer besuchte Nietzsche zu längeren Spaziergängen. Grabkunst und Bildhauerei motivierten ihn sogar zu Staglione-Versen, nachdem ihn die Skulptur eines Mädchens besonders ergriffen hatte, die lebendig wirkte und wohl das im Steine schlafende Bild verkörpert: «Bild im Steine [...] Wort darauf [...] Wie! Ich ein Grabstein-Narr! [...] ich gesteh's, ich küßte / Das lange Wort sogar.»

Liguriens geopoetische Präsenz, die Nietzsche auf langen Spaziergängen besonders um Portofino sowohl auf Bergwegen als auch in der Bucht erkundete (Zoagli, Santa Margherita), hätte weder ihn noch seine Komposition *Also sprach Zarathustra* stärker prägen können. «Auf diesen [...] Wegen fiel [ihm] der ganze erste Zarathustra ein, vor allem Zarathustra selber, als Typus: richtiger, er überfiel [ihn].» Während Nietzsche der Landschaft selbst musikalische Ausdruckskraft zuspricht («dort, wo die Bucht von Genua ihre Melodie zu Ende singt»), ging Ernst Bertram, Nietzsches Zarathustra-Ereignis folgend, im «Portofino»-Kapitel von *Nietzsche: Versuch einer Mythologie* (1918) so weit, vom «Vorgebirgstypus seiner Sätze» zu sprechen, davon also, wie sogar Nietzsches Syntax dieser Landschaft Genüge tat – und die Landschaft wiederum ihm und auch seinem Satzbau, den Gottfried Benn Jahrzehnte später noch fest im Blick behalten wird.

Die Gipfel und das Meer, das Raue, Herbe, Steile und Zerklüftete, die Schroffheit und Abgeschiedenheit der ligurischen Landschaft – die Dante im *Purgatorium* als derart unwirtlich darstellt, dass sie in seinem Ermessen nur noch vom Läuterungsberg übertriffen werden kann: «zwischen Lerici und La Turbie / der verlassenste, / zerklüftetste Abhang» – sind es, die den sprachlichen Ausdruck des mit der persisch inspirierten Figur Zarathustras repräsentierten antithetischen Denkens und seinen Hang zur fast greifbaren Metaphorik ermöglichen. Diese sieht Nietzsche klar in der Nachfolge der provenzalischen Troubadoure – man denke an lyrische Gattungsbegriffe wie *alba* und *trobar clus*, auch an den Mistral und die *gaya scienza*, die als *Fröhliche Wissenschaft* zum Ti-

tel eines und zum Prinzip aller seiner ligurisch motivierten Werke wurde, in denen der halkyonische Himmel, der Horizont und das offene Meer des Kolumbus ebenso gefeiert werden wie der kleine epikureische Sonnenwinkel und das geschützte Winkelglück eines ligurischen Olivenhains.

Im deutschen Sprachraum sind im Kontext ligurischer Affinitäten Sigmund Freud und Gottfried Benn als Nachfolger Nietzsches zu nennen, des staatenlosen Wanderers, der mit einer beispielhaften Offenheit für nomadisches Denken sein Augenmerk bereits auf Wechselwirkungen zwischen realer Geographie und Meteorologie, historischem Schauplatz und philosophisch-literarischen Zusammenhängen legte und dabei neben dem Engadin im letzten Drittel seines Lebens Ligurien seine gesteigerte Aufmerksamkeit schenkte. Nietzsche verhalf Ligurien dazu, mindestens teilweise aus dem geistigen Schatten zu treten, den die vom Goethe'schen Italienbild und der Grand Tour dominierte Geistesgeschichte auf das von diesen ausgesparte ligurische Gebiet geworfen hatte – ohne wie Venedig, Florenz, Rom und Neapel kanonisiert oder gar wie die Côte d'Azur zur «Côte of Desire» (Will Self) verkitscht zu werden.⁵ Nietzsche machte, wenn man so will, Ligurien jenseits der englischen Romantik international literaturfähig, und das gut drei Jahrzehnte bevor Sem Benelli 1919 der ostligurischen Bucht von La Spezia den Namen *golfo dei poeti* verleiht und damit unter anderen auf Lord Byron und den in dieser Bucht ertrunkenen P. B. Shelley Bezug nimmt, sowie vor der Ankunft eines W. B. Yeats oder Pound in Rapallo.

Im Zuge der Nationsbildung trat Italien Nizza an Frankreich ab – die heutige im Westen des gesamtligurischen Territoriums und im Südosten Frankreichs liegende Region Provence-Alpes-Côte d'Azur mit der Hauptstadt Marseille. Als ligurisch-italienisches Terrain blieb die heutige Region Liguria mit der Hauptstadt Genua. Eine Gebietstrennung dieser Art wird der ligurischen Kultur und ihrer Beziehung zur Weltkultur allerdings ebenso wenig gerecht wie deren Namen, denn Ligurien leitet sich ab vom vorindogermanischen Volk der Ligurer, dessen Wirkung von Kelten und Etruskern auf die Seealpen und Apenninen eingeschränkt wurde, das kulturell jedoch Gebiete wie die Provence, die Westalpen und einige Gegenden Norditaliens entschieden mitprägte.

5 Vgl. Will Self/Ralph Steadman: *Psychogeography*, New York 2007.

6 Orhan Pamuk: *Kara Kitap*, Istanbul 1990, S. 21–24.

Das Gebiet als geographischer Begriff bezeichnet primär ein Areal auf der Erdoberfläche, schließt allerdings weitere Dimensionen kaum aus, wie man beispielsweise an meteorologischen Begriffen wie Hoch- und Tiefdruckgebiet oder metaphorischen Wortschöpfungen wie Fach- und Wissensgebiet beobachten kann (Meteorologie wie Metaphorik gehörten zu Nietzsches Hauptinteressen). Die vertikale Dimension des steilen, an- und auffälligen ligurischen Gebiets, das in stark windigen, wasserarmen und damit erosionsbedingten Zerreißproben mit seiner mitunter fast senkrechten Terrassen-Landschaft immer wieder neu aufgebrochene Wundflächen zeigt und dramatische Einblicke in tiefere Erdschichten bietet, verweist ganz besonders auf die aus diesem aufsteigende Aura – es sei auf die dichterische Assoziation von Wind und Atem hingewiesen wie in Montales «Meeresatem» –, die nach White keine verwaltungspolitischen Begrenzungen kennt, sondern von einem tiefgründigeren Sinn des Ortes lebt: nicht nur von dem, was sich manifest zeigt (etwa Topographie und Flora), sondern ebenso von Latentem und Subkutanem, das nur mitunter an die Oberfläche befördert wird (etwa Geologie und Archäologie) – Energien und Reliquien, die auch Blumen und Ossarien der Gärten-Friedhöfe Cardosos und Montales als Tradition und *memento mori* enthalten (und erhalten) wie Kirchen die ihrer Märtyrer.

Im zweiten Kapitel des türkischen Romans *Kara Kitap* (Schwarzes Buch), das den Titel «Wenn der Bosphorus austrocknet» trägt, imaginiert Orhan Pamuk den zugänglichen Meeresgrund eines Bosphorus, wie er Betrachtern eine fast unfassbare Bandbreite an Kunstwerken und Accessoires, Bildern und Idolen, Kadavern, Knochen und Skeletten sichtbar macht – nicht nur von Fischen und Kamelen, sondern auch von vermissten und vergessenen Menschen (einschließlich Priestern, Sklaven, Banditen und Konkubinen) sowie von Kaiser Wilhelm und den Genuesen («Ceneviz»), Kelten und Ligurern («Likyalı»).⁶ Selbstverständlich hegten nicht nur Byzantiner und Osmanen, sondern auch andere Mächte im Laufe der Geschichte ein starkes Interesse daran, diese Meerenge zu kontrollieren, die das Schwarze mit dem Marmarameer verbindet und damit Asien und Europa zugleich zusammenführt wie auch trennt: Pisa, Venedig und selbstredend die

thalassokratische Flotte Genuas – «La Superba» sicherte sich einst Galata als Kolonie.

Der von Pamuk fiktional offengelegte Meeresboden dieser interkontinentalen Kreuzung stellt ein Seegrab zur Schau, das sich der Istanbuler Romancier in einem visionären Szenario als im und auf dem Grunde zugängliches Archiv vorstellt, das Eroberungsgeschichten der Seefahrt erzählt und an Hart Crane ebenso erinnert wie an Montale: «die Knochen Ertrunkener hinterlassen eine Botschaft» schrieb Crane 1926 in «At Melville's Tomb»,⁷ während Maria Luisa Spaziani zum Todestag Montales 1981 auf dessen *Ossi di seppia* buchstäblich Bezug nimmt: «das Beste am Tintenfisch ist der Knochen, der Rest ist für die Köche» – der Knochen als poetische Struktur, lyrische Essenz und literarisch geheiligte Reliquie.⁸

Im fast unverschämt schönen Fischerdorf Camogli, wo die ligurische Küste so unfassbar steil und gedrängt ist, dass nur etwa eine Handbreit mutmaßlichen Festlands ausgemacht werden kann, rutschte Anfang 2021 ein Fels mitsamt Familiengruften und Kolumbarien ins ligurische Meer. Vermeintlich Verborgenes wird hier aufs Katastrophalste manifest, bevor all das an zuvor Bestattetem, was nicht gerettet werden kann, zu einer zweiten Bestattung im Meer versinkt – ganz in der Nähe der von Guido Galletti geschaffenen, auf dem Meeresgrund unweit der Abtei San Fruttuoso installierten bronzenen Christusstatue «Il Cristo degli abissi», zwischen Camogli und Portofino.

Schwierig sei es mit der Schönheit, schrieb Pound in seinen in toskanischer Gefangenschaft entstandenen *Pisaner Cantos* (1948), die, genau wie ihr Autor, von Schatten und Erinnerungen lebten; auch von ligurischen, denn in Rapallo, Tigullio, hatte der amerikanische Schriftsteller von 1924 bis zu seiner Festnahme 1945 in Sant'Ambrogio gelebt. Ebenso wie seine ergreifende Darstellung eines metaphorischen Schiffbruchs entstand auch die Wendung von der «schwierigen Schönheit» bei Pisa – als Antwort auf die Frage, warum der Illustrator Aubrey Beardsley das Horrende abbilde. Sie stammt eigentlich von dem seinerzeit ebenfalls in Rapallo residierenden Yeats, der Pound zufolge diese wiederum den sterbenden Beardsley zitierend verwendete: «la beauté, Beauty is difficult, Yeats,» sd / Mr Beardsley [...] beauty is difficult [...].»

7 Hart Crane: *The Complete Poems*, New York 1993, S. 34.

8 Maria L. Spaziani: *Poesie 1954–1996*, Mailand 2000, S. 250.

- 9 Vgl. auch Gabriele d'Annunzios Gedichte von Himmel und Meer in «Alcyone» (1903).

Ezra Pound in Pisa ergänzt dieses zitierte Zitat jedoch durch eines aus einer erinnerten eigenen früheren Übersetzung («Canto XXXVI») von Guido Cavalcantis «Donna me prega»: «dass gewisse Bilder im Geiste gebildet werden / um dort zu verweilen / *formato loco*.

Zu Erinnerungsbildern dieser Kategorie, schöne wie schwerer zu ertragende, gehören auch die von Nietzsche in Ligurien geprägten, deren schiere Ausdruckskraft vor allem in seinem *Zarathustra* zum Vorschein kommt. Nietzsche erinnerte sich selbst in *Ecce Homo* gern daran; und Freud und Bennis schrieben, unbewusst oder bewusst erinnernd, den ligurischen Nietzsche fort. Freuds Reisen 1900 nach Genua und 1905 nach Genua und Rapallo waren nicht wie seine vielen anderen Italienreisen Kunstreisen, sondern zeichnen sich aus durch sein Schuldgefühl, das aus seinem Verdrängen der auch proto-psychoanalytischen Vorgängerschaft Nietzsches hervorgeht, im Besonderen von Nietzsche in diesem Kontext in und durch Ligurien geprägter Aussagekraft. Auf diese nimmt Bennis immer wieder im Zusammenhang seiner Poetik des «ligurischen Komplexes» (*Schöpferische Konfession*, 1919) begeistert Bezug.

Bennis allerdings verdrängt wiederum Freud und die von diesem von Romain Rolland geborgte Idee der «sensation océanique» (des ozeanischen Gefühls), die er jedoch benutzt, während er seinem großen Blau ein d'annunzianisches Flair verleiht.⁹ Benns ligurischer Komplex hat vielleicht sogar an der Geopoetik teil, insofern als jener und diese sich mit einer Erschaffung literarischer Welten beschäftigen, die nie ganz den direkten Bezug zur konkreten Geographie und Geologie eines Ortes und seiner Namen verlieren, sondern aus diesen poetische Energie und kosmische Anschauung, Ausdruck und Material gewinnen.

Beide ermöglichen einen Austausch, der zwischen gegebenen Welten, den Traditionen ihrer auratischen Gebiete und der Kreativität von Künstlern und Schriftstellern statthat. So ist Ligurien als konkrete geographisch lokalisierbare Kulturlandschaft zugleich auch als ein lyrischer Bildkomplex im Sinne der schwierigen Schönheit eines «zerklüfteten Paradieses» (Pound) zu betrachten (man ist versucht zu sagen der «harten Fügung»), dem Nietzsche durchaus ligurisch den *Modern Start* verschaffte.

Montale sprach Ligurien alles Halkyonische ab und betonte wiederholt und treffend das Menschenähnliche der ligurischen Riviera, ja sogar ihr Menschliches: «Niemals ist die ligurische Riviera Halkyon gewesen [...] vielmehr war sie immer anthropomorph und höchst menschlich, wenn auch in kleinem Format.» Zu diesen realen, fast kreatürlichen Eigenschaften des Territoriums zählt sein kulturelles Gewebe aus Seefahrt und Landwirtschaft, Natur und Kultur, Kunst und Literatur, wohl auch seine konkave Form als ein Landstrich, der (wie dessen Sand- und Kalkstein) einem Knochen ähnelt und, gewissermaßen sein Meer umarmend, mit dem Rücken das steile, steinige Hinterland stützt wie ein Atlas oder gar der «Gigante» in Montales Fegina – genau umgekehrt verhält sich die Lage des konvex situierten Marseille. Dass nur der genaue, aber flexible Standort und die bewussten Ausrichtungen des Betrachters sowohl Liguriens klare als auch seine opaken Komponenten offenbaren, legte Italo Calvino in seinem Text «Dall’opaco» (*La strada di San Giovanni*) dar, in dem das Opake als mehr als nur die Rückseite der offenen, luftig hellen Küste erkannt und in seinem Wesen beachtet wird.¹⁰

Es gilt, den Herausforderungen des schwierig-schönen Ligurien standzuhalten und diesen extremen janusartigen Landstrich zu erkunden, der, der Eidechse gleich, der Sonne seine maximale Oberfläche darbietet (Calvino), aber dennoch seine «dunklen Dinge» (Montale), die Schattenseite braucht – das Ligurische zu erfassen als Land und Meer, alpin und mediterran, vertikal und horizontal, abgeschlossen und offen, Schatten und Licht, Traum und Gebiet, Kultur und Natur, fragil und trotzig, monastisch und erobernd, opak und klar, prekär, poetisch und erfinderisch.

10 Was auch an Édouard Glissants Sicht aufs Opake nicht als das Obskure, sondern als ein Recht aufs Magische («le droit à l’opacité») erinnern mag («Transparence et opacité», «La plage noire» und «Pour l’opacité»). Vgl. Édouard Glissant: *Poétique de la relation*, Paris 1990, S. 125–141, S. 203–209.

Das Haus. Die Wurzeln. Der Kosmos.

Calvinos Umwelt und die Ökologie des «Barons auf den Bäumen»

- 1 Italo Calvino: Der Weg nach San Giovanni und andere Geschichten, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt/M. 2016, S. 11.

Das Haus ist die Villa Meridiana. Man erreicht es, indem man eine Seitenstraße entlang der Via Alessandro Volta, gleich außerhalb des Stadtzentrums, hinaufgeht. Sie liegt etwas erhöht an einem steilen Hang mit Blick auf das Meer. Ringsum Palmen. Davor erstreckt sich das kosmopolitische Sanremo der russischen Reisenden, mit seinem Hôtel des Anglais und dem Casino, welches schon seinerzeit – wir befinden uns am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts – eine der Attraktionen ist, Besucher in die Stadt bringen. Hinter der Villa ist die Welt jedoch eine andere; man braucht nur durch die kleine Tür zu treten, die zum *Beudo* (einem kleinen Kanal mit Pfad) führt, um sich auf dem Land wiederzufinden, wo die Sprachen, die man hört, nicht mehr die der reichen Touristen oder das Italienisch ihrer Gastgeber sind, sondern andere: der gutturale Dialekt der ligurischen Bauern, das Knallen und Pfeifen derer, die auf die Jagd gehen, und das «absurde Latein der Botaniker»,¹ mit dem Mario Calvino über seine Pflanzen nachdenkt und welches er seinen Kindern beizubringen versucht. Aber mehr als Sprachen hören wir hier Stimmen: die Stimmen des Brachlandes, dieses wilden Zwischenspiels zwischen Wald und Bauerndorf; die Stimmen der Tiere, von Marios Hund und der Vögel. Und dann ist da noch der Wind, der in dieser Gegend stark weht.

Die Wurzeln: In der Villa Meridiana gibt es viele. Einige – die meisten – liegen unter der Erde oder in großen Terrakotta-Töpfen. Jede Pflanze hat hier einen Namen (und, wenn man möchte, auch einen Nachnamen) und wird sorgfältig katalogisiert, studiert, beobachtet und gepflegt. Wie könnte es auch anders sein: Es handelt sich um eine Versuchsstation für Blumenzucht, also einen botanischen Garten für Forscher. Und da sind sie, die anderen Wurzeln: jene familiären, die zwar nicht unterirdisch, aber auf jeden Fall eng mit dem Boden verbunden sind und die (muss man sagen) ein wenig unduldsame Beziehung von Italo zu diesem Ort und dieser Landschaft stärken. Sie heißen Mario Calvino und Eva Mameli, und sie sind zwei Wissenschaftler.

Eine Reise durch Italo Calvinos Umwelt kann nur hier beginnen: bei seinem Haus und seinen Wurzeln. Wir sprechen nicht umsonst von Ökologie. Denn Ökologie bedeutet etymologisch

genau das: ein Sprechen (*logos*) über das Haus (*oikos*). Und die Ökologie ist auch jene Wissenschaft, die für die Erforschung der Umwelt grundlegend ist, die sich mit der Verflechtung der Lebensformen befasst und das Leben als einen Dialog betrachtet, eine ununterbrochene – manchmal problematische, konkurrierende, ungesunde oder tugendhafte – Kommunikation zwischen allem, was in einer bestimmten Umgebung lebt und sich entwickelt, einschließlich von Ideen, Imagination und Fantasie. Wurzeln sind wichtig für die Ökologie. Und die Wurzeln von Italo Calvino sind sicherlich wichtig für seine persönliche Ökologie. Die Villa Meridiana ist dabei von grundlegender Bedeutung, weil sie ein Haus ist, weil sie ein Garten ist, weil sie ein Ort ist, an dem die Kontinente und das Wissen miteinander verflochten sind, und vor allem, weil sie allem eine Orientierung gibt. Sie ist eine Figur des Horizonts in Raum und Zeit. Wie Calvino in *La Strada di San Giovanni* sagt: «eine allgemeine Erklärung der Welt und der Geschichte muß zunächst berücksichtigen, wie unser Haus in jener Gegend lag, die früher ‹Spitze von Frankreich› genannt wurde [...]».²

2 Ebd., S. 9.

Il barone rampante ist Teil dieser Ökologie, dieser Geschichte der Behausung. Es ist, wie wir wissen, die Geschichte eines Jungen namens Cosimo Piovasco di Rondò, der aus Protest gegen ein Schneckenessen den Boden verlässt. Er wird sein ganzes Leben in den Bäumen verbringen und alles Mögliche erleben: Liebe, Abenteuer, Jagdausflüge mit seinem Dackel, Bücher und Studien, einen ruppigen Alterswahnsinn und ein Finale, bei dem er an Bord eines Heißluftballons in den Himmel über seiner Heimat Ombrosa entschwindet. Biagio, sein jüngerer Bruder, erzählt uns davon.

Es ist viel über *Il barone rampante* geschrieben worden. Ein fabelhaftes Buch, mit seinem Einfallsreichtum und seiner Sprache sowie der Art und Weise, wie es dem noch jungen Autor (er ist 34 Jahre alt) gelingt, mit aufregender Leichtigkeit die historische, wissenschaftliche und philosophische Komplexität eines übersprudelnden und unvorhersehbaren Inhalts – von dem es wirklich schwierig (und auch ziemlich nutzlos) ist, eine Zusammenfassung zu bieten – darzustellen. Man kann es als Märchen lesen oder als Reaktion von Calvino-Cosimo auf das Ancien Régime der Kommunistischen Partei Italiens (PCI) interpretieren, die

sich der Unterstützung der gewaltsamen Reaktion der Sowjetunion auf die Freiheitsforderungen der ungarischen Studenten schuldig gemacht hat; oder als Utopie, ausgedrückt in dem keineswegs misanthropischen Traum eines Jungen, der sich weigert, mit den Füßen auf der Erde zu stehen, während er die Radikalität eines politischen Projekts kultiviert, das Bäume, Vögel, Haus- und Wildtiere und alle Menschen einschließen soll. *Il barone* ist all das, aber nicht nur das, vor allem wenn man das Buch mit Blick auf die Umwelt liest. Calvino schrieb das Buch in zweieinhalb Monaten, zwischen 1956 und 1957, zu einer Zeit, als er auch *La speculazione edilizia* verfasste: ein weiteres ökologisches und verhalten autobiografisches Werk, in dem er von der Verwüstung der Landschaft einer ungenannten ligurischen Stadt (aber es ist Sanremo) durch eine Klasse neuer Spekulanten spricht, zu der sogar Intellektuelle und ehemalige Partisanen gehören.

Obwohl sie so unterschiedlich sind, korrespondieren die beiden Romane *Il barone* und *La speculazione edilizia* miteinander, richten sich an ein bestimmtes Territorium oder sprechen über es. Der eine, *Il barone*, spricht zu dem anderen, *La speculazione*, allerdings aus einer anderen Zeit: aus dem 18. Jahrhundert, der Aufklärung, und der Zeit Napoleons. Und er spricht zu ihr von den Höhen eines scheinbar punktförmigen Waldes, der sich im imaginären Landgut Ombrosa in einem üppigen Ponente Liguriens befindet, während er sich in Wirklichkeit entlang der gesamten Gebirgsformation diesseits wie jenseits der Alpen erstreckt und beinahe ein Europa bestehend aus Bäumen umfasst, eine Pflanzen- und Luftautobahn. *La speculazione edilizia*, zwei Jahrhunderte später, hört es, und sie hört es auf dem Erdboden: von einem Grund aus, in dem die Überlebenden unter den Bäumen erfolglos darum kämpfen, nicht von der neuen Landschaft aus Häusern, Wohnblöcken und Gebäuden, die nicht nur die Gärten, sondern auch die Phantasie ersticken, gefangen zu werden. Wie verhält sich der «Baron» zur «Spekulation»? In gewisser Weise erzählt er von einer Vorgeschichte: Es ist ein Roman der «Antenati» (Ahnen), wie Calvino ihn nennt, Teil einer Trilogie, zu der auch *Il visconte dimezzato* (1952) und *Il cavaliere inesistente* (1959) gehören. Der fragliche Vorfahre in *Il barone rampante* ist Cosimo Piovasco di Rondò, der seinen Nachkommen 1957 erzählt, wie sie einmal

war, diese Landschaft. Und nicht nur das: Er erzählt ihnen auch von der Möglichkeit, ihr eigenes Menschsein anders zu «interpretieren», nicht «erdgebunden», sondern «baumartig», als ob er auf eine alternative genealogische Linie hinweisen wollte, einen möglichen – und nicht eingeschlagenen – Zweig auf dem Weg der Evolution. Damit wird die Interdependenz (oder die Möglichkeit eines existentiellen Dialogs) zwischen der menschlichen und der pflanzlichen Welt hervorgehoben.

Aber lassen Sie uns der Reihe nach vorgehen. Wie sah diese Landschaft früher aus? Nun, das hängt davon ab, wie viel früher. Zu Beginn der Geschichte, im Jahr 1767, war der größte Teil dieses Gebiets noch reich an Vegetation und Bäumen. Die Luftautobahn, die man von der Spitze der Äste aus befahren konnte, war bereits im Niedergang begriffen, aber immer noch vorhanden und vital. Cosimos Bruder sagt uns dies sofort zu Beginn von Kapitel IV. Biagio erinnert sich, gehört zu haben, dass einst «ein Affe, wenn er sich von Rom aus auf den Weg machte und von Baum zu Baum sprang, Spanien erreichen konnte, ohne jemals den Boden zu berühren».³ Im Jahr 1767 war dies jedoch nicht mehr der Fall: Damals gab es «solch dichten Baumwuchs nur noch im Golf von Ombrosa von einem Ende zum anderen und bis hinauf zu den Bergkämmen».⁴ Der Wandel schreitet schnell voran. Biagio fährt fort:

«Heutzutage ist dieser Himmelsstrich nicht mehr wiederzuerkennen. Als die Franzosen ins Land kamen, hatte man damit begonnen, Wälder abzuholzen, als wären es Wiesen, die man alljährlich abmäht und die dann wieder wachsen. Sie sind nicht wieder gewachsen. Damals schien das mit dem Kriege, mit Napoleon, mit den Zeitläuften zusammenzuhängen; statt dessen ging es immer so weiter. Die Hänge sind kahl, und für uns, die wir sie früher gekannt haben, ist ihr Anblick bestürzend. Damals waren stets Zweige und Laub zwischen uns und dem Himmel, wohin wir uns auch wandten. [...] Das war der Lebenssaft (ein Universum von Lebenssaft), der (das) uns umgab, in dem wir gediehen, wir Bewohner Ombrosas, fast ohne etwas davon zu bemerken. Der erste, der sich darüber Gedanken machte, war Cosimo.»⁵

3 Italo Calvino: Der Baron auf den Bäumen, übers. von Oswalt von Nostitz, Frankfurt/M. 2018, S. 53.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 53–55.

6 Ebd., S. 53–55.

7 Ebd., S. 396.

8 Ebd., S. 397.

Biagios Beschreibung dieses Universums von Lebenssaft ist beeindruckend präzise:

«Eine Zone niedrigerer Vegetation bildeten lediglich die Zitronensträucher, aber auch in ihrer Mitte reckten sich die Feigenbäume empor [...]; wo sie fehlten, gab es Kirschbäume mit ihren braunen Blättern oder die zarteren Quittensträucher, Pfirsich- und Mandelbäume, junge Birnbäume, üppige Zwetschgenbäume, und sodann Spierlingsbäume, Johannisbrotbäume, wo nicht ein Maulbeerbaum oder ein alter Nußbaum stand. Hinter den Obstgärten begannen die silbriggrauen Oliven, wie Wolkenflocken über dem Horizont. Im Hintergrunde schichtete sich das Dorf auf, zwischen dem Hafen in der Tiefe und der Zitadelle auf der Höhe; und auch dort kamen überall Baumgruppen zum Vorschein: Steineichen, Platanen, auch deutsche Eichen [...]. Oberhalb der Oliven begann der Wald. Wahrscheinlich hatten die Pinien früher die ganze Küste beherrscht, denn sie zogen sich noch in Streifen und Gruppen die Hänge entlang, bis hinunter zum Meeresstrand, und das gleiche galt von den Lärchen. Die Steineichen waren zahlreicher und standen dichter, als man es heute sehen kann, denn sie waren das erste und begehrteste Opfer der Äxte. Weiter oben wichen die Pinien den Kastanien, der Wald überkletterte den Bergkamm, und seine Grenzen waren nicht auszumachen.»⁶

Das ist die Welt, die am Ende des Buches unter der «Raserei der Axt» verschwindet, wenn in Europa die Restauration stattfindet und Cosimo, alt und schäbig, an einen Heißluftballon gefesselt, im Himmel verschwindet. Sogar das, was auf dem Boden geblieben ist, hat sich verändert: «[...] Es gibt keine Buchen, keine Ulmen, keine Eichen mehr – Afrika, Australien, Amerika, Indien strecken bis zu uns ihre Äste und Wurzeln aus.»⁷ Und während die Oliven- und Kastanienbäume verschwunden sind, «[...] herrscht unten an der Küste ein Australien mit der Röte des Eukalyptus, dem Elefantenwuchs der Feigenbäume, riesigen und einsamen Gartengewächsen, und überall sonst stehen Palmen mit ihren zerzausten Wipfeln, diese unwirtlichen Bäume der Wüste».⁸

Das erste Umweltelement ist also genau diese Beschreibung der Veränderung einer Landschaft: eine historische Veränderung, die durch Quellen belegt ist. Wie aus zahlreichen Dokumenten und Studien von Umwelt- und Agrarhistorikern hervorgeht, nahm die Abholzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ganz Italien stark zu. Wälder wurden für die Landwirtschaft abgeholzt, oft weil die wachsende Bevölkerung eine Ausweitung dieser Landnutzung erforderte. Diese Praxis hat es natürlich schon immer gegeben und sie wurde immer mit der Vorstellung betrieben, der Wald sei wie jede andere natürliche Ressource unendlich.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Cosimos Geschichte spielt, wurden die Wälder jedoch nicht nur für die Bedürfnisse des ärmeren Teils der Bevölkerung abgeholzt, sondern auch zum Nutzen des reicheren Teils. Mit anderen Worten, der Wald trat immer stärker in den Kreislauf des Kapitals ein: für die Herstellung von Schiffen, als Bauholz, als Heizmaterial und für verschiedene industrielle Anwendungen. All dies führte zu einer tiefgreifenden Veränderung des Territoriums: «eine Beschleunigung [...] der Abholzungsrate und eine deutliche Ausdehnung der abgeholzten Flächen: von denen, die in irgendeiner Weise kultiviert wurden, aber auch in zunehmendem Maße von denen, die völlig dem hydrogeologischen Verfall preisgegeben wurden, sei es, weil sie ins Visier des Handelskapitals und der Wucherer gerieten, sei es, weil sie nach einer kurzen Periode der Fruchtbarkeit unkultiviert blieben, sei es, weil sie durch die wahllose Beweidung mit Vieh geschädigt wurden», schreibt der Historiker Bruno Vecchio in seinem Buch *Il bosco negli scrittori italiani del Settecento e dell'età napoleonica*.⁹

Die Wälder Liguriens (sowohl von Ponente als auch Levante) bilden da keine Ausnahme: Aus ihnen wurde stets das Holz für die genuesischen Flotten geschlagen. Mit dem Niedergang der Flotten wurde es jedoch nicht besser. Die Ausweitung des landwirtschaftlichen Anbaus, der Bedarf an neuen Straßen als Ersatz für das unbrauchbar gewordene römische Wegenetz oder auch nur die Zerstörung von Wäldern zum unmittelbaren Verbrauch (und ohne ein System von Sanktionen zur Regulierung dieser Praxis) führten zu tiefgreifenden Veränderungen. Die Ergebnisse

9 Bruno Vecchio: *Il bosco negli scrittori italiani del Settecento e dell'età napoleonica*, Turin 1974.

- 10 Vgl. Claudia Dellacasa: *La lingu degli alberi*, in: *Bollettino di italianistica* 16, 1 (1019), S. 127–139.
- 11 Stefano Mancuso: *Die Pflanzen und ihre Rechte. Eine Charta zur Erhaltung unserer Natur*, Stuttgart 2021.
- 12 Calvino: *Der Weg nach San Giovanni und andere Geschichten*, S. 15.

dieser Veränderungen zeigten sich seither in der Auswaschung von Flächen, die nun zunehmend hydrogeologischen Risiken ausgesetzt sind, oder, als gegenteiliger und spiegelbildlicher Schaden, in der Aufgabe der verbleibenden bewaldeten Flächen, die völlig sich selbst überlassen wurden.

Cosimo hingegen ist ein Verfechter von Hilfe und von praktischen Allianzen: Er weiß, wie man Bäume beschneidet, er gründet und unterhält Vereine für gegenseitige Hilfe zur Verhinderung und zum Löschen von Bränden und wenn er mit seinem Dackel Ottimo Massimo auf die Jagd geht, achtet er darauf, keinen Schaden anzurichten und sich nur das zu verschaffen, was er wirklich braucht. Schließlich kennt er die Pflanzen und mit den Pflanzen kennt er auch die Tiere: Die Wissenschaftler, die sich damit vergnügen, sie zu zählen, haben im Roman 58 Namen von Pflanzenarten und 78 Tierarten identifiziert, dazu eine Reihe von Fachbegriffen, von *bugno* und *talea* bis *inforcatura* und *capitozzare*.¹⁰ Für Cosimo ist die Pflege und die Kenntnis der Bäume ein politisches, radikales und republikanisches Projekt: Das öffentliche Gut, das Cosimo sich wünscht, gehört allen Lebewesen ohne Unterschied des Geschlechts, des Alters und vor allem der Art. (Diese Idee ist jetzt wieder in den Büchern des Pflanzenneurobiologen Stefano Mancuso zu finden, der in seiner *Die Pflanzen und ihre Rechte* eine echte «Charta der Rechte» für die Pflanzenwelt vorschlägt.¹¹

Kurzum, Italo Calvino verleugnet hier seine Unwissenheit als schwarzes Schaf der Familie und zeigt, dass er wirklich der Sohn von Eva Mameli und Mario Calvino ist, Pioniere der internationalen Botanik, Pflanzenwissenschaftler. Er ist daher zu streng mit sich selbst, wenn er in *La Strada di San Giovanni* gesteht, dass er «weder eine Pflanze noch einen Vogel» zu erkennen weiß: «Für mich waren die Dinge stumm».¹² In *Il barone* jedoch hören wir diese Natur nicht nur sprechen, sondern pfeifen, krächzen, brüllen, häckseln, heulen, quietschen ... Und wir hören, wie sie sich in einer einzigen großen Sprache artikuliert: der Sprache des Waldes. Cosimo macht sich nicht nur zum Dolmetscher dieser Sprache, sondern auch zu ihrem Sprecher. Er versteht und praktiziert sie.

Seit Jahren zeigen uns die Studien der Pflanzenneurophysiolo-

gie, dass Pflanzen nicht nur komplexe Organismen sind, sondern auch Knotenpunkte eines Kommunikationsnetzes, das unterirdisch in den symbiotischen Verbindungen, die Wurzeln mit Mykorrhizen eingehen, stattfindet. Bäume planen, sie schließen sich zusammen, sie organisieren sich. Das ist ihre Art zu denken. Die physische und philosophische Beziehung des Barons zum Wald, zu allen Bäumen und ihren Symbionten ist also ein Gespräch zwischen verschiedenen Naturen, die sich gerade durch ihre wechselseitigen Beziehungen definieren, wie uns die Wissenschaft der Biosemiotik, der Pflanzenneurophysiologie und der Multispecies-Ethnologie seit geraumer Zeit lehren. Dadurch wird der Wald zum Ausdruck eines Geistes, eines Denkens, in dem Ideen lebendig sind. Jeder Baum, jeder Grashalm, jedes Insekt, jeder Vogel und jedes Tier ist ein *Self* in dieser kommunikativen Struktur und ein Träger von Interesse und Information.¹³ Daraus erklärt sich auch die Solidarität, die Cosimo, dieser seltsame alte Philosophenjunge mit dem Namen der Welt, *Kosmos*, den anderen Wesen entgegenbringt. Vergessen wir nicht, dass sein Entschluss, auf Bäume zu klettern und nie wieder herunterzukommen, nicht einfach deshalb gefasst wird, weil er sich weigert, einen Teller Schnecken zu essen, sondern aus Solidarität mit eben jenen Schnecken, die er und Biagio aus den Kisten zu befreien versucht hatten, in denen ihre sadistische Schwester Battista sie quälte.

Das macht auch deutlich, dass es sich nicht nur um ein Abenteuerbuch handelt, sondern von Anfang bis Ende auch um ein Buch über die Liebe in ihren verschiedenen Ausdrucksformen: die erotische Liebe zu einer Frau, die den Namen einer Blume, *Viola*, trägt; die philosophische Liebe zu den Ideen einer universalistischen Befreiung; die politische Liebe zum Projekt einer Republik mit einer Verfassung, welche die «Rechte der Männer, der Frauen, der Kinder, der Haustiere und der wilden Tiere, einschließlich der Vögel, Fische und Insekten, sowie der Bäume, Gemüse und Gräser» schützt.¹⁴ Cosimo, in einem Wort, lebt durch wechselseitige Befruchtung, liebt und verbindet sich mit der Welt.

Und schließlich ist Cosimos Geste nicht nur eine solche des Ungehorsams oder der Ablehnung. Es ist eine Rückkehr zu einer baumartigen Dimension, zu einer früheren Phase der menschl-

13 Vgl. Eduardo Kohn: *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley/Los Angeles 2013.

14 Calvino: *Der Baron auf den Bäumen*, S. 376.

chen Evolution, als die Menschen auch auf Bäumen lebten, um Raubtieren zu entkommen. Und vielleicht ist es auch der Traum von einer anderen, alternativen Evolution: jener menschlicher Wesen, die in keiner Weise von den Bäumen «gestiegen» sind (im Sinne von abstammen) und doch ihre Kultur, ihr Denken, ihre Philosophie gemeinsam mit Bäumen entwickelt haben. Mit anderen Worten: Cosimo lässt in den Bäumen von Ombrosa das Pleistozän wieder aufleben, jene Gesellschaft von Jägern und Sammlern, in der Bündnisse geschlossen wurden (zum Beispiel mit dem Hund) und in der man, wie uns die Anthropologen lehren, begann, die Landschaft mit Geschichten zu bevölkern und wir zu erzählerischen Wesen wurden.

Kurzum, jede Lesart von *Il barone rampante* – als Märchen, als ironischer historischer Roman, als Allegorie des Kommunismus – ist sicherlich gültig und gerechtfertigt. Ich glaube nicht, dass Calvino irgendeinen dieser Ansätze verschmähte. Doch gerade das entfesselte Blühen der Phantasie in Verbindung mit der Lebensordnung auf den Bäumen – die erste wirkliche *contrainte*, der Calvino eines seiner erzählerischen Experimente unterwirft – gibt ihm die Möglichkeit, um die Allegorien herum eine reale Landschaft zu schaffen: eine historisch dynamische und ökologisch genau bestimmte Umgebung. Und in dieser Landschaft versucht Calvino – ein Humanist, gewiss, aber immer schon skeptisch gegenüber einer Auffassung des Menschen als Zentrum oder Apex von Natur und Evolution –, sich Szenarien einer alternativen Humanitas vorzustellen, Zweige und Genealogien einer möglichen Evolution, die in jeder Hinsicht von der schwarzen Erde abhängt, die aber schließlich den *Humus* in den Himmel fliegen lässt, geklammert an das Seil eines Heißluftballons, in ein Universum, das *Kosmos* ist: Cosimo eben.

Aber, wie gesagt, 1957 war auch das Jahr der *Speculazione edilizia*. Die Wurzeln, die Cosimo gleichzeitig bekräftigt und abgetrennt hatte, sind nun mit Zement bedeckt. Und Ombrosa gibt es wirklich nicht mehr.

Auch die Straße San Giovanni gibt es nicht mehr. Ich bin dorthin zurückgekehrt, zusammen mit Laura Guglielmi, einer Journalistin aus Sanremo, die Calvino und seine Landschaften kennt.

Hinter der Villa Meridiana sind der *beudo* und der Eselspfad wie ein Rinnsal aus Ziegelsteinen inmitten von Gebäuden, der Betonlawine der Bauspekulation. Um nach San Giovanni zu gelangen, passieren wir Wohnblocks und asphaltierte Straßen, achten auf die Autos, die um die Kurven fahren. Nach einer Einbahnstraße gehen wir noch ein paar hundert Meter weiter. Dann sieht man den Fluss, die kleine Brücke und das Gehöft. Es gibt keine Gemüsegärten mehr, sondern Monokulturen von «Grün» für die Blumen – dieses Ziergras für Blumensträuße. Oben: Ein Viadukt der Autobahn Turin–Ventimiglia, mit stehenden Lastwagen überfüllt. Ein in der Leere schwebendes Viadukt, auf dem Dutzende von Lastwagen sich stauen: Es sieht aus wie der ausschnitt-hafte Blick auf eine unsichtbare Stadt. Aber ich will hier nicht bleiben. Im Ligurien der einstürzenden Brücken eine solche direkt über dem Kopf zu haben, ist nichts, was einem gefällt.

Aus dem Italienischen von Gerhard Wolf in Zusammenarbeit mit Davide Ferri, Gregor von Kerssenbrock-Krosigk und Anita Markmiller

Die Schule am Mittelmeer

- 1 Vgl. Hildegard Feidel-Mertz: Erziehung zur sozialen Humanität. Hans Weils «Schule am Mittelmeer» in Recco in Italien (1934–1937/38), in: Kindheit und Jugend im Exil: Ein Generationenthema. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch Bd. 24, München 2006, S. 95–117; Hildegard Feidel-Mertz (Hg.): Schulen im Exil. Die verdrängte Pädagogik nach 1933, Reinbek 1983, S. 110–112.
- 2 Hans Weil Papers (Document Accession 1995), A.0479.1, Schule am Mittelmeer, United States Holocaust Museum, 3.
- 3 Vgl. Hans Woller: Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert, München 2010, S. 154–161.

«Genua ist der Punkt, an dem man das Mittelmeer von Deutschland aus am schönsten erreicht. Dieses war der Gedanke [...] als wir uns in Florenz entschlossen hatten, eine Schule aufzumachen und auf der Landkarte herumguckten, wo es wohl am günstigsten war [...]. An die ligurische Seite der Küste war auch schon gedacht worden, aber keiner von uns war noch je dagewesen.» Die Suche nach einem geeigneten Haus hatte in Genua begonnen und sich als mühsam erwiesen. Erschöpft erklärte Hans Weil, der spätere Schulleiter, nach langen und vergeblichen Zugfahrten entlang der Küste, dass er am nächsten Ort aussteige. Dies war dann der «uns völlig unbekannt Ort Recco». Nach einigen Umwegen sei ihnen dort das später «Villa Palma» genannte Haus gezeigt worden. Hier sei schließlich 1934, so Weil in einer Schulansprache im Januar 1937, die «Schule am Mittelmeer» entstanden.¹ Sie war an einem steilen Hang in drei prachtvollen Gebäuden mit Blick auf das Mittelmeer untergebracht und von einem großen Parkgelände umgeben (*Abb. 1*).

Die Nähe zu Genua als einem strategisch wichtigen Brückenort für die Emigration war bewusst gewählt. Dort befand sich seit 1939 auch der Sitz der Hilfsorganisation für italienische Juden «Delasem». Die «Schule am Mittelmeer» war, wie das 1933 gegründete «Landschulheim Florenz», ein Internat für Kinder jüdischer und sogenannter «halb-jüdischer» Familien. Über beide Einrichtungen informierten Anzeigen und Berichte im *Israelitischen Familienblatt*, in der *Jüdischen Rundschau*, der *Frankfurter Zeitung* und anderen Presseorganen sowie zwei Schulprospekte, die Recco als einen «der schönsten und stillsten Orte der Riviera Ligure zwischen Genua und Rapallo», die Lage der Villa und das gesunde Mittelmeerklima priesen.²

Sorge für jüdische Kinder

In Italien gab es sechs vergleichbare Exileinrichtungen für jüdische Kinder aus Deutschland, die zunächst geduldet und teilweise auch von der Bevölkerung unterstützt wurden. Der Antisemitismus war in der italienischen Bevölkerung insgesamt weniger glühend als in Deutschland und war anfänglich kein zentrales und gewaltsames Element der Ideologie und Politik des italienischen Faschismus.³ In Recco scheint es gute Beziehungen der



Abb. 1
Keine Insel von Flüchtenden.
«Die Schule am Mittelmeer»
in Recco an der ligurischen
Riviera, 1934–1939. Schul-
prospekt mit Villa Palma.

Lehrerschaft zu den Ansässigen im Ort gegeben zu haben. So gehörte zum Lernkonzept der «Schule am Mittelmeer» unter anderem die praktische Ausbildung in örtlichen Handwerksbetrieben. In Italien, so Weil, seien die Kinder sicherer aufgehoben «als in irgendeinem anderen europäischen Land».⁴ Erst mit dem rassistischen und antisemitischen Gesetz «Ragiali» von 1938 änderte sich die Lage dramatisch. Ab 1940 wurden in Italien Lager vor allem für jüdische Flüchtlinge errichtet und ab 1943 wurden Juden und Jüdinnen deportiert.⁵

Während des Nationalsozialismus entstanden insgesamt etwa 20 «Schulen im Exil».⁶ Als Selbsthilfeeinrichtungen für Kinder, Jugendliche sowie für emigrierte Erwachsene waren sie untereinander vernetzt. Sie alle folgten in der einen oder anderen Weise reformpädagogischen Konzepten. Die Reformpädagogik als transnationale Bewegung seit Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnete sich durch eine Kritik an der Regelschule und ihren isolierten Formen der «Wissenseinrichtung» (Alexander Neill, 1920) aus, erprobte alternative Schul- und Heimkonzepte in privater Trägerschaft und war in sich äußerst heterogen. Koedukation, Formen von Mitbestimmung sowie Kunsterziehung waren aber für viele Reformschulen charakteristisch. 1921 wurde auf einem

4 Vgl. Hans Weil Papers, Schule am Mittelmeer, S. 11.

5 Vgl. Michele Sarfatti: Die Juden im faschistischen Italien. Geschichte, Identität, Verfolgung, Berlin/Boston 2014.

6 Vgl. Feidel-Mertz (Hg.): Schulen im Exil.

- 7 Die Odenwaldschule war eines der prominentesten reformpädagogischen Internate in Deutschland. 2015 musste die Schule in der Folge zahlreicher Vorfälle von sexualisierter Gewalt schließen. Die gewaltförmige Praxis des sexuellen Missbrauchs an der Odenwaldschule, die eine Vorzeigeschule der Bildungsreform der 1960er Jahre war, wurde lange ignoriert. Die im Internat angelegte Problematik von «Nähe und Distanz» zwischen Lehrenden und Schülerinnen und Schülern wurde in der «Schule am Mittelmeer» als Moment einer «heiter und kameradschaftlich» angelegten Schulkultur reflektiert, die Verantwortung der Erwachsenen als professionelle Haltung unterstrichen (Weil Papers, Schulprospekt, S. 9).
- 8 Jüdische Rundschau Nr. 43/44, 30.5. 1933, abgedruckt in Hildegard Feidel-Mertz: Pädagogik im Exil nach 1933. Erziehung zum Überleben. Bilder und Texte einer Ausstellung, Frankfurt/M. 1990, S. 75f.

Kongress in Calais die Dachorganisation «New Education Fellowship» gegründet. Mitglieder der deutschen Sektion waren etwa Carl Heinrich Becker, 1921 und von 1925–1930 preußischer Kultusminister, Paul Geheeb, Leiter der 1910 gegründeten Odenwaldschule⁷ sowie Martin Buber. Eine bekannte reformpädagogische Schule in Deutschland war die «Schule am Meer», die 1925 auf Juist entstand und einen Schwerpunkt auf Kunsterziehung, Gymnastik, Werkkunde und Gartenbau legte. Zweifellos knüpfte Weil mit seiner Namensgebung an diese Privatschule an der Nordsee an und verband damit zugleich aber einen bewussten konzeptionellen Gegenakzent gegen deren völkische Ausrichtung.

Weil, selbst Schüler an zwei reformpädagogischen Landerziehungsheimen, wurde 1932 an der Universität Frankfurt mit einer erweiterten Version seiner Dissertation «Über die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips» (1930) habilitiert und 1933 nach seinem ersten Semester als Privatdozent für Pädagogik aufgrund seiner jüdischen Herkunft vom Dienst suspendiert. Zudem war Weil mit dem Frankfurter «Institut für Sozialforschung» verbunden, er hatte dort eine Studie zur «Preußischen Kulturpolitik» geplant. Nach seiner Entlassung versuchte er eine Schule für jüdische Kinder in Frankfurt zu gründen. Die schwierige Lage der Kinder aus jüdischen Familien angesichts des Zusammenbruchs der alten Ordnung sowie die Verantwortung der Erwachsenen, Kindern Fürsorge und Verlässlichkeit zu bieten, wurden ab 1933 in der jüdischen Gemeinschaft intensiv diskutiert, so etwa von Buber unter der Überschrift «Die Kinder» in der *Jüdischen Rundschau*.⁸ Mit Buber, Unterstützer der Odenwaldschule und dort häufiger Gast, war Weil bekannt. Nach der Ablehnung seines Schulgesuches in Deutschland emigrierte Weil nach Italien und war dort zunächst als pädagogischer Leiter des 1933 von Werner Peiser und Max Goldstein geleiteten «Landschulheim Florenz» tätig. Auch Peiser, ehemaliger Ministerialbeamter in Berlin, war als Jude 1933 aus dem preußischen Staatsdienst entlassen worden, während dem Journalisten und Gerichtsreporter Max Goldstein 1933 vom Ullstein-Verlag gekündigt worden war – der in den zwanziger Jahren selbst noch als «kosmopolitisch» «jüdischer» Verlag verunglimpft worden war. Nach Weils Weggang

aus Florenz 1934 übernahm der Jurist Robert Kempner, später stellvertretender US-amerikanischer Chefankläger bei den Nürnberger Prozessen sowie Chefankläger im 1947/48 einsetzenden Prozess gegen das Auswärtige Amt und andere Ministerien (dem sogenannten «Wilhelmstraßenprozess»), die Leitung des «Landschulheims Florenz». Dieses war in der repräsentativen «Villa Elena» und der «Villa Pazzi» untergebracht und aufgrund vielfältiger Referenzen Peisers von den italienischen Behörden, trotz anderslautender Instruktionen der Deutschen Botschaft, geduldet. Zu den Kontakten Peisers zählte auch der Hegelianer Giovanni Gentile, Inhaber des Lehrstuhls für Philosophie in Rom,⁹ Erziehungsminister in Mussolinis erstem Kabinett, Vertreter einer ständischen Elitentheorie und wichtiger intellektueller Repräsentant des italienischen Faschismus. Gentile hatte 1925 das *Manifest der faschistischen Intellektuellen an die Intellektuellen aller Nationen* veröffentlicht. Die Schule in Florenz beherbergte zeitweise bis zu 100 Schülerinnen und Schüler von 6 bis 18 Jahren. Aufgrund von Differenzen in pädagogischen Fragen, so die bisherige Lesart, habe Weil Anfang 1934 gemeinsam mit Goldstein und vier Kindern die Schule verlassen.¹⁰ Dass diese Unterschiede auch Fragen der deutsch-jüdischen Erziehung im Exil betrafen, ist lange nicht gesehen worden.

Jüdische Erziehungsgemeinschaft mit Blick auf Deutschland und Palästina

Leitend für das Schulkonzept der «Schule am Mittelmeer» war die gemeinsame Positionierung durch eine «Haltung», zu der sich die Lehrenden und Mitarbeitenden verpflichteten und die im April 1934 in zehn Prinzipien festgehalten wurde. Sie lassen die Differenzen zum «Landschulheim Florenz» erkennbar werden. Die Schule verstehe sich in erster Linie als «Erziehungsgemeinschaft» und nicht als religiöse oder politische Gruppierung und basiere auf «Toleranz», sie sei jedoch nicht religionsfeindlich. Respekt gegenüber religiösen Dokumenten und Verhalten werde erwartet. Zentral war die Berufung auf einen «sozialen Humanismus», auf die Gastfreundschaft Italiens sowie die «deutsch-jüdische Symbiose» (Martin Buber). Dieses Konzept einer «Symbiose» aber hatte der wirtschaftliche Verwalter der Schule in Florenz, Max

- 9 Vgl. Klaus Voigt: *Zuflucht auf Widerruf. Exil in Italien 1933–1945*, Bd. 1, München 1989, S. 202f., S. 198. 2013 auch weitere Ausführungen zu beiden Schulen.
- 10 Vgl. Feidel-Mertz: *Erziehung zur sozialen Humanität*, S. 96.

- 11 Die «deutsch-jüdische Symbiose» ist vielfach kritisch diskutiert worden, prominent von Gershom Scholem in den 1960er Jahren, aktuell zu diesem «Wahrnehmungsparadigma» Moshe Zuckermann: Schrei ins Leere. <https://krass-und-konkret.de/autorenblogs/zwischen-zwei-laendern/schrei-ins-leere/> August 2021 sowie Micha Brumlik: Eine tragische Illusion? <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/eine-tragische-illusion/> März 2018.
- 12 Breslauer Jüdisches Gemeindeblatt, Nr. 5/1936, S. 2.
- 13 «Unsere Haltung» vom 29. April 1934, abgedruckt in: Feidel-Mertz: Pädagogik im Exil nach 1933, S. 158f.
- 14 Vgl. Hans Weil: Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips (1930). 2. Auflage, Bonn 1967, S. 1–9. Vgl. auch Meike Sophia Baader: Erziehung als Erlösung. Transformationen des Religiösen in der Reformpädagogik, Weinheim/München 2005.

Goldstein, schon 1912 in einem Beitrag in der Zeitschrift *Der Kunstwart* kritisiert.¹¹

Die «Haltung» in der «Schule am Mittelmeer» hingegen implizierte ein Bekenntnis zu Deutschland als Heimat in der Sprache, in der Landschaft und bei den Menschen sowie zur «eigentümlichen Art der deutschen Bildung». «So bleibt Deutschland unser Ausgangspunkt und in diesem Sinne unsere Heimat.» Unterstrichen wird zugleich die Verbindung «mit den deutschen Juden und mit Palästina». Ziel der Schule sei es, das Schicksal «der deutschen Juden in der Heimat, im Ausland und in Palästina» zu erleichtern. Dabei wurde betont, dass die Auswanderung nach Palästina, die Aliyah, nicht als einziger Weg gesehen werde. Die sich darin spiegelnde Haltung zum Zionismus sowie das Bekenntnis zur «deutsch-jüdischen Symbiose» verweisen auf Differenzen zum Landschulheim Florenz. Dieses warb explizit mit der «Vorbereitung auf Palästina»,¹² während die «Schule am Mittelmeer» weiterhin die Idee der «deutsch-jüdischen Symbiose» verfolgte und das «deutsche Bildungsprinzip» dabei eine zentrale Rolle spielte.

Mit der Betonung von Denken, Rationalität und Wissenschaft setzte Weil innerhalb der reformpädagogischen Tradition der Landerziehungsheimbewegung eigene Akzente, indem er sich von starker Gefühlsorientierung und «Sentimentalität» abgrenzte.¹³ Damit schloss er an seine wissenschaftlichen Arbeiten an, insbesondere seine Rezeption der Wissenssoziologie Karl Mannheims, der Weils Dissertation herausgegeben hatte. Auch der Verweis auf die «Eigentümlichkeit des deutschen Bildungsprinzips» als Element der Ausrichtung der Schule trägt Weils akademische Spuren. Sein Rekurs auf einen «sozialen Humanismus», auf die Verpflichtung zur Förderung «sozialer Gerechtigkeit», damit Europa zu einer «angemessenen sozialpolitischen Praxis» finden könne, impliziert die Kritik an einer rein auf die «Persönlichkeitsbildung» zielenden Reformpädagogik und der damit verbundenen «Innerlichkeit», der die «Weltlichkeit» gegenübersteht.¹⁴ Mit dieser weltläufigeren Positionierung distanziert sich das Profil auch von einer «pädagogischen Provinz» im Internat und unterstreicht auch im Exil die Verantwortung gegenüber einer Öffentlichkeit. «Eine Insel von Flüchtenden wären

wir erst, wenn wir prinzipiell resignierten und nur noch ein Privatleben zu führen beabsichtigten.»¹⁵

Hilfsbereitschaft in diesem Sinn ist Teil des pädagogischen Ethos der «Schule am Mittelmeer». Für Weil, der in Recco an Texten über «Pädagogik als helfendes Handeln» arbeitete, sind Menschen grundsätzlich verletzlich und «immer aufeinander angewiesen».¹⁶ Der «Respekt vor dem Menschen» und seinem Vermögen, über alle Verschiedenheit hinweg, bilde die Grundlage der «sozialen Humanität», so dass der Umgang mit Vielfalt sowie die Vorbereitung auf die verschiedensten sozialen und kulturellen Kontexte leitend waren. Diese ethischen Prinzipien bildeten den Rahmen für die Ausrichtung des Unterrichts und für das Curriculum, das auf die Vorbereitung auf weitere Emigration und eine unsichere Zukunft zielte. Für diese bedürfe es keiner «Zeugnisse und Prüfungen» (womit das Landschulheim Florenz warb), sondern «Kraft, geschulte Fähigkeiten und richtungsweisende Gesinnung», also insbesondere eine moralische Orientierung. Dass es eine Zukunft nach dem Nationalsozialismus geben werde, war eine wichtige Botschaft Weils an seine Schule.

Unterricht im Mittelmeerraum

Neben der Bedeutung einer «Haltung» zeigte sich die Wertschätzung von Wissen und Wissenschaft auch in der Akzentuierung des Curriculums. Für den Unterricht und die Schulpraxis spielte vor allem eine «allgemeine Kulturwissenschaft», auch mit besonderem Bezug zum «Mittelmeerraum», eine Rolle. Über den «Mittelmeerraum» als geographischen Raum und als Perspektive der Geschichtsschreibung hatte nicht nur der französische Historiker Fernand Braudel seit den 1920er Jahren nachgedacht. Anklänge dazu finden sich auch in den Arbeiten des Romanisten Ernst Robert Curtius, der ein hervorstechendes Merkmal des «Mittelmeerraums» in der Literatur und Dichtung sah. Für Weil hingegen waren es die Schulen und die konkrete Exilsituation in Florenz und in Recco, die den Ausgangspunkt für das Konzept einer Bildung im «Mittelmeerraum» darstellten. Dabei war der Begriff der «Einfügung» zentral, der die Bedeutung der Beschäftigung mit den gegebenen Bedingungen und der Umgebung hervorhob. Dieser Idee folgte gleichermaßen das Lernen von

15 «Unsere Haltung» vom 29. April 1934, in: Feidel-Mertz: Pädagogik im Exil nach 1933, S. 159.

16 Vgl. Hans Weil: Helfendes Handeln. Ein Beitrag zur Theorie der Pädagogik, Bonn 1972; Feidel-Mertz: Erziehung zur sozialen Humanität, S. 102.

17 Hans Weil Papers, Schule am Mittelmeer, S. 1.

18 Feidel-Mertz: Erziehung zur sozialen Humanität, S. 109.



Abb. 2
«Die Werkarbeit unserer Schüler wird besonders ernst genommen ...».
Schulprospekt, «Schule am Mittelmeer».

Fremdsprachen wie auch das Erlernen von Handwerk und Werkarbeit als Vorbereitung auf die weitere Emigration und eben als Grundlage, um sich in die unterschiedlichsten Lebensverhältnisse «einzufügen». Erwähnt wird auch der Unterricht in modernen Naturwissenschaften. Wichtig waren zudem Sportunterricht und Bewegung, am Meer insbesondere das Schwimmen. Diese Übungen wurden in reformpädagogischer Tradition als «Arbeit am Körper» verstanden und sollten der Stärkung sowie der Widerstandsfähigkeit dienen. Zum Programm gehörten außerdem Studienreisen, hier wird die Nähe zu Genua mit seinen historischen Monumenten, dem größten «italienischen Hafen» und «seinem anschaulichen Bild alter und neuer Mittelmeerkultur» gepriesen.¹⁷ Und schließlich sollte auch die Kunsterziehung nicht zu kurz kommen. Dabei wurde zum einen an Vorstellungen von der Schulung von Beobachtung durch Zeichnen angeknüpft, wie sie in der Kunsterziehungsbewegung entwickelt worden waren. Zum anderen öffnete sich die «Schule am Mittelmeer» für neue Medien, etwa die Schulung von Beobachtung durch Fotografieren, als Praxis in der Emigration und als Überlebentechnik. Fotografie als Schwerpunkt und Akzent des Schulprogramms ist für Weil Ausdruck eines Bemühens, «Ordnung (zu) sehen und Klarheit (zu) haben», was er als «jüdische Formel» beschrieb.¹⁸

Weil selbst wird später in der Emigration in New York als Fotograf arbeiten. Auch der Schulprospekt zeigt eine Reihe besonderer Fotografien. Sie sind vergleichbar mit der fotografischen Praxis der jüdischen Jugendbewegung und jener, die dann in Kibbuzim zu finden sind.¹⁹ Darüber hinaus arbeiteten die Kinder und Jugendlichen an der Organisation und Gestaltung des Alltags mit. Für die Arbeiten in Haus und Garten war jeweils ein Tag pro Woche angesetzt.

Ansprachen

Sogenannte Andachten gab es an vielen Landerziehungsheimen und reformpädagogischen Einrichtungen. Sie stellen säkularisierte religiöse Rituale dar und verfolgten das Ziel, eine Identität der Schulgemeinde herzustellen.²⁰ Der geforderte grundsätzliche Respekt vor religiösen Einstellungen in der «Schule am Mittelmeer» fand auch Eingang in die Schulansprachen, die der Praxis der Andachten folgten und häufig auf der großen halbrunden Terrasse der Villa abgehalten wurden. An der Universität Frankfurt zählte Weil, neben seinen beiden Mentoren, dem in die USA emigrierten evangelischen Theologen und Sozialphilosophen Paul Tillich und dem 1934 in die Niederlande emigrierten Sozialpädagogen Carl Mennecke, zur Gruppe der «Religiösen Sozialisten». Von Weil selbst sind 14 Schulansprachen aus dem Jahre 1937 erhalten (von insgesamt etwa 140), die teilweise von Musik begleitet wurden, moralischen Prinzipien gewidmet waren und immer wieder auf das Judentum Bezug nahmen. In der «Schule am Mittelmeer» wurden Ansprachen mindestens zwei Mal auch von Karl Wolfskehl übernommen, etwa zu «Geschichte und Tradition des Judentums». Am 25. Juni 1937 diskutierten Wolfskehl und Weil über das Buch *Das Schicksal des deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche* (1935) des in die Niederlande emigrierten Soziologen Hellmut Plessner. Der Georganer Wolfskehl, ein Virtuose der Freundschaft, der am Tag nach dem Reichstagsbrand im Februar 1933 Deutschland verlassen hatte und über verschiedene Stationen zunächst nach Florenz emigrierte, hatte bereits gute Verbindungen zur Schule in Florenz geknüpft. Ende 1935 zog Wolfskehl nach Recco und pflegte den Kontakt zur «Schule am Mittelmeer»,²¹ die sich fußläufig zu seiner Wohnung

- 19 Vgl. Ulrike Pilarczyk: *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*, Göttingen 2010.
- 20 Vgl. Baader: *Erziehung als Erlösung; zu den Ansprachen Feidl-Mertz: Erziehung zur sozialen Humanität*, S. 98f.
- 21 Vgl. Ulrich Raulff: *Kreis ohne Meister*, München 2009, S. 281.

Abb. 3
«Nazionalità Tedesca».
Personalausweis des
Reformpädagogen und
Schulgründers Hans Weil
(1898–1972).



22 Vgl. Micha Brumlik:
Karl Wolfskehl. Die wahre
deutsch-jüdische Symbiose,
in: «Jude, Christ und Wüsten-
sohn». Studien zum Werk
Karl Wolfskehls, Berlin 2019,
S. 15–30.

befand. Hier diskutierte er mit Schülerinnen, Schülern und Lehrenden oder sah bei der Gartenarbeit zu, wie er seiner Frau Hanna schrieb. Wolfskehl, für den die Idee der «deutsch-jüdischen Symbiose» leitend war, hatte sich im italienischen Exil als «jüdisch, römisch und deutsch zugleich» beschrieben.²² Dies stellte einen Versuch der Erweiterung in der italienischen Exilsituation dar und ist darin Weils Versuch vergleichbar, am Konzept der «deutsch-jüdischen Symbiose», die für Weil auch im «Bildungsprinzip» bestand, festzuhalten und diese durch den «Mittelmeerraum» zu ergänzen. In diesem Zusammenhang wurde die «Freundschaft zu Italien», die besondere Lage des Ortes am ligurischen Mittelmeer sowie die Nähe des wichtigen Hafens Genua mit seiner Grenzlage zu Frankreich zentral. Mit Weils Konstruktion des «Mittelmeerraumes» ist aber auch Palästina einbezogen. Vom Hafen in Genua führte eine Schiffsroute nach Haifa.

Verlorene Spuren und ein Atelier in New York

Schulen wie das «Landschulheim Florenz» oder die «Schule am Mittelmeer» waren Einrichtungen, die mehr als Ausbildungsstät-

ten waren und über den Unterricht für Kinder und Jugendliche hinausgingen. Da Emigration den Verlust der «Vertrautheit des Alltags» und von «sozialen Beziehungen» nach sich zieht,²³ kam Schutzräumen, die Gemeinschaft und Zugehörigkeit herstellten und damit auch Vertrauen wieder ermöglichten, eine wichtige Rolle zu. Die «Schule am «Mittelmeer» im Exil stifte eine besondere Gemeinsamkeit, die andere nie erführen, so Weil. «Ihr werdet mit einem großen Wuppdich nach Recco geworfen und das bringt eine Stimmung auf, die nachdenklich macht.»²⁴ Die Besonderheit der Schule ergibt sich aus dem Zusammenwirken von Exilsituation, der Landschaft und der Vegetation, den Räumlichkeiten, die die «Villa Palma» bot, den spezifischen Formen des Unterrichts und dem Austausch und Nachdenken über das Judentum. Beide Schulen waren zudem Treff- und Knotenpunkte im Exil und stellten Räume des politischen und kulturellen Austausches sowie einer gemeinsamen Lebens- und Überlebenspraxis dar. Dazu zählten Weils umfangreiche Bibliothek sowie Feste, Theater- und Filmaufführungen. Zu den Dokumenten im Washingtoner Archiv gehört auch eine Referenzliste der Schule. In dieser wird, neben Karl Wolfskehl, der in Basel lehrende Herman Schmalenbach aufgeführt, Erforscher der Kategorie des «Bundes» als soziologische Kategorie, der sich dabei auch auf den «Bund» des Kreises um Stefan George bezog. Schmalenbach war zeitweise Lehrer an der Dürer- wie an der Odenwaldschule gewesen.²⁵ Weil würdigte ihn in seiner Schrift zum «Bildungsprinzip».²⁶ Während bei Personen, die die Schule unterstützten, solche aus dem geistig elitären Umfeld des George-Kreises eine Rolle spielten, setzte der «religiöse Sozialist» Weil mit seiner Idee der «sozialen Gerechtigkeit» und der «sozialen Humanität» andere Akzente. Das Konzept der «Geistes-Elite» hat der Mannheim-Schüler wissenssoziologisch seziert und mit einem Verlust an «sozialer Realität» in Verbindung gebracht.²⁷ Zu dieser kritischen Perspektive hat vermutlich auch sein empathischer Blick auf den Menschen als relational, abhängig und hilfsbedürftig in allen Lebensphasen beigetragen, der sich auf eine soziale Tradition jüdischer Wohlfahrtspflege berief. In dieser Linie ist «Vertrauen» für Weil eine der wichtigsten Kategorien der Pädagogik, darum warb er auch immer wieder bei Eltern und seinen Schülerinnen

- 23 Hannah Arendt: *Wir Flüchtlinge*, Stuttgart 2016, S. 10, 26.
- 24 Feidel-Mertz: *Erziehung zur sozialen Humanität* 2006, S. 15, Ansprache vom 4. April 1937.
- 25 Vgl. Carola Groppe: *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933*, Köln/Wien 1997.
- 26 Weil: *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips*, S. IV.
- 27 *Ebd.*, S. 149–174.

- 28 Weil: Helfendes Handeln 1972, S. 35, 44.
- 29 Vgl. Claudia Christophersen: Der lange Weg zur «Lex Arendt». Ein Wiedergutmachungsverfahren vor dem Bundesverfassungsgericht, in: Dorlis Blume, Monika Boll und Raphael Gross (Hg.): Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert, München 2020, S. 177–188. Die westdeutschen Universitäten beschrieb sie in diesem Zusammenhang als «ein blödsinniger Hexenkessel», vgl. Thomas Wild: Hannah Arendt, Frankfurt/M. 2006, S. 42.
- 30 Hannah Arendt: Rezension von Hans Weil: Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Bd. 66, Tübingen 1931, S. 200–205.

und Schülern. Er wünscht sich eine «Soziologie des Vertrauens», um deren «Dichtigkeit» in sozialen Kontexten analysieren zu können.²⁸

Ab 1938 setzten im «Landschulheim Florenz» Verhaftungen ein. Um weiteren zu entgehen, gingen die Leiter Ende 1938 mit einem Teil der Kinder über die nahe Grenze nach Nizza. Die Dokumente über das «Landschulheim Florenz» sind dünn, das Wissen über die «Schule am Mittelmeer» in diesem dramatischen Schwellenjahr bleibt lückenhaft, dies betrifft etwa die Namen der Lehrenden und der Schülerinnen und Schüler, auch über das Ende ist nichts Genaues bekannt. Die Schule schloss 1939. Die verbliebenen etwa 30 Kinder gingen nach Frankreich, Großbritannien, in die USA, nach Lateinamerika und Palästina. Lediglich von zwei Ehemaligen der Schule gibt es spätere Stimmen. Weil verließ Italien im Februar 1939 und emigrierte über Großbritannien 1940 in die USA. Seine Frau Senta und seine beiden Kinder blieben bis November 1939 in Italien. In New York eröffnete Weil ein Fotoatelier und erhielt 1950 einen Auftrag der Columbia University zur Auswertung von Dokumenten des NS-Hauptamtes Wissenschaft. Als ihm 1946 von der Leitung seiner alten Universität Frankfurt eine Stelle als Privatdozent wieder angeboten wurde, lehnte er zunächst ab. Allerdings wurde die philosophische Fakultät der Universität Frankfurt nie über das Angebot informiert. Dies ist Teil einer Geschichte der verfehlten Praxis der sogenannten «Wiedergutmachung».²⁹ Weil starb 1972 in New York. Zur Geschichte der beiden Schulen und zu Hans Weil gäbe es noch viel zu erzählen. Etwa über ein Lob seiner Schrift zum «Deutschen Bildungsprinzip» durch die ebenfalls nach New York emigrierte Hannah Arendt.³⁰ Auch Arendt hat sich in der Emigration in Paris mit pädagogischen Fragen und der Unterstützung von Jugendlichen bei der Auswanderung nach Palästina befasst und war 1935 als Generalsekretärin der Jugend-Aliyah tätig. Aber für die reformpädagogische Erziehungskritik war Arendt später vor dem Horizont ihrer eigenen Erfahrungen in den 1950er Jahren in den USA nicht zu haben. Ihr fehlte dabei die Verantwortung der Erwachsenen. Doch das ist eine andere Geschichte und führt weit weg von Ligurien und der «Schule am Mittelmeer».

Bildnachweis: Abb. 1–3:
United States Holocaust Memorial
Museum, Washington, D.C.,
Hans Weil Papers.

Genuas Königin

Im 17. Jahrhundert war Genua, deren geografisches Gebiet Ligurien und Korsika umfasste, eine kleine, für den globalen Wirtschafts- und Finanzmarkt dennoch bedeutende Republik. Im 16. Jahrhundert hatte sie ihren geopolitischen Schwerpunkt vom Schwarzen Meer und östlichen Mittelmeer zum westlichen verlagert, indem sie unter anderem ihre letzten Kolonien in der Ägäis aufgab und durch Finanzierung der Spanischen Habsburger Karl V. und Philipp II. enorme Gewinne erzielte. Die Stadt blühte, die Bankgeschäfte boomten und die genuesischen Adelsfamilien, die *Magnifici*, wetteiferten darin, bei Künstlern und Architekten Kunstwerke und Paläste in Auftrag zu geben, die ihre Macht und ihren Reichtum demonstrieren sollten.¹ Künstler aus anderen europäischen Zentren, wie Rubens und van Dyck, kamen nach Ligurien, um die Ansprüche dieser internationalisierten Gesellschaft zu befriedigen – die Geschichtsschreibung hat diese Epoche als «Jahrhundert der Genueser» bzw. als «El Siglo de los Genoveses», in Anlehnung an das «Siglo de Oro», bezeichnet.² In jener «Blütezeit» zwischen der Verfassungsreform Andrea Doria 1528 und den 1620er Jahren stand die Seerepublik (deren Gründung auf das 11. Jahrhundert zurückgeht) unter der Protektion der spanischen Krone. Vor allem seit dem spanischen Staatsbankrott von 1627, der den Genueser Bankhäusern erhebliche finanzielle Turbulenzen bescherte, begann sich das Verhältnis zwischen der Republik und dem Verbündeten zu verschlechtern. Dies ließ Fernand Braudel in einem Aufsatz von 1974 fragen: «Endet das ›Jahrhundert der Genuesen‹ im Jahre 1627?»³ Gerade die mittleren Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts – jene «Krisenzeit», wobei eine Revision dieser Periodisierung längst überfällig ist –, so die These hier, sind eine entscheidende Phase für die Definition der Republik als souveräner Staat und für ihre Selbstrepräsentation in den visuellen Medien.

Als «Republiken» wurden in den Quellen der Zeit die großen Seestädte Venedig und Genua, die Kleinrepubliken Lucca, San Marino und Ragusa (Dubrovnik), die Vereinigten Niederlande mit ihren Provinzen und die Schweizer Eidgenossenschaft mit ihren Kantonen bezeichnet, während Florenz seinen Status als Republik nach vergeblichen Aufständen verloren hatte.⁴ Angesichts der Größe und der Natur ihres Territorialstaats, der bis

1 Carlo Bitossi: *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genua 1990.

2 Zuerst bei F. C. Spooner: *L'Économie Mondiale et les Frappes Monétaires en France 1493–1680*, Paris 1956, S. 21. Vgl. *El Siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendore nel Palazzo dei Dogi*, hrsg. von Piero Boccardo und Clario Di Fabio, Mailand 1999.

3 Fernand Braudel: «Endet das ›Jahrhundert der Genuesen‹ im Jahre 1627?», in: *Wirtschaftliche und soziale Strukturen im säkularen Wandel. Festschrift für Wilhelm Abel zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ingomar Bog und Günter Franz, Hannover 1974, S. 455–468.

4 Wolfgang Mager, s. v. «Republik», in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 5, Stuttgart 1990, S. 549–651.

- 5 Matthias Schnettger: Die Grenzen der Freiheit. Die Republik Genua und ihre königlichen Beschützer in der Frühen Neuzeit, in: *Protegierte und Protektoren. Asymmetrische politische Beziehungen zwischen Partnerschaft und Dominanz (16. bis frühes 20. Jahrhundert)*, hrsg. von Tilman Haug, Nadir Weber und Christian Windler, Köln et al. 2016, S. 89–106; Manuel Herrero Sánchez: *Modelos de soberanía y diplomacia. Las repúblicas mercantiles de Génova y las provincias unidas ante el conflicto hispano-francés por la hegemonía (1635–1659)*, in: *Studia Historica. Historia Moderna* 41, 1 (2019), S. 189–230.

1768 auch die Insel Korsika umfasste, ihrer strategischen Lage (zwischen Frankreich, Savoyen, Mailand, dem spanischen Habsburgerreich und dem Großherzogtum Toskana) sowie ihrer besonderen Staatsordnung (eine oligarchische Republik mit einem zweijährlich gewählten Dogen als Staatsoberhaupt) nahm Genua eine Sonderstellung in Europa ein. Ihre Existenz hing von Spanien ab, zu dem sie in einem komplexen Protektionsverhältnis stand: Die Genueser waren finanzielle und wirtschaftliche Partner des spanischen Kolonialreiches, während das Habsburgerreich die Republik protegierte. Dazu gehörten politische und militärische Interventionen, etwa wegen der französischen und savoyischen Expansionsbestrebungen.⁵

So besetzten zwischen März und Mai 1625 savoyische und französische Truppen große Teile des westlich von Genua gelegenen Küstengebiets; das Eingreifen Spaniens führte zur Beendigung der Besetzung, löste jedoch nicht den Konflikt zwischen Genua und dem benachbarten Herzogtum Savoyen-Piemont, das einen direkten Zugang zum Ligurischen Meer beanspruchte, den es gegen Genua zu erzwingen suchte. Diese prekäre außenpolitische Flanke verknüpfte sich schnell mit dem innenpolitischen Geschehen der Republik: Nach einer ersten, im Jahr 1625 vereitelten Verschwörung durch den französischen Spion Vincenzo De Marini beabsichtigten im März 1628 die Verschwörer um Giulio Cesare Vachero eine anti-oligarchische Umwälzung der Staatsordnung mit aktiver Unterstützung durch Karl Emanuel I. von Savoyen-Piemont. Noch im Jahr 1648 plante der Genueser Gian Paolo Balbi, im Einvernehmen mit Kardinal Jules Mazarin, bewaffnete Soldaten in die Stadt einzuschleusen, um die Macht in der Republik zu übernehmen. Die außenpolitische Lage Genuas verschlechterte sich, ausgelöst durch eine Neuausrichtung des Verhältnisses zum mächtigen Verbündeten Spanien: Infolge der aus der Perspektive Genuas unbefriedigenden Haltung Spaniens im savoyisch-genuesischen Krieg (etwa der nachsichtigen Behandlung Giulio Cesare Vacheros und seiner Mitverschwörer durch Spanien, um damit den savoyischen Herzog Karl Emanuel I. als antifranzösischen Verbündeten zu gewinnen) nahm die politische Entfremdung zwischen Genua und Madrid zu. Zu dieser ohnehin angespannten Lage kamen die regelmäßigen Zu-



Abb. 1
Maria zwischen Land und Meer. Giovanni Battista Bianco, Maria als Königin der Republik Genua, 1649–1654, Bronze, Genua, Kathedrale von San Lorenzo.

sammenbrüche der spanischen Staatskasse mit ihren teilweise unberechenbaren Kollateralfolgen für den Kreditgeber Genua.⁶

In diesem Klima innen- und außenpolitischer Unsicherheit entwarfen die genuesischen Oligarchen, die in einem komplexen, von einer Verfassung regulierten politischen System die Regierungsgeschäfte kontrollierten, eine neue Stadtikonologie, die die innere und äußere Macht des Staats verkörpern sollte. Bildpolitik und Staatstheorie gingen dabei eine ungewöhnliche Liaison ein. Am 25. März 1637 wurde eine farbig gefasste Madonnen-skulptur aus Holz am Hochaltar der Kathedrale von Genua aufgestellt und zur Königin der Republik erklärt.⁷ Bereits am 2. und 3. Januar 1637 hatten der Kleine und der Große Rat der Republik, vom Dogen und den *Collegi* aufgefordert, der Ernennung Marias zur «Regentin und Herrin und Königin der ganzen Republik» (*Signora e padrona e Regina di tutto questo dominio*) zugestimmt und ihr den Schutz und die Erhaltung der republikanischen Freiheit (*la difesa e la conservazione della nostra libertà*) anvertraut.⁸ Die feierliche Proklamation erfolgte durch die Überreichung der königlichen Insignien (Zepter, Krone und Stadtschlüssel) an das Standbild.

Die Republik wurde somit, zumindest auf symbolischer Ebene, in ein Königreich verwandelt. Auf Grundlage dieser Proklamation Mariens zur fiktiven Königin Genuas wurde wenige Mo-

6 Thomas Allison Kirk: *Genoa and the Sea. Policy and Power in an Early Modern Maritime Republic, 1559–1684*, Baltimore/London 2005, S. 84–116.

7 Clario Di Fabio: *Un'iconografia regia per la Repubblica di Genova. La «Madonna della Città» e il ruolo di Domenico Fiasella*, in: Domenico Fiasella, hrsg. von Piero Donati, Genua 1990, S. 61–84.

8 Nicola Lanzi: *Genova. Città di Maria Santissima. Storia e documenti della pietà mariana genovese*, Pisa 1992.

Abb. 2
Domenico Fiasella,
Maria als Königin der
Republik Genua,
ca. 1638–1642, Öl auf
Leinwand, Neapel,
Pietà dei Turchini.



9 Zur Bronzeplastik zuletzt Karin Kranhold: *Maria Regina di Genova (1649–1656)*, in: *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova (Mirabilia Italiae 18)*, hrsg. von Anna Rosa Calderoni Masetti und Gerhard Wolf, Bd. «Testi», Modena 2012, S. 371–373. Zum Gemälde in Neapel siehe auch Hannah Baader und Gerhard Wolf: *Ästhetiken der Schwelle. Sieben Aspekte der Morphologie und Topologie von Hafenstädten im nachantiken Mittelmeerraum*, in: *BYZAS* 19,1 (2014), S. 17–44. hier: S. 39–44.

nate später, am 29. November 1637, Agostino Pallavicini als erster Doge mit königlichen Insignien gekrönt – wie alle seine Nachfolger bis zum Ende der Republik 1797. Zwischen 1645 und 1665 wurde der neue royale Status der Republik von einer Vielzahl europäischer Herrscher anerkannt, nachdem sich die genuesischen Gesandten um eine Gleichordnung der Republik mit den gekrönten Häuptionen im Zeremoniell der europäischen Staatenwelt bemüht hatten.

Um den neuen politischen Status als mariologisch legitimes Königreich zu visualisieren, wurde wenige Monate nach der Proklamation die Ablösung der Holzskulptur Marias durch eine neue, monumentale Bildlösung beschlossen, das die gekrönte Marienfigur mit Kind mit der Darstellung der Hafenstadt Genua (als *pars pro toto* und als Schnittstelle zwischen Land und Meer) kombinieren sollte. Mit der Ausarbeitung dieser neuen Ikonografie wurde der ligurische Künstler Domenico Fiasella beauftragt, dessen Werkstatt zwischen 1638 und den 1650er Jahren die Entwürfe für eine monumentale Bronzeplastik fertigte, die gegossen und am Hauptaltar der Kathedrale aufgestellt wurde (*Abb. 1*). Für die genuesischen Nationalkirchen in Neapel und Palermo schuf Fiasella und seine Werkstatt zwei Gemälde mit identischer Ikonografie (*Abb. 2*).⁹

Diese Bilder zeigen im unteren Bereich die Stadt Genua, umgeben von einer doppelten Stadtmauer. Um die Stadt herum werden die steil ansteigenden Berge des Apennin sowie die Hafengebäude und die Küste des Golfs von Genua mit mehreren Schiffen dargestellt. Über der Stadtansicht sitzt die Muttergottes auf Wolken, ihr linker Fuß höher stehend als der rechte, umhüllt von einem Schleier hält sie in der rechten Hand ein Zepter und auf dem Schoß das Jesuskind. Über ihrem Kopf schweben Putten mit der Krone. Im Gemälde wird der Darstellung der Krönung Mariens sogar noch größerer Nachdruck verliehen: Während Maria bereits ein schmales, kostbar verziertes Zepter in ihrer rechten Hand trägt, verleiht der Künstler der tatsächlichen Insignie auf dem silbernen Teller den Anschein eines Kommandostabs: Die Doppelung des Herrschaftszeichens vereint Prozess und Ergebnis der rituellen Proklamation in einem Bild.

Zur politischen Wirksamkeit der neuen programmatischen Bildprägung trugen dessen intermediale Vervielfältigung und geografische Verbreitung entscheidend bei. Die königlichen Insignien wurden in Wappen und Siegel der Republik übernommen; Skulpturen der *Maria Regina* und Fresken mit der neuen Ikonografie wurden für den Dogenpalast in Auftrag gegeben; Statuen Mariens als Königin Genuas wurden an den vier Haupttoren der Stadt aufgestellt; eine Galeere wurde *Maria Regina* benannt. Auch die Genueser Münzen wurden neugestaltet: Die alte Beschriftung *Conradus Rex*, die sich auf das kaiserliche Münzprivileg Konrads III. von 1138 bezog, wurde abgeschafft und durch das Bild der gekrönten Madonna mit dem Jesuskind ersetzt. Im global agierenden Finanzzentrum Genua galt die Münze als das perfekte Bildvehikel für die weite Verbreitung der neuen Garantin der republikanischen Autonomie des Staats.

Aus heutiger Sicht mögen das Streben Genuas nach königlichen Ehren und die Neugründung einer «monarchischen Republik»¹⁰ überraschen. Bei den Bemühungen um den königlichen Rang stand die republikanisch-oligarchische Staatsordnung jedoch nie zur Diskussion. Es ging vielmehr um ein politisches Projekt der Genueser Oligarchie, das auf die innen- und außenpolitische Neudefinition des Staates als souveräner Republik in einer unruhigen Zeit abzielte. Das Konstrukt, die Muttergottes als Kö-

10 Giorgio Doria: *L'opulenza ostentata nel declino di una città*, in: *Genova nell'Età Barocca*, hrsg. von Ezia Gavazza und Giovanna Rotondi Terminiello, Bologna 1992, S. 13–17, hier S. 14.

- 11 Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie, hrsg. von Beate Fricke, Markus Klammer und Stefan Neuner, München 2011; Horst Bredekamp: Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Neuaufl., Berlin 2015, S. 194–228.
- 12 Valentina Borniotto: *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genua 2016.
- 13 Giovanni Bernardo Veneroso: *Il genio ligure risvegliato*, Genua 1650.

nigin der Republik zu proklamieren, war hierfür höchst effektiv: Durch die Wahl der überweltlichen Maria als Königin veränderte sich das politische republikanische System *de facto* kaum, die symbolische Aufrüstung war aber so stark, dass sie die Position der Republik im europäischen Machtgefüge festigte.

Die Bronzeplastik am Hauptaltar der Kathedrale sowie ihre gemalten Versionen sind nicht nur programmatische Manifestation dieses politischen Projekts, sondern gewährleisten überhaupt erst seine Effektivität. Dies geschah zum einen durch die Einbindung der Statue in das Ritual der alle zwei Jahre stattfindenden Dogenkrönung, zum anderen durch die im Bild augenfällig gemachte Verbindung von Territorium und Herrscherin. Die Verbildlichung der Hafenstadt im unteren Register soll die Stadtgemeinschaft Genuas als sozialen und politischen Körper repräsentieren, die mit dem monarchischen Körper Mariens fusioniert wird; durch die Proklamation des Dogen wird dies dann die Voraussetzung für die Übertragung der Souveränität von der Muttergottes auf den Dogen. Indem die von Domenico Fiasella entworfene Bildformel der *Maria Regina* mit der Darstellung der Stadt Genua kombiniert wird, setzt sie sich in die lange Tradition des Gemeinschafts- bzw. Kompositbilds und der Inkorporation eines Territoriums in eine Herrschaftsfigur, dessen Urbild die Geschichte von Deinokrates und Alexander dem Großen ist.¹¹

Die Republik war längst als Allegorie dargestellt worden, wie etwa in den weiblichen Personifikationen Liguriens oder Korsikas oder des doppelköpfigen Janus, der für Genua als Stadt des Janus stand und auf die doppelgesichtige Orientierung auf Land und See verweisen sollte.¹² Als Figur der Souveränin besitzt Maria jedoch eine ganz andere Qualität und Wirksamkeit. Auf die römische Verehrung Mariens als Königin zurückgreifend und konform mit der posttridentinischen Mariologie, steht sie symptomatisch für eine politische Ikonografie des Körpers, die nicht wenige Parallelen in den organologischen Metaphern des Staats der politischen Traktate und Pamphlete um die Mitte des 17. Jahrhunderts inner- und außerhalb Genuas findet.¹³ Genuas königlicher Anspruch entspricht dem Souveränitätsprinzip, wie es 1576 Jean Bodin im ersten seiner *Sechs Bücher über den Staat* formulierte: Souverän kann nur sein, wer niemanden als gleichwer-

tig neben sich und «außer Gott keinen Höheren über sich anerkennt».¹⁴ Eine so verstandene Souveränität ist nicht an eine Instanz (die weltliche oder die geistliche, die Königsherrschaft oder ein aristokratisch-oligarchisches Kollektiv), sondern an das Territorium des Staats gebunden.¹⁵

Ein Jahr vor der Weihe der monumentalen Bronzeplastik Mariens am Hauptaltar der Kathedrale von Genua erschien Thomas Hobbes' *Leviathan*, ein Werk, das auf die Figur des biblischen Seeungeheuers Leviathan als Verkörperung des absolutistischen Staats rekurriert.¹⁶ Im Kompositkörper des Leviathan auf dem Titelblatt von Abraham Bosse wird die säkulare wie sakrale Handlungsmacht des Staats als Produkt eines Gesellschaftsvertrags visualisiert (*Abb. 3*).¹⁷ Wenngleich die Motive des furchterregenden Riesen und der Muttergottes über dem genuesischen Territorium wenig gemein zu haben scheinen, sind beide Bildsemantiken durchaus vergleichbar: Zum einen muss der genuesische Macht- und Souveränitätsanspruch ebenso wie die absolutistische Macht zum Körper werden, um überhaupt definiert und perpetuiert zu werden, zum anderen verschränken sich in beiden Bildern die Dimensionen von Körper und Territorium als Bedingung ihrer Wirkungsmacht. Als Symbol der politischen Ordnung kann der *body politic* Marias nur funktionieren, wenn er mit der Darstellung des Territoriums der Republik als Hafenstadt und Küstenland zwischen Land und Meer kombiniert wird.

Genuas «republikanische» Kunst des Barock nimmt «absolutistische» Züge an. Die Bildsprache ist dabei nicht eindeutig, sondern changiert zwischen verschiedenen Deutungsebenen.¹⁸ Das Bild Mariens als Verkörperung der Republik in Form einer absoluten Herrscherin zeugt von der verwirrenden, aber produktiven Verquickung republikanischer und absolutistischer Bildsprachen. Der Körper – in unserem Fall der heilige Körper der Muttergottes – wird zum konstitutiven Element einer Ikonografie, die den Zusammenhalt des Staates (sei es republikanischer, oligarchischer oder absolutistischer Form) nach innen und außen demonstriert.¹⁹ Der Fall Genua offenbart nicht nur die allzu exklusiven Konzepten von «Republik» und «Absolutismus» innewohnenden definitorischen Schwächen für eine politische Geschichte des 17. Jahrhunderts. Es ist durchaus symptomatisch, dass Genua,

14 Jean Bodin: *Les six livres de la République*. Bücher I–III, München 1981 [Paris 1576], S. 207.

15 Carl Schmitt: *Land und Meer*, Leipzig 1942.

16 Thomas Hobbes: *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, London 1651.

17 Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes, Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder, 1651–2001*, 4., korrigierte Aufl., Berlin 2012.

18 Martin Warnke: *Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern*, in: *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Dario Gamboni und Georg Germann, Bern 1991, S. 75–97.

19 Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Thomas Frank und Ethel Matala de Mazza: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt/M. 2007.

20 Enrico Zucchi: *Republics in Comparison. Cross-Cultural Perspectives on Genoa, Venice and the United Provinces in Italian Literature (1650–1699)*, in: *History of European Ideas* (2021), S. 1–15.

21 Quentin Skinner: *Hobbes and Republican Liberty*, Cambridge 2008; Philipp Manow: *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*, Frankfurt/M. 2008.



Abb. 3
Ein Seeungeheuer als Mutter der Souveränität. Abraham Bosse, Frontispiz von Thomas Hobbes' «Leviathan» (Detail), London 1651.

wenn es auch in den letzten Jahrzehnten vermehrt im Fokus wirtschaftshistorischer und literaturwissenschaftlicher Forschung stand,²⁰ so doch von den großen Studien zum europäischen Republikanismus des 17. Jahrhunderts vernachlässigt wurde.²¹

Die 1620er und 1630er Jahre sind eine entscheidende Schwelphenphase, in der die Republik Genua ihre eigenen Freiheitskon-

zepte als *civitas imperialis* neuverhandelt sowie zugleich die Souveränität über ihr Territorium ausbaut.²² Die Dimensionen von Zeit in den Konzepten von Freiheit und Souveränität sind analog: Sie werden nicht nur in der Vergangenheit (anhand von Gründungsmythen) und in der Gegenwart (durch konkrete Ansprüche etwa an die diplomatische Behandlung der Republik) verortet, sondern auch in einer überzeitlichen und absoluten Dimension (durch Maria als ihre Königin). Die neue marianische Ikonografie ist aber nicht nur mit Blick auf ihre politische Tragweite bedeutsam, sondern auch als Umbruch in der Geschichte der visuellen Repräsentation von Territorium (als Bild und Karte) in der Republik Genua zu verstehen. Nicht nur arbeitete der Künstler Domenico Fiasella mit Kartografen zusammen, woraus sich die präzise Wiedergabe der Stadt und ihres Umlands erklärt. Vielmehr war die Proklamation Mariens zur Souveränin der Republik Anlass für bedeutende kartografische Unternehmungen, wie Alessandro Barattas großformatige Vedute der Stadt von 1637. Ein Blick auf die Produktion von Stadt- und Territorialbildern in der Republik Genua vor der prototouristischen Erschließung Liguriens im 19. Jahrhundert lässt erkennen, wie sich die Relationen zwischen Geografie, Territorium, Körper und Bildlichkeit in den mittleren Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts neu ordneten.²³ Die Proklamation Mariens als Königin diente dabei als Katalysator neuer Visualisierungsformen des ligurischen Territoriums als geografischer, politischer und sozialer Raum zwischen Land und Meer.

- 22 Alessia Ceccarelli: Tra sovranità e imperialità. Genova nell'età delle congiure popolari barocche (1623–1637), in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 93, 1 (2013), S. 251–282.
- 23 Ennio Poleggi: Iconografia di Genova e delle riviere, Genua 1977; Massimo Quaini: Cartographic Activities in the Republic of Genoa, Corsica, and Sardinia in the Renaissance, in: Cartography in the European Renaissance, hrsg. von David Woodward, Bd. 1, Chicago 2007, S. 854–873.

Bildnachweis: Abb. 1: Fotokampagne des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Foto: Ghigo Roli. Mit freundlicher Genehmigung von Franco Cosimo Panini Editore und vom Erzbistum Genua. – Abb. 2: © Archivio dell'Arte Napoli, Luciano Pedicini.

RENZO PIANO

Das große Flickwerk

Ein Gespräch zum Bau des Ponte San Giorgio, Genua*

* Das Gespräch führten Maurizio Molinari, Chefredakteur der Tageszeitung La Repubblica, und Renzo Piano am 8. Juli 2020: <https://video.repubblica.it/dossier/la-repubblica-delle-idee-2020/rep-idee-2020-renzo-piano-con-maurizio-molinari-il-grande-rammendo/363612/364169>. Mit freundlicher Genehmigung von La Repubblica und RPBW – Renzo Piano Building Workshop.

Maurizio Molinari: Wir befinden uns auf der Baustelle der Brücke in Genua, einer Brücke, die Sie erdacht, gewollt und konstruiert haben. Was ist das für ein Ort?

Renzo Piano: Der Bau einer Brücke ist eine kollektive Anstrengung. Ich habe sie mir vorgestellt, aber über tausend Leute haben daran gearbeitet: Ingenieure, Architekten, Zimmerleute, Maurer, Schweißer, Kranführer. So eine Baustelle ist ein außergewöhnlicher Ort. Es ist wie beim Bau einer Kathedrale: Solche Werke werden entworfen, nehmen aber erst Gestalt an, wenn sie zu einem choralen Werk werden – wenn immer mehr Menschen in die Arbeit eingebunden werden.

Mein Vater wurde hier, in Certosa, 1892 geboren. Als Kind kam ich nach dem Krieg oft hierher. Damals gab es noch keine Brücke. Dann wurde die Autobahnbrücke von Riccardo Morandi gebaut [1962–1967]. Diese Brücke wurde geliebt und immer auch etwas gefürchtet. Das erste, was einem in den Sinn kommt, wenn man nach dem Einsturz des *Ponte Morandi* hierherkommt, ist diese Tragödie [mit 43 Toten]; sie bleibt unvergesslich. Sie hat uns vom ersten Moment an begleitet, uns alle, die hier gearbeitet haben. Mit großem Stolz, einem Gefühl der Zugehörigkeit, einer großen Energie, aber begleitet von dem Schatten, dass diese Arbeit aus einer Tragödie geboren wurde. Die Tragödie liegt noch immer in der Luft.

Wenn man sich die Pfeiler und die Umriss der neuen Brücke ansieht, entsteht der Eindruck von Stärke und gleichzeitig von Eleganz.

Das ist möglicherweise Genuesisch... Eine Brücke hat eine Aufgabe zu erfüllen: zwei Talseiten auf einfache und starke Weise miteinander zu verbinden – wobei einfach eben nicht banal bedeutet. Und die Brücke muss gewissermaßen dezent um Erlaubnis bitten, denn das Tal ist ja dicht bewohnt. Zu den Dimensionen Stärke und Eleganz: Die Stärke rührt erst einmal schlicht daher, dass die Brücke aus Beton und Stahl konstruiert ist. Die Fundamente und die Pfeiler, die über 40 Meter in die Höhe ragen, sind aus Beton, und das große weiße Schiff, das über das Tal gleitet, ist aus Stahl gefertigt. Dieser zweite Körper aus Stahl, das weiße Schiff, ist in den Werften in Genua, Neapel und anderswo gebaut und dann erst hier am Ort zusammengefügt worden. Ich



denke, die Eleganz entsteht durch die Beschränkung auf das Wesentliche. Gelegentlich habe ich angesichts der kurzen Bauzeit von weniger als einem Jahr von einem «Wunder» sprechen hören. Aber das war es nicht. Jeder hat vielmehr seine Arbeit gemacht, und zwar ohne viel Aufhebens, mit viel Kompetenz und in aller Stille auf eine ziemlich «genuesische» Art und Weise. Die Genueser sind ja berühmt für ihr Murren, aber sie arbeiten, während sie murren.

Für eine Brücke gilt ein Gesetz: Sie darf nicht einstürzen. Und so wurde diese Brücke gebaut, um zu halten – 1000 Jahre, 2000 Jahre. Aber nichts hält so lange, wenn es nicht gepflegt, geliebt, beobachtet und sorgfältig instandgehalten wird. Deshalb erforderte diese Brücke ein hohes Maß an Organisation, Logistik und Technologie, aber auch an wissenschaftlicher Analyse. All das gehört zum Bau einer Brücke.

Die neue Brücke vereinigt all das, worüber wir bisher gesprochen haben: den Respekt für die Vorstädte, die Schönheit kollektiver Arbeit, die Beziehung zur Umwelt. Sie haben dieses kollektive Zusammenwirken mit dem Begriff *rammendo* («kunstflicken», «instandsetzen») beschrieben.

Rammendo ist alles andere als eine bescheidene Arbeit: Unser Land hat die Instandsetzung dringend nötig, im gesamten Territorium. Was mir sofort einfällt, ist ein großes «Ausbesserungswerk» der gesamten Infrastruktur, der Straßen, der Auto- und Eisenbahnen, die Behebung oder «Ausbesserung» der hydrogeo-

Abb. 1

Das Viadukt im Straßennetz: Der alte vierspurige Ponte Morandi, eingeweiht 1967, der Genua auf der Autostrada A10 mit Mailand und Rom und (als Teil der E80) Lissabon mit dem türkisch-iranischen Grenzübergang verbindet.



Abb. 2
Die «Tragödie» (Piano).
Am 14. August 2018 um
11.36 Uhr stürzte der Ponte
Morandi ein. 43 Menschen
starben.

logischen Katastrophe. Unser Land braucht ein großes Aufforstungsprojekt. Italien war schon immer ein Land der Wälder – und Wälder verlangen hydrogeologische Arbeiten. Von den dringend notwendigen Instandsetzungen der Küsten haben wir noch gar nicht gesprochen. Zudem ist Italien ein seismisches Land, das sich immer noch weigert, dies anzuerkennen. Neben diesen ökologischen Großprojekten gibt es viele kleinere Projekte, die Genauigkeit, Sorgfalt und Koordinationsaufwand erfordern. Auch das meint das Wort *rammendo*. Unsere Zukunftsaufgabe ist dieses Flickern.

Noch einmal zurück zum Brückenbau ...

Ich liebe Brücken so sehr, dass ich sie überall bauen würde, denn eine Brücke erfüllt eine wunderbare Aufgabe: Sie hält die Dinge zusammen. Wenn eine Brücke einstürzt wie hier in Genua, verursacht sie Opfer und schafft Instabilität. Hunderte von Menschen mussten hier ihre Häuser verlassen. Wenn eine Brücke zusammenbricht, teilt sie die Stadt in zwei Hälften, aber auch im Selbstbild, in der gesellschaftlichen Metaphorologie einer Stadt bricht etwas zusammen, denn die Funktion einer Brücke ist es, «zusammenzuhalten». Eine Brücke bittet um die Erlaubnis, ein

Tal zu durchqueren, eine Brücke macht einen Schritt, um genau zu sein: Schritt auf Schritt, indem sie den Fuß dorthin setzt, wo man ihn absetzen kann. In Genua fragt man: *Si può?* («Darf man?»), um irgendwo durchzugehen. Das ist auch die Frage meiner Brücke. Brücken dürfen nicht einstürzen, genauso wenig wie Mauern errichtet werden sollten. Brücken sind öffentliche Orte. Wenn man eine Schule, eine Universität, eine Bibliothek, ein Museum, eine Konzerthalle, ein Kino baut, baut man einen Ort, an dem Menschen zusammenkommen, *ergo* baut man eine Brücke. Ich bin also voreingenommen.

Sie sind ein Bürger der Hafenstadt Genua. Was verbindet eine Brücke mit einem Schiff? Warum haben Sie in Ihrem Entwurf beides miteinander kombiniert?

Kinder, die unter der Brücke durchgehen, werden früher oder später sagen: «Wir sind unter dem Schiff» – denn es ist ein Schiff. Es handelt sich um 18 Schiffe, genau genommen um Kiele von Schiffen, von denen drei 100 Meter lang und 1800 Tonnen schwer sind; die anderen 15 sind 50 Meter lang. Normalerweise sieht man die Kiele von Schiffen schlecht, weil sie im Wasser liegen und man sie von unten nicht sehen kann, aber Kiele haben eine schöne Form und funktionieren als Struktur einer Brücke sehr gut. Stahl ist ein sehr haltbares Material. Es gab Hunderte von Leuten, die die Aufgabe hatten, alles zu überprüfen: die Schweißnähte etc. Und dann sind da noch die Kranführer, die 1800 Tonnen schwere Teile transportiert haben – ein unglaubliches Unterfangen. Der Transport von 50 bis 100 Tonnen schweren Teilen auf dem Seeweg auf Lastkähnen ist keine leichte Aufgabe. Es gibt also vieles, was diese Brücke wie ein Schiff aussehen lässt. Die Stahlkonstruktion ist langlebig – aber sie hält nur, wenn sie gut behandelt wird: Es genügt, sie zu warten, sich um sie zu kümmern. Sachen halten, aber nichts, was Menschen herstellen, hält ewig. Eine Brücke ist eine Brücke im Geist: man baut sie, damit sie ewig hält, man kann keine andere Vorstellung im Kopf haben; aber in Wahrheit kann nichts halten, wenn es nicht mit großer Hingabe gepflegt wird – wenn es nicht geliebt wird. Es ist wahr, dass Gebäude – als Architekt kann ich das sagen – geliebt werden müssen. Wenn sie sich zu eigen gemacht werden, wenn

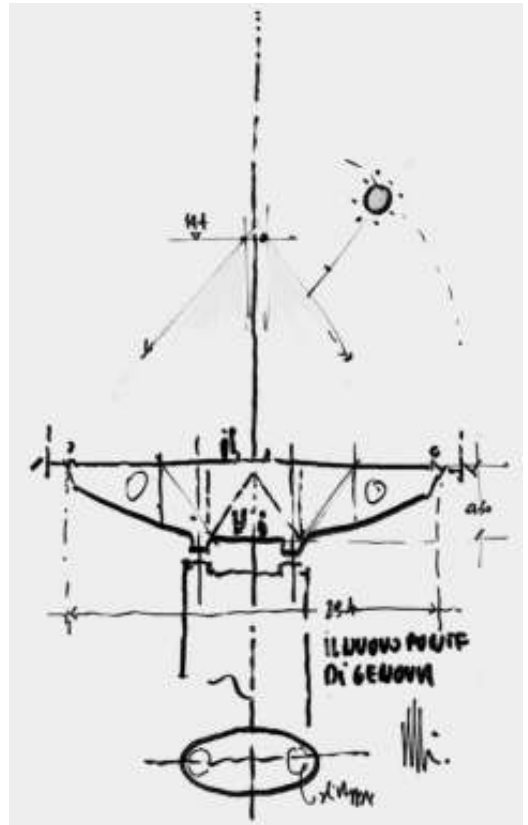


Abb. 3
Das Schiff nimmt Gestalt an.
Entwurfsskizze von Renzo
Piano für eine neue Brücke
in Genua.

sie von denen, die in ihnen leben, angenommen werden, dann können sie lange Zeit Bestand haben. Ich habe hauptsächlich öffentliche Gebäude gebaut, überall auf der Welt – Bibliotheken, Konzertsäle, Museen, Universitäten.

Eines der Dinge, die mich sehr traurig gemacht haben, war, dass diese Gebäude in den letzten Monaten fast alle leer standen. Das ist schrecklich! Wenn man ein öffentliches Gebäude baut, baut man einen Ort, an dem sich Menschen treffen, an dem sie Werte teilen können – was auch immer diese Werte sind. Öffentliche Gebäude wie etwa eine Sporthalle, in der man sich daran gewöhnt, zusammen zu sein, andere zu verstehen und zu begreifen, dass Vielfalt kein Problem, sondern sehr oft ein Wert ist. Und diese Gebäude standen alle leer. In Paris kann ich von meinem Fenster aus in der Ferne das Beaubourg [Centre Pompidou] sehen – leer! Der Platz, auf dem ich wohne – leer! Ein Stück weiter links, auf der anderen Seite, die Brücken über die Seine – leer. Die Straßen, die Plätze, die Gärten; das sind die öffentlichen Orte, in denen das Zusammenleben, die Koexistenz, vollzogen und zelebriert werden.

Als die Brücke einstürzte, befürchteten viele Menschen das Schlimmste für diese Stadt – die ja zuvor schon von Katastrophen betroffen war, sich ökonomisch in Schwierigkeiten befand, eine Stadt, die gespalten und zerissen war. Dank des Baus der neuen Brücke in Rekordzeit konnte sich Genua wieder neu konstituieren. Was ist das Geheimnis der Stärke dieser Stadt? Woher kommt ihre Resilienz?

Wer weiß, woher das kommt! Ich habe nie verstanden, ob es die Genueser waren, die eine Stadt wie Genua gebaut haben, oder ob es Genua war, das den Genuesern ihren Charakter gab. Sehen Sie, diese Stadt, die historisch zwischen sehr steil aufsteigenden Bergen und einem ebenso steil abfallenden, tiefen Meer entstanden ist – eine Stadt, die mehr als zwanzig Kilometer lang, aber manchmal nur ein paar hundert Meter breit ist –, ist als Form selbst ein Stadtschiff oder eine Stadt als Schiff. Eine Stadt, die zu Sparsamkeit, zu Nüchternheit verpflichtet ist.

Der Historiker Fernand Braudel hat geschrieben, dass Genua eine Stadt von großer Kraft, aber auch von großer Zerbrechlichkeit ist. Denn es ist eine Stadt, in der es sehr eng zugeht – eine Stadt der Seeleute und der Menschen, die sich dort aufhalten und für die der Raum kostbar ist. Die Gassen von Genua, die *Carruggi*, sind der greifbare Beweis für diese städtische Physiognomie. Es ist ein Charakter, der mir gefällt. Man sagt, dass die Genueser *tirchi* (Geizhalse) sind: Ich ziehe es vor, sie als sparsam zu bezeichnen. Man sagt oft, dass die Genueser verschlossen sind, aber das sind sie nicht: Sie sind einfach still. Aber ein bisschen Stille kann nicht schaden, besonders in diesen Tagen! Ein bisschen leiser zu sein, aber die nötige Energie aufzubringen. Es gibt also diese Stärke: Die Stadt hat sich immer behauptet, immer. Sie hat große Kraft. Genua wird *Superba* genannt, aber nicht im Sinne des Hochmuts, sondern *Superba* im Sinne von widerstandsfähig, resilient.

Giorgio Caproni hat einige schöne Dinge über Genua geschrieben, darunter ein Gedicht, in dem er schreibt, dass Genua «aus Eisen und Luft» geschaffen sei. Ich will nicht sagen, dass die Brücke von diesem Gedicht inspiriert wurde. Aber es ist wahr: Es gibt die Kraft des Stahls; es ist eine Stadt, geschmiedet aus Stahl – aber auch aus Wind und Luft. Im Süden von Genua liegt das Meer, das Licht berührt das Wasser und prallt an der Stadt ab. Deshalb hat die Stadt eine ganz besondere Leuchtkraft.



Abb. 4
Konkrete Poesie der
Brückenarbeit. Arbeit am
Bau des Ponte San Giorgio.

Ich liebe alle Küstenstädte, aber wenn eine Stadt nach Norden in Richtung Meer blickt, ist es anders, weil das Licht verschwindet. Aber hier kommt das Licht auf die Stadt zu. Sie hat einen auf doppelte Weise komplexen Charakter: Einerseits ist sie eine ruppige, etwas wilde Stadt, aber gleichzeitig hat sie eine stille und tiefe Seele. Ich weiß nicht, woher dieser Charakter kommt – es muss eine lange Geschichte sein, die von weither kommt, von vor Hunderten von Jahren oder noch länger. Jedes Mal, wenn es in Genua Tragödien und Schwierigkeiten gab – und es gab viele –, ist die Stadt wieder auferstanden.

Es ist schön, die Ähnlichkeit zwischen der Stadt und der Brücke zu sehen: Die Brücke ist genuesisch, nicht nur, weil sie aus «Eisen und Luft» besteht, sondern auch, weil sie aus Licht gemacht ist. Im Abendlicht wird die Sonne auf die unterste Ebene sinken und beginnen, diese Kurve zu streicheln, und dann wird sich dieses Schiff erheben; und die Menschen, die unter ihr vorbeifahren, werden verstehen, dass es eine Art Zuneigung gibt, dass es eine Beziehung gibt. Aber gleichzeitig ist die Brücke auch stark. Und genau das ist der Punkt.

Entwerfen ist eine schöne Sache, Bauen ist schön. Planen und Bauen sind sehr schöne Dinge, denn sie sind Gesten des Optimismus, energetische Gesten. Bauen ist nie nur eine technische Angelegenheit – es steckt eine Seele darin. Es gibt auch eine Seele in den Dingen. Und ich glaube, dass die Seele dieser Brücke zutiefst Genuesisch ist. Zumindest hoffe ich das, und ich habe den Eindruck, dass es so ist.

Bevor wir die Brücke wieder verlassen, erzählen Sie uns noch ein Geheimnis über die Brücke, etwas, das wir nicht wissen.

Ein Architekt denkt ja an seinem Zeichentisch an viele Dinge; denn Entwerfen bedeutet «in die Zukunft zu projizieren», aber am Ende ist es stets die Wirklichkeit, die Überraschungen bereithält. Diese Brücke hat keine Geheimnisse, alle wissen alles. Aber jedes Mal, wenn man ein Gebäude fertigstellt, gibt es eine Überraschung – es ist immer etwas Unerwartetes. Das ist mir jedes Mal passiert. In diesem Fall ist das noch nicht geschehen, weil die Brücke noch nicht fertig ist. Ich denke, dass die Überraschung im Licht bestehen wird. Dass es für diejenigen, die die Brücke aus Mailand, aus der Lombardei kommend, hinab in Richtung Genua befahren werden, das Licht sein wird; es gibt tatsächlich einen Moment, in dem das Meer noch weit weg ist, sich aber schon das Licht des Meeres zeigt. Die Brücke hat keine Überbauung, sondern eine Kante, die vor Lärm und Wind schützt und mit Hilfe von Sonnenkollektoren die Sonne einfängt; bei der Planung dieses Randes wurde daran gearbeitet, dass er sehr durchscheinend ist. Wer über diese Brücke in Richtung Meer fährt, wird das Gefühl haben, ein neues Licht zu entdecken – das Licht des Meeres, endlich! Für diejenigen, die unter der Brücke durchgehen, wird es wohl das Licht auf dieser Kurve sein, das man sehen kann, wenn die Sonne untergeht. Und dann wird das Licht dieses Bauwerk umschmeicheln, und es wird eine Art Dialog zwischen dem Tal – in dem es dann Bäume und Aktivitäten von vielen Menschen geben wird, denn es ist schließlich ein bewohntes Tal – und der Brücke entstehen. Aber das sind subtile Dinge, schwer zu zeichnen, schwer zu planen; man kann sie nur imaginieren. Das ist das Schwierigste an diesem Beruf: Man kann zeichnen, was man will, aber es muss einem gelingen, sich in diese Dimension hineinzusetzen, die ich poetisch nennen würde – damit riskiere ich viel, denn das ist ein großes Wort – aber es hat mit etwas Subtilem zu tun: der Poesie der Dinge. Ich glaube, das ist es. Und vielleicht kommt an windigen Tagen dieses Wesen aus Eisen und Luft zum Vorschein.

Transkribiert, gekürzt und aus dem Italienischen übertragen von Hannah Baader zusammen mit Lara Scaiola und Sevda Onur

Bildnachweis: Abb. 1: © Archivio Publifoto – Genova. – Abb. 2: Foto: Gerhard Wolf. – Abb. 3: © Renzo Piano. – Abb. 4: Foto: Fillipo Vinardi

Erlesene Lauerräume

Nietzsches Ligurien

- 1 Isabelle Freifrau von Ungern-Sternberg, geb. Freiin von der Pahlen: Nietzsche im Spiegelbilde seiner Schrift, Leipzig o. J. [1902], S. 28f.
- 2 Friedrich Nietzsche an Elisabeth Nietzsche, 22. Oktober 1876. Nietzsches Briefe werden zitiert nach Friedrich Nietzsche: Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. von Paolo D'Iorio, <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>.
- 3 Tilmann Buddensieg: Nietzsches Italien. Städte, Gärten und Paläste, Berlin 2002, S. 27.
- 4 Iwan Tschudi: Der Tourist in der Schweiz und dem angrenzenden Süd-Deutschland, Ober-Italien und Savoyen. Reisetaschenbuch. Mit einer Karte der Schweiz, 54 Eisenbahnkärtchen, vielen Gebirgsprofilen und Stadtplänen. 12., genau revidierte, compendiöse Auflage des «Schweizerführers», St Gallen 1874. Siehe Giuliano Campioni/Paolo D'Iorio/Maria Cristina Fornari /Francesco Fronterotta/Andrea Orsucci (Hg.), unter Mitarbeit von Renate Müller-Buck: Nietzsche persönliche Bibliothek, Berlin/New York 2003, S. 599 (Nietzsches Exemplar ist heute verloren).

«In Genua angelangt, stiegen wir unweit des Hafens, in demselben Gasthofe, einem alten Palazzo ab, und verbrachten dort einige Tage in regem Verkehr mit dem, ausserhalb der Fachgenossen und des Wagner-Kreises, noch ungenannten, unberühmten Professor aus Basel. [...] [Wir] unternahmen [...] zu dritt manch' schöne Partie, von denen vor allen ein langer nächtlicher Spaziergang durch Genuas malerische Gassen und Gässchen als Lichtpunkt in meiner Erinnerung dasteht. Farbenreich und plastisch zugleich liess Nietzsches Wort Genuas Vergangenheit vor unserem geistigen Auge wieder erstehn. Es erschloss uns das Verständniss für die Kunst der Renaissance und des Barocks, die der Stadt der Paläste, «Genova, la superba», der einstigen Nebenbuhlerin Venedigs, ihren Stempel aufgeprägt. [...] Wie unbeschreiblich steigerte sich der Genuss an der malerischen Umgebung, wo Nietzsches Beredtsamkeit zum Zauber der Gegenwart noch die Schatten der mächtigen Vorzeit heraufbeschwor.»¹

Isabelle von der Pahlen, später verheiratete von Ungern-Sternberg, unterwegs zusammen mit Claudine von Bevern, hatte im Nachtzug von Genf nach Genua am 19. Oktober 1876 die Bekanntschaft Nietzsches gemacht, der wegen seiner angeschlagenen Gesundheit für ein halbes Jahr von seinem philologischen Lehramt in Basel beurlaubt war. Am 20. Oktober in der Hauptstadt Liguriens angekommen, musste er die geplante Weiterreise nach Sorrent unterbrechen, «mit heftigstem Kopfschmerz: sofort zu Bett, Erbrechen und Dauer des Zustandes 44 Stunden».² Dann aber erkundet er mit seinen beiden Zufallsreisegefährtinnen die Stadt. «Zum ersten Mal in seinem Leben sieht er das Mittelmeer.»³

Und er macht, will man Ungern-Sternbergs verklärendem Rückblick Glauben schenken, gleich *bella figura*: Ohne die Stadt je zuvor gesehen zu haben, gibt er den Cicerone. Ein Genie, das aus reiner Anschauung, aus bloßem Hinsehen große Sprechkunst formt und im Stande ist, aus dem Stegreif sich und seinen Begleiterinnen ein ihm völlig unbekanntes Terrain farbig und plastisch zu erschließen?

Nun, Nietzsche hatte touristisch vorgesorgt. Nicht nur erwarb er 1875 Iwan Tschudis *Der Tourist in der Schweiz und dem angrenzenden Süd-Deutschland, Ober-Italien und Savoyen*.⁴ Auch *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* seines Basler Kol-

legen Jacob Burckhardt studierte er eifrig und konnte sich da in die architektonischen Eigenheiten und die Stilentwicklung der genuesischen Palazzi vertiefen.⁵ Vielleicht hat er seinen beiden beflissenen Zuhörerinnen davon einige Kostproben gegeben.

Manche stellen sich Nietzsche anders vor: den Philosophen, trunken vor Landschaft. Trunken von Landschaft. Ein Philosoph, der alles mit neuen Augen sieht und das Gesehene in neues Denken aufgipfelt. Ein Philosoph, der «Ligurizität» als Gegenprinzip zu nordischer Erdschwere entdeckt und sie zum Motor troubadourischer Freigeistigkeit macht.⁶ Dieses schöne Bild hat leider zwei kleine Schönheitsfehler. Der erste: Nietzsche hatte seine Philosophie «für freie Geister» längst entworfen, bevor er sich in Ligurien von 1880 an während längerer Aufenthalte heimisch machte: *Menschliches, Allzumenschliches I*, laut Untertitel eben ein «Buch für freie Geister» und ein radikaler Bruch mit allem – von den Griechen über Schopenhauer bis Wagner –, was dem philosophierenden Philologen bis dahin lieb, teuer und heilig war, erschien zu Voltaires 100. Todestag bereits 1878 und hat Wurzeln in Basel und Sorrent – aber nur leise Anklänge an die beiden kurzen Genueser Aufenthalte vom 20. bis 23. Oktober 1876 und vom 10. bis 12. Mai 1877 – «wieder in der Stimmung ›heiteren Krüppelthums›», «ganz voll von meinem grässlichen Kopfschmerz, hatte ich doch Stundenlang die schärfste Brille auf der Nase und misstraute jedem».⁷

Womit auch der zweite kleine Schönheitsfehler schon ganz augenscheinlich benannt ist: Mit eigenen neuen Augen konnte der Philosoph kaum etwas sehen, weswegen er sich bei aller Kolumbus-Begeisterung, mit der er in Genua zu kokettieren pflegte, sich schwerlich als Entdecker aus eigener Autopsie hätte gerieren können. Seine Kurzsichtigkeit lag wohl schon in den frühen 1870er Jahren zwischen –13 und –20 Dioptrien⁸ – was Dr. Benn aus Berlin-Schöneberg, der Dichter des «ligurischen Komplexes», in einem Brief an Friedrich Wilhelm Oelze vom 26. Februar 1938 entsprechend quittiert: «Die Sinne erblinden, die Natur ist ausdruckslos, keine Hoffnung – Finallage. [...] Schöner Schmus mit Dionysos. Dafür mit 20 Dioptrien auf zwei Brillen u. bei Wurstpellen gearbeitet u. auch noch die Auflagen selbst bezahlt.»⁹

Wenn es bei Nietzsche so etwas wie einen «ligurischen Kom-

- 5 Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Zweite Auflage. Unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet von A. von Zahn. Bd. 1: Architektur, Leipzig 1869, S. 347–353. Vgl. Campioni u. a. (Hg.): Nietzsches persönliche Bibliothek, S. 161 (Nietzsches Exemplar ist in der Anna Amalia Bibliothek Weimar erhalten).*
- 6 Vgl. Martina Kolb: *Nietzsche, Freud, Benn, and the Azure Spell of Liguria, Toronto / Buffalo / London 2013, S. 105–127.*
- 7 Nietzsche an Malwida von Meysenbug, 13. Mai 1877.
- 8 Pia Daniela Volz: *Nietzsche im Labyrinth seiner Krankheit. Eine medizinisch-biographische Untersuchung, Würzburg 1990, S. 96.*
- 9 Gottfried Benn: *Briefe an F. W. Oelze 1932–1945, Stuttgart 1999, S. 181.*

- 10 Adolf Stahr: *Herbstmonate in Oberitalien*. Supplement zu des Verfassers «Ein Jahr in Italien», Oldenburg 1860. Vgl. Campioni u. a. (Hg.): *Nietzsches persönliche Bibliothek*, S. 571 (Nietzsches Exemplar ist heute verloren).
- 11 Ebd., S. 125–262.
- 12 Ebd., S. 125.
- 13 Ebd., S. 146.
- 14 Ebd., S. 151.
- 15 Schon am 10. Mai 1869 hatte Nietzsche seinen Lehrer Friedrich Ritschl wissen lassen: «Über die Basler und ihr aristokratisches Pfahlbürgerthum ließe sich viel schreiben, noch mehr sprechen.»
- 16 Siehe Andreas Urs Sommer: *Friedrich Nietzsche als Basler Philosoph*, in: Emil Angehrn/Wolfgang Rother (Hg.): *Philosophie in Basel. Prominente Denker des 19. und 20. Jahrhunderts*, Basel 2011, S. 32–60.

plex» gegeben haben sollte, so muss er wie bei Benn zu einem Gutteil ein erfundener, ein erlesener, ein fantasiertes Komplex gewesen sein. Dabei haben die ersten Erfahrungen 1876/77 Anlass geboten, sich weiter ins Ligurische hineinzulesen. Am 17. Juni 1878 hat er bei seinem Basler Buchhändler Adolf Stahrs *Herbstmonate in Oberitalien* erworben.¹⁰ Dort ist das ganze dritte Buch Genua sowie seiner Umgebung gewidmet, berichtet anschaulich von einem dortigen Aufenthalt im Herbst 1858 – und nimmt eine Reihe von Motiven vorweg, die dann bei Nietzsche wiederkehren.¹¹ Als Motto führt das Buch jene Formel, die auch Ungern-Sternberg zitiert: «Genova la superba.»¹² Ist Nietzsche Stahrs Hymnus auf Genua und das savoyische Königreich erlegen, die sich binnen zweier Jahrzehnte vom Hort der Reaktion zum Hort der Freiheit gewandelt hätten, wohin nun «alle bedeutenden Talente Italiens flüchten»,¹³ zumal, wenn man «die Lernbegier und die guten Anlagen des Volks von Genua»¹⁴ in Rechnung stellt. Hätte Nietzsche da fehlen wollen?

In den späten 1870er Jahren zeichnete sich ab, dass Nietzsches Gesundheitszustand weder die weitere Ausübung des philologischen Lehramtes noch den weiteren Aufenthalt am Rheinknie zuließ. Die Stadtnahme war gescheitert und mit ihr eine haltgebende Lebensform, die der junge Professor in Basel gehofft hatte realisieren zu können, mit häufigen Auszeiten bei den Wagners in Tribschen am Vierwaldstättersee. Die für Nietzsche traumatische Erfahrung mit dem bombastischen Bayreuther Festspielzauber und seiner lauten Leere bildete 1876 eine Haltunmöglichkeitsschwelle: Eine Existenz in wagnerianisierend-enthusiasmierter Pfahlbürgerlichkeit¹⁵ erwies sich als unmöglich; das Fremdeln mit Basel ließ sich ohnehin nicht ausräumen.¹⁶ An diesem Punkt rang sich Nietzsche zu tiefen Einschnitten durch, einerseits, indem er mit *Menschliches, Allzumenschliches I* allem von ihm bislang Geglaubten den Kredit aufkündigte, andererseits, indem er im Folgejahr 1879 den Universitätsdienst quittierte. Die Basler statteten den fünfunddreißigjährigen Pensionär mit einem großzügigen Ruhegehalt aus, so dass er es ungestört von lästigen Amtspflichten mit beherzter mediterraner Landnahme versuchen konnte: Die Existenz, die ihm als freischaffendem Philosophen vorschwebte, war idealtypisch die einer haltnehmenden Le-

bensform, jedenfalls gemessen an bürgerlichen Maßstäben der Sicherheit und Sesshaftigkeit: Seiner angeschlagenen Physis mutete er fortan klimatisch-topographische Wechselbäder zu.

Noch recht zaghaft waren die ersten Gehversuche des «fugitivus errans»¹⁷ in St. Moritz, wo er den Sommer 1879 verbrachte, jedoch weder ungestieft noch unbeschuhet unterwegs war, sondern vielmehr auf eigens für atemlose Unterländer angelegten, anspruchslosen Spazierwegen, die wenig Aufwärtsbewegung riskierten. Dabei hatte er sich erneut sorgfältig mit einschlägigen touristischen Ratgebern versorgt.¹⁸

Auch als er 1880/81 zum ersten Mal zu einem mehrmonatigen Aufenthalt nach Genua aufbricht¹⁹ – es folgen zudem noch ländlichere ligurische Stationen wie Santa Margherita, Rapallo, Portofino (1882/83), La Spezia (1883), Nervi (1886) und Ruta Ligure (1886) –, ist Nietzsche kein Livingstone, den er in seinem ersten Genueser Buch, der *Morgenröthe*, in Abschnitt 272 aufruft. Zwar werde man «Reisender ‹Wanderer›, wenn man nirgends heimisch ist»,²⁰ aber Nietzsche wagt sich als solcher physisch nicht ins unbekannte Gelände, sondern bleibt im gefügten, altabendländischen Rahmen, auf schon geplanten Pfaden, stets mit einem Reiseführer im Gepäck, etwa *Italien in sechzig Tagen* von Theodor Gsell-Fels²¹ oder *Südliche klimatische Curorte* von Carl Ludwig Sigmund von Ilanor.²²

In Abschnitt 291 der *Fröhlichen Wissenschaft* setzt Nietzsche der ligurischen Hauptstadt und den durch ihre Architektur sprechenden «Gesichter[n] aus vergangenen Geschlechtern»²³ ein philosophisch-literarisches Denkmal. «Ich» ist das erste Wort nach der Überschrift «Genua» – und dieses Ich nimmt für sich in Anspruch, sich «diese Stadt» gründlich und eine «gute Weile angesehen» zu haben und dabei eben auch die fraglichen «Gesichter» zu «sehe[n]», wohl in den architektonischen «Abbildern kühner und selbtherrlicher Menschen». Während im ersten Fall des Ansehens, einmal ungeachtet der extremen Myopie, immerhin nicht zu bestreiten ist, dass das historische Individuum Nietzsche in Genua irgendetwas gesehen haben wird, ist im zweiten Fall und im selben Satz das Sehen der «Gesichter» längst verblichener Genueser zwingend metaphorisch zu verstehen – so dass sich die Frage aufdrängt, ob hier wirklich jemand das mit eigenen Augen

17 Vgl. etwa Nietzsche aus St. Moritz an Paul Rée, Ende Juli 1879.

18 Zu Nietzsches Sankt Moritzer Komplex siehe jetzt Elke Angelika Wachendorff: Ein Wanderer und sein Schatten. Friedrich Nietzsches Gedanken-Gänge in St. Moritz, Basel 2021; zu Nietzsches Lektürepraktiken Andreas Urs Sommer: What Nietzsche Did and Did Not Read, in: Tom Stern (Hg.): The New Cambridge Companion to Nietzsche, Cambridge 2019, S. 25–48.

19 Vgl. Nietzsche an Franz Overbeck, 17. November 1880: «ich gebe nur Nachricht, daß ich endlich die Ligurische Küste erreicht habe und zunächst nicht allzuweit von Genua leben werde. Seit unserm letzten Brief- und Karten-Austausch stürzten alle Übel und Unzuträglichkeiten so über mich her, daß ich mich kaum einer schlimmeren Zeit erinnere, ich habe gelitten wie ein Bär in der Klemme, und auch der Kleinmuth und die Bitterkeit nisteten im Herzen – höchst frühwinterlich, wie die Natur. Inzwischen denke ich der Asche und des Phönix: aufwärts!»

20 Nietzsche, Friedrich: Nachlass Juni–Juli 1879, 40[20], in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York ³1999 [= KSA], Bd. 8, S. 582.

- 21 Th[eodor] Gsell-Fels: Italien in sechzig Tagen. 2. Auflage, Leipzig 1878. Genua und Ligurien werden auf S. 201–224 behandelt. Vgl. Campioni u. a. (Hg.): Nietzsches persönliche Bibliothek, S. 269 (Nietzsches Exemplar ist in der Anna Amalia Bibliothek Weimar erhalten).
- 22 Carl Ludwig Sigmund, Ritter von Ilanor: Südliche klimatische Curorte mit Einschluss der Uebergangsstationen. Beobachtungen und Rathschläge aus eigener Anschauung. Dritte gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage, Wien 1875. Unter Nietzsches Büchern ist dieser Band nicht erhalten; er hat aber daraus in seinem Brief an Heinrich Köselitz vom 25. Februar 1884 zitiert. Die ligurischen Kurorte werden unter der «Riviera di Levante» behandelt (S. 221–233).
- 23 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft («la gaya scienza») [1882/87], in: KSA 3, S. 343–651, hier S. 531.
- 24 Sebastian Kaufmann: Kommentar zu Nietzsches «Die fröhliche Wissenschaft («la gaya scienza»)» = Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken, hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 3/2, Berlin/Boston 2022, S. 1103–1111.
- 25 Ausführlich dazu Kaufmann, ebd., S. 1669–1673.
- 26 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches [I]. Ein Buch für freie Geister [1878/86], in: KSA 2, S. 9–366, hier S. 354.

wahrgenommen hat, was er wahrzunehmen vorgibt. Ein paar Zeilen weiter: «Ich sehe immer den Bauenden, wie er mit seinen Blicken auf allem fern und nah um ihn her Gebauten ruht.» Den kann Nietzsche nicht wirklich gesehen haben. Und schaut man, wie es Sebastian Kaufmann jüngst in seinem Kommentar scharfsichtig getan hat, noch genauer hin, wird man feststellen, dass der scheinbar von Nietzsche ganz aus eigener Anschauung gewonnene Abschnitt 291 tatsächlich ein dichtes, jedoch nicht unentwirrbares Gewebe aus Lese-, Lebens- und Denkerfahrungen ist – keineswegs jedoch das schiere Produkt genialischer Augenblickseinsichten.²⁴

Nietzsche erweist sich als philosophischer Landschaftsfiktionalär, dessen reale Landschaftswahrnehmungen vermutlich stets hinter seinen wesentlich aus angelesenen Bruchstücken erzeugten Landschaftsvisionen zurückgeblieben sein dürften. Die erlesen-erdachten Landschaften mögen die realen bei Weitem überboten haben, so dass sich Nietzsche nie mit einer realen Landschaft zufrieden geben konnte. Jedenfalls benutzte er die landschaftlichen Gegebenheiten während seiner lokal un- oder bestenfalls teilgebundenen Lebensweise ab 1879 vor allem als Anhaltspunkte. Ligurien ist ihm in seinem Denk-Schreiben ein Stoff, der nach Belieben umgruppiert werden kann. Ein Beispiel dafür ist das berühmte Gedicht *Sils-Maria* aus dem Anhang der *Fröhlichen Wissenschaft*, das die Epiphanie Zarathustras aufruft. Die ursprüngliche Fassung trug einen ganz anderen Titel, nämlich: *Portofino*.²⁵ Landschaft ist für den «fugitivus errans» ein Feld freier Aneignung, ein Feld der Nostrifizierung.

Den allerersten Auftritt in einem Werk Nietzsches, nämlich in Abschnitt 628 von *Menschliches, Allzumenschliches I* hatte die ligurische Hauptstadt allerdings nicht mit einem optischen, sondern mit einem akustischen Eindruck: «In Genua hörte ich zur Zeit der Abenddämmerung von einem Thurme her ein langes Glockenspiel: das wollte nicht enden und klang, wie unersättlich an sich selber, über das Geräusch der Gassen in den Abendhimmel und die Meerluft hinaus, so schauerlich, so kindisch zugleich, so wehmuthsvoll. Da gedachte ich der Worte Plato's und fühlte sie auf einmal im Herzen: alles Menschliche insgesamt ist des grossen Ernstes nicht werth; trotzdem –»²⁶ Die Allerweltserfah-

rung eines Kirchenglockengeläuts hatte – ohne jede Ortsspezifikation – schon Abschnitt 113 aufgeboten, um zu demonstrieren, wie fremd uns das Christentum als antikes, jeder Glaubwürdigkeit beraubtes Relikt geworden sei, obwohl es noch hörbar in unsere Wirklichkeit hineinragt.²⁷ In Abschnitt 628 hingegen wird die Allerwelterfahrung zeitlich und örtlich individualisiert – scheinbar wenigstens, denn weder erfahren die Leser, von welchem Turm Genuas die Glocken erklangen (war es wirklich ein Kirchturm?), noch, an welchem Tag sich das abenddämmerliche Ohrenspiel zutrug. Das Ich dieses Textes behauptet immerhin, es sei ihm just in diesem Augenblick Platon in den Sinn gekommen, mit dem Gedanken, das Menschliche sei des großen Ernstes nicht wert (vgl. *Nomoi* 803a–c und *Politeia* 604c).

Freilich konnte in manchen Verarbeitungsschichten der Glockenepisode in Nietzsches verwickelten Aufzeichnungen – so in einer nach dem Genueser Aufenthalt in Rosenlauibad gedichteten Version²⁸ – Platon entfallen, während in der frühesten Notiz, die wohl am 11. Mai 1877 vor Ort entstand, Platon und die Glocken bereits zusammen erklangen: «Glockenspiel Abends in Genua – wehmütig schauerlich kindisch. Plato: nichts Sterbliches ist grossen Ernstes würdig.»²⁹ Als Platon und mit ihm die ganze metaphysische Tradition, die das Hier und Jetzt des Menschen abwertete, wiederum in die Glockenerinnerung zurückkehrten, fehlte noch immer das «Trotzdem», mit dem das sprechende Ich dem platonischen Nichtigkeitsverdacht die Stirn bietet.³⁰ Das «Trotzdem» kam erst gegen Ende der Textentstehung zum Strahlen – und verschaffte der freigeistigen Fundamentalopposition gegen das denkerische Herkommen mit nur einem einzigen Wort gewaltigen Nachhall, zumal Abschnitt 628 zunächst das Ende des gesamten Werkes *Menschliches, Allzumenschliches* hätte bilden sollen.

Landschaft – ligurisch oder nicht – diente Nietzsche jeweils als Lauerraum,³¹ um unerwartete Gedanken abzapfen. Oft genug haben sie sich eingestellt. Zeitlebens hat Nietzsche neue Lauerräume gesucht – und gefunden.

27 Ebd., S. 116f.

28 Friedrich Nietzsche: Nachlass Frühling – Sommer 1877, 22[45], in: KSA 8, S. 386.

29 Giorgio Colli/Mazzino Montinari: Friedrich Nietzsche. Kommentar zu den Bänden 1–13 [der KSA] = KSA 14, S. 153.

30 Eine genaue Analyse des Transformationsschicksals dieses Aphorismus bietet Paolo D’Torio: Friedrich Nietzsche in Sorrent. Aus dem Französischen von Renate Müller-Buck und mit einem Vorwort von Andreas Urs Sommer, Stuttgart 2020, S. 104–122.

31 Erving Goffman: *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, New York 1971, S. 295f.

Ligurien vertikal, horizontal

Ein Album

Kartographie

Nicht nur Meer und Berge, auch die Gebirgsformationen von Alpen und Apennin stoßen in Ligurien zusammen. Beide Gebiete bestehen überwiegend aus Sedimentgestein, das heißt aus Ablagerungen eines älteren Ozeans. Orogenese – Gebirgsentstehung – und politische Geschichte im Anthropozän bilden demnach Allianzen, die den Blick auf die Kartographie eines «Ligurischen Komplexes» herausfordern, das Klima umfassen und auf Ökologie, Ökonomie und Ästhetiken zurückwirken. 1815 wurde der Küstenstreifen zwischen Nizza und La Spezia zusammen mit seinem bergigen Hinterland – weitgehend das heutige Ligurien – Teil des Königreiches Sardinien. Unter den Savoia fand ab 1816 eine Kartierung des Herrschaftsgebiets in mehreren Teilen statt. Die abgebildete Karte zeigt den westlich von Genua gelegenen Abschnitt der ligurischen «Landschaft», die Ponente. Die aquarellierte Karte lenkt den Blick auf die Bergmassive des ligurischen Hinterlandes, die entroterra. Diese schroffe Bergwelt, die hier durch den Gegensatz von sehr dunklen und sehr hellen Schattierungen wiedergegeben ist, besteht aus steilen, schmalen und nur wenigen ausladenden Flusstälern. Sie gehört heute zu den ärmsten Regionen Italiens. Die Karte gibt den Küstenstreifen noch vor seiner infrastrukturellen Erschließung durch Straßen und Eisenbahnen, vor der Asphaltierung, partiellen Industrialisierung und Touristifizierung wieder. Sie zeigt Ligurien, kurz nach-



Abb. 1 Carta Topografica des Königreiches Sardinien (1828)

dem Mary und Percy Shelley im Winter 1816 – am heute sogenannten Golfo dei Poeti – in San Terenzo den romantischen Blick auf diese, oft nur vom Meer aus zugängliche Welt kultiviert und ausgelebt haben. Auch der Hafen von Genua ist hier vor den massiven, in die Landschaft eingreifenden Umgestaltungen des 19. und 20. Jahrhunderts dokumentiert, durch welche die Küstenlinie weit ins Meer hinein verschoben wurde.

*

Noacks Blick

Der Dresdner Alfred Noack öffnet um 1860 ein Studio in Genua und beginnt eine reiche Fotoproduktion. Dazu gehören Aufnahmen von Gärten, Palmen, Agaven, Landschaften ebenso wie Bilder der Industrialisierung, des urbanen Raums und der Arbeitswelt. Das Foto eines Fischerbootes vor schroffen Felsen



Abb. 2 Alfred Noack, Fischerboot an der Felsenküste (Nervi), ca. 1870

nimmt Sujets romantischer Landschaftsmalerei auf. Sein Raffinement liegt darin, dass es eine einsame Küste mit altem Turm zeigt; man müsste jedoch nur zu letzterem, der Torre Grappolo, hinaufsteigen und stände auf einer 1862 angelegten Promenade. Dahinter liegen die berühmten Villen von Nervi mit ihren Parks. Noacks fotografische *mise en scène* «von unten» zeigt eine raue Welt, die jener elitären vorgelegt ist. Sie ruft die soziale Welt der Fischer in einem «Schwarzbraun/Weiss» auf, welches die Ästhetik des Abzugs auf Albuminpapier von Schiefersteinen mit Quarzitadern mitbegründen lässt.

Die Palmen von Sanremo

Dattelpalmen (*Phoenix Dactylifera*) mit ihren hoch aufragenden Stämmen und sich wiegenden Blättern sind in Bordighera und Sanremo seit dem späten Mittelalter heimisch. Die Städte sind durch päpstliches Privileg Lieferanten von Blattgebinden zum Palmsonntag und exportieren europaweit grüne Wedel für das jüdische Laubhüttenfest. Palmen markieren die Küste, dazu gehört auch jene Gruppe, unter denen Viktor von Scheffel 1856 sich «dem Tode nah» fühlte. Dies hat eine Flut

von Bildern und Postkarten zur Folge, auch Noacks Fotografie gehört dazu. Giovanni Ruffinis Roman *Doctor Antonio. A Tale of Italy*



Abb. 3 Alfred Noack, Palmen am Strand von Bordighera, ca. 1875

(1855) beginnt mit einem Unfall einer Kutsche am selben Ort. Ruffinis im Londoner Exil geschriebenes Buch bewirbt die therapeutischen Qualitäten des Küstenstreifens; es löst eine Welle von Gesundheitstourismus aus. In den folgenden Jahrzehnten wird die Palmenlandschaft verdichtet und umgestaltet, die Gegend von Sanremo und Bordighera zu einem «Paradies» der Reisenden wie der Botaniker. Der Brite und Esperantist Clarence Bicknell schrieb ab 1878 das erste botanische Handbuch Liguriens; der deutsche Botaniker Ludwig Winter gestaltete ausgedehnte Gärten, er betrieb riesige Gewächsanlagen für die Zucht von Palmen, aber auch von Sukkulente n. Die Palmenwelt der Küste wurde oft beschrieben als ein europäischer «Orient»; religiöse Zirkel der «überwinternenden» Eliten fanden hier ein europäisches Palästina, einen Ort kosmopolitischer Konvivenz der Kolonialmächte. Die Konferenz zur Aufteilung der Mandate im Nahen Osten nach Auflösung des osmanischen Reiches fand 1920 just in Sanremo statt.

*

Niedergang der Zitronen

Das Foto des Zweigs eines Zitronenbaums in Sanremo mit Früchten, Blüten und Blättern auf hellem Grund entstand zu einem Zeitpunkt (ca. 1915), als die jahrhundertlang florierende Agrumenkultur an der Riviera kaum noch eine ökonomische Rolle spielte. Lange waren die Sanremo-Zitronen und Zedernfrüchte der wichtigste Wirtschaftsfaktor der Region, organisiert von einer eigenen Zitronenmagistratur. Exporte führten im 17./18. Jahrhundert nach ganz Europa und da-



Abb. 4 Zitronen von Sanremo (Glasnegativ, Fratelli Alinari 1915/20)

rüber hinaus. Nur vergleichbar mit den Zitrusplantagen am Gardasee – den Zitronen, die Goethe «blühten». Der Niedergang der Agrumenkultur in Sanremo im 19. Jahrhundert hat mehrere Gründe, darunter Dampfschiffahrt, Eisenbahn und Wegfall von Zöllen im italienischen Nationalstaat. Sizilien, und dann auch immer mehr Florida und Kalifornien wurden nun zu den Regionen, wo die Zitronen ökonomisch ausgepresst wurden. Für die Riviera selbst war dies verbunden mit dem Umbau der Landschaft und einer neuen Horti- & Flori-Kultur. Die großen Gärten – wie jener am Kap Mortola des Teehändlers Thomas Hanbury – werden zur Durchreise- und Besuchsstation bedeutender Zoologen



Abb. 5 Hermann Nestel: Villa Zirio mit Kronprinz Friedrich Wilhelm

wie Ernst Haeckel. Auch der Gartenarchitekt Ludwig Winter beginnt seine ligurische Karriere dort. Zugleich arbeitet Winter an einer «Industrialisierung» der Pflanzenproduktion. Am Horizont zieht schon die heutige Blumenriviera auf – in die Italo Calvinos Eltern involviert sind. Von diesem Druck entlastet, bleibt den Zitronen in Ligurien ein überschaubares, aber poetisches Weiterleben.

*

Ein Platz an der Winter-Sonne

Zu den Protagonisten des frühen touristischen Schauspiels der ab ca. 1860 angelegten Promenaden, Terrassen, Parkanlagen und Straßen entlang der ligurischen Küsten gehörte der europäische Adel: Zarin Maria Aleksandrovna verlebte den Winter 1874/75

in Sanremo, wo man ihr zu Ehren eine Promenade einweihte. In Sanremo hielt sich bis zu seiner Thronerhebung der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm auf als Gast der Villa Zirio mit ihrem Garten von Ludwig Winter. Die Königin Margherita di Savoia lebte seit 1879 in Bordighera – zunächst in einem Hotel, dann in ihrer Villa. Die Anreise der gekrönten Häupter erfolgte – wenn nicht mit der eigenen Yacht auf dem Seeweg – im luxuriös ausgestatteten Salon-

wagen, unter anderem auf jener Bahntrasse, die mit der Einigung Italiens seit 1860 erbaut wurde und sich an der gesamten Küste entlangzieht. Die Zugstrecke führt durch Tunnel und über Brücken in großer Zahl, entlang den Felsen der Levante und oft dicht am Meer und ist ein touristischer Zubringer bis heute.

*

Also, sprach die Schreibkugel!

«Hurrah! Freund! Wieder etwas Gutes kennen gelernt, eine Oper von François Bizet (wer ist das?): *Carmén*.» Euphorisch berichtet Nietzsche dem getreuen Heinrich Köselitz von seiner Entdeckung am 27. November 1881 im Politeama-Theater in Genua. Die Begeisterung über diese «aufrichtige» und «liebenswürdige» Musik fügt sich gut in seine li-

gurische Grundstimmung. Wie ihm Bizet als «ironische Antithese gegen Wagner» willkommen ist, so die Riviera als eine «antithetische» Erholung von den Zuständen nördlich der Alpen. Insbesondere liebt er «meine Stadt *Genua*, die unmodernste, die ich kenne und die zugleich von Lebenskraft strotzt – so etwas ganz und gar Unromantisches und doch höchst Ungemeines». An Stelle von Bismarck und Wagner will Nietzsche lieber «leben in der Obhut meiner hiesigen Schutzheiligen Columbus, Paganini und Mazzini, die zusammen sehr gut ihre Stadt vertreten». Die Verbindung von Abenteuerlust, Virtuosität und Freiheitskampf beschreibt ganz gut Nietzsches ligurischen «Komplex».

Am 4. Februar 1882 bringt ihm Paul Rée ein neumodisches Gerät mit nach Genua. Die Schreibmaschine, «delicat wie ein kleiner Hund», ist eine Erfindung des dänischen Lehrers Rasmus Malling-Hansen. Nietzsche interessiert sich schon allein für das neue Ding, um seine kranken Augen zu schonen. Fröhlich hämmert er in die Maschine: «Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen / Und doch leicht zu verdrehn, zumal auf Reisen. / Geduld und Takt muss reichlich man besitzen / und feine Fingerchen, uns zu benützen.» Der «kleine Hund» ist empfindlich. Mal klemmt die Mechanik, mal ist das Farbband gerissen. Nach knapp sechzig geschriebenen Seiten gibt die «Scrivekugle» endgültig ihren Geist auf. «Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken» – immerhin hatte Nietzsche vorher noch eine Sentenz maschinell festgehalten und so künftigen «Aufschreibesysteme»-Forschern Stoff für neue antihermeneutische Revolten gegeben.

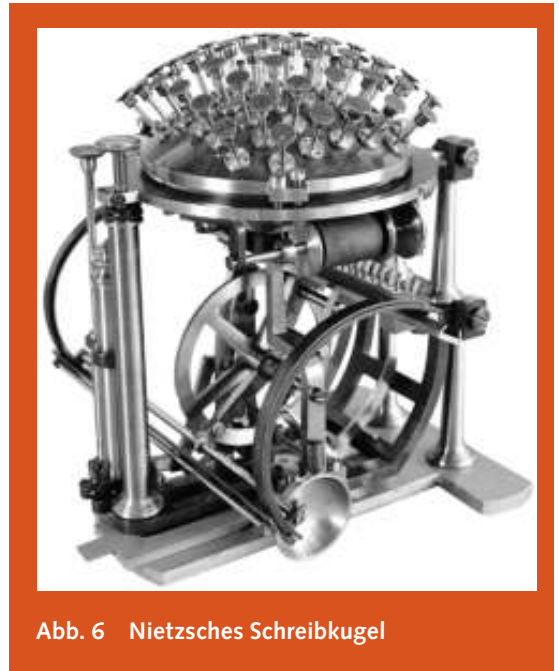


Abb. 6 Nietzsches Schreibkugel

In Genua steigen unterdessen die Temperaturen, der Frühling ist dahin und bringt Nietzsche in die sommerliche Verzweiflung. Anfälle mit heftigem Kopfschmerz und Erbrechen treiben ihn aus der Stadt. «Wohin? wohin? wohin? Ich verlasse so ungern das Meer. Ich fürchte die Berge und alles Binnenländische – aber ich muss fort.» Schließlich folgt er Freund Rée nach Rom, um die Bekanntschaft mit einem «ausserordentlichen Wesen» zu machen: Lou von Salomé. Hier begegnet Nietzsche nun seiner eigenen Carmén und wird darüber beinahe selbst zum Don José. Die in Ligurien formulierte Maxime: «gefährlich leben!» könnte in Rom amouröse Realität werden. Gemeinsam arbeiten sie an seinem neuesten Buch, aber letztlich hat diese Sternenfreundschaft keine Zukunft. In



Abb. 7 Ruine des Hotel Angst, Bordighera. Foto: Klaus Frahm (1992)

Hotel Angst

In Bordighera wird ab 1889 das Hotel Angst (nach dem gleichnamigen Schweizer Hotelier) errichtet: eines der frühen Grandhotels an der Küste, mit komfortablen Bädern, vergoldetem Geschirr, elektrischem Licht und flankierendem Kulturprogramm. In Santa Margherita Ligure entspricht diesem Anspruchsniveau das Hotel Imperiale, 1889 zunächst als Villa errichtet und im frühen 20. Jahrhundert zum Hotel erweitert. Das «Angst» wird im Ersten Weltkrieg Lazarett und kann danach kaum mehr an seinen vori-

gen Glanz anschließen, der aristokratische Belle-Époque-Tourismus von Bordighera ist zu Ende. Anders der Fall des «Imperiale», ein Begegnungsort europäischer Finanzwelt, Diplomatie, Politik und Kultur. 1922 werden im Freskensaal des Hotels die von Geheimnissen umflorten «Rapallo»-Verträge zwischen Deutschland und Russland geschlossen. Franz Werfel arbeitet hier gerne an seinen Romanen oder trifft Alban Berg. Auch die Nazis schätzten das Hotel. Eva Braun quartierte sich inkognito ein. In den fünfziger Jahren ist Humphrey Bogart zu Gast. Das «Imperiale» bleibt Luxushotel bis heute – auch als Bild seiner selbst. «Angst» dagegen wird nach dem Zweiten Weltkrieg aufgegeben, verfällt und wird zur Ruine einer unter-

Lous Exemplar der im August 1882 erschienenen *Fröhlichen Wissenschaft* notiert Nietzsche: «Freundin, sprach Columbus, trau / Keinem Genueser mehr! / Immer starrt er in das Blaue / Fernstes zieht ihn allzusehr!» Im November 1882 reist Nietzsche wieder allein in seine ligurische Winterresidenz und beginnt am Schreibtisch mit der Arbeit an *Also sprach Zarathustra*, denn es «gibt noch eine andere Welt zu entdecken – und mehr als eine! Auf die Schiffe, ihr Philosophen!»

Helmut Heit

*

gegangenen aristokratischen Luxuswelt. Die Aufnahmen von Klaus Frahm aus den 1990er Jahren zeigen dies in einer kühlen S/W-Ästhetik. Durch das verbogene Metallgitter auf dem Dach mit den von hinten gesehenen Buchstaben des Namens blickt man auf eine zersiedelte Stadtlandschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Jüngst hat ein Mailänder Architekturbüro mit der Umwandlung des Angst-Baus in eine Luxuswohnanlage begonnen, die auf den Mythos «Riviera» unter einem neuen sozialen und ästhetischen Design des Wohnens im 21. Jahrhundert setzt.

*

An Bord der REX

Am 27. September 1932 stach der Transatlantico REX in Genua in See, das größte bis dahin gebaute Passagierschiff Italiens. Bis 1940 diente die REX als technisch avancierter Luxusliner auf der Route Genua–New York, kurzzeitig hielt sie das Blaue Band für die schnellste Atlantiküberquerung. Gefeierte als Inbegriff von Grandezza und faschistischer Modernität, wurde sie als solches durch britische Bomben 1944 zerstört. In den Jahren ihres Transatlantikdienstes reisten auf ihr viele jüdische Passagiere ins Exil. Das Foto zeigt – von Bord der REX – den Aufbruch zur Jungfernfahrt von Genua. Noch scheint das Schiff Teil der Stadt

mit ihren eigenen Hierarchien, Ordnungen und Klassen zu sein. Den dicht gedrängten Häusern der Stadt und der Menschenmenge an Land steht eine gewisse Leere an Deck gegenüber, mit wenigen auf Genua schauenden Menschen der Luxusklasse. – Ab 1940 wurde Genua mit seinem Hafen und seinen Industrieanlagen mehrfach bombardiert wie auch einige Orte entlang der Bahnstrecke. Repressalien und Massaker an der Küste durch die deutsche Wehrmacht häuften sich mit Fortschreiten des Krieges. Zu erinnern ist an die Rolle der Resistenza bis zur Kapitulation der Besatzungsmacht und der Befreiung Italiens am 25. April 1945. Auch dies gehört zum «ligurischen Komplex».

*



Abb. 8 Jungfernfahrt des Transatlantico REX 1932

Letzte Ausfahrt Montecarlo

1963 brachte die Firma Becker das erste Autotransistorradio auf den Markt, mit dem Namen «Montecarlo». Kein Ort der italienischen Riviera, sondern des angrenzenden mondänen Fürstentums mit Spielcasino, Rennstrecke und anderen Vergnügungen. Autofahren entlang der Küstenstraße wurde mit dem Autotransistorradio musikalisch. Über der gerade fertiggestellten Ponte Morandi schwebte um 1968 der Sound der Sixties, darunter auch Songs des Festivals von Sanremo, das im italienischen Rundfunk live übertragen wurde. 1967 trat auf dem Festival Marianne Faithfull auf und sang *C'è chi spera*, ihr neuer eigener «hoffnungsvoller» Begleiter war Mick Jagger. «When I'm driving in my car / When a man come on the radio / He's telling me more and more / About some useless information / Supposed to fire my imagination.» (*Satisfaction*) Das rebellische Liebespaar befeuerte die Fantasie. An der Uferpromenade von Sanremo ließen sie sich fotografieren. Marianne mit weißem Hut, Mick im weißen Anzug. Die Rockstars fügten sich ein in die Galerie der Künstler, Literaten, Schauspieler und Starlets, die in Portofino, San Remo und anderen schönen Orten an der Küste mit dem Rücken zum Meer in lässiger Pose die eigene Wildheit beschworen: irgendwo zwischen Hemingway, Maria Callas, Greta Garbo, Beyoncé und Jay-Z. – Im Autoradio auf den Küstenfahrten konnte man aber auch hören: Fabrizio de André, der 1984 auf Genuesisch mit *Crêuza de Mã* jeden Ligurischen Kitsch trunken und rau durchkreuzte.



Abb. 9 Autotransistorradio Montecarlo

Bildnachweis: Abb. 1: Militärgeographisches Institut, Florenz. – Abb. 2: bpk / Städel Museum / Alfredo Noack. – Abb. 3: Collezione Danna-Leonardo / Associazione per la Fotografia Storica, Turin. – Abb. 4: Archivi Alinari, Florenz. – Abb. 5: Die Gartenlaube, Leipzig 1887, S. 893. – Abb. 6: © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Thomas Müller. – Abb. 7: Foto: Klaus Frahm. – Abb. 8: Archiv der Familie Testi. – Abb. 9: Mario Sillig / Radiomuseum.org.

FRANCO MORETTI

Gegen den Trend

Auf Ginzburgs Spuren für die Leidenschaft der Anomalien

- 1 Carlo Ginzburg: Mikrogeschichte: Zwei oder Drei Dinge, die ich von ihr weiß, in: ders.: Faden und Fährten. Wahr falsch fiktiv, Berlin 2013, S. 95.
- 2 Carlo Ginzburg: Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600, aus dem Italienischen von Karl F. Hauber, Frankfurt/M. 1979.
- 3 Ginzburg: Mikrogeschichte, S. 92.
- 4 Ginzburg: Der Käse und die Würmer, S. 55, 82, 100, 132.

Die Singularitäts-These

Wer sich mit quantitativer Kulturgeschichte beschäftigt, für den ist Carlo Ginzburg, der mit seinem Werk solchen Geschichtsmodellen eine kompromisslose Absage erteilt, ein formidabler Sparring. «Die italienische Mikrogeschichte», schreibt er in seinem kleinen Manifest *Mikrogeschichte*, «ist aus dem Widerstand gegen das soeben erwähnte Geschichtsmodell [der *Annales*-Schule] erwachsen», das «mit Braudel als Rückhalt [...] Mitte der siebziger Jahre zum Höhepunkt des Strukturfunctionalismus erhoben worden» war.¹ Und was den *Käse und die Würmer* betrifft, sein Buch über Menocchio, einen Müller aus dem 16. Jahrhundert, der von der Inquisition verhört und hingerichtet worden ist, so «entsprang es einer Leidenschaft für die Anomalie»² und strebte nach «einer wissenschaftlichen Erkenntnis der Einmaligkeit [*singolarità*]», deren Möglichkeit «für Braudel [...] ausgeschlossen blieb: Der *fait divers* konnte sich allenfalls dadurch rehabilitieren, weil er als repetitiv [...] typisch» galt.³

Das «Einmalige» gegenüber dem «Typischen». «Wir können ihn [Menocchio] nicht als «typischen Bauern» (im Sinne von «Durchschnitt» oder «statistischer Häufigkeit») seiner Zeit betrachten», heißt es im Vorwort, und allenthalben hebt Ginzburg Menochios außergewöhnliche «moralische und intellektuelle Energie», seine «originelle Verarbeitung», seine «außergewöhnliche Freiheit» und «unerhörten Behauptungen» hervor. «Ein außergewöhnlicher Prozeß», so sein Fazit, «schloß also mit einem Urteil [...], das gleichfalls außergewöhnlich war.»⁴

«Alles war ein Chaos, nämlich Erd', Luft, Wasser und Feuer

durcheinander», erklärte Menocchio dem Inquisitor, «und jener Wirbel wurde also eine Masse, gerade wie man den Käse in der Milch macht, und darinnen wurden Würm' und das waren die Engel. [...] Und unter dieser Zahl von Engeln, da war auch Gott, und der wurde zur selbigen Zeit erschaffen aus jener Masse, und er ward zum Herrn gemacht mit vieren Hauptleut [...]»⁵ Unerhörte Behauptungen, fürwahr. Die Frage ist, wie geht man «denkend» an das Außergewöhnliche heran? Eine wissenschaftliche Erkenntnis der «singolarità»? Wie gelingt sie? «Wie wird man eine [so ungewöhnliche] Gestalt [...] als repräsentativ betrachten können», fragt sich Ginzburg. «Und dann: wofür repräsentativ?»⁶ Er antwortet darauf mit einer Metaphorik der Tiefe: Menocchios Reden lassen «wie durch einen Erdsplatt eine tief unten verlaufende Kulturschicht aufleuchten, die so außergewöhnlich ist, daß sie sich als beinahe unbegreifbar erweist; [d]ie Wurzeln jener Aussagen [...] haben weitentfernte Quellen in einer unbekannt, fast nicht entschlüsselbaren Schicht entlegener bäuerlicher Traditionen», in einer «Tiefenschicht volkstümlicher Glaubensformen, die grundlegend autonom und unabhängig waren».⁷

Normen der Form

Zunächst sollten wir uns dem Angriffsziel der Ginzburg'schen Polemik zuwenden – den «typischen», «durchschnittlichen», «statistisch gehäuften» Phänomenen, die wir mit der *Annales*-Schule und anderen Richtungen der quantitativen Kulturgeschichte verbinden. «Die gründliche Lektüre einer kleinen Anzahl von Dokumenten», schreibt er in *Der Inquisitor als Anthropologe*, «kann wesentlich mehr hergeben als eine riesige Menge sich wiederholender Dokumente.»⁸ Eine riesige Menge sich wiederholender Dokumente? Das ist nicht gerade der Gegenstand quantitativer Untersuchungen in der Kulturgeschichte. Sie stellt Reihen von Dokumenten zusammen, das ja, und sie sucht in den Reihen nach Wiederholungen, das heißt aber nicht, dass die Dokumente selbst sich wiederholen – vielmehr geht es darum, mittels Wiederholungen eine Ordnung aufzuspüren. Man nimmt etwa 7000 Titel englischer Romane – wie ich es in einer Studie getan habe, in der eine krasse, fast schon karikaturhafte Reduktion vorgenommen wurde:⁹ was eine gute Sache ist, sofern durch die Radikalisierung eines

5 Ebd., S. 30.

6 Ebd., S. 62.

7 Ebd., S. 93, 18, 14.

8 Carlo Ginzburg: *L'inquisitore come antropologo*, 1986, wiederabgedruckt in: *Il filo e le tracce*, S. 289. [Dt.: *Der Inquisitor als Anthropologe*, in: *Freibeuter* 49 (1991), S. 5–11, hier S. 11.]

9 Franco Moretti: *Style, inc.*, in: *Distant Reading*, übersetzt von Christine Pries, Konstanz 2016.

- 10 Fernand Braudel: *Geschichte als Schlüssel zur Welt*, übersetzt von Peter Schöttler, Stuttgart 2013, S. 42.
- 11 Um Formen handelt es sich in dem Sinne, dass es gleichgültig ist, ob nun «miei» und «morrei» oder «pare» und «guadare» vorliegen. Wichtig ist lediglich, dass am Ende der vierten und fünften Zeile in Dantes Gedicht dieselbe phonetische Einheit wiederkehrt. Auf dieselbe Weise kann die Spur ein Blick, ein Orangenkern oder ein mit Blut an die Wand gekritztes Wort sein – drei Beispiele aus Sherlock Holmes –, denn nicht der Gehalt der Spur ist von Bedeutung, sondern ihre Fähigkeit, Verbrechen und Auflösung zueinander in eine Beziehung zu setzen.
- 12 Siehe dazu Franco Moretti: *Patterns and Interpretation*, in: ders. (Hg.): *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism*, n+1, New York 2017.

Begriffsmodells die entscheidende Frage zutage tritt – und entdeckt dabei, dass der «durchschnittliche» und «statistisch gehäufte» Romantitel zwischen 1790 und 1850 in England durchgehend aus sechs Wörtern bestand.

«Die Geschichte [ist] nur eine kleine spekulative Wissenschaft, solange es um einzelne Individuen [...] geht», erklärt Braudel in einer der Vorlesungen, die er vor Mitgefangenen in einem Lager nahe Lübeck gehalten hat: «Doch ist sie weit weniger spekulativ und sehr viel rationaler in ihrem Vorgehen [...], wenn sie von Gruppen handelt und von wiederholten Ereignissen.»¹⁰ «Wiederholungen»: genau darauf bin ich auch verfallen. Nun, was sich für gewöhnlich in der Literatur wiederholt, ist – die «Form»: Das Reimschema ABBA in der ersten Strophe eines Sonetts oder die Abfolge Verbrechen / Spuren / Lösung im klassischen Kriminalroman.¹¹ Das Problem liegt darin, dass die sechs Wörter in den Titeln nicht von derselben Art sind wie ein Reimschema oder eine Handlungsabfolge. Bei ihnen handelt es sich um eine «Messung» und ganz sicherlich nicht um eine «Form». Ihr wiederholtes Auftreten lässt auf die Existenz eines Musters schließen, doch Muster sind schwer zu fassende Objekte. Sie sind eher Wirkungen als Wirklichkeiten – Schatten, die von etwas anderem auf die Daten projiziert werden.¹² Dazu noch eindimensionale Schatten, werden doch Titel auf eine einzige Variable reduziert.

Ohne Reduktion keine Erkenntnis, daher habe ich im Prinzip nichts dagegen, mit nur einer Variablen zu arbeiten. Dennoch ist eine Form immer ein kleines System von Elementen, und wenn wir nur eines von ihnen messen, erhalten wir eine sehr genaue Kenntnis eben jener spezifischen Variablen (sechs (!) Wörter, nicht sieben oder fünf). Inwieweit das aber unser Wissen über das Ganze fördert, bleibt unklar. Die mittlere Titellänge beträgt sechs Wörter. Und nun? Erfahren wir so irgendetwas darüber, wie Titel funktionieren?

Eigentlich nicht, es sei denn, es gelingt uns, begrifflich eine Brücke zwischen der (von uns herausgefundenen) Häufigkeit zu der (uns verlorengegangenen) Form zu schlagen. Diese Brücke war für mich Georges Canguilhem's Untersuchung der medizinischen Epistemologie des 19. Jahrhunderts: *Das Normale und das Pathologische*. Indem er über die zwei Hauptbedeutungen des Be-

griffs «normal» – normal als «weitverbreitet» und normal als «gut» – nachdachte, bemerkte Canguilhem, dass beim Menschen «ein Merkmal nicht normal [wäre], weil es häufig ist, sondern es wäre häufig, weil normal, das heißt normativ innerhalb einer bestimmten Lebensweise [...]».¹³ Ein bestimmter Blutdruck gilt nicht als gut, weil viele Menschen ihn aufweisen; viele weisen ihn vielmehr auf, weil er für das Überleben innerhalb einer bestimmten Population und eines Lebenssystems gut ist. Und das gleiche gilt für die Literatur: Die Häufigkeit eines bestimmten Merkmals hängt von seinem «normativen Potential» ab: das heißt von seinem Vermögen, ein spezifisches Darstellungsproblem zu lösen. Literatur sei «Rüstzeug für das Leben», schrieb Kenneth Burke einmal: Wenn sie eine gute «Strategie im Umgang mit einer Situation» gefunden hat – eine Form, die erfolgreich das vorgegebene Material organisiert –, dann kristallisiert die Strategie, wird implizit zu einer Norm und immer wieder reproduziert.¹⁴ Die Form wird zur Norm wird zum Durchschnitt.

Dass Rüstzeuge, Strategien und ästhetische Formen nicht neutral sind, muss wohl nicht eigens erwähnt werden: Für gewöhnlich stand das Normative aufseiten der Macht, und Ian Hacking hat zu Recht gemeint, dass «das so gutartig und keimfrei klingende Wort «normal» zu einem der machtvollsten ideologischen Werkzeuge des 20. Jahrhunderts geworden ist [...], es nutzt eine Macht, so alt wie Aristoteles, um den Unterschied von Sein und Sollen zu überbrücken und flüstert uns zu, was normal ist, ist auch richtig».¹⁵ Wer wollte das bezweifeln, aber hier geht es mir nicht um die «Kritik» der Formen, so wichtig sie auch ist, sondern um etwas Vorgängiges, Begrenzteres, das heißt darum, ob es dem quantitativen Ansatz der letzten zwanzig Jahre tatsächlich gelungen ist, den Übergang vom Durchschnitt zur Norm begreiflich zu machen. Was mich betrifft, so kann ich das verneinen. Ich hatte weder eine Idee, warum der Titel aus sechs Wörtern für so lange so wunderbar funktioniert hat, noch glaubte ich, es gäbe hier überhaupt etwas zu verstehen. Ein Durchschnitt wurde ermittelt, um historische Trends festzustellen – «Trend» war das Stichwort der quantitativen Literaturforschung –, «analysiert» wurde er jedoch nicht wirklich. Heute würde ich es freilich anders machen. Nur wie? Wie soll man eine Form, nachdem sie auf

13 Georges Canguilhem: Das Normale und das Pathologische, München 1974, S. 106.

14 Kenneth Burke: The Philosophy of Literary Form, New York 1941, S. 293–304.

15 Ian Hacking: The Taming of Chance, Cambridge 1990, S. 162f., 160.

- 16 Bei einem Fall ohne weitere Spezifizierung ist es so, dass er «zwar die Frage stellt, aber die Antwort nicht geben kann», schreibt André Jolles, und daraus ergibt sich eine Epistemologie und eine Moral, die «verschiedene Normen gegeneinander wägt, eine Moral mit beweglichen Wertungen [...], eine balancierende Moral». André Jolles: *Einfache Formen*, Tübingen 1968, S. 191, 198. Und Paolo Tortonese hat hinzugefügt, beim Fall «wird der Singular zum Problem», in dem Sinn nämlich, dass er «einen Konflikt zwischen dem Allgemeinen der Norm und dem Singular des Gegebenen» hervorruft. Paolo Tortonese: *Introduction*, in: ders.: *Le cas médical. Entre norme et exception*, Paris 2020, S. 8, 10.

eine einzige Messung heruntergebrochen wurde, wieder aus der statistischen Asche auferstehen lassen?

Extreme Fälle im Kräftediagramm

Seine Leidenschaft für die Anomalie ließ Carlo Ginzburg *Der Käse und die Würmer* schreiben. «Anomalie» taucht in den elf großen quantitativen Untersuchungen, an denen ich beteiligt war, nur einmal auf (in Bezug auf Canguilhem) und «Ausnahme» viermal, stets in höflichen Abweisungsformeln («mit wenigen Ausnahmen», «als einzige Ausnahme» usw.). Man räumt die Existenz von Anomalien ein – schließlich geht es um empirische Forschung und daher gilt noblesse oblige –, tut dann aber so, als wären sie nicht da. Ein wenig sorgfältiger gehen wir mit etwas um, das auf den ersten Blick einer Anomalie oder Ausnahme gleicht, gemeint ist der statistische Ausreißer oder wie ich es nennen werde: der extreme Fall.¹⁶ Die Titel um 1800 bestanden durchschnittlich aus sechs Wörtern, doch ein paar wenige waren 60 Wörter lang oder bestanden aus nur einem Wort. Auf der einen Seite *The Adventures of a Speculist, or, A Journey through London, Compiled from Papers [...] Exhibiting a Picture of Manners, Fashions etc. etc.*, auf der anderen *Indiscretion, Discipline, Fatality, Self-Denial*.

Solche Titel waren damals sicherlich ungewöhnlich, aber es handelt sich nicht um Anomalien. Obgleich sie fernab von der Mitte der Verteilung liegen, gehören sie weiterhin zu einem Kontinuum, in dem es eine Fülle von Übergangsformen gibt. Sie müssen daher wie jeder andere Datenpunkt auch erklärt werden, und das geschieht oft durch einen «Warnhinweis»: Ausreißer erinnern uns daran, dass das Mittelmaß real ist, aber dass das nicht alles ist, dass wir uns auch bewusst sein sollten, wie chaotisch die Realität ist ... Von extremen Fällen wird unsere Aufmerksamkeit auf ein Feld geführt, auf dem die Literatur ganz anderen Kräften begegnet. Warum gibt es um 1800 Titel mit sechzig Wörtern? Weil das Romanlesen in den vorangegangenen Jahrzehnten zu einer Form des «leichten» Kulturkonsums geworden war und ein Titel in Form eines Waschtzettels es ermöglicht, den Unterhaltungswert des Buches schnell einzuschätzen. Hinter dem Ein-Wort-Titel verbarg sich ein entgegengesetzter Imperativ: Nicht so sehr das Verlangen nach einer Geschichte, sondern nach der

«Moral» der Geschichte: einer einheitlichen, festen Idee – einem «Schluss» mehr als einer Handlung –, deren ursprüngliche Form eng mit der konservativen Reaktion (*Discipline, Fatality*) auf die Französische Revolution verbunden war.

«Zusammenfassung» und «Moral»: Die Zusammenfassung kann uns in die *Adventures of the Speculist* oder in *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Martiner, Who lived Eight and Twenty Years, all alone etc. etc.* einführen; die Moral kann aus der eisernen *Discipline* oder der subtilen *Persuasion* bestehen. Der Inhalt variiert, aber was gleich bleibt, ist die «Strategie», das heißt die Form, die von extremen Fällen übernommen wird, um den Lesern einen Roman zu präsentieren. In beiden Fällen handelt es sich um eine einseitige und folglich durchsichtige Strategie. Darin liegt der erkenntnistheoretische Wert extremer Fälle: Sie sind so «eindeutig». Sie servieren uns Formen auf einem Silbertablett. Und wichtiger noch: Sie zeigen uns, dass das Studium der Formen niemals bloß das Studium von Formen ist, sondern auch des sozialen Drucks, der auf ihnen lastet und ihnen die spezifische Gestalt verleiht. Die mir unvergesslich gebliebene Formulierung in diesem Kontext stammt nicht von einem Literaturtheoretiker, sondern von D'Arcy Thompson in seinem Werk *Über Wachstum und Form*: «Die Form eines jeden Teiles von Materie, ob lebend oder tot, [...] kann also in allen Fällen gleichermaßen als Einwirkung von Kraft bezeichnet werden. Kurz, die Form eines Gegenstandes ist ein «Kräfte-diagramm», zumindest in dem Sinn, daß wir aus ihr die Kräfte beurteilen oder ableiten können, die auf den Gegenstand einwirken oder eingewirkt haben.»¹⁷

Aus der Form extremer Fälle leiten sich die Kräfte des sorglosen Konsums und des konservativen Denkens ab.¹⁸ Und der Durchschnitt? Warum sind im frühen 19. Jahrhundert sechs Wörter die Norm? Weil die meisten Leser aller Wahrscheinlichkeit nach sowohl eine Geschichte als auch eine Moral haben wollten und diese sechs Wörter eine gute Möglichkeit waren, die entgegengesetzten Kräfte in ein Gleichgewicht zu bringen – was typischerweise durch die ungeheuer beliebte Formel mit «oder» geschieht: *The Monk's Daughter; or, Hypocrisy Punished, Vivonio; or, The Hour of Retribution*. Diese sechs Wörter bildeten einen Mittelwert und eine Vermittlung; sie bildeten einen Mittelwert, weil

17 D'Arcy Wentworth Thompson: *Über Wachstum und Form*, aus dem Englischen von Ella M. Fountain und Magdalena Neff, Frankfurt/M. 2006, S. 48.

18 Selbst wenn sie zur selben Reihe gehören, teilen entgegengesetzte extreme Fälle nicht notwendig dieselben historischen Koordinaten: In unserem Fall fügt sich der Sechs-Wort-Titel immer noch in den für das 18. Jahrhundert typischen Erwartungshorizont ein und hinkt daher ein paar Jahrzehnte «hinter» der Mehrheit anderer Fälle hinterher. Die Ein-Wort-Titel sind demgegenüber ihrer Zeit voraus und nehmen die Transformation des Romans in «mehr als bloß eine Geschichte» voraus. Extreme Fälle sind hervorragende «historische Indikatoren», die uns Hinweise auf den Entwicklungspfad eines gesamten Morpho-Raums geben.

- 19 Die Form als das Ergebnis eines Konflikts wird durch den Bildungsroman illustriert, ist er doch der Brennpunkt, in dem die widerstreitenden Imperative des 19. Jahrhunderts zusammenlaufen: Individualisierung und Vergesellschaftung. Ist die Kompromissbildung, die Auflösung, jedoch gelungen, wird seine besondere Form ihrerseits zu einer Kraft, die das historische Material zu gestalten sucht, und der Bildungsroman wird zur Schablone, deren sich Generationen von Romanciers bedienen, um politische Kämpfe, großstädtischen Aufstiegswillen, ästhetische Bestrebungen, Klassenbündnisse und vieles andere mehr darzustellen (aber auch einzuordnen). In dieser zweiten Hinsicht ist die Form nicht mehr das Ergebnis bereits bestehender Kräfte, sondern selbst eine eigenständige Kraft, wie sie in Warburgs «chaosfeindlicher» Funktion der Kunst oder Panofskys «Kunstwollen» (dt. i. Orig.) hervortritt.
- 20 Ginzburg: *Der Käse und die Würmer*, S. 16.
- 21 Carl Schmitt: *Politische Theologie*, 7. Aufl., Berlin 1996, S. 21.
- 22 Carlo Ginzburg: *Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte*, aus dem Italienischen von Martina Kempfer, Berlin 1990, S. 17.

sie eine Vermittlung waren: ein Diagramm symbolischer Kräfte, um die herum sich die Form des Titels kristallisierte und dann immer wieder reproduziert wurde.¹⁹ Kraft wird zur Form(el) wird zur Norm wird zum Durchschnitt.

Explosive Mischungen

«Folglich kann auch ein Extremfall (und Menocchio ist bestimmt einer) sich als repräsentativ erweisen»,²⁰ schreibt Ginzburg in der Einleitung zu *Der Käse und die Würmer*. Menocchio ein *caso limite*? Wohl kaum. Extreme Fälle sind, mögen sie oft auch bizarr sein, nicht schwer zu verstehen und bewegen sich innerhalb eines morphologischen Kontinuums. Menocchios Weltansicht war vielschichtig und oft undurchsichtig, und das metaphorische Feld geologischer Tiefe, das Ginzburg zu ihrer Beschreibung heranzog – der «Erdsplatt» –, unterstreicht wie tiefgreifend fremd sie auf seine Umgebung gewirkt hat. Dafür spricht schon der häufige Gebrauch, den Ginzburg von kognitiven Metaphern macht: Wir benötigen keine Metaphern, um Extremfälle zu erklären – wir benötigen sie im Angesicht des Unbekannten. Dann, wenn wir versuchen, uns einen Reim auf eine echte Anomalie zu machen.

Wir sind also wieder bei Carlo Ginzburgs «Leidenschaft für die Anomalie». Manchmal lässt seine Sprache an Carl Schmitt denken: «Die Ausnahme ist interessanter als der Normalfall» heißt es in der *Politischen Theologie*: «Das Normale beweist nichts, die Ausnahme beweist alles.» Doch der Grund dafür ist laut Schmitt, dass «[in] der Ausnahme die Kraft des wirklichen Lebens die Kruste einer in Wiederholung erstarrten Mechanik [durchbricht]» – und dieser Vitalismus hat mit Ginzburgs Argumentation nicht das Geringste zu tun.²¹ In Anlehnung an Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* und nicht an den «Besiegten»-Theoretiker Schmitt schreibt er im Vorwort zu *Hexensabbat*, «die Bedeutung der Anomalien, der Risse, die sich manchmal (sehr selten) im Belegmaterial öffnen und dessen Geschlossenheit aufbrechen», hänge mit der Entschlossenheit zusammen, nicht «zum abertausendsten Mal die Geschichte aus der Perspektive der Sieger zu schreiben».²²

Die Frucht dieser Entschlossenheit war *Der Käse und die Würmer*. Alles hatte sich dazu verschworen, die Anomalie Menocchio zu vernichten: Ginzburgs Werk hat ihn wieder zum Leben er-

weckt. Woher aber stammt überhaupt Menocchios *singularitàt*? Das entscheidende Element war in Ginzburgs Augen, dass «der gedruckte Text des Buches mit der Kultur [zusammenprallte], deren Träger Menocchio war».²³ Zu den großartigsten Momenten von *Der Käse und die Würmer* gehören die Passagen über die von Menocchio gelesenen Bücher, vor allem darüber, *wie* er sie gelesen hat – mit der «angriffslustigen Originalität» eines Herangehens, das «gewisse Abschnitte beleuchtete, während es andere verdeckte, und das die Bedeutung eines Wortes zuspitzte, indem es vom Kontext abgesondert wurde».²⁴ Auf diese Weise nahm die «Welt eines Müllers um 1600» Gestalt an.

«Die Welt» nahm Gestalt an, weil die «Meinungen so aus seinem Gehirn geschöpft waren», dass sie einen kühnen, übergreifenden Zusammenhang besaßen und Menocchio es endlich wagte, sie «zunächst bei sich selbst, dann vor den Dorfgenossen, schließlich vor den Richtern [...] zu formulieren».²⁵ Zugleich formte «das Aufeinandertreffen von schriftlichem Text und mündlicher Kultur [...] im Kopf Menocchios eine explosive Mischung (*miscela esplosiva*)».²⁶ In der Kultur, vor allem im Wirken der Vorstellungskraft, können Elemente, die aus ganz anderen Klassen oder Epochen stammen, prinzipiell eine Verbindung miteinander eingehen – und daraus entspringen oft Anomalien. Zugleich mag sich die Mischung als «explosiv» erweisen: ein Gedanke, der in den Jahren von Benjamins *Thesen* und Schmitts *Politischer Theologie* in der Luft lag. Ernst Bloch nannte dies in *Das Prinzip Hoffnung* «die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen», und Trotzki sprach in seiner *Geschichte der russischen Revolution* von einer «ungleichmäßigen und kombinierten Entwicklung». Beide betrachteten dieses Nebeneinanderbestehen historischer Zeiten als etwas höchst Explosives – und in ihrem Fall ging es lediglich um die überlappenden Wirklichkeiten des Ancien Régime und der bürgerlichen Gesellschaft. Der historische Bogen in Menocchios Kopf war ungleich weiter gespannt. Und genau das hat ihn einzigartig gemacht.

In seiner Gesamtwürdigung von Ginzburgs Werk schreibt Perry Anderson: Anomalien können «die Existenz von Welten offenbaren, von denen die gängigen Versionen der Vergangenheit sich nicht träumen lassen, dennoch bleibt die logische Frage: Än-

23 Ginzburg: *Der Käse und die Würmer*, S. 63.

24 Ebd., S. 62.

25 Ebd., S. 63.

26 Ebd., S. 84.

dert die Anomalie die Regel, stößt die mikrohistorische Entdeckung den makrohistorischen Gemeinplatz um? Das liegt weniger auf der Hand.» In der Tat ist es in den Geisteswissenschaften sehr viel weniger wahrscheinlich, dass Anomalien zu einem Paradigmenwechsel führen, als in den Naturwissenschaften. Doch ist das gar nicht der entscheidende Punkt: Wenn Normen die «zentrale» Strategie eines Systems verkörpern und extreme Fälle jene Kräfte, die unmittelbar auf es einwirken, dann fördern Anomalien die Kräfte zutage, die ganz und gar keine Verbindung zu ihm aufweisen. Unser Wissen mag sich dadurch verändern oder auch nicht, jedenfalls wird es dadurch herausgefordert. Entdeckt jemand eine Anomalie und breitet sie vor uns aus, dann zeigt uns diese einfache Tatsache die Grenzen unseres Wissens auf. Und das ist nicht allein eine wichtige Lektion, es ist die Lektion überhaupt, die uns empirische Forschungen erteilen.

Gibt es einen Weg, Anomalien aus dem Innenraum des quantitativen Bezugsrahmens zu «erkennen»? Ich glaube das nicht: Im statistischen Erdboden bilden sich keine «Risse», und die Homogenität der historischen Zeit ist die Bedingung seiner Existenz. Natürlich könnte man einen kleinen Versuch starten: Man erstelle ein Korpus von Inquisitionsprozessen des späten 16. Jahrhunderts, nehme Menocchios' Akte darin auf und schaue dann, ob sich die richtigen Variablen finden lassen, um seine *singularità* herauszuschälen. Ich bin mir sicher, dass der Versuch fehlschlägt. Ich bin mir aber auch sicher, dass solch ein Ergebnis kein Fehlschlag ist. Heutzutage beobachten wir unzählige Forschungsvorhaben, die verschiedene Felder und Ansätze miteinander verschmelzen: einst eine gewagte Absonderlichkeit ist die interdisziplinäre Forschung heute zur neuen Norm geworden: wie alle Normen unfähig zur Selbsterkenntnis, sich ihrer Grenzen nicht bewusst. Es ist an der Zeit einen anderen Kurs einzuschlagen – das interdisziplinäre Paradigma zu hinterfragen und zu untersuchen, warum bestimmte Forschungsrichtungen sich so hartnäckig dagegen sträuben, auf einander reduziert zu werden. Das zu verstehen wird uns sehr viel mehr erkennen lassen als tausend erzwungene Versöhnungen.

Aus dem Englischen von Christiana Goldmann

Was ist der Fall?

Eine Spieleröffnung

1.

Ich beginne mit einem Detail. «Manchmal», so Franco Moretti, lässt seine [meine] Sprache «an Carl Schmitt denken»: «Die Ausnahme ist interessanter als der Normalfall.» Moretti weist sofort darauf hin, dass mein Ansatz weltanschaulich meilenweit von Carl Schmitts entfernt ist. Zur Geschichte dieses Diktums gehört, dass Schmitt mit seiner Äußerung über die Ausnahme in seiner *Politischen Theologie* einen Absatz eines nicht namentlich genannten «protestantischen Theologen» kommentiert. Dass es sich bei diesem um Sören Kierkegaard handelt, ist kein Geheimnis. Der zitierte Abschnitt stammt aus Kierkegaards Schrift *Die Wiederholung* – Schmitt lässt jedoch stillschweigend drei Sätze daraus unter den Tisch fallen.¹ Zunächst fasst Kierkegaard die Beziehung zwischen Ausnahme und Regel ontologisch auf – doch dann legt er plötzlich ihr erkenntnistheoretisches Potential offen: «und wenn man das Allgemeine so richtig studieren will, braucht man sich bloß nach einer berechtigten Ausnahme umzusehen; sie zeigt alles viel deutlicher auf als das Allgemeine selbst.»

2.

Lange bevor ich Schmitt oder Kierkegaard las, habe ich als junger Historiker über Inquisitionsprozesse im 16. Jahrhundert gearbeitet, in denen Anklagen wegen Hexerei und Zauberei verhandelt wurden. Im Rückblick wird mir deutlich, dass die Beziehung zwischen Normen und Ausnahmen, die Kierkegaard und Schmitt von einem philosophischen Standpunkt aus thematisiert haben, den entscheidenden Konfliktstoff in diesen Dokumenten bildete. Zwei Parteien stehen sich hier gegenüber: die Inquisitoren einerseits, die Angeklagten – Frauen und Männer, die der Hexerei schuldig sein sollten – andererseits.

In meinem überhaupt ersten, je veröffentlichten Aufsatz untersuchte ich 1961 einen Prozess aus dem frühen 16. Jahrhundert, der gegen die bei Modena lebende Bäuerin Chiara Signorini geführt worden war, unter der Anschuldigung, sie sei eine Hexe. Ich schloss ihn mit den Worten:

«Trotz seiner unhintergebar individuellen Eigentümlichkeiten darf man dem Fall Chiara Signorini eine gewisse paradigmatische Bedeutung beilegen».²

1 Siehe Carl Schmitt: *Politische Theologie*. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, 10. Aufl. Berlin 2015, S. 21.

Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung*, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf 1955, S. 93.

2 Carlo Ginzburg: *Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519*, in: *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, S. 3–28, vor allem S. 21. Hier zitiere ich einen Abschnitt aus meinem Aufsatz *Disciplines, Serendipity, Case Studies*, in: *European Review*, Bd. 28, 1, Februar 2020, S. 1–17.

- 3 Carlo Ginzburg: *The Night Battles. Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Baltimore 2013, S. X–XI (Übersetzung geändert). Für John Forrester war Kuhns wichtigster Begriff der des «Beispiels». Vgl. On Kuhn's case: *Psychoanalysis and the Paradigm*, in ders.: *Thinking in Cases*, Cambridge 2017, S. 25–64.
- 4 Nondimanco, Machiavelli, Pascal, Milano 2018; *A Historical Approach to Casuistry. Norms and Exceptions in a Comparative Perspective*, hg. von Carlo Ginzburg in Zusammenarbeit mit Lucio Biasiori, London/ New York 2018.
- 5 Franco Moretti: *Das Schlachthaus der Literatur*, in: ders.: *Distant Reading*, übersetzt von Christine Pries, Konstanz 2016, S. 63–86. Siehe auch die Einleitung zur italienischen Übersetzung: *Il mattatoio della letteratura*, in: ders.: *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, hg. von Giuseppe Episcopo, Rom 2020, S. 51–52.

2013 kam ich auf diese Relation zurück:

«Paradigmatisch» heißt hier «exemplarisch». (Thomas Kuhns *The Structure of Scientific Revolutions* sollte erst ein Jahr später, 1962, erscheinen.) Als ich diesen glücklichen Zufallsfund als exemplarisch darstellte, formulierte ich damit eine Hypothese oder besser: ich ging eine Wette ein. Doch wieso verfiel ich darauf, aus einem Prozess einen Fall zu machen? Darauf weiß ich auch keine Antwort. Soviel kann ich jedoch sagen: Mein Denken und Arbeiten drehen sich bis heute um Fälle und deren Bedeutungen.»³

3.

Aus einem «Prozess» einen «Fall» zu machen – einen Fall dessen Einzigartigkeit (seine unhintergebar individuellen Eigentümlichkeiten) kein Hindernis dafür bildet, ihn als paradigmatisch aufzufassen, gleicht einem Schachspiel: Der Eröffnungszug legt fest, welche Strategien ich in meiner späteren Forschung anwende. Die ersten, die meiner Faszination für Fälle Nahrung gaben, waren Arthur Conan Doyle und Sigmund Freud, deren Schriften über Kriminalfälle bzw. psychoanalytische Fallgeschichten ich in Übersetzungen gelesen hatte, und viele Jahre später war es eben diese Faszination, die mich über die Kasuistik und ihre Geschichte nachdenken ließ.⁴ In der Zwischenzeit war mir Franco Morettis Aufsatz *Das Schlachthaus der Literatur* in die Hände gefallen. So wie er dort die Funktion von Spuren in Kriminalromanen analysiert hat, hat er mir neue Lichter über diese literarische Gattung aufgesteckt.⁵ Das ist nicht der einzige Berührungspunkt. Dass ich mich zur Geschichtswissenschaft hingezogen fühlte, hing mit großen Philologen wie Leo Spitzer und Erich Auerbach zusammen, die in der Hauptsache Literaturtheorie betrieben. So wie ich die Akten der Inquisitionsprozesse las, war das stark davon inspiriert, wie eingehend und skrupulös sie literarische Texte lasen. Einzigartigkeit etwa der Persönlichkeit Menocchios und auch der seinen Fall dokumentierenden Akten hat mich aber nicht davon abgehalten, eine Reihe von Hypothesen zu formulieren: Etwa darüber, was ihn mit der bäuerlichen Kultur verband, wie mündliche Kultur und gedrucktes Buch miteinander wechselseitig wirkten, welchen Einfluss die Reformation auf die Bauernschaft Europas gehabt hat ... In diesem Sinne

war Menocchio als eine «berechtigte Ausnahme» zu betrachten, die es ermöglichte «das Allgemeine richtig zu studieren» (Kierkegaard). Oder man konnte in ihm, um eine Sentenz Edoardo Grendis zu verwenden, eine «normale Ausnahme» sehen.⁶

4.

Was daraus folgt, habe ich versucht, in meinen Überlegungen zu «Scham» zu erläutern. «Die Grenzen des Ichs» sind nicht als etwas Selbstverständliches aufzufassen. «Es genügt nicht zu sagen, jeder Mensch habe zwei Körper (den physischen und den sozialen, den sichtbaren und den unsichtbaren). Wir kommen erst weiter, wenn wir davon ausgehen, dass ein Individuum an verschiedensten Mengen partizipiert, gewissermaßen deren Konvergenzpunkt ist. Wir gehören gleichzeitig einer Spezies an (*Homo sapiens*), einem Geschlecht, einer Sprachgemeinschaft, einem politischen Gemeinwesen, einem Berufsstand und so weiter und so fort. Am Ende stoßen wir auf eine Menge, die nur ein Element, bestehend aus zehn Fingerabdrücken, enthält: uns selbst. In einigen Kontexten ergibt es zweifellos Sinn, ein Individuum anhand seiner oder ihrer Fingerabdrücke zu bestimmen. Ein Individuum lässt sich jedoch nicht mit seinen oder ihren einzigartigen Merkmalen identifizieren. Wenn wir tiefer in die Taten und Gedanken, die Gegenwart und die Vergangenheit eines Individuums eindringen wollen, müssen wir näher untersuchen, wie die spezifischen oder auch allgemeinen Mengen, zu denen sie oder er gehört, aufeinander einwirken.»⁷

5.

Damit eröffnet sich die Möglichkeit, eine Brücke zwischen «Einzigartigkeit» und «quantitativer Kulturgeschichte» zu schlagen. Doch womit anfangen? Wenn ich mich nicht auf einem Holzweg befinde, sollten wir mit Fallstudien beginnen: Bei der Durchforstung großer Datenmengen würden Anomalien vermutlich unter den Tisch fallen. Könnte man mir ein konkretes Beispiel liefern, um mich zu widerlegen, wäre ich sehr gespannt. Ich wünschte mir, Franco Moretti nähme diese Herausforderung an.

6 Ricordando Carlo Poni. Una rilettura de «Il nome e il come», in: Quaderni storici, 161, a. LIV, Nr. 2 (August 2019) [2020], S. 550–554.

7 Carlo Ginzburg: The Bond of Shame, in: Passionen. Objekte – Schauplätze – Denkstile, hg. von Corina Caduff, Anne-Kathrin Reulecke und Ulrike Vedder, München 2010, S. 19–26 (wiederabgedruckt in: New Left Review, 120 [Nov.-Dez. 2019], S. 35–44, hier S. 44).

PHILIPP FELSCH

Häretiker im Weltbürgerkrieg

Delio Cantimoris historische Methode

Zu den intellektuellen Ereignissen meines Studiums gehören die Vorlesungen von Valerio Marchetti, die ich in den späten 1990er Jahren an der Università di Bologna besuchte. Marchetti las damals über «Hermaphroditismus im 17. Jahrhundert». Ich war fasziniert von den gelehrten Debatten, in denen Theologen, Mediziner und Juristen über die Bedeutung abnormer Geschlechtsmerkmale gestritten hatten. Zu Beginn der 1980er Jahre war Marchetti nach Paris gegangen, hatte Foucault am Collège de France gehört und war als bekehrter Foucaultianer nach Italien zurückgekehrt. Als ich bei ihm studierte, war er mit der Herausgabe von Foucaults Vorlesung aus dem akademischen Jahr 1974/75, *Les Anormaux*, beschäftigt, die bald darauf bei Gallimard erschien. Nach über zehnjähriger Forschung kamen 2008 schließlich auch seine eigenen Untersuchungen unter dem sprechenden Titel *L'invenzione della bisessualità. Discussioni tra teologi, medici e giuristi del XVII secolo sull'ambiguità dei corpi e delle anime* heraus.

Umso größer meine Überraschung, als ich einige Jahre später zufällig darüber stolperte, dass Marchettis Geschichte der Devianz noch vor Foucault von einem anderen akademischen Lehrer inspiriert worden war. Ich spreche von Delio Cantimori, einem der wichtigsten italienischen Historiker des 20. Jahrhunderts, dessen Renommee vor allem auf die 1939 erstmalig publizierte, auf entlegene Quellen aus italienischen und Schweizer Archiven gestützte Studie *Eretici Italiani del Cinquecento* zurückgeht, die unter dem Titel *Italienische Häretiker der Spätrenaissance* 1949 auch

auf Deutsch erschien. Cantimoris Buch, das die Kontinuität zwischen Reformation und Humanismus und die anomischen, sozialrevolutionären Aspekte der Häresien betont, hat in der italienischen Geschichtsschreibung Schule gemacht. Aus dem florierenden Feld der *storia delle eresie* gingen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einige ihrer innovativsten Impulse hervor.

Doch zurück zu Valerio Marchetti. Bei Recherchen in Cantimoris Nachlass, der in der Scuola Normale Superiore in Pisa aufbewahrt wird, stieß ich auf einige Briefe, die Marchetti 1965, mit Mitte zwanzig, an Cantimori geschrieben hatte. In den Archiven seiner Heimatstadt Faenza war er auf Dokumente gestoßen, die belegten, dass eine Gruppe lokaler Wiedertäufer Beziehungen zu den mährischen Habanern unterhalten hatte. Marchetti schreibt: «Ich bin ein einfacher Student, der sich – auf eigene Faust und ohne Methode, dafür aber mit großer Begeisterung – für *storia eretica* interessiert.» Er bat den «maestro» um ein Treffen, das möglicherweise niemals stattgefunden hat, da Cantimori 1966 im Alter von 62 starb. Marchetti blieb dennoch bei der Sache und machte sich als Historiker frühneuzeitlicher Häresien einen Namen, bevor er in den 1980er Jahren nach Paris ging und von Cantimoris Häretikern zu Foucaults Anormalen überlief.¹

Die Entflammung des jungen Marchetti für Ketzergeschichte ist kein Einzelfall. Mit seiner Historie der religiösen Devianz sprach Cantimori in den 1960er Jahren in Italien viele – besonders linke – Historiker an. Neben Marchetti wären Adriano Prosperi, Silvana Seidel Menchi oder Mazzino Montinari, der spätere Nietzsche-Philologe, zu nennen, der sich von Cantimori zu einer *tesi di laurea* über die protestantische Reformation in seiner Heimatstadt Lucca anregen ließ. Anklänge finden sich aber ebenso in den historischen Romanen von Italo Calvino und in der Mikrogeschichte von Carlo Ginzburg, Cantimoris wohl bekanntestem Schüler, dem mit seinem Buch über Menocchio 1976 ein kulturgeschichtlicher Bestseller gelang. In der Einleitung zu *Der Käse und die Würmer* hat Ginzburg verraten, wie stark seine Beschäftigung mit dem unbekanntem friaulischen Müller von zeitgenössischen Fantasien motiviert worden war: In Menocchios «Bestrebung nach einer radikalen Erneuerung der Gesellschaft», in der «Zersetzung der Religion aus dem Inneren heraus», zu der seine

- 1 Valerio Marchetti an Delio Cantimori, o.D. Centro Archivistico, Scuola Normale Superiore, fondo Delio Cantimori, serie carteggio, fasc. vari.
- 2 Calvinos Anspielung auf Cantimori in Italo Calvino: Nota 1960, in: ders.: I nostri antenati, Mailand 1996, S. 418. Carlo Ginzburg: *Der Käse und die Würmer*, Berlin 1990, S. 22. Zum Verhältnis von Ginzburg und Cantimori vgl. Anne Jacobson Schutte: Carlo Ginzburg, in: *The Journal of Modern History* 48 (1976), S. 296–315.



Abb. 1
Gebrauchswerte im Italien der Nachkriegsjahre. Arbeit an der Übersetzung des «Kapitals» als Dienst am «Partito Comunista Italiano». Brief vom Generalsekretär Palmiro Togliatti an Delio Cantimori, 18. Februar 1949.

apokryphen Ideen beigetragen hätten, erblickte er den Beginn einer «Entwicklungslinie», die bis in die Gegenwart der 1970er Jahre reiche: «Er ist», schreibt Ginzburg über Menocchio, «unser Vorfahre.» Auch Calvino hatte für seine historische Romantrilogie den Obertitel *Unsere Vorfahren* gewählt. Mit dem «wir» waren in beiden Fällen die Parteigänger eines progressiven Italien, also die noch stark marxistisch geprägten italienischen Intellektuellen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemeint.²

Um zu verstehen, warum sich die Linke mit seinen Häretikern identifizierte, muss man auf die Rolle zu sprechen kommen, die Cantimori im politischen Leben der italienischen Nachkriegszeit spielte (Abb. 1). Seit 1948 Mitglied des PCI war er fest in den Kul-

turkampf eingebunden, den die Kommunisten im Namen von Antonio Gramsci führten. Er publizierte in den parteinahen Zeitschriften, übersetzte *Das Kapital* ins Italienische und tourte mit weltanschaulichen Besinnungsvorträgen des Typs «Warum ich Kommunist geworden bin» durch jene Kulturzentren einer Volkspädagogik, deren Relikte man bis heute in manchen Kleinstädten der Toskana und der Emilia Romagna antreffen kann. Aber auch mit seiner eigentlichen Forschung war er im intellektuellen «Stellungskrieg», wie Gramsci den Grabenkampf um Hegemonie bezeichnet hatte, engagiert. Nach den *Eretici italiani del Cinquecento* hatte Cantimori 1943 eine ähnlich umfangreiche Studie, *Utopisti e riformatori italiani*, über deren Nachfolger, die italienischen Freigeister, Jakobiner und utopischen Sozialisten des 18. und 19. Jahrhunderts, publiziert. Er war der Enzyklopädist der Rebellion; Genealoge und Aktivist in Personalunion. Die subversive Aura, die seine Lehrveranstaltungen umwehte, rührte daher, dass er eine untergründige Geschichte der Revolte und des messianischen Denkens zu überblicken schien, in die er im Kulturkampf der italienischen Nachkriegszeit als politischer Intellektueller selber verwickelt war. Zugleich trugen seine Studien dazu bei, den vom PCI propagierten «nationalen Weg» in eine bessere Gesellschaft zu legitimieren, indem sie den Beweis erbrachten, dass es in Italien eine autochthone, vom Stalinismus unberührte Tradition des Kommunismus gab.³

Cantimori selbst hatte im Vorwort zur deutschen Ausgabe der *Eretici italiani del Cinquecento* angedeutet, bei seinem Buch handele es sich um ein Kapitel jener Geschichte der «italienischen Intellektuellen», die das Desiderat von Gramscis *Gefängnisheften* geblieben war. Das Vorwort zur deutschen Ausgabe datiert von 1949. Was damals nicht diskutiert wurde, war die Tatsache, dass Cantimori 1926, im Jahr von Gramscis Verhaftung, in die Faschistische Partei eingetreten war. Was seine Studenten nicht wussten, war, dass er einmal die autoritäre Idee verfochten hatte, ausgehend von der Achse Berlin-Rom könne eine neue europäische Zivilisation entstehen. In diesem Horizont hatte Cantimori mit seinen Ketzerstudien begonnen, und anstatt der republikanischen Stellungskrieger des Risorgimento hatten ihn dabei zunächst ganz andere moderne Häretiker interessiert.⁴

- 3 Zu Cantimoris Rolle vgl. Eugenio Di Rienzo: Delio Cantimori e la cultura politica del Novecento, Firenze 2009, S. 82. Zur subversiven Aura seiner Forschung vgl. Ernesto Sestan: Cantimori e i Giacobini, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, 37 (1968), S. 233 sowie Eric Cochrane und John Tedeschi: Delio Cantimori: Historian, in: *The Journal of Modern History* 39 (1967), S. 441ff.
- 4 Delio Cantimori: *Italianische Häretiker der Spätrenaissance*, Basel 1949, S. V. Zur Wahrnehmung Cantimoris nach dem Krieg Antonio La Penna: *Incontri pisani degli anni quaranta*, in: *Critica Marxista* 24 (1986) 6, S. 158. Auch Nicola D'Elia: *Delio Cantimori e la cultura politica tedesca (1927–1940)*, Rom 2007, S. 22, 118.

- 5 Delio Cantimori: *Conversando di storia*, Bari 1967, S. 138. Die Kritik bei Di Rienzo: Cantimori, 79ff. Dagegen Adriano Prosperi: *Delio Cantimori, maestro di tolleranza*, in: *il manifesto*, 30.3.2005.
- 6 Vgl. Wolfgang Schieder: *Mythos Mussolini. Deutsche in Audienz beim Duce*, München 2013, S. 123f.

Erst nach seinem Tod hat sich an Cantimoris Fall eine Debatte über die Promiskuität der Intellektuellen entzündet. Seinen Verteidigern zufolge handelt es sich bei seiner faschistischen Episode um eine Jugendsünde, während seine Kritiker in ihr die habituelle Konstante eines antiliberalen Affekts zu erkennen meinen, dem er auch später in seiner kommunistischen Phase treu geblieben sei, weshalb seine Konversion für sie nicht viel mehr als Kosmetik ist. Darf man seiner eigenen Bekehrungsgeschichte aus den 1960er Jahren glauben, dann hatte er sich in einem Anfall «geistiger Verwirrung» inmitten der weltanschaulichen Umbruchsituation nach dem Ersten Weltkrieg schlicht in der Farbe der Revolution geirrt. Wie viele andere Intellektuelle seiner Generation hatte er sich – damals noch eher in der spekulativen Philosophie als in der Geschichte zuhause – vom Faschismus die Vollendung des Projekts des *Risorgimento*, der nationalen Einigung Italiens in einem starken Staat, erhofft.⁵ Seine politische Vorstellungswelt, die er seit den späten 1920er Jahren auch journalistisch ausbuchstabierte, war ebenso von antikapitalistischen wie antiklerikalen Ideen geprägt. Ähnlich wie sein Mentor, der Rechtshegelianer Giovanni Gentile, der im ersten Kabinett des Duce Erziehungsminister gewesen war, sympathisierte auch er mit einem organisch gegliederten, «ethisch-korporativen» Staat, allerdings mit autonomen berufsständischen Strukturen, was ihn zu einem typischen Vertreter des Linksfaschismus macht.⁶

In seinen politischen Fantasiestücken ließ Cantimori sich aber nicht nur von der inneritalienischen Debatte inspirieren, sondern war auch von den Entwicklungen im antiliberalen Milieu der Weimarer Republik elektrisiert. Abgesehen von den Versuchen der Nationalbolschewisten und Querfront-Intellektuellen, völkische und sozialistische Prinzipien zusammenzudenken, faszinierte ihn vor allem die weltanschauliche, ja, «religiöse» Intensität, die ihm für viele Autoren aus dem nationalrevolutionären Milieu so charakteristisch erschien. Ob Cantimori sich in seinen Analysen der rechten Querfront-Intellektuellen von seinen kirchengeschichtlichen Untersuchungen leiten ließ, oder ob die Ereignisse in Deutschland ihn überhaupt erst dazu animierten, sich der Kirchengeschichte zuzuwenden: Jedenfalls weisen seine konservativen Revolutionäre und seine Ketzler auffallende ge-

meinsame Merkmale auf. In den rassistischen «Sekten», «neuen Mysterienkulten» und «irrationalistischen Bewegungen», die die politisch-theologische Landschaft der Weimarer Republik bevölkerten, erblickte er «ein Bedürfnis nach Erneuerung und nach Reform des sozialen Lebens», das es in dieser Intensität in Deutschland seit der Zeit der Glaubensspaltung nicht gegeben habe.⁷

Durch Hitlers Machtergreifung fiel Cantimori nach 1933 eine unverhoffte Expertenrolle zu: Dank seiner durch mehrere Studienaufenthalte zusätzlich vertieften Deutschlandkenntnisse konnte er sich als Kulturvermittler, man könnte auch sagen: als «Achsenintellektueller» profilieren, der der gebildeten italienischen Öffentlichkeit mit seinen Aufsätzen, Rezensionen und Übersetzungen zu einem tieferen Verständnis des nationalsozialistischen Regimes verhalf – ein Cicerone des neuen deutschen Führerstaats. Carl Schmitt, dessen Traktat über den *Begriff des Politischen* er unter dem Titel *Principii politici del Nazionalsocialismo* 1935 ins Italienische übersetzte, war voll des Lobes über Cantimoris Version. Ihm sei «keine ausserdeutsche Darstellung der geistigen Lage Deutschlands» bekannt, «die so tief eindringt und so viel Kenntnisse geistesgeschichtlich wichtiger Einzelheiten aufweist» wie die umfangreiche Einführung, die der Übersetzer der italienischen Fassung beige-steuert hatte (*Abb. 2*). Offenbar war Schmitt, der das Buch bei seiner Audienz im Jahr 1936 sogar stolz dem Duce überreichte, entgangen, dass Cantimori zugleich auch die unter Pseudonym veröffentlichte Abhandlung über «Politischen Dezisionismus» von Karl Löwith ins Italienische übertragen hatte, die darlegte, dass der Theoretiker der Freund-Feind-Unterscheidung selbst zu jenen occasionellen unpolitischen Romantikern gehörte, mit denen er an anderer Stelle so hart ins Gericht gegangen war.⁸

In einem Punkt stimmte Cantimori fraglos mit Schmitt überein: Politik war auch für ihn kein notwendiges Übel, sondern Ausdruck einer höheren, den Interessen der Individuen übergeordneten Lebensrealität – das eigentliche existenzielle Intensitätsgebiet. Als Modus menschlichen Handelns, der auf die Sphäre von Staat und Nation – oder später auf Klasse – bezogen war, ließ sich das Politische weder auf ökonomische noch moralische Prinzipien reduzieren. In dem Maß, wie die von Gentile gepräg-

7 Cantimori zit. nach D'Elia: Cantimori, S. 33, 70, 118.

8 Carl Schmitt an Delio Cantimori am Ostersonntag und 6.6.1935. Archivio Scuola Normale, fondo Cantimori, serie carteggio, fasc. vari. Zu Cantimori und Schmitt vgl. Pierangelo Schiera: Carl Schmitt und Delio Cantimori, in: *Complexio Oppositorum*. Über Carl Schmitt, hg. v. Helmut Quaritsch, Berlin 1988, S. 529–535. Man wüsste gern, worauf sich Cantimoris doppelgleisige Übersetzungspolitik zurückführen lässt: Hatte sie mit seiner ideologischen Flexibilität zu tun, die laut Löwith, der sich auf der Flucht vor den deutschen Rassengesetzen seit 1934 in Rom aufhielt, dafür verantwortlich gemacht werden musste, dass italienische Faschisten im Gegensatz zu deutschen Nazis «auch im schwarzen Hemd noch human» agierten, oder war sie der Tatsache geschuldet, dass Schmitts auf den Ernstfall des Krieges fixiertes Politikverständnis seiner Vorstellung einer autoritären Ordnung in einem «ethischen Staat» zuwiderlief? Oder muss man profane Gründe unterstellen: einen neuen Markt in Italien für deutsche Weltanschauungsliteratur? Vgl. Karl Löwith: *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*, Frankfurt/M. 1989, S. 82, 86. Vgl. auch Schieder: *Mythos Mussolini*, S. 123.

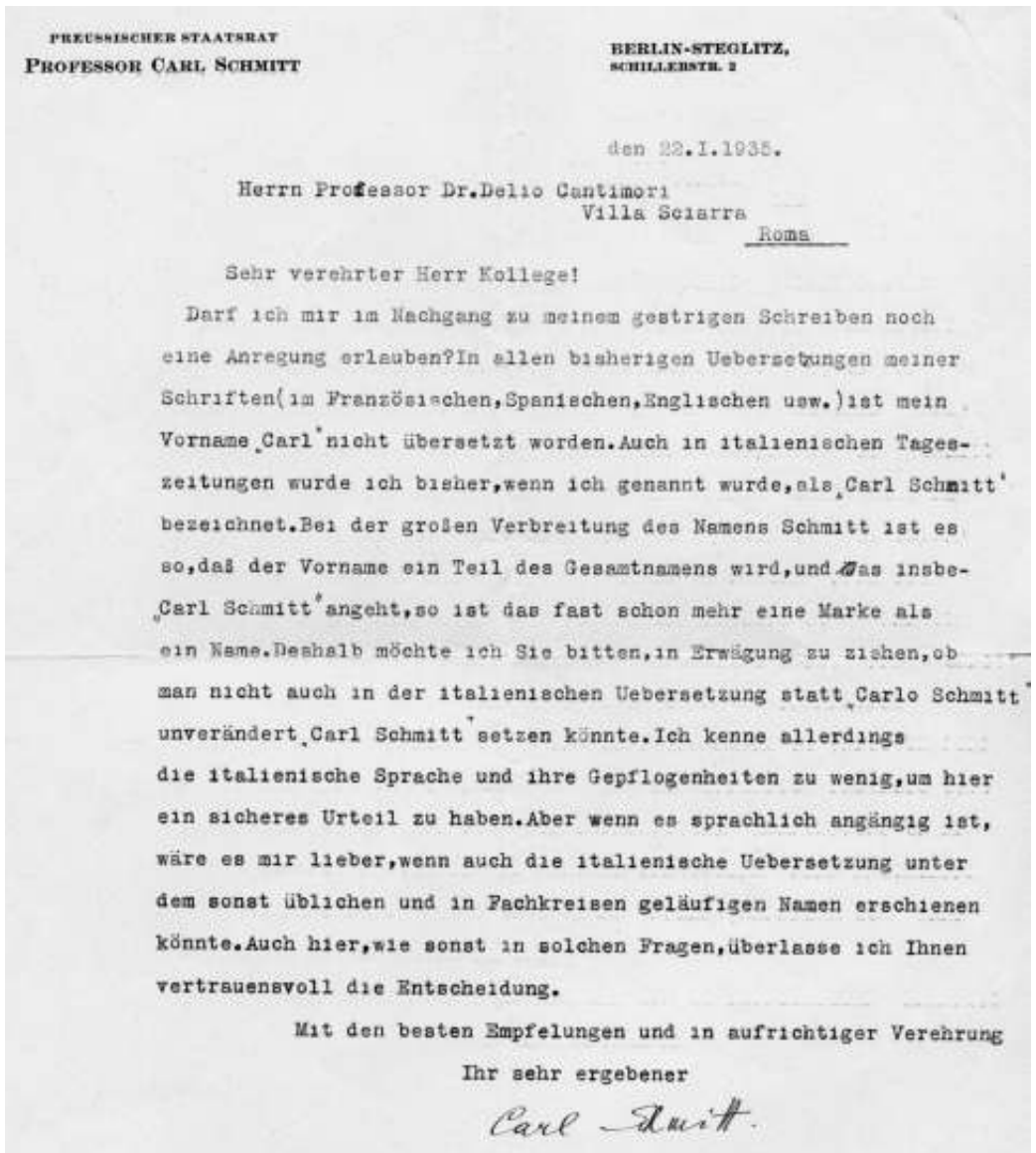


Abb. 2
Die «Marke» als die
eigentliche Frage als Gestalt.
Carl Schmitt an seinen
Übersetzer Delio Cantimori,
22. Januar 1935.

ten idealistischen Obertöne zurücktraten und er der Philosophie abschwor, um sich stattdessen der historischen Empirie zuzuwenden, kultivierte Cantimori einen harten Realismus, zu dessen bevorzugten Übungen es gehörte, «Moralisten» und «schöne Seelen» ihrer politischen Naivität zu überführen.⁹

Den kalten Stil der Illusionslosigkeit behielt Cantimori auch nach seiner Konversion zum Marxismus bei, für deren Beurteilung die Frage des Zeitpunkts eine entscheidende Rolle spielt. Hatte er schon nach der Hochzeit mit der militanten Kommunistin Emma Mezzomonte im Jahr 1936 die Seiten gewechselt? Hatte ihn der Hitler-Stalin-Pakt dem Bolschewismus angenä-

hert, oder war er erst nach Mussolinis Sturz zu einem «überzeugten» Linken geworden? Handelte es sich um die politische Kollateralfolge einer privaten Liebesbeziehung, um ein plötzliches Bekehrungserlebnis oder um einen allmählichen Gesinnungswandel? Für sämtliche Varianten lassen sich Belege finden. Kein Wunder, dass Cantimori «Dämonen» nachgesagt werden.¹⁰

Von Cantimoris politischer Konversion kaum zu trennen ist die Apologie der historisch-kritischen Methode, die für sein Spätwerk charakteristisch ist. Der historische Materialismus, zu dem er sich zwischen den 1930er und den 1940er Jahren bekehrte, hatte nichts mit den großen Erzählungen linker Geschichtsphilosophie zu tun. Materialist zu sein bedeutete für Cantimori, über die härtere Empirie zu verfügen, die größere Genauigkeit an den Tag zu legen und die Askese der Archivarbeit zu praktizieren. In den 1950er Jahren, im Kalten Krieg, als der Kommunismus seine revolutionäre Intensität verlor und die Fronten erstarrten, wurde der Dienst an den Buchstaben, der Stellenkrieg im Archiv, schließlich zu seinem letzten Engagement. «In diesem neuen Zeitalter muss sich die Geschichtswissenschaft ganz bewusst auf die Bibliografie, die Gelehrsamkeit und die Philologie zurückbesinnen. Es ist die einzige sichere Sache. So wie früher geht die gelehrte Geschichte auch heute aus dem Streit hervor. Sie ist die einzige brauchbare Waffe.» Das notiert er 1948, kurz nachdem die Kommunisten die ersten Parlamentswahlen nach dem Krieg verloren hatten. Wie in den 1930er Jahren kam Cantimori auch in der neuen politischen Situation auf die Glaubenskriege des 16. und 17. Jahrhunderts zurück. Weniger als die politische Radikalität des Zeitalters interessierte ihn jetzt aber die Tatsache, dass viele der Häretiker virtuose Geschichtsschreiber und Philologen gewesen waren – dass sich die Neuerungen der historisch-kritischen Methode an den Frontlinien des religiösen Konflikts ereignet hatten. Der gelehrte Geist der Epoche bot ein neuartiges Identifikationspotential. Für Pierre Bayle, den Verfasser des *Dictionnaire historique et critique*, der Anthony Grafton zufolge als Erfinder der modernen Fußnote anzusehen ist, hegte Cantimori eine besondere Sympathie.¹¹

Wie für viele westeuropäische Kommunisten wurde 1956 auch für Cantimori zum Schicksalsjahr: Er sah sich nicht nur gezwun-

- 9 Delio Cantimori: Interpretazioni tedesche di Marx nel periodo 1929-1945, in: ders.: Studi di storia, Turin 1959, S. 237. Die «schönen Seelen» zit. nach D'Elia: Cantimori, S. 21, 72. Zu seiner Auffassung des Politischen vgl. ebd., S. 33 sowie Michele Ciliberto: Intellettuali e fascismo. Saggio su Delio Cantimori, Bari 1977, S. 69. Zum idealistischen Gepräge des italienischen Faschismus vgl. Primo Levi: Das periodische System, München 2004, S. 57.
- 10 Vom «Dämon des Politischen» spricht Antonio Gnoli: Il libro segreto di Cantimori, in: La Repubblica, 27.5.2004. Vgl. D'Elia: Cantimori, S. 57f., 118; Di Rienzo: Cantimori, S. 81ff.
- 11 Zit. nach Luisa Mangoni: Europa sotterranea, in: Delio Cantimori: Politica e storia contemporanea. Scritti (1927–1949), Torino 1991, S. XLI. Zu Cantimoris Marxismus vgl. Cochrane: Cantimori, S. 441ff. Anklänge an die historisch-kritische Virtuosität vieler protestantischer Häretiker in Cantimori: Häretiker der Spätrenaissance, passim. Zu seiner Vorliebe für Bayle s. Claudio Cesa: Il clima culturale, in: L'impegno di una generazione. Il gruppo di Lucca dal liceo Machiavelli alla Normale nel clima del dopoguerra, hg. v. Mario Mirri, Milano 2014, S. 38.

12 Zit. nach Mangoni: *Europa sotteranea*, S. XLIf. Zu Cantimoris Alkoholkonsum vgl. Adriano Prosperi: «Io ci provo, ma quello degli storici sta diventando un mestiere inutile», in: *La Repubblica*, 29.6.2015.

gen, seine Loyalität zur Partei, sondern seine Lebensbilanz als politischer Intellektueller überhaupt in Frage zu stellen. «Meine großen Irrtümer», liest man in seinen intimen Bekenntnissen aus dieser Zeit: «1) zu glauben, ich würde etwas von Politik verstehen; 2) zu glauben, dass die Faschisten diejenigen gewesen wären, die die Revolution gemacht hätten; 3) mich bei den Kommunisten herumzutreiben; 4) nicht mit dem sterilen Moralismus à la Rousseau und Mazzini zu brechen; 5) in den PCI einzutreten; 6) meine Studien zu unterbrechen, um Marx etc. zu übersetzen. Sich in die Forschung zurückzuziehen, ist das einzige Gegenmittel. Ein chaotisches, richtungsloses Leben sauber zu Ende führen.» Hatte aus seinem Vorsatz des Jahres 1948 noch die Zuversicht gesprochen, einen neuen, objektiven Standpunkt im Jenseits der Ideologien zu gewinnen, so macht er in diesen defätistischen Zeilen den Eindruck eines Mannes, der sich sein Scheitern eingesteht. Sarkastisch registrierte er seinen steigenden Alkoholkonsum – als hätte er seine ideologische Ausnüchterung mit anderen Rauschmitteln kompensieren müssen. 1957 kündigte er dem PCI die Gefolgschaft auf. «Nicht, dass sich meine Überzeugungen geändert hätten», notiert er, «aber bestimmte Dinge verstehe ich nicht mehr, und daher kann ich für keine Partei mehr tätig sein.»¹²

Aus der gleichen Periode datieren düstere Diagnosen, aus denen hervorgeht, dass Cantimori die Ära des modernen Staates – und damit der europäischen Geschichte – insgesamt für beendet hielt. Zwar bestand seine Reaktion auf die epochale Enttäuschung gerade darin, sich demütig auf den Boden der historischen Tatsachen zurückzuziehen, ganz konnte er der Versuchung, den Schiffbruch seiner politischen Ambitionen mit großer Geste zum geschichtsphilosophischen Schicksal zu überhöhen, aber trotzdem nicht widerstehen. Ähnlich wie viele der Häretiker, für die er sich in den 1930er Jahren interessiert hatte – Figuren wie Carl Schmitt, Ernst Jünger oder Hendrik de Man –, begann auch Cantimori nach dem Krieg, mit Motiven jenes «posthistorischen» Denkens zu spielen, das die Verarbeitung des Traumas einer Generation politischer Intellektueller darstellt: Nachdem sich die Hoffnung, Geschichte «machen» zu können, als Hybris erwiesen hatte, ging von dem Gedanken, die historische Bewegung als Ganze sei «kristallin» erstarrt, eine tröstliche Wirkung aus. Doch

während de Man seinem persönlichen Posthistoire in einer Berg-hütte in den Alpen begegnete und während sich Jünger in ein Försterhaus in der schwäbischen Alb und Schmitt in ein imaginiertes San Casciano im Sauerland zurückzog, fand der urbane Italiener Cantimori seine letzte Zuflucht in der Biblioteca Nazionale in Florenz, wo er sich, ohne weitere größere Publikationspläne zu hegen, zwischen den Quellen seiner unterirdischen Ketzergeschichte in einer zeitlosen Gegenwart aufhielt. Nach dem Verlust der ideologischen Horizonte bot der Glaube an Arbeit und Struktur einen letzten Halt. Seine Korrespondenz aus dieser Zeit ist von den Steherqualitäten einer protestantischen Ethik gekennzeichnet: «Das Entscheidende ist, dass wir arbeiten und dass es irgendwie weitergeht», schrieb er an einen Schüler, «dass wir den Karren unserer Arbeit recht und schlecht weiterziehen.»¹³

In den 1960er Jahren, als sich Valerio Marchetti an ihn wandte, war Cantimori nicht nur der Doyen der italienischen Ketzer-geschichte; zugleich repräsentierte er die skrupulöse Schule historischer Gelehrsamkeit. Mit seiner materialistischen Devise, «historische Forschung aus erster Hand» zu betreiben, brachte er eine Generation intellektuell ambitionierter Nachwuchshistoriker auf den Geschmack der Archivarbeit. «Nieder mit den Philosophen, es leben die Philologen!» lautete seine Maxime, in der neben allen weltanschaulichen Volten auch die Lebensbilanz eines akademischen Renegaten zum Ausdruck kommt. In den letzten Jahren seines Lebens gefiel er sich in der Rolle eines Handwerkers, der – unbehelligt von weltanschaulichen Präentionen – nichts weiter wollte, als seinem ehrlichen Tagwerk nachzugehen: «Für die Arbeit eines Drechslers, eines Schreiners, Maurers etc. gilt: Die Arbeit ist entweder gut oder schlecht gemacht. Politische, ideologische Voraussetzungen spielen keine Rolle. Das gilt genauso für die Arbeit des Historikers.»¹⁴ Cantimoris historische Methode war der Fluchtpunkt seiner politischen Ernüchterung. Hat er geahnt, dass seiner Leitdifferenz eine Karriere in der Politik bevorstand? Genau wie die «Wissensgesellschaft» oder die Rede vom «Ende der Ideologien» gehört auch das Kriterium des Gut-Gemachten zum Formelvorrat einer technokratischen Fantasie, von der seit den 1960er Jahren die Suggestion ausgeht, die Zeit politischer Entscheidungen sei vorüber.

13 Zu Cantimoris Diagnosen vgl. Ciliberto: *Intelletuali e fascismo*, S. 20. Für die Biblioteca Nazionale als Cantimoris Zufluchtsort vgl. Cesare Cases an Delio Cantimori am 16.1.1957. Archivio Scuola Normale, fondo Cantimori, serie carteggio, fasc. vari. Siehe auch Lutz Niethammer: *Posthistoire*. Ist die Geschichte zu Ende?, Reinbek 1989. Das Lob der Arbeit in Delio Cantimori an Mazzino Montinari am 25.9. und 14./15.9.1963. Archivio Scuola Normale, fondo Montinari, cart. 5.

14 Mazzino Montinari an Delio Cantimori am 11.2.1948. Archivio Scuola Normale, fondo Delio Cantimori, serie carteggio, fasc. Mazzino Montinari. Delio Cantimori an Montinari am 25.9. und 14./15.1963. Archivio Scuola Normale, fondo Montinari, cart. 5. Cantimoris Identifikation als Handwerker zit. nach Mangoni: *Europa sotterranea*, S. XLII.

HERMANN PARZINGER

TON STEINE SCHERBEN

*Claudia Roth zu ihren ersten hundert Tagen im Amt
als Kulturstaatsministerin zugeeignet*

Im Leben können sich immer wieder Kreise auf bemerkenswerte und teils auch unerwartete Weise schließen. Bei Claudia Roth, der amtierenden Kulturstaatsministerin, scheint dies so zu sein. Der subkulturellen bayrischen Szene schon in jungen Jahren direkt nach dem Abitur in Ulm als Dramaturgie- und Regieassistentin zugetan, folgten einige Semester Theaterwissenschaft in München und erste Tätigkeiten als Dramaturgin an den Städtischen Bühnen Dortmund. Bekannt wurde sie jedoch als Managerin der Politrockband *Ton Steine Scherben* von 1982 bis 1985, ehe sie sich auf eine Stellenanzeige in der alternativen *taz* als Pressesprecherin für die damals noch junge Partei «Die Grünen» bewarb und in der Folgezeit für «Bündnis 90 / Die Grünen» eine atemberaubende politische Karriere hinlegte, die bislang in der Wahl zur Vizepräsidentin des Deutschen Bundestages gipfelte. Bislang. Denn die Kultur kam zurück, mit voller Wucht und mit dem wichtigsten politischen Amt, das unser Land dafür zu vergeben hat.

Als die Welt von dieser Nominierung erfuhr, suchte man nach tiefer wurzelnden Bezügen zur Kultur und stieß dabei sofort auf *Ton Steine Scherben*, jene Band, die mit ihren anarchischen Texten und ihrem Frontmann Rio Reiser die alte Bundesrepublik der 1970er und frühen 1980er Jahre rockte. Der Name der Band macht bis heute nachdenklich: Was wollte uns Rio Reiser damit sagen? Um den wahren Ursprung dieses Namens ranken sich in

der Popkultur diverse Mythen und Gerüchte. Einen Hinweis gab Rio Reiser selbst, der den Namen von einer Apokryphe des Archäologen und Troja-Entdeckers Heinrich Schliemann abgeleitet wissen wollte: «Was ich fand, waren Ton, Steine, Scherben», soll Schliemann einst gesagt haben. Rio Reiser öffnete damit den Pfad in die Tiefengeschichte der Menschheit, während andere eher eine handfeste sozialkritische Anlehnung an den «VEB Ton Steine Scherben» in der DDR bzw. an die westdeutsche «Industriegewerkschaft Bau-Steine-Erden» vermuteten. Doch wir wollen hier ganz bei Frontmann Reiser bleiben und der Schliemann-Theorie den Vorzug geben, schlägt sie doch die Brücke zur unbestrittenen «Königsdisziplin» – Nichtarchäologen mögen verzeihen! – aller historischen Fächer.

Insofern hätte Rio Reiser den Namen seiner Band gar nicht besser wählen können: Ton, Steine und Scherben führen direkt in die weit zurückreichende Urzeit der Ideengeschichte, hatten diese wahrhaften Urmaterialien wenn nicht rebellischen, so doch unbedingt revolutionären Charakter. Wir wissen zwar nicht, wie die Emanzipation der Menschheit ab dem späteren 20. Jahrhundert ohne den Punk à la *Ton Steine Scherben* verlaufen wäre, doch ohne Ton, ohne Steine und ohne Scherben hätte sie ganz gewiss andere Richtungen genommen.

TON

Ton stellt nicht das älteste Urmaterial der Menschheit dar, aber eines der ältesten. Vielfach wird noch immer angenommen, dass die Verarbeitung von Ton mit der Herstellung von Keramik beginnt, also mit Sesshaftwerdung, frühem dörflichem Leben und erster Landwirtschaft verbunden war. Das ist in zweifacher Hinsicht falsch: Erstens setzt die Nutzung von Ton als zu formenden Rohstoff erheblich früher ein, und zweitens ist die Anfertigung von Tongefäßen in keiner Weise mit Ortsbindung und bäuerlichem Leben verbunden, ganz im Gegenteil.

Beim Ton kommt das Ebenbild vor dem Behälter, die gestaltende Kraft vor dem praktischen Nutzen. Das war nicht oft so in der menschlichen Geschichte, und das macht den geradezu revolutionären Charakter dieses Rohstoffs aus. Die ältesten bekannten Tonobjekte der Menschheit wurden vor etwa 25 000 bis 29 000



Abb. 1
TON – früheste Zeugnisse
der Kunst, Fruchtbarkeit der
Kultur und Nonkonformität.
Die Venus von Dolní
Věstonice aus Ton,
ca. 29 000 – 25 000 v. u. Z.
Standort: Brno, Moravské
Zemské Muzeum.

Jahren von jungpaläolithischen Mammutjägern an dem im heutigen Südmähren gelegenen Lagerplatz von Dolní Věstonice hergestellt. Dort fand man neben Tierstatuetten auch sogenannte Venus-Figuren, weibliche Statuetten mit ausgeprägter Fettleibigkeit und deutlich überbetonten Geschlechtsmerkmalen, darunter ein besonders prachtvolles und geradezu berühmtes Stück (Abb. 1). Und an diesem Fundplatz Dolní Věstonice wurden die Statuetten eben nicht nur – wie sonst weithin üblich – aus Elfenbein, Knochen oder Stein gearbeitet, sondern auch aus Ton. Offenbar waren sie dort ursprünglich innerhalb hüttenartiger Behausungen aufgestellt, Näheres wissen wir über Platzierung und Verwendung nicht. In einer der Hütten stieß man sogar auf Brennöfen mit Fehlbränden und Fragmenten weiterer tönerner Tierfiguren und Frauenstatuetten.

Ton ist ein natürlich vorkommendes und aus unterschiedlichen Mineralien bestehendes Material. Wird ihm ausreichend Wasser zugeführt, so lässt er sich beliebig plastisch formen, ist in dieser Form aber nicht besonders haltbar, weshalb geformte Tonobjekte getrocknet oder gebrannt wurden, um sie dauerhafter zu machen. Werden Gegenstände aus Ton jedoch zu schnell oder zu

stark erhitzt, können sie aufgrund des plötzlichen Austritts der im Ton enthaltenen Feuchtigkeit reißen. Durch Beimengungen unterschiedlicher mineralischer oder organischer Zuschlagstoffe wird der Ton stabilisiert, die Temperatur kann sich besser im Ton verteilen und Feuchtigkeit kann austreten, ohne dass es zu Rissbildungen kommt. Die Figurinen von Dolní Věstonice wurden mit Temperaturen zwischen 500 und 800 Grad gebrannt, für die vor Jahrzehntausenden lebenden eiszeitlichen Mammutjäger eine technische Meisterleistung, die von erstaunlichen Kenntnissen und Fertigkeiten zeugt.

Aus Ton geknetete Menschenfiguren lassen unweigerlich an die Sage vom Titanen Prometheus in der griechischen Mythologie denken. Nicht weil er für die Menschen bei der Ausübung ihrer Opferpflicht gegenüber Zeus zu einer trügerischen List griff und Letzterem nur die wertlosen Teile der Opfertiere überließ, weshalb der erzürnte Zeus den Menschen für ihren Betrug den Besitz des Feuers verweigerte. Dieses raubte Prometheus den Göttern, brachte es den Menschen und wurde dafür zur Strafe an einen Felsen des Kaukasusgebirges gekettet, wo ein Adler regelmäßig an seiner immer wieder nachwachsenden Leber fraß, ehe Herakles den Titanen schließlich befreite. Als Feuerbringer ist Prometheus seither das Sinnbild eines Urhebers der menschlichen Zivilisation. In einer Variante dieser Sage gestaltete Prometheus als Weltenschöpfer schlechthin den ersten Menschen aus Lehm und stattete ihn mit seinen Eigenschaften aus.

Am Anfang stand also die Kunst, der feuchte Ton ließ Elemente einer mit Fruchtbarkeitsvorstellungen verbundenen kultisch-rituellen Welt hervortreten und ins dreidimensionale plastische Bild umsetzen, was beträchtliches Abstraktionsvermögen voraussetzte. Deutlich später erkannte man den praktischen Nutzen des Tons, indem man damit Behälter für Vorratshaltung, Nahrungszubereitung und Verzehr produzierte. Dachte man lange, Tongefäße wären für mobile Jäger und Sammler in höchstem Maße hinderlich, weil ständig zu Bruch gehend, und könnten deshalb zwangsläufig nur sesshaften und in festen Häusern lebenden Ackerbauern wirklich sinnvollen Nutzen bringen, so zeigen neuere Forschungen, dass wir hier auf geradezu fundamentale Weise umdenken müssen. Die ältesten Tongefäße der

Menschheit wurden nämlich gerade nicht dort angefertigt, wo der Ursprung von sesshaftem Leben und Landwirtschaft verortet wird: im Vorderen Orient oder – präziser formuliert – im sogenannten Fruchtbaren Halbmond von der Levante über Südostanatolien bis in das Zagros-Vorland im westlichen Iran.

In verschiedenen Teilen Ostasiens, am unteren Jangtse, am Gelben Fluss, auf den Japanischen Inseln und im Amur-Gebiet bei Vladivostok, stellten Wildbeuter bereits lange vor dem Ende der Eiszeit Tongefäße her, und diese älteste Keramik ist über 15000 Jahre alt. Sie datiert damit in eine Zeit, als in Teilen Westeuropas die späteiszeitliche Höhlenmalerei ihren letzten und herausragenden Höhepunkt erreichte. Dort erzeugte man also erste «Weltkunst», mit Ton umzugehen wusste man dagegen noch nicht. Die Tongefäßproduktion verbreitete sich neuesten Erkenntnissen zufolge in der Folgezeit vom spätleistozänen Ostasien über die südlichen Teile Nordeasiens, die Baikalsee-Region, weitere Teile der sibirischen Taiga, das Ural-Gebiet und das nördliche Westrussland bis an die Küste des Baltikums. Erst als man dort ankam, nämlich im 7./6. Jahrtausend v. Chr., fing man in einer davon unabhängigen Entwicklung auch im Vorderen Orient mit der Herstellung von Keramik an.

Der Ton macht also nicht nur die Musik – sondern steht am Anfang der Kunst. Und fruchtbar bleibt das feuchte Material für die weitere ästhetische Entwicklung, weil es erst die wilden Energien der Abstraktion freisetzt. Der praktische Nutzwert ist dagegen wie bei allem handwerklich Einzigartigen und Schönen erst einmal begrenzt. Ton ist quasi das Ebenbild der Nonkonformität. In der Urgeschichte ist Ton lange Jahrtausende ein Nomade, wenig sesshaft – zwar noch kein «Stadtindianer» der 1980er Jahre –, aber schon ein Wilderer.

STEINE

Als weitaus ältestes und damit wahrhaftiges Urmaterial der Menschheit gilt jedoch der Stein. Die Geschichte seiner Bearbeitung reicht mindestens 2,7 Millionen Jahre zurück, wobei es nicht etwa darum ging, Geschosse für Steine werfende Hominden zu produzieren, wie die «Pflasterstein»-Folklore der 1970er und frühen 1980er Jahre vielleicht vermuten lässt, sondern der

Stein überliefert uns die älteste und zugleich fundamentalste intellektuelle Leistung des Menschen, die ihn seitdem für immer vom Tier unterschied. Während Tiere mitunter in der Natur vorzufindende Gegenstände benutzten, um bestimmte Ziele zu erreichen, bearbeitete der *Homo habilis* vor 2,7 Millionen Jahren erstmals Steine derartig, dass daraus Geräte mit ganz spezifischen Eigenschaften entstanden. Die Anfänge der Steinbearbeitung und der Beginn problemlösenden Denkens sind damit ursächlich miteinander verbunden.

In der Epoche des sogenannten Oldowan finden sich in weiten Teilen Ostafrikas die ältesten Belege für bewusstes und zielgerichtetes Handeln und damit für menschliche Kultur schlechthin: Bei diesen ältesten Geröllgeräten sprengte man mit Hilfe eines Schlagsteins von einem Rohstück Teile dergestalt ab, dass messerscharfe Kanten entstanden. Mit diesen gelang es den frühen Hominiden, Tierkörper zu zerteilen und Fleisch vom Knochen zu lösen. Dabei wusste der Mensch bereits vor 2,7 Millionen Jahren sehr genau, dass sich nur kieselsäurehaltige Gesteine zur Herstellung solch scharfkantiger Gerätschaften eigneten, auch wählte er gezielt solche Geröllbrocken aus, die aufgrund ihrer zufälligen natürlichen Form eine möglichst günstige Schlagfläche zur Spaltung boten. Mit der Fähigkeit zur Fertigung und Nutzung solch scharfkantiger Steingeräte begann eine Entwicklung, in der das Fleisch von Großtieren zu einem immer wichtigeren Teil der menschlichen Ernährung wurde. Steine ermöglichten damit den folgenreichen Übergang vom Vegetarier zum Fleischfresser.

Die Folge der veränderten Ernährung waren eine fortschreitende Evolution des Gehirns und ein kräftigerer Körperbau, ohne den die weiträumigen Wanderbewegungen, die schließlich auch aus Afrika herausführten, gar nicht denkbar gewesen wären. Der *Homo erectus* bzw. *Homo ergaster* ging dann vor 2 Millionen Jahren zur Treibjagd auf Wildtierherden oder auf einzelne Großsäuger über, die ihm Unmengen von Frischfleisch bescherten. Mit der Beherrschung des Feuers konnte man Fleisch haltbar machen. Kochen oder Braten erleichterte den enzymatischen Aufschluss der Nahrung und steigerte die Proteinzufuhr im menschlichen Körper.



Abb. 2
STEINE – Artefakte der
Formschönheit, des Fein-
sinns und wohl auch der
Friedfertigkeit des frühen
Menschen. Faustkeil aus der
Frühgeschichte. Fundort:
St. Avit-Sénieur, Frankreich.

Zu diesem enormen Entwicklungssprung passt eine differenzierte Steingeräteproduktion. Die vorzüglich gearbeiteten und oft mit Flächen- und Randretuschen fein ziselierten Faustkeile wurden zum kennzeichnenden Leitfossil des Altpaläolithikums (*Abb. 2*). Ihre vielfach perfekte symmetrische Gestaltung faszinierte die Fachwelt seit jeher, und Franz Kugler betrachtete diese besonders kunstfertig gearbeiteten Steinobjekte in seinem 1842 erschienenen Handbuch der Kunstgeschichte nicht etwa als Arbeitsgeräte, sondern als Produkte eines ausgeprägten ästhetischen Feinsinns des frühen Menschen. Steine werfende Bürgerkinder aus den Revoluzzerzeiten der 1970er Jahre hätten mit Faustkeilen aufgrund ihrer miserablen Flugeigenschaften wenig anzufangen gewusst, denn ihre vielfältigen Einsatzmöglichkeiten beruhten darauf, dass sie stets in einer erfahrenen Hand geführt werden mussten.

Die weitere Entwicklung ließ die Steingerätesets des nachfolgenden Neanderthalers und des frühen *Homo sapiens* immer differenzierter und spezialisierter, zugleich aber auch standardisierter werden. Über Jahrhunderttausende hinweg waren die Steinarte-

fakte dabei durchgehend mit ausgesprochen friedfertigen Tätigkeiten verbunden: Sie waren hochspezialisierte Arbeitsgeräte, eine Verwendung als Waffe oder Wurfgeschoss ist nicht nachweisbar. Die ältesten bekannten Wurfspeere aus dem niedersächsischen Schöningen, mindestens 350 000 Jahre alt, bestanden aus Holz, und ihre Spitzen waren lediglich im Feuer gehärtet.

Erst gegen Ende der Altsteinzeit finden sich erste Speere mit eingesetzten Steinklingen, und das bereits dem Holozän angehörende Mesolithikum brachte die Erfindung von Pfeil und Bogen, wobei man den hölzernen Pfeilen mit steinernen Spitzen mehr Durchschlagskraft verlieh. Als Schleuderwaffen kamen Steine nie zum Einsatz; die ältesten bekannten Schleudergewichte datieren bereits ins Neolithikum und bestanden aus hart gebranntem Ton, nie jedoch aus Stein.

Die Geschichte der Steine war deshalb über etliche Jahrhundertausende hinweg eine eher friedliche. Steine machten in der Urgeschichte weniger kaputt, als sie aufbauten. Als ästhetische Artefakte tragen sie zur kognitiven Emanzipation bei. Und noch vor der Moral und der Emanzipation – zum «Fressen». Dies änderte sich lange vor dem *Veggie Day* mit der Sesshaftwerdung, und hier beginnt der rote Faden, der sich bis zu den Steinewerfern der Gegenwart zieht.

SCHERBEN

Mit den Scherben scheint sich nur auf den ersten Blick der Kreis zum Ton wieder zu schließen, denn ein zerbrochenes Gefäß ergibt Scherben, und diese sollen sogar Glück bringen, wie ein altes Sprichwort besagt. Aber auch das für die Herstellung keramischer Erzeugnisse gebrannte Gemisch verschiedener Mineralien und Beimengungen wird bisweilen als «Scherben» bezeichnet. Im süddeutschen und österreichischen Sprachraum benennt man zudem einfache Tongefäße wie Blumen- oder Nachttöpfe als «Scherben». Doch um all das geht es hier nicht. Vielmehr denkt man beim Punkt der «Scherben» an intentionelles Zerschlagen.

Gehen wir weiter zurück in die Menschheitsgeschichte – «Ich bin über zehntausend Jahre alt und mein Name ist Mensch» (Rio Reiser) –, so kennen wir zweierlei Formen der absichtsvollen Zerstörung von Dingen. Zum einen ist es die ikonoklastische Ver-



Abb. 3
SCHERBEN – Ausdruck der rituellen Zerstörung, des absichtlichen Zerschlagens und der überzeitlichen Lust am Kaputtmachen. Spätbronzezeitlicher Hortfund von Straupitz, Dahme-Spreewald, Deutschland.

richtung von religiösen, politischen, sozialen oder kulturellen Symbolen aus ebensolchen Gründen, um jegliche Erinnerung an Vorangegangenes und Überwundenes auszulöschen. Dies kann auf zweierlei Art geschehen: entweder im Sinne einer tatsächlichen und vollständigen *damnatio memoriae*, die jegliche Spuren der Erinnerung beseitigt, oder in einer Form, die ganz bewusst gerade noch erkennen lässt, was zerstört wurde, und zwar als Botschaft der Verdammung und Warnung zugleich. In beiden Fällen geht es um Weltveränderung.

Zum anderen kann intentionelles Zerschlagen aber auch kultisch-religiös begründet sein, wobei es dann gerade nicht um die Auslöschung von Erinnerung geht, sondern «Zerdeppern» ist Teil eines Systems, dessen Fortbestand gerade dadurch abgesichert wird, dass bestimmte Objekte rituell beschädigt, zerbrochen oder zerstört werden. Die Prähistorie liefert zahllose Beispiele

dafür, während klassischer Ikonoklasmus in der frühen Menschheitsgeschichte kaum wirklich nachweisbar ist.

Bereits bei den über 25 000 Jahre alten tönernen Statuetten der eiszeitlichen Mammutjäger im mährischen Dolní Věstonice fällt auf, dass viele von ihnen zerbrochen waren, offenbar kein Zufall. Diese Tradition setzt sich später im südosteuropäischen Neolithikum fort. Tonstatuetten gehören dort zu den regelhaften Fundstücken jungsteinzeitlicher Kulturen zwischen Ostungarn, nördlicher Ägäis und Schwarzem Meer, in Gebieten also, in denen die sogenannte neolithische Revolution mit ihrer grundlegend veränderten Lebens- und Wirtschaftsweise zuallererst auf dem europäischen Kontinent Fuß gefasst hatte. Auch dort ist der allergrößte Teil der Figurinen, die im Inneren der Häuser vielfach im Bereich von Herdstellen, Öfen oder Altären auftraten und mit einer Art von Fruchtbarkeitskult verbunden gewesen sein dürften, zerbrochen.

Das rituelle Zerstören, Verbiegen oder Zerschlagen setzt sich in den jüngeren vorgeschichtlichen Perioden fort und erfasst auch Metallobjekte. So begegnen wir etwa in den für die Urnenfelderzeit (1200–800 v. Chr.) typischen Opferdeponierungen auffallend häufig zerstückelte Bronzewaffen und Bronzegeräte (*Abb. 3*), während sich zusammengebogene Eisenschwerter in Waffengräbern der keltischen Latène-Kultur (450–15 v. Chr.) finden. Die Zahl der Beispiele ließe sich beliebig erweitern. In allen diesen Fällen hatte die Fragmentierung ganz bestimmter Gegenstände jedoch eindeutig rituelle Gründe, ohne dass wir Näheres über die dahinterstehenden geistig-religiösen Vorstellungswelten wüssten.

«Macht kaputt / was euch kaputt macht» – die Lust am Zerdepfern, der atavistische Drang zum Zerschlagen, auch die Freude an der Weltveränderung ist ein überzeitliches Phänomen, das von der Prähistorie bis in den Punkt der späten «alten» Bundesrepublik die Geschichte in Bewegung hält. Auch wenn die revolutionären Vorstellungswelten, die Rituale des Protestes, die hinter den Songs einmal steckten, heute ausgeträumt sind – die ewige Dialektik von Steinen und Scherben verbindet Rio Reiser mit der Urgeschichte.

Bildnachweis: Abb. 1: © bpk. –
Abb. 2: Staatliche Museen zu
Berlin, Museum für Vor- und
Frühgeschichte, Foto: Claudia Klein
– Abb. 3: Ebd., Foto: Klaus Göken.

Die Farbe Roth

Schneewittchen bei den sieben Scherben

- 1 Kladde von Rio Reiser, A:
Reiser, Rio (DLA), «Texthefte
DIN-A4», H. 1–23, Heft 1.

«KAPUTT-SCH» und «KAPPUCI-NO» mit drei Ausrufezeichen notiert Rio Reiser ganz oben auf den ersten Seiten einer Arbeitskladde für das Theaterstück *Märzstürme* aus dem Jahr 1981.¹ Streng poetologisch handelt es sich um Ein-Wort-Verse, die untereinander stehen, gefolgt von einer dreifachen Exklamation. Hinter den rebellischen Tönen versteckten sich bei Ralph Christian Möbius, der seinen Künstlernamen aus Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* herleitete, literarische Ambitionen. Der Punk als bundesrepublikanischer Bildungsroman: Seine Ein-Wort-Verse reichert Rio Reiser durch ein Datum an, das die Versordnung zu sprengen scheint: «März Mars [Bringt verbrauchte Energie sofort zurück!!!] MARSCH ARSCH / 13 / NEIN / 9 / ZEN ꞤZINNꞤ ZEN / HUND / HUNN / ER DER / TZW / ZWANGS / @N / ICHꞤꞤꞤ / ZICH».

Das konkrete Datum, das hinter den *Märzstürmen* steht, ist fluide. Der 13. März 1921 – «13 / NEIN / 9 / ZEN» – der auf den Namen «Kapp-Putsch» getaufte Aufstand rechter Freikorps-Kreise aus der Reichswehr gegen die junge Weimarer Demokratie, ist in Rio Reisers Kladde umstellt von Barrikaden aus Worten, Silben, Einsprengeln. Rio Reiser zerschlägt das Datum in klangliche und semantische Scherben. Es scheint, als suchte er Reimwörter, eine anarchische Aneignung des historischen Ereignisses; aus der Ferne klingt ein literarisches Hochzitat an. Die Kombination von Kriegsgott «Mars» und Kunst «Ars» entstammt Gregor Greflingers Gedicht «Der Mars ist nun im Ars» aus dem 17. Jahrhundert. Schon hier wurde vor der Kulisse des Dreißigjährigen Krieges – lange vor dem Affekt der Subkultur gegen elitäre «Kunstscheiße» – «Ars» derb burlesk mit dem althochdeutschen «Arsch» verbunden. Der den dritten Vers «März Mars» ergänzende, wiederum mit dreifacher Exklamation versehene Kommentar zitiert warenästhetisch den Werbeslogan des gleichnamigen Schokoriegels. «BRINGT VERBRAUCHTE ENERGIE SOFORT ZURÜCK!!!» Zur besonderen «Ars» von Rio Reiser gehört, dass er im popkulturellen *claim* eines US-Giganten der Süßwarenindustrie Protest und linke Aktionsformen der Zeit aufblitzen lässt: Nachrüstung, Erneuerbare Energien, Spontitum. «NO» – die Signalvokabel der «großen Weigerung» strukturiert im internationalen *protest style* die Zeilen; in Vers fünf – «NEIN» – in der Form einer Interjektion

im Gedicht, wie sie aus der Lyrik des Expressionismus bekannt ist.

Was damals im Pott vertont wurde, war das neue deutsche linke Lied. Oder mit dem liberalkonservativen Philosophen und bundesrepublikanischen «Ja-Sager» Odo Marquard gesprochen: «Die neue Wacht am Nein». «Jetzt schlägt's 13» (Rio Reiser) – nicht nur am Rhein, sondern auch an der Ruhr ... Die neuen «Energien» fließen Rio Reiser aus allen möglichen Himmelsrichtungen zu. «ZEN ZINNZZZ ZEN». Soldaten werden fernöstlich zu Spielfiguren, zu Zinnsoldaten meditiert. Derart ludologisch gestimmt, zerlegt Rio Reiser die Wortsegmente Hundert und Zwanzig in Morpheme und Laute: ZINNsoldaten, HUNDE, HUNNen scheinen in eine Reihe des Assoziationspoeten zu gehören; Hündisches, Barbarisches und Kriegerisches überlappen einander. Die Buchstabenfolge «TZW» bleibt für den Nicht-Eingeweihten erst einmal kryptisch; mit der repressiven Silbe «ZWANGS» und dem Anarchiesymbol greift Rio Reiser anarchische Topoi auf. «ICH» schließt als letzter Hüter der Autonomie die vorletzte Zeile ab – auch wenn die Hypokrisie bürgerlicher Subjektivität sich auch hier schon mit drei «ZZZ» eingezeichnet hat. Die angekränkelten kleinen Fragezeichen antworten auf die kämpferischen Ausrufezeichen ganz oben in den ersten Versen der Kladde. Der Vers «KAPUTT-SCH/KAPPUCI-NO!!!» nimmt zwar vordergründig auf den «Kapp Putsch» Bezug, ruft aber zugleich in Schlagdistanz einen geflügelten Spruch aus der autonomen Szene auf: «Macht kaputt, was euch kaputt macht». 1969 von Norbert Krause zur Musik von Rio Reiser getextet und 1970 als Single der damals neu gegründeten Band *Ton Steine Scherben* veröffentlicht. Das kämpferische Attribut «KAPUTT» wird destruiert durch den Nuschel-Appendix «SCH». Und eine Zeile weiter ist von der anarchischen Erkennungsmelodie noch weniger übriggeblieben: Das Wort «KAPPUCI-NO!!!» ruft das Sinnbild italienischen Wohlfühllebens auf, das im Spiel mit der Etymologie zugleich negiert wird. Zum aufgeschäumten poetischen Bildraum von Rio Reiser gehört die Ikonographie. Der Cappuccino leitet sich ab vom wienerischen Kapuziner, dem Mokka mit Schlagobers, der dem Habit der Kapuzinermonche ähnelte. Will man den Vers samt integraler Verneinung wörtlich verstehen, so lehnt Rio Rei-

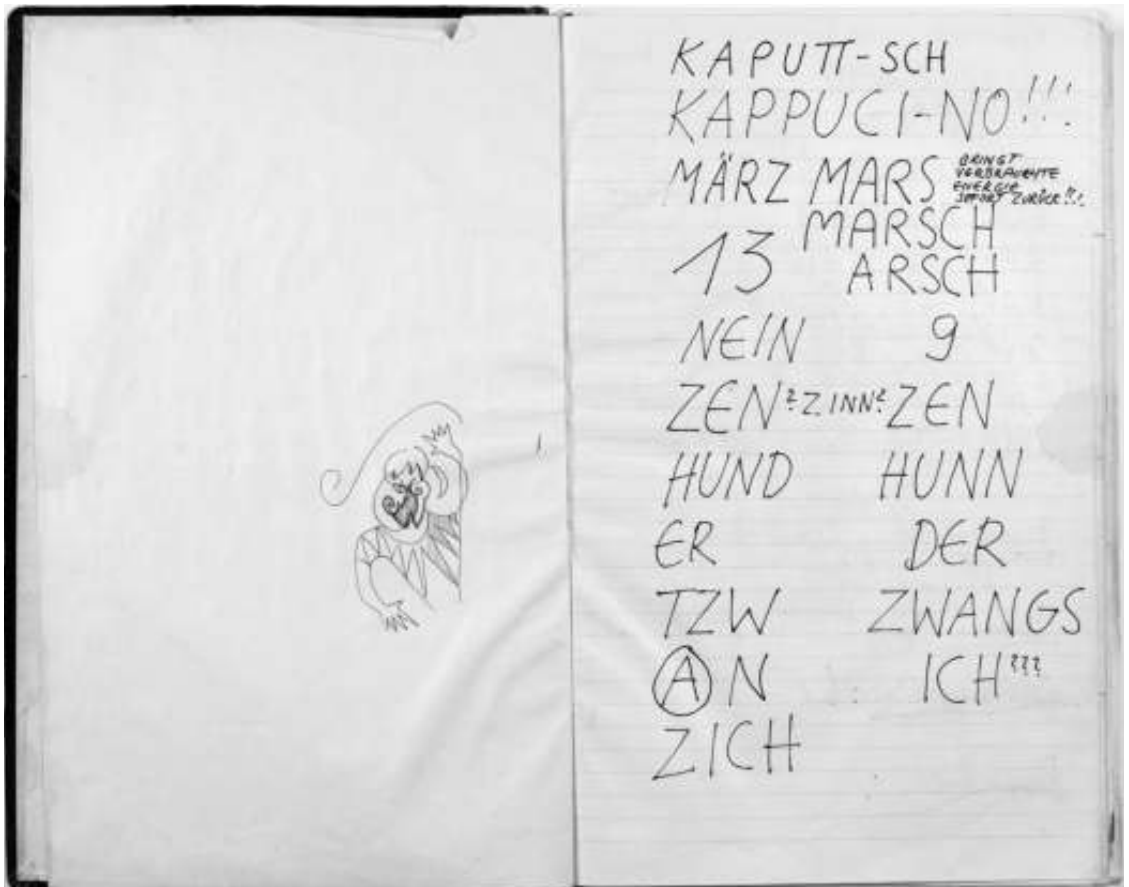


Abb. 1
«KAPPUT-SCH /
KAPPUCCI-NO !!!»
Arbeitskladde von Rio Reiser
für das Theaterstück
«Märzstürme» (1981).

ser sich nicht nur gegen die katholischen Kapuzen, sondern auch und vor allem gegen den Cappuccino als Sinnbild hedonistischen leichten Lebens auf. Punk soll kein Sahnehäubchen sein! Und waren die achtziger Jahre nicht die Wasserscheide, in denen ein Teil der «Lifestyle-Linken» (Wagenknecht) avanti lettera die Toskana als realexistierenden utopischen Ort entdeckten samt dem ersten «Lüstchen für den Tag» (Nietzsche), dem Milchschaumgetränk am Morgen? Was durch die dem Text beigegebene Zeichnung eines Harlekins (links) wie ein liedlyrisches Politgedicht wirkt, beschreibt in Protest und radikaler Selbstbefragung die politische Poetik der *Scherben*.

Das Unnaer Protokoll

Im Anfang war ein Nürnberger Hinterhoftheater: Stegreifspiele, Commedia dell'arte, Agitprop; das Publikum durfte und sollte mit auf die Bühne. Hoffmanns Comic Theater (HCT) waren Pioniere des Mitmach-Theaters. Geboten wurden Lehr- und Lehrlingsstücke, die es erlaubten, den Zorn gegenüber «denen da oben» artistisch kontrolliert herauszulassen – etwa durch das Zerschlagen von Pappköpfen und Puppen. Seit 1976 war eine studierte Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin aus Ulm mit von der Partie: Claudia Roth. Nicht zufällig überschreibt Rio Reiser seinen Song «Ich will rot» in seiner Kladde mit «Roth». 1978 kam die Truppe in Unna an, bot Kinder-, Senioren- und Straßentheater, ein Stadtteilprojekt von unten. «Nicht die Überwindung des Vorhandenen, sondern der Vorschein des erstrebenswerten Zukünftigen sollten Ziel und Richtung der Phantasie und des spielerischen Handelns bestimmen. Wir wollten den Kindern und uns den Freiraum bieten, ein soziales Gebilde zu schaffen, dessen Form und Ordnung selbstbestimmt und ohne an Vorhandenes anknüpfen zu müssen, entsteht.»² Gemeinsam arbeitete man an dem Stück *Märzstürme*. Es ging um den Ruhrarbeiteraufstand von 1920 als Teil des deutschlandweiten Generalstreiks gegen den Kapp Putsch. Die aktivistische Theatergruppe spielte den Aufstand als Lokalrevue, befragte letzte Zeitzeugen und hatte so viel Erfolg, dass die *Märzstürme* immer wieder auf die Bühne kamen. Es war ein Stück linker Heimatliteratur. Rio Reiser verfasste die Songs und spielte die Orgel. Spielstätte war ein Zirkuszelt, mit dem die «Möbius-Truppe» im Frühjahr 1981 durch das immer noch rote Ruhrgebiet tingelte. Claudia Roth übernahm kleinere Rollen, spielte mit knallrot geschminkten Wangen eine «Rote Krankenschwester», eine der Heldinnen des Ruhraufstandes – und verarztete auch neben der Bühne so dies und das. Rio Reiser fiel das Kümmerinnen-Talent auf, und so entstand die Idee, dass die geborene Oberschwäbin das Management der Band übernehmen sollte. Das Terrakotta-Rot des im Reiser-Archiv bewahrten «Protokollbuchs zur Finanzbuchhaltung» – so viel *Toscana mia* war trotz «KAPPUCI-NO!!!» auch bei den *Scherben* erlaubt – passte zur Farbe «Roth».

2 Hoffmanns Comic Theater (HCT), Unna 1979, Heft 3, S. 126.

- 3 Ton Steine Scherben.
Geschichten Noten Text und
Fotos aus 15 Jahren, Kreuzber-
ger Hefte VI, Berlin Kreuzberg
1985, S. 167.
- 4 Protokollbuch zur Finanzbuch-
haltung aus dem Jahr 1983,
A: Reiser, Rio (DLA), «Firma 9».
- 5 Claudia Roth: Zwischen den
Stühlen, in: ebd., S. 155–158,
hier S. 157.

Das Geschäftsjahr 1983

Der Eintrag zum Frühling 1982 in der Bandchronik lautet: «Claudia Roth. Schneewittchen übernimmt die Organisation der sieben Scherben. Und der Mai-Tour. Volle Häuser. Das Publikum hat sich weiter verjüngt. Schönes Wetter. Und zur Abwechslung sehn die Musiker auch mal was von der Gage.»³ Das klingt nach einem schönen Märchen. Nur ist die monetäre Ausmünzung antikapitalistischen Liedguts kein so einfaches Geschäft. Das rote Protokollbuch der Band vermerkt Forderungen und Verbindlichkeiten des Jahres 1982, Einnahmen und Ausgaben für das Geschäftsjahr 1983. Auf der Haben-Seite stehen die erfolgreiche «Heut Nacht oder nie»-Tour, der Vertrieb der neuen LP «Scherben» und die Herbsttournee «Wo sind wir jetzt».⁴ Doch die Schulden werden nicht weniger, dafür sorgen Darlehenszinsen, Ausgaben für das Tonstudio, Steuern, Bußgelder und Gebühren. Auf die Frage, mit wem *Ton Steine Scherben* kontinuierlich zusammenarbeiten, antwortet die Bandmanagerin ganz buchhalterisch: «Es sind die Sachbearbeiter beim Finanzamt, bei diversen Banken, manchmal auch Gerichtsvollzieher, Gläubiger. Und die GEZ – gezwungenermaßen. Das sind eigentlich die Konsequenzesten.»⁵

Dabei waren die *Scherben* im Prinzip anschlussfähig für vielerlei. Die Frühlings-Tournee bestreiten sie zusammen mit der Band *Schroeder Roadshow*. Mit anderen Bands und Künstlergruppen engagieren sie sich im Bundestagswahlkampf der neuen alternativen Protestpartei. Auch wenn Rio Reiser der neue parteipolitische Anstrich – die *Scherben* als «Propagandakapelle» der «Grünen» – schnell suspekt wird. «Wir arbeiten natürlich auch mit den Grünen zusammen», antwortet dagegen die Managerin Roth robust pragmatisch, «obwohl man nicht sagen kann, daß da eine kontinuierliche Zusammenarbeit stattfindet. Dafür scheint mir auch das Interesse der Grünen an der Kulturarbeit zu wenig mit den Leuten, die sie tatsächlich machen, vereinbart oder abgesprochen.» Drei Dinge sind es für Roth, die Kooperationen innerhalb der Gegenkultur schwierig machen. Erstens der Mangel an Geld. «Das Wasser steht doch vielen bis zum Hals, und dann ist sich doch meistens leider jeder der nächste.» Zweitens der Mangel an Zeit. «Es geht ja schon damit an, daß wir kaum Zeit haben, uns Kollegen anzugucken.» Drittens der Rausch der Musik, der

sich nicht einfach auf Dauer stellen lässt. «Außerdem sind Musiker auch nicht solche Laberköpfe wie Theaterleute. Da läuft die Kommunikation anders. Und wenn Du 'ne gemeinsame Session machst oder einen durchziehst, dann entsteht zwar ein gemeinsames Gefühl, das hat aber in der nächsten Woche schon keine Bedeutung mehr.»⁶ Noch sind wir in den frühen achtziger Jahren. Es geht Roth um Solidarität innerhalb der Szene. Von «Staatsknete» für die Subkultur träumte niemand, noch nicht.

GRÜNE Hoffnung STERN

Auf der *Scherben*-Platte von 1983 singt Rio Reiser: «Traum ohne Stern, kein schöner Land / Off'ne Wunde von Anfang an.» Der fünfzackige Stern ist als roter Stern ein kommunistisches Zeichen, als schwarzer Stern die Flagge der Anarchisten. Auf einem undatierten Einzelblatt mit Aufzeichnungen aus dem Jahr 1983 treibt Rio Reiser Sternenkunde: Heptagramm, Pentagramm und Hexagramm.⁷ Und reimt sich Stern nicht auch auf «FERN», «BERGERN» und «GE-STERN»? Und wie ist es mit «KERN» und «SPERM»? Auch hier stehen als Signalvokabeln alle großen Menschheitsfragen, die in den achtziger Jahren in den neuen sozialen Bewegungen politisiert wurden – Schöpfung («KERN»), Aufarbeitung («GE-STERN»), Utopie («FERN»), Enthusiasmus («B-GEI-STERN»), Leidenschaft («BE-GERN»), Fortpflanzung («SPERM») – unvermittelt nebeneinander. Als Protestgesamtkünstler setzt Reiser seine idiosynkratische *Bricolage* an Worten grafisch um. Aus «KERN» mit «STERN» bastelt er auf seinem Skizzenblatt eine eigene Reihe von Sternzeichen. Überhaupt ist es das chaotische Nebeneinander von Worten, Reimen, Zeichen – das Protestdenken einer zeichnenden Hand –, das hier die schöpferische Energie «zurückbringen» soll. Auch wenn der Name nicht fällt, ist es ein freier Geist – nicht aus «BERN», sondern aus Basel –, der in seiner in Ligurien komponierten «Vorrede» zu *Zarathustra* dieses künstlerische Bedingungsverhältnis von «Chaos» und «Stern» zuerst in einem Bild – «STERNKLAR» – formuliert hat. «Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.»⁸ Im weiteren Sinne gehört Rio Reisers Kladder so auch zum Oberthema dieser ZIG-Ausgabe – dem «ligurischen Komplex» der deutschen Geistesgeschichte.

6 Ebd., S. 158.

7 Aufzeichnungen mit Sternsymbolen, A: Reiser, Rio (DLA), «Rio Texte». Rio Reiser-Archiv (DLA).

8 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra I–IV, Vorrede. KSA 4, München 1993, S. 19. Zwar wurde der «tanzende Stern» – nach Ausweis des «Zarathustra»-Kommentars von Katharina Grätz – nicht direkt unter dem Himmelszelt von Portofino geboren: Er ist eine Frucht von Nietzsches Lektüre des Populärstronomen Richard Anthony Proctor (Unser Standpunkt im Weltall, 1877); «chaotisch» kombiniert mit antiken Topoi und zeitgenössischen Redensarten («unter einem tanzenden Stern geboren werden»). Aber melangiert wurden die Scherben dieses Stern-Komplexes vom Philosophen in Ligurien: «Es ist an der Zeit, daß der Mensch sich ein Ziel stecke. Noch ist er zum höchsten Ziele reich und wild genug. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos und Anprall der Gestirne in euch, um einen Sternentanz gebären zu können.» (NL 1882/83, KSA 10, 4[213], S. 171, 9–12) Ethnologisch wäre es «an der Zeit», einmal zu untersuchen, wie dieser «Sternentanz» von Generation zu Generation weitergegeben wurde: als Kalenderspruch des Protestes auf T-Shirts, Postern, «KAPUCCI-NO»-Tassen etc. Mit Dank an Andreas Urs Sommer für den Hinweis auf den Kommentar der Heidelberger Akademie (Bd. 4/1, i. E.) und die erlesene Landschaft des «Sternentanzes».

Abb. 2

Anker, Kreuz, Herz – christliche Insignien für den neuen politischen Stern am Firmament der Bundesrepublik: «GRÜNE Hoffnung STERN». Aufzeichnungen und Zeichnungen von Rio Reiser aus dem Jahr 1983.



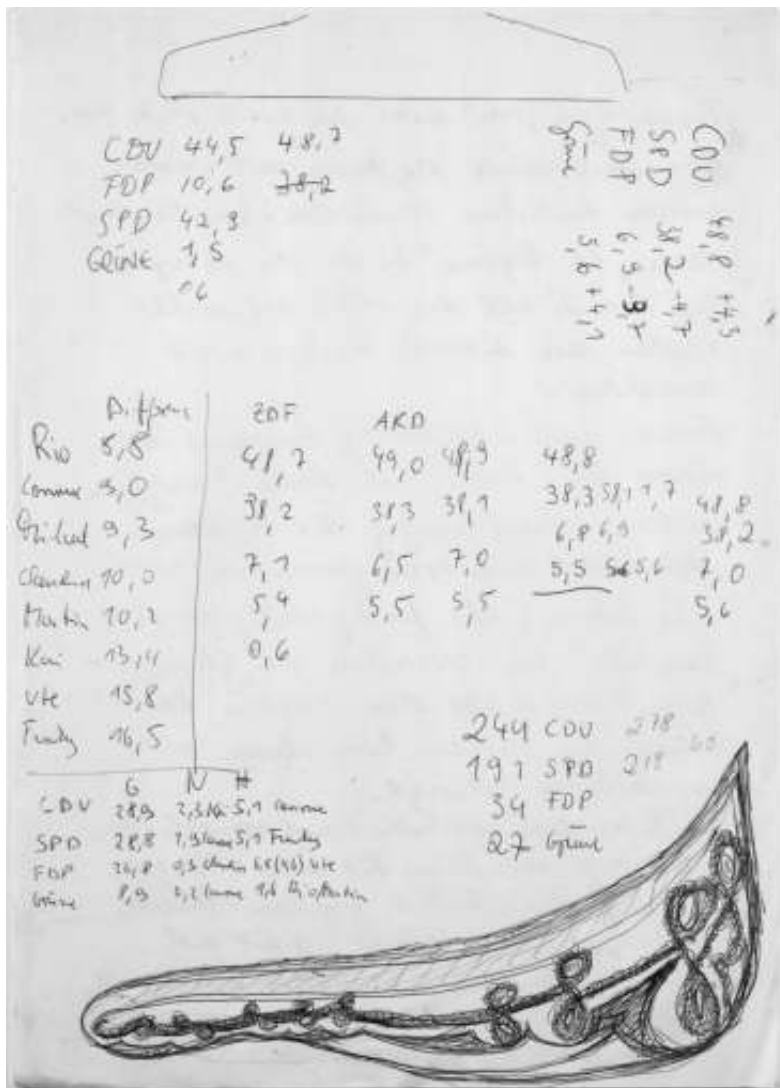
Auch wenn Reiser sich selbst in der Notiz nicht auf den Antichristen, sondern auf ein abendländisches christliches Kardinalzitat stützt. Vor einer Art Sternzelt links unten auf dem Blatt werden der erste Paulus-Brief an die Korinther («Korinther 13,13») und die drei Elementarmächte («Glaube Liebe Hoffnung») aufgerufen. In unmittelbarer Nachbarschaft zur Apotheose der Korinther auf die «Liebe» – die die «größte» unter diesen Mächten ist – steht ein gleichschenkliges Dreieck, die Grundform des Hexagramms. Am rechten unteren Bildrand findet Rio Reiser zu einem Logo für die «GRÜNEN» aus den Elementen Kreis und Dreieck mit den christlichen Insignien Anker, Kreuz und Herz. «GRÜNE Hoffnung STERN» (*Abb. 2*).

Märzstück 1983

Am 6. März 1983 stehen die Sterne für die Grünen günstig. Ein im Nachlass bewahrtes Blatt von Rio Reiser konserviert einen Fernsehabend in Fresenhagen zur 10. Bundestagswahl, mit der die Grünen zum ersten Mal in das Parlament einzogen und Helmut Kohl nach dem Machtwechsel über das konstruktive Misstrauensvotum nun auch per ordentlicher Wahl, wenn auch nicht als «König von Deutschland», so doch als Bundeskanzler bestätigt wurde.⁹ Rio, Lanrue, Michael, Claudia, Martin, Kai, Ute und Funky verfolgen aufmerksam gespannt den Wahlabend und die Hochrechnungen – in der Prähistorie unserer digitalen Jetztzeit – bei den öffentlichen Leitmedien ARD und ZDF. Links oben im Bild sind die Wahlergebnisse von 1981, bei denen die Grünen noch bei 1,5 % lagen (*Abb. 3*). Rechts oben die aktuellen Zahlen einschließlich der Gewinne bzw. Verluste gegenüber 1981, rechts unten die künftige Sitzverteilung im Bundestag. Die Bildmitte dominieren die Hochrechnungen auf den beiden Fernsehkanälen. Alle aus der Band hatten zuvor in einer Tipprunde eine Wahlprognose abgegeben, so dass Rio, der amtliche Wahlleiter der Pop-Kommune, schriftlich die individuellen Abweichungen vom Wahlergebnis berechnen konnte. Ein Märzstück aus der späten Bundesrepublik, die *Scherben* als demoskopisches Institut: Wie dieses Blatt zeigt, prognostizierten Rio Reiser und Martin Paul den Grünen ein noch besseres Ergebnis – Prinzip «GRÜNE Stern HOFFNUNG» –, während der Gitarrist Lanrue die Partei, die

9 Aufzeichnungen aus dem Wahlabend der Bundestagswahl am 6.3.1983, A: Reiser, Rio (DLA), «Rio Texte».

Abb. 3
 Prognosen aus der Pop-Kommune in Fresenhagen zur 10. Bundestagswahl, 6. März 1983. Kladde von Rio Reiser.



1983 zum ersten Mal mit 27 Abgeordneten in den Bundestag einziehen sollte, unterschätzte. Insgesamt kommt Rio Reisers realpolitische Prognose dieser Bundestagswahl am nächsten: Er führt mit einer «Differenz» von nur 8,8 die Liste an. Funky, der Drummer, trommelt mit 16,5 Punkten Abstand am fundamentalpolitischen Ende. Rio Reisers spielerisch kreativer Umgang mit Zahlen, Symbolen und Worten und der Lust an politischer «Differenz» ist in seinem Nachlass bewahrt.¹⁰ Bei dem demoskopischen Band-Contest findet sich Claudia Roth mit einem Wert von 10,0 zwar nur im Mittelfeld wieder, weil sie das schon damalige Zünglein an der Waage, die FDP, um ein paar liberale Pünktchen zu gering achtete. Aber die Marktgesetze hat Roth besser verstanden als all die anderen «Scherben», die auch durch ihr Geschick zu einer märchenhaft erfolgreichen Band für gehobene Protestmusik wurden – und bis heute Goldstandard für linke Gegenkultur geblieben sind. Und Schneewittchen? Sie wurde knapp vierzig Jahre später in das höchste repräsentative Staatsamt für Kultur katapultiert.

10 Was der Zeichenkünstler Rio Reiser nicht schriftlich fixieren konnte, war die Musik. Er hat nicht komponiert, konnte nicht Noten schreiben. Sein Bandkollege Martin Paul hat das für ihn getan. Er schreibt dazu relativierend: «Etwas lebendiges, bewegliches wie ein Song ist auf dem Papier erstarrt zu einer Ansammlung von Punkten, Strichen und ein paar Schnörkeln. Eine der besten Voraussetzungen und Hilfen, dieses Sammelsurium zum Leben zu erwecken, ist, sich die Songs vor dem Nachspielen anzuhören. Umso leichter wird man seinen eigenen Stil finden und merken, was für eine ungenügende Festschreibung die Notierung ist.» Vgl. Martin Paul: Anmerkungen zu den Noten, in: Ton Steine Scherben, S. 6.

Konzept & Kritik

LOTHAR MÜLLER

Die Italo-Berlino-Fraktion

Im ersten Band seiner Autobiographie *Die gerettete Zunge* berichtet Elias Canetti, wie er im Frühjahr 1917 auf dem Weg zur Kantonsschule in Zürich einem Herrn begegnete, der seinen Hund «Dschoddo» rief. Er erfuhr, dass es sich um den Komponisten Ferruccio Busoni handelte und der Hund Giotto hieß. Busoni, durch den Kriegseintritt Italiens auf Seiten der Entente zum «feindlichen Ausländer» geworden, hatte Berlin verlassen müssen und war in die Schweiz gezogen. Er kehrte 1920 in seine Wohnung am Viktoria-Luise-Platz zurück. Der Ausbruch der schweren psychischen Erkrankung, die das Leben des Kunsthistorikers Aby Warburg von November 1918 bis 1924 zeichnete, fiel mit dem Ende des Ersten Weltkriegs nicht nur äußerlich zusammen. «Der Krieg erregte Warburg maßlos», schrieb sein Hausarzt in der Anamnese und meinte damit nicht nur die patriotischen Empfindungen des Patienten, der zeitweilig erwog, als Dolmetscher ins Feld zu ziehen. Zur Erregung Warburgs hatte der Kriegseintritt Italiens beigetragen, das für den Renaissanceforscher, der ab 1898 einige Jahre in Florenz gelebt hatte, Teil seiner geistigen Heimat geworden war. Für Busoni und Warburg – beide waren 1866 geboren – blockierte der Weltkrieg eine zentrale Lebensachse, die den einen von Süden nach Norden, den anderen von Norden nach Süden führte.

Die beiden Richtungen sind hierzulande asymmetrisch markiert. Die deutsche «Italiensehn-sucht» ist ein tief verwurzelter Topos, rasch hat in jüngerer Zeit die «Toscana-Fraktion» Eingang in die

Alltagssprache gefunden. Die Geschichte der deutschen Italienreisenden vor und nach Goethe – einschließlich der Begeisterungsverweigerer und Rom-Hasser von Johann Gottfried Herder bis Rolf Dieter Brinkmann – ist eine große Erzählung, die ständig aktualisiert wird. Die Komplementärgeschichte italienischer Deutschlandreisender seit Tiepolo und den Brüdern Giacomo und Giovanni Casanova ist demgegenüber kaum mehr als ein Patchwork von Einzelepisoden. Gäbe es auch hier eine Langzeitperspektive, dann müssten darin die Zäsur des Ersten Weltkriegs und das Interesse der Italiener am Berlin der zwanziger Jahre eine Schlüsselrolle spielen. Es galt nicht nur der Hauptstadt des Kriegsgegners, eines besiegten Landes, aus dessen Niederlage die Revolution und die Weimarer Republik hervorgegangen waren, es galt zugleich und vor allem der Metropole technisch-zivilisatorischer und ästhetischer Modernität. Den politischen Korrespondenten der großen italienischen Zeitungen traten Autoren an die Seite, die Feuilletons über Berlin verfassten oder die Stadt in Gedichten, Erzählungen und Romanen auftreten ließen.¹ So entstand ein Gegenüber zu den deutschen Novellen mit italienischen Schauplätzen, mit denen im 19. und frühen 20. Jahrhundert der kurz vor dem Ersten Weltkrieg verstorbene Literaturnobelpreisträger Paul Heyse oder Wilhelm Jensen erfolgreich gewesen waren. In Jensens Novelle *Gradiva* (1903), die nicht zuletzt durch Sigmund Freuds Interpretation bekannt wurde, gehörten der moderne Italien-

tourismus und die publizistische Allgegenwart der Archäologie zur Hintergrundvoraussetzung des «pompejanischen Phantasiestücks».

Das Interesse am Berlin der zwanziger Jahre hingegen ging aus dem Untergang der Vorkriegswelt hervor. Ruggero Vasari, 1898 in Messina geboren, eine Generation jünger als Busoni und Warburg, wurde 1922 in Berlin Herausgeber der kurzlebigen Zeitschrift *Der Futurismus* und erneuerte die Verbindungen zu Herwarth Waldens *Der Sturm*, die Marinetti schon vor dem Ersten Weltkrieg geknüpft hatte. War in der deutschen Italienliteratur Rom in der Regel ein Schauplatz der Verlebendigung der Vergangenheit, des unmittelbaren Zugangs zur Antike, so wurde Berlin für die Futuristen zur Projektionsfläche und Einlösung ihres Programms der Zerstörung der Vergangenheit, als Metropole der Automobile, Autobusse und U-Bahnen, der allgegenwärtigen Reklame, der beschleunigten Warenzirkulation in den Kaufhäusern und Elektrifizierung des Alltags wie in Ruggero Vasaris Poem «Unter den Linden – Kurfürstendamm», das 1926 in italienischer Sprache im *Sturm* erschien, ehe es der Autor in Italien in dem schmalen Band *Venere in Capricorno* (1928) nachdrucken ließ. Vasari war in die von zeitweiligen Abstoßungen durchsetzte Allianz von Futurismus und Faschismus eingebunden. Seine Anthologie *Junges Italien* widmete er 1934 Hermann Göring, «dem Freunde Italiens in Verehrung». Er verfasste die Programmbroschüre *Flugmalerei – Moderne Kunst und Reaktion* zur Ausstellung «Aeropittura» in Hamburg und Berlin, wo sie Ende März 1934 in den ehemaligen Räumen der Galerie Flechtheim gezeigt wurde und Gottfried Benn kurz nach der Eröffnung bei einem Empfang der «Union Nationaler Schriftsteller» seine Rede auf den anwesenden Marinetti hielt.

Corrado Alvaro, aus Kalabrien stammend, der in den ersten Jahren des Faschismus an der Macht dem Regime kritisch gegenüberstand, kam 1928/29 für mehrere Monate nach Berlin. In seinen Artikeln für die Turiner Tageszeitung *La Stampa*, den Mai-

länder *L'ambrosiano* und für die in Rom erscheinende Zeitschrift *L'Italia letteraria* stimmte er in die Loblieder auf die Hauptstadt der Modernität nicht ein. Dem forcierten Kosmopolitismus und mondänen Lebensstil der Berliner Vergnügungsorte, zumal der demonstrativen sexuellen Libertinage kann er wenig abgewinnen. Spöttisch schildert er in seinem Tagebuch den Dialog zweier vierzehnjähriger Jungen vor einem Plakat, das die Verfilmung von Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* ankündigt. Worum es sich bei diesem Fräulein Else handele, fragt der eine. Um ein Problem, das seit zehn Jahren überwunden ist, antwortet der andere.

In der positiven Umkehrung der Kritik an Berlin als Zentrum der Amerikanisierung wittert Alvaro eine Ausweichbewegung der Deutschen vor der Erfahrung des Krieges. Alvaro war selbst an der Front gewesen, er sieht noch im Berlin des Jahres 1928 die Nachkriegsgesellschaft, notiert die vielen Eisernen Kreuze, die in öffentlichen und privaten Räumen an die Toten des Krieges erinnern. Für ihn wäre die Kriegserfahrung die Brücke zu den Deutschen. Dem Expressionismus der unmittelbaren Nachkriegszeit trauert er in seinen Überblicken über das Theater, die Literatur und das Kino der Deutschen nicht nach, der «Neuen Sachlichkeit», die nun an der Tagesordnung ist, begegnet er mit der gleichen Skepsis wie dem «Universalismus» und «Internationalismus» der Deutschen. Die grotesken Züge der nationalen Selbstfeier entgehen ihm bei einer Veranstaltung des «Stahlhelm» in den Germania-Prachtsälen ebenso wenig wie die antisemitischen Bemerkungen mancher seiner Gesprächspartner.

Die Artikel über die Deutschen, die deutschen Figuren und Schauplätze, die er in seine Novellen und Erzählungen einbaut, sind nicht der einzige Ertrag seines Berliner Aufenthaltes. Der ihm mindestens ebenso wichtige ist die in einem Interview geäußerte Einsicht, man müsse, um ein europäischer Autor werden zu können, aus der Perspektive seines eigenen Landes schreiben, die Gestaltung der darin enthaltenen Erfahrung sei der einzige Weg

zum «Universalismus». Dieser Devise folgend, schrieb Alvaro in Berlin an seinem Erzählungsband *Gente in Aspromonte* über seine Herkunftswelt in Kalabrien und an seinem Kriegsroman *Vent' anni*, in den die Auseinandersetzung mit Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* einfluss.

Alvaros Tagebuch hält fest, wie er eines Nachts in Berlin in der Nähe des Halensees auf den sizilianischen Autor und Dramatiker Pier M. Rosso di San Secondo traf. Wie Luigi Pirandello, der den Erfolg seiner Tournee durch das Deutschland des Jahres 1925 festigen wollte, war er in der Hoffnung auf die Bühnen der Stadt nach Berlin gekommen, schrieb aber ab 1928 wie Alvaro zugleich Großstadt-Feuilletons vor allem für die Turiner *Stampa*. Er schilderte, als sei es eine Filmszene des neusachlichen Films, die Nonchalance, mit der eine junge Baronin ihr «High Life» in Bars, Cafés und Kinos und ihre Lust an Autofahrten unbekümmert um die Vorhaltungen der Eltern kultiviert, entwirft einen grotesken Einakter, in deren Mittelpunkt die junge Dame am Auskunftstisch des Warenhauses wie eine mechanische Puppe agiert, folgt einer sportbegeisterten, durchtrainierten Buchhalterin – «die in einer Werft an der Spree ihren Mann steht, wo sie unter der Woche Zahlen aneinanderreihet und im Maschinengetöse durch die Werkhallen läuft, um die Arbeit der Tagelöhner zu überwachen und zu verbuchen» – in ihre Ferien am Müggelsee.

Alvaro stellte 1929 in einem Autorenporträt die neuesten Projekte Pirandellos vor, darunter den Entwurf eines Lazarus-Dramas, in dem der bei einem Autounfall getötete Held durch eine Adrenalin-Injektion wieder zum Leben erweckt wird, und Pirandello selbst als «Mann mit dem Koffer», der als moderner Autor seine Texte direkt in die Schreibmaschine tippt, zugleich aber das Deutschland der Vergangenheit dem der Gegenwart vorzieht und beklagt, dass Berlin, anders als Paris, dem «americanismo» kaum Widerstand entgegensetzt. Rosso di San Secondo schreibt im selben Jahr: «Der Amerikanismus von Berlin ist nur ein Habitus, von den

Menschen der Not gehorchend angelegt, um mit gewaltiger Anstrengung einen verlorenen Reichtum wiederzugewinnen, vielleicht auch, weil man entschlossen ist, gegen einen veralteten Romantizismus aufzubegehren.» Als Zeichen dieses Aufbegehrens deutet er das praktische Reden der Liebespaare über Zukunftspläne, das Aussterben der Seufzer, «die neue sachliche Romantik». Das klingt nach – wenn auch distanzierter – Würdigung. Doch gehört zu Rosso di Sansecondos Artikelserie ein «Nocturno». Darin ist das gesamte organische Leben in den Rhythmus der Elektrifizierung gebannt und das erzählende Ich sieht «ganz Berlin in seiner wirklichen Gestalt, als Stadt ohne Spuren von Geschichte, die zwischen Wassern und Wäldern ungezügelt emporschoss, um einem anmaßenden Lebensbedürfnis Raum zu geben, weit und offen auch, um noch die wildesten Ausbrüche der Moderne aufnehmen und bändigen zu können».

Der Schriftsteller Mario Fortunato ist 1958 geboren. Er stammt aus Kalabrien, wie Corrado Alvaro.² In seinem Buch *Le Voci di Berlino* (2014) tauchen die Namen von Alvaro, Luigi Pirandello und Rosso di San Secondo auf, als Repräsentanten der italienischen Kolonie im Berlin der zwanziger Jahre. Es sind aber die englischen Schriftsteller Christopher Isherwood und W. H. Auden, die ihn nach Norden aufbrechen lassen. Im Prolog berichtet Fortunato, wie er nach dem Tod seines jüngeren Freundes Franco seine Trauer durch Isherwoods Berlin-Romane *Mr. Norris changes trains* und *Goodbye to Berlin* und Audens Gedichte bekämpft, deren Lektüre sich mit dem Echo mancher Lieder von Lou Reed und der Stimme von Nico mischt, der *transgender*-Aura von David Bowie, dem neudeutschen Kino Fassbinders und der *Paare-und-Passanten*-Prosa von Botho Strauß. Die Fusion der Reize des Berlin der zwanziger Jahre mit denen der achtziger Jahre führt zum Kauf eines Flugtickets nach Westberlin. Den Ausschlag gibt eine Episode aus einem späten Roman Isherwoods, *A single man*, in der die Warnung eines älteren Verwandten vor Berlin als der

«lasterhaftesten Stadt seit Sodom» nachhaltig den Wunsch des Erzählers bestärkt, dort zu leben. Die Reise führt im Herbst 1986 in das noch geteilte Berlin der Gegenwart, in eine Pension in der Fasanenstraße, gegenüber dem vor wenigen Monaten eröffneten Literaturhaus. Fortunato hätte das gesamte Buch im Gestus der «Autofiction» fortschreiben können, der den Prolog beherrscht. Darin streift das Erzähler-Ich am Abend des Ankunftstags durch die Schwulenbars in Westberlin und reist am nächsten Tag über den Checkpoint Charlie nach Ostberlin ein, wo ihn das Parkett im Pergamonmuseum an die ungleichen und gelockerten Fliesen im Haus der Großeltern erinnert, im nur schwach beleuchteten Bode-Museum die Madonnen kaum sichtbar sind und ihn die Frisuren der jungen Leute in einer Bar an die berühmte Perücke von Andy Warhol denken lassen, dessen Name wenig später noch einmal auftaucht, weil das Gelb, das Grün und das Blau der auf der Straße geparkten Trabants der Farbphantasie eines Popkünstlers entsprungen zu sein scheinen. Den Abend – und auch die Nacht – verbringt der italienische Besucher mit einem als «S.» chiffrierten jungen Mann, zu dem die Anonymität auch deshalb gut passt, weil am Morgen das Tagesvisum längst abgelaufen ist und der Besucher wie ein Spion in einem Roman von John le Carré nur dank eines routiniert gefälschten Dokuments nach Westberlin zurückkehren kann.

Fortunato greift den Faden der Autofiction immer wieder auf, hat aber für sein Buch eine Form gewählt, die dem Titel *Die Stimmen von Berlin* entspricht. Berlin, so die im Nachwort vertretene These, lässt sich mit einer Stimme allein nicht erzählen. Jedenfalls dann nicht, wenn die Brücke von den zwanziger Jahren bis in nahe an die Gegenwart des Erzählers heran geschlagen werden soll. Um eine Stadtgeschichte geht es dabei nicht, sondern um die imaginären Stimmen eines Zirkels von nahen und fernen Wahlverwandten, die der Erzähler bei ihren Vornamen nennt, um sich versammelt und zwischen denen er möglichst viele Verbindungsli-

nien zieht. Jedes Kapitel trägt eine Jahreszahl und einen oder mehrere Namen, von «1929: Wystan and Chris» bis «2011: Rojid, Azad & Mark». Mit den Jugendlichen, die 1963 in der Kremmener Straße den Tunnel Nummer 47 graben und kurz vor Erreichen des Ziels entdeckt werden, und dem in Neukölln geborenen DEFA-Schauspieler Gerd Schäfer, dessen Karriere durch den Mauerbau gefördert wird, rückt Ostberlin in den Fokus des Romans. An die Stelle der Papierrecherche tritt erkennbar das Hintergrundgespräch mit den Protagonisten. So entsteht die Geschichte der Initiation des künftigen Friseurs Frank Schäfer in den Zeichencode der Homosexuellen am Alexanderplatz, der Musiker Thomas trägt zur Verbreitung des Punk und des Slogans «no future» in Ostberlin bei. Für das Jahr 1989 steht ein anderer Thomas, der in Halle Musik und Literatur studiert hat, im Sommer vor dem Mauerfall die DDR verlassen hat und im Buch noch nicht weiß, dass er Gründungsdirektor der 1991 in der Villa Otto Grotewohls, dem ehemaligen Domizil des Schriftstellerverbandes der DDR, eingerichteten «Literaturwerkstatt» sein wird. Zum burlesken Gegenstück der immer wieder auftauchenden Geschichte von Isherwood und Auden wird im Nachwendeb Berlin die Begegnung des Londoners Mark und dem jungen Kurden Azad, der im Pergamonmuseum seine Wurzeln entdeckt und die schöne Rojin heiratet. Was sein Landsmann Corrado Alvaro gefürchtet hätte, betreibt Mario Fortunato mit großer Konsequenz: die literarische Verewigung der zwanziger Jahre von Berlin.

- 1 Pier M. Rosso di San Secondo: Wedekind in der Klosterstraße. Feuilletons aus dem verrückten Berlin. Aus dem Italienischen von Carola Jensen. Hrsg. von Gaetano Biccari, Berlin 1997. Vgl. Barbara Brunn/Birgit Schneider (Hg.): *Direttissimo* Roma-Berlin. Italienische Autoren des XX. Jahrhunderts reisen nach Berlin, Berlin 1988.
- 2 Vgl. Jochen Trebesch: «Wieder eine Nacht auf den Beinen!» Italienische Autoren in Berlin, Berlin 2017.

THOMAS ERTL

Mamma Mia

Über Schwiegermutter und den globalen Stiefelabdruck

Meine Schwiegermutter stammt aus dem Städtchen Forlì in der Emilia-Romagna und lebt seit vielen Jahren in Stuttgart. Sie ist bestens integriert und hofft, dass Deutschland nicht so wild wie Italien. Wäre da nicht die Betonung von «beobachten» auf der dritten Silbe, würde man ihre Herkunft kaum errahnen. Im Herzen ist meine Schwiegermutter allerdings stolze Italienerin, überzeugt von den großartigen Leistungen ihrer Landsleute in Vergangenheit und Gegenwart. Auf die italienischen Spuren in der Weltgeschichte wird man von ihr dann auch regelmäßig hingewiesen. Die italienisch-mediterrane Küche ist nicht nur gesund, sondern wohlschmeckend wie keine andere; kein Design ist so elegant wie Mailänder Mode und Möbel, keine Mannschaft trägt ein so schönes Azurblau wie eben die *squadra azzurra*; nirgendwo macht das Flanieren so viel Vergnügen wie in der Via Condotti zwischen Via del Corso und Spanischer Treppe in Rom. Und dann die große Vergangenheit: das römische Imperium, Dante und die Renaissance! Italiens Söhne und Töchter haben aber nicht aufgehört, die Welt aufzuklären und zu erobern – wie Claudia Cardinale trotz ihrer Jugend in Tunesien oder Madonna (Louise Ciccone), die niemals in Italien gelebt hat. Jedes Kind italienischer Auswanderer, egal ob es jemals italienischen Boden betreten hat oder sich Italien verbunden fühlt, wird zum Fackelträger des geliebten Stiefels: Nancy Pelosi, Al Capone, Lady Gaga (Stefani Joanne Angelina Germanotta), Leonardo di Caprio und viele mehr.¹

Das Thema, das meine Schwiegermutter immer wieder obsessiv umkreist, beschäftigt auch die Forschung.² Die Suche nach dem globalen Stiefelabdruck Italiens führt dabei häufig zurück in die Renaissance mit ihren humanistischen Gelehrten, ruhsüchtigen Fürsten, philosophischen Traktaten, gepriesenen Kunstwerken und prachtvollen Höfen. Es waren renommierte Historiker, die sich der glanzvollen Epoche widmeten und sie mit ihren Studien rühmten. Etwa Jakob Burckhardt mit seiner bekannten Beobachtung: Im Mittelalter lag

des Menschen Bewusstsein «wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt [...] In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte.»³ Zwei Generationen später beschrieb Fernand Braudel die Ausbreitung der italienischen Renaissance außerhalb Italiens. Die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 2000 trägt den vielsagenden Titel *Modell Italien*.⁴ Burckhardt und Braudel waren nicht nur von der globalen Bedeutsamkeit der Renaissance überzeugt, sondern teilten zudem die Vorstellung von einer Art Staffellauf der Zivilisationen, in dem jeweils eine Vorreiterkultur neue Maßstäbe setzte und über die eigenen Grenzen hinauswirkte. Laut Braudel geschah dies stets in machtpolitischen Spätphasen, da Zivilisationen erst zu diesem Zeitpunkt ihre kulturelle Blütezeit erreicht hätten. Entsprechend habe auch die italienische Kultur ihre höchste Strahlkraft in einem Moment erlangt, in dem die globale Machtverschiebung vom mediterranen zum atlantischen Gravitationszentrum bereits in vollem Gange war. In der Tradition von Burckhardt und Braudel wird die Renaissance auch heute noch als globales Ereignis empfunden. Bernd Roeck beschrieb sie kürzlich als den *Morgen der Welt*. Dieses Erwachen der Welt habe das Mittelalter beendet und Europas Aufstieg zur Weltmacht im 19. Jahrhundert in die Wege geleitet.⁵ Interpretationen dieser Art wird übrigens auch widersprochen: Die Kultur der Renaissance war ein Elitenphänomen, von dem innerhalb und außerhalb Italiens 99 Prozent der Menschen gar nichts bemerkt hätten.⁶

Doch erschöpft sich mit der Renaissance Italiens Beitrag in der Weltgeschichte? War vor 500 Jahren bereits alles zu Ende? Meine Schwiegermutter würde widersprechen und sie hat recht: Die Beziehungsgeschichte zwischen Italien und der Welt begann lange vor der Renaissance und ist mit ihr auch keineswegs zu Ende gegangen. Menschen kamen

und gingen, immer schon: Rom wurde 753 v. Chr. nicht von Italienern gegründet; und die Auswanderer aus Italiens Süden machten im 19. und frühen 20. Jahrhundert einen wesentlichen Teil der europäischen Migration nach Nord- und Südamerika aus.⁷

Das Thema «Italien außerhalb Italiens» hat historisch keinen Anfang und kein Ende. Obendrein war es zu allen Zeiten von Ambivalenzen, Aneignungen und Adaptionen geprägt. Ambivalent war der Empfang, der Italienern im Ausland bereitet wurde, und ambivalent war ihre Wirkung in der Fremde. Die italienischen Kaufleute des Mittelalters, die sich an den großen Handelsplätzen im Mittelmeer und am Atlantik niederließen, erlebten je nach Konjunktur alle Varianten der Begegnung. Als Fernkaufleute und Finanzfachleute wurden sie manchmal bewundert, mal gehasst, häufig gebraucht. Kaum hatten die Bewohner Konstantinopels im Jahr 1182 in den «Lateinerpogromen» das Stadtviertel der Genuesen und Pisaner niedergebrannt und viele von ihnen umgebracht, riefen sie die Fremden auch schon wieder in die Stadt zurück. So dominant waren die Kaufleute aus den italienischen Seehandelsstädten, dass ihre Dialekte im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit im gesamten Mittelmeerraum als *Lingua franca* verstanden und gesprochen wurden und die Byzantiner die Westeuropäer als «Franken» oder «Italiener» bezeichneten.⁸ Und wie die römische Via Condotti und andere Prachtstraßen heute Touristen aus aller Welt anziehen, galten im späten Mittelalter die Gassen von der Rialto-Brücke zum Markusplatz als der alteuropäische Shopping-Hotspot. Hier staunte und kaufte Kaiser Friedrich III. mit seinem Gefolge. Beatrice d'Este, wie ihre Schwester Isabella eine Mode-Ikone der Renaissance, rühmte die besonders gut sortierten Verkaufsläden der Gewürzhändler und der Seidenhändler, an deren Anblick sie sich erfreute und vor denen sie häufig verweilte.⁹

Der wirtschaftliche Erfolg der Italiener erzeugte Neid, nicht nur in der Levante, sondern auch im

Westen: Im Hundertjährigen Krieg verteufelten englische Chronisten die Kaufleute aus Venedig und Florenz als Schmarotzer und Volksverderber, weil sie Luxusgüter auf die Insel und das Gold Brittanniens nach Rom transportierten. Martin Luther sah das ähnlich und fürchtete um den wirtschaftlichen Untergang des Heiligen Römischen Reichs, wenn man den italienischen Importeuren freien Lauf ließ. Aufhalten ließen sich die Entrepreneurs nicht: Seit dem 13. Jahrhundert reisten italienische Missionare und Kaufleute (mit ihren Familien) in den Fernen Osten. Die Expansion in den atlantischen Raum hinein wurde mit genuesischem Geld finanziert. Christoph Kolumbus aus Genua entdeckte den Weg in eine Neue Welt und Giovanni Caboto (John Cabot), vielleicht ebenfalls aus der Stadt in Ligurien, den Seeweg von England an die nordamerikanische Ostküste. Über die Segnungen der Entdeckungen gehen die Meinungen heute auseinander: Als Kreuzzugsprofiteure, Kunsträuber und Protokolonialisten gelten die skrupellosen Venezianer, und die Statuen des goldgierigen Christoph Kolumbus beginnen von ihren steinernen Sockeln zu stürzen.¹⁰

Den globalen Fußabdruck Italiens in der Frühen Neuzeit zu vermessen, ist in wenigen Sätzen nicht möglich. Zu vielfältig waren die Reisen, Taten und Wirkungen der Italiener und Italienerinnen in Europa und im Rest der Welt. Als Theologen beteiligten sie sich lautstark an den Debatten des Konfessionsalters – auf Seiten der alten und der neuen Religion. Pomeranzenhändler verkauften Südf Früchte im Reich nördlich der Alpen. Wem der Aufstieg vom Krämer zum Ladenbesitzer gelang, der konnte in seiner «italiänischen Handlung» das nordalpine Konsumentenherz höher schlagen lassen – mit einem bunten Angebot, das in Zedlers Universal-Lexicon von 1735 ausführlich beschrieben wurde: «allerhand delicate Weine, Oel, frische und eingemachte Früchte, als Citronen, Pomeranzen, Oliven, Capern, rohe auch zubereitete und gefärbte Seide, guten Käse, worunter sonderlich der

Parmensanische berühmt ist, wohlriechende Essentien, sammt, einigen Mineralien; an Manufacturen aber gezogenen und gesponnenen Golddraht, Sammet, Atlas, Brocad, Tafft, Tobin, schöne zwirnene Spitzen, köstliche wollene scharlachene Tücher, Tapeten, crystallene Kutschen, Trinck- und Spiegelgläser, schön Gewehr [...], ferner allerhand parfümirte Handschuhe, seidene Strümpfe, gestickte seidene Camisols, Violinensaiten, Schnupftaback, Corallen, Sardellen, vielerhand Confecturen, geräucherte Würste und dergleichen.»¹¹ Zedler lobte allerdings nicht nur die kaufmännische Tüchtigkeit der Italiener, sondern warnte auch vor ihrer «Listig- und Spitzfindigkeit».

Nicht nur Krämer und Kaufleute, auch Komponisten, Musiker, Architekten, Maler und Kunsthandwerker aus Italien waren gesuchte Experten, insbesondere an den Höfen des Barockzeitalters.¹² Am Kaiserhof von China war man um 1600 hingegen von der universalen Gelehrsamkeit und tiefen Frömmigkeit des Jesuiten Matteo Ricci tief beeindruckt – und feiert ihn noch heute als Vermittler zwischen den Kulturen. Im 17. Jahrhundert begann auch der Siegeszug des *Dramma per musica*, jener szenisch-musikalischen Bühnenkomposition, die man später Oper nannte. Erfunden von Italienern wie Claudio Monteverdi, bald aber aufgeführt und weiterentwickelt auch von nordalpinen Musikern und Komponisten – gipfelnd in glorreichen transalpinen Kooperationen wie jener zwischen Wolfgang Amadeus Mozart und seinem Librettoschreiber Lorenzo Da Ponte am Wiener Kaiserhof.¹³ Die Arbeitsmigration umfasste nicht nur hochbezahlte Transalpini, sondern auch Bauarbeiter, Mausefallenmacher, Schokoladenmacher und Kuhhirten, die über die Alpen wanderten und im Norden ihr Glück suchten. Je nach Konjunkturlage wurden sie freundlich aufgenommen oder als gefährliche Konkurrenten bekämpft, Fürsten und Zünfte vertraten dabei häufig divergierende Ansichten. Die meisten Taten und Geschicke dieser Auswanderer sind jedoch vergessen und werden überlagert von den Ge-

schehnissen des 19. und 20. Jahrhunderts. Zwischen 1860 und 1960 verließen circa 25 Millionen Italiener und Italienerinnen ihre Heimat, vor allem aus dem armen Süden der Halbinsel, um sich in anderen Teilen Europas oder in Nord- und Südamerika niederzulassen.¹⁴ Viele von ihnen kehrten nie wieder in die Heimat zurück. So umfasste die *comunità italoamericana* in den USA laut der Volkszählung des Jahres 2000 rund 16 Millionen Personen, das sind 5,6 Prozent der Gesamtbevölkerung. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte eine neuerliche Auswanderungswelle in die boomenden Volkswirtschaften West- und Mitteleuropas ein, geregelt in Deutschland beispielsweise durch das 1955 vereinbarte deutsch-italienische Anwerbeabkommen. Die Zuwanderer und «Gastarbeiter» sahen sich in allen Einwanderungsgesellschaften mit Diskriminierung und Vorurteilen konfrontiert. Ihre Antwort darauf reichte von möglichst vollständiger Assimilation (meine Schwiegermutter in Stuttgart) bis zur kulturellen Abschottung («Little Italies» in New York City und anderen Städten).¹⁵

Unter völlig anderen Umständen setzten Italiener ihren Fuß auf den afrikanischen Kontinent. Bereits im 19. Jahrhundert begannen die kolonialen Unternehmungen. 1935 schickte Benito Mussolini seine Truppen nach Ostafrika, um das Kaiserreich Abessinien (Äthiopien) zu erobern. Ob der Kriegszug als letzter, wenngleich schon anachronistischer kolonialer Eroberungsfeldzug betrachtet oder eher als erster moderner Vernichtungskrieg gewertet werden sollte, ist in der Forschung weiterhin umstritten.¹⁶ In jedem Fall wurden Hunderttausende Zivilisten durch chemische Massenvernichtungswaffen umgebracht und ganze Landstriche verwüstet. Die faschistische Diktatur Mussolinis wirkte nicht erst mit diesem Krieg über die Grenzen Italiens hinaus. Zumindest bis 1933 hatte sich Adolf Hitler in der politischen Praxis am italienischen Faschismus orientiert und war dem Duce lebenslang dankbar dafür, dass er ihm den Weg gewiesen hatte. «Das Braunhemd wäre vielleicht

nicht entstanden ohne das Schwarzhemd» – so Hitler im Jahr 1941.¹⁷ Nach der Renaissance also nochmals «Modell Italien»? Und diesmal mit verheerenden Folgen für Menschen innerhalb und außerhalb Italiens?

Wer könnte alle Spuren Italiens in der Welt auf einen Nenner bringen? Was bedeutet die unübersichtliche Vielfalt für die akademischen Diskussionen einerseits und die populären Vorstellungen von Italiens Bedeutung in der Welt andererseits? Zunächst und aus akademischer Perspektive: Pure *italianità* gibt es nicht, weder in Italien noch außerhalb, weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart. Wie römisch oder italienisch ist das um 1800 erbaute Kapitol in Washington D.C., das seinen Namen vom Jupitertempel auf dem römischen Kapitolshügel und seine baulichen Inspirationen von Architektur der Antike und der Renaissance bezieht? Die Ewige Stadt ist Sitz des Oberhauptes der katholischen Kirche, doch das Papsttum und der Katholizismus sind globale Phänomene, selbst wenn der apostolische Segen *Urbi et Orbi* von der Loggia des Petersdoms in die Welt verkündet wird. Die Guccis kommen aus Italien, doch die Marke *Gucci* wurde von ihrem amerikanischen Kreativdirektor Tom Ford in den neunziger Jahren «neu erfunden» und gehört inzwischen zum französischen Luxusgüterkonzern Kering.¹⁸ Vom Branding her italienisch, vom Wesen her global? Derzeit kann man sich an den Verwerfungen im *House of Gucci* aus Hollywood-Perspektive mit Lada Gaga in der Hauptrolle im Kino erfreuen. Gilt die globale Vereinnahmung auch für die Opern von Verdi und Puccini, die bereits im 19. Jahrhundert von amerikanischen Stars interpretiert wurden und noch heute zu den meistgespielten Opern weltweit gehören? Von der Bühne in die Küche: Ist ein *ristorante* nur dann authentisch, wenn der Koch oder die Köchin aus Italien stammt oder reicht ein italienisches Rezept? Hat die kuchenförmige Chicago-style-Pizza etwas zu tun mit dem Original aus Neapel? – mit einem «Original» übrigens, das selbst nichts an-

deres als eine Adaption und «erfundene Tradition» darstellt.¹⁹ Das wusste vermutlich selbst der Pizzaiolo Raffaele Esposito, als er im Jahr 1889 in seiner Pizzeria Brandi dem König und seiner Frau Margherita seine angeblich neu erfundene «Pizza Margherita» servierte. Noch heute erinnert ein Schild stolz und werbewirksam an die «Erfindung». Aber Nudeln mit Tomatensoße sind doch italienisch pur? Nicht ganz: Die Nudel kannte man auch in China und im Nahen Osten und die Tomatensoße kam erst im 19. Jahrhundert auf den italienischen Nudelteller, damals noch «die spanische Soße» genannt.²⁰ Nichts bleibt sich gleich, wenn es einmal die Stadtgrenze, das Contado, die Alpen oder das Meer überquert hat. Selbst die Cosa Nostra in Amerika funktioniert anders als die Mafia und die anderen Gruppen der organisierten Kriminalität in Italien.²¹

Die Geschichte der Adaptionen beginnt bereits auf der Halbinsel selbst, denn Italien ist eine Mischung aus unterschiedlichen kulturellen, ethnischen und religiösen Elementen ohne festen Kern und ständig im Wandel begriffen – staatlich eine Einheit seit dem 19. Jahrhundert, kulturell und ökonomisch noch heute tief gespalten.²² Statt einer Weltgeschichte Italiens könnte man daher Weltgeschichten der einzelnen italienischen Regionen – «Der ligurische Komplex» etc. – schreiben.²³ Bereits im Zeitalter der Kreuzzüge nahmen die Seehandelsrepubliken Venedig, Genua und Pisa am Kampf gegen die Muslime teil, noch mehr Energie verwandten sie aber darauf, sich gegenseitig aus dem Geschäft zu drängen – wenn nötig, auch mit Waffengewalt.²⁴ Für Staatskanzler Metternich war Italien noch 1847 «nicht mehr als ein geographischer Begriff». Die Halbinsel war und ist ein Ort des Miteinander und des Gegeneinander: Ihre Bewohner haben in den letzten 3000 Jahren häufiger gegeneinander Krieg geführt als gegen auswärtige Mächte. Geblieben ist der Stolz auf die eigene Stadt und Region (*Campanilismo*), die Spannungen zwischen Nord und Süd, die gewalttätigen Ausschreitungen

zwischen rivalisierenden Fußballhooligans (*tifosi*) – alles aber überwölbt von einem ausgeprägten Patriotismus und der Überzeugung, trotz aller Rückschläge und ausländischer Vorurteile ein Kulturvolk mit Weltgeltung zu sein. Wer das nicht glauben will, wird gerne auf die Liste der UNESCO-Welterbestätten verwiesen: das kleine Italien steht ganz oben auf der Liste – das hat sicher auch, aber nicht nur mit der westlichen Kanonbildung zu tun, die der Auswahl lange Jahre zugrunde lag.

«Italien hat im 20. Jahrhundert auf bemerkenswerte Weise als ein Versuchslabor für schlechte Ideen auf sich aufmerksam gemacht, die dann in anderen Teilen der Welt aufgegriffen worden sind», schrieb der US-amerikanische Publizist und Italienerversther Alexander Stille 2008.²⁵ Stille selbst erinnerte dabei an Faschismus, Mafia, Terrorismus und den Umbau der Demokratie zur Herrschaft des Populismus unter Silvio Berlusconi. Statt die genannten Phänomene jedoch auf rein italienische Pathologien zu verkürzen, kann eine Beschäftigung mit Italien als einem «Laboratorium der Moderne» dabei helfen, die Potentiale und Gefähr-

dungen moderner Gesellschaften im 20. und 21. Jahrhundert insgesamt besser zu verstehen.

Mit solchen Laborüberlegungen sind schwiegermütterliche Vorstellungen von Italiens Beitrag zur Globalgeschichte nicht beladen. In ihnen spiegelt sich die Widersprüchlichkeit gerade der deutschen Imaginationen beständig wider: Italien ist Sehnsuchtsort und Mafiahort; Land, wo die Zitronen blühen und das Chaos regiert, Land der Lebensfreude und Dolce Vita, aber auch Land der Betrüger und Drückeberger.²⁶ Widersprüchlich wie dieses Italienbild ist Italiens globaler Fußabdruck und seine Wahrnehmung. Jede Interpretation ist subjektiv und häufig verrät das Italienbild mehr über uns Fremde als über Italien und seine Bewohner. Da schätze ich das Feingefühl meiner Schwiegermutter, die die italienischen Widersprüchlichkeiten zwar nicht auflöst, sich die positive Sicht auf ihr Heimatland und das Italienische in der Welt aus ihrem Sehewinkel nicht nehmen lässt und sich im Wohnzimmer mit ihren Enkelkindern im Takt dreht, wenn Adriano Celentano «Azzurro» oder Luciano Pavarotti «Nessun dorma» singt.

- 1 Mein Dank geht an Julian Helmchen, Oliver Janz, Christine Puffer, Alexander Schunka und Petra Terhoeven für Korrekturen, Kommentare und Ergänzungen.
- 2 Andrea Giardina (Hg.): *Storia Mondiale dell'Italia*, Bari/Rom 2017.
- 3 Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, Basel 1860 (= Kritische Gesamtausgabe, Bd. 4), München 2018.
- 4 Fernand Braudel: *Modell Italien 1450–1650*, Berlin 2000.
- 5 Bernd Roeck: *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, München 2017.
- 6 Volker Reinhardt: *Die Renaissance in Italien: Geschichte und Kultur*, München 2002.
- 7 Samuel L. Baily: *Immigrants in the Lands of Promise: Italians in Buenos Aires and New York City, 1870–1914*, Ithaca 2016.
- 8 Thomas Ertl: *Alle Wege führten nach Rom. Italien als Zentrum der mittelalterlichen Welt*, Ostfildern 2010, S. 107–124.
- 9 Thomas Ertl: *Bauern und Banker. Wirtschaft im Mittelalter*, Darmstadt 2021, S. 216f.
- 10 Kathleen Loock: *Kolumbus in den USA. Vom Nationalhelden zur ethnischen Identifikationsfigur*, Bielefeld 2014.
- 11 *Großes vollständiges Universal-Lexikon*. Hg. von Johann Heinrich Zedler, Bd. 14, Leipzig 1735, Spalte 1422–1425, hier 1423.
- 12 Vgl. u.a. Johannes Angel: *Italienische Einwanderung und Wirtschaftstätigkeit in rheinischen Städten des 17. und 18. Jahrhunderts* Bonn 1971; Anton Schindling: *Bei Hofe und als Pomeranzenhändler. Italiener im Deutschland der Frühen Neuzeit*, in: Klaus Bade (Hg.): *Deutsche im Ausland – Fremde in Deutschland. Migration in Geschichte und Gegenwart*, München 1993, S. 287–294.
- 13 Mélanie Traversier: *«Così fan tutte» (1790)*, in: Giardina (Hg.): *Storia Mondiale dell'Italia*, S. 473–477.
- 14 Vgl. René Del Fabbro: *Transalpini. Italienische Arbeitswanderung nach Süddeutschland im Kaiserreich (1870–1918)*, Osnabrück 1996, S. 1.
- 15 *Les Petites Italies dans le monde*. Hg. von Marie-Claude Blanc-Chaléard et al., Rennes 2015. Zu New York vgl. Donna Gabaccia: *L'invention de la «Petite Italie» de New York*, in: ebd. S. 25–43.
- 16 Asfa Wossen-Assef/Aram Mattioli (Hg.): *Der erste faschistische Vernichtungskrieg: Die italienische Aggression gegen Äthiopien (1935–1941)*, in: *Geschichte und Erinnerung*, Köln 2006.
- 17 Wolfgang Schieder: *Adolf Hitler – Politischer Zaublerlehrling Mussolinis*, Berlin/Boston 2017, S. 2f.
- 18 Nebahat Tokatli: *Doing a Gucci: the transformation of an Italian fashion firm into a global powerhouse in a «Los Angeles-izing» world*, in: *Journal of Economic Geography* 13 (2013), S. 239–255.
- 19 Gunther Hirschfelder: *Pizza und Pizzeria*, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Wolfgang Schmale (Hg.): *Europäische Erinnerungsorte. Bd. 2. Das Haus Europa*, München 2012, S. 319–326.
- 20 Massimo Montanari: *Spaghetti al pomodoro: Kurze Geschichte eines Mythos*, Berlin 2020.
- 21 John Dickie: *Omertà. Die ganze Geschichte der Mafia: Camorra, Cosa Nostra und 'Ndrangheta*, Frankfurt/M. 2013.
- 22 Gene Brucker: *From Campanilismo to Nationhood: Forging an Italian Identity*, in: dies.: *Living on the Edge in Leonardo's Florence*, Berkeley 2019, S. 42–61.
- 23 *Storia mondiale della Sicilia*. Hg. von Giuseppe Barone, Bari 2018.
- 24 Marie-Luise Favreau-Lilie: *Der Fernhandel und die Auswanderung der Italiener ins Heilige Land*, in: *Venedig und die Weltwirtschaft um 1200*. Hg. von Wolfgang von Stromer, Sigmaringen 1999, S. 203–234.
- 25 Alexander Stille: *Citizen Berlusconi*, München 2006.
- 26 Vgl. Petra Terhoeven (Hg.): *Italien, Blicke. Neue Perspektiven auf die italienische Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2010; Klaus Bergdolt: *Kriminell, korrupt, katholisch? Italiener im deutschen Vorurteil*, Stuttgart 2018.

HORST BREDEKAMP

Der toskanische Komplex

In Memoriam Klaus Wagenbach: Addio, Amico

Nach 1945 haben die archäologischen, kunsthistorischen und historischen Institute wie auch das Studienzentrum in Venedig und die Casa di Goethe in Rom die abgerissenen Fäden der langen Beziehung zwischen Deutschland und Italien aufgenommen und wieder zusammengeführt. Als Einzelfigur aber überragt Klaus Wagenbach. Bereits 1988 wurde er zum *Cavaliere del merito* der italienischen Republik ernannt und 2001 mit dem Großen Verdienstkreuz der Bundesrepublik ausgezeichnet. An seinem Todestag meldeten die Tagesschau und deren italienische Pendant in Rai 1 und TG1 seinen Tod, und am folgenden Tag publizierten die wichtigsten Tageszeitungen beider Länder teils aufwändige Würdigungen. In seinem neben Berlin zweiten Wohnsitz, dem geliebten toskanischen Dorf in der Nähe von Montepulciano, läuteten bei Bekanntwerden seines Todes die Glocken.

Für seine Leistung, in buchstäblich Hunderten von Publikationen die Literatur des Widerstandes beider Nationen zu vermitteln und junge, zumeist noch unbekannte Texte vorzustellen, war Klaus Wagenbachs Freundschaft mit Giangiacomo Feltrinelli ein Schlüssel. Diese Ikone einer intellektuell anspruchsvollen Buchkultur kam mutmaßlich bei dem Vorhaben, einen entlang einer Zugstrecke stehenden Elektromasten zu sprengen, ums Leben. Es war ein hilfloser, ein tragisches Ende findender Versuch, die Theorie der Befreiung mit der Tat zu verbinden. Klaus Wagenbach hat wie viele andere trotz der Überzeugung, dass hierin ein Irrweg lag, eine Art Schuldbewusstsein nie verlassen, die Bücher allein als sein Metier zu erachten. Dies hat ihn immer wieder in Stimmungen der Ungewissheit und des Selbstzweifels getrieben. In diesen Phasen war er aufbrausend und konnte durchaus verletzend wirken. Aber all dies vergrößert nur sein Verdienst. Es waren die aus dem Selbstwiderspruch errungenen Aktivitäten, die seinen Verlag zur vielleicht markantesten Institution einer Buchkultur machte, die, hierin vollgültig fortgeführt durch Susanne Schüssler, geradezu bedingungslos an-

spruchsvolle Bücher produzierte. Wenn es das Buch sein sollte und musste, dann in seiner handwerklichen Vollendung. In seinem Bestreben, die literarische Qualität und das intellektuelle Gewicht mit der Schönheit der Buchkunst zu verbinden und damit den mit Gutenberg definierten Anspruch aufzunehmen, war Klaus Wagenbach ein Beispiel und Vorbild.

Dem Verleger, der in Frankfurt bei Harald Keller Kunstgeschichte studierte und dem der italienische Kunsthistoriker Roberto Longhi eine Art Orakel war, bedeutete die bildende Kunst ein Elixier. Dies verband ihn mit Pier Paolo Pasolini. Sein Enthusiasmus und die Liebe zur Kunstgeschichte ließ ihn Wagnisse eingehen, vor denen andere zurückschreckten. Hierzu gehörte die 45 Bände umfassende, sorgfältig kommentierte Neuübersetzung der Viten Giorgio Vasaris, deren erfolgreicher Abschluss die Erfüllung eines Lebenstraums war. Als Einzelbände waren sie jeweils mit den Listen der erhaltenen Kunstwerke und deren Standorten versehen, um sich nicht zuletzt für Italienreisende zu eignen und damit ihrem Anspruch, eine lesbare Edition jenseits der Kunstgeschichte zu sein, zu entsprechen.

Vasari, der «Vater der Kunstgeschichte», wurde bisweilen als beflissener Höfling verachtet. Klaus Wagenbach erkannte in ihm jedoch den formbewussten, sprachmächtigen, ironischen und von wildem Widerspruchsgeist durchtriebenen Kunsthistoriker. Er war ihm darin ein Vorbild, dass er alles Erwartbare mit einem doppelten Boden versah, in dem die Überraschung ihr Spiel trieb. Hierin bestand seine eigene, toskanische Seele, die immer dann in freudige Spannung geriet, wenn sie auf ein Phänomen stieß, das allen Erwartungen widersprach. Meine erste Erfahrung dieser Art betraf die Geschichte der Kunstammer, welche die Gegenstände der Natur, der Wissenschaften und der bildenden Künste als eine haptische Enzyklopädie des Wissens und des Gestaltens verband. Die Erforschung dieser Sammlungsgattung galt durch Julius

von Schlossers maßgebliches Werk aus dem Jahr 1908 als weitgehend erledigt. Dieses Werk hatte seine Bedeutung nicht nur in der umfassenden Zusammenstellung der einzelnen Sammlungen, sondern auch in der völkerpsychologischen Bestimmung, dass diese vor allem in einer nördlichen Mentalität wurzelte, die im Prag Kaiser Rudolf II. eine melancholische, ins Okkulte abdriftende Idealfigur gefunden habe. Dass diese geoästhetische Zuordnung das Produkt einer Projektion war, ließ Klaus Wagenbachs Skepsis umschlagen in unbedingten Zuspruch. Es war ihm eine Genugtuung, das Votum für ein aufgeklärtes Italien und ein keineswegs nur dumpfes Austria-Germania herauszubringen.

Einen ähnlichen Umschlag bewirkte der Fußball. Obwohl Klaus Wagenbach Italien in den fünfziger Jahren mit dem Rennrad erkundet hatte, war er ein bekennender Skeptiker gegenüber allen Leibesübungen. Im Sport witterte er die zwanghafte Abirrung jener humanistischen Lehre, dass in einem gesunden Körper ein gesunder Geist wohne, und in den Erregungsformen von Massen erkannte er allein deren Verführungsmöglichkeit. Immer wenn ich in den Verlag kam, begrüßte er mich lachend mit: «Hallo, da kommt der Sportfaschist!»

Um Klaus Wagenbach zu kontern, trug ich zur internen Festschrift anlässlich seines 65. Geburtstages die Übersetzung eines unnachahmlichen Fußballgedichtes aus dem Jahr 1470 bei, in dem eine Frauengestalt auftrat. Versehen mit der überirdischen Schönheit eines Engels und der Sinnlichkeit einer nymphenhaften Venus, führt sie den jugendlichen Erzähler auf eine Wiese, wo zwei Mannschaften auf dem Rasen lagern, die sich dann aufraffen, um eine hin- und herwogende Partie zu spielen, die in einer bereits an Rabelais erinnernden Wortlust beschrieben wird. Feuiger ist kaum jemals über ein Sportereignis berichtet worden als in dieser poetischen Fiktion eines Florentiner Fußballspiels des Quattrocento.

Meinen Beitrag erhielt ich ungerührt mit der als Dank gemeinten Widmung zurück: «Lieber Horst Bredekamp: / there was a Sir Winston / who said <no sports> / he never came to Princeton / but under the old Lords. / Herzlich Dein Klaus Wagenbach / 17.7.95.» Mir ist nicht gelungen, die Quelle dieser Verse ausfindig zu machen, und ich scheute mich, ihn danach zu fragen, ob er diese Zeilen selbst gedichtet habe. Ich hatte ihm zuvor erzählt, dass meine Hauptleistung während des Aufenthaltes am Institute for Advanced Study in Princeton darin bestanden habe, auf dem dortigen Rasengelände ein Fußballfeld abzustecken und mit Toren zu versehen. Möglicherweise spielte er hierauf an. In jedem Fall blieb das «no sports» als spöttischer Freundschaftsbeweis.

Aber Klaus Wagenbach sprang mit Enthusiasmus auf die Geschichte des Florentiner Fußballs an, als er wahrnahm, dass es um eine in Florenz zum Nationalsport aufsteigende Sportart ging, die als eine Mischform zwischen Rugby und Fußball all das vorweggenommen hatte, was üblicherweise erst im 19. Jahrhundert mit der Massenerscheinung der englischen Variante dieses Ballspiels identifiziert wurde. Der Verächter des Sports nahm das zunächst durch Helga und Ulrich Raulff im Campus Verlag erschienene Buch in eigener Edition auf, weil erneut ein scheinbar nordisches Phänomen in seinen Wurzeln als das hochreflektierte Produkt der Entfaltung und Steuerung von Massen im Florenz der Republik hervorgebracht worden war.

Es ist diese besondere, nicht allein aus Wohlgefallen und der Möglichkeit des guten Lebens entsprungene Spielart der Toskana-Fraktion, die Klaus Wagenbach im Sinne jenes Europa vertreten hat, das zu bewundern und zu verteidigen sich lohnt. Es ist der Widerspruchsgeist, der auch die eigenen Vorlieben missachtet, wenn der Gegenstand dies ermöglicht. Klaus Wagenbach hat jeder Konformität widerstanden. Hierfür wurde er in Italien gefeiert, und aus diesem Grund wurden in seinem Dorf am Todestag die Glocken geschlagen.

**Der toskanische Komplex
samt Steinhaus, Gießkanne,
Nerino und roten Socken.
Klaus Wagenbach
(1930–2021),
Montepulciano, Sommer
2008. Foto: Susanne
Schüssler.**



Bildnachweis: © Archiv
Verlag Klaus Wagenbach.

Die Autorinnen und Autoren

HANNAH BAADER

ist Permanent Senior Research Fellow am Kunsthistorischen Institut in Florenz und leitet das 4A-Lab in Berlin.

MEIKE SOPHIA BAADER

ist Professorin für Allgemeine Erziehungswissenschaft an der Universität Hildesheim.

GOTTFRIED BENN

1886–1956, Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Berlin, Dichter und Namensgeber des «ligurischen Komplexes». Seine *Sämtlichen Werke* erscheinen bei Klett-Cotta.

HORST BREDEKAMP

ist Professor für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin.

GUNILLA ESCHENBACH

ist Leiterin des Erschließungsreferats im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

THOMAS ERTL

ist Professor für die Geschichte des Mittelalters am Friedrich Meinecke-Institut der FU Berlin.

PHILIPP FELSCH

ist Professor für Kulturgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin.

DAVIDE FERRI

ist Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut in Florenz.

CARLO GINZBURG

ist Kulturhistoriker und Professor Emeritus an der Scuola Normale Superiore in Pisa.

HELMUT HEIT

ist Leiter des Kollegs Friedrich Nietzsche der Klassik Stiftung Weimar.

SERENELLA IOVINO

ist Professorin für Italian Studies & Environmental Humanities an der University of North Carolina at Chapel Hill.

MARTINA KOLB

ist Komparatistin und Winifred & Gustave Weber Professor für Humanities an der Susquehanna University of Pennsylvania.

MAURIZIO MOLINARI

ist Publizist und Chefredakteur der Tageszeitung *La Repubblica*.

FRANCO MORETTI

ist Professor Emeritus für Englische und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Stanford University und Permanent Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin.

LOTHAR MÜLLER

ist freier Autor und Honorarprofessor an der Humboldt-Universität zu Berlin.

HERMANN PARZINGER

ist Prähistoriker und Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

RENZO PIANO

ist Architekt. Zu seinen jüngeren Werken zählt der Neubau des *Ponte San Giorgio* in seiner Heimatstadt Genua.

SANDRA RICHTER

ist Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach und Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Stuttgart.

ANDREAS URS SOMMER

ist Professor für Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und Leiter der Forschungsstelle Nietzsche-Kommentar der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

GERHARD WOLF

ist Direktor am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.