hte

Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft XV/4 Winter 2021

Falschmünzer

Herausgegeben von
Martin Mulsow, Wolfert von Rahden
und Andreas Urs Sommer

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 Schönpflug

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, Christian Heitzmann, Markus Hilgert, Martin Hollender, Alexandra Kemmerer, Ingolf Kern, 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

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

Bezugspreis:
Einzelheft: € 16,00 [D]; sFr 22,90; € 16,50 [A];
zzgl. Vertriebsgebühren von € 1,55 (Inland); Porto (Ausland)
als E-Book: € 9,99
Jährlich: € 54,00
inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 25,00 (Ausland)
Sonderpreis: € 43,00
inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 25,00 (Ausland)
Der Sonderpreis gilt für Mitglieder der mit den Herausgeber-Institutionen und ihren Museen, Archiven, Bibliotheken und Instituten verbundenen Vereine gemäß der Liste auf www.z-i-g.de, für Mitglieder des Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands e.V. und des Verbands der Geschichtslehrer Deutschlands e.V. sowie für Abonnenten der Marbacher Magazine.

Abo-Service:
Telefon (089) 381 89-750 • Fax (089) 381 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 978-3-406-76614-5
ISBN E-book Ausgabe 978-3-406-76618-3

Alle Rechte an den Texten liegen beim Verlag C.H. Beck. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlags.
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021
Verlag C.H.Beck, Wilhelmstr. 9, 80801 München

myclimate
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

Martin Mulsow, Wolfert von Rahden und Andreas Urs Sommer: Zum Thema 4

FALSCHMÜNZER

Luca Giuliani: Caesarmord auf kleiner Münze 5

Melanie Möller: Augustus. Der Selbstverdichter 11

Enrico Müller: Militante Göttinnen 17

Martin Mulsow: Fremdgänger 25

Gustav Seibt: Goethe, letzte Formel 35

Jochen Hörisch: Der Handschlag 43

Gottfried Gabriel: Deutschland einig Eichenlaub 48

ESSAY

Ulrich Raulff: Seine Leute. Henning Ritter lässt sich retten 53

DENKBILD

Michael Glasmeier: Ansichten vom dösenden Ohr. Abschweifungen zu Hans Baldung und Terry Fox 69

ARCHIV

Andreas Urs Sommer: Das Loch über der Wappenkrone. Umwertungsgeschichten einer Silbermünze aus dem Ancien Régime 85

Elizabeth Harding: Luftschlösser. Fiktive Auktionen in der Aufklärung 93

KONZEPT & KRITIK

Florian Meinel / Juliane Vogel / Elena Esposito / Andreas Dorschel / Barbara Stollberg-Rilinger / Marietta Auer / Julia Voss / Peter Geimer: Wörterbuch der weitschweifigen Begriffe 101

Stephan Schlak: Der Fremde. Abschied von Karl Heinz Bohrer 125

Die Autorinnen und Autoren 128

Im nächsten Heft: Nicht lesen! Mit Beiträgen von Petra Gehring, Shamil Jeppie, Tamás Miklós, Dominique Varry, Hubert Wolf und Weiteren.

Zum Thema

Wo hört die reguläre, die legitime Prägung auf, wo beginnt die Falschmünzerei? Von Diogenes von Sinope wird berichtet, Apollon habe ihm per Orakel mitteilen lassen, er dürfe das «Nomisma» ändern. Nun ist das Wort «Nomisma» doppelsinnig; es kann sowohl «Münze» als auch «Wert(ordnung)» bedeuten – und so verwundert es nicht, dass auch der angehende Kyniker es missverstand: Anstatt gemäß göttlichem Willen die politische Ordnung umzuprägen, hat er sich ans Münzfälschen gemacht, wurde gefasst und in die Verbannung geschickt.

Nicht nur Geld, auch Ideen geraten leicht unter Fälschungsverdacht. Wenn Nietzsche Platon, Paulus, Kant und Schopenhauer gleichermaßen als «Falschmünzer» brandmarkte, dann nicht einfach, weil ihre Ideen ein falsches Bild der Wirklichkeit vermitteln. Sondern, weil ihre Ideen darauf abzielten, die Menschen zu betrügen – ihnen nämlich ein falsches, lebens- und weltvergessenes Leben aufzuschwatzen. «Wir kennen die Münzen und kennen die *Münze* nicht. So kennen wir auch das Leben und kennen das *Leben* nicht. Wir tasten uns an unseren Abstraktionen hin», notierte Ernst Jünger am 10. April 1940 im *Ersten Pariser Tagebuch*.

Ideen kann man aufblasen, und man kann sie verdichten. Je unscheinbarer das Medium ist, dem die Vermittlung anvertraut ist, desto größer die Vereinfachungszwänge. Was geschieht dann? Die Geburt der Ideologie aus dem Geist der Verdichtung? Gibt es eine Prägepolitik, die Ideenhistoriker nicht kalt lassen sollte? Und das exemplarische Medium der Ideenverdichtung tragen wir tagtäglich mit uns herum: Münzen. Inwiefern sind sie Ideenkondensate? Welches Transformationsschicksal erleiden Ideen, wenn sie im Münz- oder Medaillenbild gebannt werden?

Und wie gehen wir um mit dem Paradox der Prägung? Prägung scheint ein für alle Mal festzulegen, was das Geprägte ist. Die Münze scheint – im Unterschied zu Konrad Lorenz' Graugänsen – ganz und gar auf ihre Prägung festgelegt. Allenfalls kann sie sich noch abnutzen oder eingeschmolzen werden, sich jedoch nicht aus sich heraus entwickeln. Oder doch? Das Paradox der Prägung ist ein Verknappungsparadox: Möglichst wenig provoziert eine Fülle von Möglichkeiten. Denn die Prägung legt etwas Vielfältiges auf etwas Einfaches, mitunter Einfältiges fest, verdünnt es. Zugleich aber wird damit ein Interpretationsspielraum aufgerissen. Der will gefüllt sein. «Das Geld birgt eins der größten Geheimnisse. Wenn ich ein Stück Geld auf den Tisch lege und ein Stück Brot dafür empfange, so spiegelt sich in diesem Akt die Ordnung nicht nur des Staates, sondern auch des Universums ab. Numismatik in höherem Sinne wäre die Untersuchung, inwieweit dieses Wissen in den den Münzen aufgeprägten Symbolen zum Ausdruck kommt», wollte Jünger am 26. Mai 1941 erkannt haben.

Martin Mulsow
Wolfert von Rahden
Andreas Urs Sommer

Luca Giuliani

Caesarmord auf kleiner Münze

An den Iden des März 44 v.u.Z.[1] fiel Julius Caesar einem Attentat zum Opfer:[2] Eine Gruppe von Verschwörern, angeführt von M. Junius Brutus und C. Cassius Longinus, scharte sich bei einer Senatssitzung um ihn und erdolchte ihn. Wenige Wochen zuvor hatte er sich zum Diktator auf Lebenszeit ernennen lassen. Zur Überraschung der Attentäter war die allgemeine Reaktion auf die Ermordung des Diktators nicht euphorisch, sondern panisch und ratlos. Das Attentat hatte keineswegs die Freiheit zu neuem Leben erweckt, sondern lediglich ein Machtvakuum geschaffen. Bald traten Anwärter hervor, die bereit waren, dieses Vakuum zu füllen. Die Zeichen standen auf Bürgerkrieg. In Rom selbst hatten die Attentäter nicht genug Unterstützung gefunden. So verließen sie gegen Ende des Jahres Italien und begannen im Osten Truppen zu sammeln. Im Rahmen der Kriegsvorbereitungen haben Brutus und Cassius auch Münzen geprägt – nicht zuletzt, um die angeworbenen Soldaten zu bezahlen.

Aus einer solchen Prägung stammt der Silberdenar, der uns hier beschäftigen soll *(Abb. 1–2)*.[3] Er hat einen Durchmesser von 20 mm. Die Vorderseite zeigt, durch einen kreisförmigen Perlstab gerahmt, den Kopf des Brutus im Profil, begleitet von der Inschrift BRUT[us] IMP[erator]; verantwortlich für die Prägung zeichnet ein ansonsten unbekannter L[ucius] PLAET[orius]

1 Alle folgenden Datierungen im Text beziehen sich auf die Zeit vor Christus.

2 Vgl. dazu Christian Meier: Caesar, Berlin 1982, S. 568–578; Martin Jehne: Caesar, München [5]2014, S. 115–120.

3 Denar: Münzkabinett Berlin SMPK, Foto: Reinhard Saczewski; John P.C. Kent, Bernhard Overbeck und Armin U. Stilow: Die Römische Münze, München 1973, Taf. 26, Abb. 99; Michael H. Crawford: Roman Republican Coinage [im Folgenden: RRC], Cambridge, London etc. 1974, S. 741, Nr. 508, 3; vgl. auch S. 741, Anm. 3 zur Chronologie; Bernhard Woytek: Arma et Nummi. Forschungen zur römischen Finanzgeschichte und Münzprägung der Jahre 49 bis 42 v. Chr., Wien 2003, S. 526–528.

CEST[ianus]. Dass Brutus das eigene Porträt prägen ließ, ist von hoher politischer Brisanz. Zu Beginn des Jahres 44 waren in Rom in großem Umfang Denare geprägt worden, deren Vorderseite das Bildnis Caesars zeigte.[4] So etwas kannte man bislang nur aus hellenistischen Monarchien. Zwar waren auch im republikanischen Rom seit den 50er-Jahren gelegentlich Bildnismünzen geprägt worden – aber nie zuvor von einem noch lebenden Zeitgenossen.[5] Mit seinem Münzporträt tritt Brutus, der Caesarmörder, direkt in Caesars Spuren. Noch aufregender ist allerdings das Bild auf der Rückseite. Dominiert wird es von zwei mit der Spitze nach unten weisenden Dolchen; zwischen ihnen schwebt eine kugelförmige Kappe, die für damalige Betrachter unschwer als *pilleus* zu identifizieren war; von Dolchspitze zu Dolchspitze läuft die Inschrift EID[us] MAR[tiae], die Iden des März. Der Verweis auf den Caesarmord ist unmissverständlich. Auch die Bedeutung des *pilleus* war für damalige Betrachter leicht zu verstehen: Die Filzmütze galt als traditionelles Wahrzeichen der Freiheit (*libertas*).

In Rom erhielt jeder freigelassene Sklave einen *pilleus* als Zeichen seines neuen bürgerlichen Status; wenn ein Sklave von «pilleum capere» spricht, so meint er genau dies.[6] Aber die Bedeutung des *pilleus* geht über diesen einen Anlass weit hinaus. *Libertas populi romani* ist ein allgemeines politisches Schlagwort, das auf die Gleichheit der Bürger vor dem Gesetz und auf deren Schutz vor obrigkeitlicher Willkür zielt. Ein im Jahr 126 geprägter Denar

4 Crawford: RRC, S. 488–491. Zur Identifizierung des von Caesar getragenen Kranzes mit der corona graminea siehe Birgit Bergmann: Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie, Berlin/New York 2010, S. 112–134.

5 Götz Lahusen: Die Bildnismünzen der römischen Republik, München 1989.

6 Plautus, Amphitruo 462.

zeigt auf der Rückseite eine weibliche Figur in einem galoppierenden Viergespann:[7] Sie ist durch keine Inschrift gekennzeichnet; nur daran, dass sie in der vorgestreckten Rechten demonstrativ einen *pilleus* hält, können wir sie als Personifikation der Libertas identifizieren. Auf unserem Brutus-Denar ist der *pilleus* nicht mehr bloßes Attribut einer Personifikation, sondern zu einer eigenmächtigen Chiffre geworden, die emphatisch auf die Freilassung des *populus romanus* aus der Knechtschaft verweist. Das Attentat als konkrete Tat wird nicht dargestellt; es fehlt das Opfer, es fehlt auch jedes handelnde Subjekt. Wir sehen nichts als eine abstrakte Bildformel: Der *pilleus* ist zugleich Resultat und Rechtfertigung der Dolche. Weiter lässt sich Komplexitätsreduktion kaum treiben. Diese wirkt im Nachhinein zugleich entlarvend: In der abstrakten Formelhaftigkeit des Münzbildes kommt mit geradezu gespenstischer Deutlichkeit die ebenso radikale wie realitätsblinde Gesinnung der Attentäter zum Vorschein. Diese hatten ja tatsächlich geglaubt, dass es genügen würde, die Person des Diktators auszuschalten, um die althergebrachte republikanische Freiheit wieder auferstehen zu lassen: Über den Anschlag hinaus hatten sie keinerlei Pläne. Martin Jehne hat zutreffend von einem «Attentat ohne Putsch» gesprochen. Nicht zuletzt deswegen war das politische Scheitern vorprogrammiert. Selbst wenn Brutus und Cassius die Entscheidungsschlacht gegen Marcus Antonius und Octavian im Herbst 42 nicht verloren hätten – die Republik hätten sie niemals wiederherstellen können.

Man wäre versucht, das Münzbild mit dem *pilleus* und den Dolchen als ein klassisches Beispiel politischer Propaganda anzusehen. Aber ist dieser Begriff wirklich passend? Gibt es überhaupt so etwas wie Propaganda in der Münzprägung der römischen Republik? Oder haben wir es mit einer fremdartigeren Praxis zu tun, die mit uns vertrauten Formen politischer Kommunikation nicht viel gemeinsam hat?

Im republikanischen Rom unterstand die Münzprägung seit dem Ende des 3. Jahrhunderts einem Kolleg von drei Beamten, den *tresviri monetales*.[8] Vom Quästor, der unter anderem das Ärarium leitete, erhielten sie das nötige Metall; für alles Weitere waren sie selbst verantwortlich. Dabei handelte es sich allerdings um eine niedere Magistratur: Die Münzmeister, die jeweils für

7 Crawford: RRC, S. 290, Nr. 266,1; LIMC 6 (1992), S. 281f., Nr. 19.

8 Crawford: RRC, S. 598–604, S. 708–711; Reinhard Wolters in: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde ²1973–2007, Bd. 20, S. 351–353 s.v. Münzmeister.

ein Jahr im Amt waren, standen in der Regel ganz am Anfang ihrer politischen Karriere und waren entsprechend jung. Bereits dieser Umstand weist darauf hin, dass man die Bedeutung des Amtes nicht besonders hoch einschätzte. Offenkundig sah man auch nicht das Potential der Münzen als Medium politischer Selbstdarstellung. Das gilt nicht zuletzt für die Münzmeister selbst. Diese haben sich zunächst darauf beschränkt, die unter ihrer Verantwortung geprägten Münzen mit einem Symbol oder einem Monogramm zu signieren.[9] Die Münzbilder bleiben stereotyp: Fast immer zeigt die Vorderseite der Denare den Kopf der Roma, die Rückseite die beiden Dioskuren zu Pferd, seltener eine Göttin oder einen Gott (Luna, Victoria, Juno oder Jupiter) in einer Biga oder Quadriga.

Prägungen mit originelleren, vom Herkömmlichen abweichenden Bildern kommen erst in den 130er-Jahren auf, als einzelne Münzmeister beginnen, sich durch spezifischere Bilder voneinander abzusetzen.[10] Dafür zwei Beispiele: Auf einem Denar des Münzmeisters C. Minucius Augurinus aus dem Jahr 135 sehen wir eine Säule, auf der die Statue eines Togatus steht; flankiert wird die Säule durch zwei Löwen und zwei Ähren; neben dem Monument stehen zwei weitere Togati; der eine hält Brotlaibe in der Hand und setzt seinen Fuß auf ein Getreidemaßgefäß, der andere hält einen *lituus*.[11] Beim abgebildeten Denkmal handelt es sich um die literarisch überlieferte *columna Minucia*, dem L. Minucius gewidmet, der 438 anlässlich einer Hungersnot Getreidepräfekt gewesen war;[12] der Togatus mit den Brotlaiben und dem *modius* ist wahrscheinlich L. Minucius selbst; ihm gegenüber steht ein weiteres prominentes Mitglied der Familie, durch den *lituus* wahrscheinlich zu identifizieren als M. Minucius Faesus, Augur im Jahr 300.[13] Ein Denar aus dem Jahr 129, signiert von einem Münzmeister Q. [Marcius] Pilipus, zeigt auf der Rückseite einen einzelnen Reiter mit eingelegter Lanze; unter dem Schweif des Pferdes erscheint als isoliertes Emblem ein Helm mit Ziegenhörnern;[14] dieser galt als Wahrzeichen der makedonischen Könige. Der gleichnamige Großvater des Münzmeisters, zweimaliger Konsul, war ein enger Gastfreund von König Philipp V. gewesen;[15] auf diesen Umstand scheint das Münzbild anzuspielen. Mit diesen beiden Prägungen vergleichbar ist auch der bereits an-

9 Vereinzelt finden sich auch mehr oder weniger ausgeschriebene Namen: Crawford: RRC, S. 219, Nr. 149 (L. Mamilius: 189–190); S. 260, Nr. 223 (C. Curiatus Trigeminus: 142).

10 Zu diesem Prozess vgl. Crawford: RRC, S. 725–744.

11 Crawford: RRC, S. 273, Nr. 242; die columna Minucia muss ursprünglich ein Grabmal gewesen sein, das sekundär (das gilt wohl auch schon für unser Münzbild) zur Ehrenstatue umgedeutet wurde; dazu Tonio Hölscher: Die Anfänge der römischen Repräsentationskunst, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 85, 1978, S. 315–357, hier bes. S. 336f.; vgl. auch ders.: Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 95, 1980, S. 265–321, hier bes. S. 278 f. Ein ganz ähnliches Bild zeigt eine Denarprägung des folgenden Jahres, signiert von Tib. Minucius Augurinus, einem Bruder des Münzmeisters von 135: Crawford: RRC, S. 275, Nr. 243.

12 RE 15, 1950–55 s.v. Minucius Nr. 40 (Münzer).

13 RE 15, 1955 s.v. Minucius Nr. 42 (Münzer).

14 Crawford: RRC, S. 284f., Nr. 259; die Deutung des (auf diesem Denar nur summarisch angedeuteten) Helms mit Ziegenhörnern ist gesichert durch Vergleich mit dem Denar RRC, S. 307, Nr. 293.

geführte Denar aus dem Jahr 126 mit der Darstellung der Libertas im Viergespann;[16] die Vorderseite zeigt den üblichen Kopf der Roma, fügt allerdings in deren Nacken eine kleine Stimmurne hinzu. Der Münzmeister C. Cassius war wohl ein Sohn des L. Cassius Longinus Ravilla,[17] der als Volkstribun zehn Jahre zuvor die *lex Cassia tabellaria* eingebracht hatte; diese hatte beim Volksgerichtshof die geheime Abstimmung eingeführt und damit die Unabhängigkeit der Richter gestärkt – ein klassisches Beispiel von Politik im Zeichen der Libertas.

Zweierlei erscheint an diesen drei Denaren bemerkenswert. Erstens erinnert der jeweilige Münzmeister an seine Familientradition, an Taten der Vorfahren; das ist umso verständlicher, als eigene Leistungen, auf die zu verweisen es sich lohnen würde, noch nicht vorliegen. Zweitens macht der Verweis oft einen einigermaßen verschlüsselten Eindruck und setzt ein beträchtliches Insiderwissen voraus. Diesen Eindruck verstärken Beschriftungen auf anderen Denaren. Eine von dem Triumvir M. Lepidus signierte Prägung aus dem Jahr 61 zeigt auf der Rückseite einen Reiter mit einem geschulterten Tropäum;[18] eine Inschrift bezeichnet ihn als M.LEPIDUS – gemeint ist ein Vorfahre, der sich als ganz junger Mann im 2. Punischen Krieg ausgezeichnet und dafür eine Ehrenstatue auf dem Kapitol erhalten hatte. Um den Reiter (oder die Reiterstatue) herum läuft die Inschrift AN.XV. PR.H.O.C.S.; diese wird nach einem plausiblem Vorschlag folgendermaßen aufgelöst: an[orum] XV pr[aetextatus] (andere meinen: pr[ogressus]) h[ostem] o[ccidit] c[ivem] s[ervavit]: «im Alter von 15 Jahren, als er noch die Toga praetexta trug (oder: im Alter von 15 Jahren rückte er vor), tötete er einen Feind und rettete einem Bürger das Leben».[19] Ein zweites Beispiel: Im Jahr 59 lässt der Münzmeister [Marcus Nonius] SUFENAS einen Denar prägen, auf dessen Rückseite Roma auf einem Haufen erbeuteter Waffen sitzt und von einer Victoria bekränzt wird;[20] darunter steht: SEX[tus] NON[ius]; um die Figuren herum läuft von rechts nach links die Inschrift: PR.L.V.P.F. Sextus Nonius war der Vater des Sufenas;[21] als Prätor und Parteigänger Sullas hatte er im Jahr 81 Festspiele veranstaltet zur Feier von Sullas Sieg an der Porta Collina. In diesem Zusammenhang bietet sich folgende Auflösung an: Pr[aetor] l[udos] V[ictoriae] p[rimus] f[ecit]. Wieder ist die Lösung

15 RE 14, 1573 s.v. Marcius Nr. 79; zur Gastfreundschaft mit Philipp V. siehe 1574 oben, mit Verweis auf Liv. 42,38,8; 40,11; 42,4.

16 Siehe oben, Anm. 5.

17 RE 3, 1742 s.v. Cassius Nr. 72 (Münzer). Zu den leges tabellariae vgl. C.H. Wirszubski: Libertas as a Political Idea at Rome During the Late Republic and Early Principate, Cambridge 1950, S. 50.

18 Crawford: RRC, S. 443, Nr. 419.

19 Die umlaufende Inschrift findet sich nicht auf allen Exemplaren dieser Prägung. Eine unmittelbare Textparallele bietet Valerius Maximus 3,1,1: «Aemilius Lepidus puer etiam tum progressus in aciem hostem interemit, civem servavit.» Siehe RE 1, 551f. s.v. Aemilius Nr. 64 und 68.

20 Crawford: RRC, S. 445f., Nr. 421.

21 1RE 17, 901 s.v. Nonius Nr. 53 (Münzer).

plausibel; aber wie viele von denen, die einen solchen Denar damals in der Hand hielten, wären von sich aus darauf gekommen?

Die Münzmeister der späten Republik feiern in ihren Prägungen die Leistung der Familie, aus der sie stammen; manche greifen viele Generationen zurück, andere (die über keine so glanzvolle Tradition verfügen) nur auf ihren Vater. Aber an wen wenden sie sich damit? Die Botschaften der Münzen sind zu verschlüsselt und voraussetzungsreich, als dass sie ein breites Publikum hätten ansprechen können. Man hat den Eindruck eines exklusiven Gesellschaftsspiels in kleinstem Kreis. Die politische Macht lag zu dieser Zeit in den Händen einer nach außen weitgehend abgeschlossenen Aristokratie, der Nobilität. Das hierarchische Verhältnis der Nobiles untereinander war weitgehend unstrittig, die Möglichkeiten zum öffentlichen Auftreten und zum Erwerben von Prestige waren durch Konsens reglementiert. Wenn die Personalisierung der Münzbilder durch die jungen Münzmeister innerhalb des Establishments auf keinen Widerstand stieß, so wird das am ehesten daran liegen, dass man darin keine Gefahr witterte: Durch elitäre Spielereien ließ sich kaum, so meinte man wohl, politische Anhängerschaft mobilisieren.

Im Gegensatz zu den von Münzmeistern veranlassten Prägungen sind die Emissionen der Cäsarmörder von keiner legitimen Autorität genehmigt und daher im strengen Sinn illegal. Vor allem aber wenden sie sich in erster Linie an die angeworbenen Truppen und damit an ein weitgehend homogenes Publikum. Die Soldaten wussten genau, für welche Sache sie ihr Leben riskierten. Unter diesen Umständen lag es nahe, diese Sache auch in der Münzprägung zu thematisieren und auf den Punkt zu bringen. Beim Brutus-Denar ist dies in einzigartiger Weise gelungen: So entstand ein Bild, das in seiner Kombination aus geballter Wucht und abstrakter Klarheit noch heute zu faszinieren vermag.[22]

22 Zur Rezeption des Brutus-Denars in Antike und Neuzeit: Gerd Hagenow: Zwischen phrygischer Mütze und Narrenkappe, in: Nassauische Annalen 96, 1985, S. 269–280; Adriano Savio: Il berretto della libertà nella documentazione numismatica romana e la sua trasformazione durante la rivoluzione francese, in: RivItalNumismatica 105, 2004, S. 25–63; Reinhold Walburg: EID MAR: Die Macht der visuellen Kommunikation. Rezeption eines antiken Motivs, in: Boreas 30/31, 2007, S. 111–125; Stéphane Rolet: Un «pileus» et deux poignards: Les symboles immuables du tyrannicide, du denier EID MAR de Brutus à l'emblème d'Alciat Respublica Liberata (1546), in: Adriano Rolet (Hg.): Allégorie et symbole: voies de dissidence? De l'Antiquité à la Renaissance, Rennes 2012, S. 361–389; Bernhard Richard: Les emblèmes de la République, Paris 2012, S. 41–75 («Le bonnet phrygien»), v.a. S. 47–51; Vera Simone Schulz: Vom Tyrannenmörder zum Souverän. Umdeutungen des Brutuskultes im 16. Jahrhundert, in: Ulrike Peter / Bernhard Weisser (Hg.): Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance, Mainz 2013, S. 327–344.

Melanie Möller

Augustus

Der Selbstverdichter

Unter Altertumsforschern bilden Numismatiker eine besondere Spezies. Beeindruckend ist ihr Detailwissen, können sie doch beinahe jede Münze zuordnen, die in irgendeiner Provinz des römischen Reiches ausgegraben wurde. Und es gibt weitaus mehr von ihnen, als man auf den ersten Blick vermuten könnte: Wo immer bei Vorträgen Münzbilder gezeigt werden, sammelt sich am Ende eine gemischte Schar ausgewiesener Experten und Hobbymünzkundler zwecks vertieften Austauschs um den professionellen Gast, was den geplanten Gang ins Restaurant schon mal um ein Stündchen verzögern kann.

Was ist so fesselnd an den unscheinbaren Plättchen, die auch in einschlägigen Museen zuhauf ausliegen und nur bei Banausen im Ruch stehen, langweilig zu sein? Es sind die subtilen Potentiale ideeller Verdichtung, die ihre Faszinationskraft bewirken. Auf Münzen werden Ideen zugleich veredelt und begreifbar. Mit ihrer symbolischen Prägnanz bieten sie auch machtpolitisch aufgeladenen Darstellungsgelüsten handfeste Möglichkeiten zu virtueller Konzentration.

Davon profitiert haben nicht zuletzt die römischen Regenten. Mithilfe von Münzen ließ sich das Projekt der konzeptionellen Gestaltung der eigenen Popularität zu Lebzeiten und darüber hinaus schnell und effizient verwirklichen. Am weitesten trieb die Eigenpropaganda auf Münzen Gaius Octavius, der spätere Kaiser Augustus. Sie zeigen mal seinen Kopf, dann die ganze Figur, zu einem Herrscherkörper komprimiert; sie variieren verschiedene Bilder und Symbole, wobei unter den konkret auf Augustus verweisenden Tierzeichen der Steinbock dominiert. Auf den Münzen ist Augustus sowohl als Bewahrer als auch als Erneuerer verewigt: zwischen Tradition und Innovation. Auch die Nähe des Herrschers zu den Göttern ließ sich trefflich ins Münzbild prägen und dabei gleichsam transgendern; Augustus selbst trägt häufiger die göttlichen Züge des mordlustigen Zwillingspaares Diana/Artemis und Apollon (wobei Letzterer überwiegt; umgekehrt ähnelten auch die Götter bisweilen erkennbar ihrem menschlichen Pendant). Der so in Szene gesetzte Herrscher ist eben alles zugleich – Gott, Regent, Heros, Patron, Gründer, Bewahrer, Zerstörer *(Abb. 1 bis 4)*.

In Sachen Zirkulation war Augustus ebenfalls führend. Zu sei-

Abb. 1 – 4
Rollenrepertoire eines göttlichen Herrschers. Augustus als Pater, Apoll, Diana und mit einem Steinbock.

ner Zeit, aber auch noch lange danach waren Münzen mit seinem Konterfei so dicht übers gesamte Reich, einschließlich der Provinzen, verteilt wie die keines zweiten Herrschers.[1] Dabei gab es durchaus eine gewisse Auswahl- und Gestaltungsfreiheit bei Bildsymbolen und Inschriften; unter Letzteren sticht der *divus augustus pater* hervor, die maximale Verdichtung römischer Ideale.

Überhaupt: Inschriften, nicht nur auf Münzen, sondern auch auf Steinen oder an Wänden. Diese Kurz-Texte, Ver-Dichtungen par excellence, waren angesichts eher basaler Lesefertigkeiten des Durchschnittsrömers für die Mehrheit leicht rezipierbar, also ein ideales Darstellungs- und Propagandamedium. Auch deren Vorzüge hat keiner derart perfekt ausgelotet wie Augustus. So lässt sich ein signifikanter Anstieg in der Produktion von Inschriften zu Lebzeiten des Augustus verzeichnen: Tatsächlich übersteigt die Zahl der Inschriften aus augusteischer Zeit den römischen Durchschnitt um ein Zehnfaches. Inschriften sind zum «Massenmedium der Kommunikation»[2] geworden, sie ließen Augustus allgegenwärtig erscheinen. Er nutzt sie zur Vermittlung seiner Politik wie zur Selbstdarstellung; dem entspricht die immense Zahl seiner Porträts, die sich zwischen 25 000 und 50 000 bewegt.[3]

Am besten lässt sich die Dimension der Selbstvermarktung des Augustus an der «Königin der antiken Inschriften» (Theodor Mommsen) studieren, der nach einem ihrer Fundorte, nämlich

1 Vgl. Dario Calomino: Emperor or God? The Posthumous Commemoration of Augustus in Rome and the Provinces, in: The Numismatic Chronicle 175, 2015, S. 57–82.

2 So Karl Galinsky: Erinnerungskultur des Augustus. Die Inszenierung der Trauer und seiner unsterblichen «memoria», in: Antike Welt 4, 2014, S. 25–33, S. 34.

3 Ebd., S. 33.

Ankara, benannten Abschrift seines «Tatenberichts» (res gestae divi Augusti), dem Monumentum Ancyranum;[4] die Text-Tafeln waren, gestützt auf zwei Bronzepfeiler, vor dem Augustusmausoleum auf dem Marsfeld exponiert. Was hat es mit dieser letzten Ruhestätte des Kaisers auf sich? Seine Errichtung lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit in zeitliche Nähe zum Jahr 31 vor Christus datieren, also ziemlich konkret mit der Schlacht bei Actium verbinden, in welcher Octavian seinen ehemaligen Mitkonsul, den inzwischen als orientalisierten Aggressor verunglimpften Dauerwidersacher in der Caesar-Nachfolge, Marcus Antonius, endgültig niederrang. Das Mausoleum bestand aus fünf konzentrisch um einen Kern formierten Mauerringen, wobei die drei äußeren untereinander mit Kammern verbunden und die inneren als Umrundungen angelegt waren.[5] Auf dem Marsfeld befand sich das monumentale Grab mit der Inschrift, die später hinzugefügt wurde, in unmittelbarer Nachbarschaft zu den bedeutendsten Männern Roms – sie alle hat Augustus mit seinem «visual compendium» noch überragt. Das dürfte nicht nur großen Eindruck gemacht, sondern auch Verwirrung gestiftet haben: Die Text-Tafeln waren aus Bronze gefertigt, wo doch für Epitaphien sonst Stein verwendet wurde. Auf Bronze wiederum wurden politische Proklamationen, Gesetze oder Verträge ausgestellt: Dazu passt der präskriptive Ton der «Gesten», der eine «Aura der Verbindlichkeit» schaffe.[6] Wo er sich auf stilles Toten-Gedenken eingestimmt haben mag, wurde der Betrachter mit der politischen Lebenswirklichkeit des Augustus konfrontiert. Aus dem Bronze-Material erhellt auch der Anspruch auf überzeitliche Geltung dieser Kreuzung aus politischem Dokument und Todestextur.

Und was genau bietet dieser monumentale Text, der schon zu Lebzeiten im ganzen Reich verteilt wurde? Der nüchtern gehaltene autobiographische Rechenschaftsbericht umfasst die Ereignisse von 44–14 n. Chr., also knapp 60 Jahre, und konzentriert sich, wenig überraschend, auf die innen- und außenpolitischen Erfolge des Verfassers, die er zu einer einzigen Erfolgsgeschichte verdichtet. Aus der Ich-Perspektive rekapituliert Augustus seinen Weg vom selbstlos engagierten Privatmann zum gottgleichen «Vater des Vaterlandes». Die Begründung der neuen Staatsform

4 Große Teile des Textes sind uns aus drei Rekonstruktionen bekannt; neben dem Monumentum Ancyranum gibt es noch zwei stark fragmentierte Abschriften aus Pisidien, eine aus Apollonia (Monumentum Apolloniense), die nur den griechischen, und eine aus Antiochia (Monumentum Antiochenum), welche nur den lateinischen Text bietet.

5 Vgl. Jon Albers: Die letzte Ruhestätte des Augustus. Neue Forschungsergebnisse zum Augustus-Mausoleum, in: Antike Welt 4, 2014, S. 16–24.

6 Die Zitate bzw. Formulierungen übertragen aus: Michael Peachin: Augustus' Res gestae and the Emerging Principate, in: Studia epigraphica in memoriam Géza Alföldy, hg. von Werner Eck, 2013, S. 255–274; hier S. 268; S. 270 («a burden of obligation»).

des Prinzipats wird getarnt als Wiederherstellung der republikanischen Ideale. Augustus tritt uns als Prototyp des römischen Paradoxons schlechthin, des *primus inter pares*, entgegen. Herausragend, so stellt er selbst es dar, sei er lediglich durch seine besondere *auctoritas*, die sich vornehmlich in den zahlreichen Ehrungen seiner Person manifestiere. Diese in der Tradition verankerte Ausnahmestellung ermöglicht es ihm, immer wieder darauf hinzuweisen, etwas als Erster und Einziger getan zu haben. In seinem Text begegnet uns Augustus als bewährtes Beispiel und Ausnahmefall zugleich. Auf allen Ebenen setzt er Widersprüche und Gegensätze (Ausnahme – Beispiel, Einzelner – Gemeinschaft, Tradition – Innovation) außer Kraft.

Dabei geht es, wie schon Michèle Lowrie gezeigt hat,[7] durchaus mehr um Worte als um Taten: Die dichte, konzentrierte, fokussierte Präsentation des Geleisteten und seines Urhebers steht im Vordergrund und nimmt inhaltliche Vagheiten bewusst in Kauf. Auf dieser Grundlage gelingt es dem Kaiser sogar, seine individuelle Lebensleistung als eine «constitution générale» des römischen Prinzipats vorzustellen: Diese im Anschluss an Alfred Heuss unter anderem von John Scheid entwickelte These besagt, dass die «Gesten» als «eine Art von Verfassung» für das sich eben erst – nämlich mit der Selbstermächtigung des Augustus – formierende Regierungssystem des Kaiserreichs fungieren.[8] Doch will Augustus Kontrolle über seine Rezeption als «Vorbild» auch posthum ausüben. Wer aber sind die Nachfahren, die das lesen, wiederholen, nachahmen sollen? Nun, nicht nur seine direkten familiären Nachkommen, sondern recht eigentlich alle Römer, vielleicht sogar alle künftigen Machthaber dieser Erde, in deren Köpfe er sich mit seiner exemplarischen Ausnahmebiographie sozusagen hineinpflanzt – die «Gesten» verkörpern auch ein universales Testament. Dieser Kaiser hat in der Tat nur einen Körper, Bilder und Inschriften, Münzen und Monumente dienen seiner Repräsentanz. Als der Unsterbliche am 19. August 14 n. Chr. im nahe Neapel gelegenen Nola schließlich doch das Zeitliche segnete, sollen, eingekleidet in eine rhetorische Frage, folgende letzte Worte dem Gehege seiner Zähne entflohen sein: «Habe ich meine Rolle gut gespielt? Nun, so klatscht Beifall und schickt uns alle freudig fort.» Wie schade, dass ausgerechnet dieses griffige

7 Michèle Lowrie: Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome, Oxford/New York 2009, S. 285.

8 John Scheid (Hg.): Res Gestae Divi Augusti. Hauts faits du divin Auguste, Paris 2007, Einleitung.

Bekenntnis zum Leben als *theatrum mundi* weder auf dem Monumentum noch auf einer der Münzen oder anderen Selbstverdichtungsmedien zu finden ist – sondern bei dem großen Kaiseranekdotenerzähler Gaius Suetonius Tranquillus (*Div. Aug.* 99, 1).

Enrico Müller

Militante Göttinnen

Variatio delectat. Dem historisch interessierten Münzfreund ist der fünfzig Jahre währende Totentanz, der in der früheren Geschichtsschreibung gern als das «Zeitalter der Soldatenkaiser» angesprochen wurde, ein beglückend vielgestaltiges Feld. Er sieht sich einer zur «Weltkrise» aufgewerteten Dauerdepression des Römischen Reichs gegenüber, deren numismatische Zeugnisse ihn durch ihren Abwechslungsreichtum von etwa siebzig Kaisern und Kaiserinnen, Gegenkaisern und Separatisten gleichermaßen verwirren und erfreuen.[1] Zwischen dem schicksalsträchtigen Sechskaiserjahr 235, in dem mit dem Thraker Maximinus der erste Berufssoldat zum Augustus ausgerufen wird, und der Machtübernahme eines dalmatischen Legionsführers namens Diocles 284 vergehen insgesamt kaum fünfzig Jahre. Angezeigt ist damit ein Zeitraum, in dem die galoppierende Münzverschlechterung des Leitnominals, des von Caracalla eingeführten Doppeldenars,[2] nur noch durch die Geschwindigkeit in der Abfolge von Usurpationen übertroffen wird. Positiv gewendet ließe sich immerhin konstatieren, dass kein Imperium der Geschichte in so kurzer Zeit so viele Herrscher hervorgebracht hat.

Münzpolitische Entsprechung zur notorisch kritischen Herrschaftsform des Soldatenkaisers ist eine Transformation ziviler in militärische Wertbegriffe, die sich ikonographisch in zwei besonders markanten Fällen kundgibt. Sondieren wir die Reverse der wichtigsten imperialen Prägungen (Doppeldenar qua Antoninian, As, Sesterz) unseres Zeitraums, wird sichtbar, dass es vornehmlich die für das römische Selbstverständnis so bedeutsamen Damen Concordia und Fides sind, die angesichts der veränderten Umstände nunmehr den Waffenrock anlegen müssen. Waren genannte Apotheosen zuvor überwiegend auf den Rückseiten der Kaiserinnen-Münzen anzutreffen, sind deren aufgerüstete Ebenbilder jetzt in schier endlosen Serien auf den Prägungen der männlichen Herrscher aufzufinden, um ebendort die unverbrüchliche Eintracht und Treue zwischen Kaiser und Heer anzuzeigen. Dabei weist das Motiv der Concordia ursprünglich auf den Idealzustand der Res publica, die politische Eintracht aller Bürger, mehr noch aber auf den sozialen Frieden eines Gemeinwesens, das auch im materiellen Sinn jedem das Seine und damit im kollektivem Verständnis allen ausreichend gibt. Im

1 Vgl. Andreas Alföldi: Studien zur Geschichte der Weltkrise des 3. Jahrhunderts nach Christus, Darmstadt 1967. Ein Panorama gegenwärtiger Forschung bietet Klaus-Peter Johne (Hg.): Die Zeit der Soldatenkaiser. 2 Bände, Berlin 2008, die beste Einführung zum Thema gibt Michael Sommer: Die Soldatenkaiser, Darmstadt 2004.

2 Der antike Name des 214 eingeführten Nominals ist erstaunlicherweise nicht direkt überliefert, die gängige Bezeichnung «Antoninian» seit dem Mittelalter gebräuchlich. Ikonographischer Hauptunterschied zum Denar ist die dem orientalischen Himmelskult entlehnte Stilisierung des Herrscherporträts: Die Kaiser tragen anstelle des Lorbeers nunmehr eine Strahlenkrone, das Haupt der Kaiserinnen ruht auf einer Mondsichel.

Abb. 1
Antoninian des Probus (276–282), geprägt im Jahr 277 in Ticinum.

Münzbild[3] begegnet uns die entsprechende Göttin in ihrem traditionell-zivilen Erscheinungsbild oft bekränzt mit der Schale (Patera) über einem Altar opfernd oder wahlweise in sich ruhend mit besagter Opferschale in der rechten Hand und dem Füllhorn (Cornucopia) im linken Arm auf dem Herrscherthron. Es ist dieser populäre, die Pax Romana versinnbildlichende Zusammenhang von Frömmigkeit (Pietas) und Üppigkeit (Uberitas), der mit dem Beginn des dritten Jahrhunderts allmählich aufgebrochen und von einem militanten Zwillingsbild begleitet wird, das alsbald zum dominierenden Motiv avanciert. Als CONCORDIA MILITUM oder CONCORDIA EXERCITUS, «Eintracht der Soldaten» oder «Eintracht des Heeres» also, steht die Göttin, der schon in frührepublikanischer Zeit ein Tempel auf dem Forum geweiht wurde, nunmehr in angelegter Rüstung entweder zwischen zwei von ihr gehaltenen Feldzeichen oder aber dem Feldherrn und Kaiser im Handschlag direkt gegenüber *(Abb. 1)*.

Ikonographisch nahezu gleich steht es um FIDES, die Apotheose der Treue, die im besagen Zeitraum wahlweise als FIDES MILITUM oder FIDES EXERCITUS ihren schneidigen Auftritt hat und mitunter auch ganz durch vier in den Boden gepflockte Standarten ersetzt wird. Scheint die Ideenpolitik der Eintracht auf die Kooperationsfähigkeit und das Einheitsgefühl der Truppenteile und im Reich verstreuten Legionen untereinander abzuzielen, so appelliert das geprägte Konzept der Fides an den Ver-

3 Vgl. Björn Ralph Kankelfitz: Römische Münzen, 4. Aufl. Augsburg 1996, und Ursula Kampmann: Die Münzen der römischen Kaiserzeit, 2. Aufl. Regenstauf 2011. Wissenschaftliche Primärreferenz ist Harold Mattingly, Edward A. Sydenham: Roman Imperial Coinage (RIC), 10 Bde., London 1923–1994.

Abb. 2
Denar des Maximinus Thrax (235–238), geprägt in Rom um 236–237.

pflichtungsakt zwischen Feldherr und Soldat. Beschworen wird dabei jene zur Disposition stehende Ehre (Honos), die zwischen erzwingbarem Rechtsanspruch und moralischer Verpflichtung oszilliert *(Abb. 2)*.[4]

Es liegt auf der Hand: Die propagandistische Aufrüstung des Concordia- und des Fides-Motivs steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Herrschaftstypus des Soldatenkaisertums, einer Herrschaftsform also, die weniger durch eine Krise der Legitimation als vielmehr durch eine permanente Krise der Akzeptanz gekennzeichnet ist. Überwiegend galt: Das Heer akklamierte, der Senat legitimierte – in ebendieser Reihenfolge. Das eigentliche und strukturelle Problem ist indessen ein anderes: Vor die Möglichkeiten gestellt, sich von den eigenen Truppen zum Kaiser ausrufen oder umgehend totschlagen zu lassen, votierten die meisten Heeresführer begreiflicherweise für erstgenannte Option. Die lebenserhaltende Maßnahme erwies sich jedoch zumeist als eher kurzfristige Lebensverlängerung. Denn in der tristen Logik einer durch regionale Truppenteile ins Werk gesetzten Usurpation war die Figur der Selbstaufhebung gleichsam von Beginn an schon angelegt – eine Figur, die sich ihrerseits in immerhin zwei Grundgestalten vollzog: Der durch kurzfristiges Schlachtenglück zum Kaiser gewordene Soldat wurde bei Ausbleiben weiterer Erfolge oder dem Versuch, sich administrativ

4 Harald Fuchs: Begriffe römischer Prägung, in: Museum Helveticum 4 (1947), S. 157–168. Vgl. auch Hans Oppermann (Hg.): Römische Wertbegriffe, Darmstadt 1967.

Abb. 3
Antoninian des Philippus I. Arabs (247–249), geprägt in Rom.

von den Seinen zu emanzipieren, spontan oder konzertiert von ebenjenen Truppen entleibt und entthront, die ihm einige Monde zuvor zur Herrschaftswürde verhalfen. Oder aber er erlag einem Herausforderer, der an irgendeinem anderen Kriegsschauplatz der permanent bedrohten Reichsgrenzen auf vergleichbare Weise zu Ehren gelangte, in der direkt ausgetragenen Konfrontation *(Abb. 3)*.

Beide angeführten Münzbilder führen mithin unmittelbar in die fatale Eigendynamik solcher Konfliktsituationen hinein und sind zugleich beredter Ausdruck eines groß angelegten ideenpolitischen Beschwichtigungsversuchs. Die unvermittelte Abhängigkeit des Kaisers vom Heer erzwang also ein Regierungsverhalten, das sich um jeden Preis die Akzeptanz bei den Soldaten bewahren und insofern sukzessive politisch-administrative Kompetenzen zugunsten eines zur Schau gestellten militärisch-diktatorischen Dezisionismus preisgeben musste. Der Kaiser hatte zu siegen – tat er es nicht, verlor er seinen Nimbus und bezahlte mit seinem Leben, das ihm schneller und häufiger, als es der siegreiche Feind konnte, die eigenen Truppen nahmen. Jeder neue Kaiser musste nach Akklamation überdies zunächst einmal zahlen und die Soldaten und höheren Ränge über den Sold hinaus mit fortgesetzten Donativen an sich binden. Damit entwertete er entweder die Währung[5] oder gleich die Ordnung als sol-

5 Metrologische Studien zum Feingehalt des Antoninians dokumentieren eine rasante Talfahrt. Unter Caracalla noch mit durchschnittlich 80%igem Silbergehalt ausgestattet, hat sich der Silberanteil der Münze bereits unter Kinderkaiser Gordian III. halbiert, um bei Philippus Arabs und Traianus Decius auf unter 40 % zu sinken. Unter Valerian kommt es zum faktischen Erliegen der Silberprägung – Optimisten dürfen noch eine kurze Zeit von Billonmünzen sprechen. Am Ende der Regierung des Gallienus beträgt der «Feingehalt» des faktisch kupfernen Doppeldenars noch etwa 4 % und verbleibt bis zu seinem schnellen Ende auf diesem Niveau.

Abb. 4
Antoninian des Aurelianus (270–275), geprägt in Siscia, 272–274.

che, wenn er, wie Maximinus, die Soldateska zur Belohnung nach eigenem Belieben marodieren und plündern ließ. Vor allem aber musste der Kaiser kompromisslos die Lebensform des Berufsmilitärs verkörpern und dabei fortwährend jene Nähe zu den Soldaten praktizieren, die ihm die lebensrettende Akzeptanz sicherte. Insbesondere in diesem Zusammenhang zeigt sich die Janusköpfigkeit der CONCODIA MILITUM und der FIDES EXERCITUS. Treue und Eintracht des Heeres durfte der vermeintlich mächtigste Mann auf Erden seinerseits nur dann erwarten, wenn er sie selbst tagtäglich im Feldlager glaubwürdig unter Beweis stellte. Simple Schlagetots hatten unter solchen Voraussetzungen nicht selten einen strukturellen Überlebensvorteil gegenüber ambitionierteren Herrschern. Weitsichtigere Soldatenkaiser wie Probus und Aurelianus, die den genannten Teufelskreis allmählich zu bannen suchten, mussten ihr ziviles, einer Verbesserung der Reichsverwaltung dienendes Engagement umgehend mit dem Leben bezahlen – im Verständnis der meuternden Truppenteile hatten sie schlicht den wechselseitig bindenden Treueeid gebrochen *(Abb. 4)*.

So nimmt es sich nicht wunder, dass die Beschwörung alternativer Fakten als das vorrangige politische Programm für die Münzen der Soldatenkaiser anzusehen ist. Aus dem beruhigenden Sicherheitsabstand von 1750 Jahren heraus nimmt das drastische

Auseinanderklaffen von geprägter Ideenpolitik und politischer Realität vor dem Auge des numismatischen Betrachters situationskomische Züge an. Wenige Beispiele vielsagender Münzreverse mögen an dieser Stelle genügen. Im Zeitraum der gemeinschaftlichen Herrschaft Valerians und seines Sohns Gallienus erreicht die Reichskrise ihre größte Zuspitzung, und dem Imperium droht angesichts der inneren und äußeren Bedrohungslage erstmals der Kollaps. Beide zählen folgerichtig zu den engagiertesten und numismatisch variantenreichsten Emittenten des CONCORDIA MILITUM-Motivs. Während an sämtlichen europäischen und kleinasiatischen Grenzlinien mehrfach und teils abgestimmt die germanischen Stämme der Franken (die bis nach Spanien vorrücken), der Alemannen (die den Limesfall auslösen) und der Goten auf dem Balkan und in Kleinasien einbrechen, entwickelt im Osten das neupersische Reich der Sassaniden unter Sapur weltherrschaftliche Ambitionen. Wenig zuvor hatte bereits Philippus Arabs mit der Münzverkündigung seines im Reich als Schande empfundenen Friedens mit den Persern (PAX FUNDATA CUM PERSIS) sein nahendes Ende besiegelt. Valerian macht in ähnlicher Lage Gallienus zum Mitregenten, überlässt diesem die europäischen Probleme und zieht mit seinem Heer in jenen Osten ab, der auf zahlreichen Münzreihen als exemplarisch kaiserliches Gebiet ausgewiesen wird (ORIENS AUGG). Kaum hat er sich nach vorläufigen Haltepositionen und einem teuren Friedensangebot an Sapur zum Widerhersteller des Orients (RESTITUTOR ORIENTIS) ausgerufen, gerät er nach der vollständigen Niederlage von Edessa in persische Gefangenschaft – ein einmaliges Ereignis in der römischen Geschichte. Während im Reichsgebiet seine Münzen mit dem vielversprechenden Titel «Wiederhersteller der Welt» (RESTITUTOR ORBIS) zirkulieren, dient Valerian dem Perserkönig bereits, wie Lactanz mit Hohn zu berichten weiß, als lebendige Leiter beim Aufstieg aufs Pferd.[6] Seinem Sohn, der nicht einmal den Versuch unternimmt, den Vater zu befreien oder wenigstens auszulösen, wird in nochmaliger Überbietung des abhanden gekommenen Realitätsbezugs als dem «Wiederhersteller des Menschengeschlechts» (RESTITORI GENERIS HUMANI) gehuldigt. Zudem sieht sich Gallienus mit Einbrüchen an allen Fronten, einer beinahe zweistelligen Anzahl

6 Lactantius: De Mortibus Persecutorum 5. Eine Übersetzung bietet Aloys Hartl in: Des Lucius Caelius Firmianus Lactantius Schriften (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 36), München 1919. Eine Zeichnung des genannten Demütigungsmotivs aus der Feder von Hans Holbein dem Jüngeren findet sich im Kunstmuseum Basel.

von Gegenkaisern und der Etablierung des gallischen Sonderreichs konfrontiert. Genug also, um sich fortwährend als VICTOR zu feiern und eine schwere Goldmünze schlagen zu lassen, die den überall anzutreffenden Frieden (UBIQUE PAX) verkündet. Überhaupt stellt die münzpolitische Propagandaoffensive des Gallienus in ihrer Realitätsverweigerung noch die Plakate und Phrasen jedes bankrotten Satelitenstaates der jüngeren Vergangenheit in den Schatten: Glück (Fortuna) und Freude (Laetitia), Frieden (Pax) und Sicherheit (Securitas) führen ihren ikonographischen Reigen auf, Überfülle (Abundantia), Üppigkeit (Uberitas), die Fruchtbarkeit der Ernte (Annona) und Freigebigkeit (Liberalitas) wetteifern in dem nur noch verzweifelt anmutenden Werbefeldzug miteinander – die Münze freilich, auf der all dies geschieht, der Doppeldenar, ist da nur noch ein tristes Kupferstück, das man vor seiner Ausgabe oberflächlich mit – schnell bröckelndem – Silbersud verätzt.

Für das Imperium konnte bald nur noch eines gelten: Disce aut discede: Lern' oder troll dich. Also lernt es. Geschichtsphilosophisch gerechtfertigt wird das kurze Zeitalter einander verschlingender Soldatenkaiser in diesem Sinne vor allem durch seine letzte Hervorbringung. Ein weiterer einfacher Soldat, der sich zum Legionsführer hochdient und zum Kaiser akklamieren lässt, der nach der obligatorischen, teils eigenhändigen Beseitigung zweier Konkurrenzusurpatoren das Reich durchgreifend und mit nachhaltigem Erfolg reformiert, dabei die kaiserliche Herrschaftsform selbst strukturell verändert,[7] daraufhin freiwillig abdankt, um schließlich im hohen Alter in seiner Seniorenresidenz friedlich zu entschlafen? Diese Abfolge von Ereignissen ist durch und durch unwahrscheinlich und hat gleichwohl stattgefunden. Der imposanten Person Diocletians bleibt es vorbehalten, die Außengrenze zu sichern, die Reichskrise durch eines der weitreichendsten Maßnahmenpakete in der Geschichte der Staatsverwaltungen zu beenden und das Projekt Imperium Romanum damit erfolgreich in die Spätantike zu verlängern. Letztmals lässt er mit seinen Mitregenten massenweise den CONCORDIA MILITUM-Typ auf Doppeldenaren emittieren, bevor auch dieses unheilvolle Nominal seiner Münzreform zum Opfer fällt. Unüberschätzbar ist indessen der Unterschied zu seinen Vorgän-

7 Ikonographisch eindrucksvoll wird die neue Herrschaftsform in der sogenannten, heute in die Außenfassade des Markusdoms eingearbeiteten «Venezianischen Tetrarchengruppe» umgesetzt. Auch dem Bildner ging es um Concordia, nun allerdings verstanden als brüderliche Einheit (Fraternitas) zwischen den vier sich umarmenden, nach Rang und Merkmalen weitgehend gleich dargestellten Herrschern. Zuletzt soll das numismatische Hauptzeugnis des tetrarchischen Amtsverständnisses nicht unerwähnt bleiben: Es ist der Abdikationsfollis, eine Münze, die den Seniorkaiser nach seiner Abdankung feiert. Auf dem Revers segnet die Göttin der Voraussicht (Providentia) einen Neuling auf römischen Münzen: Quies, die Apotheose der Ruhe, ausgestattet mit dem Herrschaftszepter in der Linken und dem Palmzweig als Zeichen des Friedens in der Rechten.

gern, der die Motivreihe als ganze rehabilitiert: Die Eintracht zwischen Kaiser und Soldaten hält, geprägte Ideenpolitik und Realität geraten – warum, kann hier nicht erörtert werden – unversehens zur Deckung und führen schließlich in der Gestalt Diocletians zur erlösenden Selbstüberwindung des soldatenkaiserlichen Herrschaftsmodells.

Bildnachweis: Abb. 1: Harold Mattingly, Edward A. Sydenham: Roman Imperial Coinage (RIC), 10 Bde., London 1923–1994, RIC 330. – Abb. 2: RIC 7a. – Abb. 3: RIC 62. – Abb. 4: RIC 242.

Martin Mulsow

Fremdgänger

«In jedem Fremdwort steckt der Sprengstoff von Aufklärung», hat Theodor W. Adorno gesagt, denn in ihm «lockt eine Art Exogamie der Sprache, die aus dem Umkreis des Immergleichen, dem Bann dessen, was man ohnehin ist und kennt, heraus möchte».[1] Lässt sich diese Beobachtung auch auf Münzen übertragen, wenn sie Fremdgegenstände sind, aus fernen Kulturen, beschriftet mit exotischen Zeichen?[2] Gibt es eine Exogamie der Prägungen? Und wie kann diese Exogamie, wenn es sie gibt, zur Aufklärung beitragen?

Numismatische Fremdgänger tauchen erstmals im Laufe des 17. Jahrhunderts auf, dem Barockjahrhundert, als die Objekte sich wundersam vermehrten, die von den portugiesischen und niederländischen Schiffen aus Asien mitgebracht wurden. Seefahrer, Missionare oder Händler kamen zurück mit kleinen silbernen Kügelchen oder durchlöcherten Bleischeiben. Was sollte man damit anfangen? Einige von den Stücken landeten in den Sammlungen der Fürsten und reichen Patrizier, allerdings nicht in den Schaualben, sondern in Extratöpfen abseits der prestigeträchtigen römischen Denare oder griechischen Tetradrachmen. So sieht man 1654 einen 18-jährigen Wolfenbütteler Fürstensohn etwas ratlos, aber immerhin interessiert in der Kiste kramen: «Ich sehe, daß dort Schriftzeichen auf Samaritanisch, Äthiopisch, ja sogar Japanisch gebräuchlich sind, aber ich habe keine Ahnung, wie es sich mit den übrigen Charakteren verhält.» Er möchte mehr darüber wissen und richtet an seinen pädagogischen Mentor die Bitte: «Sie könnten, so hoffe ich, mich dabei unterstützen.»[3] Zacharias Goeze, Rektor am Gymnasium in Osnabrück, verzeichnet im Katalog seiner Sammlung 1716 neben zwanzig summarisch aufgelisteten arabischen und türkischen Münzen auch eine «indische mit einem Drachen» und eine «chinesische», die er etwas unbeholfen als «eine Art von Eichel oder silbernes Kügelchen mit sieben Blättchen» beschreibt, «die von den Ihren TIKKEL genannt wird».[4] Tatsächlich gab es in Thailand seit dem 14. Jahrhundert sogenannte Ticals, die kleine Silberkügelchen mit einem Stempel waren *(Abb. 1)*.

Was haben solche fremden Zeichen mit jungen Leuten angestellt? Haben sie bei ihnen die Neugier geweckt, Fernweh erzeugt? Lust, exotische Sprachen zu lernen? Eine Irritation in der

1 Dieser Essay wird weiter entfaltet in meinem Buch «Fremdprägung. Münzwissen im Zeitalter der frühen Globalisierung», das im Sommer 2022 in Berlin bei Matthes & Seitz erscheint. Adorno: Wörter aus der Fremde, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 11, Frankfurt/M. 1974, S. 216–232, hier S. 221 und 218.

2 Vgl. zu Fremdgegenständen Birgit Neumann (Hg.): Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2015.

3 Ferdinand Albrecht an Johann Valentin Andreae, März 1654, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Nachlaß Ferdinand Albrecht, Bl. 22r.

4 Zacharias Goeze: Celeberrimorum virorum epistolae de re numismatica ad M. Zachariam Goezium, illustr. Gymn. Osnabrug. R. d. Accessit Musaeum Goezianum, Wittenberg 1716, S. 136f. «218: Indicus, figura Draconis notatus. 219: Idem. 220: Sinicus, glandem diceres argenteam aut globulum septem foliolis et rota notarum sex denarioum superans valorem, qui suis TIKEL appellatur.»

Abb. 1
Der thailändische Tical, ein Silberstück von 15 Gramm.

Überlegung, wie sich die äthiopischen oder japanischen Geldstücke in die Sammelalben und Münzschränkchen einsortieren ließen, die doch nach klassischen Kriterien gegliedert waren – römische Republik, Kaisermünzen, Städte und Völker des Mittelmeerraumes? Ein Ausbruch aus dem «Umkreis des Immergleichen»? Es ist nicht ganz leicht, Kriterien für diese ganz spezifische Erfahrung zu finden. Als Reinhart Koselleck von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont gesprochen hat, da tat er es in Bezug auf die Prägekraft von Begriffen, nicht von Münzen.[5] Doch sollte das nicht davon abhalten, zu fragen, ob nicht vielleicht auch Münzen Erfahrungsräume bündeln und Erwartungshorizonte eröffnen, vor allem dann, wenn sie ihre Besitzer oder Betrachter durch Ungewöhnlichkeit fesseln. An einzelnen Numismatikern lässt sich das beobachten. Georg Jakob Kehr, ein frischgebackener Universitätsabsolvent aus dem Thüringischen, war 1722 von einer riesigen indischen Silbermünze von elf Zentimetern Breite so eingenommen, dass er im Gothaer Schloss, wo sie verwahrt war, so lange bettelte, bis man sie ihm zum Entziffern auslieh. Höchstpersönlich reiste der Herr Bibliothekar nach Leipzig und brachte sie ihm.[6] Kehr erarbeitete sich mit der Entzifferung der persischen Inschrift den Erfahrungsraum der Lebens-

welt und der Diplomatie des Mogul-Kaisers Aurangzeb, er kommentierte akribisch Zeile für Zeile des Textes mit langen gelehrten Anmerkungen, fügte liebevoll Abbildungen eines indischen Dolches hinzu, den ihm ein Freund gezeigt hatte, und von Schriftproben des Bengalischen, die ihm ein anderer Freund mitbrachte, der bei der Ostindischen Kompanie angeheuert hatte.

Das ist kein außereuropäischer Seitensprung mehr, das ist das Eintauchen eines angehenden Orientalisten in eine neue Welt. Der Erfahrungsraum ist nur über wenige kontingente Objekte vermittelt – die Münze, den Dolch, die Schriftproben –, aber er setzt in Kehr einen Erwartungshorizont frei, der ihn darauf brennen läßt, die unmittelbare Erfahrungswelt der Münzen einzuholen und selbst in den Orient zu reisen. Jahrelang bemüht er sich, als Missionar nach Indien zu kommen oder nach Astrachan am Kaspischen Meer oder Syrien oder wenigstens nach Konstantinopel – doch alle Bemühungen schlagen fehl. Was sich bei Kehr nach einem ganz privaten Sehnsuchtsziel anhört, ist aber nur Symptom für einen größeren Erfahrungswandel in der europäischen Fremdwahrnehmung. Seit dem 16. Jahrhundert lässt sich ein Prozess der gelehrten Einkreisung Asiens, aber auch Afrikas und Amerikas feststellen: ein Kennenlernen indigener Kulturen von den Grenzen und Küsten der Kontinente her. Münzen spielen dabei eine zentrale Rolle, denn sie sind kleine, gut transportierbare, die Jahrhunderte oder gar Jahrtausende überdauernde Objekte, Träger von Schriftzeichen, Bildern und Symbolen. Manchmal sind sie als metallische Zeugen fast das Einzige, was von verblichenen Kulturen wie dem Kuschan-Reich oder dem Königtum von Axum übriggeblieben sind.

Mit Aby Warburg könnte man vom «Prägrand unheimlichen Erlebens» sprechen, der jede noch so harmlose Mitte umspiele.[7] Warburg sah den Orient als abgründige Kraftquelle affektiver Energien, die es zu bändigen gilt. Aber auch ohne Warburgs wilde Affektenlehre steht fest, dass die aus der Einkreisung erbeuteten Zeichen Irritationen im Wissenssystem Europas ausgelöst haben, zumindest für eine kleine Avantgarde von Wissenschaftlern, Antiquaren, Sprachforschern und Polyhistoren. Es ist ja gerade die Durchbrechung des Erwartungshorizontes, die nach Koselleck neue Erfahrung stiftet.

5 Reinhart Koselleck: «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» – zwei historische Kategorien, in: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/M. 1979, S. 349–375.

6 Vgl. Stefan Heidemann: Die verschollene Gothaer Sammlung orientalischer Münzen, in: ders. (Hg.): Islamische Numismatik in Deutschland. Eine Bestandsaufnahme, Wiesbaden 2000, S. 87–106, bes. S. 88–92.

7 Aby Warburg: Einleitung zum Mnemosyne-Atlas, in: ders.: Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Zweite Abteilung, Band II.1: Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2012, S. 3.

Die Unkatalogisierbaren

Der Weg von exotischen Münzen als Kuriosa in der Kiste bis zu ihrer Verwendung als Leitmedien der globalisierten Forschung war lang. Im 16. Jahrhundert treten sie am ehesten in «Materialien»-Büchern in Erscheinung, nicht aber in den maßstabgebenden numismatischen Werken. So finden sich in Ulisse Aldrovandis postum ediertem *Musaeum metallicum*, geschrieben in den Jahren um 1600, mitten zwischen Abschnitten zu Rohmetallen, Fossilien oder Messern auch einige Zeilen über Bleimünzen aus Java, die aus China stammten.[8] Aldrovandi hatte die Information aus dem Druck des Logbuchs einer Asienreise der holländischen Vereinigten Ostindien-Kompanie bezogen, wo die Münzen abgebildet waren (*Abb. 2 und 3*).[9]

Das Münzwissen ist also zunächst Händlerwissen, und es wandert in die Kompendien der naturkundlichen Polyhistoren und Autoren über die «Wunder der Welt».[10] Die Münzen selbst landen entsprechend in den Wunderkammern. Ole Worm etwa, der 1654 gestorbene dänische Sammler, besaß unter den zahlreichen Münzen in seinem Kabinett neben Runenmünzen auch chinesische.[11] Worm sah die Sache wohl so: Exotische Münzen muss man wie seltene Pflanzen behandeln und in eine Kunstkammer stecken, die die große Welt im Kleinen abbildet. Doch wie hat die Wunderkammer auf die etablierte Numismatik zurückgewirkt?

Sieg der Wunderkammer

1681 wird Johann Daniel Major, Professor in Kiel, vom Rat seiner Heimatstadt Breslau gebeten, die Münzsammlung in der Rhedigerschen Bibliothek in eine angemessene Ordnung zu bringen.[12] Major mußte den Auftrag ablehnen, da er ihn von Kiel aus und bei geschwächter Gesundheit nicht mehr wahrnehmen konnte. Doch er verfasste immerhin ein *De nummis Rehdigerianis […] desiderium*.[13] «Desiderium» ist das Zauberwort für damalige Wissenschaftsvisionen: Wie sollte eine Sammelordnung aussehen, welche Fragen wären zu stellen, nach welcher Methode sollte man vorgehen?[14] Die Seiten, die Major mit seinen Vorstellungen füllt, markieren den Einbruch der Wunderkammer in die Numismatik. Major hatte in Kiel Naturalienkabinette geordnet, wo man ohnehin in Erdteilen dachte und die Fauna, Flora und Artificialia nach

8 Ulisse Aldrovandi: Musaeum metallicum in libros IIII distribvtvm, Bologna 1648, I,7, S. 180. Vgl. Paula Findlen: Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy, Berkeley 1994.

9 Diarium nauticum itineris Batavorum in Indiam Orientalem, cursuum, tractuum, variorumque eventuum, qui ipsis contiguerunt, diligenter descriptum, s.l. 1598, unpaginiert, unter den Eintragungen zum August 1597.

10 [Adam Preyel] Artificia hominum miranda naturae in Sina et Europa, Frankfurt 1655, S. 1268, spricht über Geldwirtschaft in chinesischen Provinzen, ohne dass Münzen verwendet würden.

11 Ole Worm: Musaeum Wormianum, Seu Historia Rerum Rariorum, Tam Naturalium, Quam Artificialium, Tam Domesticarum, Quam Exoticarum, Quæ Hafniæ Danorum in aedibus autoris servantur, Amsterdam 1655. Vgl. Henrik D. Schepelern: Museum Wormianum: Dets Forudsætninger og Tilblivelse, Aarhus 1971.

12 Vgl. Klaus Garber: Bücherhochburg des Ostens: Die alte Breslauer Bibliothekslandschaft, ihre Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und ihre Rekonstruktion im polnischen Wroclaw, in: ders. (Hg.): Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2005, S. 539–654, bes. S. 543ff.

Abb. 2 und 3
Eine chinesische Bleimünze aus Java im Logbuch der Ostindien-Kompanie.

den Weltgegenden sortierte, aus denen sie stammten.[15] Jetzt wollte er die Münzsortierung ähnlich angehen. Er konnte anschließen an Hubert Goltzius, einen anerkannten flämischen Numismatiker, der eine offene Münzordnung der «urbes et populi» etabliert hatte.[16] Major vergleicht dessen Ausweitung der Numismatik auf Kleinasien mit dem Feldzug Alexanders des Großen: «Sich fast durch ganz [Klein-]Asien seinen Weg bahnend, hat der große Mann mit der Agilität seines Geistes und seiner Feder schnell gesehen, daß man leicht noch weiter gehen und es mit seinem Heer und seinen Waffen wie Alexander von Makedonien durchdringen kann.»[17]

Major formuliert hier erstmals die Matrix einer globalen Numismatik – eine Vision, die bis heute nicht wirklich eingelöst ist,[18] denn die Hochzeit zwischen Münzkunde und Globalgeschichte hat noch nicht stattgefunden. Das, was Major eine «uni-

13 Johann Daniel Major: De nummis Rehdigerianis publico bono contribuendis desiderium, cum brevi declaratione eorum, quæ in studio rei nummariæ supplenda adhuc videntur, Kiel 1681.

14 Vgl. Vera Keller: Knowledge and the Public Interest, 1575–1725, Cambridge 2016.

15 Zu den frühneuzeitlichen Wunderkammern immer noch maßgeblich: Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, 2. Aufl. Berlin 2002.

versalis cermatotheca» nennt, geordnet nach geographisch-chronologischer Methode, lässt sich nicht nur als Aufforderung lesen, *alle* geldartigen Kulturerzeugnisse der Welt in den Blick zu nehmen, sondern auch die Fragestellung umzukehren und zu untersuchen, wann denn Chinesen, Inder oder Türken begonnen haben, ihrerseits ausländische und europäische Währungen zu sammeln.

In Breslau ist Majors Vorschlag auf offene Ohren gestoßen. Der Ratspräsident Johann Sigismund von Haunold hat sich die neue Sicht zu eigen gemacht und in starkem Maße außereuropäische Münzen gesammelt: islamische, ostasiatische, nordafrikanische und brasilianische. Das war in dieser Expliziertheit ein ganz neues Phänomen, aber Haunold, der auch Naturaliensammler war, hat sich einen handschriftlichen Münzkatalog in acht Foliobänden anlegen lassen, in dem die Stücke aus seinem Besitz geordnet, erklärt und abgezeichnet waren. Dessen siebten Band nennt er *Theatrum Monetarium Asiaticum,* den achten *Theatrum Monetarii Africo-Americani (Abb. 4 und 5).*[19] Auch wenn der letzte Band kaum Einträge enthält (denn es gibt in Afrika und dem vorkolumbianischen Amerika kaum indigene Münzen), so war doch das Prinzip gewahrt, offen und anschlussfähig für alle Erdteile zu sein.

16 Hubert Goltzius: De re nummaria antiqua: opera quae extant universa, Antwerpen 1708, insbesondere Bd. IV: Ludovici Nonni Commentarius in Huberti Goltzi Graeciam Insulas et Asiam Minorem.

17 Major: De nummis Rehdigerianis, S. 23.

18 Ebd., S. 24.

19 Universitätsbibliothek Breslau (Wroclaw), R 666 – 673.

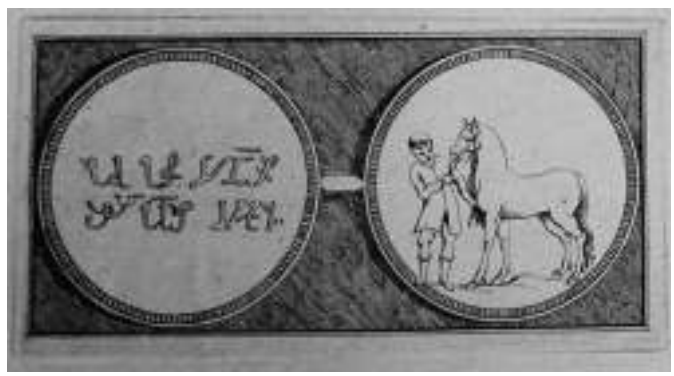


Abb. 4 und 5 (links)
Ein japanischer Koban und sein Eintrag im «Theatrum Monetarium Asiaticum».

Abb. 6 (rechts)
Eine gefälschte orientalische Münze.

Falschmünzerei

Frühneuzeitliche Wissensausgriffe auf die ferne Welt waren immer auch eine Form von Risikohandeln. Schnell kam es vor, dass man ganz und gar daneben lag mit seinen Projektionen, Vermutungen und Lesarten. Das konnte an den Sprachen liegen, die man nicht beherrschte, aber auch an findigen Adaptionen vor Ort, wenn Reisenden von Fälschern das präsentiert wurde, was diese finden zu müssen meinten. Die numismatischen Fremdgänger Gijsbert Cuper und Mathurin Veyssière La Croze erörtern 1709 brieflich eine Münze mit unbekannter orientalischer Aufschrift, die gut und gern eine Erfindung sein kann, die Europäern im Orient untergejubelt wurde *(Abb. 6)*.[20]

Aber das waren Ausnahmen. Systematischer ging es im Bereich der Religion her. Jüdische Schekel öffneten europäischen Pilgern ins Heilige Land den Erfahrungsraum der Leidensgeschichte Christi, denn es waren ja dreißig Silberlinge, die der Apostel Judas laut Bibel für den Verrat Jesu an die Hohenpriester erhalten haben soll. Fälscher haben das ausgenutzt und diese «Silberlinge» produziert *(Abb. 7)*.[21] Auch Münzen mit den Porträts von Christus oder Moses hielt man für authentisch, gerade weil das Bedürfnis so groß war, sich diese Gestalten anschaulich zu machen.

20 Mathurin Veyssière La Croze an Gijsbert Cuper, 24.5.1709, Koninklijke Bibliotheek Den Haag, KW 72 C 3, fol. 15b/c: «Je vous envoie, Monsieur, une copie assez mal dessignée quoique tres exacte d'une medaille quarrée que je crois tres ancienne.»

21 Vgl. George Francis Hill: The Medallic Portraits of Christ – The False Shekels – The Thirty Pieces of Silver. Oxford 1920, S. 78–90; Lars-Gunter Schier: Yerushalayim ha-Kedoshah: Eine numismatisch-kulturhistorische Reflexion der Görlitzer Schekel, in: Studien zur Oberlausitzer Numismatik, in: Krobnitzer Hefte 8 (2015), S. 205–224.

Wenn Falschmünzerei mit Exogamie in Berührung kommt, entstehen numismatische Bastarde. «Seltsam ist es, wie sich der Gesichtspunkt ändert, je nachdem, ob einer die Frucht eines Verbrechens oder der Legitimität ist.» Diese Beobachtung von André Gide in den *Faux-Monnayeurs* hat Hans Blumenberg seiner Erörterung des Säkularisierungsbegriffs vorangestellt, denn ihm ging es um die Aufdeckung dieser Prägung als Unrechtskategorie.[22] Wo Gide an Falschmünzerei der Moral, der Gerechtigkeit oder der Gefühle interessiert war, witterte der Ideengeschichtler geistige Fehlprägungen. Und geistige Fehlprägungen konnten auch leicht entstehen, wenn aus exotischen Münzen zu viel herausgelesen wurde. Das 17. Jahrhundert ist die Zeit einer unerhörten sprachlichen Kompetenzerweiterung. Grammatiken des Arabischen, Syrischen, Äthiopischen, Koptischen und Armenischen werden erarbeitet, bald folgt das Chinesische und Japanische. Der «Prägrand unheimlichen Erlebens» wird beim Entziffern von Münzaufschriften in diesen Sprachen akut.

Hermann Conring, umtriebiger Professor an der Universität Helmstedt, hat sich dabei als Spielverderber gegenüber exogamen Phantasien betätigt. In seiner Abhandlung *De nummis Ebraeorum paradoxa* macht er kurzen Prozess mit den Phantasieporträts eines Mose und Christus und fordert die genaue historische Kontextalisierung der entzifferten Charaktere ein.[23]

Fremdgeprägte junge Männer

Das hielt die jungen Gelehrten der Frühaufklärung nicht davon ab, sich in die große weite Welt zu verlieben. Im Gegenteil: Dann solle man sich eben mit allen Wassern der Erudition gewaschen in die Arme der Münzen werfen. Die Lage war ambivalent: Auf der einen Seite atmen diese intellektuellen Globalisierungsprojekte den Geist des Relativismus. Die Erfahrung anderer Kulturen ließ die eigenen kulturellen und religiösen Festlegungen als zufällig und auswechselbar erscheinen, sogar – und gerade auch – die unheimliche Macht des Geldes. Auf der anderen Seite aber war es das Geld mit seinen Fremdprägungen, mit dem man sich beschäftigen wollte und das einen leibhaftigen Zugang zur Fremde versprach. So können wir den 20-jährigen Jenenser Studenten Hermann Ulrich von Lingen darin beobachten, wie er sich in den

22 Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt/M. 1966; André Gide: Die Falschmünzer, München 1991.

23 Hermann Conring: De nummis Ebraeorum paradoxa, Helmstedt 1675.

Abb. 7
Fromme Falschmünzerei: ein Görlitzer Schekel.

Kopf setzt, die Erforschung der *philosophia barbarica*, der nichtgriechischen Kultur, mit der Geschichte der Münzen zu verbinden. In seiner Dissertation *De origine et inventoribus pecuniae et numismatum* über den Ursprung der Münzkunst, die 1715 in Jena erschien, beginnt er mit dem Zitat eines Yogi, des Dandi-Swami, dem Alexander der Große angeblich in den Wäldern bei Taxila begegnet ist. «Gold richtet den Geist nicht auf, […] sondern verdunkelt ihn […]», hatte der Yogi gesagt, und entsprechend hält Lingen nur diejenigen Zeiten für glücklich, in denen es noch kein Geld gab.[24] Seine Suche nach den Anfängen der Münzprägekunst ist also die Suche nach den Anfängen der «goldenen Ketten» des korrumpierenden Besitztums, wie Lingen in einer schon Rousseauschen Diktion sagt.[25] Die Quellen, aus denen er dabei schöpft, sind letztlich nicht ganz authentisch, sondern Ergebnis der spätantiken Zivilisationskritik am alten Rom, die gern ihre Utopien in ferne Länder wie Indien projizierte.[26] Wieder eine kleine Falschmünzerei. Doch der Effekt ist klar: Lingen ist ein junger Mann, den die Geldwirtschaft und das höfische Gehabe seiner Zeit anekelt. Er schreibt eine Geschichte der Anfänge der Münzwirtschaft, gerade weil er sehen will, wann die Quelle für Luxus und Degeneration in die Welt gekommen ist. Sein Heros ist

24 Hermann Ulrich von Lingen: De origine et inventoribus pecuniae et numismatum schediasma, Jena 1715, S. 1.

25 Ebd.: «Generosa libertas multo nobiliori gaudebant statu, cum corpora aureis catenis nondum ligata jacerent […].»

26 Sein Zitat verweist auf (Ps.-) Palladius von Helenopolis, einen Bischof des späten 4. und frühen 5. Jahrhunderts, von dem 1665 in London eine Schrift ediert wude: De gentibus Indiae et Bragmantius. Palladius hat dabei einiges an Material aus dem syrisch-christlichen Alexanderroman genommen.

dagegen Konfuzius. Von Konfuzius gab es seit wenigen Jahrzehnten eine Ausgabe seiner Schriften, und nicht nur Lingen, sondern ein paar Jahre später auch Christian Wolff haben in ihm einen Philosophen gesehen, der auch in einer nichtchristlichen Kultur ein moralisches Denken begründen konnte.[27] Das war der Sprengstoff, von dem Adorno gesprochen hat.

27 Confucius Sinarum philosophus, sive Scientia sinensis latine exposita, Paris 1687, hg. von Philippe Couplet und Prospero Intorcetta. Christian Wolff: Oratio de Sinarum philosophia practica. Rede über die praktische Philosophie der Chinesen. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Michael Albrecht, Hamburg 1985.

Gustav Seibt

Goethe, letzte Formel

Der alte Goethe sprach gelegentlich von den «Formeln», in denen sich seine Forschungen und Erkenntnisse bündeln sollten. Die womöglich beeindruckendste Formulierung fand er in einem Brief an Sulpiz Boisserée vom 3. November 1826, wo er sich aus beiläufigem Anlass dafür entschuldigt, schon wieder ins Allgemeine zu gehen: «Als ethisch-ästhetischer Mathematiker muß ich in meinen hohen Jahren immer auf die letzten Formeln hindringen, durch welche ganz allein mir die Welt noch faßlich und erträglich wird.»[1] Solche Äußerungen finden sich vor allem in den Gesprächen öfter.[2] Bei «Formeln» kann an allgemeine Begriffe gedacht werden, aber auch an Mythen, Bilder und religiöse Gebote. Schon im didaktischen Teil der *Farbenlehre* hatte Goethe über das Genre und seine Gefahren nachgedacht. Unter Nummer 752 verlautete er: «Metaphysische Formeln haben eine große Breite und Tiefe, jedoch sie würdig auszufüllen, wird ein reicher Gehalt erfordert, sonst bleiben sie hohl.» Ein Beispiel hatte er schon zu Beginn, unter Nummer 38, gegeben, wo er die Kontrastbildung auf der Netzhaut beschrieb: Grau wirkt auf schwarzem Grund viel heller als auf weißem Grund. «Wir glauben hier abermals die große Regsamheit der Netzhaut zu bemerken und den stillen Widerspruch, den jedes Lebendige zu äußern gedrungen ist, wenn ihm ein bestimmter Zustand dargeboten wird. So setzt das Einatmen schon das Ausatmen voraus und umgekehrt; so jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens, die sich hier äußert. Wie dem Auge das Dunkle geboten wird, so fordert es das Helle [...].»[3]

Der Bogen beginnt also bei einer Anschauung, bevor er in das Allgemeine der Formel mündet; diese muss, um nicht hohl zu bleiben, diese Anschaulichkeit immer noch in sich tragen, so lautet eine oft wiederholte Forderung des späten Goethe.[4] In der Dichtung realisiert sie sich im zunehmenden Vorwiegen des «Generischen», das spätestens seit den *Wahlverwandtschaften* und der *Pandora* die Führung übernimmt. Es gibt im Alterswerk keine Figur, die nicht einen solchen Anteil des Typischen und Allgemeinen in sich trüge.[5] Die Lyrik nähert sich immer mehr dem Symbolischen und der lehrhaften Spruchform.[6] Dazu kommt eine produktionspraktische Seite: Goethe pflegte seine Prosawerke nach stichwortartig fixierten «Schemata» zu diktieren. Diese

1 Weimarer Ausgabe (WA), IV. 41, S. 221.

2 Belege bei Norbert Bolz im Eintrag «Form» im Goethe-Handbuch, hg. von Bernd Witte u.a., Stuttgart 1998, Band 4.1, S. 294.

3 Münchener Ausgabe (MA), 10, S. 226 und S. 38.

4 Goethe sprach auch in Bezug zu seinen zeitgeschichtlichen Dichtungen von «gegenständlichem Denken». Vgl. Gustav Seibt: Mit einer Art von Wut, München 2014, S. 162 und S. 232.

5 Erich Trunz: Goethes Altersstil, in: ders.: Ein Tag im Leben Goethes, München 1990, S. 139–146.

6 Wolfgang Preisendanz: Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz, Heidelberg 1952.

jahrzehntelange Praxis trainierte ihn maximal auf Kürze und andeutungsreiche Formulierung.

Im Alltag des geistigen Austauschs konnten solche bedeutungsvollen Abbreviaturen auch der Entlastung von allzu eindringlicher Detailauseinandersetzung dienen. Viele Briefe aus Goethes letzten beiden Jahrzehnten enthalten gnomische Resümees, Hinweise und Winke, die der Empfänger dann selbst entziffern und auf sich beziehen mochte oder auch nicht. Ein schönes Beispiel enthält ein kurzes Schreiben an Carl Ernst Schubarth vom 21. April 1819.[7] Der 1796 geborene Schubarth war ein spekulativ interessierter Gelehrter, der noch als Student eine kleine Schrift verfasst hatte, die nicht weniger als ein Gesamtbild des vielseitigen und zerstreuten Werks Goethes zeichnen wollte – in ausdrücklichem Kontrast zu Goethes anlassbezogener Methode autobiographischer Erläuterung in *Dichtung und Wahrheit*. «Zur Beurtheilung Göthe's, mit Beziehung auf verwandte Litteratur und Kunst» lautete der Titel des 1818 in Breslau erschienenen Hefts. Es suchte selbst eine Generalformel für die äußerlich so disparaten Hauptwerke, vor allem den *Werther*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die *Wahlverwandtschaften* und den damals vorliegenden ersten Teil des *Faust*. Schubarth fand die Einheit in der Entwicklung verschiedener, sich steigernder Formen im Verhältnis von Mensch und Natur, von Werthers leidvoller Überwältigung über Fausts anmaßendes Unmittelbarkeitsstreben, Wilhelm Meisters ästhetischen Zugang bis zur Selbstbeschränkung durch Pflicht und Tugend in den *Wahlverwandtschaften*. Klug erkannte Schubarth im *Tasso* einen Vorschein des späten Eheromans und in der *Pandora* ein resümierendes Hauptwerk, gerade darin späteren Goethe-Deutungen weit vorausgreifend. Geradezu brillant war Schubarths Beobachtung, dass Mephisto im *Faust* die Position des gesunden Menschenverstands innehat.

Das war hochfliegend und gescheit, nur etwas abstrakt und mühselig formuliert. Goethe ließ sich diesen kecken Zuspruch eines ganz jungen Lesers gern gefallen und antwortete mit warmer Sympathie. Bei einem späteren Zusammentreffen im Oktober 1820 verzieh Goethe ihm sogar die sonst verhasste Brille («diese Glasaugen, hinter denen man die wirklichen suchen mußte»), die Schubarth trug, und konferierte mehrere Tage mit ihm.

7 WA IV.31, S. 136 f.

Bis in seine letzten Tage kümmerte Goethe sich um das Fortkommen des ambitionierten, aber akademisch nicht sonderlich erfolgreichen jungen Mannes, der seine Tage als Gymnasiallehrer beschloss.[8]

1819 nun arbeitete Schubarth an einer Fortsetzung und Erweiterung seiner Goethe-Abhandlung, die bis 1820 auf zwei Bände anschwoll. Eine Inhaltsangabe dieser Erweiterung unterbreitete Schubarth Goethe am 12. April 1819 in einem Brief, dem ein separates Heft beigefügt war. Der bis heute nur in Auszügen publizierte Brief Schubarths (das Heft hat sich nicht erhalten) enthält eine Erläuterung der Hauptpunkte.[9] Die Passage, auf die Goethes Antwort zehn Tage später hauptsächlich eingeht, wird im Kommentar der Weimarer Ausgabe wörtlich zitiert: «Ich habe die Elemente eines Aufsatzes versammelt, in dem ich mir Rechenschaft über das Verhältniss von Poesie, Theologie und Wissenschaft untereinander zu geben versuche. Das Hauptresultat ist, dass ich der Poesie die Darstellung dessen nach außen zuweise, was der Mensch theologisch nach innen besitzt. Da nun dieses Theologische im Menschen ein Überschwängliches, ja eigentlich ein Unergründliches ist, so erklärt sich der erhöhte Ausdruck der Poesie von selbst, die uns in eine Sphäre hierdurch einführt, welche in Verhältniss zu dem, was wir gewöhnliche Wirklichkeit nennen, ein Unberechenbares darbietet. Und eben hierdurch nun unterscheidet sich die Poesie von der Wissenschaft, welche es nicht mit einer überschwänglichen, unberechenbaren Wirklichkeit zu thun hat, sondern eben, wenn sie nicht in Verwirrung und Schwanken gerathen soll, sich auf dem Felde lediglich zu halten hat, wo ihr die vollkommenste Berechnung und Ergründung möglich ist. Dadurch aber ist die Wissenschaft sowohl der Theologie als der Poesie entgegengesetzt.»

Solche Überlegungen konnten Goethe zu diesem Zeitpunkt besonders interessieren. Denn er hatte kurz zuvor, im Jahre 1817, mit den *Heften zur Morphologie* und *Zur Naturwissenschaft überhaupt* zwei Schriftenreihen begonnen, in denen er Altes und Neues aus seinen lebenslangen naturkundlichen Forschungen zusammenstellte, das er durch autobiographische Erläuterungen und immer wieder auch durch lehrhafte Dichtungen unterbrach. Man kann Witz und Sinn dieser Werkgruppe Goethes – kaum bekannt, weil

8 Details bei Robert Hering: Über Goethe und Karl Ernst Schubarth im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1905, S. 282–303. Zu Schubarth gibt es zudem einen Eintrag in der Allgemeinen Deutsche Biographie (ADB). https://www.deutsche-biographie.de/sfz79275.html (Aufruf am 29.5.2020).

9 Vgl. das Regest in den «Briefen an Goethe»: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=403:2:::::P2_ID:12212 (Aufruf 29. 5. 2020), den Teilabdruck in WA IV.31, S. 345 f. sowie Weiteres im Kommentar zu Goethes Tagebüchern zum 16. April 1819 (Goethe Tagebücher, Band VII, 2, hg. von Edith Zehm, Sebastian Mangold und Ariane Ludwig, Stuttgart 2014, S. 624).

spätere Ausgaben sie meist wieder in Einzelteile zerschnitten und diese teils nach «Sachgebieten», teils chronologisch ordneten – geradezu in der komponierenden Zusammenstellung von wissenschaftlichen mit dichterischen Texten erkennen. Die Trennung zwischen diesen beiden Formen des Goetheschen Naturdenkens sollte an dieser Stelle überwunden werden. Große Teile dessen, was spätere Sammlungen der Lyrik, darunter schon die «Ausgabe letzter Hand», als Weltanschauungsdichtung – «Gott und Welt» – versammelten, sind zum ersten Mal in den schon von den Zeitgenossen kaum gelesenen *Heften* ans Licht gekommen. Schubarth traf in seiner Fragestellung also einen Kernpunkt von Goethes damaligen aktuellen Beschäftigungen.[10]

Goethe ließ sich jedoch auf eine Einzelerörterung des Schubarthschen Briefkonvoluts nicht ein. Er dankte für das «übersendete Heft», das er zurückgab. In der Sache reagierte er mit einer «Formel», womöglich einer «letzten Formel». In einen linearen Satz gebracht, lautet sie: «Auf Glaube Liebe Hoffnung ruht des Gottbegünstigten Menschen Religion Kunst Wißenschaft diese naehren und befriedigen das Bedürfniß anzubeten hervorzubringen zu schauen alle drey sind eins von Anfang und am Ende wenn gleich in der Mitte getrennt.» (*Abb. 1)* Kommata braucht es hier nicht, denn die Handschrift bricht die Zeilen so, dass die Syntax der wuchtigen Maxime unmittelbar augenfällig wird. Denn Goethe ließ diese «Formel» von seinem Schreiber Johann August Friedrich John zu einer prachtvollen Kalligraphie ausgestalten. Der feierliche Sinnspruch wurde nicht in das nur zweiseitige, von John luftig beschriebene, selbstverständlich eigenhändig unterzeichnete Mundum, die kanzleimäßig reinliche Ausfertigung, eingefügt, sondern als drittes Blatt separat beigelegt, in deutlich größerer, schwungvoller, die Schriftgrade absichtsvoll variierender Gestaltung. Wir sind im Erscheinungsjahr des *West-östlichen Divan*, da lag eine solche kalligraphische Anstrengung besonders nahe.

Wie wichtig Goethe diese äußere Gestalt war, zeigt der Umstand, dass das in Weimar erhaltene Konzept und die an Schubarth herausgegangene Ausfertigung mit gleicher Sorgfalt gestaltet sind. Spätere Abdrucke des Briefs, so in der Weimarer Ausgabe[11] und in der Hamburger Ausgabe, haben sich redlich be-

10 Dazu jetzt Heinrich Detering: Menschen im Weltgarten, Göttingen 2020, S. 188 ff. Die «Hefte zur Morphologie» und «Zur Naturwissenschaft überhaupt» versammelt in originaler Anordnung MA 12.

11 Goethe Briefe. Hg. von Karl Robert Mandelkow, München 1988, Band 3, S. 451.

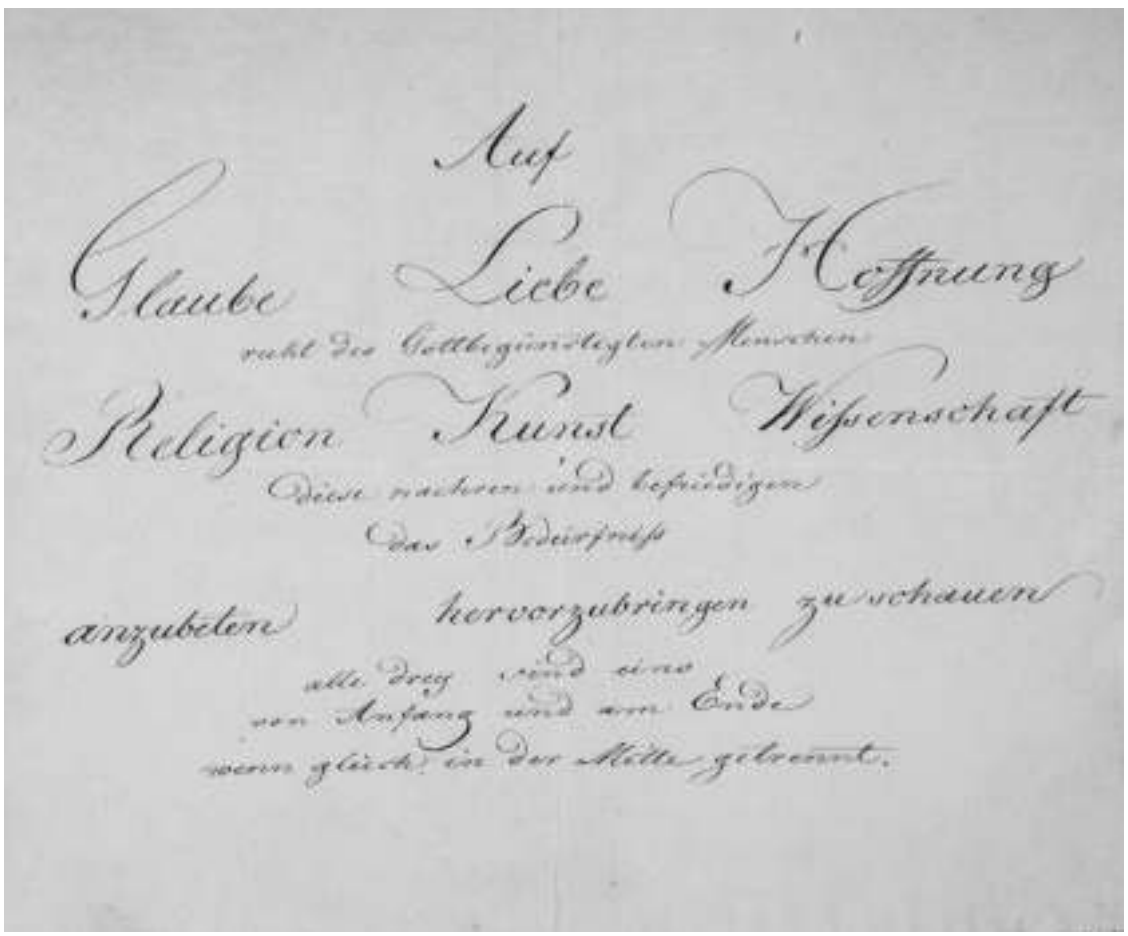

Auf
Glaube Liebe Hoffnung
ruht der Gottbegnadigten Menschen
Religion Kunst Wissenschaft
Diese machen und befriedigen
das Bedürfniß
anzubeten hervorzubringen zu schauen
alle drey sind eins
von Anfang und am Ende
wenn gleich in der Mitte getrennt.

Abb. 1
Goethes Sinnspruch im Brief an Schubarth, 21. April 1819. Kalligraphische Umsetzung von Johann August Friedrich John.

müht, die Graphik des Sinnspruchs durch getreuen Zeilenfall und Mittigstellung wiederzugeben. Doch versäumen sie alle, die unterschiedlichen Schriftgrößen, vor allem die Hervorhebung der Zeilen 2, 3 und 6, abzubilden. Diese drei Zeilen enthalten jeweils eine Triade, die einander gitterförmig, also horizontal und vertikal, zugeordnet sind: Glaube / Religion / anzubeten – Liebe / Kunst / hervorzubringen – Hoffnung / Wissenschaft / zu schauen. Der lange Satz lässt sich also auf zweifache Weise lesen, horizontal-linear von oben links nach unten rechts und vertikal von oben nach unten. Die zweite Lesart, die die erste voraussetzt, erlaubt es, die Parallelismen mit einem Blick zu erfassen. Die Lektüre wird gewissermaßen tabellarisch, jedenfalls synchronistisch. Sie erschließt keine Entwicklung, keinen schlussfolgernden Gedankengang, sondern einen geschichteten Zustand, eine geistige Form. Diese allerdings ist nicht statisch, sondern dynamisch gedacht, durch die abschließende Feststellung «alle drey sind eins/ von Anfang und am Ende/ wenn gleich in der Mitte getrennt».

Dass Goethe Freude an Tabellen aller Art hatte, wäre ein eigenes Thema. Tabellarisch hat er just in diesen Jahren in dem kurzen Aufsatz «Geistesepochen», den er 1817 ins Dritte Heft des Ersten Bandes von *Ueber Kunst und Alterthum* einrückte, die Entwicklung der menschlichen Kultur dargestellt. Das dort visualisierte Begriffsgitter ist noch komplexer (*Abb. 2*), und man kann fragen, ob es nicht Erinnerungen an Goethes neapolitanische Lektüre von Gianbattista Vico und dessen Kulturkreislauf aufgreift.[12]

Die tabellarische Formel, mit der Goethe Schubarth antwortete, zeigt eine großartige Erweiterung, ja Überhöhung von dessen Triade Poesie – Theologie – Wissenschaft. Sie wird bezogen auf die drei Paulinischen Haupttugenden Glaube – Liebe – Hoffnung, die Goethe sonst nur an bedeutungsvollsten Stellen anführte, so wenn Faust sie zusammen mit der Geduld verflucht (V. 1604 ff.: «Fluch jener höchsten Liebeshuld!/ Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben!/ Und Fluch vor allem der Geduld!») oder wenn es in der «Pädagogischen Provinz» von *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, die Goethe nur anderthalb Jahre nach dem Brief an Schubarth entwarf, heißt: «Daß der Mensch ins Unvermeidliche sich

12 Italienische Reise, MA 15, S. 235.

Uranfänge
tiefsinnig beschaut, schicklich benamst.

Poesie	Volksglaube	Tüchtig	Einbildungskraft
Theologie	Ideelle Erhebung	Heilig	Vernunft
Philosophie	Aufklärendes Herabziehen.	Klug	Verstand
Prosa	Auflösung ins Alltägliche.	Gemein	Sinnlichkeit

Vermischung, Widerstreben, Auflösung.

Abb. 2
«Uranfänge – tiefsinnig beschaut, schicklich benamst». Tabelle im Aufsatz «Geistesepochen», Ueber Kunst und Alterthum (Bd. 1, Heft 3), 1817.

füge, darauf dringen alle Religionen, jede sucht auf ihre Weise mit dieser Aufgabe fertig zu werden./ Die christliche hilft durch Glaube, Liebe, Hoffnung gar anmutig nach; daraus entsteht denn die Geduld, ein süßes Gefühl, welch eine schätzbare Gabe das Dasein bleibe, auch wenn ihm, anstatt des Genusses, das widerwärtigste Leiden aufgebürdet wird. An dieser Religion halten wir fest, aber auf eine eigene Weise [...].» Die «Pädagogische Provinz» mit ihren drei Ehrfurchten ist ein Reich des Triadischen; triadische Formeln bildete Goethe auch sonst gern, am interessantesten in der aus einem Brief an Jacobi vom 6. Januar 1813 entwickelten Maxime: «Wir sind naturforschend Pantheisten, dichtend Polytheisten, sittlich Monotheisten.» (Hecker 807) Dass auch hierbei Wissenschaft, Poesie, Theologie aufgerufen werden, versteht sich von selbst. Schubarth, der mitdenkende junge Gelehrte, durfte sein Scherflein zu den *Wanderjahren* beitragen, denn in

seiner Antwort auf Goethes Kalligraphie verräumlichte er deren Triade so, wie es dann mit den drei Ehrfurchten in der «Pädagogischen Provinz» geschah. Am 27. April 1819 schrieb er postwendend aus Leipzig an Goethe: «Religion geht auf ein Oben; Poesie und Kunst auf eine Mitte, den Menschen; Wissenschaft auf ein Unten, welches nicht der Mensch mehr, sondern Welt, Natur, Universum ist [...].»[13] In der erweiterten Fassung seiner Goethe-Schrift fand er dann Gelegenheit, solche Gedanken noch weiter auszuspinnen. Goethes «letzte Formel» erwies sich als fruchtbar. Die Fülle ihres Sinns erschließt sich tatsächlich am ehesten bei einem *anschauenden* Denken, welches das Angebot der Nichtlinearität produktiv aufgreift.

13 Zitiert nach dem Kommentar von Erich Trunz in der Hamburger Ausgabe, Band 8, Romane und Novellen III, München 1988, S. 616.

Bildnachweise: Abb. 1: Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum – Abb. 2: Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar.

Jochen Hörisch

Der Handschlag

Zu den Prunkzitaten gehört die Zeile aus Goethes 1820 veröffentlichtem Gedicht *Urworte. Orphisch / Daimon* von der «geprägten Form, die lebend sich entwickelt». Sie auf geprägte Münzen zu beziehen, mag abwegig erscheinen – obwohl der Schöpfer dieses Verses jahrzehntelang Finanzminister war und sich vielfach von Problemen der Münzprägung und der Emission von Papiergeld fasziniert zeigte. Die vorangehende Zeile, die beschwört, dass keine Zeit und keine Macht diese geprägte Form zerstückeln können, scheint jede ökonomische Lesart der Formel von der «geprägten Form» auszuschließen. Nicht ganz abwegig aber ist es, eine Passage aus Heinrich Heines 1826 erschienenen *Reisebildern* auf Goethes berühmtes Gedicht zu beziehen und als frivole Umschrift der klassischen Zeilen zu verstehen. Im Harz besucht Heine eine Münzprägestätte, was ihn zu dieser Betrachtung veranlasst: «Mit einem Gefühle, worin gar komisch Ehrfurcht und Rührung gemischt waren, betrachtete ich die neugebornen blanken Taler, nahm einen, der eben vom Prägstocke kam, in die Hand und sprach zu ihm: ‹Junger Taler! welche Schicksale erwarten dich! wieviel Gutes und wieviel Böses wirst du stiften! wie wirst du das Laster beschützen und die Tugend flicken, wie wirst du geliebt und dann wieder verwünscht werden! wie wirst du schwelgen, kuppeln, lügen und morden helfen! wie wirst du rastlos umherirren, durch reine und schmutzige Hände, jahrhundertelang, bis du endlich, schuldbeladen und sündenmüd, versammelt wirst zu den Deinigen im Schoße Abrahams, der dich einschmelzt und läutert und umbildet zu einem neuen besseren Sein.›»[1]

Geprägte Münzen wandern von Hand zu Hand. Dabei können sie dämonische Kräfte entfalten, aber auch für Rationalisierungen und Deeskalationen dämonischer Impulse sorgen. Wer sich auf den über Geld vermittelten Handel mit wertvollen Gütern einlässt, ermöglicht es, dass Waren friedlich aus der Hand des einen in die eines anderen gelangen. Handeltreibende Hände bleiben vergleichsweise rein; sie vermeiden gewaltsame Händel und machen Diebstahl, Raub und Krieg überflüssig, die ansonsten dafür sorgen, dass begehrte Güter ihre Besitzer wechseln. Die Kontrastierung von Gewalt und friedlicher Kooperation gehört zu den häufig anzutreffenden Merkmalen der klassischen Münzprä-

1 Heinrich Heine: Reisebilder – Erster Teil; in: Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. von Hans Kaufmann, Berlin und Weimar [2]1972, Bd. 3, S. 30

gung. Das gilt auch für eine Silbermünze (22 mm Durchmesser, ca. 4 Gramm schwer bzw. leicht) aus spätrömischer Zeit.[2] Sie zeigt auf der Vorderseite das Porträt des Kaisers Balbinus, der im Jahr 238 n.Chr. einige Monate lang regierte. Sein entschlossen, ja martialisch dreinblickendes, im scharfen Profil dargestelltes Gesicht wird von einer Strahlenkrone geschmückt; um seine Schulter schließt sich ein Paludamentum, die Kampfkleidung römischer Befehlsträger. Umrandet ist die Porträtseite der Münze mit dem Schriftzug IMP CAES D CAEL BALBINVS AVG (Der Imperator Caesar Decimus Caelius Balbinus Augustus). Das sind so viele einschüchternde (und überdies assonante: Caes-Cael) Herrscherattribute auf kleinem Raum, dass sich die Frage aufdrängt, auf welche Krisenängste so viel Autoritätszauber reagiert *(Abb. 1)*.

Eine Antwort wird auf der Rückseite mehr als nur angedeutet. Sie zeigt zwei Hände, die sich zum Handschlag vereinigen. Umrandet sind sie von der Inschrift CONCORDIA AVGG (Eintracht der Augusti, der Kaiser im Plural). Der Sinn dieser Wendung erschließt sich schnell: Balbinus hatte, wie andere Kaiser vor und nach ihm, einen Mitkaiser, der den eigentümlichen Namen Pupienus trug. Gegen den heranrückenden, zum Staatsfeind erklärten (Gegen-)Kaiser Maximinus[3] hatte der römische Senat Balbinus und Pupienus zu gleichrangigen Augusti ernannt. Augustus war die etablierte Bezeichnung für den dominierenden Kaiser, Caesar die für den Mitkaiser. Es kam, wie es kommen musste: beide Augusti, die sich auf der Rückseite einer Münze, deren Vorderseite nur das Porträt eines Kaisers zeigt (es gab auch Münzen mit dem Bildnis des Pupienus), die Hand reichen, misstrauten und bekämpften sich, bis beide nach wenigen Monaten von der Prätorianer-Garde, die sie schützen sollte, gefangen genommen und getötet wurden.

Den Designer dieser Münze wird das nicht überrascht haben. Denn der Handschlag, den die Rückseite zeigt, soll Eintracht signalisieren, lässt diese aber vermissen.[4] Die Finger beider Hände umschließen sich nicht, sie bleiben vielmehr so ausgestreckt, dass sie, anders als die Münze, kein rundes Ganzes bilden. Auch die beiden Daumen suchen jeweils Abstand von der Hand des Mitkaisers, mit der sie doch kooperieren sollten. Nun dienen

2 Ich danke Andreas Urs Sommer für den Hinweis auf und wertvolle Anmerkungen zu dieser Münze.

3 Auch dieser Name ist buchenswert: Maxi-Minus. Im George-Kreis spielt der Kult um den vergöttlichten Knaben Maximin Kronberger eine bedeutende Rolle.

4 Vgl. Jochen Hörisch: Hände – Eine Kulturgeschichte, München 2021.

Abb. 1

Münzen unabhängig von den Intentionen, Botschaften, Programmen und Signalen, die ihnen eingeprägt sind, einer sehr spezifischen Form der Concordia – dem Commerz. Dem Commerz gelingt es, Concordia und Discordia als Einheit von Differenzen zu schalten. Wer mithilfe von Münzen ein Gut friedlich aus der Hand eines Verkäufers in die eines Käufers gelangen lässt, setzt eine eigentümliche Form der Eintracht voraus und zugleich ins Werk. Ego und alter wissen, wenn sie ein Gut gegen Geld tauschen, einträchtig, dass sie Unterschiedliches wollen. Der eine möchte, aus welchen Gründen auch immer, ein Gut loswerden, der andere möchte dieses oder ein anderes Gut erwerben, das ein anderer besitzt. Münzen, die aus der Hand des einen in die des anderen wechseln, erleichtern solche Transaktionen ungemein. Gemeinsam ist ego und alter, kein gemeinsames, sondern nur ein eigenes Interesse zu haben – aber ebendies haben sie gemeinsam. Der über Geld vermittelte Handel macht es möglich, dass blutige Handgreiflichkeiten und aggressive Händel aller Art vermieden werden. Wer Münzen in der Hand hält und aus der Hand gibt, kann nicht gleichzeitig zu einem Schwert oder einer Pistole greifen.

Diese pazifizierende Macht des Geldes hat gewaltige, aber auch gewaltsame Dimensionen. Geld ist nicht nur geprägt, es prägt auch entscheidend die Köpfe derer, die es in der Hand haben. Denn es sorgt für einen gewaltigen und rücksichtslosen Abstraktionsschub – das große Thema aller Analytiker und Kritiker des Geldes von Sophokles und Platon über Dante und Shakespeare, Marx und Nietzsche bis zu Simmel und Sohn-Rethel. Geld abstrahiert, es ist beeindruckend indifferent und unsensibel, es schert sich nicht um die spezifischen Qualitäten der Sachen, der Personen und der Zeitkonstellation, die da in einem Tauschakt zusammenfinden. Geld ist der große Gleichmacher, das kalte Medium, dem es Jacke wie Hose ist, ob es den Wert eines Lebensmittels, eines Schwertes, einer Arbeitszeit, eines Gemäldes signifiziert und inkorporiert, ob Käufer und Verkäufer ehrenwert sind, ob es heute oder morgen eingesetzt wird. Weil Geld Ungleiches (wert)gleich / äquivalent setzt, ist es die Grundfigur aller Abstraktionen. Und eben diese Abstraktion ist die prägnante Bedingung der Möglichkeit für unendlich viele spezifische Tauschgeschichten. Die Systemtheorie hat das Theoriemodell der doppelten Kontingenz in vielen Kontexten plausibel gemacht. Es hat auch im Hinblick auf die prägende Wirkung des Geldes eine hohe Erklärungskraft. Dass jemand, der an diesem Ort zu diesem Zeitpunkt dieses Gut loswerden will, jemanden findet, der genau dieses Gut seines nennen möchte, ist unwahrscheinlich. Geld erhöht nun aber die Wahrscheinlichkeit enorm, dass A und B handelseinig werden, weil es abstrahiert, also von den spezifischen sächlichen, personalen und temporalen Umständen eines Tauschaktes absieht und als geprägte Form, die lebend sich entwickelt, all die Transaktionen ermöglicht, die Heine im Blick hatte, als er eine Münzprägestätte besuchte.

Nietzsche hat prägnante Worte für die im Kern numerische Abstraktion gefunden, die mit der Münzprägung im frühen ionischen Kulturraum zusammen mit dem phonetischen Alphabet in die Welt kommt: «Preise machen, Werte abmessen, Äquivalente ausdenken, tauschen – das hat in einem solchen Maße das allererste Denken des Menschen präokkupiert, daß es in einem gewissen Sinne *das* Denken ist: hier ist die älteste Art Scharfsinn herangezüchtet worden, hier möchte ebenfalls der erste Ansatz

des menschlichen Stolzes, seines Vorrangs-Gefühls in Hinsicht auf anderes Getier zu vermuten sein. Vielleicht drückt noch unser Wort »Mensch« (*manas*) gerade etwas von *diesem* Selbstgefühl aus: der Mensch bezeichnete sich als das Wesen, welches Werte mißt, wertet und mißt als das »abschätzende Tier an sich«. Kauf und Verkauf, samt ihrem psychologischen Zubehör, sind älter als selbst die Anfänge irgendwelcher gesellschaftlichen Organisationsformen und Verbände.»[5] Dass es im Zentrum der Abstraktion und der Rationalität, die sogenannte westliche Kulturen seit bald drei Jahrtausenden prägt, nicht immer mit rechten Dingen zugeht, war auch Goethe bewusst und prägnante Zeilen wert:

Fürsten prägen so oft auf kaum versilbertes Kupfer
  Ihr bedeutendes Bild; lange betriegt sich das Volk.
Schwärmer prägen den Stempel des Geists auf Lügen
und Unsinn;
  Wem der Probierstein fehlt, hält sie für redliches Gold.[6]

5 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral II 8, in: Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York [3]1999, Bd. 5, S. 306.

6 Johann Wolfgang von Goethe: Venezianische Epigramme (56); in: Goethe: Gedichte 1756–1799, hg. von Karl Eibl (Frankfurter Ausgabe Abt. I, Bd. 1), Frankfurt/M. 1987, S. 455.

Gottfried Gabriel

Deutschland einig Eichenlaub

Zwischen Prägung und Prägnanz besteht etymologisch eine enge Verbindung. Danach geht die Bedeutung von «prägnant» im Sinne einer knappen, treffenden und einprägsamen Darstellung auf «prägen» zurück. Umgekehrt kann dann eine Prägung auch prägnant sein. Das heißt, dass sie im Sinne der (auf das Lateinische zurückgehenden) Bedeutung von «prägnant» als «schwanger» (vgl. engl. «pregnant») im übertragenen Sinne «bedeutungsschwanger», nämlich «bedeutungsvoll» ist. Die Eichensymbolik auf deutschen Münzen liefert in diesem Sinne ein optisch einprägsames Beispiel für eine prägnante Prägung auf knappstem Raum. Wir haben es mit der Verdichtung einer Idee vor politischem Hintergrund zu tun, deren Tradition bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts zurückreicht.[1]

Das Eichenlaub hat eine besonders lange Tradition auf deutschen Münzen und überhaupt in der politischen Bildersprache Deutschlands. Aufgekommen ist die Symbolik in den Freiheitskriegen gegen Napoleon, und zwar als Verbindung von nationalen und liberalen Elementen. Dabei geht die liberale Tradition auf die Französische Revolution zurück, die ihrerseits auf die Tradition der römischen Republik zurückgreift. Das revolutionäre Frankreich ersetzt auf seinen Münzen den monarchischen Lorbeerkranz durch den republikanischen Eichenkranz. In Deutschland wurde der Eichenkranz in der konkreten historischen Auseinandersetzung über die republikanische Tradition hinaus zu einem gegen das Napoleonische Frankreich gerichteten nationalen Symbol. So ist das Eiserne Kreuz, das der Preußische König als Orden in den Freiheitskriegen einführte, in der Mitte mit drei Eichenblättern versehen.

Preußen verwendete die Eichensymbolik zunächst auch auf seinen Münzen. So ziert zum Beispiel ein Eichenkranz die 1-Taler-Münze in den Jahren 1809 bis 1816.[2] Dies ist gerade die Zeit der nationalen Begeisterung und der liberalen Reformen, die nach der Niederlage gegen Napoleon (1806) in Gang kamen und in den erfolgreichen Freiheitskriegen ihre Wirkung entfalteten. Ab 1823 wird der Eichenkranz jedoch durch den Lorbeerkranz ersetzt.[3] Dazwischen liegen die Karlsbader Beschlüsse von 1819, die sich gegen die liberale Bewegung in Deutschland mit ihren nationalen Einigungsbestrebungen richteten. Es ist bekannt, dass sich

1 Zurückgegriffen wird dabei auf die ausführliche Darstellung in: Gottfried Gabriel: Ästhetik und Rhetorik des Geldes, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002.

2 Paul Arnold / Harald Küthmann / Dirk Steinhilber: Großer Deutscher Münzkatalog. Von 1800 bis heute. 16. Aufl. (bearbeitet von Dieter Faßbender), München 2000, S. 265f., Nr. 11.

3 Ebd., S. 266, Nr. 14.

Abb. 1
3 1/2 Gulden = 2 Taler, Frankfurt 1843.

Abb. 2
2 Taler = 3 1/2 Gulden, Preußen 1839.

die nationale Begeisterung der preußischen Könige in Grenzen hielt, vor allem mit Blick auf die ursprüngliche Verbindung des nationalen mit dem liberalen Gedankengut. War die nationale Aufbruchstimmung als Triebfeder in den Freiheitskriegen willkommen und das Eichenlaub dementsprechend auf preußischen Münzen präsent, so hatten beide ausgedient, als man nach dem Sieg über Napoleon an die Neuaufteilung der politischen Machtverhältnisse in Europa ging. Hier war das republikanische Erbe der National-Liberalen nicht mehr gefragt und wurde als gefährlich für die politische Ordnung eliminiert. Verdächtig war mit dem liberalen Gedankengut auch dessen Eichensymbolik.

Abb. 3
1 Mark, Kaiserreich 1873.

Mit der Gründung des Deutschen Zoll- und Handelsvereins am 1. Januar 1834 ergab sich die Notwendigkeit, den Warenaustausch durch eine Neuregelung der Währungsverhältnisse zu fördern, wobei insbesondere das Wertverhältnis zwischen preußischem Taler und süddeutschem Gulden festzulegen war. Die süddeutschen Staaten – insbesondere Bayern, Württemberg, Baden und die Freie Stadt Frankfurt – hatten bereits 1837 eine separate Münzvereinbarung getroffen, in der die ikonographisch bedeutsame Festlegung getroffen wurde, dass die auszugebenden Münzen auf der Rückseite die Wertangabe und die Jahreszahl «in einem Kranze von Eichenlaub» zu zeigen haben. Damit tritt der Eichenkranz erstmals in den deutschen Staaten als gemeinschaftliches Symbol in Erscheinung, bezeichnenderweise in den Staaten des süddeutschen Konstitutionalismus, in Staaten also, die bereits in den Jahren nach den Freiheitskriegen eine Verfassung erhalten hatten.

Der Dresdner Münzvertrag von 1838 führte dann dazu, dass sämtliche im Zoll- und Handelsverein zusammengeschlossenen nord- und süddeutschen Staaten sich auf die Ausgabe wenigstens *einer* gemeinsamen «Vereinsmünze» als Doppelmünze im Wert von 2 Talern bzw. 3 1/2 Gulden einigten. Alle Prägungen dieser Vereinsmünze mussten beide Wert-Angaben aufweisen (*Abb. 1 und 2*). Auffällig ist, dass die Rückseiten der Vereinsmünze unter-

Abb. 4
1 Pfennig, Bundesrepublik Deutschland.

schiedliche Prägungen aufweisen. Während Preußen und die norddeutschen Staaten ihr jeweiliges Wappen führten, hielten die süddeutschen Staaten an dem Eichenkranz fest, auf den sie sich bereits 1837 geeinigt hatten. Aufschluss darüber, wie es zu dieser gravierenden Differenz gekommen ist, geben die Protokolle der Dresdner Konferenz. Sie belegen, dass Preußen sich entschieden gegen die Übernahme des Eichenkranzes wehrte. Zu erklären ist dies nur dadurch, dass man in der Übernahme dieses Symbols ein Zugeständnis an die national-liberale Tradition sah.

Das Deutsche Kaiserreich übernahm mit der Einführung einer einheitlichen Reichswährung den liberalen Eichenkranz insbesondere auf der angesichts ihrer Wertigkeit als zentral anzusehenden 1-Mark-Münze *(Abb. 3)*. Die Gestaltung stimmt auffällig mit derjenigen überein, die sich auf der seinerzeitigen süddeutschen Vereinsmünze findet. Dieses ikonographische Programm entspricht politisch der von Bismarck angestrebten Einbindung des alten liberalen Erbes in das neue Reich unter preußischer Führung. Die Weimarer Republik behielt den Eichenkranz in unterschiedlichen Formen bei. Im Dritten Reich wurde er schließlich als Bestandteil des nationalsozialistischen Hoheitssymbols, nämlich als Rahmen für das Hakenkreuz, völkisch-nationalistisch vereinnahmt. Der Eichenkranz, der damit obsolet geworden war, verschwand von den deutschen Münzen. Die Eichen-

Abb. 5
10 Pfennig, Weimarer Republik.

symbolik hatte gleichwohl in Form eines Zweiges Bestand. Eichenlaub findet sich sogar auf Münzen der 3. Münzserie (1956–1990) der DDR.[4]

Bemerkenswert an der seinerzeitigen Ausschreibung der *Bank deutscher Länder*, der Vorläuferin der *Deutschen Bundesbank*, zur Gestaltung der niedrigen Pfennig-Werte ist die negative Vorgabe, die einem Ausschlusskriterium gleichkommt, dass die Entwürfe «keine politische Aussage» machen sollten. Hierin deutet sich die Aufsicht der westlichen Alliierten an. Vor dem Hintergrund der Geschichte der Eichensymbolik ist die Entscheidung für den Eichenzweig auf den Wappenseiten der 1-, 2-, 5- und 10-Pfennig-Münzen *(Abb. 4)* nach dem Entwurf Adolf Jägers aber keineswegs unpolitisch. Es wird zwar keine explizite politische Aussage getroffen, aber doch eine politische Idee prägnant zum Ausdruck gebracht. Im Unterschied zur Ähre, die auf deutschen Münzen – abgesehen von denen der DDR – als politisch neutrales Fruchtbarkeitssymbol fungiert (*vgl. Vorderseite Abb. 4 und Rückseite Abb. 5*), hatte und hat das Eichensymbol durchgehend eine politische Bedeutung. Als Symbol deutscher Einheitsbestrebungen von alters her vergegenwärtigt es im Jahr 1948 angesichts der Aufteilung Deutschlands in vier Zonen den Wunsch nach einer Wiedervereinigung. Zudem verkörpert es nicht nur eine nationale, sondern auch eine liberale und republikanische Idee. Zu Recht ist das Eichensymbol daher auch auf den deutschen 1-, 2- und 5-Cent-Münzen übernommen worden.

4 Kurt Jaeger: Die deutschen Münzen seit 1871. 17. Aufl. (bearbeitet von Helmut Kahnt), Regenstauf 2001, S. 530ff., Nr. 1508ff.

Essay

Ulrich Raulff

Seine Leute

Henning Ritter lässt sich retten

Der Club, den Henning Ritter über Jahrzehnte betrieb, erst in Berlin, dann in Frankfurt und am Ende wieder in Berlin, war für Herren reserviert. Ausnahmen wurden nur für Hannah Arendt und Simone Weil gemacht. Was seine Mitglieder, wiederum mit Ausnahmen wie Hans Blumenberg und Botho Strauss, verband, war neben intellektueller Exzellenz ihr Totsein, aus dem Henning Ritter sie kraft seines Lesens und Notierens gelegentlich zurückholte. In ihren Porträts, die er in feinnerviger Prosa mehr zeichnete als malte, wirkten sie einigermaßen lebendig, sprachen, pflegten Vorlieben, hegten Abneigungen. Vorzugsweise äußerte sich ihr Lebendigsein darin, dass sie beobachteten, Bücher lasen und Notizen verfertigten. Ritter kannte ihre Positionen und Polemiken; hätte man ihn examiniert, er hätte glänzend bestanden. Aber Argumente und Urteile, der klassische Stoff des philosophischen Seminars, ließen ihn kalt. Auch in die literarischen Schichten der Texte einzudringen überließ er anderen; der Firnis der Metaphern und Bilder bedeutete ihm wenig. Anders verhielt es sich mit rhetorischen Dingen, markanten Sätzen, Prägungen; solche Sachen stießen auf kollegiales Interesse und reizten seine Eifersucht, weil er auf diesem Feld selbst gern brillierte. Was ihn jedoch wie magisch anzog, war der Arbeitsprozess, der den Texten vorausgegangen war, ihre leichte oder schwere Geburt aus verstreuten Aufzeichnungen, Kritzeleien und den diversen anderen Konten, auf die die Naturgeschichte des menschlichen Geistes eingezahlt hatte.

Wenn es etwas gab, was Ritter mit nachtwandlerischer Sicherheit suchte und fand, so war es die Werkstatt hinter dem Text und darin den Menschen, der sie betrieb. Er glaubte nicht an blutleere Textgenesen, die vorgaben, ein Text erzeuge den anderen in einer Art Windbestäubung, sondern an handwerkliches Geschick und Manufakturware, die noch die Hand des Meisters zeigte. Heute würde man sagen, er habe die «Materialität» der Textproduktion erforscht und dies mit einer Medientheorie des Lesens und Schreibens verbunden, die, je nachdem, stärker auf die Software oder auf die Hardware des Prozessierens abhöbe. Aber Ritter wäre es, um die Wahrheit zu sagen, restlos am Kittel vorbeigegangen, mit welchem Betriebssystem einer geschrieben und ob er mit Bleistift oder Tinte notiert, ob er wie Blumenberg penibel Karteikarten beschriftet oder wie Handke in billige und bunte Notizbücher gekritzelt hätte. Medienpositivismus dieser Art war Ritter gänzlich fremd.

Was seine Neugier wirklich kitzelte, war die spezielle Emergenz von Gedanken, ihr unberechenbarer Anflug und ihr primärer Ausdruck. Tatsächlich waren die Gedanken, mit denen Ritter sich beschäftigte, ja in sprachlichem Gewand ins Leben getreten. Ihr Erscheinen in Gestalt von Wort und Satz war gleichsam das Taufkleidchen, das ihnen der gute Gott der Ideen rasch übergeworfen hatte, als sie eben auf die Welt kamen. Für Ritter kam nun alles darauf an, wie der Autor oder Denker, in dessen Kopf die Landung oder die Geburt, je nachdem wie man sich die Sache denkt, abgelaufen war, diesen Vorgang registriert und fixiert hatte. Spontaner Ausdruck, rasches Notat und Verarbeitung des Fixierten, so lautete die Stufenfolge, die Ritter am Gedankenhaben faszinierte. Irgendwie erinnerte das Ganze auch an einen Jagdvorgang mit seinen Stadien vom Lauern bis zum Erbeuten, Momente der Panik beim vergeblichen Warten nicht zu vergessen. Selbstverständlich war auch das auslösende Moment, also die Zündung des Gedankens, von Interesse. In der Regel ging sie auf eine Beobachtung zurück. Woran diese im Einzelnen gemacht worden war, an welchem Naturereignis oder Artefakt, und von welchem Such- oder Leseprozess sie geleitet gewesen war, zählte weniger. Entscheidend war, wie der Beobachtende erfasst hatte, was ihm da entgegenkam, und mit welchen Mitteln er es festge-

halten hatte. Ideen tauchten blitzartig auf und mussten auf der Stelle fixiert werden; Wittgenstein hatte von Gedankenfotografie gesprochen. Man musste mit kurzen Verschlusszeiten arbeiten.

Der Archivkasten Nr. 36 seines Nachlasses im Deutschen Literaturarchiv Marbach enthält Material und Aufzeichnungen zu sechs intellektuellen Porträts von Philosophen und Schriftstellern, die Henning Ritter persönlich erlebt hatte und die seinen Denkweg in der einen oder anderen Weise bestimmt hatten. Fünf von ihnen waren zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits tot, nur einer, Botho Strauss, lebte noch. Der schmale Band, der die fünf Essays zu den Toten umfasste, erschien 2012, ein Jahr vor Ritters eigenem Tod, unter dem salbungsvollen Titel *Verehrte Denker*. Dem Retrosound der Fünfziger, der im Titel anklang, entsprach der Inhalt des Bandes – Texte, die sich ihrem jeweiligen Gegenstand, «Denkern» wie Carl Schmitt, Jacob Taubes oder Hans Blumenberg, im Modus der Verehrung näherten. Wer genauer las, bemerkte das Quäntchen Unverschämtheit des Beobachters, der auch Nebensächliches notierte, weil sich daraus eine farbige Facette im Bild des Verehrten ergeben mochte. Die Methode eines solchen gleichzeitig devoten und unverschämten Zugriffs auf den Porträtierten, diese Mischung aus enthusiastischer Verehrung und interessierter Beobachtung, hatte Ritter in jüngeren Jahren an James Boswell studiert und mit anerkennender Bosheit beschrieben. Die an Boswell adressierte Vermutung, er habe «den stark empfundenen Mangel an eigener Größe durch die enthusiastische Verehrung anderer zu kompensieren» unternommen, ersparte Ritter sich selbst und seiner Autorschaft. Stattdessen setzte er über die Porträtsammlung von Kasten 36 neben die «Verehrten Denker» noch einen zweiten, sachlicheren Titel. Er lautete: «Meine Leute». Und gleich dasselbe noch einmal in Kasten 37: «Meine Leute 7–12» – eine Serie, die nicht mehr erschien.

Meine Leute, das hätte auch über den meisten der fünfzig anderen Kästen und ihrem Inhalt, Notizen und Exzerpte zu Dutzenden von Philosophen, Schriftstellern und bildenden Künstlern, stehen können. Dies waren seine Leute, das war sein Club. Mit manchen der Mitglieder war er eng befreundet, mit anderen intim verfeindet, der Rest war immerhin interessant genug, um

gelesen, studiert und exzerpiert zu werden. Meine Leute, das hätte auch ein Gutsherr von seinen Bauern oder ein Pfarrer von seinem Sprengel sagen können, aber weder schickte Ritter die einen zur Arbeit noch betete er für die anderen, vielmehr beobachtete er sie, um sie hernach bald freundlich, bald maliziös zu beschreiben. Auch das tat er im Stil von Boswell, von dessen Tagebuch er scharfsichtig bemerkte, es verbinde «die Intimität der Aufzeichnung mit der Öffentlichkeit des Gestus, der sie festhält». Bis in die kleinsten, ephemersten Notizen pflegte Ritter den präzeptorialen Ton dessen, der vor den Augen und Ohren des gebildeten Publikums schriftstellerische Autorität ausübt. Sprachliche Nachlässigkeiten verabscheute er, Witze blieben dem Gespräch vorbehalten.

Es war nicht so, als hätte Ritter sich nur für große Denker und Künstler interessiert. Er sammelte, notierte und exzerpierte auch zu Themen wie das Lächeln, Nationalismus, Mitleid, Atheismus und Zufälle. Aber das Biografische und Autobiografische überwog bei Weitem. Sigmund Freud stellte er nicht allein aus Gründen der Anciennität und trotz erheblicher Vorbehalte gegen die Psychoanalyse an den Anfang seiner Essaysammlung *Die Eroberer.* In Ritters Augen kam Freud das eminente Verdienst zu, auf dem Weg des «Selbstversuchs» (den er in skeptische Gänsefüßchen setzte), der Hauptstraße der «Traumdeutung», eine neue Art von Autobiographik begründet zu haben. Allerdings grabe diese durch «Umwertung des biographischen Erzählmusters» dem üblichen Biographischen das Wasser ab: «Wie der Traum war auch das Leben aus Zufällen und Entstellungen gewebt, Banalität und Belanglosigkeit bahnten den Königsweg zum Verständnis.» Und wie zum Beweis der autobiografischen Relevanz der Psychoanalyse attestierte ihr Ritter zum Schluss die Möglichkeit einer Tröstung des vielfach gekränkten modernen Menschen, «der sein Schicksal der Gleichheit durch Einsicht in die Virtuosität seines Seelenlebens besser ertragen lernt».

Anders als Boswell, dem in Samuel Johnson der Gott begegnet war, praktizierte Ritter zeitlebens eine hemmungslose Vielgötterei. Sein Appetit auf immer neue Gegenstände der Verehrung und Beobachtung war nicht zu zügeln. Ständig wurden neue Einladungen zur Göttertafel ausgesprochen. Wer einmal im

Club war, wurde irgendwann von dessen Betreiber öffentlich bekränzt. Dabei kam Ritter die Position zu Hilfe, die er innehatte, seit er 1985 mit der eigens für ihn erfundenen Seite «Geisteswissenschaften» in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* betraut worden war. Die meisten der Porträts, die er später zu größeren Essays ausbaute, waren als Gelegenheitsartikel zu Geburts-, Gedenk- und Jahrestagen erschienen, Anlässe, die sich beliebig vermehren ließen: Journalismus und der Kalender, eine alte Geschichte von Liebe und Hass. Einen zweiten Freund besaß Ritter in der «Tiefdruckbeilage», der Wochenendbeilage der F.A.Z, die neben der Schwarz-weiß-Fotografie der Essayistik eine elegante Bühne bot. Der dritte Freund war der Tod: Ritters Nekrologe hatten, sofern die Statur des Verstorbenen es hergab, die Wucht barocker Leichenpredigt, von der sie sich freilich im Ton beträchtlich unterschieden. Doch hinter ihrer klassizistischen Fassade vibrierte das Pathos. Mit anderen Worten, der schriftstellerische Erfolg Ritters fand seinen Ausgangspunkt in journalistischen Formaten – so wie er dies selbst an Boswell bemerkte hatte, dessen Ansehen nicht auf der Meisterschaft «in den klassischen literarischen Gattungen, sondern in der durch die Zeitschriften der Zeit geförderten und zur Blüte gebrachten journalistisch-essayistischen Prosa» beruht hatte.

Die Neigung von Malern, sich selbst in ihren Bildern unterzubringen oder, wie bei den Simpsons, jeden Porträtierten aussehen zu lassen wie ein Mitglied der Familie, ist unter Essayisten weit verbreitet. Auch Ritter war sie nicht fremd. Viele der Geistesgrößen des 20. Jahrhunderts, die er mit einem von Malraux entlehnten Titel als «Eroberer» bezeichnete, teilten Züge mit ihrem Autor. Noch verblüffender war die Ähnlichkeit der «Verehrten Denker» mit ihrem Besucher und Gesprächspartner. Ohne diese Porträtsammlungen rundweg als Spiegelkabinette anzusehen, muss man doch die Virtuosität bestaunen, mit der es Ritter gelang oder besser: unterlief, den Dargestellten einige von seinen eigenen Farben mitzuteilen. Ob er sich Carl Schmitts «altmodischer Höflichkeit und anarchischer Freiheit im Gespräch» erinnerte oder seine «Witterung für das Kommende» rühmte, ob er Jacob Taubes' «bis zur Kindlichkeit getriebene Anbetung der Geistesgabe» bemerkte, immer behandelte der Essayist sein Ob-

jekt wie ein Homöopath, der im Ähnlichen das Ähnliche erkennt. Geradezu unheimlich wirkten die Ergebnisse dieser Einfühlung, wenn sie sich an einem der großen säkularen Verräter wie Anthony Blunt bewährte.

An den Säulenheiligen des philosophischen Seminars ging Ritter achtlos vorbei. Aristoteles, Descartes, Kant ließ er links liegen, um Hegel machte er einen Bogen: Vatersache. Reinrassige Philosophen als solche interessierten ihn nicht. Wo sie dennoch in seinen Beobachtungskreis traten, taten sie es in ihrer Eigenschaft als Autor und Architekt (Wittgenstein), Beklagter (Heidegger), Sammler (Blumenberg) oder *esprit malin* wie Jacob Taubes. Seine spezielle Suche war nicht von klassischen Fachgebieten und Kompetenzen bestimmt, sondern folgte einem idiosynkratischen Profil: Wo er einen originellen denkpraktischen oder denkgestischen Ansatz witterte, stieß er zu. Anthropologen interessierten ihn, weil sie inkarnierte Geister kannten und eigentümliche Denkstile pflegten; Naturforscher, weil sie intelligible Netze auswarfen, die sie zuvor mit List geknüpft hatten; Schriftsteller, weil sie im Trüben fischten und unerwartete Fänge machten. Aus welcher Fakultät die Beobachteten und in vielen Fällen Bewunderten kamen, kümmerte Ritter wenig; er bezeichnete sie umstandslos als Denker. Sein intellektuelles Beuteschema funktionierte interaktiv, genauer gesagt *reaktiv*: Ritter fing nur, was ihn zuvor gefangen hatte.

Alle literarischen Spiegelbilder sind Wunschprodukte. Auf den kleinen Selbstporträts, die Ritter seinen biografisch grundierten Essays einbeschrieb, lag durchweg ein vorteilhaftes Licht. Am hellsten erstrahlte es aus dem Bild Isaiah Berlins, in dem Ritter sein erträumtes *alter ego* gefunden hatte – ein Fall von rückhaltloser, glückhafter Identifikation. Das Überraschende und für den Leser Erfreuliche war die Treffsicherheit, mit der Ritter Sir Isaiah beschrieb: Nicht in jedem Fall macht Liebe blind. Wirkungsvoll orchestrierte der Auftakt seines Porträts in den *Verehrten Denkern* einen der großen Wendepunkte im Leben eines Suchenden, wie man sie aus der Literatur- und Wissenschaftsgeschichte vielfach kennt: «Isaiah Berlin gehört zu den Denkern, die meinem Leben in gewisser Weise eine neue Richtung gegeben haben. Ich möchte fast sagen, er hat mich gerettet.» Angesichts dieses paulinischen

Moments und des Pathos der Rettung konnte die Bremswirkung von Kautelen wie «in gewisser Weise» und «fast» nur versagen.

Berlins Methode der biographischen Essayistik auf ihn selbst anwendend, schilderte Ritter eine Phase im Leben des jungen Gelehrten in den dreißiger Jahren, als dieser an einer Marx-Biographie arbeitete, deren dezente Subversion sich gegen den von der Orthodoxie erhobenen unbedingten Gültigkeitsanspruch der Marxschen Geschichtsphilosophie richtete: «Seine Distanz zum Glasperlenspiel der Argumente war schon damals zu spüren in der Einbeziehung des Biographischen und der Person als des eigentlichen Schauplatzes eines intellektuellen Dramas, das sich nur unzulänglich in Begriffen darstellt.» Ritters beste Sätze klangen anders. Dafür war dies ein echter Spiegel-Satz, der Isaiah Berlin in den Dreißigern beschrieb und ohne Weiteres auch über einer Biographie Ritters in den Siebzigern hätte stehen können. Vorausgesetzt, dieser hätte einen ebenso enthusiastischen und konservativen Biographen gefunden, wie er es selbst für jenen war. Tatsächlich hatte so das Rettungspaket ausgesehen, das Ritter seinerzeit dankbar angenommen hatte: die Hinwendung zum Biographischen und ihre Legitimation durch den bewunderten *Oxford don*.

Die Person, das Biographische, das intellektuelle Drama – und auf der Gegenseite unzureichende Begriffe und das Glasperlenspiel der Argumente: Ein einziger Satz versammelte die wichtigsten Ingredienzien eines Gegenprogramms zu den Theorieangeboten und Zumutungen der Zeit. Schlagartig war klar, an welchen Ufern des zeitgenössischen Wissensstroms sein Autor campierte. Es war nicht die Seite der Begriffsgeschichte, nicht die des philosophischen Seminars, am wenigsten die der modischen Diskurstheorie. Indem Ritter, Berlin folgend, die biographische Essayistik als ideale Erzählform der Ideengeschichte beschrieb, rückte er sie zugleich in größtmögliche Distanz zu dem, was er als «akademischen Betrieb» schmähte: eine «unvergleichliche Industrie der Aneignung, Rezeption und Verarbeitung, die unsere Jahrzehnte kennzeichnen (...) einen Alexandrinismus des Umgangs mit geistigen Innovationen, der sie schon im ersten Augenblick zum Objekt philologischer Bemühungen macht». Das Auge des Homöopathen ließ Ritter in Berlin die verwandte Natur er-

kennen, den Geist gelehrter Connoisseurship. Das «Treffen in Frankfurt», wie er seine lebensentscheidende Begegnung mit dem Zauberer aus Oxford beschrieb, hatte in ein langes Zwiegespräch gemündet. Man darf es sich als einen Gabentausch unter Kennern vorstellen.

Kennerschaft besaß stets ihre eigenen, speziellen Bühnen. Nur in seltenen Fällen lagen sie in der Nähe eines Lehrstuhls. In der Regel fand der Austausch unter Kennern an anderen Orten statt, in Kabinetten, Sammlungen, Salons. In Auktionshäusern, im Kunsthandel, wo die gedämpften Geräusche des Marktes und der Klang des Geldes nicht störten. Auch Lektorate literarischer Verlage und Redaktionen großer Sender und Tageszeitungen boten der Kennerschaft Raum zur Entfaltung. Ritters Büro in der F.A.Z. war eines der kleinsten auf dem Flur des Feuilletons, aber strategisch gut platziert neben der Nische des Kopierers. Dies war das Kabinett, in dem er ein Vierteljahrhundert Hof hielt, Besuch empfing und Rat erteilte; nach der Pensionierung eroberte er die zu kurzer Spätblüte ansetzenden Salons von Berlin. Wer ihn hier oder da erlebte, vernimmt aus der Erinnerung ein sonores Parlando von insinuierendem Schmelz, dem ein Körnchen Predigtton Nachdruck verlieh, und sieht einen nicht sehr großen, zartgliedrigen Mann mit der von Mengs gemalten Physiognomie eines Zeitgenossen Winckelmanns, beide Arme leicht erhoben zu verdeutlichender Gestikulation, in der sich Dirigat und Deixis verbanden. Es war die Gestik eines Redners, der einen intimen Kreis von Hörern verzaubert; vor großem Publikum verlor sich ihre Wirkung. Ritter war der geborene Mensch des Salons und gleichzeitig ein Mann der Werkstatt – deshalb die nicht triviale Bedeutung des Kopierers, mit dessen Hilfe er früh am Morgen, vor dem Eintreffen der Kollegen, seine Notizen vom Vortag, Exzerpte und Funde aus Blättern wie dem *TLS*, weiterverarbeitete zu Halbfertigprodukten künftiger Essays. Mochte Ritter vom geistigen Habitus her zeitlebens die frühe Prägung durch Rousseau anzumerken sein, in seinem praktischen Radius zwischen Werkstatt und Salon blieb er der Schüler Diderots.

Auch im Salon behauptet seinen Löwenstatus nur, wer über ein gehöriges Maß an Coolness verfügt. Wer auftrumpft, hat verloren. Der hat dabei die Pfeif nicht aus dem Maul genommen,

sagt die Courage von einem ihrer Liebhaber, so beiläufig war's ihm. Ritter wusste, worauf es vor seinen Publika ankam: Gelassenheit. Nie hätte er sich entblödet, Beflissenheit zu demonstrieren, nie hätte er, was durchaus der Wahrheit entsprochen hätte, denn er war ein Mensch von stupendem Fleiß, gesagt, er habe dieses Werk genau gelesen und jenen Autor gründlich studiert. Allenfalls ein Wort über seinen «Liebling» Tocqueville war von ihm zu haben, und gelegentlich ließ er sich «beim Blättern» über die Schulter sehen, auch wenn von kanonischen Hausgöttern wie Isaiah Berlin oder Hans Blumenberg die Rede war. Blättern war der Bewegungsmodus, in dem er sich am liebsten erblickte, eher Spaziergänger denn Arbeiter im Buch. Blätternd verwandelte sich der Dandy in den Gelehrten und dieser in jenen zurück. Den Gelassenen beschenkten die Götter des Zufalls.

Zu einer Zeit, als Männer noch mit Krawatte gingen, trug Ritter die seine gelockert im geöffneten Kragen: im konservativen Journalismus ein weltweit geläufiges Signal formloser Förmlichkeit. Der verknitterte Anzug dazu war *de rigueur*, Grau bevorzugt. Solche Spiele mit den Codes der Nachlässigkeit fanden ein abruptes Ende, wenn es um die Standards der Berichterstattung und Kommentierung ging. Ähnlich hielt Ritter es mit den Qualitätsmaßstäben, die er an eigene und fremde Literaturen anlegte. Auch darin galt es Distanz zum akademischen «Betrieb» zu halten, dessen Kriterien zu übernehmen Ritter sich hütete. Stattdessen grub er, und zwar ausgerechnet bei dem ikonischen Philosophen Ludwig Wittgenstein, eine seltsam unzeitgemäße Kategorie aus: die des *Echten*. Das Flair von Bodenständigkeit und Eigentlichkeit, das diese Vokabel umgab, musste unter der Feder eines urbanen Autors wie Henning Ritter besonders befremdlich wirken. Was Ritter zu ihr hinzog, war etwas, was er ansonsten wie der Teufel das Weihwasser scheute, nämlich ihr Versprechen von Authentizität. «Auch das Echte», so Ritter, «ist ein Relationsbegriff, und doch besetzt mit einer eigenen Evidenz, die es aus der Beziehung zum Unechten heraushebt.» War dies ein neuer Versuch, das philosophische Vokabular tieferzulegen, in den Bereich der Werkstatt und der Kennerschaft? Also echt und unecht anstelle von wahr und falsch?

Tatsächlich hatte Ritter nur den jeweils ersten Term des Duals ausgetauscht und den zweiten stehengelassen. Der positiv hoch aufgeladenen Kategorie des Echten stand negativ ein scharf akzentuierter Begriff des Falschen gegenüber. Verstärkt um eine moralische Note, blieb er den Lieblingsfeinden Ritters vorbehalten. Zu ihnen gehörte Walter Benjamin. Ausweislich der Exzerpte aus seinem Werk hatte Ritter selbst einmal Größeres mit diesem Autor vorgehabt. Das war in frühen Jahren gewesen, als Benjamin noch ein – abgesehen von zwei Bänden «Schriften», herausgegeben von Theodor W. und Gretel Adorno – spärlich edierter und kaum erforschter Autor gewesen war. Je mehr sich die philologisch dürftige Ausgangslage in Richtung einer massiven Überedition und Überforschung verschoben hatte, desto mehr war seine Abneigung gegen den ehemals Bewunderten gewachsen. In seinen umfangreicheren Essays beobachtete er eingangs eine gewisse Zurückhaltung gegenüber dem Autor Benjamin und konzentrierte sich darauf, die Generation zu geißeln, die seinen Nachruhm organisiert hatte. In kurzen, giftigen Beiträgen in der Tagespresse nahm er leicht den Fuß von der Bremse und diagnostizierte gleich bei zwei Säulenheiligen des germanistischen Seminars, Celan und Benjamin, die Neigung zum «Gedankenkitsch».

Aber auch als souverän agierender Essayist ließ Ritter seinen Benjamin nicht ungeschoren. Wieder waren es zunächst «die Heutigen», die Benjamin «distanzlos» verehrten, über denen sich der Unmut des Kritikers entlud: «In jeder Verehrung liegt ein Mangel an Takt gegenüber dem Geistigen.» (An die eigenen *Verehrten Denker* war damals offenbar noch nicht gedacht.) Aber einstweilen ging es in diesem Krimi noch gegen Stellvertreter. Erst im Finale erfolgte der Zugriff auf die richtige Zielperson. In seinen erratischen Sätzen habe Benjamin «eine Spur des ‹Falschen› durch sein Werk gelegt … von Äußerungen, die auf das hinweisen, was sie umgehen». Was dieses Umgangene sei, verriet der Kritiker nicht. Stattdessen fällte er ein Urteil über Benjamins Werk, dass dessen Erratik in nichts nachstand: «Es ist im Falschen verschlüsselt. Das macht das Hasardhafte seiner Texte aus.»

Für den künftigen Umgang mit dem Werk Walter Benjamins sah Ritter zwei Wege vor. Der erste war sentimentaler Natur. Gegen die Übermalungen seines Bildes durch die Vielzahl der aka-

demischen Nachbeter gelte es, «den Eindruck des Unüberschatteten der ersten Begegnung mit ihm wiederzugewinnen». Für den Fall des Scheiterns, das sich in der gedrechselten Figur der doppelten Verneinung schon ankündigte, kam der zweite Weg infrage. Er führte ins tiefe Schweigen: Schluss mit dem Kult um Benjamin und den gebetsmühlenartig wiederholten Zitaten. Anathema. So sprechen radikale Reformatoren: Wem der Weg zur Urszene der ersten Begegnung versperrt bleibt, beschreite den Weg des gezielten Vergessens. Freilich war Ritter zu klug, sich mit einem solchen Urteil aus dem Fenster zu lehnen. Das Beschweigen musste als geheimer Wunsch, als ein Beschwiegenwerden-Wollen dem Werk Benjamins selbst einbeschrieben sein. Dann ließ es sich gleichsam als dessen innerste Teleologie wieder entziffern: «Das authentische Werk in der Nachfolge Benjamins wäre eines, in dem sein Name und Zitate aus seinen Schriften nicht vorkommen.»

Essayistik, keine Frage, gehorcht anderen Benimmregeln als die Wissenschaft. Geschmack und Neigung spielen in ihr eine ungleich größere, legitime Rolle. Starke Leidenschaften müssen der Wissenschaft verdächtig sein. Dem Essay und der Kennerschaft sind sie konstitutiv. Positive Empfindungen darf auch die Wissenschaft bekennen, Max Weber sei Dank, Ressentiments dagegen sind zu verschweigen. An diese Etikette fühlte Ritter sich nicht gebunden, im Gegenteil. Wozu seine Ressentiments verdrängen? Man musste sie sich zu Freunden machen. Die Kunst erlernen, sie als Sonden der Erkenntnis zu behandeln. Sein Lehrmeister in dieser Klasse war Rousseau gewesen. Bei ihm konnte man studieren, wie man sich von hässlichen und peinlichen Gefühlen auf Wege der Erkenntnis und zu Stilmitteln leiten ließ, von deren Existenz schlichtere Gemüter nichts ahnten. Auch den englischen Paten wähnte Ritter, wenn er seinen Idiosynkrasien freien Lauf ließ, an seiner Seite. Menschen wie Isaiah Berlin gäben gern zu, «daß ihre Haltung zu Personen der Geschichte wie der Gegenwart von Sympathie und Antipathie bestimmt ist».

In schlichten Kategorien wie Sympathie und Antipathie ging freilich seine Beziehung zu Benjamin nicht auf. Solange er die «Benjaminmode der Studentenbewegung» geißelte, lag der Fall

klar, einer drischt den Sack und meint den Esel. Allein, was konnte Benjamin für sein Nachleben? «Dead babies can't take care of themselves», die Songzeile von Alice Cooper stand schon früh als Motto über einer Benjamin-Biographie. Was Ritter Benjamin nie verzieh, war der Umstand, dass er selbst einmal an ihn geglaubt hatte. Das Gift dieses Grolls durchdrang seine sämtlichen Äußerungen über den einst Verehrten und führte zu erstaunlichen Asymmetrien der Beurteilung. Während er Benjamin für alle Dummheiten seiner Nachwelt in Haft nahm, erhielt Carl Schmitt für seine Torheiten zu Lebzeiten nur einen sanften Verweis wegen lässlicher Sünden wie «betäubte Sprache» und «schmerzlose Gefühlslage». Aber seit wann hätte historische Gerechtigkeit im Pflichtenheft des Essayisten gestanden?

Die Leute in Ritters Club ließen sich kaum unter einer Kategorie zusammenfassen. Am ehesten hätte man sie als «Erkennende» bezeichnen können. Und eben dies war der Ausweis, der ihnen Einlass verschafft hatte. Ritter hatte sich dafür interessiert, wie sie ihre, neudeutsch gesprochen, Daten gesammelt, bearbeitet und verwaltet hatten. Welche Instrumente und Kategorien sie verwendet und welche Erkenntniswege sie beschritten hatten. Solche Wege sind nicht leicht zu rekonstruieren, oft sind sie unsichtbar geworden, weil ihre Entdecker selbst die Spuren verwischt haben. Irgendwo am Rande dieser Wege hatte sie alle ihre eigenste Sphinx erwartet. Solche persönlichen Sphinxe stellen keineswegs allen dieselbe Frage. Was hatte sie den jeweiligen Passanten gefragt, und was hatte er oder sie zur Antwort gegeben? Der Club war eine Sammlung solcher Antworten und half dem Betreiber bei der Suche nach der eigenen. Dies war sein Hauptzweck; das war es, was der Sammler von den Seinen erwartete.

Die Frage, vor die sich Ritter wiederholt gestellt sah, hatte die Gestalt eines Buches. Beim ersten Mal trug es noch den Namen einer akademischen Qualifikationsschrift. Ein Dissertationsvorhaben über die französische ethnologische Schule von Durkheim und Mauss sei unabgeschlossen geblieben, teilte er selbst in einem Lebenslauf mit. Andere Vorhaben, die Aby Warburg galten, Jacques Louis David oder der Geschichte des Museums, tauchten auf und gingen unter. Ritter wurde zu einem Autor ungeschriebener Bücher. Als solcher wusste er sich in guter Gesellschaft. In

Hans Blumenbergs 800-Seiten-Wälzer *Die Genesis der kopernikanischen Welt* war er auf eine Fußnote gestoßen, in welcher der Autor die «reizvolle Geschichte der imaginären Bibliotheken», beginnend mit Th. J. van Almeloveens ‹Bibliotheca promissa et latens› von 1692, skizziert hatte. Von dieser ebenso gelehrten wie phantastischen Anmerkung inspiriert, ließ sich Ritter zwar nicht zum Autor eines eigenen Werkes bekehren, wohl aber zum Herausgeber zweier Sammlungen von angekündigten, aber ungeschriebenen Büchern. Zwei Kataloge von Geisterbibliotheken, einer erschien als Band der Zeitschrift *Akzente*, der andere als *Marbacher Magazin*, und beide konnten sich mit Texten des bewunderten Hans Blumenberg schmücken. Die Vor- und Nachworte, mit denen Ritter seine seit den siebziger Jahren besorgten Texteditionen und Übersetzungen versah, dokumentieren, dass er keineswegs am typischen «writer's block», sondern eher am «book writer's block» litt: Nicht das Schreiben war sein Problem, im Gegenteil, sondern dessen Konfektionierung, seine klassische Darreichungsform in Gestalt des Buches. Schreiben lief gut, aber das Buch blieb die unerreichbare Sehnsuchtsform. Wie löst man die Autorschaft vom Buch? Kann man die Festung Buch auch von anderer Seite, etwa vom Rücken her, einnehmen? Da das Bloggen noch nicht erfunden war, sah Ritter sich auf andere Umgehungsstraßen verwiesen.

Wieder kam ihm Boswell zu Hilfe, der sich seine Bücher gewissermaßen erlauscht und erplaudert hatte. Ein Hang zum Konversationston, zum *plaudering perfect*, war ja Ritters Schriften bis zu den *Verehrten Denkern* anzumerken. Sie führte nebenbei zu so fabelhaften Feuilletons wie dem Besuch beim Pariser Buchhändler, der spezialisiert war auf reaktionäre Literatur und dem Ritter das Bonmot schenkte, er sei «peu chocable» durch harten Stoff – ein Neologismus, mit dem er velotechnisch gesehen Walter Benjamin eine Runde abnahm. Schon bei Boswell hatte seine ganze Aufmerksamkeit den Merkzetteln gegolten, die den intimsten Teil von dessen Aufzeichnungen ausmachten und «zeitweise eine Art Geheimtagebuch» ergaben. Lustvoll ermittelte Ritter den Entstehungsprozess des eigentlichen Tagebuchs, die Prozeduren der flüchtigen Fixierung, die ihm vorauslagen und die dazu beitrugen, dem Tagebuch seine bezaubernde Frische, den «Eindruck des dia-

rischen Präsens» zu bewahren. Die Unmittelbarkeit seiner Wirkung sei, so Ritter, «durchaus etwas Künstlerisches, das Ergebnis einer eigenen literarischen Technik der Tagebuchführung».

Ähnlich einfühlsam argumentierte Ritter, als er 1998 einzelne der Notizhefte Charles Darwins übersetzte und edierte. Offenkundig lag, so der Herausgeber, «der Verfahrensweise der Notizhefte ein Entschluß zugrunde». Er sollte einschneidende Folgen für die «Denkgeschichte» des angehenden Forschers haben: Darwin schuf sich ein Mittel erfinderischen Denkens (*inventive thought*), das ihm die systematische Forschung und zugleich den schweren Weg zur wissenschaftlichen Abhandlung erleichterte. Der Weg vom Einfall und seiner provisorischen Fixierung zur ausgereiften Prosa scheine Darwin «zeit seines Lebens schwer gefallen zu sein». In mehreren Schritten habe jener seine Notizen bearbeitet, was durchaus mühevoll gewesen sei, weil, so Ritter wieder in perfekter Spiegelung, «alles, was er schrieb, sicher und ausdrucksvoll in die Welt trat».

Ähnlich wie Darwin hatte auch Ritter seine eigentümliche Diaristik in jungen Jahren begründet. In seinen Notizbüchern führte er eine Art Gedankentagebuch, das sich, die üblichen Privatheiten von Wetter, Stimmung, Kümmernissen beiseite lassend, allen Anflügen von Einfällen öffnete und keinem systematischen Zwang unterwarf. Jedes politische, moralische oder ästhetische Thema war erlaubt, jeder Gedankensprung willkommen. Gewiss gab es auch Ansätze zur kurzen Ausarbeitung eines Gedankens, aber im Prinzip regierte die Doppelgottheit von Zufall und Einfall in ihrer schlanksten Gestalt. Wann immer sich Gelegenheit bot, wandte sich der Gedankenarbeiter dem Notizheft zu und hielt den flüchtigen Tagesrest fest. Noch in Rock und Mantel saß der Heimkommende auf dem Sofa und schrieb. Es habe keinen Sinn, zitierte er Boswell, mehr zu erleben, als man aufzeichnen könne. Längst hatte Ritter bemerkt, dass seine fragmentarische und stochastische Art des Schreibens mehr war als bloßes Festhalten, eine Ablichtung von Gedachtem. Es war integraler Teil eines schöpferischen Akts, Denken mit und dank dem Stift. Notieren als Ideenzucht, *inventive thought.* Aber ähnlich wie Darwin betrachtete er die Notiz immer noch in erster Linie als Mittel, bloßes Vehikel, das funktional bezogen blieb aufs höhere Ziel des poin-

tierten Artikels oder eleganten Essays. Das «eigentliche», das nicht aus Aufsätzen montierte Buch, die Monografie blieb ein fernes, unerreichbares Land. Man konnte es sehen, aber nicht betreten.

Die Umwertung seines notierenden Schreibens gelang Ritter in dem Moment, als er begriff, was er längst wusste: dass dem spontanen Denken in seiner Plötzlichkeit und Ereignishaftigkeit nur diese spezielle Schreibtechnik buchstäblich kongenial war. Vielleicht war es die Beschäftigung mit Montesquieu, einem seiner bedeutendsten Gewährsleute, in der ihm diese Einsicht aufgegangen war: «Der geistreiche Einfall, der *esprit*, leuchtet in ein Gewirr von merkwürdigen Tatsachen (...) Den Geist beeindruckt das Überraschende, und er versteht es sogar, sich selbst zu überraschen. Im blitzartigen Einfall belebt und erneuert er sich. Die momentane Erkenntnis, der Einfall, das sind die unterscheidenden Merkmale des *esprit*.» Die spontane Notiz, so hatten die großen Fallensteller der Ideen wie Lichtenberg und Montesquieu begriffen, war gleichsam die Leuchtspur des anfliegenden Gedankens oder Einfalls. Während sie noch den einen sichtbar machte, zündete sie schon den nächsten. Dichter konnte man der Quelle der Blitze nicht kommen.

Die *Notizhefte*, das Buch, das Henning Ritter 2011 den Preis der Leipziger Buchmesse in der Kategorie «Sachbuch/Essay» eintrug, ratifizierte diese Umwertung einer vormals für servil gehaltenen Schreibweise: Das Mittel war zum Zweck gemacht. Das Resultat war ein seltsames Buch, ein Unikum, das auf 400 Seiten nichts als Scherben präsentierte, Bruchstücke einer großen Konfession. Es war, als habe der Autor das Buch noch einmal erfunden, diesmal als *counter book*, bestehend aus dem, was alle anderen Bücher in der Entstehung unter sich begruben und was zu zeigen ihren Autoren vermutlich peinlich gewesen wäre. James Joyce mochte sich nach dem Erscheinen des *Ulysses* damit rühmen, er habe noch 12 Kilo Notizen ungenutzt gelassen; sie zu zeigen wäre ihm nicht eingefallen. Henning Ritter hatte das Gegenteil getan, er hatte seinen «Ulysses» begraben und das Buch wie einen Handschuh nach außen gestülpt. Er hatte eine Form erfunden, die seinem Denken perfekt entsprach, während sie es zugleich auf raffinierte Weise verriet.

Hatten Ritters Essays immer schon Flächen und Winkel eingeschlossen, die verspiegelt waren und mehr über ihren Autor verrieten als über seine Sujets, so potenzierten die «Notizbücher» den reflektorischen Effekt nochmals in erstaunlichem Maße. Wie vom Licht einer Discokugel angeblitzt, wurden Figuren sichtbar, an denen sich ihr Erfinder ein Leben lang abgearbeitet hatte. Unter ihnen war auch die Figur des Philosophen. Aus Gründen, über die hier nicht zu spekulieren ist, hatte Henning Ritter sich immer der Philosophie als Fach und Institution verweigert, gleichwohl aber und mit gutem Grund philosophische Begabung für sich in Anspruch genommen. Dieses Thema kehrte, wie nicht anders zu erwarten, im Blitzlicht der *Notizbücher* wieder. Wie üblich reflektierte Ritter sie an einem Mitglied seines Clubs, diesmal hieß er Jorge Luis Borges. Ausgerechnet dieser in metaphysischen Bildern und Rätseln sprechende Autor habe sich strikt der Beschreibung als Philosoph und Denker verweigert, und dies ohne Bedauern, ja fast mit Befriedigung getan. Einsatz Ritter: «Als zeigte die Philosophie ihren ganzen Reichtum erst dann, wenn man sie nicht zum philosophischen Denken verwendet. Sie hat einen solchen Reichtum an Bildern in sich angesammelt, die nur darauf warten, aus der Philosophie befreit zu werden.»

Den begabtesten Befreier philosophischer Bilder aus der Administration der Philosophie hatte Ritter in Hans Blumenberg kennengelernt. Beide waren sie den Gehäusen der Schulphilosophie entronnen, und über Jahre hinweg hielten sie einander die Räuberleiter, wenn es einen weiteren Satz ins Freie zu tun galt. Die scheinbare Asymmetrie der Profile sollte nicht täuschen: Für Blumenberg blieb Ritter der *best buddy* auf dem Weg zum «philosophischen Geschichtenerzähler», in dessen Verlauf seine Bücher, wie der Jüngere schrieb, zunehmend den akademischen Habitus ablegten und an «erzählerischer Statur» gewannen. Für Ritter war umgekehrt Blumenberg der Garant dafür, dass sich philosophische Begabung auch anders ausdrücken konnte als in den Stilmitteln des philosophischen Seminars. In Ritters Fall zeigte sie sich am deutlichsten in der Weise, wie er sich als Autor erfand. Mit den *Notizbüchern* war dieses Unternehmen erfolgreich abgeschlossen. Danach konnte der Club dichtgemacht werden. Auftrag erfüllt.

Denkbild

Michael Glasmeier

Ansichten vom dösenden Ohr

Abschweifungen zu Hans Baldung und Terry Fox

«Der Klang ist ein Mittel der Kommunikation, eine universelle Sprache. Er dringt ohne Hindernisse der Sprache oder Vorurteile in das gesunde Ohr ein. Er wird von jeder Kultur auf demselben Wege wahrgenommen: über den Gehörgang. Er dringt ohne Einverständnis des Hörers in das Ohr ein. Er läßt das Trommelfell schwingen. Er erfordert keine Intellektualisierung. Es ist nicht nötig, eine gemeinsame Sprache zu sprechen. Unwissenheit ist bedeutungslos. Der Klang zieht vorbei wie Pulsschläge in der Luft.»

Terry Fox, um 1980[1]

Die deutsche Renaissance hat eine Fülle bemerkenswert extremer Bildäußerungen hervorgebracht. Neben den gemäßigten Albrecht Dürer oder Hans Holbein sind es beispielsweise Albrecht Altdorfer, Matthias Grünewald, Hans Schäufelin, Martin Schongauer oder Konrad Witz, die insgesamt zwischen Humanismus und Reformation, neuem Bürgertum und abgewirtschafteten Adel, Bildverehrung und Ikonoklasmus laborierten und mit teilweise möglichst unsublimierten Darstellungen die sinnliche und brutale Erfahrung von Körperhaftigkeit ins Zentrum ihres

1 Terry Fox: Klang, in: ders.: Ocular Language. 30 Jahre Reden und Schreiben über Kunst, hg. von Eva Schmidt, Köln 2000, S. 138.

Wirkens stellen. Diesem Kreis ist auch der äußerst spezielle Hans Baldung Grien (1484/85–1545) zuzurechnen, dem unter dem Titel *heilig | unheilig* 2019 die große Landesausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe gewidmet war.[2] Der Titel war präzise, denn Baldungs Körperrepräsentation betrifft nicht allein den geschundenen Heilsleib Christi, sondern direkt daneben die offensichtliche Erotik und Sexualisierung von Hexen- und Pferdeleben, aber auch von Maria, Adam und Eva oder des heiligen Sebastian, dem ein Pfeil direkt im Geschlechtsorgan sitzt. Solch' unheilige «Erfindungen» (Erwin Panofsky) treffen auf ein Bekenntnis zur Ungestalt des menschlichen Leibs und auf verdichtete Bildkonstellationen merkwürdig verfremdeter, manchmal schon exzentrischer, der Wirklichkeit enthobener Physiognomien, Körperhaltungen und Perspektiven. Es sind verstörende, beunruhigende Bilder, rotzfrech, manchmal hingehauen, provokant mit einem teils ungeheurem Witz, der selten in deutscher Kunst zu finden ist. Mit Vollkommenheit und stiller Präsenz, die etwa der italienischen Renaissance zugeschrieben wird, haben sie weniger gemein, eher mit dem innovativen Reichtum des Manierismus, allerdings ohne höfische Eleganz.

Baldung ist eine unbekümmerte Robustheit und Direktheit nicht abzusprechen. Und es ist das Unversöhnliche und Experimentelle seiner Bilderfindungen, das diesen Künstler so bedeutsam insbesondere für eine Geschichte der modernen und die Gegenwart zeitgenössischer Kunst auch über den allseits bewunderten rätselhaften Holzschnitt *Der behexte Stallknecht* (um 1534) hinaus werden lässt. Und angesichts heutiger, durchweg moralisch einwandfreier und eher unterkomplexer, rätselfreier Kunstausübungen zeigte sich hier in Karlsruhe das Künstlerische von seiner ursprünglich anarchischen Seite der Überschreitung und als ein den Uneindeutigkeiten des Lebens zugewandter kreativer Akt. So wurde mir die Ausstellung doppelt und dreifach zur Offenbarung: als Monument größter künstlerischer Freiheit auch in der Auftragskunst, ein Lob der «istoria» als geistigem Raum der Gegenwartserkenntnis und «ästhetischer Genüsse» im Sinne von Marc Bloch,[3] aber auch als eine Schule jenes Sehens in Ausstellungen, das nach Georges Salles nicht weiß, was es sehen soll,[4] des anarchischen Selbersehens vor aller Theorie.

2 Vgl. Holger Jacob-Friesen (Hg.): Hans Baldung Grien. heilig | unheilig, Berlin/München 2019.

3 Marc Bloch: Apologie der Geschichtswissenschaft oder Der Beruf des Historikers, hg. von Lucien Febvre, übers. von Siegfried Furtenbach, 3. Aufl. Stuttgart 1992, S. 25 (ital. Originalausgabe: 1949).

4 Vgl. Georges Salles: Der Blick, übers. von Barbara Heber-Schärer, Berlin 2001 (franz. Originalausgabe: 1992).

5 Es sei denn, es wird als Studie für den Adam im bekannten Kupferstich Adam und Eva (1504) aufgefasst, vgl. Michael Roth: Hans Baldung Grien. Männlicher Idealkopf, in: ders. unter Mitarbeit von Uta Barbara Ullrich: Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance, Berlin 2006, S. 92.

Abb. 1
Ein prächtiges Ohr.
Hans Baldung Grien, Männlicher Idealkopf nach Albrecht Dürer, um 1505.

Abb. 2
Vorbild Dürer?
Albrecht Dürer, Männlicher Profilkopf, um 1503/05.

Von all den kostbaren Extremen, Manierismen und Überschreitungen war es allerdings erstaunlicher Weise eine eher kleine Federzeichnung (17 × 14,5 cm), eine Gelegenheitsarbeit Baldungs aus jungen Jahren, die mich in nächster Zeit beschäftigen sollte, und von der aus es sich zudem geradezu lässig ergab, die Moderne, speziell die Nach-1945-Moderne, mit zu bedenken, da auch diese – natürlich in medial erweiterter Form – Baldungs ideengeschichtliches Moment des visuell dystopischen Gehörorgans zelebrieren sollte. Die Zeichnung präsentierte sich gleich am Anfang der Ausstellung unter dem Titel *Männlicher Idealkopf nach Albrecht Dürer* (um 1505), und direkt daneben hing zum Vergleich auffordernd Dürers *Männlicher Profilkopf* (um 1503/05) *(Abb. 1, 2*). Dürers fragmentarische Skizze aus dem Frankfurter Städel zeigt diesen Kopf emotionslos im überklassischen Profil mit einem Haarnetz, das gleich wieder in den banalen Alltag der Zeit zurückholt. Das angeschnittene Blatt lässt sich als eine Atelierübung begreifen, die den Meister offensichtlich nicht weiter beschäftigte.[5] Baldung, der von 1503 bis 1507 wahrscheinlich als Geselle Dürers in Nürnberg arbeitete, wird das Blatt gesehen haben, mit dem schon Dürer ein außergewöhnliches Interesse an

der Anatomie des Ohrs zu erkennen gibt, das neben der Augenpartie eine detailreiche Verdichtung erfährt und in all seiner Knorpeligkeit ausgearbeitet wird. Das Ohr erscheint quasi als herausgehobenes Objekt, als ein verdichteter Fehlkörper im Konzert der doch streng komponierten Gesichtslandschaft, die in feinen Schraffenfeldern ausgearbeitet wird. Allerdings verliert sich zwischen Auge und Ohr Dürers Interesse etwas. Nur angedeutet werden einige sehr unkonkrete Haarbüschel unter der nur linear bezeichneten leeren Fläche des Haarnetzes sichtbar. Der für ein Übungsblatt nicht sonderlich aufregende Widerspruch zwischen Detail und Fragment prägt das Blatt, macht aber auch seine eigentümliche Strahlkraft aus.

Ohrmuschel, Ohrläppchen und der gedunkelte Abgang des Gehörgangs werden ausdrücklich konturiert und lassen sich auch im Zusammenhang mit den Natur- und Proportionsstudien Dürers begreifen, doch wirkt die Fokussierung auf das Ohr außergewöhnlich; denn Ohren sind in ihrer symmetrischen Erscheinung eher eine Eigenwilligkeit an einem menschlichen Gesicht, dessen physiognomische Rhetorik traditionell vor allem durch Nase, Mund und Augen geprägt wird und weniger durch die Anhängsel seitlich angebrachter Knorpellandschaften mit Tälern, Klüften und Hügeln innerhalb eines verhältnismäßig manchmal hübschen, manchmal zu großen Muschelovals. Die in sich etwas willkürliche visuelle Ausprägung des Ohrs im Frankfurter Blatt steht zu den Zügen eines idealen Kopfs, aber auch zum Inkarnat und zu einer intendierten Geistigkeit eines klassischen Antlitzes offensichtlich im Widerspruch.

Die nun fast völlige Loslösung des Ohrs vom Kopf erfolgt dann mit dem Studienblatt Baldungs aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Trotz Unterschieden in der Physiognomie liegt es dennoch nahe, das Blatt in Abhängigkeit von Dürers Idealkopf zu bedenken, zumal dort die Ohrfokussierung ja schon angelegt ist. Baldungs Augenbrauen sind geschwungener, seine Nase gedrungener, und die Lippen öffnen sich mit einem leichten Schwung. Dieser Profilkopf erscheint insgesamt weniger streng, alltagsnäher. Dazu trägt ein Strich bei, der alles andere als fein zu nennen ist und in einigen Zügen sich wellenförmig ausbreitet. Es ist ein schneller, rhythmischer Strich, der zwar die Konturen bezeich-

net, aber in seiner Direktheit und Offensichtlichkeit schon fast etwas Grobes besitzt und die penibel naturalistische Auffassung Dürers konterkariert. Am Nasenrücken bewegen sich die offenen Schraffuren etwas zu dicht und gehen direkt in die Augenbrauen über. Dort, wo bei Dürer das Haarnetz beginnt, ist nun einfach Leere, wie dort, wo der Hals ansetzen könnte. So schwebt das Ohr auf der rechten Bildseite wie losgelöst im Raum, verstärkt durch die dramatische Dichte und Schwärze der Schraffuren. Das Ohr wird zum Zentrum, auch weil es im Vergleich zu Nase oder Auge überdimensioniert wirkt. Und natürlich besitzt Baldungs Ohr nur bedingt Ähnlichkeiten mit dem Dürers. Es handelt sich um ein anderes Ohr, das, wie schon bemerkt, offensichtlich zu einem anderen Gesicht gehört.

Nun platziert sich, und das ist das Aufregende, an Baldungs Ohr das kleine und doch dramatische Wörtchen «licht», das offensichtlich Dürer hier angebracht hat, vielleicht um Baldung für seine auffällige Ohrdunkelheit und -dystopie zu kritisieren.[6] Neuere Forschungen gehen aufgrund von Ähnlichkeit auch davon aus, dass Baldung sich übend auf den Adamskopf im *Adam und Eva*-Kupferstich Dürers von 1504 beziehen könnte, und Dürer ihn hier quasi lehrerhaft zurechtweist.[7] Mich lässt an dieser These zweifeln, dass Baldung zwar einige Themen und Methoden von Dürer übernahm, sie aber oft in gänzlich eigener Weise, weniger detailfreudig, dafür aber umso «freier» weitertrieb, dass er es also kaum nötig gehabt hätte, etwa durch klassisches Abzeichnen in ein Schülerverhältnis zu Dürer zu treten. Er kam schon als fertiger Künstler in Nürnberg an. Baldung arbeitete in Dürers Werkstatt, weil Dürer ein bekannter, gerade auch als Grafiker kommerziell erfolgreicher Künstler in seiner Zeit war. Baldungs Berliner Profilzeichnung, die ja lange Dürer zugeschrieben wurde, spielt natürlich angesichts des fast völligen Fehlens schriftlicher Quellen durch die fünf verbundenen Buchstaben für die Interpretation einer Beziehung der beiden eine besondere Rolle. Doch bei allen Vermutungen möchte ich mich der zusammenfassenden Analyse von Michael Roth anschließen: «Aber selbst wenn Baldungs Blatt keine Nachzeichnung der Frankfurter Dürerzeichnung ist und obwohl auch das Modell aufgrund der verschiedenen Ohr-, Nasen- und Stirngewölbeformen nicht das-

6 Vgl. ebd.; Thomas Schauerte: Albrecht Dürer. Männlicher Profilkopf […] Hans Baldung Grien. Männlicher Idealkopf nach Albrecht Dürer […], in: Jacob-Friesen: Hans Baldung Grien, S. 106f.

7 Vgl. Schauerte, ebd.

selbe gewesen sein dürfte, entsprechen sich die beiden Studien in Auffassung und Bildanlage in hohem Maße. In der Linienführung ihrer Binnenzeichnung sind sie jedoch unterschiedlich angelegt. Baldung scheint weniger daran interessiert gewesen zu sein, eine klassische Idealfigur zu konstruieren, als vielmehr ein geeignetes Strichvokabular für grafische Arbeiten zu erproben. Er versuchte ein Modellierungssystem für eine Gesichtsfläche und das Ohr durchzudeklinieren, was in der Durchführung der Ohrmuschel mit etwas eingesunkenen Schattentiefen nur unzureichend gelang.»[8]

Damit werden bei aller Abhängigkeit die Unterschiede zwischen den Profilzeichnungen Dürers und Baldungs noch bedeutsamer, weil es Dürer offensichtlich auf die Zeichnung, Baldung aber auf eine Erprobung druckgrafischer Strichsetzungen ankam, die bei ihm nun ziemlich frei eine geradezu irritierend unsensible Profilkonturlinie ausfüllen. Wir werden hier quasi eingeführt in seine im Vergleich zu Dürer wesentlich «einfachere und ökonomischere Schraffurtechnik»,[9] die sich schon seit dem Holzstich *Maria mit dem Kind auf der Rasenbank* (1505/07) zeigt und dann auch für den Kupferstich übernommen wird. Deutlich wird, dass die Schraffuren Baldungs nicht für die Ausarbeitung von Details geschaffen sind. Sie wirken in ihrer betont sparsamen, schon fast lässigen Strichhaftigkeit karikaturhaft verkürzend und modern, sodass das dem Profil angehängte Ohr in seiner angestrebten anatomischen Genauigkeit tatsächlich extrem erscheint. Vielleicht war es Dürer auch einfach zu «licht», zu herausgehoben, zu sehr exzentrisch.

Meine Verblüffung vor der Zeichnung war groß. Ich hätte sie als das Übungsblatt, was es ja ist, abtun können, aber die schon schautafelartigen Größenverschiebungen und das merkwürdig düstere Aufscheinen des Ohrs in diesem «Lichtbild» faszinierten, so dass ich mich bei den nun folgenden Digressionen durch die Ausstellungsräume zur weiteren Ausschau nach auffälligen Ohren veranlasst sah. Mit der Kreidezeichnung *Zurückgeneigter, schmerzverzerrter Männerkopf* (um 1516/30?) begegnete mir dann das komplette Gegenteil *(Abb. 3)*. Auch hier spielt ebenfalls auf der rechten Seite das Ohr eine herausragende Rolle, aber dieses Mal eher als Abschluss einer aus der Untersicht extrem positio-

8 Michael Roth: Dürer–Baldung–Grünewald?, in: Holger Jacob-Friesen/Oliver Jehle (Hg.): Hans Baldung Grien. Neue Perspektiven auf sein Werk, Berlin/München 2019, S. 68–79, hier S. 75.

9 Ebd., S. 76.

Abb. 3
Expressionistischer Vorbote? Hans Baldung Grien, Zurückgeneigter, schmerzverzerrter Männerkopf, um 1516/30.

nierten Gesichtslandschaft mit wulstigen Lippen und Nasenflügeln, zusammengekniffenen Augen, fleischigen Stirnwölbungen und wirrem Haar, das nach hinten wie vom Sturm verweht erscheint. Dieses großartige in wenigen Strichen hingeworfene Blatt ist mir mehr als die in der Zeit üblichen Groteskköpfe. Es ist Ausdruck einer unmittelbaren Leiderfahrung, die, offensichtlich nicht christlich motiviert, eine allgemein menschliche Erfahrung von Schmerz dramatisiert, die geradezu auf das Ohr zuzulaufen scheint. In seiner äußersten Skizzenhaftigkeit verkörpert dieses Werk als eine der eindringlichsten Bildäußerungen Baldungs jene avantgardistische Modernität, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Anfang nimmt.

Viele herausragende Ohren gibt's bei Baldung. Noch zwei sind mir in ihrer Prominenz besonders aufgefallen. In der nach antikem Vorbild idealisierten *Maria mit Kind und Papagei* (um 1533), einem durch und durch erotisierten Andachtsbild (ähnlich Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals*, 1532/40), ist es das nicht mehr ganz junge Christuskind, das schon prostitutiv an der Brust seiner Mutter saugt, uns nassforsch dabei anschauend *(Abb. 4)*. Der Unterschied zwischen alabasterfarbenem Inkarnat der Maria und rosiger Kinderhaut wird von Baldung betont. Auch hier ein geradezu auffälliges und sorgsam gearbeitetes Ohr, das den Abschluss einer Querachse bildet. Interessant sind in diesem Zu-

sammenhang auch die *Zwei Hexen* von 1523, mit denen sich das Prostitutive nun profaner entäußert *(Abb. 5)*. Die beiden nackten Damen posieren recht freizügig, wobei uns aus diesem Gemälde eine Ziege, ein Putto und die linke, stehende Hexe anblicken und solchermaßen ins Bild hineinziehen, und zwar in einem Dreieck von unten, rechts und von oben. Der obere Blick, quasi auf Augenhöhe, erfolgt über die Schulter, die vor allem mit der wohlproportionierten Sinnlichkeit des Gesäßes, Rückens und der durch das Heben des Arms freigelegten rechten Brust sich erotisiert. Besser hätte das Helmut Newton auch nicht hingekriegt. Der uns mit medusenhaft umspielenden Locken zugewandte Kopf fixiert mit einem leichten Silberblick. Eine Locke fällt keck zwischen rechtem Auge und Ohr herab, das so im Gegensatz zum Hörorgan der sitzenden Partnerin zusätzlich freigestellt und zu groß erscheint. Vulgärpsychologisch ließe sich hier, wie auch bei dem Marienbild, bei dieser Eindeutigkeit des Zweideutigen einiges vermuten, aber es ist auch von einer gewissen Gleichberechtigung von Auge und Ohr zu sprechen, die sich beide der Betrachtung frontal zuwenden, das Ohr gleichsam als drittes Auge.

Abb. 4
Das Hören.
Hans Baldung Grien, Maria mit Kind und Papagei.

Abb. 5
Verführerische Hexen.
Hans Baldung Grien, Zwei Hexen, 1523.

Abb. 6
Die Ohrtypen des Giovanni Morelli, 1890.

Tatsächlich scheint es für unser Thema mehr als interessant, dass der Besitzer dieses Werks der exponierten Sinnesorgane vor dem Verkauf 1878 an das Frankfurter Städel Museum ein gewisser Giovanni Morelli (1816–1891) war.[10] Er wird unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff posthum als Mitbegründer jener von Carlo Ginzburg beschriebenen *Spurensicherung* bekannt, die den Indizienbeweis erfolgreich auf eine möglichst gesicherte Zuschreibung von Kunstwerken in Anwendung brachte, wobei neben Fingernägeln, Augenlidern, Fingern die speziellen Ausformungen der abgebildeten Ohren im Prozess der Identifizierung eine bedeutsame Rolle spielten *(Abb. 6)*.[11] Morelli ging davon aus, dass Künstler stets individuelle Grundformen unbewusst in ihrem Gesamtwerk wiederholen, die sich vor allen Dingen in den Details und weniger den Kompositionen etc. manifestieren. Immerhin konnte Morelli durch solch' «kleine Erkenntnisse» (Johann Joachim Winckelmann) mit bis heute gültiger Sicherheit die *Schlafende Venus* in Dresden als ein Werk Giorgiones ausmachen.[12]

Bisher ließe sich Baldungs Ohrfaszination mit mehreren Bild-

10 Vgl. Bodo Brinkmann: Hexenlust und Sündenfall, in: ders. (Hg.): Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien/Witches' Lust and the Fall of Man. The Strange Fantasies of Hans Baldung Grien, Frankfurt/M./Petersberg 2007, S. 13–202, hier S.17f.

11 Vgl. Carlo Ginzburg: Spurensicherung (1979), in: ders., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, übers. von Karl Friedrich Hauber und Gisela Bonz, Berlin 1983, S. 61–96.

12 Vgl. auch Edgar Wind: Kritik des Kennertums, in: ders.: Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960, übers. von Corinna Delkeskamp-Hayes und Gottfried Boehm,

strategien in Verbindung bringen: als Studienobjekt in Richtung anatomischer Wirklichkeitserfassung, Teil quasi expressionistischer Körpersprache, Indiz einer spurensichernden Kennerschaft, drittes Auge und nicht zuletzt sexualisiertes Symbol. Im «licht» Dürers ist es jenseits eines erzieherischen Notats darüber hinaus zum Anlass einer frühen Form von Text-Bild-Beziehung mutiert, die sich erst im 20. Jahrhundert von christlichen und herrschaftlichen Kontexten frei macht und als Teil einer Poetik der Mehrdeutigkeit und Sinnerweiterung wirkt. Und schließlich scheint sich das Ohr gerade in der Berliner Profilzeichnung tatsächlich auf den Weg zu machen, um sich von der Physiognomie zu verabschieden, sich vom Kopf zu entfernen, um ein Eigenleben zu führen, aber als was? Vielleicht als das, was es vor allen Dingen sein sollte, nämlich als Hörorgan und als Teil jener Sinne, deren Zusammenwirken seit der Reformation allerdings infrage gestellt ist. Speziell die Radikalität des Calvinismus wird das Ohr dem Auge, das Hören der Stimme Gottes dem Bild vorziehen: «Fides est ex auditu» (Der Glaube kommt aus dem Hören, Röm 10,17).[13] Diese zur Baldungs Zeit diskutierte Vorstellung sollte sich gerade in den christlichen Religionen, deren Fixierung auf das Symbol des Kreuzes ja eine optische ist, über den Bildersturm hinaus nicht so richtig durchsetzen. Und auch die Darstellungen und intellektuellen Auseinandersetzungen etwa des 17. Jahrhunderts um die Blindheit priesen eher den Tast- als den Hörsinn als Ersatz für das Nichtsehen.[14] Das Auge bleibt trotz der Einwände etwa Friedrich Nietzsches, der das «Hörspiel» als Erkenntnisorgan favorisierte, bis heute Leitorgan der Sinne.[15]

Betrachten wir in Bezug auf das christliche Hören einige Verkündigungsszenen der Renaissance. Da gibt es die Möglichkeit, durch intime, teils devote Körperhaltungen der Maria das hörende Empfangen der Botschaft eines meist stehenden, prächtigen Götterboten anzuzeigen, oder eben auch durch die bloße Darstellung nach innen gewandter Konzentration, wie etwa bei Antonello da Messina, in dessen *Verkündigung* (1475) das Hören trotz Verschleierung der Ohren sichtbar zu werden scheint *(Abb. 7)*. Dann lässt sich die Botschaft des Engels in das Bild selbst als Vorform der Comicblasen hineinschreiben, wie es auf den Außenflügeln des Genter Altars (1432) der Brüder van Eyck (in Spiegel-

Frankfurt/M. 1994, S. 38–55 (engl. Originalausgabe: 1963).

13 Vgl. Peter Bexte: Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts, Dresden 1999, S. 75f.

14 Ebd., S. 83ff.

15 Vgl. Petra Maria Meyer: Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst, Wien 1993, S. 59ff.

16 Paul Valéry: Cahiers/Hefte 6, hg. von Hartmut Köhler/Jürgen Schmidt-Radefeldt, übers. von Bernhard Böschenstein u.a., Frankfurt/M. 1993, S. 33 (franz. Originalausgabe: 1973–74).

Abb. 7
Aufmerksames Lauschen. Antonello da Messina, Maria der Verkündung, 1475.

schrift) gezeigt wird. Doch wird hier bei van Eyck noch ein weiteres kompositorisches Element verdeutlicht: Es ist der Raum, der sich zwischen Engel und Maria schiebt und durch seine oft künstlich verlängerte Strecke zum optoakustischen Resonanzraum ausgebaut wird. Das heißt, in dem Moment, in dem sich das für das Christentum so zentrale Hören ereignet, befinden sich Sender und Empfänger möglichst weit auseinander, muss der Betrachter der Protagonisten ein größeres Feld überwinden und seinen Kopf wenden, weil das Auge das Ereignis nicht als gesamtes erfassen kann. Und in dieser Wendung des Kopfes, meist in der Leserichtung, lässt sich das Akustische imaginieren, oder wie es Paul Valéry formuliert: «Das Ohr ist der bevorzugte Sinn der Aufmerksamkeit. Es wacht gewissermaßen an der Grenze, jenseits derer das Auge nicht mehr sieht.»[16]

Daniel Arasse hat dargestellt, wie nachdrücklich in der italienischen Renaissance seit Domenico Venezianos *Verkündigung* (um 1440) dieser gestreckte Raum zudem durch weitere Örtlichkeiten wie Gärten, Mauern, Säulen und außergewöhnliche Details und Perspektiven geradezu üppig ausgestaltet wird und so für unsere Betrachtung quasi die Strecke zwischen gesproche-

nem Wort und Hören nochmals künstlich verlängert scheint.[17] Im Gegensatz zu Panofskys *Perspektive als symbolische Form* manifestiert der in den Verkündigungsszenen sich öffnende Raum nicht mehr die göttliche Unendlichkeit, sondern im Gegenteil eine «Kommensurabilität», mit der die maßlose «göttliche ‹Unermeßlichkeit› in die meßbare Welt des Menschen eintritt».[18] Und es muss nun hinzugefügt werden, dass so der Imagination des Hörens gewaltig auf die Sprünge geholfen wird, zumal Dingdetail und Perspektiven akustische Resonanzen vom Geräusch bis zum Echo erzeugen mögen. Aber für solch' akustischen Denkraum bedarf es allerdings weniger einer herausgehobenen Darstellung der Hörorgane, des Ohrs selbst.

Neben einer offensichtlichen Herausstellung von Affekten oder einer auf «Hörbarkeit» ausgerichteten Darstellung von Musikanten oder Naturereignissen sind es die eher subtilen Bildhandlungen der nach innen gewandten Konzentration, der Pathosformeln stiller Zuwendung oder der Ausarbeitung eines Resonanzraums, einer Hörstrecke, die in der Betrachtung des Zweidimensionalen akustische Vorstellungsräume mobilisieren können. Von diesen Hörbildern finden wir bei Baldung eben nichts. Bliebe uns also die vielleicht etwas banale Erkenntnis, dass Baldungs Ohrdarstellungen vieles meinen und symbolisieren können, aber offensichtlich nicht das Hören selbst. Aber auch allgemein ist das Ohr selbst als Emblem nicht zu gebrauchen. Es präsentiert sich gewissermaßen als Fremdkörper der Physiognomie, notwendiges Objekt, das eben dazugehört, vielleicht für Morelli interessant oder die Physiognomiker um Johann Caspar Lavater. Richtig interessant werden die unendlichen Unterschiedlichkeiten vom Knusper- bis zum Blumenkohlohr dann für Polizeiarbeit und Rassenkunde in Richtung krimineller und typologischer Erfassung, die sich in der Praxis der Polizeifotografie im Duo von en face und en profil bis heute niederschlägt;[19] denn so der französische Kriminalist und Anthropologe Alphons Bertillon 1895: «Es ist beinahe unmöglich, zwei in allen ihren Teilen gleiche Ohren zu finden, und es scheint, dass die so zahlreichen Verschiedenheiten im Baue dieses Organs sich von der Geburt bis zum Tode des Menschen niemals ändern.»[20]

Auf diesem Feld geht es beim medialisierten Ohr also ebenfalls

17 Vgl. Daniel Arasse: Gott im Detail. Über einige italienische Verkündigungsszenen, in: Wolfgang Schäffner u.a.: «Der liebe Gott steckt im Detail». Mikrostrukturen des Wissens, München 2003, S. 73–90.

18 Zitiert ebd., S. 89.

19 Vgl. u.a. Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999.

20 Ebd., S. 136.

nicht mehr um die Funktion des Organs, was aber nicht heißt, dass eine anatomische Darstellung der Ohren generell nicht mit möglichen Resonanzen verbunden ist. Da existieren genug Gegenbeispiele etwa in den Porträts van Eycks (nicht Hans Holbeins) oder einigen Bildern Vermeers, dessen stille, intime Schauspiele teilweise zur Imagination von Hörspielen geradezu aufrufen.[21] Aber auch all das interessiert Baldung nicht. Und es ist vielleicht die unsentimentale Trockenheit, die mich in der Berliner Zeichnung so aufmerksam auf das Ohr hat werden lassen. Dennoch: Baldungs Ohr ist ein taubes, ein nichtsnutziges Ohr, das einzig zur Erkenntnis durch Anschauung aufs Papier gesetzt wurde, ein Ohr, das wie in der Erzählung *Manja* des russischen, bildinteressierten Schriftstellers Gennadij Gor (1907–1981) von der sich in Alltagslangeweile Körperteil für Körperteil auflösenden Ehefrau übrig bleibt und sich als einziges Erinnerungsstück in der Hosentasche mit sich tragen lässt.[22]

In seinem 1935 erschienenen Klassiker *Vom Sinn der Sinne* weist Erwin Straus dem Sehen das Analytische und dem Hören das Synthetische zu. «Dem Klang kommt durch die Simultanität des Erklingens und Hörens und die Ablösung von der Schallquelle eine eigentümliche Macht zu. Vor dem im Abstand Sichtbaren können wir noch fliehen. Das Hörbare, der Laut oder das Wort hat uns stets schon ergriffen; im Hören haben wir schon vernommen.»[23] Trotzdem scheint diese «Unangreifbarkeit und Unentrinnbarkeit des Klanges» nur noch in wahrhaft nervenden Fällen eine Macht über uns Heutige auszuspielen. Wir haben uns angewöhnt, dieses ständige Wispern und Toben des Klangs durch Gewohnheit zu ignorieren. Geübt filtert unser Gehirn die nützlichen Informationsinhalte aus dem Weißen Rauschen und das, was uns ästhetisch genehm ist an Sprache, Klang und Rhythmus. Theodor W. Adorno und Hanns Eisler sprechen 1944 im amerikanischen Exil gewitzt vom «Dösen» des Ohrs: «Die Anpassung an die bürgerlich rationale und schließlich hochindustrielle Ordnung, wie sie vom Auge geleistet wurde, indem es die Realität vorweg als eine von Dingen, im Grunde als eine von Waren aufzufassen sich angewöhnte, ist vom Ohr nicht ebenso geleistet worden. Hören ist, verglichen mit dem Sehen, ‹archaisch›, mit der Technik nicht mitgekommen. […] Das Auge ist immer ein Organ von Anstren-

21 Vgl. Michael Glasmeier: Geräusche im Museum, in: Museum Folkwang (Hg.), Can You Hear Me Knocking? Über den Klang in der Kunst, Hamburg 2000, S. 101–111.

22 Vgl. Gennadij Gor: Manja, in: ders.: Das Ohr. Phantastische Geschichten aus dem alten Leningrad, hg. und übers. von Peter Urban, Berlin 2004, S. 89–128.

23 Erwin Straus: Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie, 2. Aufl., Berlin/Göttingen/Heidelberg 1956, S. 402.

gung, Arbeit, Konzentration, es fasst ein Bestimmtes eindeutig auf. Demgegenüber ist das Ohr eher dekonzentriert, passiv. Man muss es nicht wie die Augen erst aufsperren. Mit ihnen verglichen hat es etwas Dösendes, Dumpfes.»[24] Und man möchte hinzufügen, dass speziell in unseren Tagen diese Dumpfheit in Pop, aber auch in Klassik als Eventisierung des immer Gleichen, ja immer Selben nicht nur als Muzak auf willige Ohren trifft.

Baldungs Ohr ist, so wie es sich in der Skizze zeigt, das dösende schlechthin. Allerdings könnte es aber gerade als anatomische Übung und dystopische Losgelöstheit auch an seine Funktion als Schalltrichter erinnern und damit daran, dass es jenseits des Akroamatischen einen Freiraum des Geräuschs, einen Resonanzraum des Unbekannten gibt. Und ich überlegte, als ich es so stehend beobachtete, ob es vielleicht nicht angebracht wäre, quasi um das gezeichnete Ohr herauszufordern und aus seinem Dösen zu befreien, eine Tonaufnahme der Karlsruher Museumsgeräusche zu veranstalten, das Ergebnis auf CD zu pressen und mit Baldungs Ohr auf dem Cover zu versehen. Und damit kam mir eine Skizze des damals in Köln lebenden US-amerikanischen Künstlers Terry Fox (1943–2008) in den Sinn, die anlässlich seiner Aktion *Labyrinth of the Inner Ear* 2006 in Berlin entstand und gleichfalls ein exponiertes Ohr mit Text verbindet *(Abb. 8)*.[25] Auch diese anatomisch orientierte Skizze präsentiert uns allerdings quasi als Gegenstück das Innenohr: rechts das durch die Schneckenform (*Labyrinthus cochlearis mit Duktus cochlearis*) erkennbare eigentliche Gehörorgan und links oben der *Labyrinthus vestibularis*, der Sitz des Gleichgewichtsorgans. Interessant ist nun, dass uns auch diese frei schwebende Innenansicht nicht sonderlich Hören assoziieren lässt, vielmehr scheinen wir es hier eher mit einer zunächst rätselhaft amorphen Form zu tun zu haben, die eher meeresbiologisch zu bestimmen wäre. Gleicht Baldungs Außenohr einer konturierten Landschaft mit Tälern und Bergen, die zum Labyrinthischen tendiert, wirkt die Skizze Fox' eher kartografisch, was durch eine punktierte und bezifferte Linie, die nur selten den Röhrenwegmarken folgt, bestätigt wird. Die Nummern und ein kleiner Pfeil in der Schnecke bilden einen Weg aus, der vom Gehör zum Gleichgewicht führt und jenseits der Form endet. Unter der Überschrift *Sonic Route* werden dann

24 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: Komposition für den Film (1944), in: Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 15, hg. von Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt/M. 2003, S. 7–155, hier S. 29, 31.

25 Zum komplexen Gesamtwerk von Terry Fox vgl. zuletzt Michael Glasmeier/Carsten Seiffarth (Hg.), The eye is not only glass that burns the mind. Terry Fox, die Schweiz und «anderwo», Leipzig 2018.

26 Archiv des Terry Fox Estate, Köln, mit freundlicher Erlaubnis von Marita Loosen-Fox, die mir dankenswerterweise auch die noch unpublizierte Tonaufnahme von Inner Ear zur Verfügung stellte.

27 Vgl. Bexte: Blinde Seher, S. 75f.

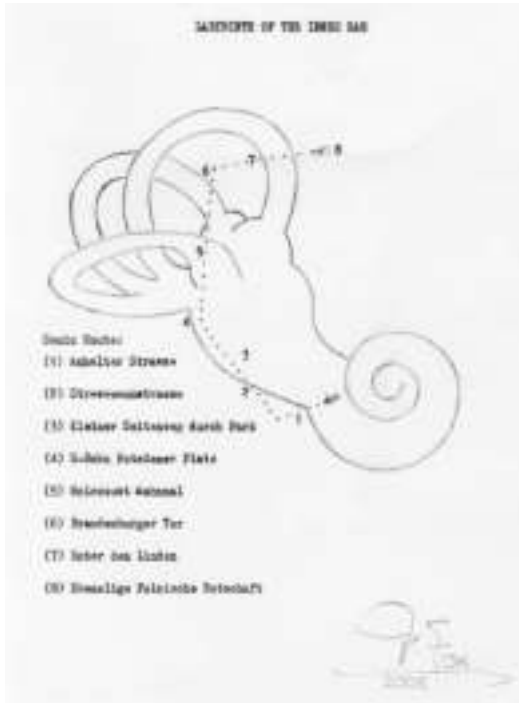


Abb. 8
Kartografie des Hörens. Terry Fox, Labyrinth of the Inner Ear, 2006.

wie in einem Diagramm die Nummern durch eine Auflistung von Berliner Straßennamen und Ortsbezeichnungen erläutert. Aufklärung bietet ein kleiner Text von Fox zur Aktion *Labyrinth of the Inner Ear*: «This will be a kind of ‹drone› work consisting of the repetitive tapping of a sightless person (the artist, Siegfried Saerberg) navigating his way through an urban environment and finally returning to the place where the walk began. The sound of the cane, either tapping or sweeping back and forth, would be a constant in this composition. It would cease only when Siegfried stops walking for some reason, for example: an interesting acoustical space, a ride in a public transport, etc. Location interpretations could be ascertained by the sounds surrounding the steady central position of the cane; an alley, a busy shopping district, the relative quietness of a back street, a park, and so forth. This walk would, itself, finally return to its place of origin.»[26]

Den nicht erst seit René Decartes als Verlängerung des Tastsinns favorisierten Stockgebrauch des Blinden zur forschenden Erkundung[27] verbindet Fox mit dem akustischen Realereignis einer *Sonic Route* durch die touristische City Berlins zum Zwecke einer CD-Produktion. Doch ist das Ziel nicht primär eine Aufzeichnung von Soundscape (Murray Schafer) in Nachfolge Luc

Ferraris, vielmehr ist es jenes tastende Klopfen des Stocks, das sich beim Anhören der Aufnahme akustisch absolut in den Vordergrund schiebt und den Lärm der Geräusche wie das Entfernte auf einer malerischen Vedute schwächt. Wir hören ein ständiges Klopfen, mal rhythmisch, mal stockend, mal pausierend, mal energisch, mal zögernd. Wir hören auf der Aufnahme nun letztlich, was ein Blinder hört, wenn er sich durch die Stadt bewegt. Was für die Optik bleibt, ist die beschriebene diagrammatische Skizze einer Typografie, die darauf angelegt ist, die Macht der visuellen Ereignisse ebenfalls in die Imagination zu verbannen; denn mit der Evokation der Straßennamen lassen sich Raumvorstellungen verbinden, auch unabhängig von der Kartografie. Mit dem Hörbild der Klangaufnahme werden unsere dösenden Ohren geweckt und mit dem Klopfen des Blindenstocks in ein unsicheres, zu ertastendes Terrain der Resonanzen geschickt. Es ist quasi eine sekündliche Vergewisserung von lokalisierbarer Anwesenheit. Das Klopfen ist wie die punktierende körperliche Erfahrung einer Note in einer Reihe, die den zeitlichen Verlauf einer im Entstehen aufgezeichneten Zufallskomposition ausbildet – Hören und Gleichgewicht, anthropologische Konstanten, mit denen, neben dem Labyrinthischen, sich Fox seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeiten und Handlungen auseinandergesetzt hat. Insofern lässt sich sagen, dass Fox am Ende seines Lebens die zentralen Elemente seiner Kunst in dieser Aktion nochmals zusammengebracht hat.

Was Baldung und Fox über ihre formale Skizzenhaftigkeit hinaus verbindet, ist eine Haltung, die das Paradoxe absolut konträr auszudrücken sucht. Wo Baldung die Außenansicht des sichtbar Äußerlichen des Hörorgans zeigt, verschließt er sich in erstaunlicher Weise einer imaginierten akustischen Wahrnehmung, während Fox diese als Innenansicht schematisiert, um die schließlich optische Wahrnehmung durch die Erfahrung von Blindheit zu ersetzen. Baldungs Außen ist stumm, das Innen bei Fox beginnt sich als Außen zu realisieren. Beide Ohren lassen sich als Gehöre «organisierbarer Sensibilität» (Paul Valéry) begreifen, als Funktionsträger eines Akustischen, die im Manierismus Baldungs als Schweigen und mit der Handlungskunst des Terry Fox als akustische Eroberung des Alltags Erfüllung finden.

Bildnachweise: Abb. 1–5: Holger Jacob-Friesen (Hg.): Hans Baldung Grien. heilig | unheilig, Berlin/München 2019, S. 106f., S. 257, S. 447, S. 331. – Abb. 6: Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli): Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Bd. 1, Leipzig 1890, S. 99. – Abb. 7: Mauro Lucco (Hg.): Antonello da Messina. Das Gesamtwerk, Stuttgart 2006, S. 69. – Abb. 8: Arnold Dreyblatt/Angela Lammert (Hg.): Terry Fox. Elemental Gestures, Dortmund [2015], S. 225.

Andreas Urs Sommer

Das Loch über der Wappenkrone

Umwertungsgeschichten einer Silbermünze aus dem Ancien Régime

1776: Auf der großen Bühne der Aufklärung hat sich schon manch einer ans Ideen-Umprägen herangewagt – nicht nur in privilegierten Stätten kultivierter Machtlosigkeit, den feingeistigen Pariser Salons,[1] oder in der Fast-Wildnis des fernen, sich gerade unabhängig erklärenden Amerika, sondern auch an höchster politischer Stelle Alteuropas: 1774 war mit Anne Robert Jacques Turgot ein ziemlich radikaler Aufklärer *Contrôleur général des finances* und damit der wichtigste Minister von Ludwig XVI. geworden. Turgot machte sich daran, den Getreidehandel zu liberalisieren, die Frondienste ebenso wie die Zunft- und die Meisterprivilegien abzuschaffen, eine allgemeine Grundsteuer einzuführen und eine kodifizierte Verfassung auf den Weg zu bringen.[2] Das ging selbst dem durchaus reformgewillten König zu weit, so dass Turgot im Mai 1776 sein Amt wieder los war.

1776: David François Lepage hat weder während noch nach Turgots Amtszeit aktenkundige Anstalten gemacht, den neuen Ideen seines Vorgesetzten im eigenen Tagesgeschäft sichtbaren Ausdruck zu verleihen: Als *Procureur du Roi* und Leiter der Prägeanstalt in Lille war er für die dortige Münzherstellung verantwortlich, deren Produkte um kein Jota von den ehrwürdig-alten Ideen abwichen, die sie ins Bild setzten. Als *Directeur de la Monnaie de Lille* hatte Lepage ohnehin keinen Einfluss auf die Gestaltung des zentralistisch vorgegebenen Münzbildes. Die einzige Spur, die er auf dem hier gezeigten Objekt hinterließ, ist sein «chevron», der

1 Vgl. Charles-Augustin Sainte-Beuve: Menschen des XVIII. Jahrhunderts. Übersetzt von Ida Overbeck, initiiert von Friedrich Nietzsche. Mit frisch entdeckten Aufzeichnungen von Ida Overbeck neu ediert von Andreas Urs Sommer, Berlin 2014.

2 Zu Turgots Reformwerk im geschichtsphilosophischen Kontext Andreas Urs Sommer: Sinnstiftung durch Geschichte? Zur Entstehung spekulativ-universalistischer Geschichtsphilosophie zwischen Bayle und Kant, Basel 2006, S. 228–247.

Winkel oder Sparren, der auf der Vorderseite unterhalb der Büste und neben der Lochung zu sehen ist – und auf ihn als Verantwortlichen für Gewicht, Feingehalt und Ausfertigung verweist *(Abb. 1).*

Es handelt sich um einen *Écu aux lauriers* oder einen *Écu aux branches d'olivier,* der 1776 in Lille geprägt wurde. Die Großsilbermünze in Privatbesitz, die 29,07 Gramm wiegt, zeigt auf der Vorderseite das nach links gewandte Brustbild Ludwigs XVI. mit Perücke, Halsbinde und dem Großkreuz des Saint-Louis-Ordens, im Halsabschnitt signiert vom Stempelschneider DUVIVIER; auf der Rückseite den gekrönten Lilienwappenschild der Bourbonen, umgeben von zwei unten zusammengebundenen Lorbeer- oder Olivenzweigen (daher «aux lauriers» oder «aux branches d'olivier», auf Deutsch häufig «Laubtaler»). Von der Münzlegende ist auf der Vorderseite nicht viel erhalten; sie müsste lauten: LUD[ovicus] XVI D[ei] G[ratia] FR[anciae] – ET NAV[arrae] REX, also «Ludwig XVI., von Gottes Gnaden König von Frankreich und Navarra», auf der Rückseite neben der Jahreszahl 1776 und dem Münzbuchstaben W für die Münzstätte Lille[3] die Losung SIT NOMEN DOMINI – BENEDICTUM, «der Name des Herrn sei gepriesen».

Auch wenn sich der König in seiner bildnerischen Selbstdarstellung recht bescheiden gibt, die Krone und den Lorbeerschmuck der Wappenseite überlässt, kondensiert sich in der Darstellung doch der politische Ideenkosmos des Spätabsolutismus: Das Gottesgnadentum der königlichen Herrschaft wird ebenso selbstverständlich in Anspruch genommen wie die dynastisch-familiäre Sukzession. Die Darstellung und der Prägestandard folgen minutiös den Vorgaben aus der Machtzentrale in Paris oder Versailles. Der fromme Spruch auf der Rückseite – Psalm 112, 2 nach der Vulgata – beglaubigt und überhöht die weltliche Macht noch einmal theologisch.

Nur die Riefen auf dem königlichen Porträt könnten irritieren. Aber es handelt sich nicht um den Versuch, das Bild des Königs zu verunstalten oder sich als Besitzer der Münze an abgeschabtem Silber zu bereichern und sie dann wieder als vermeintlich vollwertig in Kurs zu setzen: Was wie Kratzer ausschaut, sind Spuren der Justierung, die in der Münzstätte schon vor der Prägung am Münzrohling vorgenommen worden war, weil der

3 In Lille wurden 1776 übrigens 450 000 Écus geprägt – eine mittelgroße Auflage, die in diesem Jahr von den Münzstätten in Paris, Bayonne, Bordeaux und Perpignan zum Teil erheblich übertroffen wurde (vgl. https://fr.numista.com/catalogue/pieces5768.html, abgerufen am 17. Februar 2021).

Abb. 1

Schrötling offensichtlich sein Normgewicht überschritten hatte. Die Feile sorgte dafür, ihn wieder auf Normalmaß zu bringen; die Feilriefen haben den Prägevorgang überdauert. Schließlich sollte keinem Münznutzer und Untertanen etwas geschenkt werden.

Allerdings ist dieses Dokument spätaufklärerischer Ideenprägepolitik keineswegs unbeschadet und unverändert auf uns gekommen wie Abertausende anderer Écus, die wegen ihres einheitlichen Standards, ihres unveränderten Gewichts und Feingehalts lange in ganz Europa zirkulierten. Unser Archivstück legt vielmehr Zeugnis ab von einer bemerkenswerten Umprägungsgeschichte, die eine Ideenumprägungsgeschichte ist.

Schaut man noch einmal hin, erkennt man auf der Vorderseite im Feld links eine Punzierung «39 / BZ», auf der Rückseite einen ebenfalls links einpunzierten Wappenschild, der im oberen der zwei Felder die Inschrift «LIBERTE / ET / PATRIE» trägt. Es ist dies das Wappen des 1803 von Napoleons Gnaden gegründeten eidgenössischen Kantons Waadt, der auch in der Restauration ab 1815 seine Existenz zu sichern wusste. Entstanden ist der Kanton, nachdem es 1798 in der *Révolution vaudoise* gelungen war, das Joch des Kantons Bern abzuschütteln und die bernischen Landvögte nach Hause zu schicken.

Der Canton de Vaud ist das Produkt jener revolutionären Ideen, deren Vorreiter Turgot gewesen war; die stolze Losung «FREIHEIT UND VATERLAND» zierte fortan den kantonalen Auftritt. Freilich war es in der Waadt mit demokratischen Freiheiten während der Restaurationszeit nicht sehr weit her; das Staatswesen nahm eher repressiv-oligarchische Züge an. Erst im Laufe der Julirevolution in Frankreich 1830 wurden auch hier die demokratischen Stimmen lauter, die eine Volksbewegung initiierten und im Dezember 1830 die Ausarbeitung einer neuen Kantonsverfassung erzwangen. Sie trat 1831 in Kraft und gewährte zumindest den männlichen Bürgern ein allgemeines Stimmrecht.

Aber noch vor diesen Umwälzungen war der Staatsrat mit einer Verordnung vom 4. März 1830 münzpolitisch in Aktion getreten: Er ließ «einige französische Sechslivrestaler, wenn solche wenigstens 542 Pariser Gramm [sc. alte *grains* zu 53,1148 Milligramm, also insgesamt 28,788 Gramm] wogen, mit dem Kantonsschild als Contre-Marke und 39 Batzen als Wertangabe sowie mit einem neuen zweiblättrigen Rand versehen, welche sehr selten sind».[4]

Eine solche Gegenstempelung haben wir hier vor uns: «39 / BZ» bedeutet also 39 Batzen und diente nicht dazu, politische Propaganda zu machen, sondern den akuten Mangel an Großsilbermünzen im Zahlungsverkehr durch das Recycling alter Münzen auszugleichen.[5] Das für die Bürger unentgeltliche Verfahren, ihre alten Münzen neu zu validieren, war freilich aufwendig, denn es wurden nicht nur die Gegenstempel auf Vorder- und Rückseite angebracht, sondern jedes Stück auch mit einem neuen Rand aus Blättern versehen, um so zu verhindern, dass nachträglich in betrügerischer Absicht Silber vom Rand abgefeilt wird. Dem fiel die ursprüngliche Randschrift des Écu: «DOMINE SALVUM FAC REGEM» zum Opfer – auch sie ein ideenpolitischer Inbegriff des Ancien Régime: «Herr, segne den König!».

Das von der Waadtländer Regierung gewählte Vorgehen ist bemerkenswert: Anstatt eigene Großsilbermünzen zu prägen – was man etwa im Jahr 1812 mit schönen 40-Batzen-Stücken durchaus schon getan hatte –, entschied man sich für die sichtbare Markierung bereits umlaufenden Silbers, die erheblich günstiger gewesen sein dürfte als eine völlige Neu- oder Umprägung. Dabei wur-

4 Leodegar Coraggioni: Münzgeschichte der Schweiz, Genf 1896, S. 126.

5 «Die Gegenstempelung im Kt. Waadt fand zwischen März und Mai 1830 kostenlos statt. Verglichen mit den in Bern mit Gegenstempeln versehenen französischen Ecus [sc. dort ca. 660 000 Stück] war die Anzahl der in der Waadt kontermarkierten Stücke verschwindend klein. Anlässlich des Rückzugs des kantonalen Geldes 1851/52 wurden 48 Exemplare durch den Kt. Bern, 28 durch den Kt. Waadt und 9 durch andere Kantone eingezogen. Von diesen 85 Stücken liess man 77 einschmelzen, und die restlichen 8 Münzen wurden an Münzsammlungen verkauft.» (https://www.sixbid-coin-archive.com#/de/single/l32661916, abgerufen am 16. Februar 2021).

den die alten politischen Ideen, das auf Gottesgnadentum beruhende absolutistische Herrschaftsverständnis des französischen Königs, nicht einfach vernichtet, sondern in doppeltem Sinne aufgehoben: Zwar war der König längst geköpft und hatte in der Waadt ohnehin nie direkt etwas zu sagen gehabt, aber sein einstiger Anspruch und sein vermünztes Versprechen der Werthaltigkeit des Zahlungsmittels blieben sichtbar erhalten. Dabei waren die Gegenstempler in Lausanne jedenfalls bei jedem der wenigen erhaltenen Exemplare darauf bedacht, das Porträt des Königs und das königlich-bourbonische Wappen möglichst nicht zu tangieren, im Unterschied übrigens zu den Berner Kollegen, die bei einer ähnlichen Aktion einige Jahre zuvor[6] nicht gezögert hatten, Kopf und Wappen direkt zu bestempeln.

Die Überprägung ist keine Umprägung, die das Alte völlig auslöscht und jetzt etwa die neuen Ideen einer postnapoleonischen Republik offensiv bewirbt. Die Gegenstempelung verfolgt kein direktes ideenpolitisches Programm, sondern ist geboren aus einem nüchternen pekuniären Bedürfnis, dem auch offiziell Gültigkeit zu verleihen, was ohnehin verbreitet war. Die Entabsolutierung und die Enttheologisierung des Politischen geschahen auf diesen 39-Batzen-Stücken quasi *en passant*, vollzogen sich nicht intendiert, sondern von den Bedürfnissen des Geldumlaufs bestimmt. Ideenumprägung passierte einfach.

Freilich war der umprägerische Respekt vor den alten Ideen weder dem Umstand geschuldet, dass man in der waadtländischen Hauptstadt Lausanne Professor Hegel im fernen Berlin aufhebungsdialektisch hätte die Reverenz erweisen wollen, noch war er uneigennützig. Denn das Alte stand offensichtlich noch 1830 in breiten Bevölkerungsschichten für das Bewährte und Sichere, zumindest wenn es um den eigenen Geldbeutel ging. Mit den Errungenschaften des Ancien Régime nicht gar zu forsch zu brechen, schien den Verantwortlichen 1830 angesichts der Akzeptanz des alten französischen Silbers anscheinend noch immer angeraten – und es waren ja keine gegengestempelten bernischen Gepräge, mit denen man womöglich den Waadtländer Freiheitsdurst in Wallung gebracht hätte. Immerhin ist man im Canton de Vaud bis heute überzeugt: «Il n'y en point comme nous»,[7] «es gibt kaum solche wie wir».

6 «Die Einführung des Dezimalsystems (Frankenwährung) 1795 und 1803 in Frankreich und die 1810 erfolgte Herabsetzung der Sechslivres-Taler von 5.925 französischen Francs auf 5.80 Francs führte dazu, dass grosse Mengen dieser Münzen in die Schweiz flossen […]. Sicherlich waren diese französischen Ecus die häufigsten grossen Silbermünzen im Umlauf, und auch die Uhrenindustrie im Jura verbrauchte grosse Mengen dieser Münzen für Gehäuse. […]. Nur solche Stücke, die mindestens 545 grains (28 948 g) wogen, wurden in der [sc. Berner] Münzstätte […] mit beidseitigem Gegenstempel und einem Laubrand versehen.» (https://www.sixbid-coin-archive.com#/de/single/l29471533, abgerufen am 28. Juli 2021).

7 Peter Rothenbühler: Die heimliche Schönheitskönigin. Die Rückkehr in die Waadt, in: Schweizer Monat 1083, Februar 2021, S. 26–29, hier S. 28.

Die Umprägungsgeschichte des numismatosophischen[8] Archivstücks ist freilich noch keineswegs zu Ende, jedenfalls dann nicht, wenn man «Umprägung» nicht numismatisch-wörtlich nimmt, sondern auch Gebrauchsumwidmungen darunter fasst. Auf der Vorderseite mit dem Königsporträt erkennt man zwei aufgelötete und später wieder abgeschliffene Halterungen, aller Wahrscheinlichkeit nach für eine Broschennadel.[9] Man hat die Münze bei der Demonetarisierung 1851/52 – oder schon vorher – weder in den Schmelztiegel wandern lassen noch als Rarissimum einer Sammlung einverleibt. Vielmehr hat man sie als Schmuckstück refunktionalisiert – womöglich als Blickfang an der Hals- oder Brustpartie einer Waadtländer Tracht. Die Trägerin – von einer Trägerin ist bei einer Verwendung als Brosche auszugehen – hat das bekrönte bourbonische Wappen in Begleitung des waadtländischen Wappens zur Schau gestellt. Die aufgehobenen Ideen sind nun zu einem augenfälligen Zierrat geworden, der einerseits Traditionsbewusstsein, andererseits patriotisch-waadtländische Gesinnung signalisiert. Bei dieser Zur-Schau-Stellung wird der politische Gehalt der geprägten Ideen – mit Ausnahme eines vagen waadtländischen Restpatriotismus – durch ästhetischen Gebrauch neutralisiert – zumal der geköpfte König nun endgültig aus dem Sichtfeld verschwindet, da die Rückseite der Brosche beim Tragen nicht zu sehen war. Die bourbonischen Lilien sind nurmehr Blumenpracht.

Diese Umprägung durch Privatisierung setzt jene Theorie moderner Privatisierung in Lebenspraxis um, die Benjamin Constant, Lausannes großer Sohn, schon 1814 formuliert hatte: In der Antike sei Freiheit «die aktive Teilhabe an der kollektiven Macht» gewesen, während man sich heute darunter den «friedlichen Genuss persönlicher Unabhängigkeit» vorstelle.[10] «Liberté» ist im Gebrauch der Münze als Schmuckstück kein politisches Bekenntnis mehr, nötigenfalls für die «Patrie» zu sterben, sondern nur noch ein Akt der optischen Selbstvervollkommnung einer Privatperson, die ihre Habe öffentlich präsentiert.

Noch immer ist die Umwertungsgeschichte unseres Objekts nicht zu Ende. Denn eines Tages wurde die Broschennadel entfernt, aber wieder nicht, um die Münze einer Sammlung zuzuführen, sondern einem weiteren sekundären Gebrauch. Sie er-

8 Zur Numismatosophie als Leitwissenschaft siehe Ludger Lütkehaus: Laudatio auf den Preisträger, in: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 20 (2013), S. 13–17, hier S. 13.

9 Dass die Umarbeitung zur Brosche erst nach der Gegenstempelung erfolgt ist und kein Versuch vorlag, eine bereits havarierte Münze 1830 wieder in Kurs zu setzen, ergibt sich zwingend daraus, dass die «39 / BZ» durch die aufgelötete Montierung leicht verdeckt wird.

10 Benjamin Constant: De l'esprit de conquête et de l'usurpation, dans leurs rapports avec la civilisation européenne, in: ders.: Œuvres. Texte présenté et annoté par Alfred Roulin, Paris 1957, S. 1044.

Abb. 2

hielt eine feine Bohrung präzise oberhalb der Wappenkrone und wurde mit einem Henkel versehen (*Abb. 2*). Die Lochung setzte – auch das ein Zeichen von Liberalisierung und Privatisierung? – die Münze im Gebrauch weiter frei: Der Henkel ist lose, die entmünzte Münze kann frei hin und her baumeln. Jetzt ist ihr Gebrauch auch nicht mehr geschlechtsspezifisch – eine Frau konnte und kann sie fortan um den Hals oder am Handgelenk tragen, ein Mann an seiner Châtelaine, seiner Uhrenkette.

Die Umprägungsgeschichte, die der Écu von 1776 erzählt, ist die Geschichte eines fortgesetzten Funktionswandels – zugleich jedoch die Geschichte eines stets sachten und freundlichen Umgangs mit Vergangenem, das noch nicht ganz verblichen ist. Alle Zustände der Umprägungsgeschichte bleiben gleichzeitig sichtbar. Das Alte wird nicht vernichtet, es verfällt keiner brachialen *damnatio memoriae*, sondern man schiebt es beiseite, wo es stört – und stellt es aus, wo es gefällt.

Vielleicht hätte sich David François Lepage, sollte er ein gelehriger Untergebener Turgots gewesen sein, mit dem Expositionsschicksal seines Produkts anfreunden können, nicht bloß, weil es

in Schrot und Korn unangetastet geblieben war: Immerhin hatte Turgot schon 1750 einen das jeweils Frühere produktiv verarbeitenden Fortschritt postuliert, der die Abfolge der Individuen und der Generationen übergreife und dessen Subjekt das «genre humain», das Menschengeschlecht selbst sei.[11] Mit Turgots Hilfe hätte sich Lepage die Umprägungsgeschichte seiner Münze als Fortschrittsgeschichte schönreden können.

11 Anne Robert Jacques Turgot: Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain, in: Œuvres de Turgot et documents le concernant. Avec biographie et notes par Gustave Schelle, Bd. 1, Paris 1913, S. 214–235, hier S. 215.

Bildnachweise: Abb. 1 und 2: © Archiv des Verfassers.

Elizabeth Harding

Luftschlösser

Fiktive Auktionen in der Aufklärung

Seitdem es sie gibt, locken Auktionen mit echten und angeblichen Sensationen. Im digitalen Zeitalter findet die Vermarktung überwiegend im Internet statt. Davor sprachen die Käuferlust allein gedruckte Auktionskataloge an. Wie andere Gelegenheitsdrucke waren solche Objektverzeichnisse in Zeiten eines vergleichsweise überschaubaren Presse- und Buchwesens zudem eine bedeutsame Informationsquelle. Sie vermitteln Wissen über Objekte und deren Verbreitung. Als Nachschlagewerke geschätzt und daher in den Bibliotheken verwahrt, können wir heute auf Zigtausende Auktionskataloge zurückgreifen, vor allem aus dem 18. Jahrhundert. Es ist ein unschätzbares Korpus, etwa für Provenienzfragen, das uns hier vorliegt.

Der Göttinger Physikprofessor und Aufklärer Georg Christoph Lichtenberg wusste diese Katalogmanie zu nutzen und brachte 1798 ein solches Verzeichnis zum Druck.[1] Der Katalog stammte nach Lichtenbergs Auskunft aus dem so bewunderten, fortschrittlichen England. Der Text sei aber lediglich handschriftlich überliefert und seine Geschichte nur mündlich bekannt. Auch über die Herkunft der aufgezählten Dinge gebe es Unklarheiten: Der Vorbesitzer der angebotenen Kollektion – sie glich einer Wunderkammer – könne ein wohlhabender, aber unkundiger Raritätensammler gewesen sein. Man brachte ihn mit Hans Sloane, dem leidenschaftlichen Sammler, dessen Sammlung den Grundstock für das British Museum bildet, in Verbindung. Aber auch nur sehr vielleicht.

Der Text warf damit viele Fragen auf. Aber schadete der Nebel, der den Katalog beziehungsweise das veröffentlichte Manuskript umgab? Nein, im Gegenteil: Denn in einem parodistischen Rundumschlag werden sämtliche üblichen Bestandteile eines frühneuzeitlichen Auktionskatalogs aufs Korn genommen, bis hin zur Sammlungsgeschichte, die, traditionell den eigentlichen Losnummern im Katalog vorangestellt, werbend die wertige Provenienz anpreist. Hier jedoch bildet sie ein wirres Geflecht von Zeit- und Beobachterebenen. Auch das reale Kaufgeschäft Auktion und die Kopräsenz der Beteiligten macht er sich für seinen Scherz zunutze: Wenn angeboten wird, dass eine Sammlung von «porzellanen Kammertöpfen» eine «Stunde vor der Auktion hinter einer spanischen Wand oder auch einem Nebenzimmer pro-

1 Georg Christoph Lichtenberg: Verzeichniß einer Sammlung von Geräthschaften, welche in dem Hause des Sir H.S. künftige Woche öffentlich verauctioniert werden soll (nach dem Englischen), in: Göttinger Taschen Calender 1798, S. 154–169.

biert werden» könne oder Falschgeld aus Rücksicht auf die delinquenten Käufer «im Dunkeln verauktioniert und im Dunkeln abgeliefert» wird, geht es scherzhaft auch um die sozialen Gefahren der gemeinsamen Beteiligung an Auktionen.[2] Die Dramatik nimmt noch zu durch den marktförmigen Charakter, den Auktionen bereits im 18. Jahrhundert hatten: Die Kopräsenz findet im Rahmen eines relativ unbeschränkten, kompetitiven Warenhandels statt.

Lichtenberg ließ an seiner Autorschaft dieses fiktionalen Textes keinen Zweifel, dokumentierte er sie doch auch durch Anpassung der vermeintlichen Scherze an, wie er es beschrieb, «unsere Sitten und Gebräuche».[3] Und er landete mit ihm einen Riesenerfolg – die Rezeption war um einiges größer beispielsweise als jene, die ein Auktionskatalog von keinem Geringeren als Jean Paul erfuhr, der kurz zuvor in ähnlicher satirischer Manier ein Kabinett menschlicher Organe publizierte.[4] Etliche Freunde und Kollegen nutzten einzelne Lichtenberg-Losnummern dann auch in anderen Kontexten. Andere spannen gar die (Handels-)Geschichte weiter. Nicht nur Kennern wird das «Messer ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt», bekannt sein, die erste Losnummer in diesem Katalog. Mit diesem und anderen Katalogeinträgen wird begründet, weshalb man dem Universalgelehrten eine große Bedeutung für die Geschichte des deutschsprachigen Aphorismus zuspricht. Vom Spielfeldrand der Aufklärungsforschung wurde allerdings bereits gemeldet, dass die satirischen Objektideen, wie andere ihrer Zeit auch, aus anderen, älteren Katalogen der Frühaufklärung gewonnen wurden. Doch solche Zwischenrufe verhallen bislang weitgehend ungehört.[5]

Die also längere Geschichte satirischer Auktionskataloge steht in der Tradition anderer satirischer Sammlungslisten, vornehmlich von Büchern – seien es Werk- oder Inventarlisten erfundener Personen, Kataloge mit echten Objekten und (mit) einzelnen erfundenen Titeln (oder andersherum). Als einflussreich für die Geschichte fiktiver Buchkataloge gilt François Rabelais, der 1532 in 140 Einträgen zeitgenössische Gelehrte, Gemeinschaften und Werke parodiert. Auf ihn bezog sich der ebenfalls sehr bekannte, den deutschsprachigen Raum prägende Katalog Johann Fischarts von 1590, der die Vorlage erweiterte und auch deutsche Titel auf-

2 Ebd., S. 158 und S. 165.

3 Ebd., S. 157.

4 Jean Paul: Feilbietung eines menschlichen Naturalien Kabinetts (1789), in: Jean Paul: Sämtliche Werke, 2. Abt., Bd. 2, hg. von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann, Frankfurt/M. [2]1996.

5 Bernd Achenbach: Im Anfang war das Wort. Etwas Stoff zu Lichtenbergs Auktionskatalog, seiner Nummer eins und den Folgen, in: Lichtenberg-Jahrbuch 1993, S. 24–55; ders.: Noch etwas zum Stoff «Auktionskatalog», in: Lichtenberg Jahrbuch 1994, S. 216.

6 Picander [Christian Friedrich Henrici]: Ernst-scherzhaffte und satyrische Gedichte, Leipzig 1727, S. 448–463.

7 Aus der Fülle an Literatur zu fiktiven Katalogen: Dirk Werle: Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630, Tübingen 2007; Claire Preston: Thomas Browne and the writing of early modern science, Cambridge 2005.

8 Catalogus Von den raresten Büchern Und Manuscriptis, welche Bißhero in der Historia Litteraria noch nicht zum Vorschein kommen: Nun aber Nebst einem zimlichen Vorrath, von allerhand fürtrefflichen Antiquitæten, Gemählden, Medaillen, Statuen, Naturalien, Instrumenten, Machinen und andern unvergleichlichen Kunst-Sachen, An die Meistbiethende verkaufft werden sollen, Frankfurt/M. / Leipzig 1720 (und mehrere weitere Auflagen).

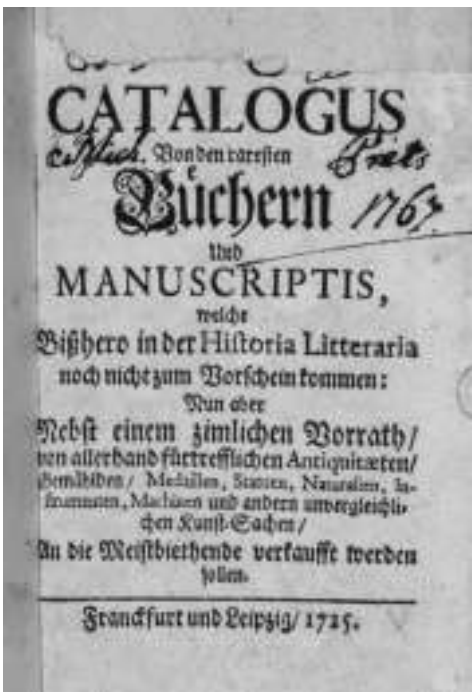

CATALOGUS
Von den raresten
Büchern
und
MANUSCRIPTIS,
welche
Bißhero in der Historia Litteraria
noch nicht zum Vorschein kommen:
Nun aber
Nebst einem zimlichen Vorrath/
von allerhand fürtrefflichen Antiquitæten/
Gemählden/ Medaillen, Statuen, Naturalien, Instrumenten, Machinen und andern unvergleichlichen Kunst-Sachen/
An die Meistbiethende verkauffet werden sollen.
Franckfurt und Leipzig/ 1725.

Abb.1
Titelblatt: Catalogus von den raresten Büchern und Manuscriptis.

nahm. Auch nicht-bibliographische Objektlisten gab es. Picanders (eigentlich Christian Friedrich Henrici) scherzhaftes Hochzeitsgedicht «Cupidens inventarium von raren Sachen» verzeichnete 1727 neben einem schönen Wagen ohne Räder und einem gebrochenen Steuerruder auch zwei Störche, die bereits weggeflogen waren.[6] Während Picander mit seinem Inventar die Einrichtung eines guten, wohlgeordneten und christlichen Hausstands forderte, kritisierten andere die herrschaftlichen Eliten und Monarchien.[7]

Nun denn: Warum dann noch fiktive Auktionen? Die Auktionskataloge des Aufklärungsjahrhunderts wurzeln in diesen Vorbildern. Ihr elementarer Unterschied liegt jedoch in dem Erzählkontext Auktion, der für die Nutzung und Rezeption der Objektinventare entscheidend ist. Wie satirische Auktionskataloge bereits am Beginn des 18. Jahrhunderts den Rahmen für eine Erprobung von Vergesellschaftung jenseits der Ständeordnung boten, illustriert ein marktschreierisch angekündigter *Catalogus von den raresten Büchern und Manuscriptis, welche bißhero in der Historia Litteraria noch nicht zum Vorschein kommen* – eine wahre Wunderkammer satirischer Buch- und Dingbilderwelten von 1720, die vor einer frühneuzeitlichen Auktionsbühne entfaltet werden *(Abb. 1)*.[8] Der anonym verfasste Katalog kommt wahrscheinlich aus dem Umfeld des beliebten, weil knallige Themen bearbeiten-

den Nürnberger Verlegers und Kupferstechers Johann Jacob Wolrab, überregional bekannt vor allem für seine Abbildungen von tanzenden, reitenden und fechtenden Zwergen. Das Buch enthält zweihundert Titel gedruckter Bücher, fünfzig Titel von Manuskripten und zweihundert Objekte. Ein Frontispiz wird als nach Raffael gestochen ausgewiesen, ist in der Hauptsache aber unzweifelhaft eine Narrenkritik (*Abb. 2*). Die einzelnen Einträge orientieren sich an bibliographischen Normen, ihre Fiktionalität entlarven aber auf den ersten Blick bereits die Zeitangaben. Antike Autoritäten werden ins 19. Jahrhundert und später versetzt, Renaissanceautoren wie Machiavelli ihrerseits als Publizisten der Antike ausgewiesen. Die satirische Wunderkammer, für Laien in Deutsch verfasst, hielt für jede und jeden etwas bereit, so sehr, dass man sie bereits zeitgenössisch als leichtfertig, teils unerträglich kindisch verschrie. Und gleichzeitig tat die Kammer es eben nicht. Sie verschloss sich vielmehr einer einfachen Ausdeutung.

Die «Winde/ womit man die kleinen Leute/ die nichts seyn und sich doch viel einbilden/ grösser machen [kann]» mag mit der allgemeinen Vanitas-Kritik kaum jemanden aufgeregt haben. Das Luftschloss «Architectonische Vorstellung eines durchsichtigen Hauses auf dem freyen Felde; welches ohne Fenster und Dach auf vier steinernen Pfeilern ruhet» wohl auch nicht. Der Eintrag «Mathematische Demonstrationes, von der Würkung der schwarzen Augen eines appetitlichen Mägdchens/ bey welchem / wenn man ihren Busen greifet/ Fleisch und Blut darinnen anzutreffen ist» kann indes als erotischer Lesestoff für den im 18. Jahrhundert florierenden diesbezüglichen Spezialmarkt gezählt werden. Das gebundene Buch «Reichs-abschiede der Teutschen Treu und Redlichkeit/ die sie leider! Gott erbarme es / hinter der Tür nehmen» hatte eine politische Aktualität.[9] Andere Einträge verlangen den Lesern schon mehr ab: Mit «Scherwenzel, übernatürliche Eigenschafften des Pamphilii in den Charten» und «Kilian Brustflecks Critique über die zerrissenen Nabelbinden» kann man zu anderen zeitgenössisch populären literarischen Fiktionalitätsdiskursen gelenkt werden.[10] Die Absurdität der Losnummer «Aristarchi, wahrhafftige Abbildung der zwölf himmlischen Zeichen/ nach dem Leben abgemalt/ mit vergüldeten Leisten und einer

9 Ebd., S. 70, S. 101, S. 53, S. 14.

10 Ebd., beide S. 27.

11 Ebd., S. 5.

Abb. 2
Titelkupfer des «Catalogus» mit fingierten Signaturen des italienischen Malers Raffael (1483–1520) und des späteren Malers und Kupferstechers Carlo Cesio (1622–1686).

kurzen Beschreibung der fricassirten Bratwürste» springt sofort ins Auge.[11] Die Pointe des Textes ist allerdings, dass man zum Nachforschen aufgefordert wird: Es ist sehr wahrscheinlich, dass mit dem genannten Zeichner der griechische Astronom Aristarchos von Samos gemeint ist, der vor Kopernikus das heliozentrische Weltbild entwickelte, aber erst durch ihn wieder hoffähig wurde.

Das war das Ziel. Der Text wollte nicht nur aufregen. Er wollte zudem den «Curiositäts Kizel» wecken, wie es im Epilog zu den fingierten Kaufbedingungen der angekündigten Auktion hieß. Mit Erfolg: Die Kuriosität mündete in Bemühungen, das Rätsel zu lösen – man meinte einige Jahre später gar, einige ältere Personen würden einen Schlüssel dazu haben. Zugleich begünstigte die Ambiguität, das Rätselhafte, das Kennzeichen vieler Einträge ist, seine Streuung. Der Auktionskatalog erfuhr mehrere Auflagen, Umarbeitungen und Besprechungen bis ins späte 18. Jahrhundert hinein.

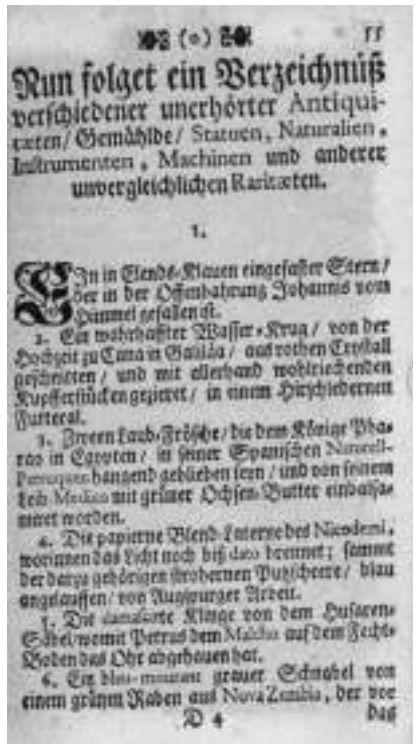
Nicht zum individuellen Rätselerlebnis für einen in sich gekehrten Rätselkönig fordert der Katalog dabei auf. Ihm wohnt vielmehr etwas genuin Gemeinschaftliches inne. Es ist ein Gesprächsspiel, ein durchaus auch subversives Interaktionspiel, das die fiktive Objektliste ermöglichte: Zunächst machen die Form des Katalogs, die kurzen Katalogeinträge, den Auktionskatalog im hohen Maße geeignet, in einer zeitlich begrenzten Konversation darüber zu sprechen. Er ist in seinem Facettenreichtum enzyklopädisch, lässt sich unterteilen, womit er sich seinen Rezipienten anbietet. Nicht der gesamte Text beziehungsweise ein zusammenhängendes Narrativ muss rezipiert werden; es gibt Freiräume, wie man die Losnummern diskutieren kann. Und so lassen sich einzelne Ausschnitte auch wählen, um die Brisanz des Themas gezielt beim Sprechen darüber zu portionieren. In dieser Hinsicht sind sie den vorher erwähnten satirischen Sammlungsinventaren ähnlich.

Im Unterschied zu diesen steht im Zentrum des Exemplars die Handhabbarkeit und Funktion des Angebots, also dessen (Un-)Nutzen für die Menschen. Dafür ist die Wunderkammer zentral: Der Autor bewirbt nicht nur die herausragende materielle Beschaffenheit der Dinge und ihre besonderen Eigenschaften, sondern stellt die Objekt-Mensch-Beziehung heraus. Es geht bei den ausschweifenden Losnummern darum, wie die Menschen durch die Handlungsmacht der Dinge, ihre *agency*, verändert werden (*Abb. 3*). Sie thematisieren, wie diese ihr Handeln beeinflusst und ihre Haltung verändert – und wie dies wiederum von anderen wahrgenommen wird. Insofern fordern die relationalen Bezüge zur Erkundung von Dingwelten nicht allein in Bezug auf sie selbst auf, sondern vor allem in ihrem sozialen Umfeld.

Und schließlich eröffnet auch das reale Setting, auf das sich der Katalog bezieht, ganz explizit den Rahmen für die Beteiligung Dritter. Die Versteigerung ist für die satirischen Auktionskataloge mehr als ein Erzählfaden. Sie verändert die Rolle der Leser, sie macht sie zu Akteuren, zu potentiellen Auktionsteilnehmern – und damit im Falle ihrer Beteiligung an der angekündigten Versteigerung auch zu kopräsenten Bietern eines entgrenzten Marktgeschehens: Hinsichtlich der zur Versteigerung angebotenen Wunderkammer von 1720 werden die Leser, ähnlich wie bei den

12 Ebd., S. 102.

13 Lichtenberg: Verzeichniß einer Sammlung, S. 164.


Nun folget ein Verzeichniß verschiedener unerhörter Antiquitæten/ Gemählde/ Statuen, Naturalien, Instrumenten, Machinen und anderer unvergleichlichen Rarietæten.

1.

Ein in Elends-Klauen eingefaßter Stern/ der in der Offenbahrung Johannis vom Himmel gefallen ist.

2. Ein wahrhafter Wasser-Krug/ von der Hochzeit zu Cana in Galilæa/ aus rothen Crystall geschnitten/ und mit allerhand wohlriechenden Kupferstücken gezieret/ in einem Hirschledernen Futteral.

3. Zween Laub-Frösche/ die dem Könige Pharao in Egypten/ in seiner Spanischen Naturell-Perrequen hangend geblieben seyn/ und von seinem Leib-Medico mit grüner Ochsen-Butter eingesalbet worden.

4. Die papierne Blend-Laterne des Nicodemi, worinnen das Licht noch biß dato brennet; sammt der darzu gehörigen stroternen Putzscheere/ blau angelaufen/ von Augspurger Arbeit.

5. Die damascirte Klinge von dem Husaren-Säbel/ womit Petrus dem Malchus auf dem Fechs-Boden das Ohr abgehauen hat.

6. Ein blau-mouirt grauer Schnabel von einem grünen Raben aus Nova Zembla, der vor das

D 4

Abb. 3
Verzeichnis der 220 Artefakte. Losnummer 1: Ein biblischer Stern, ‹gefasst› in einer Art Bisamapfel aus Elchshufe, einer in der Frühen Neuzeit als apotropäisch geltenden Substanz.

Vorbesichtigungen realer Auktionen, zur Beschäftigung mit den Objekten, zur haptischen Erfahrung aufgefordert, um ihren Wert besser einschätzen und ein gutes Geschäft machen zu können. Mit fingierten Angaben zum eigentlichen Kaufgeschäft kommt der Katalog dem Vorbild Auktion nahe: Wer die angebotenen Objekte erstehen wolle, «ergreife nur seinen wohlgespickten Geld-Beutel/ und verfüge sich» gleichzeitig in die großen Handelsstädte «Franckfurth und Leipzig».[12]

An diese Idee schloss Lichtenberg an und verfeinerte die angedeutete Technik der Rollenzuweisung für die Leser. Er beschränkt den Scherz nicht auf die Ebene der Objektdarstellung, sondern lässt die imaginierte Versteigerungsinteraktion mit den Dingen und den anderen Lesern sinnfällig werden. Anwesenheit wird beispielsweise fingiert, wenn er bei der Losnummer 21, einem «Kleidungsstück für ein Kind mit zwei Köpfen», anbietet, dass dieses zur Probe gerne angezogen werden könnte, «zumal es in gemischter Gesellschaft zu drolligen Szenen Anlass» gebe. Der Witz basiert auf der Fiktion der Kopräsenz – und funktioniert umso mehr vor dem Hintergrund der sozialen Heterogenität bei Auktionen.[13]

Bereits der Katalog von 1720 ist so ein Ideensteinbruch, eine ideale Gesprächsgrundlage, und zwar bereits für die galanten, hoch kultivierten und damit in Hinsicht auf Verhaltensmaximen komplexen Konversationen am Anfang des 18. Jahrhunderts, wie dessen Verbreitung in diesem Kontext belegt. Mit der ihm zugrunde liegenden Aufforderung zur Reflexion über das Reden und Bewerten von Dingen unter sozial potentiell differenten Anwesenden ist er zugleich ein Medium der Aufklärung. Im 18. Jahrhundert entwarfen Auktionskataloge, reale oder fiktive, neue Bühnen einer sich weitenden Kopräsenz. Damit kommt ihnen eine bislang unterschätzte Bedeutung für unseren Weg in die Moderne zu.

Die Tradition, Auktionsangebote zu fingieren, zieht sich bekanntlich bis in die Gegenwart. Unter den kuriosen Angeboten, die die Geschichte von Ebay-Auktionen vorzuweisen hat, gehört ein als einmalige Gelegenheit angepriesener Schneemann aus dem Jahre 1756.[14] Sein Wert ist allerdings geschmälert worden: Über die Zeit hat der Schneemann seine Form verloren und muss vom Käufer saniert werden. Er wird daher ausdrücklich als Defekt-Ware für Bastler verkauft, sein Startpreis liegt bei einem Euro. Es gibt eine Marktförmigkeit bei der Verbreitung des fiktiven Angebots. Auch der scherzhafte Charakter ist ähnlich. Einen entscheidenden Unterschied zur früheren Praxis gibt es jedoch: Auktionsangebote dienen nicht mehr der politisch-sozialen Verständigung über die spielerische Erkundung ihres Inhalts. Diese Aufgabe übernehmen heute andere soziale Medien.

14 https://praxistipps.chip.de/top-10-der-kuriosesten-ebay-auktionen_12579 (aufgerufen am 01. August 2020).

Bildnachweise:
Abb. 1 und 3: HAB (HAB: Wt 121).
– Abb. 2: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Bibl. Diez oct. 7991.

Florian Meinel / Juliane Vogel / Elena Esposito / Andreas Dorschel / Barbara Stollberg-Rilinger / Marietta Auer / Julia Voss / Peter Geimer

Wörterbuch der weitschweifigen Begriffe

Der amerikanische Philosoph Harry G. Frankfurt besteht auf der klaren Unterscheidung zwischen Lüge und Bullshit. Der Lügner kenne die Wahrheit, sage aber bewusst die Unwahrheit, um sein Gegenüber zu täuschen. Indem er das tut, erkennt er zumindest an, dass es eine Wahrheit gibt. Dem «bullshitter» hingegen sei die Wahrheit gleichgültig; ihm ginge es allein darum, bedeutend zu klingen und sein Gegenüber zu beeindrucken und von seiner Meinung zu überzeugen.[1] Einst war solch ruchloses Verhalten in den Wissenschaften – und insbesondere in den paradiesischen Gärten der Ideengeschichte – streng verboten. Zutritt erhielt nur, wer mit der Hand auf den *Geschichtlichen Grundbegriffen* den Schwur ablegte, jeglichem terminologischem Humbug auf immer zu entsagen. Damals tauschten sich die Gebildeten ohne jegliche semantische Reibungsverluste aus. Die Worte, die aus ihren Mündern strömten, waren klar wie eine Quelle in den Bergen. Doch irgendwann – vielleicht in den späten Nachmittagsstunden einer Fachtagung, am dritten Tag eines Blockseminars oder in der Schlussphase der kollektiven Abfassung eines Förderantrags – muss sich eine Schlange in den blühenden Garten geschlichen und den Wissenschaftler von den verbotenen Früchten terminologischer Sünden zu kosten gegeben haben. Es folgte die Vertreibung aus dem Paradies, und es entstand die Wissenschaft von heute, in der wir die Ursünde täglich aufs Bitterste büßen. Weitschweifige Begriffe haben Einzug in das Vokabular gehalten: Wörter, die man benutzt, wenn man gar nicht so genau weiß, wovon man redet, aber sicher sein will, dass das Gesagte trotzdem eindrucksvoll klingt; unverdaute Lehnworte aus den Theoriegebäuden bedeutender Autoritäten; hypertrophe Adjektive, die akademische Erregungszustände simulieren; schnell steigende Ballonbegriffe, die mit lee-

1 Harry G. Frankfurt: On Bullshit, Princeton 2005, S. 61.

ren Heils- und Förderversprechen täuschen; schillernde Euphemismen und glatt gespachtelte Fassadentermini, hinter denen epistemologische Abgründe verborgen werden sollen. Das Unwesen greift um sich; die Weitschweifigkeit muss inzwischen als die achte Todsünde angesehen werden. Der Verfall ist so weit fortgeschritten, dass dem Übel nur noch mit einem Wittgenstein'schen Exorzismus begegnet werden kann. Dafür hat die ZIG acht gefestigte und unerschrockene Autorinnen und Autoren gefunden, die mit ihren Beiträgen zu diesem Glossar einen machtvollen *Malleus maleficarum* geschaffen haben, ein donnerndes «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.»

Daniel Schönpflug

Am | bi | va | lenz, die (Subst., f.) Kapitalismus. Migration. Identitätspolitik. Repräsentation. Soziale Medien. Europäisierung. Subjektive Rechte. Man kann die Leitphänomene der Gegenwart seit einiger Zeit als «ambivalent» bezeichnen, ohne sich auf erregten Widerspruch oder kritische Nachfragen einstellen zu müssen. A. ist ein Begriff, der sich viele Freunde und wenige Feinde macht, indem er signalisiert: An aller Kritik ist etwas dran, ich gebe die Sache aber nicht auf. Wer z.B. ein unzeitgemäßes Wort über den Kolonialismus noch nicht für einen Grund hält, einen Gast wieder auszuladen und öffentlich an den Pranger zu stellen, andererseits das Ende der Meinungsfreiheit auch nicht konkret befürchtet, wird die *cancel culture* in der Regel «ambivalent» finden. Damit ist dann gemeint: Kritik an tradierten Machtverhältnissen ja, aber bei den Mitteln bitteschön an die Folgen denken.

Wie es die A. in das Glossar der weitschweifigen Begriffe schaffen konnte, ist nicht ganz klar. Ambiguität bezeichnet seit der antiken Rhetorik ein Sprechen, das nach Semantik oder Kontext zwei- oder mehrdeutig ist. Im 20. Jh. wurde daraus, etwa bei Merleau-Ponty, ein Begriff der Wahrnehmungstheorie und Geschichtsphilosophie. Dagegen ist A. ursprünglich ein psychiatrischer Terminus für die zugleich positive und negative Bewertung von Personen oder Geschehnissen. Bei Freud ist insbesondere das Vaterverhältnis in diesem Sinne ambivalent, aber auch der Sex in der Gleichzeitigkeit von Begierde und Scham.[2] Gelingendes Leben bewältigt solche Arten von A. zumeist durch kulturelle Vermittlungen; das Scheitern der Vermittlung definiert den Beginn von Neurosen und Psychosen.

A. ist also im Gegensatz zu Ambiguität nicht Ausdruck von gelehrt begriffener Mehrdeutigkeit, sondern Manifestation innerer Zerrissenheit. Wer etwas ambivalent findet, stellt im Modus der Introspektion seine Schwierigkeiten aus, zu einem widerspruchsfreien Urteil zu kommen. Deswegen gibt es zwar eine Ambiguitätstoleranz, aber keine Ambivalenztoleranz. A. zu tolerieren hieße ja, was derzeit am schwersten fällt: zu schweigen, bis man ein nuanciertes Urteil hat; der Zerrissenheit keinen unmittelbaren, sondern erst einen logisch, institutionell oder ästhetisch vermittelten Ausdruck zu geben; kurz: A. in Ambiguität zu übersetzen.

Ist die Rhetorik der A. also am Ende intolerant? Was lässt sich über eine Zeit sagen, in der A. zu einer Leitvokabel wurde? Wann sie begann, lässt sich mithilfe des über *Googles Ngram Viewer* durchsuchbaren Textkorpus von Publikationen seit 1800 relativ gut datieren, wobei sich erhebliche kulturelle Unterschiede zeigen: Während die Semantik der A. in der deutschen und in der französischen Schriftsprache um 2000 ihren Höhepunkt erreichte und danach etwa auf das Niveau von 1980 sank, hat sie sich im Englischen auf dem Maximum der Jahrtausendwende stabilisiert. Diese Daten legen es zumindest nahe, dass der Aufstieg der A. zum Grundbegriff der Gegenwart Zeichen einer Epochenschwelle ist: Ende der *trente glorieuses* und des Ost-West-Gegensatzes, reflexive Modernisierung, Gesellschaft der Singularitäten.

Was änderte sich, was kam hinzu, was verschwand, als alles «ambivalent» wurde? Zumindest ein vierfaches Erbe hat die A. offenbar angetreten.

1. Ambivalenz ist Dialektik ohne Logik und Geschichtsphilosophie.

A. begnügt sich damit, dass man die Dinge so und zugleich anders sehen kann. Seit es keinen Systemgegensatz mehr gibt, wird z.B. der Kapitalismus nicht mehr mit Freiheit, sondern mit A. begründet: Er bedeutet Naturzerstörung, Exklusion, Verelendung, aber eben auch, *und zwar zugleich,* Innovation, Zivilisation, Universalismus. Migration ist Weltgesellschaft *und zugleich* Prekarisierung. Recht ist Freiheitssicherung *und zugleich* Herrschaft. Derlei als bloße A.en auszuweisen, entlastet allerdings vom Denken in konkreten Widersprüchen. Die Dialektik hatte ein historisches Bewegungsgesetz, A. rechnet immer mit der Ziellosigkeit histo-

rischer Prozesse. Absichten, Bewusstsein und Nebenfolgen lassen sich nicht mehr trennen. Deswegen ist A. auch kein «geschichtlicher Grundbegriff» im Sinne Reinhart Koselleck. Im *Historischen Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* kommt er nur ein einziges Mal vor, und zwar, Carl Schmitt hätte seine Freude daran gehabt, an entlegener Stelle im Lemma «Neutralität». Die gefühlten Sieger von 1990 haben sich in die Pose der A. geworfen und sagen damit: Sie erzählen zwar noch gerne Geschichten, aber die Geschichte wollen sie nicht mehr schreiben.

2. Ambivalenz ist → Komplexität ohne System.

Dinge, die man ambivalent nennt, sind in der Regel zugleich Grauzonen, Phänomene komplexer Gesellschaften. Aber A. ist etwas anderes als Komplexität. Komplexität ist nach Niklas Luhmann die Eigenschaft einer Gesellschaft, deren Funktionssysteme nicht mehr hierarchisch, d.h. überhaupt nicht mehr unmittelbar aufeinander bezogen sind. Soziale System müssen darum die Umweltkomplexität durch Selektionsleistungen reduzieren und operabel machen. A. reklamiert dagegen einen völlig anderen Umgang mit Komplexität. Sie kennt keine Systeme mehr, die an ihrer Bewältigung arbeiten, sondern nur noch das ratlose Subjekt, das seine Zerrissenheit immerhin noch «transparent» machen kann. Dabei kommt zwar keine konsistente Gesellschaftstheorie mehr heraus, aber immerhin ein persönlicher Distinktionsgewinn. An Coolness übertrifft die A. jeden funktionalistischen Code längst und hat im Gegensatz zu ihm auch eine echte *social-media*-Strategie. Auf *twitter* ist das Beharren auf A. die reduzierteste und effektivste Form, Widerspruch gegen Blasen der selbstgerechten Eindeutigkeit zu artikulieren.

3. Ambivalenz ist Antiextremismus ohne totalitäre Extreme.

Die Pathosformel der A. ist ein Abwehrgestus gegen den progressiven Radikalismus der Sprachregeln, der aber gleichzeitig alle Avancen an Ressentiments vermeidet. Wer auf A. besteht, verweigert sich der Logik der politischen Polarisierung. Die politischen Extreme sind schließlich im Vergleich mit ihrem Zeitalter nicht mehr wiederzuerkennen. Nicht nur der Populismus und die autoritäre Revolte entziehen sich einer eindeutigen Einordnung in die Rechts-Links-Unterscheidung. Konventionelle Ideologiekritik funktioniert deswegen nicht mehr richtig, und die Linke legt auch keinen Wert mehr auf sie. Zu dieser Situation verhält sich ein kritischer Liberalismus mimetisch, der sich auf die Abwehr von autoritären Phantasien und Identitätspolitik spezialisiert, allzu deutliche Bekenntnisse zu individuellen Rechten, Eigentumsschutz, persönlicher Freiheit und egalitärer Repräsentation vermeidet, sondern sich vor allem als Position bejahter A. versteht.

4. Ambivalenz ist Ironie ohne bürgerliche Öffentlichkeit.

Die moderne Form mehrdeutigen Sprechens heißt seit der Romantik Ironie. Sie funktioniert als Form der Distanzierung aber nur, wenn Sprecher und Publikum jenes implizite Wissen teilen, auf das die Differenz von Gesagtem und Gemeintem rechnet. Seit Ironie vielmehr mit Empörung oder *shitstorms* rechnen muss, muss man die Differenz zwischen Gesagtem und Gemeintem offenlegen, was nicht witzig ist, aber zwangsläufig zur A. führt. Gerade der mitgeschleppte psychiatrische Index des Wortes macht sie darum zum legitimen Erben der Ironie. Auch das Romantische war ja bekanntlich das Kranke. Die Lage der öffentlichen Rede ist verzwickt: Wer gegen den «Zartsprech» (Robert Pfaller) heute nicht auf A., sondern auf klassische Robustheit setzt, erklärt sich schließlich selbst für gesund und ergreift so schon Partei – für die andere Eindeutigkeit. Wer sich der A. ironisch entziehen will, muss Ausnahmen zugunsten «diverser» Eindeutigkeiten machen oder geht in die Falle der Provokationen. A., hieße das, ist heute die erste und die letzte Bürger:innenpflicht.

Florian Meinel

2 C.F. Graumann: Art. «Ambivalenz», Hist. Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, 1972, Sp. 204.

an | re | gend, se | xy, span | nend (Adj.) Gewisse Wörter mag man nicht mehr hören, selbst wenn sie etwas Lobendes sagen. Sie haben, vor allem, wenn sie einen selbst treffen, etwas ebenso Alarmierendes wie Paralysierendes. Diese Wörter sind in der Regel in offene oder latente Evaluationsvorgänge eingebettet und umkreisen gerne das Wort «Projekt». Genauer rede ich von den Adjektiven «anregend», «sexy» und »spannend», die ein hohes Maß an Anerkennung ausdrücken, ohne sich hinsichtlich des Anerkannten näher festzulegen. Die mit ihnen verbundene Bequemlichkeit liegt darin, dass sie den Sprechenden keinem Begründungszwang und keiner geistigen Anstrengung aussetzen. Sie stehen jederzeit zur Verfügung, niemand ist davor gefeit, sie «aus Versehen» selbst zu verwenden, wie es bei Flaubert heißt.[3] Sie kränken jedoch, weil durch ihr Lob Gleichgültigkeit durchscheint, wobei es sich nicht oder nicht nur um persönliche Gleichgültigkeit handelt. Das tiefe Gefühl von Desinteresse, aus dem heraus sie gesprochen werden, liegt auch in den institutionellen Zusammenhängen begründet, in denen sie verwendet werden. Sie sind klare Kandidaten für das Spiel «Bullshit-Bingo», bei dem Gremien oder Gutachter am Anfang einer Sitzung Wetten auf die meistverwendeten «Buzzwords» abschließen. Dann beginnt das Zählen.

Keineswegs sollte man jedoch die Funktion der Phrase auch im Wissenschaftsbetrieb unterschätzen. Sie kann für alle Beteiligten wohltätig sein. Nichts spricht dagegen, Anerkennung auch in Konventionen vorzutragen, die allen vertraut sind und breite Zustimmung darüber voraussetzen, dass nach den Grundsätzen einer Kultur der Wertschätzung gehandelt werden sollte. Phrasen schaffen Räume der unverbindlichen Kommunikation. Man muss ihnen nicht mit Flauberts Sarkasmus begegnen, man kann sie auch mit Theodor Fontane ein Stück weit gewähren lassen. Dennoch handelt es sich bei den genannten Wörtern nicht einfach um gesellschaftsfähige Redewendungen, die die Kommunikation erleichtern, sondern um Ausdrücke aus der Welt des Managements, die den verhandelten Sachen gezielt ihre Spezifität entzieht. Eine gewisse Nullität ist ihnen nicht abzusprechen.[4] Wer alles spannend findet, vollführt einen Akt der «unspecification».[5] Er übergibt eine Sache dem *Flow*, der Akteure und ihre Handlungen anonymisiert und auch wissenschaftliche Ideen in unterbestimmter Form zirkulieren lässt. Franco Moretti würde solche Wörter vielleicht als «colourless» bezeichnen. Sie lassen unsere Urteilsfähigkeit ins Leere laufen und stehen für eine Prosa, die, wie es bei George Orwell heißt, «away from concreteness»[6] führt. Wissenschaftlichen Gegenständen verleihen sie Liquidität oder auch eine Verkehrsfähigkeit und machen sie so einander erbarmungslos ähnlich. Im *Flow* ist alles gleichermaßen spannend. Was sie besonders böse macht, ist, dass sie konkretere Wörter nicht überleben lassen. Ihr Reproduktionserfolg auf dem Evaluationsmarkt ist so groß, dass er andere, differenziertere und präzisere Repertoires der Würdigung intellektueller Arbeit allmählich schwinden lässt. Sie verursachen ein Wörtersterben in der Nachbarschaft: Auch hier hat George Orwell klar vorausgesehen, wenn er sagt: «every year fewer and fewer words, and the range of consciousness always a little smaller».[7]

Diese erfolgreichen Wörter sind semantisch längst erloschen. Ihr Erfolg besteht gerade darin, dass das, was sie ursprünglich sagen sollten, keinem mehr gegenwärtig ist. Dennoch lohnt sich ein Besuch auf dem Friedhof verblasster Bedeutungen. Man findet dann, dass diese Wörter sich im Bereich der Wirkungsästhetik bewegen und eine gesteigerte Sensitivität des Sprechers signalisieren. Viele von

ihnen bezeichnen Erregungszustände. Wörter wie «anregend», «sexy» oder «spannend» behaupten, dass unsere Sinnlichkeit aktiviert sei. Sie benennen keine intellektuellen Qualitäten, sondern honorieren die Fähigkeit zur ästhetischen Stimulation. Sie geben vor, dass man sich soeben wissenschaftlich auf einem vitalen Energiefeld bewegt habe, das die gesamte physisch-psychische Maschine unter eine willkommene Spannung setzt. Sie sind außerdem radikal subjektiv und daher unbestreitbar. Wörtlich genommen, könnte man in ihnen folgende Bedeutungen exhumieren:

Spannend

Die Lektüre eines Projektantrags versetzt in eine Erregung, die derjenigen Erregung gleicht, die wir bei der Lektüre eines Thrillers empfinden. Die Gespannten bekunden eine Erfahrung von physischer und/oder psychischer Gewalt. Sie sind angeblich von etwas in Atem gehalten und einem unwiderstehlichen *grip* ausgesetzt, in dem sich Lust und Unlust in aufregender Weise vermischen und der bedeutungsgeschichtlich mit der Folter verbunden ist. Sie spiegeln eine Intensitätserfahrung vor, über die sie keine Kontrolle mehr ausüben, sie übersteigern die Kraft, die von einem Projekt ausgeht, und stellen zugleich eine erlösende Abspannung in Aussicht, die mit einem bedeutenden Erkenntnisgewinn einhergeht. Wer «spannend» sagt, liest oder hört in Erwartung einer Lösung, die nach den traditionellen Begriffen der Poetik zugleich eine Reinigung oder Katharsis bewirkt.

Anregend

Eine flachere, aber gleichmäßigere Erregungskurve entspricht dem Wort «anregend», das sich gleichfalls wie Mehltau über das Lob legt. Hier bewegen wir uns im Bereich gemäßigter Stimulation, die nicht als gewaltsam, sondern als produktiv erfahren und landläufig mit bestimmten gepflegten Genussmitteln assoziiert wird. Die «Anregung» kommt ohne Unlust aus, ist konsumentenfreundlich und ohne kathartisches Finale. Das Projekt oder der Vortrag wirken stattdessen wie eine Tasse Kaffee oder ein Glas Weißwein in eine offene und in angenehmer Weise erregende Zukunft hinein. In der Verwendung des Adjektivs ist die Behauptung ausgesprochen, dass ein Vortrag, Beitrag oder Text das eigene Denken aktiviert habe. Anregende Vorträge setzen Reizketten in Gang, die Personen miteinander verbinden, sie steigern das Teilhabegefühl wie das kollektive Kreativitätspotential. Die Angeregten sprechen sich und die Anregenden als Teil einer kreativen *community* an, die denselben *lifestyle* teilen. Der konkrete Impuls, der von einer Sache ausgeht, ist damit enteignet. Die Ideen einzelner zirkulieren atmosphärisch zugunsten aller. Inhalt und Substanz sind eingeebnet und zum «vaguely specified thing» geworden, das im «unbroken, agentless movement» des *cultural flow* davongetragen wird.[8]

Sexy

Sexy gehört in diese Reihe, weil es ebenfalls Stimulation durch ein wissenschaftliches Vorhaben simuliert, auch wenn zu vermuten ist, dass dieses Lob seine besten Zeiten bereits hinter sich hat und schon etwas heruntergekommen ist. In den USA wird es inzwischen abwertend gebraucht: für Projekte, die als allzu *trendy* eingeschätzt werden. Jedenfalls betreten wir damit ein erotisiertes Energiefeld. Das Reizschema ist nun spezifischer, die Erregung lokalisiert. Der Sprecher oder die Sprecherin ist auf der Suche nach dem Kick, nach etwas, das sich vorwölbt. Er oder sie bedient sich im Phänomenbereich kommodifizierter Sexualität, um dem wissenschaftlichen Projekt eine Erregungsqualität zuzuschreiben, die es auf dem Markt der Themen konkurrenzfähig macht. Worin allerdings die sekundären Geschlechtsmerkmale einer wissenschaftlichen Arbeit bestehen, ist nicht leicht zu bestimmen. Gemeint ist vermutlich eine Attraktion, die den Hörer oder Leser direkt anspricht. Das Wort «sexy» plädiert für Lizenzen und unterstellt

einer Person oder Sache eine gewisse sinnliche Frechheit. Sie setzen die Anforderungen guter wissenschaftlicher Praxis außer Kraft und überzeugen durch Appeal und nicht durch Seriosität. Auch hier wird auf das Lösen einer Spannung spekuliert, die nicht Katharsis, sondern sinnliche Befriedigung in Aussicht stellt.

Diesen Wörtern ist die Paradoxie gemeinsam, dass sie leer und sprechend zugleich sind. Auf der einen Seite verdanken sie ihren Erfolg der Tatsache, dass sie sachbezogene Äußerungen durch weiträumige Vagheiten ersetzen. Andererseits suggerieren die semantischen Reste, die in ihnen enthalten sind, eine erhöhte ästhetische Erregung, von der klar ist, dass sie nicht aus der wissenschaftlichen Arbeit selbst, sondern auf metaphorischen Umwegen gewonnen wird. Was sie eint, ist ein unbestimmtes Zukunftsversprechen. Sie erregen ein vages Gefühl von Verzeitlichung, ein unspezifisches Gerichtetsein, von dem in irgendeiner Weise angenommen werden soll, dass sich irgendetwas zugunsten des jeweiligen Projektes lösen wird.[9] Projekte sind ja, wörtlich genommen, nichts anderes als Spekulationen auf die Zukunft.

Vielleicht enthalten diese Wörter aber auch noch die Spurenelemente einer Utopie der Wissenschaft, in der Erkenntnis und ästhetische Erfahrung keine Widersprüche darstellen. Vielleicht klingt in ihnen von Ferne auch ein Traum der 68er-Generation nach, die das Betreiben von Wissenschaft und den Wunsch nach sinnlicher Intensität für vereinbar hielt. Allerdings verband sich auch dieser Wunsch mit der Forderung nach Genauigkeit. Erregung und Präzision sollten zusammenfinden. Im Reden sollte sich das Unterscheidungsvermögen ausbilden und nicht verflüchtigen. Mit dem Wort «spannend» und seinesgleichen aber wird der Wissenschaft die Präzision ausgetrieben.

Juliane Vogel

3 Zit. Flaubert an Louise Colet, in: Julian Barnes: Nachwort zu: Wörterbuch der Gemeinplätze. Aus dem Französischen von Gisbert Haefs u.a., München 2000, S. 151.

4 Franco Moretti: Bank Speak, in: Left Review 92 (2015), S. 75–99, S. 88ff.

5 Vgl. Stuart Alexander Rockefeller: «Flow», in: Current Anthropology. Vol. 52, Nr. 4 (August 2011), S. 557–578, S. 559ff.

6 Die Orwell-Zitate borge ich mir aus bei Moretti: Bank Speak, S. 94.

7 Ebd., S. 88.

8 Rockefeller: «Flow», S. 560.

9 Zur unbestimmten Temporalität vgl. Moretti: Bank Speak, S. 99.

Di | gi | ta | li | sie | rung, die (Subst., f.) Disclaimer: Die Autorin dieses Beitrags über D. hat konstitutive Einschränkungen im Umgang mit digitalen Dingen, die nicht überwunden werden können. Sie gehört in der Tat zu der Kategorie derjenigen, die nach einer von Marc Prensky popularisierten Unterscheidung[10] als *digital immigrants* bezeichnet werden können: Menschen, die sich aufgrund ihres Geburtsdatums in der unbequemen Lage befinden, den Umgang mit digitalen Objekten und Umgebungen lernen zu müssen. *Digital natives* hingegen, die nach 1980 auf die Welt kamen, mussten nichts lernen, denn sie waren von Anfang an von Computern und Videospielen, digitalen Musikplayern, Videokameras, Handys und anderen digitalen Endgeräten umgeben. Die Leichtigkeit und Natürlichkeit, mit der sich die Einheimischen in dieser Umgebung bewegen, ist für Menschen früherer Generationen unerreichbar, unabhängig von deren Bemühungen – so wie die Sensibilität eines Muttersprachlers für diejenigen unerreichbar bleibt, die eine Sprache später im Leben gelernt haben, auch wenn sie die Regeln perfekt beherrschen und vielleicht sogar einen größeren Wortschatz haben.

Die fast ontologische Unterscheidung zwischen *natives* und *immigrants* zeigt von vornherein eine Besonderheit des Digitalen und der → Diskurse darum: Eine technische Kategorie, von der man erwarten würde, dass sie sich auf einen begrenzten Bereich beschränkt, erstreckt sich tendenziell auf äußerst heterogene Kontexte und Probleme, manchmal mit fast existenziellen Konnotationen. Digitale Einwanderer sind in einer digitalen Gesellschaft[11] von einer *digital divide*[12] bedroht. Die digitale Kultur beruht auf digitalen Medien[13] und entwickelt eine digitale Wirtschaft, die *digital currencies*[14] nutzen kann, aber durch neue Formen des *digital crime*[15] bedroht ist. Was aber ist mit «digital» gemeint, und warum findet man diesen Begriff überall?

«Digital» steht zuerst einmal im Gegensatz zu «analog» – eine Unterscheidung, die weder auf der Informationstechnologie beruht noch neu ist. «Analog» und «digital» sind zwei unterschiedliche Methoden, eine Größe anzugeben: eine analoge Größe variiert kontinuierlich und kann eine unendliche Anzahl von Werten annehmen, während eine digitale Größe «in Sprüngen» variiert und nur eine endliche Anzahl von Werten annehmen kann. Ein Beispiel ist der Unterschied zwischen der Art der Zeitanzeige in einer Digitaluhr, die Stunden und Minuten auf einem numerischen Zifferblatt anzeigt, und einer Sonnenuhr, welche die Position der Sonne direkt ermittelt, indem sie die Veränderung des Schattens der Gnomon auf das Zifferblatt anzeigt. Im ersten Fall erhält der Betrachter eine quantifizierte und präzise Information, im zweiten Fall bekommt er einen Wahrnehmungseindruck, der nicht präzise sein kann und muss: Man erkennt die Zeit, ohne unbedingt die genaue Stunde und Minute abzulesen. Die Sonnenuhr stellt den Lauf der Zeit mit einer Bewegung dar, die verschiedene, miteinander verbundene Positionen durchläuft, während die digitalen Zahlen verschiedene, mehr oder weniger detaillierte Angaben bieten: die Stunden, dann die Minuten oder auch Sekunden und noch kleinere Bruchteile, aber immer mit endlichen und voneinander getrennten – man spricht auch von «diskreten» – Werten.

Der Ursprung des Begriffs digital ist das lateinische Wort *digitus*, das für einen Finger der Hand steht, da die Finger oft zum Zählen verwendet werden. Ein digitaler Code besteht jedoch nicht unbedingt aus zehn Werten wie die Finger – er kann mehr oder weniger haben, aber immer eine endliche Anzahl. Der Morsecode zum Beispiel verwendet sechs verschiedene Zustände, die Punkte, Striche und verschiedene Arten von Leerstellen kombinieren, während ein geschriebener Text mit den sechsundzwanzig Buchstaben des Alphabets kodiert wird. In diesen beiden Fällen der digitalen Kodierung, wie auch in vielen anderen, wird eine Entität durch eine Folge von Zeichen ausgedrückt. Wenn wir heute von D. sprechen, meinen wir aber praktisch immer die binäre Kodierung, die nur zwei Zustände verwendet: die Ziffern 0 und 1, *bits* genannt. *Bits* stehen für die Abwesenheit bzw. das Vorhandensein eines elektrischen Reizes und werden zu Sequenzen von 0 und 1 kombiniert, die als *bytes* bezeichnet werden und die Informationseinheiten heutiger Computer darstellen. Deshalb ist die D. in der Praxis zu einem Synonym für Computerisierung oder Informatisierung geworden: der Prozess, bei dem der grundlegende Unterschied zwischen 0 und 1 «einen Unterschied macht»[16] und die von Computern verarbeitbaren Informationseinheiten erzeugt.

Die Unterscheidung zwischen «digital» und «analog» fasst in ihrer Einfachheit alle Fragen zusammen, die die D. aufwirft, auch wenn der Begriff in Weisen verwendet wird, die weit von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernt sind. Bei der D. geht es nämlich um die Übersetzung von Entitäten unterschiedlichster Art in eine binäre Form: Töne, Farben, Bilder, aber auch gedruckte Dokumente, das Verhalten von Menschen oder unsere Gesichter. In einer Art «undifferenzierter Kodierung»[17] wird die oft unermessliche Vielfalt der Objekte in ein Format übersetzt, das für alle gleich ist:

die Differenz zwischen zwei Werten. Eine Entität wird digitalisiert, wenn die zugehörige Information in einer Form ausgedrückt wird, die dem Ausgangsobjekt nicht ähnelt, wie z. B. eine Folge von *Bits* oder *Pixeln* – wohingegen die Darstellung in analoger Form das Objekt reproduziert (*analogia*, der Ursprung des Begriffs, bezeichnet im Lateinischen eine Beziehung der Ähnlichkeit). Die analoge Wiedergabe z. B. einer Temperatur drückt diese auf einem anderen Medium (der Höhe in mm der Quecksilbersäule) aus, wobei ihre Struktur erhalten bleibt. Bei der digitalen Reproduktion hingegen wird jede Entität in eine Folge von Unterschieden übersetzt, die frei von jeglicher Treue zur ursprünglichen Struktur ist – viel arbiträrer,[18] aber einfacher zu handhaben für Computer. In der Praxis entspricht die D. dem Übergang zu einer Welt, die präzise, aber vereinfacht, genau, aber unvollständig ist.

D. muss keinen Verzicht auf Qualität bedeuten. Indem der Anspruch auf Originaltreue aufgegeben wird, generiert die digitale Welt Exemplare von oft sehr hoher Qualität – weil sie die Originale nicht reproduziert, sondern direkt eigene Objekte herstellt. Das digitale Bild eines Gemäldes ist keine Kopie – es ist eine autonome Einheit, die in binärer Form konstituiert wird und das Original als Referenz nimmt, mit großer Schärfe und niedriger Granularität. Da es sich nicht um Reproduktionen handelt, verschlechtern sich digitale Objekte auch nicht, wenn sie vervielfältigt werden, wie es bei analogen Trägern wie Fotos oder Manuskripten der Fall ist – die mit jeder Kopie einen Teil ihrer Informationen verlieren. Die Vervielfältigung kann unbegrenzt fortgesetzt werden, praktisch ohne Kosten. Das Gleiche passiert in allen Bereichen und erklärt den rasanten Erfolg der D. in den Medien, der Kunst, dem Geldverkehr, der Arbeitsorganisation und der Wissenschaft, wo D. zum Heils- und Förderversprechen geworden ist.

Was der digitalen Welt aber letztlich fehlt, ist genau der blinde Fleck der Digitalisierung – das, was bei der Transposition von Objekten in diskrete Differenz vernachlässigt werden muss: die Ungenauigkeit und das Rauschen, die Analogie und Kompaktheit der Originale. Die *digital natives* entdecken nun die Schallplatten wieder, mit ihrem Knistern und ihren Störungen, die Polaroid-Fotos, teuer und unvollkommen, die Bücher auf Papier, sperrig und empfindlich – in einem Wort: Sie entdecken die analoge Welt, in der nunmehr sie die *immigrants* sind, welche die Regeln und Praktiken lernen müssen. Der Unterschied zwischen «analog» und «digital» ist eher digital als analog. In der sozialen Nutzung ist der Unterschied jedoch eher analog als digital: Der Übergang zwischen analoger und digitaler Gesellschaft ist kein diskreter «Sprung» zwischen zwei unterschiedlichen Zuständen, sondern eher der kontinuierliche Übergang zwischen zwei Möglichkeiten, Informationen auszudrücken, die komplementär sein können und sich in einer Welt kombinieren, in der jeder von uns ein bisschen *native* und ein bisschen *immigrant* ist.

Elena Esposito

10 Marc Prensky: Digital Natives, Digital Immigrants, in: On the Horizon, 9 (5), 2001, S. 1–6.

11 Allan Martin: Digital Literacy and the ‹Digital Society›, in: Colin Lankshear and Michele Knobel (Hg.): Digital Literacies: Concepts, Policies, and Practices, New York 2008, S. 151–176.

12 Bart Pursel: The Digital Divide. Information, People, and Technology, The Pennsylvania State University Open Resource Publishing 2020.

13 Nick Couldry: Media, society, world: Social theory and digital media practice, Cambridge, MA 2012.

14 Robert U. Ayres, Eric Williams: The digital economy: Where do we stand?, in: Technological Forecasting and Social Change 71(4), 2004, S. 315–339.

15 Maurice Dawson and Marwan Omar: New Threats and Countermeasures in Digital Crime and Cyber Terrorism, Hershey, PA 2015.

16 Gregory Bateson: Steps to an Ecology of Mind, San Francisco 1972, S. 459.

17 Heinz von Foerster: Understanding Understanding. Essays

on Cybernetics and Cognition, New York 2003, S. 214–216.

18 In der Linguistik bezeichnet die Arbitrarität der Zeichen die Tatsache, dass sie keine natürliche Verbindung mit ihren Referenten haben: Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale, Paris 1972, S. 85, 87.

Dis|kurs, der (Subst., m.) Ein Akademiker, der in einem Vortrag kurz von seinem Manuskript aufblickt und einen Satz in die Runde wirft wie «Im Diskurs des Radikalen Konstruktivismus würde man das so und so nennen»,[19] signalisiert damit mehreres. Erstens: Am Dis. des Radikalen Konstruktivismus nimmt er, jedenfalls gerade, nicht teil – siehe Konjunktiv. Das «so und so» hält er wie mit spitzen Fingern von sich weg. Wahrscheinlich hat der Dis. des Radikalen Konstruktivismus irgendwelche Fehler. Je weniger der Vortragende sie benennt, desto nachdrücklicher schindet er Eindruck. Einwände kann jeder haben; sie zu haben und nicht nennen zu müssen: das ist etwas. Obwohl der Redende am Dis. des Radikalen Konstruktivismus nicht teilnimmt, weiß er, zweitens, wie dieser Dis. funktioniert. Beweis: Sein aktueller Begriff hieße dort «so und so», darüber ist er im Bilde. Dass er sich raushält aus diesem Dis. hat also den einfachen Grund, dass er sich raushalten will; niemand soll denken, er könnte nicht an ihm teilnehmen, wenn er denn wollte. Drittens aber respektiert er die Radikalen Konstruktivisten trotz ihrer unerwähnten Fehler, ja mit ihren Fehlern, die er, würde er sie erwähnen, nicht Fehler, sondern «gewisse Probleme» nennen würde. Was er wirklich verachtet – und davon gibt es eine Menge –, das beschweigt er.

Eine solche Übung zu beherrschen scheint nicht schwer; aber historisch betrachtet ist es, oder war es anfangs, einigermaßen raffiniert. Wie unschuldig der Dis. jahrhundertelang war, lässt sie kaum mehr erahnen. Noch vor ein paar Jahrzehnten war Dis. in der Wissenschaft nur bekannt von den Titeln einiger Klassiker des 16. bis 19. Jahrhunderts, aus Büchern italienischer, französischer, deutscher und englischer Sprache. Man studierte Machiavellis *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1531) oder Galileis *Discorsi e Dimostrazioni Matematiche intorno a due nuove scienze* (1638), Descartes' *Discours de la méthode* (1637) oder Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Bodmers und Breitingers *Discourse der Mahlern* (1722), Reynolds' *Discourses on Art* (1778) oder Maxwells *Discourse on Molecules* (1873). In Bibliotheken stieß man auf Dis.e; irgendwann wird es diesen leidtun, dort nicht geblieben zu sein. Doch so weit sind wir noch nicht.

Warum hatten die Autoren bestimmte ihrer Bücher vier Jahrhunderte lang als Dis.e bezeichnet? *Discursus* ist ein Wort des spätmittelalterlichen Latein. Von *discurrere* («hin und her laufen») abgeleitet, hat ein Text, der sich unter die Gattungsbezeichnung *discursus* stellt, einige Bewegungsfreiheit. Der Spielraum ist größer als beim *tractatus*, das sich zwar auch von einem Verb der Bewegung herleitet: *trahere* (ziehen), aber der Zug geht in eine Richtung, nicht, wie ein Hin-und-her-Laufen, in mehrere. Daher nähert sich der Traktat dem Lehrbuch, der Diskurs hält sich von ihm fern. Zwischen 1400 und 1800 hatten Autoren ein gescheites generisches Angebot: Sie konnten beim Schreiben ihrer Gedanken wählen zwischen *Tractatus*, *Trattato*, *Traité*, *Treatise*, *Abhandlung* und dem selteneren *Discursus*, *Discorso* (italienisch bevorzugt im Plural, *Discorsi*), *Discours*, *Discourse*, *Diskurs* (deutsch in diversen Schreibungen). Den Sinn der Entscheidung für letzteren benennt prägnant der Brief Descartes' an Marin Mersenne vom 20. April 1637: «Ich habe nicht recht verstehen können, was Sie gegen den Titel einwenden; denn ich sage nicht *Abhandlung von der Methode* [*Traité de la méthode*], sondern *Diskurs von der Methode* [*Discours de la méthode*], was so viel heißt wie *Vorbericht* [*Préface*] oder *Ansicht* [*Avis*] *von der Methode*, um darauf hinzuweisen, dass ich nicht die

Absicht habe, sie zu lehren [enseigner], sondern nur über sie reden [parler] will.»[20] Descartes wusste, was er tat.

Der Dis., 1400 – 1800: ein gutes Wort also, ohne Prätention, ohne Ideologie, geeignet, einen Unterschied zu bezeichnen. Im 19. Jahrhundert aber war der Dis. altmodisch geworden. Selbst Gelehrte wussten teils nicht mehr, was er war. So übersetzten Kuno Fischer (1868), Julius Hermann von Kirchmann (1870) und Artur Buchenau (1905) den Titel von Descartes' *Discours de la méthode*, flagrant gegen den überlieferten Willen des Autors, mit *Abhandlung über die Methode*.[21] Auch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts lag der Diskurs noch brach. Solche Zeiten sind in der Geschichte der Begriffe nicht nichts. Diese dürfen sich in ihnen von ihrem alten Sinn erholen. Dadurch werden sie allmählich frei für neuen Sinn. Als es so weit war, griff Michel Foucault zu. Seit den 1940er-Jahren hatte das Wort in der Sprachwissenschaft bereitgelegen,[22] freilich in einer banalen Bedeutung: Dis. war dort alles, was mehr als ein einzelner Satz war.[23] Bei Jacques Lacan kam das Wort in den 1950er-Jahren gelegentlich vor,[24] noch mit bescheidenem Aufsehen. Mit Foucaults 1969 veröffentlichtem Buch *L'archéologie du savoir* hingegen wurde der Dis. aufregend. Vor ihm gab es nun kein Entrinnen mehr, weder im Erleiden noch im Tun – auch der bravste Akademiker wuchs am Dis. in eine große Rolle hinein, die eines Gewalttäters an nichts Geringerem als «der Welt»: «Wir müssen uns nicht einbilden, dass uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis. Es gibt keine prädiskursive Vorsehung [providence prédiscursive], welche uns die Welt geneigt macht. Man muss den Diskurs [discours] als eine Gewalt [violence] begreifen, die wir den Dingen antun; jedenfalls als eine Praxis, die wir ihnen aufzwingen.»[25] Kraft solcher Prosa, einer harten, dramatischen, dramatisierenden, kam der Dis. in Universität und Feuilleton, ja ein Stück weit sogar über diese hinaus in Mode.

Vor Foucault war ein Dis. das, was zu einem bestimmten Thema gesagt oder geschrieben wird. Hingegen ist Foucault zufolge am Dis. das, was geäußert wird, nur die Spitze des Eisbergs. Er versteht unter Diskurs ein gesellschaftliches System einer bestimmten Zeit, das Wissen und Bedeutung erzeugt. Diskurse leisteten dies durch Praktiken, welche in systematischer Weise die Objekte formten, von denen sie sprechen.[26] So registriere etwa der Dis. der Beichte nicht die Sünden; er bringe vielmehr die Sünde hervor. Hinter den Dis.en stehe eine größere Formation, die umfassende Wissensstruktur einer Epoche. In *Les mots et les choses* (1966) hatte Foucault sie «Episteme» («épistémè») genannt;[27] in *L'archéologie du savoir* bezeichnet er dieses «*système général*» stattdessen als «Archiv» («archive»).[28] «Das Archiv ist […] das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht.»[29] Dis.e seien Effekte der Macht innerhalb der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung; diese schreibe ihnen die Regeln und Kategorien vor und übe so subkutan Kontrolle und Disziplin über Subjekte aus. Abweichendes und Abweichende würden ausgesondert, z.B. als wahnsinnig.[30] Die Regeln eines Dis.es, die als Kriterien dafür fungierten, was jeweils als Wissen und Wahrheit gelte, seien nicht dessen Ergebnis, sondern ihm vorgeordnet. Auf diese Weise prätendierten Dis.e, sie seien universal und zeitlos gültig, während sie, ebenso wie Epistemen respektive Archive, jeweils ihren begrenzten Ort und ihre begrenzte Zeit hätten. Das Historische maskiere sich als unhistorisch.[31] Kurz: Von Dis.en zu sprechen erlaubte es, kritisch zu sein, ohne die gerade obsolet gewordene Rede von Ideologie fortzuführen.

Auf Foucaults Diskurskonzeption reagierte Jürgen Habermas etwa ein Jahrzehnt später mit einem umfassenden ‹Ja, aber›.[32] Man solle schon machen, was Foucault macht, aber nicht so, wie er es macht. Zum Beispiel sollten Habermas zufolge eines Tages – vom Fußvolk seines eigenen Ansatzes? –

«Foucaults Diskursanalysen mit Mitteln der Formalpragmatik eingeholt werden».[33] Bemerkenswerter ist, dass Habermas etwa zur gleichen Zeit Foucaults Schlüsselbegriff, den Dis., aus der Unterwelt der *Archäologie des Wissens* entführte, ihm die Schlacken der Macht und Gewalt abwusch und ihn in die lichten Höhen seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* hob. So zerschlug er die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Nicht in Irrenanstalten und Gefängnisse, wie bei Foucault, führt der Weg des Dis.es, sondern in «eine von externen und internen Zwängen freie Sprechsituation».[34] Statt ein Produkt der Macht zu sein, wird nun gerade der Dis. zu derjenigen Instanz, die ihr entzogen ist. Wie eine rigorose Abstraktion von der gesellschaftlichen Wirklichkeit nimmt sich Habermas' Dis. damit aus – und ist es auch. Dennoch liegt auch ihm eine konkrete soziale Erfahrung zugrunde. Bei seinem ersten Erscheinen in der *TkH*, bereits im Vorwort, tritt das Wort adjektivisch auf: «Wenn meiner Darstellung, wie ich hoffe, stark diskursive Züge anhaften, so spiegelt sich darin nur das Argumentationsmilieu unseres Arbeitsbereichs am Starnberger Institut.»[35] Nachrichten aus einem akademischen Idyll: Der Dis. ist ein Max-Planck-Institut an einem Voralpensee. Man ist dort «von Handlungs- und Erfahrungsdruck entlastet».[36] An einem solchen Ort stören nicht einmal Studenten, die, gerade weil sie wenig Macht haben, unschön an diese erinnern würden. Doch nicht alles an einem Max-Planck-Institut ist Dis. Jene sehr speziellen Veranstaltungen, in denen Akademiker über ihre Buchkapitel reden, bilden die Urszene dessen, was in der terminologischen Abstraktion von Habermas' Hauptwerk «Dis.» heißt.

Wie Foucault revidierte auch Habermas den früheren Gebrauch des Wortes. Allerdings wollte er nicht, wie Foucault, herausgefunden haben, was bislang keiner durchschaut hatte: wie Dis.e funktionieren. Bei Habermas ist Dis. geradewegs, wie Barbara Fultner bemerkt, «a quasi-technical term».[37] Der «speziellen und voraussetzungsreichen Kommunikation», die «wir Diskurs genannt haben»,[38] soll, per Habermas' Definition, eigentümlich sein, nicht mehr Gegenstände, sondern allein «Geltungsansprüche [zu] thematisieren».[39] Solche Veranstaltungen gibt es zwar genaugenommen nur im Konjunktiv des deutschen Hilfsverbs der Möglichkeit («könnte»): «Von ‹Diskursen› will ich nur dann sprechen, wenn der Sinn des problematisierten Geltungsanspruches die Teilnehmer konzeptuell zu der Unterstellung nötigt, daß grundsätzlich ein rational motiviertes Einverständnis erzielt werden könnte, wobei ‹grundsätzlich› den idealisierenden Vorbehalt ausdrückt: wenn die Argumentation nur offen genug geführt und lange genug fortgesetzt werden könnte.»[40] Und doch konnte Habermas' Dis. während der 1980er- und 1990er-Jahre nichts widerstehen. Das Wahre, Gute, Rechte war damals bei ihm zuhause. Es entstand in dieser Zeit eine Diskurstheorie der Wahrheit, eine Diskursethik, eine Diskurstheorie des Rechts. Und über allem zeichnete sich *Der Philosophische Diskurs der Moderne* ab, der Dis. zu nennen war, obschon es unter dessen «Diskursteilnehmern», Figuren wie Marx und Nietzsche, kaum je so zuging wie im «Argumentationsmilieu unseres Arbeitsbereichs am Starnberger Institut». Es handelt sich bei Habermas' Buch zu diesem Thema jedoch nicht um die Darstellung historisch sich entfaltender Debatten – vielmehr suchte er «den philosophischen Diskurs der Moderne schrittweise zu rekonstruieren».[41] In Bezug auf Dis.e kann Rekonstruieren, des ‹re-›, also ‹zurück-›, halber, nur heißen: das letzte Wort zu behalten. Von der Darstellung eines Dis.es unterscheidet sich dessen Rekonstruktion dadurch, dass sie von einer Idee geleitet ist, die zwar der Rekonstrukteur hat, nicht aber die «Diskursteilnehmer» – noch nicht, und jedenfalls nicht klar. Dass diese leitende Idee Kommunikation heißt, versteht sich von selbst. Die «Diskursteilnehmer» haben das eigentliche, erst in der Rekonstruktion erkennbare Ziel ihres Dis.es allenfalls einmal «im weitesten Sinne kommunikativ»[42]

gedacht. Meistens haben sie zur Gänze versagt vor der ihnen gestellten Aufgabe, Habermas zu sein.

Sieht man den Dis. heute, eine ehemalige Prunkvokabel, matt, glanzlos, an einigen Stellen abgeschabt, dann schaut man mit Unglauben in das Jahr 1985 zurück: Solche Hochstimmung herrschte tatsächlich einmal um ihn her. Er war damals auch gerade noch frisch genug, um dem, der ihn benutzte, eine gewisse Distinktion zu verleihen. Aber, lehrt Nietzsche: «Alle grossen Dinge gehen durch sich selbst zu Grunde.»[43] Auch der Dis. In ihm selbst wird er zermahlen. Foucaults Konzept des Dis.es hat am Ende der dis.ive pädagogische Eifer des Autors ruiniert. Als müsse er den Gegenständen seiner Untersuchungen nacheifern, entfaltete Foucault, schon in *L'archéologie du savoir*, Schemata schrittweisen Aufbaus, Sequenzen von Hypothesen. Es ist nicht ganz auszuschließen, dass diese von Anfang an Parodien der Gelehrsamkeit waren – beflissene Leser nahmen sie ernst. Didaktiken der Diskursanalyse entstanden. Das Konzept wurde zum Opfer seines Erfolgs. Je breiter dieser ausfiel, desto harmloser wurde es, und je harmloser es geriet, desto breiter wurde sein Erfolg. Seine Brauchbarkeit im Betrieb der Wissenschaft ist niederschmetternd. Exemplarisch sollte der Dis. zu Beginn des 21. Jh.s, zum Beispiel, das «Anregungspotential der Arbeiten Foucaults für die pädagogische Reflexion»[44] manifestieren. Von dem potentiellen Anreger reflexiver deutscher Pädagogen bemerkte Roger Scruton: «His imagination and intellectual fluency have generated theories, concepts and insights by the score»; kraft der synthetisierenden Poesie seines Stils, so fügte Scruton stilvoll heroisierend hinzu, erhebe Foucault sich über die gängige Produktion seines Milieus «like an eagle over mud-flats».[45] Akademische Dis.forschung holt den Adler auf den Boden, und es ist nicht einmal der der Tatsachen. Unten geht der Vogel ein. Am Matsch und an der Langeweile.

Lässt sich ein Buchtitel denken, der geeigneter wäre, in anhaltende Depression zu stürzen, als: *Postmoderne Diskurse zwischen Sprache und Macht*?[46] Aber als dieses Buch 1999 erschien, dachte man sich nichts dabei. Der Dis. war nicht irgendein Gegenstand der Wissenschaft neben anderen; vielmehr hatten die Weisen des Redens vom Dis. je verschiedene Dis.e gestiftet. Wenn *L'archéologie du savoir* 1969 die Epoche des Dis.es, und der Dis.e, begründete, dann stand sie – auch für viele, die nie im Leben eine Theorie des Dis.es gelesen hatten – Mitte der 1980er-Jahre, als Foucault starb, im Zenit und hat endlich ein halbes Jahrhundert gewährt. Mancher hat ihr Ende noch nicht bemerkt und benimmt sich fortdauernd wie der fiktive, nicht besonders fiktive, Akademiker am Anfang dieser Studie. Wer aber mit dem Zeitgeist intimeren Umgang hatte, sah schon vor einem Jahrzehnt das Ende der Dis.e heraufdämmern, oder hat es wenigstens gefordert. «Man hat behauptet, die wahren Autoren seien nicht Verfasser von Büchern, sie seien Diskursgründer – sie hätten neue Kontinente für das Reden erschlossen, so wie Freud den Traum besprechbar machte, Adorno die linke Melancholie und Foucault das Archiv. Nichts könnte falscher sein. Wirkliche Autoren sind nur diejenigen, die die Entstehung eines Diskurses verhindert haben. Du mußt die Nachahmung entmutigen, bevor sie zum Herrn der Szene wird. Setzt sie sich erst einmal in Gang, ist der Schaden nicht wiedergutzumachen. Die einfach nachzuahmenden Diskurse haben in den letzten Jahrzehnten die Geisteswissenschaften zerstört, auf beiden Seiten des Atlantiks, sie haben die große Literatur unter Palaversystemen erstickt, die vorhersagbarer sind als jedes Azorentief. Nie wieder Diskurs.»[47] Es fällt schwer zuzugestehen, dass in Sachen Diskurs gerade Peter Sloterdijk den aktuellen Stand der Forschung gültig formuliert haben soll. Aber so ist es nun einmal. Vielleicht wird man gegen Ende des 21. Jh.s, nach längerer Karenz des Dis.es, wieder Dis.e schreiben können wie im 18. Jahrhundert. Aus diesem fortwährend empfehlenswert bleibt im Übrigen ein wenig bekannter Dis., Anthony Collins' 1729 zunächst ano-

nym erschienener *Discourse concerning Ridicule and Irony in Writing*.[48]

Andreas Dorschel

19 Was das «so und so» alles sein könnte, darüber belehrt der Band: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus, hg. v. Siegfried J. Schmidt, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1988.

20 Descartes an Mersenne, 20. April 1637, Œuvres de Descartes, hg. v. Charles Adam u. Paul Tannery, Bd. 1, Paris 1974, S. 349. Für andere seiner Schriften hat Descartes die Gattungsbezeichnung «Traité» im Titel oder Untertitel verwendet.

21 Vgl. Hugo Friedrich: Descartes und der französische Geist, Leipzig 1937, S. 12.

22 S. etwa Zelig S. Harris: Discourse Analysis, in: Language 28 (1952), S. 1–30.

23 Vgl. Michel Foucault: L'archéologie du savoir, Paris 1969, S. 141: «les linguistes ont l'habitude de donner au mot discours un sens tout à fait différent».

24 Jacques Lacan: Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse [1953], in: La psychanalyse 1 (1956), S. 81–166.

25 Michel Foucault: L'ordre du discours [1970], Paris 1971, S. 55.

26 Vgl. Foucault: L'archéologie du savoir, S. 46: «chacun de ces discours a constitué son objet». Zur Verwendung von «discours» in diesem Buch vgl. die Selbsteinwände Foucaults, S. 106, S. 141.

27 Michel Foucault: Les mots et les choses, Paris 1966, S. 13.

28 Michel Foucault: L'archéologie du savoir, S. 171.

29 Ebd., S. 170: «L'archive, c'est […] la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers.»

30 Ebd., S. 46: «objets qui sont découpés par des mesures de discrimination et de répression».

31 Vgl. Michel Foucault: Discours et verité, hg. v. Henri-Paul Fruchaud u. Daniele Lorenzini, Paris 2016.

32 Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/M. 1985, S. 279–345.

33 Ebd., S. 404.

34 Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt/M. 1981, Bd. 1, S. 70.

35 Ebd., S. 11.

36 Ebd., S. 48.

37 Barbara Fultner: Communicative action and formal pragmatics, in: Jürgen Habermas: Key Concepts, hg. v. Barbara Fultner, London – New York, NY 2014, S. 54–73, S. 63.

38 Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1, S. 172.

39 Ebd. 1, S. 38.

40 Ebd., S. 71.

41 Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, S. 7.

42 Ebd., S. 42.

43 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral [1887], Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München – Berlin – New York, NY 1980, S. 245–412, S. 410.

44 Michel Foucault. Pädagogische Lektüren, hg. v. Norbert Ricken u. Markus Rieger-Ladich, Wiesbaden 2004, S. 9.

45 Roger Scruton: Fools, Frauds, and Firebrands: Thinkers of the New Left, London – Oxford – New York, NY 2019, S. 99.

46 Johannes Angermüller: Postmoderne Diskurse zwischen Sprache und Macht, Hamburg 1999.

47 Peter Sloterdijk: Zeilen und Tage. Notizen 2008 – 2011, Frankfurt/M. 2012, S. 74. Das «Man hat behauptet» spielt an auf Michel Foucaults Behauptungen über «instaurateurs de discursivité» in Qu'est-ce qu'un auteur?, in: Bulletin de la Société française de philosophie 63 (1969), H. 3, S. 73–104.

48 [Anonymus, i.e. Anthony Collins], A Discourse concerning Ridicule and Irony in Writing, Brotherton, London 1729.

Eva | lu | a | ti | on, die (Subst., f.), Sach- und fachgerechte Qualitätsmessung (auch: *Quality Assessment*) im wissenschaftlichen Feld. Zu unterscheiden sind Lehrevaluation, Forschungsevaluation, Projektevaluation, Zwischenevaluation, Abschlussevaluation, Selbstevaluation, Fremdevaluation, Evaluationsevaluation.[49]

Phänomenologisch. Eine akademische E., wie sie in Deutschland exemplarisch im Rahmen der Exzellenzinitiative bzw. -strategie zu beobachten ist, besteht aus einem Vier-Phasen-Zyklus. Phase I: Selbstbericht; Phase II: Visitation mit Präsentation, Interrogation, Beschlussfassung des Gremiums I, Verkündigung I; Phase III: Beschlussfassung des Gremiums II, Verkündigung II, Empfehlungen. Damit beginnt günstigenfalls die Phase IV: Nachverfolgung, und die E. geht in die Implementation der Empfehlungen über, welche als Vorstufe zum nächsten Evaluationszyklus dient. Ungünstigenfalls wird die Abschlussevaluation eingeleitet, die aber als Vorstufe zur erneuten Antragstellung betrachtet werden kann, so dass der E. des Folgeprojekts nichts im Wege steht und die Kontinuität des zyklischen Evaluationsgeschehens gewährleistet ist.

Historisch. Dass die E. im Hochschulwesen wenn nicht dem Begriff, so doch der Sache nach kein neues Phänomen ist, sondern auf die barocke Gelehrtenkultur des 17. Jh.s zurückgeht, haben Forschungen an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel gezeigt. Nachweisbar sind regelmäßige E.en zum Beispiel an den frühneuzeitl. Landesuniversitäten Wittenberg, Helmstedt, Heidelberg und Tübingen. Allein im Niedersächsischen Landesarchiv sind für die Zeit von 1649 bis 1759 über hundert Aktenfaszikel Rechenschaftsberichte von Professoren der Universität Helmstedt erhalten.[50] Ungeklärt ist, wie das Ende der Evaluationsberichte mit dem allgemeinen Universitätensterben des späten 18. Jh.s in Verbindung steht – ob die Universitäten an den E.en zugrunde gegangen sind oder umgekehrt. Augenfällig ist aber der Zusammenhang mit dem Rang-, Titulatur- und Zeremonialrecht des 17. und 18. Jh.s, denn hier liegt bekanntlich der Ursprung des für das Evaluationswesen zentralen Begriffs der Exzellenz. Vom diplomatischen Gesandtschaftswesen, wo der Exzellenztitel seit dem Westfälischen Frieden zu den königlichen Ehren (*honores regii*) gehörte, sprang er schon bald auf die Hochschulen über. Der Brockhaus gibt dazu folgende Auskunft: «Seit 1654 fingen die Franzosen an, ihren höchsten Civil- oder Militärbeamten den Titel Excellence beizulegen, und diesem Beispiele eiferte man auch bald in Deutschland nach, wo im 18. Jahrh. sogar akademische Docenten und Professoren (Schulexcellenz) jene Auszeichnung in Anspruch nahmen.»[51] Um die → komplexe Beziehung zwischen E. und Exzellenz angemessen zu verstehen, ist die Rekonstruktion der historischen Wurzeln allerdings nicht hinreichend. Hierzu bedarf es der interdisziplinären Kooperation der Wissenschaftsforschung mit Kulturanthropologie und Sakramentaltheologie.

Kulturanthropologisch-ritualtheoretisch. Kritiker beklagen am derzeitigen Evaluationswesen das ökonomisch irrationale Verhältnis von Zweck und Mitteln und die Überlastung mit Evaluationstätigkeiten auf der Seite der Begutachteten wie der Gutachter, die Forschung und Lehre empfindlich beeinträchtige. Die Evaluationszyklen, so die Klage, erzeugten an den deutschen Hochschulen «einen Aggregatszustand betriebsamer Konformität».[52] Diese Kritik greift allerdings zu kurz. Sie legt einen utilitaristischen Maßstab an, der dem Sinn des Evaluationswesens nicht gerecht wird. Die E. gehorcht weniger einer instrumentellen als vielmehr einer symbolisch-rituellen Logik. Sie dient nicht einem außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck, sondern stiftet einen sozialen Sinn, der sich im iterativen Evaluieren selbst erfüllt. Denn keine E. steht für sich allein; ihr Sinn liegt in der rituellen Wiederholung, die den einzelnen Evaluationsakt mit unzähligen gleichgearteten Akten in der Vergangenheit und in der Zukunft verknüpft. Durch den stetigen Rollenwechsel zwischen Evaluierern und Evaluierten entsteht eine Kette immerwährenden Austauschs, eine elementare Reziprozität, die das Handeln der Individuen transzendiert. Das engmaschige Netz des Kontrollierens und Kontrolliertwerdens stiftet Institutionenvertrauen und soziale Kohäsion. Im Evaluationsgeschehen werden

die Regeln der Alltagsökonomie außer Kraft gesetzt; in der demonstrativen Verausgabung von Zeit, Energie und Papier versichern sich die Beteiligten wechselseitig ihrer sozialen Zusammengehörigkeit.[53]

Sakramentaltheologisch. Doch auch die Ritualtheorie greift letztlich zu kurz, um den Zusammenhang von E. und Exzellenz zu erschließen. Die der E. eigene Gnadenwirkung, die sich aus der ritualisierten Verbindung von gesprochenen und geschriebenen Worten mit symbolischer Interaktion im formalen anstaltlichen Rahmen ergibt, lässt sich vollständig nur mithilfe der katholischen Sakramentenlehre erfassen. Kurz gesagt: Die formal korrekt vollzogene E. bewirkt, was sie bezeichnet (*efficit quod figurat*). Sie fördert und stärkt den Glauben an akademische Exzellenz, den sie zugleich doch auch schon voraussetzt. Ein performativer Akt mit heilsvermittelnder Wirkung, erzeugt die Verkündigung des Evaluationsergebnisses als Konsekrationsformel die akademische Exzellenz, deren höchste Vollkommenheit mit dem Status der Exzellenzuniversität erreicht ist. Das Mysterium der E. wirkt aus sich selbst heraus (*ex opere operato*); die Wirksamkeit tritt unabhängig von der sittlichen Verfassung der evaluierenden Personen aufgrund des korrekten Vollzugs durch das dazu autorisierte Evaluationsgremium ein. Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, dass diese Deutung des Geschehens nicht unumstritten ist. Mitunter wird die Verkündigung des Evaluationsergebnisses als ein bloßes Zeichen angesehen, das eine geistige Wirklichkeit anschaulich macht, ohne sie jedoch selbst zu bewirken – eine häretische Interpretation, die geeignet ist, den Glauben an die wirklichkeitserzeugende Kraft der akademischen Institutionen zu untergraben.

Barbara Stollberg-Rilinger

49 Vgl. den Wikipedia-Eintrag ‹Evaluation›, https://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Evaluation [Zugriff am 01.05.2021], der allerdings negativ evaluiert wurde; s. den Diskussionsbeitrag ebd.: «Beim Durchlesen des Artikels musste ich feststellen, dass mir hier große Mengen Fremdwort gespicktes Fachchinesisch um die Ohren gehauen wurde, ohne dass sich mir auf weite Strecken erschloss, was man denn hier nun eigentlich mitteilen möchte.» – Mittlerweile leider veraltet: Anke Hanft (Hg.): Grundbegriffe des Hochschulmanagements, Bielefeld 2001, s. «Evaluation»; hilfreich ebd. auch die Artikel «ImageAnalyse», «Ranking», «Rationales Entscheiden», «Werbung».

50 Hartmut Beyer: Evaluationen in der Frühen Neuzeit, in: ZIG X/2 (2016), S. 75–92; Jens Bruning: Innovation in Forschung und Lehre. Die Philosophische Fakultät der Universität Helmstedt in der Frühaufklärung (1680–1740), Wiesbaden 2012; William Clark: On the Ministerial Registers of Academic Visitations, in: Peter Becker und William Clark (Hg.): Little Tools of Knowledge. Historical Essays on Academic and Bureaucratic Practices, Ann Arbor, MI 2001, S. 95–140.

51 Brockhaus Enzyklopädie, Leipzig / Berlin / Wien, 14. Auflage, 1894–1896, Bd. 4, s.v. Excellenz. Ich verdanke den Hinweis Pascale Cancik, Gute Forschung in einer Universität, in: Stephan Schaede (Hg.): Forschungsexzellenz im norddeutschen Raum. Perspektiven für die kommenden zehn Jahre, Rehburg-Loccum 2021, S. 89–102.

52 Albrecht Koschorke: Wissenschaftsbetrieb als Wissenschaftsvernichtung. Einführung in die Paradoxologie des deutschen Hochschulwesens, in: Dorothee Kimmich und Alexander Thumfart (Hg.): Universität ohne Zukunft? Frankfurt/M. 2004, S. 142–157, hier S. 151; zur paradoxalen Struktur des Evaluationswesens s. Peter Strohschneider: Reden 2013–2019, hg. von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn 2019.

53 Émile Durkheim: Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris 1912; Marcel Mauss: Essai sur le don, Paris 1925.

Kom | ple | xi | tät, die (Subst., f.) Auf ihrem Weg zur Schule fuhr die Autorin dieses Eintrages täglich an einem Graffito vorbei, das auf die Außenmauer eines Schrottplatzes gesprayt war. Es stellte ein abstraktes Wesen mit vielen Armen dar, die in verschiedenen Dimensionen miteinander verschlungen waren, sich kunstvoll kreuzten und

perspektivisch aus der Wand hervortraten. Darüber, in einer kleinen, sachlich-eckigen Sprechblase, die Aufforderung: «FACE ME!»

Man blicke also der K. ungeschützt ins Angesicht. Nur: Sie hat kein Angesicht, kein Vorne und kein Hinten. Sie ist aus allen Blickwinkeln gleich komplex. Manche sind deshalb der Auffassung, dass K. selbst komplex, der Begriff also autologisch sei.[54] Andere meinen, dass K. im Auge des Betrachters liege. Danach lassen sich ontologische und epistemologische K. unterscheiden, wobei erstere die objektive K. eines Sachverhalts in der Außenwelt bezeichnet und letztere die Verständnisschwierigkeiten des Betrachters oder – eleganter – die Eigenkomplexität des Wahrnehmungssystems in Wechselwirkung mit dem wahrgenommenen Objekt oder – ökonomisch gewendet – die durch die Komplexitätswahrnehmung ausgelösten Kosten beim Betrachter, die den Nutzen weiterer analytischer Komplexitätsbewältigung übersteigen und es damit effizienter erscheinen lassen, schlicht «K.» auszurufen oder – doppelt genäht hält besser – gleich «K.en» zu konstatieren.[55]

Warum ist heute alles komplex und nicht mehr einfach nur kompliziert? Wenn, dann muss es schon mindestens «kompliziert und komplex» sein, wobei man sich auf Internetseiten über agiles Management darüber informieren kann, dass es sich dabei mitnichten um eine redundante Begriffsverdopplung handelt. Vom komplexitätsverliebten Zeitgeist abzugrenzen ist indessen *der* Komplex, ein aus Bauplänen und Psychoanalysesitzungen bekanntes Maskulinum, selbst wenn es sicherlich einen komplexen Zusammenhang zwischen K. und Neurotizität gibt.[56] Warum also, kann man die Frage präzisieren, befindet sich gerade *die* K. als Substantivum, Femininum, Abstraktum, gerne im majestätischen Plural, seit einigen Jahren im Aufschwung als Basisbaustein anspruchsvoller Sprechakte in Wissenschaft, Gesellschaft, Politik und Ökonomie? Dabei handelt es sich keineswegs um eine gefühlte Begriffsinflation. Exakte Wortverlaufskurven ab 1600 und ab 1946 lassen sich etwa dem digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache entnehmen.[57] Worthäufigkeit und Wortverlauf der Lemmata «kompliziert», «Kompliziertheit», «komplex» und «K.» erzählen dort nicht weniger als eine kleine Geschichte des modernen Wissens, die zunächst das Erwartbare bestätigt: Bis zur zweiten Hälfte des 18. Jh.s tritt keines der genannten Schlagworte mit nennenswerter Häufigkeit auf. Bis 1750 war die Welt offenbar einfach. Den Aufbruch in ein neues Zeitalter markiert «kompliziert», das um 1760 erstmals gehäuft auftritt, zwischen 1770 und 1790 einen ersten Konjunkturschub erfährt und dann über das gesamte 19. und 20. Jh. an Häufigkeit zunimmt, wobei die steilsten Frequenzanstiege zwischen 1850 und 1870 sowie 1940 und 1980 liegen, während es nach 1990 wieder bergab geht. Im Windschatten von «kompliziert» segelt auch die substantivierte «Kompliziertheit». Deren Konjunktur beginnt zeitversetzt, aber umso steiler ab 1850, kulminiert um 1960 und ebbt nach 1990 ebenfalls wieder ab.

Betrachtet man diese vom lateinischen «complicare» (zusammenfalten, zusammenlegen, zusammenwickeln) über das französische Lehnwort «compliqué» in das Deutsche gelangte «Kompliziertheitsgruppe» nun im Vergleich mit der «Komplexitätsgruppe», deren Wurzel ebenfalls im Lateinischen, nämlich in «complexum» von «complecti» und «plectere», liegt (umschlingen, umfassen, zusammenflechten, ineinanderfügen), so zeigt sich zunächst eine signifikante Ungleichzeitigkeit. «Komplex» oder «K.» bildet in allen Formen die jüngere Wortschöpfung. Das Adjektiv «komplex» tritt erst ab 1920 mit signifikanter Frequenz auf und wird danach über das gesamte 20. Jh. mit steilem Anstieg immer gebräuchlicher. Parallel zur Entwicklung von «kompliziert» ist aber auch hier in den 1960er-Jahren ein Scheitelpunkt erreicht, dem zunächst ein Abschwung folgt. Für die «K.» als Mutter aller spätmodernen Verflechtungsbegriffe gilt hingegen Folgendes: Zunächst lässt sich mit ge-

ringfügiger Zeitverschiebung gegenüber «komplex» seit etwa 1930 ebenfalls ein steiler Frequenzanstieg mit einer ersten Hochkonjunktur zwischen 1965 und 1975 beobachten. Darauf folgt jedoch anders als bei allen anderen betrachteten Lemmata kein Einbruch. «K.» ist der einzige Begriff des gesamten Begriffsspektrums, dessen Frequenz nach dem Theoriehochsommer der 1960er- und 1970er-Jahre nicht nachlässt. Vielmehr hält er sich im DWDS-Zeitungskorpus bis in die 1980er-Jahre auf dem in den 1960ern erreichten Hochplateau und wird auch danach stetig immer gebräuchlicher, mit einem der Dynamik der 1960er-Jahre vergleichbaren pointierten Frequenzanstieg allein während des vergangenen Jahrzehnts.

Aus alledem lassen sich zwei Schlussfolgerungen ziehen. Erstens: K. ist real und ein epistemologisches und ontologisches Problem des 20. und 21. Jh.s. Im 18. Jh. war noch alles einfach. Im 19. Jh. wurden die Verhältnisse kompliziert, also schwierig und verwickelt. Im 20. Jh. jedoch wurden die Verhältnisse komplex. Sie waren nun und wurden zunehmend erkannt als nicht nur schwierig und verwickelt, sondern als in komplexen Kreisläufen ineinander verschlungen und durch vielfältige, oft nicht vorhersehbare Wechselwirkungen miteinander verflochten. Damit war das komplexe System als Beschreibungsgegenstand geboren. Es vereinigt in sich die drei lexikalischen Bedeutungen von «komplex», nämlich (1) aus Einzelkomponenten zusammengesetzt zu sein, die (2) vielfältig miteinander verflochten sind und das Systemverhalten durch autonome Regeln und Regelkreisläufe (3) umfassend und allseitig steuern. Auf der Grundlage dieses neuen epistemischen Paradigmas entstand um 1950 die mit Namen wie Ludwig von Bertalanffy, Humberto Maturana, Francisco Varela, Norbert Wiener und William Ross Ashby verbundene Systemtheorie und Kybernetik als Theorie komplexer Systeme und ihrer Steuerung.[58] Deren Denkstil war von Anfang an dezidiert metatheoretisch und universalwissenschaftlich angelegt. Evolutionsbiologie, Geistes- und Sozialwissenschaften verschmolzen in der Theorie komplexer Systeme zu einem Biotechnizismus selbstregulierender Strukturen, dessen epistemologische Färbung sich am besten mit Blick auf die Wissenschaftlerbiographien ihrer Begründer erschließt: Bertalanffy, Maturana und Varela waren Biologen und Naturphilosophen, Wiener Mathematiker und Philosoph, Ashby universalgelehrter Mediziner, Biochemiker, Psychiater und Computerpionier. Letzteres ist signifikant, denn der enorme Aufstieg der Systemtheorie zu einer der meistbeachteten transdisziplinären Metatheorien der zweiten Hälfte des 20. Jh.s wäre ohne die gleichzeitige Entwicklung der theoretischen Informatik nicht möglich gewesen, in der die von Mathematiker-Philosophengenies wie Kurt Gödel und Alan Turing vorgedachte K. algorithmischer Berechenbarkeit bis heute eine zentrale Rolle spielt.[59] Hinzu kommt schließlich die soziologische Systemtheorie vom Biologen-Ökonomen Talcott Parsons bis hin zum Verwaltungsjuristen-Philosophen Niklas Luhmann, in dessen Werk das universaltheoretische Paradigma des autopoietischen Systems in den 1970er- und 1980er-Jahren vollends auf die gesellschaftstheoretische Spitze getrieben wurde. All dies erklärt die signifikante erste Hochkonjunktur des Komplexitätsparadigmas im selben Zeitraum: Die 1960er- bis 1980er-Jahre waren der korpuslinguistisch belegbare lange Theoriesommer der systemtheoretischen Komplexitätsforschung.[60]

Doch warum ging es mit dem komplexitätsverliebten Theoriejargon danach wieder bergab – mit einer einzigen signifikanten Ausnahme, nämlich ausgerechnet ebenderselben «K.»? Hat die Systemtheorie etwa das Problem komplexer Systeme gelöst und nur die K. als solche wie eine leere Begriffshülse am herbstlichen Theoriestrand zurückgelassen, die, vom intellektuellen Gezeitenwandel davongespült, nun als schwer abbaubare Theorieeinwegverpackung ein klimaschädliches Nachleben im großen publizistischen Müllstrudel führt?

Es ist leicht einsichtig, dass die Antwort auf den ersten Teil der Frage «nein» lauten muss: Die Beschreibungs- und Steuerungsprobleme komplexer Systeme sind mitnichten gelöst. Vielmehr kommen sie mit Stichworten wie → Digitalisierung, Risiko- und Regulierungsgesellschaft, anthropogener Klimawandel und Anthropozän gerade erst auf uns zu. Das Problem ist aber, und hier ist eine zweite Schlussfolgerung aus den beobachteten Frequenzdaten angebracht, dass es gerade nicht die Systemtheorie und Kybernetik der zweiten Hälfte des 20. Jh.s ist, die eine angemessen komplexe Lösung für die K. dieser Probleme bereithält. Je komplexer das beobachtete System, desto deutlicher kapituliert die Konstatierung von K. vielmehr vor genau der ihr abverlangten Beschreibungsaufgabe. Gemäß einem alten Mathematikerspruch ist abstrakt nur das, was man noch nicht verstanden hat. Genau dasselbe könnte man über K. und ihren nicht weniger abstrakten Dunkle-Materie-Zwilling «Komplexitätsreduktion» sagen – abgesehen davon, dass richtigerweise nicht von «K.», sondern von «Emergenz» oder «Autopoiesis» die Rede sein müsste, wenn die Beschreibungsaufgabe ein trotz vollständig bekannter Einzelkomponenten in seinem Gesamtverhalten nicht vollständig determiniertes System betrifft. Aber diese Differenzierung ist wohl ihrerseits schon zu komplex. Die menschliche Kognition versagt nicht ohne Grund systematisch bei der Einschätzung exponentieller Entwicklungen, zu denen auch die mit steigender Systemkomplexität verbundene Potenzierung systeminterner Rückkopplungseffekte zählt.[61] Abgesehen davon ändert die Hinzufügung von weiterem Tech-Sprech nichts am Black-Box-Charakter rein verbaler Beschreibungen systemischer K., so dass es für die Beschreibungspräzision auch nicht mehr darauf ankommt, ob man dem Attribut «komplex» korpuslinguistisch nur noch homöopathisch nachweisbare Nerd-Etiketten wie das in die Jahre gekommene «autopoietisch» oder das jüngere «emergent» hinzufügt oder nicht. Zugespitzt formuliert: Der Begriff «K.» ist entgegen dem oben Referierten gerade nicht selbst komplex und autologisch. Vielmehr ist er im Gegenteil als Beschreibungskategorie komplexer Systeme notorisch unterkomplex und mithin, wie man sagen könnte, autoantilogisch.

Letztere Behauptung gilt es nun sachangemessen noch etwas zu komplizieren. Wie gelangt man denn nun zu Beschreibungen komplexer Systeme, die deren Mächtigkeit angemessen sind? Die Antwort lautet: Wie in der Informatik oder Klimaforschung durch mathematische Modellierung, die selbstverständlich ihrerseits komplex ist. Nun gibt es aber ein Problem: Mathematisch modellieren lässt sich vielleicht die Häufigkeit von Extremwetterereignissen oder die Optimierung von Verkehrsnetzen. Blickt man jedoch an das andere Ende des komplexitätsbesessenen Wissenschaftsspektrums, nämlich zu den Sozial- und Geisteswissenschaften, so ist derselbe Anspruch dort trotz immer wieder genommener Anläufe meist nicht einlösbar, weil eine quasi-naturgesetzliche Modellierung sozialer und normativer Systeme am viel größeren Spiel unbestimmter Systemvariablen scheitert oder jedenfalls harte Fragen nach externer Validität, naturalistischen Fehlschlüssen und metaphorischer Pseudowissenschaftlichkeit aufwirft.[62] Dennoch wollen aber natürlich auch die mathematisch überforderten Geistes- und Sozialwissenschaften an eine bestimmte Klasse von gleichzeitig hyperkomplexen und hybriden wissenschaftlichen Gegenwartsphänomenen anschließen, zu denen namentlich alle Fragen rund um → Digitalisierung und Anthropozän zählen. Dann blicken sie in ihren Werkzeugkasten, in dem sich aber nichts befindet außer einem kleinen schwarzen Kästchen namens «K.». Trotzdem: Einmal «K.!» ausrufen, und schon klingt sogar Rechtswissenschaft nach Rocket Science.

Bei alledem lernt man etwas Wesentliches über die Möglichkeiten und Grenzen universalwissenschaftlicher Theoriebildung in der Wissenschafts-

kultur der Gegenwart. Es ist kein Zufall, dass die Phänomene, die gegenwärtig besonders zu Komplexitätsdiagnosen anreizen, aus exakt demselben Genre stammen wie die pandisziplinären Visionen der Systemtheorie und Kybernetik der 1950er- bis 1980er-Jahre: Immer geht es um hybride Epistemologien zwischen Natur und Kultur, Biologie und Technologie, die auf nicht weniger als die Wiedervereinigung der seit dem 19. Jahrhundert zersplitterten Fachwissenschaften unter dem Dach einer Weltphilosophie komplexer Systeme im Gewande biometaphysischer Universalmetaphern zielen. Jede Zeit produziert die ihr gemäße Metaphysik, in der die Einheit in der Vielheit allen Weltwissens und damit zugleich das Anspruchsvollste im Einfachsten zum Ausdruck kommt. Und doch wird die Universalepistemologie des komplexen Systems paradoxerweise umso schwerer ausfüllbar, je mehr sie etwa in Bereichen wie künstlicher Intelligenz oder kognitiver Neurowissenschaft pures Forschergold verspricht: Je anspruchsvoller ihre naturwissenschaftlichen Voraussetzungen am einen Ende, desto mehr kommt am anderen, geistes- und sozialwissenschaftlichen Ende der pantheoretischen Verwertungskette nur Strukturmetaphysik heraus, deren Lack schneller ab ist, als der Theoriekritiker «unterkomplex» sagen kann. Abschließend sei die Vermutung gewagt, dass sich das Komplexitätsparadigma als korpuslinguistischer Marker für die meistbeachteten wie meistüberschätzten Universalwissenschaften des 20. und 21. Jahrhunderts gleichermaßen eignet. Ein Wörterbuch der meistüberschätzten Universalwissenschaften bleibt einer gesonderten Publikation vorbehalten.

Marietta Auer

54 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Erster Teilband, Frankfurt/M. 1998, S. 144.

55 Sandra Mitchell: Komplexitäten. Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen, Frankfurt/M. 2008.

56 Dazu bereits John Harvey Girdner: Newyorkitis, New York 1901.

57 Zum Folgenden siehe https://www.dwds.de unter den jeweiligen Lemmata; zur Dokumentation der verwendeten Textkorpora https://www.dwds.de/d.

58 Ludwig von Bertalanffy: General System Theory, New York 1969; Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela: Autopoiesis and Cognition, Dordrecht/Boston/London 1980; Norbert Wiener: Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine. 2. Auflage, New York/London 1961; W. Ross Ashby: An Introduction to Cybernetics, London 1956.

59 Lance Fortnow/Steve Homer: A Short History of Computational Complexity. 14. November 2002, http://people.cs.uchicago.edu/~fortnow/papers/history.pdf.

60 Vgl. Philipp Felsch: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960 bis 1990, München 2015.

61 Sogenannter Exponential Growth Bias; vgl. William A. Wagenaar/Sabato D. Sagaria: Misperception of exponential growth, in: Perception & Psychophysics 18 (1975), S. 416–422.

62 Dazu Massimo Pigliucci: Nonsense on Stilts. How to Tell Science from Bunk. 2. Auflage, Chicago 2018.

Werk | au | to | no | mie, die (Subst., f.) Als im Sommer 1972 die *documenta 5* in Kassel ihre Pforten öffnete, zählte zu den Ausstellungsattraktionen eine Mediathek, die den Blick hinter die Kulissen des Kunstbetriebs erlauben sollte und aufgezeichnete Gespräche mit Protagonisten der Kunstwelt enthielt. Unter den Interviewten befand sich auch Werner Haftmann, Kunsthistoriker, Mitbegründer der *documenta*, Gründungsdirektor der neuen Nationalgalerie in Berlin und 1946 in Italien gesuchter Kriegsverbrecher. Letzteres war damals vollkommen unbekannt, ebenso wie seine Mitgliedschaften in SA und NSDAP. Das Gespräch steuerte unmittelbar auf die Frage zu, welche Rolle Persönlichkeit und Biografie in einem Werk spielen könnten. Karl Oskar Blase, Künstler und Grafiker, der alle Interviews für die Mediathek führte, formulierte seine Frage an Werner Haftmann so: «Sind Sie der Meinung, dass der Künstler sich nicht nur

durch sein Werk darstellen soll und sich mit dem Publikum begegnen soll, sondern auch als Person?»

Während Blase sprach, hielt die Kamera weiter auf Haftmann, der, elegant, tadellos in Anzug, Pullover und Hemd gekleidet, konzentriert antwortete, schnell und ohne Zögern: «Dieser Meinung bin ich natürlich durchaus, denn man kann ja nicht abstrahieren zwischen dem, was ein Mensch tut, und dem, was er selber ist.» Aus dem Mund von Haftmann war diese Antwort ungewöhnlich. Was ihn dazu brachte, die Verbindung von Werk und Person plötzlich zu bejahen – «dem, was ein Mensch tut, und dem, was er selber ist» –, lässt sich nur mit dem Kontext erklären, in dem die Gespräche geführt wurden. Die *documenta* hatte sich seit ihrer Gründung im Jahr 1955 einen Ruf als antimuseale Ausstellung erworben, zu deren Besonderheiten zählte, dass in Kassel das Publikum nicht nur der Kunst begegnete, sondern auch den Künstlerinnen und Künstlern. Auf der *documenta*, mit Blick auf die Gegenwartskunst, lag es also nahe, Werk und Künstlerpersönlichkeit als Einheit zu begreifen.

Mit Blick auf die zurückliegende Kunstgeschichte aber hatte Haftmann eben die Einheit von Werk und Person wiederholt verneint. Im Mai 1963 berichtete er etwa in einen Brief an den Sammler Bernhard Sprengel, dass ihm im Zuge einer Ausstellung mit Werken von Emil Nolde in New York vorgeworfen worden sei, er habe die NS-Vergangenheit Noldes bewußt verschwiegen. Haftmann erklärte, dies sei auch tatsächlich der Fall gewesen, da ihn vor allem Joachim von Lepel, Gründungsdirektor der Nolde Stiftung Sebüll, eindringlich gebeten habe, jeden Hinweis darauf zu streichen. «Schließlich tat ich's», schloss Haftmann in seinem Brief, «weil so etwas ja nichts mit dem Maler zu tun hat.» Nolde, der Maler, und Nolde, der Nationalsozialist, wurden von Haftmann zu zwei Personen erklärt, die nichts voneinander wussten.[63]

Ähnlich verfuhr Haftmann in seinem kunstgeschichtlichen Überblickswerk *Malerei im 20. Jahrhundert* von 1954. Die Moderne schilderte er als Stilgeschichte, in der formale Elemente weiterentwickelt wurden, scheinbar losgekoppelt von Biografie und Lebenswirklichkeit derjenigen, die sie hervorgebracht hatten. Auch in Eröffnungsrede und Einleitung des Katalogs für die *documenta* 1955 in Kassel bezeichnete er die Geschichte der Moderne als «vereinte [...] Anstrengung des modernen europäischen Geistes», eines epochemachenden Bewusstseinsstroms, der sich nicht in den Sickergruben privater Lebensläufe verlor.

Haftmanns Kunstgeschichtsschreibung war in jeder Hinsicht erfolgreich. Die *documenta*, an deren ersten drei Ausgaben er maßgeblich beteiligt war, sollte zu einer der weltweit wichtigsten und erfolgreichsten Ausstellungen für Gegenwartskunst aufsteigen. Sein Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* verkaufte sich bis in die achtziger Jahre hinein mehr als 280 000 Mal. Die Annahme einer Werkautonomie wurde im Fach breit geteilt und gehört bis heute zum eisernen Bestand der Kunstgeschichte, der den Studierenden mitgegeben wird. Eine Hausarbeit beginnt idealerweise mit der eingehenden Beschreibung eines Kunstwerks, als ob sich die nachfolgenden Schlüsse eben daraus ableiten ließen.

Und wäre es nicht schön, wenn es sich genauso verhielte? Gäbe es die Autonomie des Werks, wäre die Kunstgeschichte ein fortwährendes und faires Vorstellungsgespräch. Allein Originalität und Güte einer Arbeit müssten zählen, Gemälde und Skulpturen könnten für sich selbst sprechen, jenseits von Vorurteilen und Zuschreibungen, ohne Rücksicht auf den Status derjenigen, die sie schufen. Alter, Geschlecht, Klasse, Hautfarbe oder Nationalität würden keine Rolle spielen, weder für die Kunstschaffenden noch für die diejenigen, die ihre Geschichte schreiben. Die sinnliche Erfahrung stünde für sich, und das Urteil würde einem unverknüpften Sehnerv überlassen werden, der über die Gabe verfügt, jedes Werk wie zum ersten Mal zu sehen.

Die Geschichte, sowohl der Kunst als auch der Kunstgeschichtsschreibung, sieht anders aus. Haftmann selbst hat inzwischen aufgehört, als Zeuge

der W. gelten zu können. Der Nachwelt hat er mit seinen Schriften ein aufwändig verschnürtes Paket hinterlassen, dessen Knoten erst mehr als zwanzig Jahre nach seinem Tod gelöst werden konnten. 2019 wurde im Zuge der Berliner Ausstellung «Emil Nolde – eine deutsche Legende» erstmals nachgewiesen, dass Haftmann nicht nur die NS-Begeisterung und den Antisemitismus von Nolde verschwiegen hatte. Vielmehr erfand der Kunsthistoriker im Zuge seiner Stilisierung des Künstlers eine ganze Werkgruppe, die sogenannten «Ungemalten Bilder».[64] Anders als Haftmann in dem gleichnamigen Buch von 1963 ausführte, war gegen Nolde von den Nationalsozialisten nie ein Malverbot verhängt worden, noch weniger wurde es polizeilich überwacht. Außerdem stammten die kleinformatigen Aquarelle nicht aus einem zusammenhängenden Zeitraum, sondern aus unterschiedlichen Schaffensperioden, auch aus den Jahren vor dem angeblichen Malverbot. Erst Haftmann bildete aus der losen Sammlung eine Werkreihe.

Haftmanns Umschreibungen endeten damit aber nicht: Während er Nolde als guten Deutschen neu erfand, der standhaft im inneren Exil den Nationalsozialisten trotzte und malend die Freiheit verteidigte, strich er die ermordeten jüdischen Künstlerinnen und Künstler aus der Kunstgeschichte. 1954 schrieb Haftmann in *Malerei des 20. Jahrhunderts*: «Die moderne Kunst wurde als jüdische Erfindung zur Zersetzung des ‹nordischen Geistes› erklärt, obwohl nicht ein einziger der deutschen modernen Maler Jude war.»

Dass diese Behauptung nicht stimmte, wusste Haftmann selbst. Den deutsch-jüdischen Maler und Matisse-Schüler Rudolf Levy etwa hatte er sogar auf den Seiten von *Malerei im 20. Jahrhundert* erwähnt, und beide kannten sich aus den Kriegsjahren in Florenz. Während sich Haftmann allerdings 1944 in Italien als Partisanenjäger an Folterungen und Erschießungen von Zivilisten beteiligte, wurde Levy deportiert und starb noch vor der Ankunft in Auschwitz.[65] Der Mord und die Gewaltverbrechen, die Haftmann nach 1945 in der eigenen Biografie zum Verschwinden brachte, blieben auch in seiner Kunstgeschichte eine Lücke. Auch auf der *documenta* 1955 wurden keine Werke von ermordeten jüdischen Künstlern gezeigt, weder die von Rudolf Levy noch die des Bildhauers und Malers Otto Freundlich. Haftmanns Erinnerungspolitik passte wie maßgeschneidert auf die Bedürfnisse der jungen Bundesrepublik: Mit Nolde konnte man sich auf dem Feld der Ästhetik von der NS-Zeit distanzieren, ohne über Levy oder Freundlich oder den Holocaust sprechen zu müssen.

Fast siebzig Jahre sollte es dauern, bis bekannt wurde, wie sehr Haftmann, der die Autonomie von Kunst und Kunstgeschichte behauptete, um Biografien kreiste, darunter die eigene.

Julia Voss

63 Zum Topos der Werkautonomie in der Diskussion um Nolde vgl. Charlotte Klonk/Patrick Bahners: Der Fall Nolde, in: Merkur, 74. Jg., Juli 2020, S. 5–18.

64 Bernhard Fulda / Christian Ring / Aya Soika (Hrsg.): Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Essay- und Bildband, München 2019.

65 Zu Haftmanns militärischen Aktivitäten vgl. Carlo Gentile, zu seinem Verhältnis zu Levy vgl. Julia Voss in: Raphael Gross (Hg.): documenta. Politik und Kunst. Ausstellungskatalog des Deutschen Historischen Museums, München 2021.

Wis | sen | schaft, em | pi | ri | sche (Subst., f.) Wer erinnert sich noch daran, dass vom Sehvermögen der Frösche einmal eine Revolution der Geisteswissenschaften ausgehen sollte? Das war Ende der 1980er-Jahre, als der radikale Konstruktivismus die Forschungen des Kognitionsbiologen Humberto Maturana zum Modell einer Neuorientierung der kultur- und geisteswissenschaftlichen Fächer erklärte. Maturanas Beobach-

tung, dass die Wahrnehmung der Frösche nicht durch reale Bedingungen der Außenwelt, sondern durch interne Verarbeitungsprozesse im Gehirn gesteuert werde, sollte helfen, auch die Kulturleistungen des Menschen besser zu verstehen. Zu den Spielarten des radikalen Konstruktivismus gehörte auch die «anwendungsorientierte Empirische Literaturwissenschaft» (mit großem «E»), die neben den Forschungen der Kognitionsbiologie auch die «Anwendung empirischer Verfahren aus den Sozialwissenschaften» favorisierte.[66] Von dieser Warte aus sahen die historisch-hermeneutischen Wissenschaften auf einmal verdächtig aus: Man vermisste eine «strenge Methodologie» und beklagte die «Nutzlosigkeit des Interpretierens».[67] Im O-Ton des radikalen Empirikers las sich das so: «Das Anfertigen einer Interpretation eines Textes T durch eine Person P qualifiziert diese Person P allein zur Anfertigung einer Interpretation des Textes T.» Gemeint war: Das Interpretieren von Texten führe nur zu immer neuen, redundanten Interpretationen, während «zum Beispiel die Durchführung sozialpsychologischer Experimente nicht allein zur Durchführung sozialpsychologischer Experimente, sondern auch zur Lösung sozialpsychologischer Alltagsprobleme und Konfliktsituationen» qualifiziere.[68]

Das klingt vertraut. Denn in den Geisteswissenschaften zeigt sich seit einiger Zeit ein neuer Positivismus, der allerdings noch nicht als *turn* propagiert wurde, obwohl er alle Merkmale dieser Marke wissenschaftlicher Selbstbeschreibung trägt. Das Stichwort lautet: empirische Wissenschaft, die entsprechenden Verfahren sind das Zählen, Messen und Kartieren, begleitet von Statistik, Visualisierung, Demoskopie und → Digitalisierung. Texte und Werke begegnen dabei als «Daten» (gerne auch: *Big Data*), das Layout der Publikationen bestimmen Diagramme, Tabellen und Häufigkeitsverteilungen. Wie in den echten Naturwissenschaften publiziert man in Teams und auf Englisch. Die Sprache ist hier ohnehin kaum von Belang: Die Daten lassen sich verlustfrei übersetzen, Irritationen durch Form oder Stil des Geschriebenen sind nicht zu erwarten.

Die Rede ist hier nicht von empirischen Methoden, wie sie in Teilen der Archäologie oder der Restaurierungsforschung Anwendung finden, auch nicht von den quantitativen Methoden der Sozialwissenschaften. Die Rede ist von jener epistemischen Mimikry, die kulturellen Artefakten im Gestus der *hard sciences* begegnen will.[69] So schickt sich etwa die «empirische Bildwissenschaft» an, die Wahrnehmung von Kunst auf basale Körperfunktionen zu reduzieren. Dazu wurden im Wiener Kunsthistorischen Museum Gemälde mit einer Versuchsanlage zur Messung von Blickbewegungen versehen. Die Blickbewegungen von 800 Besucherinnen und Besuchern wurden heimlich aufgezeichnet, im Anschluss bat man um die Erlaubnis zur Freigabe der Daten. Als Fortschritt gegenüber dem Messen im Labor gilt der Umstand, dass die Testpersonen nun unbemerkt und im «natürlichen» Milieu einer Kulturinstitution («natural museum environment») erforscht werden können. Erste Resultate liegen vor: «Cranach gathered the longest views (mean 10.5 seconds, median 6.4 seconds), followed by *Vanitas Still Life* by Pieter Aertsen (mean 6.1 seconds, median 3.9 seconds). *St. Sebastian* by Andrea Mantegna received the least interest (mean 0.8 seconds, median 0.5 seconds.»[70] Was Mantgena beim *Heiligen Sebastian* falsch gemacht hat, konnte bisher noch nicht ermittelt werden. Auch der Umstand, dass unter den Getesteten die Franzosen ein wenig länger als der Durchschnitt («$p<0.0008$, $d=0.6$») auf die Leinwände blickten, gibt dem Team noch Fragen auf. In einer anderen, vom Schweizer Nationalfonds finanzierten Studie wurden Besucher des Kunstmuseums St. Gallen am Eingang mit einem Datenhandschuh ausgerüstet, der während des Museumsbesuchs ein EKG erstellte, die Hautleitfähigkeit prüfte und nach dem Muster der Kundenüberwachung im Supermarkt eine Erlebniskarte der Verweildauer und Gehgeschwin-

digkeit erstellte. Ein «Art Affinity Index (AAI)» konnte ermittelt werden, und wir wissen jetzt auch Genaueres über natürliche Geschlechterdifferenzen im Museum: Frauen reagierten physiologisch vor allem auf Werke von Ferdinand Hodler, Andy Warhol und Ingrid Calame. «Male visitors, instead, showed clearly more physiological reactions in front of *A Label Level* (Nedko Solakov) and *Portrait Zaccaria Giacometti* (Giovanni Giacometti).»[71]

Welche Art von Wissen soll hier erzeugt werden? Zum Verständnis der Werke tragen diese Studien nichts bei, denn sie kennen Bilder nur als physiologische «Stimuli»,[72] ihre Betrachtung nur als bloßes Schema von Reiz und Reaktion. Legt man eine Theorie des Experiments zugrunde, etwa Hans-Jörg Rheinbergers Phänomenologie des Experimentierens als «Suchbewegung»,[73] wird man die genannten Studien nicht als Experimente, eher als bloße «Tests» bezeichnen können. Ihr Merkmal ist die Engführung von Erkenntnis und Messbarkeit – als käme allem, was messbar ist, schon von sich aus Evidenz zu, ein gehobener Grad an Wirklichkeit. Der Vergleich mit dem radikalen Konstruktivismus ist insofern ungerecht, denn dem konstruktivistischen Programm lag ein erkenntnistheoretisches Modell zugrunde. Etwas Vergleichbares hat die neue Empirie nicht zu bieten: Das Zählen und Messen ist hier so sehr zum heuristischen Selbstzweck geworden, dass jede darüber hinausgehende Reflexion entfällt. Skepsis gegenüber dieser szientistischen Mimikry hat nichts mit Technikfeindlichkeit, Ignoranz oder fehlender Neugierde zu tun. Wenn man statt des Designs aber die Ergebnisse der Studien betrachtet, zeigt sich in der Regel, dass hier mit hohem finanziellem und apparativem Aufwand entweder ermittelt wurde, was man ohnehin schon wusste (etwa dass Experten Gemälde anders betrachten als Laien), oder Aussagen formuliert werden, deren Subtilität bezweifelt werden kann.

Das Ende der Datenverwaltung ist nicht abzusehen. Einen zusätzlichen Schub bringen Teile der *digital humanities,*[74] und die unverwüstliche Rhetorik des «Brückenbauens» zwischen Natur- und Geisteswissenschaften («close the gap»[75]) leistet noch immer gute Dienste. Das zum Selbstzweck erklärte Messen kann an kein Ende kommen: Jedes neue Teilresultat ist wieder nur ein Schritt («a step towards…») auf dem Weg zum in Aussicht gestellten Durchbruch. Bis es so weit ist, müssen die Instrumente noch besser kalibriert, die Versuchsbedingungen noch natürlicher, muss die Kohorte der Testpersonen noch größer werden: weitere Drittmittel werden unbedingt benötigt.

Peter Geimer

66 Vgl. Siegfried J. Schmidt: Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs, in: Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus, hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1987, S. 11–88.

67 Gebhard Rusch: Autopoiesis, Literatur, Wissenschaft. Was die Kognitionstheorie für die Literaturwissenschaft besagt, in: Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus, S. 347–400, S. 386.

68 Ebd., S. 387.

69 Ich beschränke mich i.F. auf Beispiele aus dem Bereich der Bildkünste.

70 Zoya Dare/Hanna Brinkmann/Raphael Rosenberg: Testing a Calibration-Free Eye Tracker Prototype at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, in: Journal of Exe Movement Research 13(2)/10, 2020.

71 Martin Tröndle/Volker Kirchberg/Wolfgang Tschacher: Subtle Differences: Men and Women and Their Art Reception», in: The Journal of Aesthetic Education, Vol. 48, Number 4, Winter 2014, S. 65–93.

72 Dare/Brinkmann/Rosenberg, S. 4.

73 Hans-Jörg Rheinberger: Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments, Berlin 2021.

74 Vgl. Lev Manovich: Data Science and Digital Art History, in: International Journal for Digital Art History, No. 1, June 2015.

75 S. Helmut Leder/Pablo P. L. Tinio/David Brieber/Tonio Kröner/Thomas Jacobsen/Raphael Rosenberg: Symmetry Is Not a Universal of Beauty, in: Empirical Studies of the Arts, Vol. 37(1)/2019, S. 104–114, S. 104.

Der Fremde

Abschied von Karl Heinz Bohrer

Magisch zogen Karl Heinz Bohrer gegenstrebige Sphären an. Als junger Redakteur der bürgerlichen F.A.Z. entflammte er für das schöne Wort der «Revolution» und sympathisierte mit dem Spektakel der Studentenrevolte. Später lehrte er Literaturwissenschaft in Bielefeld. Gleichzeitig schüttete er über die «Kohl-Republik» mit ihrer «Jägerzaun»-Mentalität und «Sprache in Aspik» seine bösen Glossen im *Merkur* aus. Der «Provinzialismus» hatte Bohrer in Gestalt der ostwestfälischen Steppe ereilt. Und was er dort an der Reformuni lehrte, war auch weniger Literaturwissenschaft als eben die radikale Eigengesetzlichkeit der Literatur, das im Bohrersound so berühmte «Inkommensurable», das er gegen alle Indienstnahmen mit Feuereifer verteidigte. Und noch ein wenig später, 1998, reiste er zum ersten Mal in seinem Leben nach Amerika. Als Gastprofessor in Stanford spürte er der «Jetzt-Heftigkeit» in Hölderlins Hymnen nach. Bohrer wie stets im Bann des «absoluten Präsens»! Auch dieses Präsens lässt sich nicht mit vorbehaltloser Zeitgenossenschaft verrechnen – was nicht nur in Palo Alto, im heartland von facebook, auffiel. An seine Freunde schrieb Bohrer aus Kalifornien viele Postkarten. Er blieb ein Ritter des analogen Zeitalters. Seine letzte technische Innovation war die Anschaffung eines Faxgeräts, das irgendwann den Geist aufgab.

Bohrer lässt sich nicht auf den Begriff bringen – er stand ja selbst mit den «Begriffen» als «drapierten Ideen» auf Kriegsfuß. Auf wenig war bei ihm so sehr Verlass wie darauf, dass er sein Zelt stets am Gegenpol der allgemeinen Laufrichtung des Landes aufschlagen würde. All die weitschweifenden Grundbegriffe der Nachkriegszeit, die ansonsten miteinander streitende Geister als Geschäftsgrundlage verbanden – «Gesellschaft», «Kommunikation», «Diskurs», «Vermittlung», «Erinnerung» –, sagten ihm nichts. Kein Anschluss unter dieser Nummer. Bohrers Einzelgängertum, seine «asoziale Begabung» (Ulrike Meinhof), war Ausdruck einer großen Weigerung. «Ich verweigerte nicht nur die Kommunikation, sondern ich hatte überhaupt keinen kommunikativen Antrieb, weil ich tief in meinen Phantasien steckte.»

Aber auch das waren starke Gesten der Absonderung, die wir, wenn wir Bohrer als intellektuelles «Ereignis» rühmen wollen, nicht beim Nennwert nehmen müssen. Was waren seine Signalworte, die er in all seinen Schriften immer wieder umkreiste – «Plötzlichkeit», «Augenblick», «Negativität», «Diskontinuität» –, anderes als starke Begriffe? Bohrer war ein begnadeter Wortschöpfer. Und wenn es in den achtziger Jahren in Deutschland in bescheidenem Maße so etwas wie einen – horribile dictu – ästhetischen «Diskurs» gab, dann war er befeuert von seinen Intuitionen. Zuallererst war er ein phänomenaler Leser. Gerade weil er an den Inhalten und der Botschaft – der Moral der Geschichte – kein Interesse zeigte, hatte er eine untrügliche Witterung für die Effekte, das Gestenspiel der Worte. Bohrers Begriffe waren nie ausgekühlt, sondern immer heiß, der Unruhe, dem unmittelbaren Bewegungsimpuls der Literatur abgelauscht.

Wie der Junge sich im Krieg an der Schönheit blitzender Metallsplitter explodierender Flakgranaten entzückte, so der große Junge in der Literatur an Ereignisepiphanien, Augenblicksemphasen, Diskontinuitätsmomenten – Splittern ästhetischer Erfahrung, die die frühen Romantiker zuerst mehr erahnt als beschrieben haben. Für Bohrer blieben sie zeitlebens der «unhintergehbare» Ausdruck modernen Empfindens. Noch der über Achtzigjährige spürt auf Hunderten von Seiten dem plötzlichen «Erscheinen des Dionysos» nach, seiner «Ereignishaftigkeit» – und gerät in Ekstase darüber, dass dieser Gott ganz nach seinem pinkfarbenen *edition-suhrkamp*-Band tanzt. Für Bohrer überlagerten sich die Zeitschichten. Das Interesse am «Tragischen» und eine Aischylos-Aufführung im Birklehof am Vorabend des 20. Juli 1944 – Mykene und Wolfsschanze lagen dicht nebeneinander. Als Romantiker war auch er ein Geologe. Vor allem bebte die Erfahrung einer Jugend im Krieg nach. Texte

durchschritt Bohrer wie Trümmerlandschaften – immer gebannt im «Erwartungsschrecken» der nächsten «Explosion». In diesem unhistorischen Zugriff seinem Sparringspartner Habermas nicht unverwandt, der in seinem jüngsten Opus über Religion ja auch die Schöpfungsgeschichte in seiner *TkH* aufgehen sieht. Der heilige Ernst für die *idée fixe*, die exzessive «Phantasien» freisetzte – das war, was diese stets miteinander im Clinch liegenden intellektuellen Götter der Bundesrepublik jenseits der rheinischen Provenienz miteinander verband.

Im Theorie-Theater der Nachkriegszeit waren die Rollen fest vergeben. Bohrer hatte den leicht tragischen Part übernommen. Sein «Erscheinen» auf der Bühne war der Auftritt des stolzen Ritters, der im Modus ästhetischer Reflexion an etwas rühren wollte, was mit Begriffen eigentlich gar nicht zu erheischen war. Was diesen furchtlosen Krieger nicht daran hindern sollte, mit offenem Visier sich immer wieder tollkühn in die nächste Schlacht zu stürzen. Mit Theorie gegen Theorie denken: Für seine Leser war das Aushalten dieser «Spannung» interessanter als das Stück selbst. Keiner hat so auf offener Bühne im Modus des Schreibens den Widerspruch als ästhetische Energie vorgeführt. Im Spiegelbild eines anderen großen Kritikers hat er sich selbst einmal als «occasionell komplex» beschrieben. Für die reine argumentative Lehre blieb er ein Schrecken. Eine Szenerie mit Bohrer wäre nicht vollständig ohne das Hüsteln und den Zwischenruf «Kategorienfehler!» aus dem verschnupften hermeneutischen Lager. Die vernünftelnden Geisteswissenschaften mit ihrer puristischen «Phantasie» der Widerspruchsfreiheit boten für ihn das ideale Biotop zur Markierung von Differenz. Wenn Niklas Luhmann mit einer seiner letzten soziologischen Beobachtungen recht hat, dass die «Paradoxie die Orthodoxie unserer Zeit» ist, dann war Bohrer, dieser Anarch des Denkens, unter den deutschen Nachkriegsintellektuellen der Orthodoxeste.

Der lange Sommer der Theorie endete für Bohrer vor genau zehn Jahren, als er im Alter von fast achtzig Jahren mit *Granatsplitter* literarisch debütierte. Sein «Sinn für das Willkürliche» (Patrick Bahners) kam nun dem erzählerischen Autor zugute, der quer zu den üblichen weltanschaulichen Sortierungen ganz aus dem subjektiven Empfinden eine Jugend im Krieg aufscheinen ließ. Die Freude an den in allen Farben funkelnden Granatsplittern, das langsam aufflackernde erotische Begehren des Jungen, das anschleichende Erschrecken über die Nazi-Verbrechen – alles steht hier unaufgeräumt nebeneinander. Dem «Chaos» in jeder sinnlichen Wahrnehmung ist in der reich blühenden Memorialliteratur kaum einer poetisch so gerecht geworden wie Bohrer. Fünf Jahre nach *Granatsplitter* ließ er einen zweiten Band (*Jetzt*, 2016) über sein abenteuerliches Kritikerleben folgen. Die Jahre, die wir kannten, bekamen unter seinem romantischen Blick wieder die «Würde» des «Fremden» und «Unbekannten».

Heute ist uns kaum mehr etwas fremd. Ständig scheint etwas zu passieren, was es zuvor noch nicht gegeben hat (9/11, Corona, Klima-Apokalypse etc.). Die «Ereignishaftigkeit», der Schock, die Unterbrechung ist zum Signum unserer durchgeknallten Jetztzeit geworden. Die schöne «Plötzlichkeit» fristet längst ihr Dasein als bizarre Dauererregungsschleife in den Echtzeitmedien. Vielleicht sehen wir darum erst jetzt, wie wundersam «fremd» uns Bohrer selbst geworden ist. Mit dem Rücken zur «anbrandenden Wirklichkeit» stand er immer mehr in einer «eigenen Epoche» als in unserer konfektionierten Zeit, in der «Singularisierung» das soziologische Herdenzeichen einer neuen Mittelschicht geworden ist. In seinem Beharren auf der «Autonomie» der Künste, in der wir dauerpolitisiert schon längst wieder ein moralisches Skandalon sehen – den neuesten geheuchelten Begriff –, erkennen wir die Historizität unserer eigenen gemütlichen Selbstgewissheiten. Die «Fremdheit» und die Provokation, die uns dieser zufällig in unsere Zeit verirrte Fantast geschenkt hat, könnte das Gesicht unserer Freiheit sein.

Abb. 1
«Ja, die Theorie hatte, wenn sie wirklich eine Erfindung war, etwas Theatralisches.» («Jetzt», 2016)
Der junge Karl Heinz Bohrer im Schülertheater auf dem Birklehof als Oberon, 1952. «Doch wir sind Geister andrer Region.»

«Ich ohne Ideen», so war einer seiner Aufsätze für unsere Zeitschrift überschrieben. Es gab viele unverhoffte Begegnungen mit Karl Heinz Bohrer in den letzten zehn Jahren in der ZIG zu bestaunen. «Ideengeschichte» – war das nicht tiefer Schwarzwald, das dunkelgrüne Platon-Zimmer, die frömmelnde idealistische Bildungswelt, die der Internatszögling einmal glücklich entflohen war? Später der Schrecken des Heidelberger Studiums, das ewige Repetitorium des Geistes, die fantasiefreie Zone betulicher Sinnsuche? Kein Beitrag, in dem Bohrer nicht erst einmal gegen die vermutete Mitgift des Heftes austeilte. Hier ist ein Gegen-Ort, hier lass dich unruhig nieder. Aber an Leidenschaft, an intellektueller Gegenwärtigkeit, auch an existentiellem Ernst überstrahlte er dann immer uns alle. Die ZIG verliert mit diesem letzten freien Radikalen einen großen Freund. Und jetzt?

Stephan Schlak

Die Autorinnen und Autoren

MARIETTA AUER
geb. 1972, ist Direktorin am Max-Planck-Institut für Rechtsgeschichte und Rechtstheorie in Frankfurt/M. 2018 ist erschienen *Zum Erkenntnisziel der Rechtstheorie.*

ANDREAS DORSCHEL
geb. 1962, ist Professor für Ästhetik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. 2021 ist erschienen *Wortwechsel. Zehn philosophische Dialoge.*

ELENA ESPOSITO
geb. 1960, ist Professorin für Soziologie an der Universität Bielefeld und in Bologna. 2021 erscheint *Artificial Communication. How Algorithms Produce Social Intelligence.*

GOTTFRIED GABRIEL
geb. 1943, ist Professor Emeritus für Philosophie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2002 ist erschienen *Ästhetik und Rhetorik des Geldes.*

PETER GEIMER
geb. 1965, ist Professor für Kunstgeschichte an der FU Berlin. 2022 erscheint *Die Farben der Vergangenheit.*

LUCA GIULIANI
geb. 1950, ist Permanent Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. 2015 ist erschienen *Das Wunder von der Schlacht.*

MICHAEL GLASMEIER
geb. 1951, ist Kunsthistoriker und Kurator. 2020 erschien *Sichtagitation Briefmarke. KP Brehmer – Aby Warburg.*

ELIZABETH HARDING
geb. 1980, leitet an der HAB Wolfenbüttel die Stipendienprogramme. 2014 erschien *Der Gelehrte im Haus.*

JOCHEN HÖRISCH
geb. 1951, ist Professor Emeritus für Neuere Germanistik und Medienanalyse an der Universität Mannheim. 2021 ist erschienen *Hände. Eine Kulturgeschichte.*

FLORIAN MEINEL
geb. 1981, ist Professor für Vergleichendes Staatsrecht und Politische Wissenschaften an der Georg-August-Universität Göttingen. 2019 ist erschienen *Selbstorganisation des parlamentarischen Regierungssystems.*

MELANIE MÖLLER
geb. 1972, ist Professorin für Klassische Philologie an der Freien Universität Berlin. 2021 ist erschienen *Wissen en miniature – Theorie und Epistemologie der Anekdote* (Hg. u. a.).

ENRICO MÜLLER
geb. 1973, ist Visiting Scholar an der Università Ca' Foscari di Venezia. 2018 ist erschienen *Nietzsche-Lexikon.*

MARTIN MULSOW
geb. 1959, ist Professor für Wissenskulturen der europäischen Neuzeit an der Universität Erfurt und Direktor des Forschungszentrums Gotha. 2022 erscheint *Fremdprägung.*

WOLFERT VON RAHDEN
geb. 1947, ist Wissenschaftshistoriker und Linguist. Zuletzt ist in der ZIG (3/2021) erschienen *Kritik der Kritik.*

ULRICH RAULFF
geb. 1950, ist Präsident des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa). 2015 ist erschienen *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung.*

GUSTAV SEIBT
geb. 1959, ist Journalist und Historiker. 2014 ist erschienen *Mit einer Art von Wut. Goethe in der Revolution.*

ANDREAS URS SOMMER
geb. 1972, ist Professor für Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. 2022 erscheint *Wenn die Freiheit IHRE Stimme fordert.*

BARBARA STOLLBERG-RILINGER
geb. 1955, ist Rektorin des Wissenschaftskollegs zu Berlin. 2017 ist erschienen *Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit.*

JULIANE VOGEL
geb. 1959, ist Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Konstanz. 2017 ist erschienen *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche.*

JULIA VOSS
geb. 1974, ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und lehrt als Honorarprofessorin an der Leuphana Universität in Lüneburg. 2020 ist erschienen *Hilma af Klint. Biographie.*