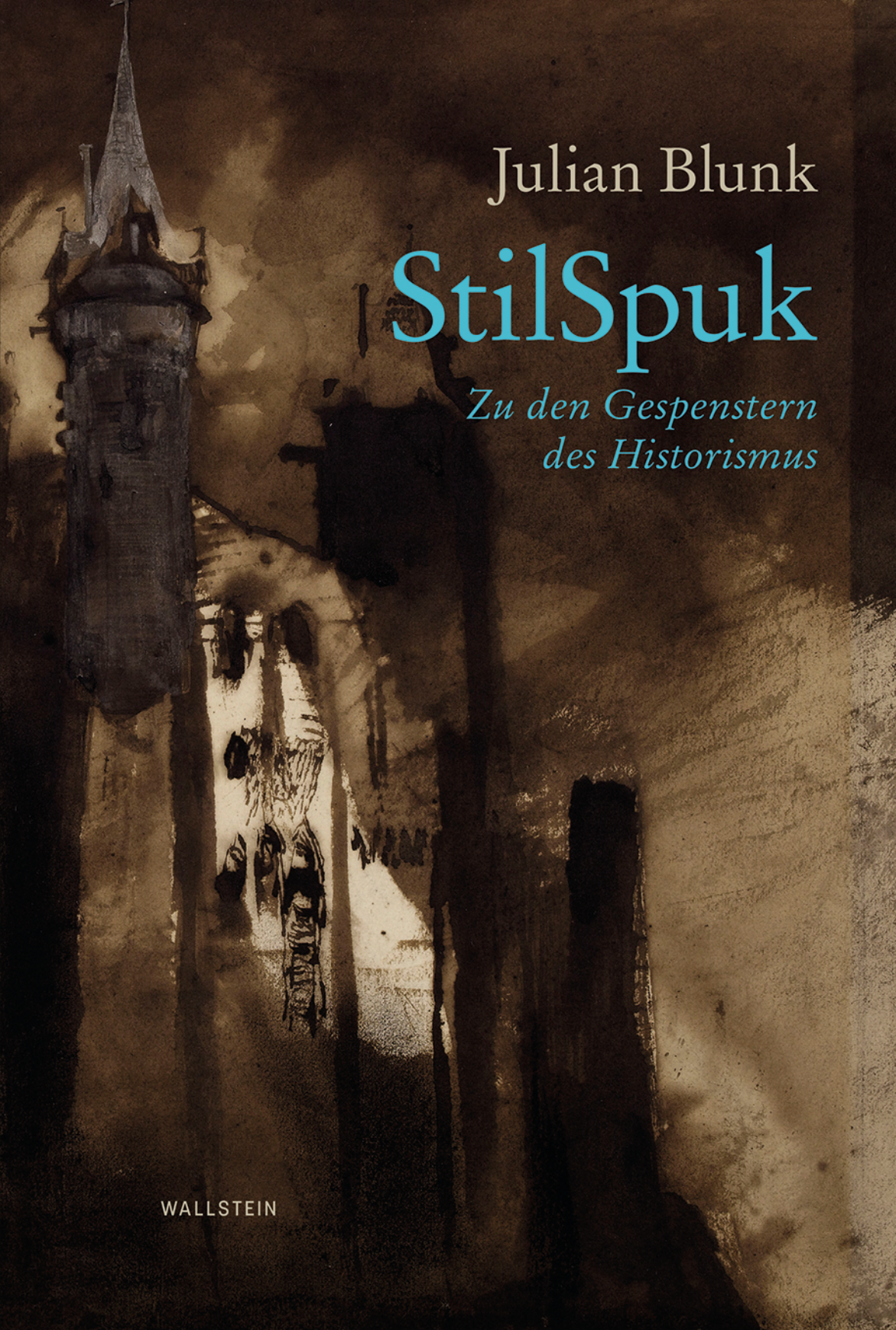


Julian Blunk

StilSpuk

Zu den Gespenstern des Historismus

WALLSTEIN

Julian Blunk
StilSpuk

Julian Blunk

StilSpuk

Zu den Gespenstern des Historismus

WALLSTEIN VERLAG

Veröffentlicht mit Unterstützung
des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1169



Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.



© Julian Blunk 2026, 0000-0002-4111-4683
Lektorat: Dr. Simone Buckreus, Regensburg
Publikation: Wallstein Verlag 2026
Wallstein Verlag GmbH, Geiststr. 11, 37073 Göttingen
www.wallstein-verlag.de | info@wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Verlag
Umschlagabbildung: Victor Hugo, *Le burg dans l'orage* (1857), Lavierung mit Pinsel, Federkiel, Gouache, Schablone und Tinte auf Pergament, 31,6 x 49,5 cm, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Saint Peter Port; © gemeinfrei

ISBN (Print) 978-3-8353-5988-8
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8182-7
DOI https://doi.org/10.46500/83535988

Inhalt

1 StilSpuk: Zur Einführung 9

1.1 Geschichte(n) und Gespenster des Historismus: Verschränkungen von Stil- und Spukdebatten. 9

1.2 Zum Zuschnitt des Buches 13

1.3 Zum Aufbau des Buches 20

2 Spukmetaphorik im ästhetischen Diskurs: Ein Streifzug 23

3 Der Historismus 35

3.1 Der Begriff des Historismus 35

3.2 Die Rezeption und Erforschung des Historismus 37

3.3 Ursachen und Verlaufsgeschichte des Historismus. 39

4 Das Unbehagen des Historismus 43

4.1 Das Problem des Stils 43

4.2 Wechselwirkungen: Historische Forschung und historistische Praxis 48

4.3 Zur Ideologisierung der Stile. 50

4.4 Die chronifizierte Krise: Die Optionalisierung der Stile 70

4.5 Die historische Differenz und die Uneinholbarkeit der Geschichte 78

5 Der Gespensterspuk: Begriffe, Phänomene, Theorien. 97

5.1 Geschichte und Gespenster: Vermessungen eines metaphorischen Feldes 97

5.2 Das Gespenst: Definitionen und Theorien 126

5.3 Das Unheimliche 133

5.4 Soziale Erinnerung und Spuk 138

5.5 Was will dieses Gespenst? 143

6 Analogien: Vom Spuk zum Stil 163
6.1 Spielarten externalisierter Angst: Typologie der Spukkontexte . . . 163
6.2 Vom Spuk zur Ästhetik: Stilrelevantes Umgehen, stilrelevante Angst 171
6.3 Erinnerungsarbeit als Archäologie 178
6.4 Die zweite Hülle des Geistes: Die Architektur 187

7 Walpoles Hand und Füsslis Fuß 205
7.1 Strawberry Taste »goes gothick« 205
7.2 Die drei Bauphasen von Strawberry Hill 208
7.3 Walpoles Hand 215
7.4 The Castle of Otranto 216
7.5 Erinnerungsarchitekturen, Gewissenstopografien 227
7.6 Exkurs: Füsslis Fuß 238
7.7 Traumarbeit und Kurswechsel 245
7.8 Der Geist der Gotik 252

8 Die Aporien der Historiografie und die Gespenster des Historismus 255
8.1 Die Spukadressaten: Künstler, Geschichtsschreiber, Alterthumsforscher 255
8.2 Der Wissensvorsprung des Gespensts 257
8.3 Legitimierender Spuk 265
8.4 Diskreditierender Spuk 272
8.5 Der Rhein als Lebensader der Gespenster: Qualitäten und Quantität des Stilspuks 279
8.6 Friedrich Wilhelm IV. und die Veste Stolzenfels 289
8.7 Napoleon steigt aus dem Grab 318

9 Bleicher Marmor und blutdurstige Venus: Die Gespenster des Klassizismus 321
9.1 Schleier: Chronos und die nackte Wahrheit 321
9.2 Die unheimliche Venus 328
9.3 Umwertungen, Repliken: Die Verdunkelung des Idealismus und die Historisierung der klassizistischen Ästhetik 354

10 Geistlose Geschichtsvergessenheit: Die Monstren des Eklektizismus 357
10.1 Wissenschaft und Fortschritt zwischen Hybris und Kontrollverlust 357
10.2 Mary Shelleys *Frankenstein* (1818). 366
10.3 Zur Terminologie der Eklektizismuskritik: Der Teufel im Detail . 377

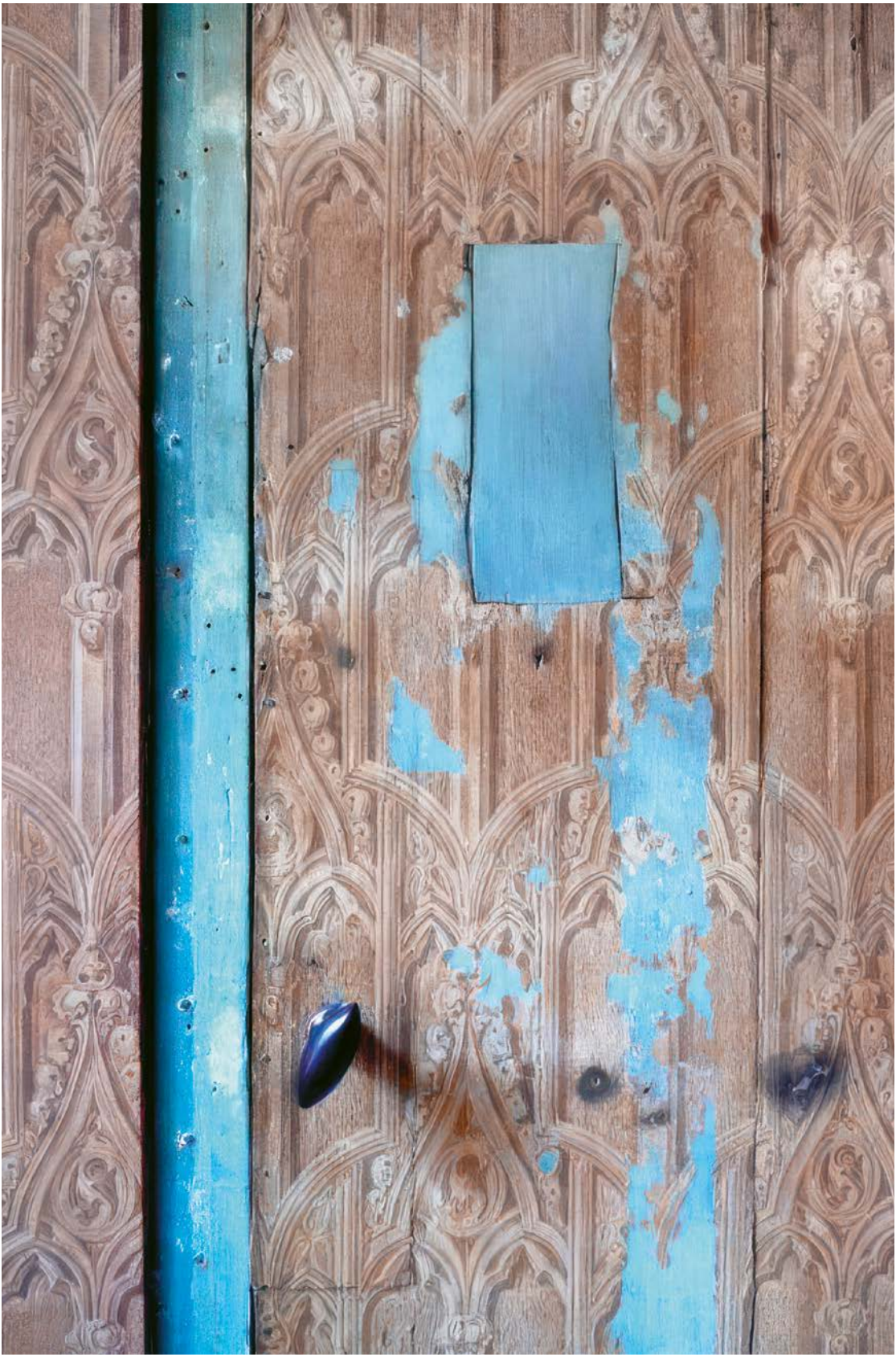
11 Stilisierte Immobilien und mobilisierte Stile: Vom Eigentum des Geistes zum Eigentum der Geister 405
11.1 Schloss Herrenchiemsee 405
11.2 Exkurs I: Die Idee vom geistigen Eigentum 411
11.3 Exkurs II: Das große Umgehen auf der Veste Coburg 414
11.4 Raum, Zeit, Geist und Eigentum: Konfliktlinien im Schloss Herrenchiemsee 418

12 Louis Béroud kopiert Peter Paul Rubens 427
12.1 Zwei Bilder vom Louvre 427
12.2 Kopieren im Louvre 433
12.3 Empfehlungen zum Inkarnat und seinen Lebenssäften: Hegel empfiehlt das Inkarnat, Roger de Piles empfiehlt Rubens, Ingres warnt 440
12.4 Bérouds Stil(e): Der diegetische und der extradiegetische Béroud und ihre zwei Modi des Kopierens 444
12.5 Rubens lebt! Inspirierte Inkarnate, Pointen und Ambivalenzen . . 447
12.6 Distanzierter Konservatismus 451

13 Spukaffinitäten: Epochenstile und natürliche Lebensräume der Gespenster. 453

14 Schluss 471

Danksagung. 485
Verzeichnis der verwendeten Literatur 489
Abbildungsverzeichnis. 528
Personenregister 535
Sachregister 542



1 StilSpuk: Zur Einführung

»I say *spirit* as well as *style*«[1]
Augustus Welby Northmore Pugin

1.1 Geschichte(n) und Gespenster des Historismus: Verschränkungen von Stil- und Spukdebatten

Der *Stil* als Ordnungskategorie formaler Eigenschaften von Kunstwerken und der *Spuk* als das nächtliche Umgehen Untoter scheinen auf den ersten Blick wenig gemein zu haben. Tatsächlich aber eint die beiden Phänomene respektive Denkfiguren des Stils und des Spuks unter den Vorzeichen des Historismus eine gewisse strukturelle Logik, aus der heraus sich auch eine unleugbare gegenseitige Anziehungskraft der je zugehörigen Diskurse erklärt. Mit Blick auf die politischen, soziokulturellen und technologischen Zäsuren des »langen« 19. Jahrhunderts möchte die vorliegende Untersuchung über die Zusammenschau von Theorie und Praxis des Historismus, von fiktiver Spukliteratur und spiritistischen Kommunikationspraktiken die engmaschigen Vernetzungen von Stil- und Spukdiskursen aufzeigen und die auffälligen Korrespondenzen sowohl ihres terminologischen und motivischen Repertoires als auch ihrer Konjunkturen, Zäsuren und Gesetzmäßigkeiten diskutieren. Sie möchte dabei insbesondere die von strukturellen Analogien, von Stilauslegungen und Stilentscheidungen, von Nomenklaturen, Metaphern und Narrativen genährte Reziprozität der Diskurse um die Geschichtlichkeit des Stils und um die Gegenwart der Gespenster in ihren wesentlichen Charakteristika und Funktionen offenlegen. Denn Stil- und Spukdebatten kreisten vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund des historistischen Denkens stets um das gemeinsame diskursive Zentrum eines kulturellen Erbrechts. Die Rede vom Spuk eignete sich, sobald sie in Fragen der Legitimität kultureller Erbansprüche mit der Rede vom Stil zusammenfiel, nicht nur zur verlässlichen Diagnostik der Aporien historistischer Evidenzerzeugung in Theorie und Praxis, sondern zielte in ihren historischen Entstehungsumständen stets auf deren Überwindung.

1 Pugin, Augustus Welby Northmore: *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, London 1843, S. 31.

Über die Rekonstruktion seiner Leitmotive und prägendsten Denkfiguren, deren Genese, Modifikationen, Wesen und Wirkungen möchte die vorliegende Untersuchung deshalb den Versuch unternehmen, den argumentativen Mehrwert des Gespensterspuks innerhalb der ästhetischen, geschichtstheoretischen und denkmalpflegerischen Debatten des Historismus zu erfassen und so zur Systematisierung der mannigfaltigen Verhältnisbestimmungen von Stil- und Spukdiskursen beizutragen.

Unabhängig davon, ob Stil und Spuk jeweils als reale Phänomene oder lediglich als theoretische Konzepte begriffen worden sind, haben sich die historistische Stilsuche und das Interesse am Gespensterspuk im 19. Jahrhundert gleich in mehrfacher Hinsicht substanziell berührt.

Die Vorstellung von einem Leben nach dem Tod hat als zentraler Glaubensinhalt der christlichen Religion von Beginn an auch die Vorstellung von einer grundsätzlichen Kommunikationsfähigkeit der Seelen Verstorbener ihre Dogmen, Riten und Gebräuche maßgeblich geprägt: Die Grenzen zwischen Empyreum, Purgatorium und irdischem Diesseits blieben zu jeder Zeit grundsätzlich durchlässig. Das Interesse an Gespenstern und selbst der erklärte Spiritismus war deshalb stets mit dem Christentum vereinbar.

Auch das Interesse an Stilphänomenen und (Kunst-)Historiografie erwachte nicht erst mit dem Historismus. Und auch historistische Phänomene im Sinne der planvollen Wiederaufnahme historischer Stilidiome lassen sich lange vor der eigentlichen Hochzeit des Historismus – etwa insbesondere in der Renaissance – beobachten. Weder die Angst vor dem Umgehen Toter oder das lehrreiche Geistergespräch noch das Interesse am Stil waren somit genuine Hervorbringungen des 19. Jahrhunderts – wohl aber markierte dieses für beide Diskursfelder unübersehbar ein goldenes Zeitalter. Stil und Spuk rückten nicht nur zur gleichen Zeit mehr und mehr in den Fokus der allgemeinen Aufmerksamkeit, sondern wurden dabei auch systematisch erforscht, theoretisiert und problematisiert. Kunstwissenschaft, Denkmalpflege und Spiritismus organisierten sich dabei zunächst im Vereinswesen, um sich nacheinander – mit ähnlichem Geltungsanspruch, aber mit unterschiedlichem Erfolg – als akademische Disziplinen zu institutionalisieren. Immer wieder lassen sich ferner auffällige Koinzidenzen der jeweiligen Konjunkturen und Zäsuren von historistischer Stilentwicklung und historistischer Stildebatte auf der einen und von Spukliteratur, Spukdebatte und Spiritismus auf der anderen Seite beobachten.

Die bloßen historischen Koinzidenzen sind – so eine Kernthese der vorliegenden Untersuchung – dabei nicht allein dem Zufall geschuldet. Vielmehr wird erstens in der ästhetischen Theorie wie in der ästhetischen Praxis bereits auf personeller Ebene ein häufig kombiniertes Interesse an Stil- und Spukfragen greifbar: Wo immer die Geschichte des Historismus auch entlang der Biogra-

fien seiner prägendsten Persönlichkeiten erzählt werden kann, fällt auf, dass nicht wenige derjenigen, die in Kunsttheorie und Kunstphilosophie der Stilentwicklung ihrer Zeit entscheidende Weichen gestellt oder Rahmen gesetzt haben, ähnliche Rollen auch in Hinblick etwa auf die Herausbildung des literarischen Gespenstergenres spielen konnten. Viele der stilprägenden Initiatoren und Innovatoren dieses Genres gehörten ihrerseits als Bauherren, Denkmalpfleger oder Kunsttheoretiker zu den richtungsweisenden Impulsgebern insbesondere des architektonischen Historismus. So traten in England mit Horace Walpole und William Beckford zwei literarisch ambitionierte Bauherren als stilprägende Protagonisten sowohl des architektonischen *Gothic Revivals* als auch der literarischen *Gothic Novel* in Erscheinung. In Deutschland verlieh Johann Wolfgang von Goethe nicht nur seinen kunsttheoretischen Schriften über Spuknarrative Nachdruck, sondern kultivierte auch in seinen Romanen eine Engführung von denkmalpflegerischen Stilfragen und Spukmotiven. In Frankreich flankierte Prosper Mérimée sein denkmalpflegerisches Engagement mit Spukerzählungen. Unter ungezählten anderen konfrontierten Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine, Annette von Droste-Hülshoff, Friedrich Gerstäcker oder Edgar Allan Poe ihre literarischen Helden mit stilrelevantem Spuk, während Maler wie Gabriel von Max, Schriftsteller wie Victor Hugo, Malerschriftsteller wie William Blake oder historistische Bauherren wie Friedrich Wilhelm IV. von Preußen oder Ludwig II. von Bayern auch in ästhetisch relevanten Fragen Rücksprachen mit der Geisterwelt hielten.

Ein Doppelinteresse an den Komplexen des Stils und des Spuks war unter den Geistesgrößen des historistischen Zeitalters also keine Seltenheit, sondern ein verbreitetes, symptomatisches und signifikantes Phänomen, das in immer neuen Konstellationen manifest und wirksam werden konnte: Wenn Landesfürsten Architekturen entwarfen, Bauherren und Maler dichteten, Dichter und Bauherren malten,[2] machten bildende Künstler und Architekten nicht nur Ausflüge in die Kunsthistoriografie und Kunsttheorie, sondern immer wieder auch in den Spiritismus, in die Theorie der Geister und ins literarische Fach der Phantastik. Gleichzeitig konsultierten Spiritisten die Zwischenwelt oder die Geister verstorbener Kunstschaffender auch in ästhetischen Fragen oder nahmen mitunter sogar Kunstwerke aus dem Jenseits entgegen. Fotografen, Maler und Schriftsteller schließlich dokumentierten die Séancen in Bild und Text.

Eine historische Tatsache bildet zweitens der bemerkenswert umfängliche Eingang von Spuk- und Beschwörungsmetaphern und -narrativen in die No-

2 Vgl. hierzu etwa Kunst, Hans Joachim: Der Dichter als Maler, der Maler als Dichter, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 24: Kunst als Ästhetisches Ereignis, Marburg 1997, S. 293–300.

menklaturen und Motive der ästhetischen Debatten um die Restitutionen überkommener Epochenstile. Er lässt sich etwa bereits in den Geschichtstheorien und philosophischen Ästhetiken dingfest machen, die dem Historismus und seinen Kontroversen die maßgebenden Stichworte lieferten: Georg Wilhelm Friedrich Hegels Konzept des sich im historischen Prozess verwirklichenden *Weltgeistes* und das von Johann Gottfried Herder geprägte Modell eines jeder Epoche eigenen *Zeitgeistes*[3] lieferten entscheidende Blaupausen für die historiografischen Prämissen der sich konstituierenden Kunstwissenschaften und luden zugleich Literaten und bildende Künstler zu entsprechenden Personifikationen ein. Immer wieder verwässerte der *Geist* als polysemantischer Zentralbegriff beider Ressorts die Grenzen zwischen Kunsttheorie und Spukliteratur: In ihm trafen sich nicht nur kulturelles Zeitalter und menschliches Bewusstsein, sondern konnten etwa auch der *Genius* und das *Genie* einander begegnen oder sogar zur Deckung kommen.[4] Wieder und wieder konnte der *Geist* auch als Synonym für den Begriff des *Gespenstes* Verwendung finden. Im Verbund mit zahlreichen anderen Schlüsselbegriffen der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts entspann sich mithin ein weit verzweigtes metaphorisches Feld, in dem sich Vorstellungen vom Spuk und vom Stil mal intendiert, mal unbemerkt in immer neuen Konstellationen und Kontexten durchdrangen.

Ein dritter Befund greift entsprechend auf motivischer Ebene: Einerseits sind nicht nur etliche der bedeutendsten Restaurierungs-, Instandsetzungs- oder Vollendungsprojekte, sondern sogar Neubauten des Historismus vermeintlich von Gespenstern heimgesucht worden – mal gemäß einer kulturpolitisch motivierten Metaphorik, mal laut überlieferter Legende, literarischer Fiktionalisierung oder spiritistischem Befund. Es darf nicht verwundern, dass nicht nur Spukmetaphern und Spuknarrative in hohem Maße die Kunsttheorie und die angewandte denkmalpflegerische Debatte frequentierten, sondern dass umgekehrt auch die Stilthematik auf breiter Ebene Einzug ins literarische Schauergenre gehalten hat. Bereits der auf Horace Walpole zurückgehende Begriff der *Gothic Story* hat die Bindung des Stils an den Spuk zum Programm erhoben. Mit einiger Konsequenz hat die fiktive Spukliteratur ihre Gespenster fortan immer wieder an Ruinen, historische Gebäude oder Denkmäler und somit oft auch an ausgewiesene Wegmarken der historischen Stilentwicklung gekoppelt. Meist wurde deren Baustil – allen voran der gotische – explizit ausgewiesen

3 Insbesondere Herder, Johann Gottfried: *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend*, 3 Bde., Riga 1769; ders.: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg 1773.

4 Allen voran schlug Immanuel Kant mit der Brücke von der Natur zur Kunst auch die vom Genius zum Genie. Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1996.

und exponiert. Wie in der Realität wurden Stilentscheidungen dabei kaum je zufällig gefällt.

Auch Bibliotheken und Kunstsammlungen bildeten (wie Keller und Speicher) als Orte der Archivierung, der Ordnung, der Visualisierung und Vermittlung, aber auch der Verdrängung gesellschaftlicher (oder privater) Geschichte gängige Bühnen nächtlichen Umgehens. Überproportional richtete sich der Gespensterspuk ferner an Sammler, Kunstkenner, Archäologen und Alterthumsforscher. Auch die Figuren des Künstlers und des Kunsthistorikers hatten Konjunktur in der Literatur des 19. Jahrhunderts[5] – häufig war der Künstlerroman des 19. Jahrhunderts zugleich Spukroman. Und nicht zuletzt fuhren die Gespenster in Lyrik, Prosa und Legende immer wieder in ausgewählte Gemälde und Skulpturen ein.

1.2 Zum Zuschnitt des Buches

Da weder der Stil noch der Spuk ein exklusives Problem allein des Historismus war, versucht die zeitliche und räumliche Rahmensetzung des Untersuchungsgegenstandes über die Untersuchung der »Stilepoche« des Historismus lediglich, der größtmöglichen Verdichtung stilrelevanter Instrumentalisierungen der Figur des Gespensterspuks habhaft zu werden. Sie fußt auf der Voraannahme, dass die unauflöslichen Stildebatten des Historismus dem Spuk den denkbar günstigsten Boden bereiten *mussten*. Das für die Untersuchung gewählte Zeitfenster bemisst sich deshalb in etwa an den Konturen des »langen« 19. Jahrhunderts.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass auch der Kontakt mit den Geistern der Toten kein Alleinstellungsmerkmal des von Europa aus weltweit expandierenden Historismus bildete. Auch wurde er nicht nur zu jeder Zeit, sondern auch in jeder Weltregion und somit an jedem Ort der Welt beschrieben. Entsprechend hat sich auch die *topografische* Schwerpunktsetzung am erhofften Ertrag bemessen. Wenn etwa Nikolaus Pevsner das 19. Jahrhundert zum »locus classicus« und England zur »terra classica«[6] des Historismus erklärt hat,

5 Wenig mehr als eine unsystematische Bestandsaufnahme trug Willibald Sauerländer zum Interesse der Literatur an den Berufen um die bildende Kunst bei. Vgl. Sauerländer, Willibald: »Alte Meister« oder die Kunsthistoriker in den Romanen, in: *Kunstchronik* 39 (1986), S. 81–86.

6 Pevsner, Nikolaus: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. Versuch einer Frühgeschichte und Typologie des Historismus, in: Besset, Maurice u.a. (Hg.): *Historis-*

lässt sich hinzufügen, dass ganz dasselbe auch für die Gespenster galt. So sei gemäß Roger Clarke etwa »die literarische Geistergeschichte Englands großes Geschenk an die Welt«.[7]

Entsprechend nimmt auch der historische Teil der vorliegenden Untersuchung seinen Ausgang in England, um seinen Schwerpunkt alsbald insbesondere auf den deutschsprachigen Raum zu verlagern, dem viele der maßgeblichen Weichenstellungen für die Geschichtstheorie, die philosophische Ästhetik und die denkmalpflegerische Praxis des Historismus entstammen. Kleinere Ausblicke nach Frankreich als einem dritten nationalen Kulturraum, in dem sich Stil- und Spukdebatten eng miteinander verflechten konnten, sollen die Darstellung eines ästhetisch motivierten Umgehens abrunden, das mithin im Kerneuropa des Historismus bei allen Variationen und Unterschieden vergleichsweise verbindliche Strukturen und Logiken ausgebildet hat. Denn mit England, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum stehen nicht nur die impulsgebenden Zentren der Denkmalpflege, der historistischen Stilentwicklung und der theoretischen Fundierung und Problematisierung des Historismus im Fokus, sondern auch jene Länder, die untereinander die intensivsten Kämpfe um das europäische Stil-Erbe ausgefochten haben.

Wenn diese Untersuchung einen substanziellen Beitrag zum kulturellen Verständnis des Spuks als einer Spielart des sozialen Erinnerns und der kulturellen Erbaneignung verspricht, so sind bereits einleitend wesentliche Einschränkungen vorzunehmen. Die vorliegende Untersuchung bemüht sich nicht um eine Bestandsaufnahme, eine Motiv- oder gar Stilgeschichte der visuellen Darstellung von Gespenstern oder anderer phantastischer Sujets, welche in jüngerer Vergangenheit etwa auch im Rahmen einer Reihe teils sehr ambitionierter Ausstellungen unternommen worden ist.[8] Nur dort, wo Skulpturen zum Leben erwachen, wo Portraitierte aus ihrem Rahmen treten oder wo ein Bilderspuk selbst zum Bildsujet wird, kann auch der formale Zuschnitt der Darstellung von Gespenstern und ihres Auftritts im Bild oder im Text zum Gegenstand des Interesses werden. Auch eine Klassifikation verschiedener »Spukstile« im

mus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif, München 1965, S. 13–24, hier S. 13.

7 Clarke, Roger: *Naturgeschichte der Gespenster. Eine Beweisaufnahme*, Berlin 2015, S. 117. Als Vergnügen aristokratischer Kreise sei die literarische Gespenstergeschichte ferner »vorwiegend […] schwulen Männern und asthmatischen Frauen« zuzuschreiben. Ebd., S. 132.

8 Vgl. Fauchereau, Serge/Pijaudier-Cabot, Joëlle (Hg.): *Ausst. Kat. L'Europe des esprits: Ou la fascination de l'occulte, 1750–1950*, Straßburg 2011; Kliege, Melitta (Hg.): *Ausst. Kat. Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, Nürnberg 2011; Ausstellung *Revenants. Images, figures et récits du retour des morts*, Musée du Louvre Paris 2011 (ohne Kat.).

Sinne einer individualisierten Form, einer zeitlichen oder lokalen Ausprägung des Umgehens einzelner Gespenster wird bestenfalls beiläufig in den Blick geraten. Gespenster wurden im 19. Jahrhundert intensiv diskutiert oder literarisiert, aber vergleichsweise wenig im Bild dargestellt, weshalb die Textanalyse die Analysen von Werken der bildenden Kunst oder der Architektur entsprechend überwiegen wird.

Ferner zielt die Untersuchung weder auf eine systematische Geschichte noch auf eine systematische Kritik des Stilbegriffs, sondern interessiert sich lediglich für *einige* seiner Aporien und deren Folgen für den Spuk. Ebenso wenig versteht sie sich als eine lückenlose Darstellung oder Diskussion des Historismus als einer »Stilepoche«, als eines ästhetischen Prinzips oder als eines Geschichtsverständnisses. Auch diesbezüglich richtet sich die Aufmerksamkeit jeweils auf ausgewählte Problemkonstellationen.

Viertens geht es im Folgenden nicht um eine systematische Darstellung der Kulturgeschichte des Spuks in Literatur oder Volksglauben, der Entwicklungsgeschichte okkulter Theorien oder des europäischen Spiritismus und dessen Ausdifferenzierung in verschiedenste Schulen, Glaubensgemeinschaften und Praktiken. Auch die Debatten über die Existenz von Gespenstern, die Umstände ihres Erscheinens, ihr Wesen und ihre Materialität, über mögliche Methoden der Kontaktaufnahme, über Somnambulismus, Telepathie, Galvanismus oder tierischen Magnetismus werden stets nur dann und nur dort von Interesse sein, wo eine Kommunikation mit dem Totenreich eine erkennbare Relevanz für den ästhetischen Diskurs aufweist.

Die Untersuchung versteht sich ferner weder als ein Beitrag zur Mediengeschichte noch zur Medientheorie, wenngleich sich auch diese Disziplinen entlang eigener zentraler terminologischer und struktureller Bezugspunkte intensiv mit der Figur des Gespensts beschäftigt haben. Im hier gewählten Kontext sind indes etwa auch die Versuche, Geister und Spuk mittels technischer Bildgebungsverfahren nachzuweisen oder zu dokumentieren, kein Gegenstand der Analyse. Generell spielen Fotografie und Film annähernd keine Rolle für die hier untersuchten, historistisch geprägten Diskurse, auch wenn sie andernorts immer wieder als die vermeintlich tauglichsten Medien der Gespensterdarstellung und anderer phantastischer und illusionistischer Effekte sowie im Nachvollzug einer technischen Evolution als die natürlichen Abkömmlinge phantasmagorischer Projektionstechnologien ausgewiesen worden sind.

Schließlich erhebt das Buch auch in keinem der erklärten Erkenntnisgegenstände Anspruch auf Vollständigkeit oder letzte Wahrheiten. Es erzählt keine stringente Entwicklungsgeschichte und erfüllt keinerlei enzyklopädische Qualitäten eines Nachschlagewerks. Es versteht sich als ein gleichwohl sorgfältig abgesteckter Streifzug durch ein langes, mit seiner Verhältnisbestimmungen

zur Geschichte befasstes Jahrhundert, der den Spuren der Denkfigur des untoten Wiedergängers folgt.

Die vorliegende Untersuchung folgt auch innerhalb der zeitlichen und räumlichen Rahmensetzungen keiner festen chronologischen oder topologischen Ordnung. Da den zahlreichen, mitunter höchst unterschiedlich gelagerten Facetten des Gesamtkomplexes nur kasuistisch beizukommen war, geschah deren Ordnung motiv- und problemorientiert. So weit machbar versuchen exemplarische Analysen prägnanter Diskurse, Texte, Bildwerke oder Architekturprojekte jeweils möglichst anschaulich einzelne topische Narrative, Metaphern, Konstellationen, Codes und kulturelle Praktiken auszuweisen.

Wieder hat sich die dafür getroffene Auswahl am erhofften Ertrag bemessen. Ein wesentliches Anliegen bestand indes darin, auch die einzelnen Epochenstile und ihre Neostile, die verschiedenen Kunstgattungen (Malerei, Skulptur, Architektur) und unterschiedlichste Texttypen gesondert zu betrachten, um ihr je eigenes Verhältnis zum Spuk respektive zur historistischen Stilfrage zu eruieren. Neben der Diskussion ihrer Eignung, die geläufigsten oder signifikantesten Facetten der Zusammenkunft von Stil- und Spukdiskurs anschaulich werden zu lassen, galt es ferner, über den kasuistischen Zugriff auch die mitunter sehr unterschiedlichen theoretischen, kulturellen, politischen und nationalstaatlichen Kontexte aufzuzeigen, die die Engführung beider Diskurse nahelegten.

Die jeweilige Tauglichkeit der konkreten Untersuchungsgegenstände wurde also nach subjektivem Empfinden taxiert. Sie hätte anders ausfallen können und ließe sich entsprechend in vielerlei Hinsicht kritisieren – insbesondere deshalb, weil sämtliche strategische Entscheidungen für konkrete Fallbeispiele zugleich Entscheidungen gegen andere waren: Viele bedeutende Künstler, Literaten, Theoretiker, Bauherren oder Denkmalpfleger des Historismus kommen gar nicht, viele der im Text erwähnten kaum hinreichend zu Wort. Viele zentrale ästhetische Debatten des 19. Jahrhunderts werden lediglich gestreift. Fraglos hätte ferner etwa Frankreich als Schauplatz massiver und kontroverser historistischer und denkmalpflegerischer Auseinandersetzungen, England in seiner reichen phantastischen Literatur, im deutschsprachigen Raum etwa Hegel als Theoretiker oder E.T.A. Hoffmann[9] als Schriftsteller jeweils mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werden können. Stattdessen werden neben manchen architektonischen Großprojekten des Historismus, neben Klassikern

9 Der weitgehende Verzicht auf nähere Betrachtung des auch für Stilfragen hochsensiblen Werkes des sogenannten »Gespensterhoffmanns« legitimiert sich insbesondere über den Umstand, dass dieser häufig Sonderwege abseits der früh konventionalisierten Narrationsmuster etabliert hat und so in vielerlei Hinsicht wenig typisch für den Zugriff des 19. Jahrhunderts auf Themen des Spuks und der Ästhetik ist.

der phantastischen Literatur oder Schlüsseltexten der Kunst- oder Architekturtheorie mitunter auch wenig einschlägige Gemälde, Illustrationen oder Erzählungen abseits des Kanons gängiger Kunst- und Literaturgeschichtsschreibung besprochen, sofern sich mit ihnen je spezielle Figurationen des historistischen *Zeitgeistes* einfangen oder illustrieren lassen. Im Rahmen ihrer Close Readings kann sich zeigen, dass sich die symptomatischen Verschränkungen von Stil- und Spukdiskurs gerade auch im vermeintlich Trivialen und Randständigen manifestieren mussten.

Insbesondere aber konnte die Verifizierung des Verdachts einer geradezu unausweichlichen Reziprozität von Stil- und Spukdiskurs unter den Bedingungen des Historismus nur anhand der Analysen verschiedenster Primärquellen unternommen werden. Einerseits war dabei ein breites Spektrum verschiedener Textgattungen zu sondieren, auf deren Analyse der Schwerpunkt der Untersuchung liegen wird.[10] Eine erste besteht aus all jenen Schriften, die im engeren Sinne den Stil- und Denkmaldebatten des 19. Jahrhunderts zuzuschlagen sind. Im Einzelnen werden ausgewählte kunst- und architekturhistoriografische Schriften, deskriptive wie normative Stil-, Kunst- und Architekturtheorien, Traktate und Programmschriften historistischer Architekten und Künstler und schließlich unterschiedlichste ästhetische Parteinahmen aus den Reihen der Künstler, Architekten, Archäologen, Kunsttheoretiker und -historiografen, Denkmalpfleger, Philosophen, Kulturpolitiker, Auftraggeber und Bauherren in Kritiken, Fachartikeln, Vorträgen oder Festreden auf ihre signifikanten Indienstnahmen der Spukmetaphorik hin untersucht.

Neben den Einlassungen der Denkmalpflege, Kunsthistoriografie und der philosophischen Ästhetik sowohl zur Stil- als auch zur Spukfrage werden ferner auch ausgewählte Schlüsseltexte des Spiritismus diskutiert, so weit auch sie von ästhetischen Prämissen und stilistischen Präferenzen determiniert sind oder ein eigenes Interesse an Stilfragen zu erkennen geben. Eine weitere untersuchungsrelevante Textgattung bilden schließlich Fiktionen aller Couleurs. Exemplarisch werden einschlägige Spukromane, Künstlerromane und historische Romane, Novellen, Lyrik sowie Legenden, Märchen und (politische) Mythen auf ihre kunsttheoretischen Implikationen und ihre offenen oder beiläufigen Positionierungen und Parteinahmen innerhalb der Stilfrage hin befragt.

Neben diesen Schriftquellen rücken schließlich historistische Werke aus Architektur und bildender Kunst sowie ihre jeweiligen Referenzwerke immer dann in den Fokus des Interesses, wenn sie entweder als Objekte der Denkmalpflege, als Referenzwerke der historistischen Rückversicherung oder als

10 So weit möglich habe ich zugunsten des Leseflusses auf deutsche Übersetzungen der Primärliteratur zurückgegriffen und die Originaltexte nur dort zitiert, wo einzelne Begrifflichkeiten selbst im Zentrum des Interesses stehen.

sonstiger Gegenstand der Stildebatte zum Akteur oder Gegenstand metaphorischer, erdichteter oder vermeintlich realer Heimsuchungen geworden sind, wenn sie Gespenstern eine Vergleichsgröße oder eine Bühne lieferten oder im Rahmen spiritistischer Sitzungen erzeugt, besprochen, inspiriert, in Empfang genommen oder zur Dokumentation entsprechender Prozesse angefertigt worden sind. Dies können im Historismus errichtete, vollendete oder restaurierte Baudenkmäler, vermeintlich spukende oder wundertätige Skulpturen, Werke der Architektur- und Ruinenmalerei, der Historienmalerei oder der phantastische Malerei sowie ihre jeweiligen historischen Referenzwerke sein. Vereinzelt werden schließlich auch dokumentarische, illustrative oder sogar kunsthandwerkliche Bilder und Gegenstände besprochen, so weit diese die Verzahnungen von historischen Stilen mit deren Gespenstern willentlich oder unwillentlich anschaulich machen: Dies können im Einzelnen Illustrationen stilrelevanter Texte und Überlieferungen, spiritistische Praktiken und Phänomene dokumentierende Gemälde, Zeichnungen oder Fotografien, aber etwa auch Karikaturen sein.

Die Untersuchung ist in Bezug auf ihre Quellen, Gegenstände und Erkenntnisinteressen interdisziplinär angelegt. Sie bewegt sich zwischen den Zuständigkeitsbereichen von Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Kultur- und Literaturgeschichte, zwischen Philosophie und Psychologie und verbietet deshalb jedes exklusive methodologische Bekenntnis. Vielmehr bemessen sich die methodischen Instrumentarien stets aus den Anforderungen der jeweils zu diskutierenden Werke, Quellen und Phänomene.

Die interdisziplinäre Zusammenschau von Stil- und Spukdiskurs in Theorie, Debatte, Historiografie und Fiktion zielt weder darauf, den Spuk vollumfänglich aus dem Historismus noch den Historismus aus dem Spuk heraus zu erklären. Wohl aber möchte sie die signifikanten Schnittmengen zweier zentraler, bislang meist separat verhandelter Diskursfelder des 19. Jahrhunderts abstecken und ihrer regen gedanklichen und motivischen Austausch vor dem Hintergrund des Historismus erstmals in seiner ganzen Breite aufzeigen. Das Vorhaben nimmt sich damit unterschiedlicher disziplinärer Desiderate an: So ist etwa der Niederschlag der gesellschaftlichen Stilfindungsprozesse des Historismus als ein wesentlicher Subtext gerade der ersten und ambitioniertesten Werke des literarischen Spukgenres aufseiten der Literaturwissenschaft bislang weitgehend übersehen worden. Ähnliches lässt sich in Bezug auf die lediglich beiläufige Erforschung der ästhetischen Interessen des Spiritismus seitens der Religions- und Kulturwissenschaft konstatieren. Auf der anderen Seite hat die Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung die zahlreichen, nicht selten der phantastischen Literatur entliehenen Spukmetaphern und -narrative innerhalb der Historiografie und Kunst- und Architekturtheorie des Historismus bes-

tenfalls beiläufig, ihre Wirkmacht und innere Logik kaum je hinreichend zur Kenntnis genommen.

Über die Analyse der substanziellen gegenseitigen Impulse und Bezugnahmen des terminologischen wie motivischen Repertoires von Spuk- und Stildiskursen und den auffälligen Korrespondenzen ihrer Konjunkturen und Zäsuren können weiterführende Perspektiven geöffnet und verschiedene Ziele formuliert werden: Erstens liefert die vorliegende Untersuchung einen Beitrag zum Verständnis der sozialen Funktionen der Historisierung, Klassifizierung, Phasierung, Ideologisierung und der praktischen Adaption historischer Stiläußerungen sowie zur wissenschaftshistorischen Problematisierung der Prämissen, Modelle und Ausprägungen des Stilbegriffs, seines Gebrauchs und seines Missbrauchs. Zweitens vertieft sie das Verständnis der argumentativen Funktion und suggestiven Wirkmacht von Spuknarrativen und anderer strategischer Indienstnahmen der Diskursfigur *Gespenst* im Kontext der ästhetischen Kontroversen des Historismus. Neben dem Mehrwert des Spuks in der ästhetischen und denkmalpflegerischen Debatte wird das selbsttätig-unkontrollierbare Umgehen des Gespenstes dabei auch als Gradmesser und Symptom eines Unbehagens bezüglich der sozialen, über die Restitution historischer Stile ausgehandelten Selbstvergewisserungstechniken und als externalisierte Gewissensäußerung professioneller Instanzen der ästhetischen Debatte ernst genommen und erörtert.

Im Wesentlichen können in diesem Sinne die historischen Konzeptualisierungen des Stilbegriffs als Werkzeug identitätsbildender Geschichtsentwürfe und -theorien einer Gegenwart und die Diskursfigur *Gespenst* als ein der jeweils betroffenen Vergangenheit entstiegenes Korrektiv entsprechender Geschichtsbilder diskutiert werden. Das Interesse gilt deshalb nicht dem *Ob*, sondern in erster Linie dem *Wie* und dem *Weshalb* des Spuks, weniger seiner Form als vielmehr seinen kommunikativen Ursachen und Inhalten: Weshalb sah sich der Historismus von den Gespenstern der Vergangenheit belagert und was hofften diese mit der Gegenwart auszuhandeln?

Indem das Buch die zahlreichen Facetten, Konstellationen und Implikationen der Anrufung von Gespenstern in ästhetischen Fragen, die mannigfaltigen Verschränkungen der Diskurse um die jeweiligen Modelle, Denkfiguren und Phänomene des Stils, der Geschichte und des Spuks nachzeichnet, hofft es nicht nur, zum besseren Verständnis von sowohl historistischer Phänomene auch über den eigentlichen Historismus hinaus als auch der Gespensterfurcht als einer ebenfalls nicht zeitlich gebundenen Angst vor dem Eigenwillen des Historischen beizutragen. Vielmehr stellt es auch Aufklärung in Bezug auf die unterschiedliche Spukanfälligkeit der Kunstgattungen und die grundlegend differierende Spukaffinität der etablierten Epochen- und ihrer Neostile über de-

ren Rückbindung an ihre (theoretische wie praktische Rezeptions-) Geschichte in Aussicht, deren Ursachen sich mithin historisch verorten lassen, die aber gleichwohl ebenfalls bis heute in Geltung steht.

1.3 Zum Aufbau des Buches

Ein einleitendes Kapitel steckt zunächst und entlang der Einlassungen einiger prominenter Stimmen in groben Zügen das diskursive Feld ab, auf dem sich unter den Vorzeichen des Historismus die Furcht vor Gespenstern und das Bedürfnis nach einem adäquaten Zeitstil begegnen konnten. Ihm folgen ein kurzer historischer Abriss und einige definitorische Worte zu den Nomenklaturen, Phänomenen und Denkfiguren des Stils, des Spuks und des Historismus, die zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand hinführen.

Im Anschluss soll die Reziprozität von Stil- und Spukdiskurs zunächst anhand einzelner Metaphern und Begriffe aufgezeigt und ein Überblick über die soziologischen, psychologischen und mediologischen Theorien des Unheimlichen, des Spuks und des Wiedergängertums gegeben werden. Erst vor diesem Hintergrund kann eine erste Theoretisierung des Gespenstes als einer kritischen Erinnerungsfigur unternommen und seine strategische Indienstnahme als eine spezifische Ausprägung der Debatten und der Praktiken des individuellen und sozialen Erinnerns ausgewiesen werden, die schließlich auf unterschiedlichen Ebenen Eingang auch in die genuin ästhetischen Debatten des Historismus finden mussten.

Diese ersten Hinweise auf die Virulenz und die praktischen Funktionen der Indienstnahmen der Denkfigur des Gespenstes im Kontext der Kunst- und Erinnerungspolitik des Historismus werden im Folgenden durch Analysen ausgewählter Werke der fiktiven Literatur, der Malerei, der Skulptur, der Architektur, der Kunst- und Architekturtheorie sowie der angewandten Denkmaldebatte exemplarisch konkretisiert. Innerhalb dieser Falluntersuchungen werden je einzelne Facetten der gegenseitigen Impulsgaben und der einander häufig bedingenden, modifizierenden oder kommentierenden Modelle, Metaphern und Motive der Spuk- und Stildiskurse anschaulich gemacht.

Das erste zu diskutierende Fallbeispiel steht am Anfang des gesetzten Untersuchungszeitfensters und markiert zugleich den Beginn der konsequenten Verquickung von Spuk- und Stilfragen: Horace Walpole fungierte mit dem neugotischen Um- und Ausbau seiner 1747 erworbenen privaten Residenz *Strawberry Hill* als Impulsgeber des europäischen Historismus im Allgemei-

nen und des englischen *Gothic Revivals* im Besonderen. Zugleich begründete er mit seinem Roman *The Castle of Otranto* (1764/65) die literarische Gattung der *Gothic Novel* – dass es hier wie dort galt, auch dem Eigenrecht des beschworenen »Geistes der Gotik« Genüge zu tun, soll in der Parallellektüre beider Initialwerke aufgezeigt werden.

Die bereits in der Causa Walpole hervortretenden neuralgischen Konfrontationslinien zwischen historischem Denken, Stilaneignung und gespenstischer Heimsuchung werden in einem anschließenden Kapitel in einem Streifzug durch eine Vielzahl ähnlich gelagerter Fälle in England, Frankreich und vor allem im deutschsprachigen Raum qualitativ und quantitativ unterfüttert und um wesentliche Facetten erweitert.

Wenngleich sich der Klassizismus im Generellen aus zu erklärenden Gründen wenig spukanfällig erwiesen hat, wird in einem weiteren Kapitel eine Ausnahme besprochen, die es gleichzeitig ermöglicht, die speziellen Bedingungen zu erörtern, die die Gattung der Skulptur dem Bilder- und Gespensterspuk bereiten konnte: Insbesondere die Kritiker des Klassizismus reaktivierten und variierten vielfach die antiken Überlieferungen der Verlebendigung von Venusstatuen, deren erotisch-ästhetische Anziehungskraft sie in literarischen oder bildkünstlerischen Adaptionen des Themas in eine täuschende Arglist auch des klassizistischen Schönheitsversprechens übersetzten.

Nicht zuletzt über eine Re-Lektüre von Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818), der die Stilfrage in einer für die Gattung bemerkenswerten Konsequenz zu umgehen versuchte, wird im Anschluss eine Annäherung an das Problem des Eklektizismus unternommen, der immer wieder mit dem Historismus synonym gedacht worden ist, in Wirklichkeit aber einen historistischen Sonderfall darstellt. Seiner Kritik hat Shelley gewissermaßen eine Blaupause geliefert.

Zwei weitere historische Kapitel werden einige der wesentlichen Weichenstellungen in ihren Ursachen und Folgen diskutieren, die gleichsam von außen in die Konsolidierungen von Stil- und Spukdispositionen eingriffen, um deren weiteren Verlauf mal graduell, mal substanziell zu prägen. Dabei verdienen insbesondere zwei kulturhistorische Phänomene und Prozesse gesteigerte Aufmerksamkeit. Einer davon ist die Idee vom Schutz des Geistigen Eigentumes, die nicht erst, aber vor allem um die Mitte 19. Jahrhunderts systematisch fundiert wurde und auf Eingang in die Rechtsprechung drängte. Sie hat das bereits virulente Unbehagen angesichts der historistischen Zweitverwertungen originärer künstlerischer Substanz oder der symbolischen Aneignung und ideologischen Indienstnahmen ausgewiesenen Kulturerbes noch einmal zementiert – und damit den konkreten Legitimationsdruck auf architektonische Großprojekte wie etwa das unter Ludwig II. von Bayern errichtete Schloss Herrenchiemsee noch einmal erhöht.

Als zweiter großer Modifikator der Verhältnisbestimmungen von Stil- und Spukdiskurs erwies sich der Spiritismus, der im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend Bedürfnisse nach Ersatz- oder Ergänzungsreligionen oder nach einem gehobenen bürgerlichen Zeitvertreib erfüllte. Auch er wurde von chronischen Kontroversen begleitet und korrespondierte in seinen inneren Zäsuren mit denen des Historismus. Gleichzeitig modifizierten der echte Gespensterglaube und die ihm anhänglichen Vorstellungen vom Mediumismus sowohl das Bild des Künstlers als auch die Prozesse der historischen Rückversicherung in ästhetischen Fragen – was die argumentative Funktionalisierung des Spuks indes eher erschweren als erleichtern sollte.

Das Close Reading eines Gemäldes von Louis Béroud, das am Ende des untersuchungsrelevanten Zeitfensters steht und das nun bereits selbst einen hintersinnig-humoristischen Blick zurück auf das Jahrhundert der längst zunehmend erodierenden historistischen Stilsuche wirft, soll den historischen Teil des Buches beschließen.

Abschließend soll die strukturelle Logik der Anziehungskraft von Stildenkmal und Spukgespenst, die Rolle des Spuks in den historistischen Stilfindungsprozessen und der Beitrag der Stildebatten zur Disposition der Diskursfigur des Gespensts noch einmal resümiert und dabei insbesondere die höchst unterschiedlich entwickelte Spukaffinität der historischen Epochenstile und ihrer historistischen Neostile vergleichend in den Blick genommen werden.

2 Spukmetaphorik im ästhetischen Diskurs: Ein Streifzug

Ein kurzer Streifzug durch die Kunst- und Architekturtheorie des Historismus und seiner Kritik kann einen ersten Eindruck von der mannigfaltigen und facettenreichen Verwendung der Spukmetapher im Zusammenhang mit Stilfragen gewähren. Wenn dieser chronologisch geordnet ist, will er dennoch keine lineare Entwicklungsgeschichte nachzeichnen oder Kausalitäten behaupten. Die kleine Sammlung prägnanter, typischer, oft austauschbarer und leicht zu ergänzender Zitate will lediglich einen ersten Nachweis führen, dass die Metaphorik des Spuks den Historismus in all seinen Entwicklungsphasen begleitet hat.

Mit Johann Joachim Winckelmann variierte bereits einer der maßgebenden Protagonisten der ersten Phase der Akademisierung und Systematisierung der Archäologie und Kunstgeschichtsschreibung die antike Debutades-Legende als Sinnbild für das ureigentlichste Dilemma seiner Disziplin, indem er dieses auch über eine Metaphorik des Spuks zu veranschaulichen suchte. Den zweiten und letzten Band seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* von 1764 beschloss Winckelmann mit der Einsicht, dass der Historiker der Geschichte niemals habhaft werden und sie am Ende stets eher ersehnen als tatsächlich vergegenwärtigen könne. Der dennoch unternommene Versuch rücke den Altertumswissenschaftler zwangsläufig in die Nähe des Gespenstergläubigen:

> Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Gränzen gegangen, und ohngeachtet mir bey Betrachtung des Untergangs derselben fast zu Muthe gewesen ist, wie demjenigen, der in Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben, die er selbst erlebet hat, berühren müßte, so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge gieng, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung ihn wieder zu sehen, mit bethränten Augen verfolget, und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unsrer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlohrnen erwecket derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden gethan haben. Es geht

uns hier vielmals, wie Leuten, die Gespenster kennen wollen, und zu sehen glauben, wo nichts ist.[1]

Der Altertumswissenschaftler entspreche in seinem ganzen Tun und Bestreben somit einem Geisterbeschwörer, während die Relikte und Nachbilder einer sich stetig entfernenden Vergangenheit und Geschichte der Kunst den von ihm beschworenen Gespenstern glichen. Figuren wie diese wurden fortan in der Kunst-, Architektur- und Geschichtstheorie oder in der denkmalpflegerischen Debatte wieder und wieder aufgegriffen. Eines ihrer wesentlichen Anwendungsfelder war dabei das Problem der Restitution historischer Stile.

»Im Gefühle ihrer Schuld«, so wusste 1834 etwa Gottfried Semper, ziehe sich ein Gutteil der »halbbanquerotte[n] Architectur«[2] auf das Abpausen historischer Stile zurück, statt einen genuinen und adäquaten, den Ansprüchen der neuen Zeit entsprechenden Stil zu entwickeln. In den Nachahmungen historischer Stile sah Semper anachronistische Ruinen, deren relatives, auf die Funktion der Dekoration beschränktes Existenzrecht er lediglich noch in den Parkanlagen gelten ließ.[3] Sempers Rat lautete deshalb: »nicht ihren [der Griechen] todten Buchstaben nachahmen, nein ihren Geist einsaugen«.[4] Die Nachahmer der griechischen Kunst und Architektur – und somit die Parteigänger Winckelmanns – erinnerte er daran, Lebendiges, Totes und Untotes klar voneinander zu unterscheiden:

> Wir haben das übriggebliebene entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden. Es fehlt diesen Copien nach dem Tode, diesen Wachslarven, natürlich an Originalität und Leben. […] in geistloser Nachäfferei [brachten wir] jene Mammuthsknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung.[5]

Rudolf Wiegmann, seines Zeichens Archäologe, Kunsthistoriker, Architekt, Architekturmaler und Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie, konkretisierte wenig später derlei Bedenken und wandte sie 1839 insbesondere auf die

1 Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, Bd. 2, S. 430.
2 Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834, S. VI.
3 Vgl. ebd., S. X.
4 Ebd., S. XII.
5 Ebd., S. 11. Wenig später wird Winckelmann als »der Herold der neuen antikisierenden Schule in Plastik und Architectur« persönlich angegriffen. Ebd., S. 17.

Versuche der Restitution der Gotik an. In aller Klarheit zementiert er dabei die bereits bei Semper wirksame Großanalogie, nach der ein Neostil als der Wiedergänger seines Referenzstils zu betrachten und zu fürchten sei:

> So bewundernswürdig und in ihrer Art unübertrefflich manche Dome in diesem Style sind, […] so ist doch nicht zu leugnen, dass sie ihre Lebensperiode bereits vollständig durchlaufen ist [sic]. […] Dieser Styl ist gleich dem griechischen eines natürlichen Todes gestorben. Eine Wiedererweckung durch menschliche Macht ist bei beiden unmöglich. Wenn man es noch versucht, im altdeutschen Styl zu bauen, ist's ein Gespenst ohne Lebenswärme, welches man wieder heraufbeschwört.[6]

Anklagen wie diese konterte 1845 August Reichensperger stellvertretend für die Parteigänger der Neugotik:

> [W]ir wollen mitnichten eine untergegangene Zeit wieder heraufbeschwören und ein wesenloses Gespenst unter uns umgehen machen – vielmehr ist im geraden Gegentheile unser Bestreben darauf gerichtet, das Scheintodte zu erwecken und das Scheinlebendige an dessen Stelle in's Grab zu legen.[7]

Den Vorwurf an die Adresse der Neugotik hatte er schon zuvor in ähnlicher Form ans klassizistische Lager zurückgereicht:

> Alle die griechischen und römischen Gespenster ohne Herz und ohne Lebenswärme, die so lange Zeit hindurch unter uns umhergespukt haben, wie bald würden sie nicht vor dem Wehen ihres Geistes verschwinden und auch aus dem Gebiete der bildenden Kunst hinweggescheucht sein […], falls nur erst einmal die unzähligen künstlichen Hindernisse beseitigt wären, welche der Ausbreitung dieses Geistes sich entgegenstellen![8]

6 Wiegmann, Rudolf: *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst*, Düsseldorf 1839, S. 51 f. Weiter heißt es: »Was man auch in jener Weise bilde, stets wird es blosse Copie sein […]. Nie jedoch werden wir in jenem Geiste ursprünglich schaffen können, weil wir uns nicht mehr in ihn zurückversetzen mögen. Aber gesetzt auch, dem Künstler gelänge dieses durch stetes darauf gerichtetes und alles Andere ausschließendes Studium, – hat er die Macht, das Volk, die Interessen und den Geist der Zeit auch wieder *in integrum* zu restituieren?«, Ebd., S. 52.

7 Reichensperger, August: *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart. Nebst einem Berichte Schinkel's aus dem Jahre 1816 den Cölner Dombau betreffend, als Anhang*, Trier 1845, S. 58.

8 Ebd., S. 54.

Im selben Jahr eröffnete auch der Architekt Ferdinand Wilhelm Horn einen persönlichen Beitrag zur Beantwortung der Stilfrage mit der bereits topischen Herabwürdigung eines vermeintlichen »Gänsemarsches« der ästhetischen Wiedergänger historischer Stilidiome:

> Das neunzehnte Jahrhundert hat uns in seinen bisherigen architektonischen Schöpfungen fast alle bekannten Baustyle, von den frühesten Entwicklungsperioden an durch die classische und romantische Zeit hindurch, bis zur sogenannten Renaissance und dem Rococo, noch einmal, gleichsam en galop, vorübergeführt. Alle diese Geister der Vergangenheit sind, einer nach dem anderen, heraufbeschworen worden, ohne dass es einem derselben gelungen wäre, das große architektonische Räthsel der Gegenwart zu lösen.[9]

So empfand Horn bereits um die Mitte des historistischen Jahrhunderts die Stile vergangener Kulturepochen als regelrechte Plagegeister, die der Arbeit an einem tragfähigen Entwurf der Gegenwart entgegenstünden, indem sie dessen eigenen Geist regelrecht gefangen hielten:

> Die zahlreichen Werke der neuesten Architektur haben demnach […] nur dazu gedient, den Beweis zu führen, daß die Vergangenheit den Talisman nicht besitze, durch welchen der Kunstgeist der Gegenwart von seinem Bann befreit werden möge; daß es vielmehr dem Genius unserer Zeit selbst noch vorbehalten sei, den Zauberspruch zu finden, der die Spukgestalten der Vorzeit verscheuchend den Charakter der Gegenwart […] urplötzlich zur Erscheinung bringe.[10]

Für Horn ist dabei einerlei, ob der Architekt dem historischen Stil als einer toten Sprache oder dem eigenen und gegenwärtigen Bauprojekt Gewalt antue, denn im einen wie im anderen Falle würden »im wahren Sinne des Wortes […] Missgeburten erzeugt.«[11]

1852 eröffnete Karl Marx seinen *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* mit einem Passus, der – über die konkrete historische Bezugsgröße der politischen Inszenierungen Louis Napoleons hinaus – historistische Praktiken als

9 Horn, Ferdinand Wilhelm: *System eines neugermanischen Baustyls*, Leipzig 1851, S. 5.

10 Ebd. Vgl. hierzu auch Dolgner, Dieter: Architekten auf dem Prokrustesbett: Pro und Contra Historie im 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57/3 (1994): Kunstgeschichte und Gegenwart: 23 Beiträge für Georg Kauffmann zum 70. Geburtstag, S. 512–520, hier S. 517.

11 Ebd., S. 6.

Ausdruck eines kulturellen Beharrungsvermögens auf eine tief verwurzelte Angst zurückführte:

> Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirn der Lebenden. Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüme, um in dieser Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen.[12]

Dass sich die Rede vom Neostil als dem Gespenst des historischen Epochenstils dabei keineswegs nur auf den deutschen Sprachraum beschränkte, illustriert etwa eine Einlassung John Pollard Seddons, der in seiner Schrift *Progress in Art and Architecture* von 1852 quasi zeitgleich zu Horn die ungebremste Restaurierungsmanie seiner Zeitgenossen als Versündigung an den mittelalterlichen Monumenten brandmarkte. Auch Seddon bediente sich dabei der Figur des blutleeren Wiedergängertums: »[Now they] stand too often flaunting in an affected freshness of youth, the very ghosts of their former selves, their spirit destroyed, their history falsified, their beauty utterly and irretrievably ruined.«[13]

Mit Thomas Graham Jackson meldete sich 1873 ein führender, der Arts-and-Crafts-Bewegung nahestehender und eklektizistischen Ansätzen gegenüber aufgeschlossener Architekt des späten viktorianischen Zeitalters – und Verfasser von Gespenstergeschichten[14] – zu Wort. Auch seine Einlassung, die bereits auf ein Jahrhundert des neugotischen Bauens zurückblickte, kann insofern als typisch gelten, als sie neben den etablierten Animismen auch stets schon die Seite des Beschwörenden fest in den Blick genommen hat:

12 Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte (1852), in: Ders., Friedrich Engels: *Werke*, Berlin 1960, Bd. 8, S. 115–124, S. 563 f., hier S. 115.

13 Seddon, John Pollard: *Progress in Art and Architecture. With Precedents for Ornament*, London 1852, S. 21.

14 Im hohen Alter veröffentlichte Jackson seine *Six Ghost Stories* (London 1919). Die einschlägige Jackson-Biografie William Whytes weist nur beiläufig auf deren Existenz hin und schenkt der vermeintlichen Kuriosität eines doppelten Spuk- und Stilinteresses keine weitere Aufmerksamkeit: Jacksons Werk umfasse nicht nur architekturhistorische und -theoretische Schriften, sondern neben Reiseberichten »even ghost stories«. Vgl. Whyte, William: *Oxford Jackson: Architecture, Education, Status, and Style 1835–1924*, Oxford 2006, S. 29.

> The first danger that besets the revival of a dead style arises from an excessive regard for precedent; from that blind imitation of the letter or outward form of the adopted art, which is so much more common because it is so much easier than the intelligent study of the spirit and principles which once animated it, and which alone can animate it again.[15]

Typisch ist Jacksons Figur auch deshalb, weil sie das Motiv des Animierens und Durchgeistigens und des (erfolglosen) Beschwörens, mithin den im Referenzstil eingelagerten Geist und die Leblosigkeit seiner materiellen Hülle gegeneinander ausspielt. Denn wenn die Frage nach dem angemessenen Zeitstil des 19. Jahrhunderts nie eine konsensfähige Antwort finden sollte, konnten sich doch sämtliche Stilparteien im Generellen in einem Punkte einig bleiben: Man müsse dem verschütteten Geist eines historischen Baustils *gerecht* werden, um aus der Wiederinstandsetzung einer äußeren Hülle eine von Geist beseelte Reanimation zu machen. Nur über eine ganzheitliche Beschwörung eines historischen Stil-Erbes könne auch ein zugeordneter Neostil ein Eigenleben und eine eigene Zukunftsfähigkeit entwickeln. Andernfalls entstehe im konkreten Falle etwa eine »Gothic in form, but not in spirit.«[16] Folgerichtig warnte Jackson nicht vor der Beschwörung als solcher, sondern lediglich vor der Verwechslung von Antlitz und Wesen des angerufenen Geistes: »The letter of the style is not for us; we cannot, we ought not to wish to revive it: the spirit of it is what we have to catch«[17]

Unter Berufung auf Friedrich Nietzsche, für den ganz generell jede Erinnerung an das Vergangene »als Gespenst wieder[kehre]«, um »die Ruhe eines späteren Augenblicks«[18] zu stören, trug noch 1890 auch Hugo von Hofmannsthal seine Kritik am Historismus im Bild einer selbstzerfleischenden Geisterbeschwörung vor.[19] In seinem Gedicht *Gedankenspuk* von 1890 sitzt dort,

15 Jackson, Thomas Graham: *Modern Gothic Architecture*, London 1873, S. 30.
16 Ebd., S. 40.
17 Ebd., S. 57.
18 Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen – Zweites Stück – Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: Ders. *Werke in drei Bänden*, Bd. 1, Köln 1994, S. 153–242, hier S. 156f.
19 Vgl. Jacobs, Angelika: Den ›Geist der Nacht‹ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen, in: Joachim Grage (Hg.): *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien* (Klassische Moderne, Bd. 7), Würzburg 2006, S. 107–133, hier S. 125.

Gräber schaufelnd der schmerzenden Wahrheit
[…]
ein lallender Kobold: der deutsche Professor …[20]

im Staube seiner Bücher, mit deren Hilfe er den Spuk der Geschichte beschwört. Am Ende droht dieser die Gegenwart zu ersticken:

Die Toten dreier Jahrtausende,
Ein Bacchanal von Gespenstern.
Von andern ersonnen, von andern gezeugt,
[…]
Sie tanzen uns zu Tode![21]

In einer Zuspitzung der geläufigen Biologismen ergriff Georg Dehio, der den »alles durchsäuernde[n] historischen Geist des 19. Jahrhunderts«[22] mit der Denkmalpflege und dem Restaurierungswesen zwei antipodische Kinder hatte gebären sehen, in einer berühmten, 1905 in Straßburg gehaltenen Rede für Erstere Partei. Während die Denkmalpflege als »echte Tochter« des Historismus Bestehendes erhalten wolle, trachte die Restaurierung als »illegitimes Kind«[23] danach, Nichtbestehendes wieder herzustellen. Wider besseren Wissens trotze Letztere den Gesetzen der Sterblichkeit und des unumkehrbaren Zeitflusses (»der Geist lebt fort nur in Verwandlungen«)[24] und mische stattdessen »mitten unter die ehrliche Wirklichkeit Masken und Gespenster«.[25] »Mit Grauen« sah sich Dehio mit »unechte[n] Ahnengalerie[en]«,[26] »blutlosen Stilübungen« und einem »Verlust an Lebenswärme«[27] insbesondere dort konfrontiert, wo das schulmeisterliche Streben nach Stilreinheit die Instandsetzung historisch gewachsener Architekturen determiniere. So kann nicht verwundern, dass Dehios an die Adresse des Kaisers gerichtete Hoffnung nicht auf Wiedergeburten oder Reanimationen zielte, aber doch im biologistischen Bilde blieb:

20 Hofmannsthal, Hugo von: Gedankenspuk, in: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 1: Gedichte, Dramen, Frankfurt am Main 1979, S. 96ff.
21 Ebd., S. 97.
22 Dehio, Georg: *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert: Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27. Jan. 1905*, Straßburg 1905, S. 25.
23 Ebd., S. 18.
24 Ebd.
25 Ebd., S. 19.
26 Ebd.
27 Ebd., S. 22.

»[W]erden wir ihre Geburt noch erleben?«, fragte er mit Blick auf eine »echte, gesunde [!], moderne, deutsche Baukunst«.[28]

Der in Karlsruhe lehrende Architekt und Architekturtheoretiker Friedrich Ostendorf, dem es gemäß Werner Oechslin an einer »Synthese von ›romantischdeutschen‹ und ›klassizistischen‹ Vorstellungen«[29] gelegen war, knüpfte inhaltlich direkt an Dehio an. Mit Blick auf die vermeintlich fortschreitende Aushöhlung der klassizistischen Formensprache um 1800 zog er die Konsequenz aus der biologistischen Metaphorik, indem er sie um die des Spuks ergänzte. Als er 1913 in seinem Artikel *Der Architekt und die Historie* explizit das Problem des Verhältnisses von architektonischer Stilbildung der Gegenwart zu deren historischen Referenzstilen als Kernproblem des historistischen Bauens in den Fokus nahm, schrieb er:

> Diese griechischen Formen […] drangen ein in die Architektur, die sie nicht zurückweisen und doch nicht in sich aufnehmen und unterjochen konnte. So ging allmählich denn die Baukunst zu Grunde, und die Formen blieben ohne Baukunst bestehen. […] Die große alte Baukunst war tot. Es hatte aber niemand Acht darauf, weil sie, wie jener tote Feldherr in der Schlacht, immer noch eingekleidet auf dem Markt und auf den Straßen erschien. Es erschien natürlich nur das Kleid, man sah nur die antiken Formen. Aber man gewöhnte sich bald daran, diese […] für die Sache selbst zu nehmen. […] Aber was früher an dem lebendigen Körper der Baukunst sich immer vollzogen hatte, ein allmählicher Wandel der Formen, der der Modelaune des Publikums Genüge tat, war an dem toten Leibe unmöglich.[30]

Als sich nach 1900 schließlich die generellen Herabwürdigungen des Historismus mehrten, bedienten auch diese sich weiterhin rege der etablierten Metaphorik des Spuks. Über alle ästhetischen und politischen Gräben hinweg war man sich nun in der Retrospektive lange weitgehend darüber einig, dass der

28 Ebd., S. 27.

29 Oechslin, Werner: Ostendorf, Friedrich, in: *Neue Deutsche Biographie* 19 (1999), S. 614f., https://www.deutsche-biographie.de/pnd12172218X.html#ndbcontent (Stand 12.7.2020). Vgl. ders.: »Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform zu finden«. Mißverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf, in: Ders.: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte,* Köln 1999, S. 79–115.

30 Ostendorf, Friedrich: Der Architekt und die Historie, in: *Neudeutsche Bauzeitung* 9 (1913), S. 278ff., S. 285f., S. 312ff., S. 319f., hier S. 286. Der Artikel geht dabei keineswegs gegen die Orientierung an historischen Bauformen vor, sondern hält diese für den Normalfall historischer Stilentwicklung. Im Gegenteil stilisiert er die Vorstellung, die Moderne müsse ihren Bauten in moderne und also modisch-austauschbare Gewänder hüllen, zu einer geschichtsvergessenen Torheit.

Historismus als solcher erstens krankhaft und zweitens von einer grundlegenden gespenstischen Natur sei: Modernisten und Konservative pathologisierten ihn gleichermaßen als Ausdruck einer schwerwiegenden, epochalen und kollektiven Dissoziation.

Zunächst lieferte die Denkfigur des Gespensterspuks dabei vor allem der Moderne die Stichworte, die sie sich endgültig von den Totenbeschwörungen konservativer Stile loszusagen trachtete. Wassily Kandinsky leitete seine Programmschrift *Über das Geistige in der Kunst* (1910) in klarer Unterscheidung von innerlichen (geistigen) und bloß äußerlichen »Ähnlichkeiten neuer Kunst mit Formen vergangener Perioden«[31] mit den inzwischen hinlänglichen Mahnungen ein: »Eine Bestrebung, vergangene Kunstprinzipien zu beleben, kann höchstens Kunstwerke zur Folge haben, die einem totgeborenen Kinde gleichen«[32] – einem »Kind der Zeit« zwar, aber einem »kastrierte[n]«, das »nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird«.[33]

Noch 1938 sah Sigfried Giedion seine eigene Gegenwart an den Folgen des Historismus leiden:

> Heute, aus sicherer historischer Entfernung, hat die Publikumskunst des 19. Jahrhunderts sehr oft den Reiz einer Maske, halb banal, halb dämonisch. Sie ist mit jenen angenehmen, rasch aufpulvernden Medizinen zu vergleichen, die den Organismus im Augenblick in die Höhe peitschen, um ihn nachher umso sicherer zu vergiften.[34]

Ein Jahrhundert lang hätten Kunstwerke ihre Zeit dominiert, »die Leben vortäuschten und doch kein Leben besaßen, wie die Puppe Olympia in ›Hoffmanns Erzählungen‹«.[35] So bedürfe es heute der »Überwindung, die Günstlinge des Publikums [gemeint sind in beiden Fällen die des 19. Jahrhunderts] aus ihrer Grabesruhe hervorzuholen. Es ist ein fast gespenstisches Unternehmen; denn sie vertragen das Licht des Tages nicht mehr.«[36]

Als die wohl berühmteste antimodernistische Stimme der Kunstgeschichtsschreibung differenzierte Hans Sedlmayr 1948 das bestellte metaphorische Feld noch einmal aus. Indem er sich in seiner apokalyptischen Streitschrift *Der*

31 Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München 1912 (1910), S. 5.
32 Ebd., S. 3.
33 Ebd., S. 9.
34 Giedion, Sigfried: *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, hg. von Ernesto Grassi, Hamburg 1960, S. 16.
35 Ebd., »Zwischenbemerkung«, S. 17. Giedion rekurriert hier fraglos auf Freuds Einlassungen zum *Unheimlichen*, auf die an späterer Stelle zurückzukommen sein wird.
36 Ebd., S. 20.

Verlust der Mitte gegen die verbreitete Vorstellung vom »Gänsemarsch der Stile« durch das historistische Jahrhundert in Stellung brachte,[37] entwarf er das reizvolle Motiv einer veritablen Nahtoderfahrung des vermeintlich mit alarmierenden stilistischen Krankheitssymptomen aufwartenden Historismus: Die »oft vertretene Annahme«, das 19. Jahrhundert habe »die Stile der Vergangenheit in ihrer ursprünglichen Reihenfolge wiederholt – wie ein Sterbender, an dem die Phasen des Lebens in rasendem Ablauf noch einmal vorbeiziehen – [sei] ohne Halt in den Tatsachen.«[38]

Bereits in diesem ersten Streifzug haben sich einige wesentliche Stoßrichtungen der Spukmetaphorik innerhalb des ästhetischen Diskurses deutlich abgezeichnet. Erstens wurden einzelne Neostile immer wieder zu untoten Wiedergängern ihres Referenzstils erklärt – noch Ernst Bloch sprach in diesem Sinne von den »Gespenster[n] toter Stile«.[39] Zweitens bespielt die Spukmetapher zwei grundsätzliche und eng verwandte Problemfelder, um welche die Debatten um die identitätsstiftenden Potenziale historistischer Kunst und Architektur im Wesentlichen kreisten: die Frage nach dem Status des dem Neostil innewohnenden Lebens respektive der Reanimierbarkeit eines historischen Stils einerseits und die Frage nach der Präsenz, Absenz oder Beschaffenheit seines Geistes andererseits. Drittens ist in der Anrufung der Gespenster bereits ganz die Einsicht in die Aporien der Historiografie eingelagert: Die schon bei Winckelmann zu Papier gebrachten Zweifel an den Zugriffsoptionen jeder historiografischen Rekonstruktion des Historischen sind von den Akteuren des Historismus niemals ausgeräumt worden. Im Gegenteil – geradezu fatalistisch schrieb etwa Herman Grimm: »Wo es uns gelänge, eine That bis auf die feinsten Fasern zu ergründen und anatomisch darzulegen, da würden wir doch nur ein leichenstarres, erheucheltes Leben, ein Gespenst hinstellen, das keine Frage beantwortet.«[40] Wenngleich seiner Einschätzung im Folgenden insofern zu widersprechen sein wird, als so manches Gespenst überhaupt erst ersonnen wurde, um historische Fragen zu beantworten, manifestiert sich in

37 Dem Modell der geregelten Wiederholung der Stilentwicklung in der Entwicklung der Neostile setzte Sedlmayr »ein Stilchaos ohnegleichen« entgegen. Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Wien 1998 (1948), S. 60.

38 Ebd.

39 »Hier kleben sich keine Gespenster toter Stile an und spuken nach; ein Neues spukt voraus, das ist und nicht ist.« Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main (4. Aufl.) 2016, S. 229.

40 Grimm, Herman: Lord Byron und Leigh Hunt (1856), in: Ders.: *Fünfzehn Essays*, Berlin 1874, S. 319–335, hier S. 334. Weiter heißt es: »Ein Porträt aber aus der Hand eines großen Künstlers, der das ewige vom Alltäglichen scheidet, […] das redet zu uns, und seine Lippen verschweigen nur das, was ein Geheimnis bleiben muß.« Ebd.

Grimms Klage dennoch bereits auch eine Gewissensregung, die die Ethik des Historiografierens als solchem und »trotz allem« betraf.

Das Gespenst wurde damit viertens zum traumatischen Symptom und zum Gradmesser für die Angst des Historismus vor der Illegitimität oder Entlarvung seiner selbsterklärten kulturellen Erbansprüche. Denn gerade dort, wo letzte Gewissheiten behauptet wurden, waren die zu ihrem Preise verdrängten Gespenster zu fürchten. Ganz in diesem Sinne bespöttelte Cornelius Gurlitt unter Berufung auf Friedrich Schlegel die Selbstgewissheit des (neo-)klassizistischen Lagers:

> Vom Wesen des Schaffens, von dem Gebären aus der Dumpfheit der Empfindung durfte man in Berlin nicht laut sprechen, ohne für einen Unaufgeklärten zu gelten. Alles war jetzt geklärt, nirgends ein Zweifel über Absicht und Ansicht der griechischen Formenfinder. Wo sie einen Geist verspürten, sagte einmal Friedrich Schlegel, da wandert sie Gespensterfurcht an.[41]

41 Gurlitt, Cornelius: *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin 1899, S. 83. An späterer Stelle gibt sich Gurlitt selbst als Freund der hier ausgewiesenen »Dumpfheit« aus: »Mir ist aber das Dumpfe, Unaufgeklärte in der Kunst und im Leben herzlich willkommen. […] Wer hat noch nicht Gespenster gesehen, wem hat sich die Welt noch nicht mit Fratzen gefüllt?« Ebd., S. 653.

3 Der Historismus

3.1 Der Begriff des Historismus

Wenn im Folgenden der Historismus in Kunst und Architektur zugleich als Folie, Ursache, Bühne und Gegenstand des Spuks ausgewiesen werden soll, bedarf es zunächst einer umfänglichen Problemskizze, der ihrerseits eine Begriffsbestimmung voranzugehen hat. Denn mit einigem Recht musste etwa Renate Wagner-Rieger noch 1975 die Präzisierung und Differenzierung des polyvalenten *Historismus*-Begriffes einfordern, der sowohl eine Haltung gegenüber der Geschichte als auch eine geistesgeschichtliche und kulturelle historische (Stil-)Phase zu fassen versuche.[1] Er bezeichnet also erstens ein sich bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts formierendes Geschichtsverständnis,[2] das jede Epoche aus deren eigenen Voraussetzungen zu beurteilen versuchte, damit zuvor gültige Werthierarchien einebnen konnte und somit einiges Potenzial besaß, den vorgängigen, etwa eschatologisch oder zyklisch argumentierenden Entwicklungsmodellen der Kultur die Richtung, die Konsequenz und das sinnstiftende Ziel zu nehmen oder diese durch eigene Teleologien zu ersetzen.[3] Otto Gerhard Oexle hat den Historismus im Verweis auf Ernst Troeltsch und andere vor allem in diesem ersteren Sinne als die Historisierung des Denkens und des Wissens definiert, mithin als Basis einer relativistischen Weltanschauung, die sich Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts allgemein durchgesetzt und neben der Aufklärung, der politischen Revolution, der Industria-

1 Wagner-Rieger, Renate: Romantik und Historismus, in: Ders., Renate/Krause, Walter (Hg.): *Historismus und Schlossbau*, München 1975, S. 11–18, hier S. 15. Zu vorangehenden Definitionen des Begriffs vgl. etwa Götz, Wolfgang: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 24 (1970), S. 196–212.

2 Die »Temporalisierung« des historischen Denkens, stellte Jörn Rüsen 2007 fest, fange bereits »in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Der Historismus im engeren Sinne ist nicht der Beginn dieses modernen Geschichtsdenkens, sondern es beginnt mit der Spätaufklärung.« Rüsen, Jörn: Die Last der Geschichte und das Versprechen der Zukunft. Historismuskritik gestern und heute, in: Gebhard, Helmut/Sauerländer, Willibald (Hg.): *Feindbild Geschichte. Positionen der Architektur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2007, S. 21–54, hier S. 25.

3 Vgl. hierzu auch Nordalm, Jens: Historismus im 19. Jahrhundert. Zur Fortdauer einer Epoche des geschichtlichen Denkens, in: Nordalm, Jens (Hg.): *Historismus im 19. Jahrhundert. Geschichtsschreibung von Niebuhr bis Meinecke*, Stuttgart 2006, S. 7–46.

lisierung und der positivistischen Expansion der Naturwissenschaften zu den »großen Grundkräften« gehört habe, »die für die Moderne konstitutiv sind«.[4] Ähnlich verstand auch Nikolaus Pevsner den Historismus zuallererst als eine Haltung »in der die Betrachtung und die Benutzung der Geschichte wesentlicher ist als die Entdeckung und Entwicklung neuer Systeme, neuer Formen der eigenen Zeit.«[5]

In seiner innerhalb der Kunstwissenschaft gebräuchlicheren Verwendung setzt der *Historismus* als Sammelbegriff für die jeweils unterschiedlichen, oft konkurrierenden Neostile eine historische Klammer um das lange 19. Jahrhundert. Er bezeichnet in diesem Sinne somit zweitens selbst eine Stilepoche – eine solche, in der die historistischen Neostile in der Summe ihre bis heute größte Konjunktur erlebten.[6] Das Zeitfenster, das die vom historistischen Denken und Bauen geprägte Epoche rahmt, ist mit dem Begriff des *»langen« 19. Jahrhunderts* gegenüber konkurrierenden Begriffen wie der *Protomoderne* oder der *Sattelzeit* wohl am präzisesten bestimmt.

Dass sich mit dem *Historismus* ein Sammelbegriff zur Bezeichnung der häufig miteinander konkurrierenden Neostile etablieren konnte, belegt, dass man diese wenigstens in der Rückschau keineswegs für gänzlich unversöhnlich hielt, sondern das strukturell verbindende Element der Restitutionsprojekte höher wertete als die jeweiligen ideologisch-ästhetischen Frontlinien zwischen den theoretischen Maximen und dem praktischen Wirken der unterschiedlichen Stilparteien.

Schließlich löst eine dritte Bedeutungsebene den Begriff des *Historismus* wieder von seiner Bindung an das 19. Jahrhundert: In der Bezeichnung jener künstlerischen Äußerungen, die sich – mal mehr und mal weniger gekonnt, stets aber willentlich – um die Restitution historischer Kunststile bemühen, fasst er eine grundsätzliche Praxis der ästhetischen Anverwandlung und Wiederholung: Historismen und historistische Phänomene prägen damit etwa die Epoche der Renaissance genauso wie noch die aktuelle Gegenwart in ihren ungezählten nostalgischen Moden. Im Folgenden bemessen sich die seman-

4 Oexle, Otto Gerhard: Die Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Bemerkungen zum Standort der Geschichtsforschung, in: *Historische Zeitschrift* 238/1 (1984), S. 17–55, hier S. 18. Zur geschichtsphilosophischen Dimension des Historismus vgl. ferner Heinssen, Johannes: *Historismus und Kulturkritik: Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*, Göttingen 2003.

5 Pevsner 1965, hier S. 13.

6 Vor allem in diesem Sinne hat den Begriff Hans Gerhard Evers verstanden. Vgl. Evers, Hans Gerhard: Historismus, in: Besset, Maurice u.a. (Hg.): *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, München 1965, S. 25–42, hier insbesondere S. 26ff.

tischen Gewichtungen dieser unterschiedlichen Valenzen des Begriffs jeweils am Kontext seiner Verwendung.

3.2 Die Rezeption und Erforschung des Historismus

Aufgrund seiner bereits durch zahllose Selbstanklagen vorbereiteten schlechten *fortuna critica* insbesondere des Architekturhistorismus wartete dieser nicht nur lange auf seine sachliche Beurteilung, sondern sah sich auch in seiner systematischen Erforschung gehemmt. Insbesondere um 1900 und aus Perspektive einer zunehmend modernistisch und reformistisch orientierten Architekturauffassung hatte sich der pejorative Blick auf den Historismus nachhaltig gefestigt.[7] Generalabrechnungen erneuerten und verschärften die längst etablierten Vorwürfe seiner ästhetischen Willkür, seiner kulturellen Raubzüge, seiner inneren Leere und der richtungslosen Äußerlichkeit seiner Maskeraden. Noch zur Zeit des Nationalsozialismus ging die Kritik am Historismus in regelrechten Pathologisierung auf. 1944 schrieb etwa Hermann Beenken: »Man muss es schon eine Krankheit nennen, was die europäische Baukunst um das Jahr 1800 befallen […] hat.«[8] Und auch in der Nachkriegszeit sollte sich zunächst wenig ändern: Noch 1948 urteilte Hans Sedlmayr den Historismus als gesellschaftliches Krankheitssymptom ab.[9]

So ließen die Stimmen, die die breite ästhetische und moralische Ablehnung des Historismus ihrerseits hinterfragten, lange auf sich warten. Einen initialen Anstoß zu seiner Neubewertung gab dabei insbesondere der Tagungsband *Historismus und bildende Kunst* aus dem Jahre 1965,[10] in welchem Nikolaus Pevsner sogleich auch verschiedene Spielarten und Ursachen des Historismus zu klassifizieren versuchte: Er unterschied die Konformität als den Impuls der Vermeidung von Stilbrüchen bei An- und Neubauten vom Assoziativen oder Evokativen, das Vorgeschichte konstruiere, und trennte ferner die Nachahmung auf Basis einer künstlerischen Anerkennung von der archäologischen Neugier-

7 Vgl. auch Karge, Henrik: Von der »Erfindung« der Renaissance zur Praxis der Neorenaissance. Paris – Dresden – Berlin – Budapest, in: *Acta Historiae Artium* (Budapest) 49 (2008), S. 378–407, insbesondere S. 379f.

8 Beenken, Hermann: *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Versuch einer Rechenschaft*, München 1944, S. 49.

9 Sedlmayr 1998 (1948), insbesondere S. 60–78.

10 Besset, Maurice u.a. (Hg.): *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, München 1965.

de.[11] Gleichwohl blieb auch dieser Band noch Schauplatz scharfer Kontroversen: So erntete etwa Hans Gerhard Evers, der die vorurteilsbehaftete *damnatio memoriae* der vermeintlich bloß restaurativen Erinnerungskunst monierte – »Immer hätte der originale Stil Recht, immer die Kopie Unrecht«[12] – und die Vorstellung vom Historisten als jemandem, der lieber das Original gehabt hätte, es aber nur nicht kriegen konnte, als schlichtweg falsch abtat,[13] Ludwig Grotes polemische Gegenrede, die ihrerseits Evers einen ausgeprägten »Historismuswahn«[14] attestierte.

Dieser vielzitierten Kontroverse folgten alsbald eine Reihe systematischer Abhandlungen zum Historismus als einer Stilepoche.[15] In der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Historismus gerieten dabei neben seinem restaurativen insbesondere sein kontroverser Charakter[16] sowie seine strukturelle Neigung zur Ideologisierung sowohl historischer Stiläußerungen als auch ihrer praktischen Neuauflagen in den Blick.[17] Gegenwärtig nährt und formt nicht zuletzt das anhaltende Interesse der Kunstwissenschaften an gedächtnistheoretischen Ansätzen, wie sie von Aleida und Jan Assmann entwickelt wurden,[18] die weitere Erforschung einzelner Probleme, Phänomene oder Projekte des Historismus. Doch auch wenn infolge der fortschreitenden Rehabilitation des historistischen Zeitalters als einer auch zur Entwicklung originärer Ästhetiken fähigen Epoche inzwischen auch die Entwicklungsgeschichten seiner einzelnen Neostile breite Aufmerksamkeit erfahren, steht der Historismus unter dem nachhaltigen Eindruck modernistischer Innovationsethik noch heute oft genug unter generellem Plagiatsverdacht.

11 Pevsner 1965, hier insbesondere S. 13 f.
12 Evers 1965, hier S. 40.
13 Ebd., hier S. 34. Zur diesbezüglichen Gemengelage beim Schloss Herrenchiemsee vgl. ders.: *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939, S. 199–282.
14 Grote, Ludwig: Funktionalismus und Stil, in: Besset, Maurice u.a. (Hg.): *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, München 1965, S. 59–72, hier S. 64.
15 Einen guten Überblick für den deutschen Sprachraum geben etwa Dolgner, Dieter: *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1993. Vgl. auch Hofmann, Werner: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974; Brix, Michael/Steinhauser, Monika (Hg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß – Historismus in Deutschland*, Gießen 1978.
16 Vgl. etwa Brix, Michael/Steinhauser, Monika: »Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland«, in: Dies. (Hg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß – Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 199–327.
17 Zum Verhältnis von Ideologie und Stil im Historismus vgl. etwa Onsell, Max: *Ausdruck und Wirklichkeit. Versuch über den Historismus in der Baukunst*, Braunschweig 1981.
18 Vgl. etwa Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

3.3 Ursachen und Verlaufsgeschichte des Historismus

Die Neostile

Für den hier gewählten Zusammenhang ist weniger die Entwicklungs- und Verlaufsgeschichte des ästhetischen Historismus als sein strukturell bedingtes chronisches Krisenempfinden von Bedeutung, weshalb erstere lediglich in groben Zügen nachgezeichnet werden kann: Mit der Entdeckung und Ausgrabung der antiken Städte Herculaneum (ab 1711) und Pompeji (ab 1733) begann in Europa einerseits das Zeitalter der Archäologie und andererseits das Zeitalter des Klassizismus. Auch wenn bis heute strittig ist, inwieweit der Klassizismus als Stil des Idealismus und der Aufklärung schon dem Historismus zuzuschlagen ist, hat bereits dieser sich von Rom aus verbreitende letzte internationale Epochenstil sein Selbstverständnis zentral aus der Restitution einer historisch verbürgten und verorteten, wenngleich als überhistorisch verstandenen Ästhetik bezogen. Werner Busch hat deshalb für die Verwendung des Begriffes *Neoklassizismus* für die gemeinhin als Klassizismus bezeichnete Epoche (1750/60–1840/50) votiert, insofern bei dieser neben die idealistische Norm bereits das Motiv der Historisierung der Stile getreten sei.[19] Ferner sah sich der Neoklassizismus früh bereits auch mit dem Phänomen konkurrierender Stiloptionen konfrontiert. Schon 1931 hatte etwa Franz Landsberger mit Blick auf den Zeitraum von 1750–1830 eine von Künstlergenerationen geprägte Wellenbewegung ausgemacht, die den öffentlichen Geschmack in steter Folge mal zugunsten einer antikisierenden, mal zugunsten einer gotisierenden Ästhetik hatte ausschlagen lassen.[20] Und selbst der Begriff des *Klassizismus* (zunächst auch *Classizismus*) wurde erst dank und durch den Geltungskampf mit romantischen Ästhetiken und deren Versuchen etwa der Restitution des gotischen Stils geprägt.[21] Entsprechend vermerkte Busch auch andernorts: »Der Historismus als Signatur der beginnenden Moderne bestimmt bereits Klassizismus und Romantik.«[22]

19 Vgl. Busch, Werner: Klassizismus, Klassik, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070–1081, hier Sp. 1070f.

20 Vgl. Landsberger, Franz: *Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830*, Leipzig 1931.

21 Hierzu ausführlicher: Busch 1998, Sp. 1074.

22 Ders.: Klassizismus, Romantik und Historismus. Einführung, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 1 (1999, Oktober), S. 39–48, hier S. 48. Schon Sir J. Reynolds habe deshalb im Jahre 1790 klar sehen können, dass die Gegenwart »einer Art Grammatik und Wörterbuch« bedürfe, wollte sie den Zugang zu einer »tote[n] Sprache« wieder

In vielerlei Hinsicht bildete bereits vor und noch während der Hochzeit des Klassizismus der Landschaftsgarten ein bedeutsames Experimentierfeld des architektonischen Historismus: In ihm wurden künstliche Ruinen, Architekturen vergangener Zeiten und fremder Kulturen zu Ensembles gruppiert.[23] Auch aus den Gärten des Adels heraus breitete sich somit der Architekturhistorismus aus, um alsbald das gesamte Bauwesen der Epoche zu dominieren.

Nachdem neben England auch Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst die konkurrierende Koexistenz von antikentreuem Klassizismus auf der einen und der am Mittelalter orientierten Neugotik und Romantik auf der anderen Seite erlebt hatte, dominierte dort spätestens nach der Revolution von 1848 zunächst die Neorenaissance. Nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870–1871 trat die mittlerweile als allzu französisch begriffene Neugotik zudem auch zugunsten der vermeintlich »deutscheren« Neoromanik zurück. Seit den 1880er-Jahren wurden auch Barock und Rokoko als Neostile restituiert, Anfang des 20. Jahrhunderts folgte schließlich der Neoklassizismus. All diese Neostile fanden ihre Entsprechungen auf dem Gebiet der Malerei und Skulptur.

Zu Recht steht das schon von Wilhelm Pinder kritisierte Modell des »Gänsemarsch[es]«,[24] nach welchem die Entwicklung der einzelnen Neostile die Chronologie der Entwicklung ihrer historischen Referenzstile nachvollzogen habe, heute nicht mehr in Geltung: Auch wenn sich stilistische Konjunkturen und Präferenzen in eine historische Ordnung bringen lassen, prägte von Beginn an die *Gleichzeitigkeit* einander nie ganz ablösender und häufig konkurrierender Neostile das Wesen des Historismus.

zurückgewinnen. Reynolds, Sir J.: *Discourses on Art*, hg. Von R.R. Wark. New Haven/London 1988, S. 278. Zit. nach Busch 1998, Sp. 1071.

23 Zum Landschaftsgarten als Übungsplatz des Historismus vgl. etwa Ruoff, Eeva: Erinnerungsträger und Erinnerungsräume in Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts, in: Meier, Hans Rudolf/Wohlleben, Marion (Hg.): *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Zürich 2000, S. 167–178.

24 Pinder, Wilhelm: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, München 1961 (1926), S. 37 passim.

Institutionalisierungen: Akademien, Museen, Denkmalpflege

Die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Historisierung der Geschichte hat, so Christian Freigang, auch »die grundsätzliche Trennung von historischem Objekt und interpretierendem Subjekt«[25] vollzogen. Eine der zentralen Institutionen dieses Prozesses war das sich etwa seit den 1770er-Jahren konstituierende Museum.[26] Hier wurde Kunst als Kunst gesammelt, inventarisiert und alsbald vor allem nach Maßgabe historischer Ordnungskategorien exponiert. Wenig später setzte auch der Akademisierungsprozess der zugehörigen Wissenschaften ein: »Ästhetik, Altertumswissenschaften, Archäologie, Kunstgeschichte und -theorie etablierten sich als eigenständige Universitätsfächer.«[27]

Etwas länger ließ die Institutionalisierung der Denkmalpflege auf sich warten, die sich die bauarchäologische Befundsicherung und den Schutz sowie die Rekonstruktion historischer Bausubstanz zur Aufgabe machte. Bevor es 1843 zur Gründung der ersten deutschen Denkmalbehörde kam, organisierte sich der Schutz ausgewählter Altertümer zunächst in privaten Initiativen und sogenannten *Alterthumsvereinen*,[28] deren Geschichtsbilder nicht selten auf die romantischen Verklärungen des Mittelalters aufsattelten und sich vom deduktiven Blick in die Geschichte die Stärkung eines gesamtdeutschen Nationalgefühls erhofften. Die Antriebskraft der Vereine bildete häufig eine zentrale Verlusterfahrung: So hatte etwa der Reichsdeputationshauptschluss von 1803 die Auflösung geistlicher Territorien und damit den Zerfall zahlreicher Kirchen und Klöster bewirkt. Der Denkmalpflege oblag es, den Gegenwartsnutzen des kulturellen Erbes zu bestimmen und dabei den Erinnerungs-, Bildungs- und Kunst-Wert eines Denkmals für eine in stetem Strukturwandel

25 Freigang, Christian: Geschichte der Architektur der Geschichte. Überlegungen zur Historisierung einer Disziplin, in: Hauser, Susanne/Weber, Julia (Hg.): *Architektur in transdisziplinärer Perspektive*, Bielefeld 2015, S. 43–69, hier S. 58. Freigang untersucht in seinem Beitrag im Wesentlichen die historische Abfolge jener Denkfiguren und Modelle, die das historistische Denken und Handeln prägend bestimmt haben.

26 Zur Institutionalisierung von Archiven, Bibliotheken und Museen im Zuge der Welt- und Geschichtserfassung des 19. Jahrhunderts vgl. auch Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, insbesondere S. 31–44.

27 Dolgner 1994, S. 515.

28 Zu den Institutionalisierungsprozessen der Denkmalpflege zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. Michler, Frauke: Die Bedeutung des ›Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine‹ für die Institutionalisierung der Denkmalpflege in Deutschland, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 138 (2002), S. 117–151.

begriffene Gesellschaft im Einzelnen auszuhandeln.[29] Wie die Theorie der Denkmalpflege bezogen schließlich auch die ungezählten Debatten um einzelne Baudenkmäler, Restaurierungs- und Neubauprojekte ihre Argumente aus der Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung, aus den jeweils zugehörigen normativen Theorien und den daraus abgeleiteten Stilpräferenzen. Auch die Denkmalpflege war deshalb ihrerseits maßgeblich an der Bestimmung und Ausdeutung historischer Stile und an der Ausgestaltung ihrer Neostile beteiligt.

29 Die Frühzeit dieser Wertediskussion im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert hat Matthias Noell insbesondere am Beispiel von Frankreich und dem deutschsprachigen Raum untersucht. Vgl. Noell, Matthias: Ästhetischer Wert und historisches Interesse. Zur (fehlenden) Wertediskussion im frühen 19. Jahrhundert, in: Meier, Hans-Rudolf u.a. (Hg.): *Werte: Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2013, S. 46–59.

4 Das Unbehagen des Historismus

4.1 Das Problem des Stils

Das Kerngeschäft der oben benannten sich konstituierenden akademischen Disziplinen bildete zunächst die *Stil*geschichtsschreibung.[1] Es versuchte, mit dem Stil als einem historisch wandelbaren künstlerischen Ausdruck ein Phänomen zu fassen, das als historiografisches Modell und Ordnungskategorie gleichwohl auch selbst dem dynamischen Prozess der Geschichte ausgeliefert war.

Etymologisch lässt sich der Begriff des *Stils* auf den Griffel (lat. *stilus*) und somit zunächst auf die Denkfigur einer *individuellen* Handschrift zurückführen, historisch aber wurde der der antiken Rhetorik entlehnte Begriff zu einer insbesondere seit der Frühen Neuzeit etablierten, häufig auch auf Kollektive übertragenen und weiterhin wertenden Größe gewendet.[2] Wenngleich das 19. Jahrhundert immer wieder auch das Konzept des Individualstils stärkte, bildeten dennoch das System der Epochenstile einerseits und das System der Volks-, National- oder Territorialstile andererseits die Leitvorstellungen der Kunsthistoriografie. Die vergleichende Schau von Orts- und Zeitstilen lieferten ihrerseits weitere Ordnungskategorien und unterfütterten die etablierten erkenntnistheoretischen Modelle. Allen voran die Epochenstile wurden dabei zum Teil erstmals begrifflich gefasst, phasiert und beschrieben,[3] um insbesondere um die Mitte des 19. Jahrhunderts allerorts definitorisch und begrifflich ausdifferenziert zu werden.[4]

1 Die Dominanz der Stilgeschichtsschreibung ist erst im frühen 20. Jahrhundert mit der Ausbildung ikonografischer und ikonologischer Methoden gebrochen worden.

2 Zur Begriffsgeschichte des Stils vgl. etwa Sauerländer, Willibald: From Stilus to Style. Reflexions on the Fate of a Notion, in: *Art History* 6 (1983), S. 253–270.

3 Vgl. hierzu etwa Stierle, Karlheinz: Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts, in: Herzog, Reinhart/Koselleck, Reinhart (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, München 1987, S. 453–492. Vgl. ferner auch Klein, Bruno: Die Erfindung der ›Romanik‹ im 19. Jahrhundert. Die Antikisierung der mittelalterlichen Kunst, in: Kamecke, Gernot u.a. (Hg.): *Antike als Konzept: Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, Berlin 2009, S. 27–34.

4 Vgl. hierzu Karge, Henrik: Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert, in: Klein, Bruno/Boerner, Bruno (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 39–60.

Doch wenngleich schon Walter Benjamin in einem Typoskript mit Zusätzen zu seinem *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* gespöttelt hatte, dass »dem 19. Jahrhundert […] der Stilbegriff sterilisiert und in seinem Jahrhundert wie ein naturwissenschaftliches Präparat in Spiritus konservierbar erschienen sein«[5] dürfte, hat es noch lange gedauert, bis dieser insbesondere durch Hans Ulrich Gumbrechts und Karl Ludwig Pfeiffers Buch *Stil* aus dem Jahre 1986 erstmals systematisch und interdisziplinär als eine historisch dynamische, mit weltanschaulichen Implikationen und geschichtstheoretischen Prämissen operierende Denkfigur perspektiviert, historisiert und problematisiert worden ist.[6] Insofern der Stil das 19. Jahrhundert als historisches Phänomen massiv interessierte, als artifizielle *Kategorie* der Beschreibung dagegen kaum je Gegenstand der Reflexion wurde, hat etwa wenig später auch Karlheinz Stierle das Wesen und die Folgen des Epochendenkens im Kern infrage gestellt: Epochen seien Erfindungen, die Chronologisches synchronisierten und dabei der Differenz zu anderen Epochen einerseits und der Schwelle an ihrem Anfang und an ihrem Ende andererseits bedürften. Gerade auch die Benennung einer Epoche greife dabei der »Dynamik der Erschließung«[7] vor. Die Denkfigur des Stils bildete als vermeintliches Symptom des historischen Prozesses mithin nicht nur einen bevorzugten Gegenstand der Geschichtsschreibung, sondern wirkte zugleich prägend auf deren Geschicke und Methoden zurück.

In der jüngeren Vergangenheit wurde der Stilbegriff wiederholt neuerlichen Revisionen unterzogen und dabei mitunter substanziell kritisiert.[8] Einen nach-

5 Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften VII., Nachträge, 2. Teil*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1992, S. 674. Weiter heißt es: »Das würde zu der Annahme berechtigen, als Stil in unserm Sinn könnten sich nur Formen darstellen, die jede Funktion in der Wahrnehmung eingebüßt hätten«.

6 Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986.

7 Stierle 1987, S. 453. Ähnliches gilt natürlich auch für alle andere Stilkategorien, die während und nach dem Historismus in den Fokus der Forschung rücken sollten – neben Epochen und National- oder Territorialstil etwa auch Sozial- oder Individualstil, Gattungs- oder Materialstil und schließlich die Stillage: Jede Eingruppierung von Artefakten beschneidet und verkürzt deren Analyse.

8 Robert Suckale resümierte im Rahmen seiner grundsätzlichen Misstrauensbekundung gegenüber dem noch immer in Geltung stehenden Modell der Stilepochen: »In einem Abriß könnte man zeigen, dass das entwicklungsgeschichtliche Denken der Kunstgeschichte in der teleologischen Geschichtsschreibung Vasaris und in ihren antiken Vorbildern präformiert ist und im Historismus durch Herder und die Romantiker neu formuliert wird, zum Teil im Verbund mit dem deutschen Idealismus.« Suckale, Robert: Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Ders.: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hg. von Peter Schmidt und Gregor Wedekind, München/Berlin

haltigen Vertrauensverlust hat die Stilgeschichtsschreibung dabei insbesondere mit Blick auf ihre theoretischen Setzungen, ihre ideologischen Färbungen und ihre strategischen Facetten erdulden müssen. Denn je mehr der Stilbegriff als eine seinen Gegenstand zurichtende Kategorie in den Blick geriet, desto mehr musste sein genereller Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität in Zweifel gezogen werden. Fest steht wohl: Da der Stilbegriff in jeder seiner Verwendungen und Ausprägungen stets zwingend komparatistisch ausgelegt ist,[9] lässt sich seine »untilgbare Vagheit«[10] ebenso wenig ableugnen wie der Umstand, dass jeder Stildiagnose eine Exklusivitätsbehauptung und ein Moment der Abgrenzung eingeschrieben ist. Insofern sich die Rede vom Stil deshalb jederzeit in den Dienst der sozialen Distinktion und Vergemeinschaft stellen lässt,[11] muss schließlich auch jeder der in Anschlag gebrachten Stilbegriffe als grundsätzlich korrumpierbar gelten. Dies gilt umso mehr, als der Historismus der *essenzialistischen* Definitionen historischer Stilidiome bedurfte, bildeten diese doch gleichermaßen die Grundlage sowohl seiner weltanschaulichen Bekenntnisse als auch die Basis synthetisierender ästhetischer Anverwandlungen. Da jede ideologische Vereinnahmung eines historischen Stils nur mit substanziellen Verkürzungen und Reduzierungen faktischer Komplexität geschehen konnte, kam es selbst in der denkmalpflegerischen Praxis des Historismus immer wie-

2008, S. 287–302, hier S. 292; Suckale hat entsprechende Ordnungssysteme auch andernorts als wirklichkeitsfern gebrandmarkt, http://kunstgeschichten.blogspot.de/2010/11/robert-suckale-stilbegriffe.html (Stand 23.2.2020). Vgl. ferner auch Boerner, Bruno/Klein, Bruno (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006; Brucculeri, Antonio/Frommel, Sabine (Hg.): *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmission*, Rom 2012; Imorde, Joseph/Brevern, Jan von (Hg.): *kritische berichte,* 1 (2014): »Stil/Style«; Blunk, Julian/Michalsky, Tanja (Hg.): *Stil als (geistiges) Eigentum*, München 2018. Vgl. ferner die Anthologie Weissert, Caecilie (Hg.): *Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2009.

9 Vgl. Brückle, Wolfgang: II. Stil (kunstwissenschaftlich), in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt und Burkhart Steinwachs, Stuttgart/Weimar 2003, Bd. 5, S. 664–688, hier S. 665.

10 Pfeiffer, K. Ludwig: Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986, S. 685–725, hier S. 693.

11 Am Beispiel des Lebensstils wurde die funktionelle Seite des Stils als eines symbolischen Kapitals von Pierre Bourdieu untersucht. Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982 (*La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979).

der zu massiven Idealisierungen, Verdichtungen, Korrekturen und Bereinigungen von historischen Stilidiomen.[12]

Wie problematisch indes jede Operation ist, verbindliche Stilmerkmale etwa eines architektonischen Epochenstils auszuweisen, um das eigentliche Destillat eines Stils gewinnen und bestimmen zu können, ist von der jüngeren Forschung ebenfalls klar gesehen worden. So rückte etwa Günther Binding bei der Beantwortung der Frage *Was ist Gotik?* graduell von den vermeintlich »kennzeichnende[n] Formen wie Spitzbogen, Rippengewölbe, Strebewerk, Wimperg und Fiale, Maßwerk, gegliederter Pfeiler«[13] des Baustils ab (deren Vorformen sich im Einzelnen schon in der Romanik dingfest machen ließen), um schließlich die noch immer ausstehende Verständigung auf eine kohärente Fachterminologie einzuklagen, die jeder weiteren Stildiagnose voranzugehen habe.[14]

In Entsprechung zu derlei Versäumnissen ist es auch dem Historismus zu keiner Zeit gelungen, ein definitorisches Regelwerk der Stildiagnose zu bestimmen. Vielmehr wurden die im Einzelnen nicht abzuleugnenden, das historische Stilphänomen aber nie erschöpfend erfassenden Eigenschaften und Wesensmerkmale eines Stilidioms je nach Zweck, Bedarf und Perspektive auf Kosten der jeweils anderen übergewichtet. Im Falle der Gotik konnte etwa mal das Diaphane Moment großzügig durchfensterter Wände, mal die Vertikalität seiner Pfeiler und Bögen, mal der vermeintlich verwurzelt-vegetabile, mal der vermeintlich spirituelle Charakter seiner Zierformen, mal ein chaotisch-beängstigendes, mal ein rationalistisches Konstruktionsmoment, mal ein individualistischer und mal ein kollektivistischer Geist als innerstes Strukturprinzip und zentrales Distinktionsmerkmal ausgewiesen werden – im Folgenden wird genauer auf diesen Umstand zurückzukommen sein. Allerorts blieb ferner unentschieden, ob Werk oder Werkgruppe zum Maßstab eines Stils erhoben, individuelles Genie oder kollektiver Zeitgeist zur Ursache einer Entwicklung erklärt werden konnten. Auch diesbezüglich war Komplexitätsreduzierung stete Bedingung klarer Zuschreibungen und darauf aufbauender Inanspruchnahmen.

Nicht zuletzt waren auch Letztere unweigerlich historischen Dynamiken und ständigen Überschreibungen ausgesetzt: Mal erforderten aktuelle Erkenntnisgewinne und veränderte Forschungslagen, mal modernisierte denkmalpflegerische Ansätze die Neubewertung einzelner Stile, mal determinierte gemäß

12 So sind etwa auch die Restaurierungen Viollet-le-Ducs oft genug in dem Wissen geschehen, dass es die anvisierte Stilreinheit nie gegeben haben mochte. Vgl. hierzu etwa Michler 2002, S. 132f.

13 Binding, Günther: *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140–1350*, Darmstadt 2000, S. 292.

14 Vgl. ebd., S. 295.

dem von Martin Warnke beschriebenen Prinzip von »Bau und Gegenbau«[15] die Stilpolitik eines erklärten Gegners den Zuschnitt der jeweils eigenen: Stile provozierten Gegenstile, die je zugehörigen Ausdeutungen und Inanspruchnahmen ihre stete Gegenrede. Als unabdingliche Folge der grundsätzlichen Neigung des Historismus zu Dichotomisierungen aller Art erzwangen Modifizierungen interpretatorischer Modelle mitunter in regelrechten Kettenreaktionen entsprechende Modifizierungen auch aufseiten jeweils opponierender Parteien. Die schnelle Folge der historischen Ereignisse und die steten zugehörigen Neuordnungen von politischen Landkarten taten ihr Übriges, um die interpretatorischen und kunstpolitischen Prozesse zu dynamisieren und am Laufen zu halten.

Der Historismus war sowohl Folge als auch Schauplatz eines fortgesetzten Ringens zwischen feudalen und republikanischen Gesellschaftsordnungen, einer fortschreitenden Industrialisierung[16] mit all ihren bahnbrechenden technischen Neuerungen sowie einer daraus folgenden rasanten Urbanisierung mitsamt ihren massiven sozialen und politischen Umwälzungen. Im lange um eine Reichseinigung bemühten Deutschland lieferten insbesondere die Säkularisierung von 1803, die Befreiungskriege gegen Napoleon der Jahre 1813–1815, die Revolution von 1848 und der deutsch-französische Krieg von 1870–1871 die historischen Markpunkte, die mitunter in enger Korrespondenz zur Entwicklung der internen Stilphasen des Historismus standen.

15 Vgl. Warnke, Martin: Bau und Gegenbau, in: Hipp, Hermann/Seidl, Ernst (Hg.): *Architektur als politische Kultur*, Berlin 1996, S. 11–18.

16 Dolgner schreibt: »soziale Entwurzelung und Entfremdung, die Zerstörung der traditionell-patriarchalischen Regelung zwischenmenschlicher Beziehungen, die Entwertung herkömmlicher Verhaltensmuster erweckten Gefühle der Unsicherheit und Angst, erzeugten Orientierungslosigkeit und Instabilität […] Kompensatorisch wurden aus den Denk- und Lebensformen, aus den Bauten vergangener Zeiten trügerische Modelle sozialer Ordnung und kultureller Geschlossenheit enthoben und auf die zerrissene Gegenwart zu übertragen versucht. Die Erfahrung des Traditionsbruchs, der sozialen und kulturellen Krisenerscheinungen, des schmerzlichen Verlustes an künstlerischer Kreativität diagnostizierten auch jene Architekten für ihre Zeit, deren Zukunfts-und Fortschrittsgläubigkeit im Allgemeinen ungebrochen war«. Dolgner 1994, S. 514.

4.2 Wechselwirkungen: Historische Forschung und historistische Praxis

Die Erforschung historischer Stile und deren Restitution als Neostile in der architektonischen und künstlerischen Praxis sind mithin nicht voneinander zu trennen.[17] Bereits die Institutionalisierung der akademischen Kunstgeschichte war einerseits Kind einer erneuerten Geschichtsauffassungen, andererseits Motor der internen Entwicklungsphasen historistischer Kunst: Denn während die sich konstituierende Kunstgeschichte Stilepochen definierte, Stile beschrieb und interpretierte, diesen ihren historischen Ort zuwies und Modelle ihrer Interpretation lieferte, arbeitete insbesondere die architektonische Praxis an der Restitution des erschlossenen historischen Erbes. Die von der Kunstgeschichte entworfenen Geschichtsmodelle und Definitionen von Wesen und Semantik einzelner Epochen- und Territorialstilen fanden so den Weg auch in die außerakademischen drängenden Debatten insbesondere um den angemessenen Baustil der *eigenen* Epoche.

Entsprechende Wechselwirkungen lassen sich bei der Genese eines jeden Neostils nachvollziehen. So hatte gemäß Werner Busch etwa bereits die »Entstehung historisch-archäologischer Forschung« die »entscheidende Voraussetzung«[18] der Ausbildung einer neoklassizistischen Kunst und Architektur gebildet. Allen voran sollten Johann Joachim Winckelmanns Altertumsstudien maßgeblich zur theoretischen Fundierung des (Neo-)Klassizismus beitragen.[19] Ähnlich lieferte die Erforschung der Gotik der Neugotik die wegweisenden Impulse – auf entsprechende Beispiele wird zurückzukommen sein. Wenig später sah sich, so Henrik Karge, die Genese des »Stilbegriff[s] der Renaissance […] mit dem Aufstieg der Neorenaissance aufs engste verbunden«.[20] Bekanntlich hatte allen voran Jacob Burckhardt »den Plan einer Geschichte der Renaissance […] als »wissenschaftlichen Quälgeist« 1854 aus Italien«[21] mitgebracht,

17 Darauf, dass im 19. und frühen 20. Jahrhundert Kunstwerke als historische Quellen entdeckt und dabei insbesondere deren Stil zum Gradmesser der jeweiligen Verfasstheit und Mentalität einer Zeitepoche erklärt wurde, hat schon Francis Haskell insbesondere am Beispiel der intellektuellen Biografien John Ruskins, Jacob Burckhardts und Hippolyte Taines hingewiesen. Vgl. Haskell, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, S. 326–387.

18 Busch 1998, Sp. 1075.

19 Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755.

20 Karge 2008, S. 382.

21 Stademann, Rudolf: Jacob Burckhardt und das Mittelalter, in: *Historische Zeitschrift* 142, 3 (1930), S. 457–515, hier S. 490.

sein historiografisches Projekt 1860 realisiert[22] und damit das Bild der Epoche wesentlich geprägt. Bedeutsame Anstöße für die Rückbesinnung auf den Renaissancestil lieferte ferner Wilhelm Lübkes *Geschichte der deutschen Renaissance* von 1872.[23] Und nach demselben Muster konnte alsbald, so noch einmal Karge, »im späten 19. Jahrhundert der gerade erst als eigenwertiger Stil konzeptionell erfasste Barock zum neuen Reservoir motivischer und kompositioneller Vorbilder«[24] werden. Entscheidende Impulse lieferte hier insbesondere Cornelius Gurlitt als einer der Begründer der deutschen Barockforschung.[25]

Ganz generell hatten mithin auch für Evers stets die zunächst durch wissenschaftliche Anstrengungen und Entdeckungen »vorgefaßten, vorgenormten Hinneigung[en]«[26] die entsprechenden Vorlieben auch der künstlerischen Praxis nach sich gezogen. Gleichzeitig hatte umgekehrt stets auch die Bildende Kunst ihren Anteil an den Geschicken und Fokussierungen der Historiografie.[27] Und immer wieder hatten entschiedene Befürworter des Historismus zudem noch die Institutionalisierungsprozesse und den wissenschaftlichen Ertrag der historischen Bauforschung selbst zum Argument für das historistische Bauen gemacht.[28] Stilgeschichtsschreibung, Stilanalyse und künstlerische Stilbildung blieben im Historismus mithin zu jeder Zeit auf engste verzahnt. Das Prinzip dieser Wechselwirkungen sollte seine Gültigkeit über den gesamten Verlauf des Historismus wahren.

22 Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860.

23 Lübke, Wilhelm: *Geschichte der deutschen Renaissance*, Stuttgart 1872.

24 Vgl. Karge 2008, S. 400. Andernorts hat Karge am Beispiel Franz Kuglers und Karl Schnaases aufgezeigt, wie eng die Kunstgeschichtsschreibung insbesondere in ihrer institutionellen Frühphase dazu beigetragen hat, Verbindungslinien zwischen historischen und gegenwärtigen Stilphänomenen herzustellen. Vgl. Karge, Henrik: Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper, in: *Journal of Art Historiography* 9 (2013, Dezember), S. 1–26 (Online Journal).

25 Vgl. insbesondere Gurlitt, Cornelius: *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus*, 3 Bde., Stuttgart 1887–1889.

26 Evers 1965, S. 36.

27 Johannes Grave hat darauf hingewiesen, dass etwa das Bild der Gotik um 1800 zunächst vor allem innerhalb der Malerei entworfen wurde. Vgl. Grave, Johannes: Architektur ohne Grund und Raum. Caspar David Friedrichs *Kathedrale*, in: Beyer, Andreas u.a. (Hg.): Zwischen Architektur und literarischer Imagination, München 2013, S. 317–339.

28 Vgl. Dolgner 1994.

4.3 Zur Ideologisierung der Stile

Historismus als Bekenntniskunst

Die Wahl eines Stils durch Architekten, Künstler oder Auftraggeber bildete damit weit mehr als ein ästhetisches Bekenntnis, sondern fungierte von Beginn an als Mittel der sozialen Kommunikation. Mithilfe des gezielten Einsatzes eines historischen Stils wurde mal Kontinuität und Einverständnis, mal der kalkulierte Bruch mit Traditionen oder Normen visualisiert, mal Gruppenbildung und Vergemeinschaftung, mal soziale Distinktion betrieben. Stets bediente man sich desjenigen Stils, dessen zugeschriebenem Weltbild man sich verpflichtet fühlte. Und umso mehr die entsprechenden Ausdeutungen eines historischen Stilphänomens der jeweiligen Vor- und Eigengeschichte einverleibt und angepasst wurden, desto massiver schritt die Politisierung seines zugeordneten Neostils voran. Insbesondere das von Nationen, Konfessionen und anderen sozialen Interessensgruppen betriebene Ringen um ästhetische Deutungshoheit bestimmte deshalb die Geschicke und Entwicklungslinien der einzelnen Neostile, die also ihrerseits Ausdruck und Folge der Ideologisierungen ihrer Referenzstile waren.[29] Die historistischen Kunstströmungen hatten mit den zugehörigen Geschichtsbildern zu korrespondieren, die ihrerseits schlüssig zu entwerfen und gegenüber konkurrierenden Geschichtsentwürfen zu verteidigen waren. Denn erst aus dem Geltungsrecht eines Weltbildes ließ sich die Geltung eines (exklusiven) Nutzungsrechts auf eines der klassifizierten Stilidiome ableiten.

Die Erinnerungspolitik des Historismus war also zweckgebunden, seine Erforschung, Phasierung, Interpretation und Restitution historischer Epochenstile in aller Regel ideologisch geprägt, mitunter sogar offen politisch motiviert. Eines ihrer dringlichsten Anliegen bestand etwa darin, die durch Kriege, Revolutionen und koloniale Expansion in ständiger Dynamik befindlichen politischen und sozialen Grenzen auch über den Entwurf von Kunstlandkarten zu zementieren oder zu destabilisieren. Territoriales Anspruchsdenken war maßgeblich dafür verantwortlich, dass der Etablierung des Modells der *Epochenstile* die breit angelegte Ausformulierung etwa auch der Idee der *Nationalstile* auf dem Fuße folgte, welche die chronologische Ordnung der Stile somit wesentlich um räumliche Kategorien erweiterte. Dem Glauben an die stilbildende (historische) Kraft von geografischen, politischen oder sozia-

29 Vgl. etwa Onsell 1981. Vgl. auch Gollwitzer, Heinz: Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42 (1979), S. 1–14.

len Grenzen wurde deshalb zunehmend auch der prospektive Glaube an die grenzfestigende und ordnungsstabilisierende Kraft der Neostile eingeschrieben. Ihre Entwicklung und Verwendung bildete somit lediglich die praktische und materielle Ausprägung eines allerorts betriebenen ästhetischen und identitätsstiftenden Mappings. Ein Architekt, so mahnte etwa Ferdinand Wilhelm Horn diesem Subtext der Stilfrage entsprechend eindringlich, stehe regelrecht im Wahne, wenn er meine, »dass jeder Styl in jedem Lande, bei jedem Volke gleiches Bürgerrecht besitze«.[30] Die inneren Notwendigkeiten und politischen Konsequenzen jeglicher Stilentscheidungen mussten vor diesem Hintergrund umso entschiedener argumentiert und gegen konkurrierende Vereinnahmungen verteidigt werden. Und doch ahnte wohl nicht erst Hermann Muthesius den Anteil des Selbstbetrugs, der entsprechende Prozesse überhaupt erst möglich machte: »Was wir heute an ihnen [den historischen Baudenkmälern und Stilen] bewundern, sind zum nicht geringen Teil Werte, die wir […] zum Teil in sie hinein phantasiert haben.«[31] Die Geschichte dieser ästhetischen Projektionen soll im Folgenden nur in einigen wesentlichen Punkten nachgezeichnet werden.

Politische Semantisierungen des Klassizismus

Bereits das ästhetische Bekenntnis zum Klassizismus war von Beginn an ein politisches. Zunächst sah man den antikisierenden Stil im natürlichen Verbund mit der Aufklärung und ihrem Primat der rationalen Vernunft. Insofern er sich zum Regime überzeitlicher physikalischer und mathematischer Gesetze bekannte, konnte der Stil für sich proklamieren, Ausdruck konstruktiver Wahr- und Dauerhaftigkeit zu sein. Entsprechend eng ließ er sich mit der Philosophie des Idealismus verbinden. Zugleich stellten sich die Werke des Klassizismus in ihren klaren Gliederungen, ihrer Reduktion von Kleinform und Bauschmuck, ihrem Verzicht auf farbige Fassung sowohl ästhetisch als auch ideologisch in Opposition zur prunk- und verschwendungssüchtigen Repräsentationskunst des Ancien Régime, zum vermeintlich dekadenten Ästhetizismus des Rokoko und zu den illusionistischen Finten barocker Architekturen, Theater und Malereien.

Auch deshalb eignete sich der Klassizismus nicht zuletzt dazu, etwa auch vonseiten der Revolution vereinnahmt zu werden. Werner Busch vermerkte mit Blick auf die Zeit um 1800: »Man kann mit einigem Recht sagen, dass die For-

30 Horn 1851, S. 6.

31 Muthesius, Hermann: *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim-Ruhr 1902, S. 47.

derung nach einer klassizistischen Rückbesinnung ein naheliegendes Argument im Herrschaftsdiskurs, Klassizismus ein (staats-)offizieller Stil ist.«[32] Als solcher jedoch sah auch er sich bald den weiteren Geschicken von Politik und Zeitgeschehen ausgeliefert.

Infolge seiner Aneignung durch Napoleon Bonaparte als sogenannter Empire-Stil wurde die Wahrnehmung des Klassizismus alsbald von entsprechenden Vorwürfen bestimmt, selbst wenn den in der Kritik stehenden ästhetischen Bekenntnissen keineswegs zwingend ein Bekenntnis etwa zum Kaisertum inhärent sein musste. So provozierten die imperialen Geltungsansprüche, die im Rückgriff auf antike Formen vermeintlich zur Anschauung kamen, alsbald die zu erwartenden Gegenreaktionen: Als etwa »nach 1793 die alten Strukturen der Macht die neuen Formprinzipien und Beobachtungsarchitekturen der Revolution – und ihren Baustil – zu adaptieren beginnen«, blieb, so Harald Tausch, »[…] dem Versuch einer Gegenwehr durch die Romantik nur das Ausweichen in die Gegenmacht einer kleinräumiger sich besinnenden Kunst und Literatur.«[33] Entsprechend fanden die erklärten Absagen an den Klassizismus als einem in seiner Glaubhaftigkeit erschütterten Stil und die politisch und religiös motivierte romantische Hinwendung zur Gotik in unmittelbarer Folge der gewonnenen Befreiungskriege 1813–1815 in Deutschland ihre ersten Höhepunkte. Der deutsch-französische Konflikt sollte noch lange einer der dominierenden Subtexte des ästhetischen Lagerdenkens zwischen Klassizisten und Gotizisten bleiben.

Der Klassizismus sollte sich indes nicht nur generell mit universalen Herrschaftsansprüchen ästhetischen oder politischen Zuschnitts, sondern alsbald etwa auch mit der protestantischen Sittenstrenge Preußens assoziieren lassen. Als Staats- und Herrschaftsstil des Hauses Hohenzollern wurde er etwa in die von gotischer Bautradition geprägten Rheinprovinzen importiert – während Ludwig I. von Bayern schon ab 1807 und noch als profranzösischer politischer Gegner Preußens die Planung der 1842 eröffneten Walhalla bei Regensburg als eines Ruhmestempels des *deutschen* Geistes betrieb – auf beides wird zu gegebener Zeit zurückzukommen sein. »Bildhaft gesprochen«, führte Gerd Betz im Rahmen einer populärwissenschaftlichen Abhandlung somit zu Recht – und hier mit Blick auf die französischen Revolutionsparteien, Napoleon I. und die anschließende Restauration – in die politische Symbolik des klassi-

32 Busch 1998, Sp. 1071.

33 Tausch, Harald: *»Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«: Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*, Würzburg 2006, S. 193 f.

zistischen Stils ein, »eignete sich der klassizistische ›Tempel der Kunst‹ für die verschiedensten Kulte.«[34]

Das umkämpfte Erbe der Gotik

Die Gotik als Nationalstil: Konkurrierende Erbtitel. Deutschland – England – Frankreich

Ganz dasselbe galt auch für die Rezeption und Restitution der Gotik, um deren Deutungshoheit wohl die kontroversesten, erbittertsten und langwierigsten Debatten geführt worden sind. Dass die Gotik ein genuin *deutscher* Stil sei, hatte sich bereits 1772 Johann Wolfgang von Goethe in seinem folgenreichen Aufsatz *Von deutscher Baukunst* festzustellen bemüht, auf den ebenfalls noch zurückzukommen sein wird.[35] Mit Goethes Vorlage schrieb sich die nationale Vereinnahmung der Gotik mitunter bis in die letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts fort – und fixierte das Objekt seiner possessiven Begierde in begrifflicher Entsprechung noch lange als den »altdeutschen Styl«.[36] Eine besonders prägnante unter den zahlreichen Stimmen, die die Gotik als eine genuin *deutsche* Errungenschaft verstanden wissen wollten, gehörte Christian Ludwig Stieglitz. Über die historische Genese des Stils schrieb er in seiner 1820 erschienenen – und den Baumeistern der Gotik gewidmeten – Abhandlung *Von altdeutscher Baukunst*: »Es entstanden neue Formen, die aus dem Geiste des Zeitalters hervorgingen und dieser allein war es, der die Ausbildung der gothischen und deutschen Kunst beförderte.«[37] Denn: »Jetzt erwachte ein neuer Geist. Das Romantische, das damahls das Gemüth ergriff, […] zauberte einen neuen Styl hervor«, der »aus dem alles durchdringenden romantischen Geiste hervorging«, er brachte eine Kunst hervor, »welche die deutsche genannt wird.«[38] Und so folgerte Stieglitz schließlich: »In welchem Lande diese romantische Bauart entstand, ist keinem Zweifel unterworfen«.[39]

34 Betz, Gerd: *Wie erkenne ich klassizistische Kunst?*, Stuttgart/Zürich 1982, S. 5.
35 Goethe, Johann Wolfgang von: Von Deutscher Baukunst (1772), in: Ders.: *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Bd. 20, Berlin 1960, S. 28–38.
36 Zum Ringen der Begriffe »Gotik« und »(alt-)deutscher Stil« im deutschsprachigen Raum vgl. Karge 2006, insbesondere S. 40–44.
37 Stieglitz, Christian Ludwig: *Von altdeutscher Baukunst. Mit 34 Kupfertafeln in folio*, Leipzig 1820, S. 12.
38 Ebd., S. 99.
39 Ebd., S. 110.

Noch 1851 wiesen Ernst Guhl und Joseph Caspar die Gotik als den »germanischen Styl« aus, wenngleich sich dieser gemäß der Autoren bereits in französische, englische, deutsche und andere nationale Schulen untergliedern lasse.[40] Und noch in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg konnte sich die nationale Vereinnahmung des gotischen Stils zu völkisch-rassistischen Inanspruchnahmen steigern. In genereller Ablehnung des Historismus als »Stilwählertum«[41] hoffte etwa der Görlitzer Stadtbaurat Labes, ein für allemal darlegen zu können, dass der »gotische Dom ein Werk der germanischen Rasse« und dass neben dem gotischen auch »der romanische Stil von germanischem Geiste durchtränkt«[42] und deshalb in der gegenwärtigen Baupraxis zu bevorzugen sei.

Unwidersprochen blieben die deutschen Erbansprüche auf die Gotik indes zu keiner Zeit. Auch in England war das Mittelalter und mit ihm die Gotik als ein vermeintlich englischer Nationalstil bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederentdeckt worden,[43] sodass im 19. Jahrhundert die Behauptung eines genuinen und exklusiven nationalen Erbrechts auf das gotische Kulturerbe auch hier bereits auf eine lebendige Tradition zurückblicken konnte.[44] Als einer ihrer einflussreichsten Erneuerer hatte etwa Augustus Welby Northmore Pugin die im Englischen oft als »pointed Architecture« bezeichnete Gotik mit klimatischen, politischen, architektur- und religionsgeschichtlichen Argumenten explizit zum englischen »national style« erklärt.[45]

Auch der britische Architekt George Gilbert Scott, der ebenfalls zu den produktivsten und einflussreichsten Architekten des englischen *Gothic Revival* zählte, hatte 1857 in Buch *Remarks on secular and domestic Architecture* die Gotik zum englischen Nationalerbe erklärt.[46] Später erinnerte sich Scott mit

40 Guhl, Ernst/Caspar, Joseph (Hg.): *Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges*, 2 Bde., Stuttgart 1851, Bd 2: *Denkmäler der romantischen Kunst*, S. 79–115.

41 Labes: Von der Wiederbelebung und Fortentwicklung deutscher Eigenart in Baukunst und Kunstgewerbe. Von Stadtbauinspektor LABES-Görlitz (Vortrag vor der 22. Delegiertenversammlung des Verbandes Deutscher Kunstgewerbevereine, München, Juni 1912), in: *Neudeutsche Bauzeitung* 8 (1912), S. 417ff., hier S. 417.

42 Ebd., S. 419.

43 Vgl. Engel, Ute: Architektur des Klassizismus und der Romantik in England, in: Toman, Rolf (Hg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750–1848*, Köln 2007, S. 14–55, hier S. 16.

44 Zur Geschichte der Inanspruchnahme des gotischen Stils als nationales Erbe in England vgl. Bradley, Simon: The Englishness of Gothic: Theories and Interpretations from William Gilpin to J.H. Parker, in: *Architectural History* 45 (2002), S. 325–346. Vgl. auch Frew, John: Gothic is English: John Carter and the revival of Gothic as England's national style, in: *Art Bulletin* 64 (1982), S. 315–319.

45 Pugin 1843, S. 10.

46 Scott, George Gilbert: *Remarks on secular and domestic Architecture*, London 1857. Vgl. hierzu auch Pevsner 1965, S. 23.

einer Mischung aus entsprechend nationaler Genugtuung und englischem Humor, dass sein Siegerentwurf für die Hamburger Nikolaikirche wohl deutscher als die Entwürfe seiner deutschen Mitbewerber ausgefallen sei:

> They had never seen Gothic architecture carried out in a new design with anything like the old spirit, and as they were labouring under the old error that Gothic was the German (›Alt Deutsch‹) style, their feelings of patriotism were stirred up in a wonderful manner. My design was to their apprehension far more German than those of any of the German architects.[47]

Man habe ihn, berichtete Scott im selben Zusammenhang, gar noch mit Erwin von Steinbach verglichen.[48]

Als tatsächliches Ursprungsland der Gotik kam schließlich Frankreich als deren natürlicher und exklusiver Erbe in Betracht. Auch hier stimmten sich Kunstgeschichtsschreibung und Kunstpolitik entsprechend früh auf die Erforschung und Erneuerung der Gotik als eines originären Nationalstils ein.[49] Und selbst in Deutschland begannen um die Mitte des 19. Jahrhunderts erste Stimmen einzuräumen, dass die Wurzeln der Gotik in Frankreich lagen. Hatte für Stieglitz noch festgestanden, dass die »deutsche Bauart […] aus Deutschland im dreyzehnten Jahrhundert nach Frankreich über[gegangen]«[50] sei, räumte Franz Kugler in seiner opulenten *Geschichte der Baukunst* mit allen Spekulationen um die Herkunft des gotischen Stils auf: »Das nördliche, und im engeren Sinne das nordöstliche Frankreich ist seine erste Heimat. Man wusste es, dass man von dort das neue Formengesetz empfing; man rühmte sich der neuen, im ›französischen Werk‹ errichteten Bauten.«[51] Gerade der zweite Satz barg vor dem zeithistorischen Hintergrund des laufenden Projektes der reichseinigenden Kölner Domvollendung einige Sprengkraft.

Gleichwohl wurde in Deutschland weiterhin versucht, auch den eigenen nationalen Anspruch auf das gotische Erbe und das neugotische Bauen zu argumentieren. Erst ab etwa 1880 wandte man sich wie zum Ersatz einer systematischen Restitution auch der Romanik zu.[52] F.E. Koch schrieb 1892 in seiner

47 Ders.: *Personal and Professional Recollections*, London 1879, S. 118f.
48 Vgl. ebd., S. 119.
49 Vgl. etwa Fermigier, André: Mérimée et l'inspection des monuments historiques, in: Nora, Pierre (Hg.): *Les Lieux de memoire*, Bd. II (*La Nation*), Paris 1986, S. 593–611, hier S. 608.
50 Stieglitz 1820, S. 164.
51 Kugler, Franz: *Geschichte der Baukunst. Mit Illustrationen und anderen artistischen Beigaben*, Bd. 3, Stuttgart 1859, S. 5.
52 Ausführlich zur Geschichte der Neoromanik vgl. etwa Bringmann, Michael: *Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland*, Heidelberg 1968; Mann, Albrecht:

Eigenschaft als Oberlandbaumeister von Güstrow: »Kultiviren etwa die modernen Gothiker aus vermeintlichem Patriotismus diesen Stil, dann müssten sie auf die romanische Formbildung zurückgehen, die allein als ein echt deutscher Stil anzusehen ist, während die Gothik aus Frankreich, die Renaissance aus Italien stammt«[53] – eine eigentümlich deutsche Ausbildung habe die Gotik allein in den großen Kathedralbauten erfahren.

Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass schon in den frühen Phasen ihrer Erforschung auch die Theorie des orientalischen Ursprungs der Gotik ihre Befürworter gefunden hat.[54] Ferner haben in jüngerer Vergangenheit auch die kulturellen Erbansprüche anderer europäischer Länder, Städte und Regionen (Niederlanden, Prag, Siebenbürgen) auf Basis häufig »erfundener« Traditionen zunehmend Beachtung der Historismusforschung gefunden.[55]

Spiritualisierung der Gotik: Heidnische Antike versus christliches Mittelalter

Innerhalb des Lagerkampfes zwischen Klassizisten und Neugotikern wurden die Epochenstile massiv auch in Bezug auf die ihnen vermeintlich innewohnende Spiritualität ausgedeutet, um sie auch innerhalb der theologischen und konfessionellen Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts instrumentalisieren zu können. Insbesondere aufseiten der Romantiker kam es dabei zur entschiedenen Dichotomisierung von heidnischer Antike und christlichem Mittelalter.[56] Wenngleich sich Goethe oder August Reichensperger[57] gemüht hatten,

Die Neuromanik: Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts, Köln 1996.

53 Koch, Friedrich Eduard: Die Gothik im Dienste der modernen Anforderungen an die Architektur, in: *Deutsche Bauzeitung* 26 (1892), Nr. 82, S. 501 ff.

54 Vgl. hierzu Bertuleit, Sigrid: *Gotisch-Orientalische Stilgenese. Englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main u.a. 1989.

55 Vgl. Schmitz, Rainer: *Tagungsbericht: Nationalismus als Ressource? Konsens und Dissens in der europäischen Nach- und Neogotik des 19. Jahrhunderts (Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 17.–18.11.2016)*, in: H-ArtHist, 10. Januar 2017, http://arthist.net/reviews/14442 (Stand 16.10.2018). Die Tagung wurde von Richard Nemec und Johannes Rösler organisiert.

56 Mit einigem Recht hat Hans Sedlmayr der chronischen Fehde zwischen »Neuhellenismus« und Neugotik auch eine symbiotische Struktur attestiert. Vgl. Sedlmayr 1998 (1948), S. 76f.

57 Die Maximen der mittelalterlichen Baumeister brachte August Reichensperger auf folgenden Nenner: »Ueber die todte Symmetrie [die sie freilich beherrschten, aber planvoll verwarfen] stellen sie als ein höheres die Eurythmie, und durch die äußere Unregelmäßigkeit ihrer Konstruktionen leuchtet stets eine tiefer begründete Regel hindurch.« Reichensperger 1845, S. 28. Vgl. auch Goethe 1960 (1772).

auch die Rationalität und strenge Regelhaftigkeit des mittelalterlichen Bauens auszuweisen, lieferte natürlich vor allem die erklärte Differenz zum antiken und antikisierenden Bauen der gotischen Partei die Argumente: Schon Friedrich Schlegel setzte eine vermeintlich durchgeistigte Gotik in diesem Sinne gegen die antike Kunst und ihre zeitgenössischen Parteigänger ab: »Das Licht der Hoffnung ist es, was der heidnischen Kunst fehlt«.[58] Diese Dichotomisierung wurde selbst noch von weniger dogmatischen Theoretikern fortgeschrieben und konnte etwa bei Karl Friedrich Schinkel, dessen architektonisches Schaffen sich wiederholt um den Ausgleich von gotischen und klassizistischen Formen und Strukturprinzipien bemüht hatte, in Adaption des Körper-Geist-Modelles – »Das Antike wirkt in seiner Größe und Festigkeit der Massen, das Gotische durch den Geist« – schließlich sogar in der geschlechtlichen Bestimmung der Epochenstile münden: »Das gothische in der Architektur ist unbestimmt anregend, daher weiblich. Das Griechische männlich […]«.[59]

Als besonders wirkmächtig erwies sich aber neben den Hinweisen auf das diaphane Moment der großflächig durchfensterten gotischen Kathedralen insbesondere die christologische Ausdeutung ihrer ausgeprägten Vertikalität. Licht wie Aufwärtsdrang ließen sich gleichermaßen als Ausdruck christlicher Spiritualität, eines die Schwerkraft überwindenden Aufwärtsstrebens und einer Tendenz zur Entmaterialisierung interpretieren. Friedrich Eisenlohr, Architekt zahlreicher Bahnhöfe und einstiger Assistent Heinrich Hübschs, schrieb 1833 mit Blick auf die Vertikalität der gotischen Kathedralen und die vermeintliche Abwärtsdrang der antiken Kunst: »In der klassischen Kunst ist die Natur, das Leibliche und Sinnliche, der Mittelpunkt; in der christlichen, der freie, über die Natur sich erhebende Geist«, welcher, so Eisenlohr weiter, gar »nach einer sittlichen Herrschaft«[60] strebe. Die Hierarchien sind damit markiert – und mehr noch: Der vermeintliche Umstand, dass es dem christlich-gotischen Geiste an der regelrechten Überwindung seiner zur bloßen Hülle erklärten Körperlichkeit gelegen sei, enthebe diesen dem Prinzip der Endlichkeit und ermögliche deshalb schließlich auch die Restitution der Gotik als Neugotik: Eine Wiedergeburt der einst untergegangenen »romantischen« Kunst des Mittelalters

58 Schlegel, Friedrich von: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (*Sämtliche Werke*, Bd. 6), Wien 1846, S. 168.

59 Schinkel, Karl Friedrich: *Briefe, Tagebücher, Gedanken*, hg. von Hans Mackowsky, Berlin 1922, S. 197. In seinem Vorwort schrieb Mackowsky: »Gotik und Antike fanden für ihn zuerst sich gegenüber wie Geist und Stoff, dann aber, auf höherer Stufe der Selbsterkenntnis, wie weibliches und männliches.« Ebd, S. 16. Vgl. auch Kamphausen, Alfred: *Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1952, S. 87. Vgl. hierzu auch Kunst 1974, S. 245.

60 Eisenlohr, Friedrich: *Rede über den Baustyl der neueren Zeit und seine Stellung im Leben der gegenwärtigen Menschheit*, Karlsruhe 1833, unpag.

sei denkbar, während sich der eigentümlich antike Geist durch bloße Nachahmung nicht wieder zu neuem Leben erwecken lasse: »Griechische Baukunst ist untergegangen und längst hinabgesunken ins Reich der Vergangenheit«.[61] Indem das Mysterium der Wiederauferstehung Christi zum Modell und Argument einer Wiederauferstehung der Gotik als der erklärten Materialisierung des Wiederauferstehungsprinzips selbst gewendet wurde, konnte Eisenlohr zugleich auch das Überzeitlichkeitsargument der Klassizisten entkräften und in sein Gegenteil verkehren.

Carl Albert Rosenthal stellte sich angesichts der Frage »In welchem Style sollen wir bauen?«[62] vorurteilsfrei auch der Option der Vermengung der jeweils größten Errungenschaften einzelner historischer Baustile, verlagerte die Gewichtung seiner Argumente dabei aber entschieden auf die *Religion* – um sie im selben Maße vom Modell des *Nationalstils* abzuziehen: Der zeitgemäße Baustil müsse christlich, deshalb international und dabei regional nuanciert sein. Mit dieser Prämisse deklinierte Rosenthal die zur Verfügung stehenden historischen Stiloptionen: Der in mediterranem Klima und heidnischer Religion gediehene griechische Stil verbiete sich, weil er sich in sinnlicher Diesseitigkeit erschöpfe und dem »zum Unendlichen emporblickenden Christen«[63] deshalb nicht entsprechen könne. Dem römischen Stil fehle es an Eigentümlichkeit und innerer Konsequenz, unter den Bedingungen des Christentums sei aus ihm der Renaissancestil geworden, und dieser schließlich habe »zum Perückenstyl geführt, und würde auch jetzt wieder zu ihm hinführen«.[64] Auch er entfalle. Dem romanischen Stil fehle es als Abkömmling des römischen an architektonischer Durchbildung, trotz seiner Ansätze zur Vertikalentwicklung bleibe er schwerfällig, dem arabischen fehle die »statische Begründung der Formen«[65] und damit jeder architektonische Charakter. So verbleibe einmal mehr der vermeintlich »germanische Baustyl«, dessen Grundprinzip »im Emporstreben und im Vorherrschen der Form vor der Masse« zu erkennen und dieses »als Ausdruck vom Vorherrschen des Geistes vor der Materie, des Geistigen vor dem Sinnlichen«[66] zu begreifen sei. Wer also »wollte leugnen, daß diese Hallen der Geist des reinsten Christentum durchweht?«[67] Die Arbeit

61 Ebd.
62 Rosenthal, Carl Albert: In welchem Style sollen wir bauen? (Eine Frage für die Mitglieder des deutschen Architektenvereins), in: *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst* 4 (1844), S. 23–27.
63 Ebd., S. 24.
64 Ebd., S. 25.
65 Ebd.
66 Ebd., S. 26.
67 Ebd. Darüber hinaus entspreche der germanische – also gotische – Stil sowohl dem deutschen Klima als auch dem deutschen Volkscharakter.

an der Restitution der Gotik, »als ein scheinbares Erzeugniß des Katholicismus verdammt und verlassen«,[68] tatsächlich aber Ausdruck eines bereits stetig schwelenden Reformationseifers, komme schließlich der Arbeit an der Vollendung der Reformation gleich.[69]

Konfessionelle Inanspruchnahmen der Gotik: Protestantismus versus Katholizismus

Im Generellen jedoch waren innerhalb der deutschen Christengemeinde theologische Ausdeutungen des gotischen Stils vor allem aufseiten des katholischen Lagers unternommen worden. Gleichwohl entdeckte auch der Protestantismus die Gotik als sein genuines Erbe: Im Jahre 1861 etwa wurde auf der Eisenacher Kirchenkonferenz das sogenannte *Eisenacher Regulativ* verabschiedet, das auf die Normierung des protestantischen Kirchenbaus in Deutschland zielte. Es wurde nie rechtswirksam, übte aber als Aufstellung von insgesamt 16 Empfehlungen bis ins 20. Jahrhundert einen gewissen Einfluss auf den protestantischen Kirchenbau aus.[70] Unter Mitwirkung des Berliner Oberbaurates Friedrich August Stüler und des Hannoveraner Baurates Conrad Wilhelm Hase bekannte sich das *Eisenacher Regulativ* einerseits und auch im Sinne einer Materialgerechtigkeit zu einer sparsamen Verwendung äußerlicher Stilisierungen, andererseits in seiner wohl zentralsten, dritten Forderung jedoch ungebrochen auch zur historistischen Orientierung an mittelalterlichen Baustilen:

> Die Würde des christlichen Kirchenbaues fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten *christlichen Baustile* und empfiehlt in der Grundform des länglichen Vierecks neben der altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen (vorgothischen) Bauart vorzugsweise den sogenannten germanischen (gothischen) Styl.[71]

Doch nicht nur mit Blick auf die hier fehlende Abgrenzung zum katholischen Kirchenbau erwies sich die dechiffrierbare Konfessionalisierung eines Epo-

68 Ebd., S. 27.
69 Ebd.
70 Vgl. Kaiser, Paul: Das sogenannte Eisenacher Regulativ von 1861. Ein kirchenrechtliches Phantom, in: Raschzog, Klaus/Sörries, Reiner (Hg.): *Geschichte des protestantischen Kirchenbaues. Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag*, Erlangen 1994, S. 115–118.
71 Zit. nach Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berlin 1893, S. 238.

chenstils und seines Neostils zumindest in Deutschland als ein schwieriges Unterfangen – nicht selten verlor es sich im Detail.[72]

Als vergleichsweise einfach hatte es in England Pugin angesehen, die Gotik als exklusives Erbe nicht nur für sein Land, sondern auch für den Katholizismus in Anspruch zu nehmen. In Umkehrung der Verdunkelung des Mittelalters durch die Parteigänger des Klassizismus deutete Pugin in seiner apokalyptischen Schrift *Contrasts* (1836) die Lossagung der anglikanischen von der römischen Kirche als Fanal einer Verfallszeit und tauchte damit die Frühe Neuzeit ins Zwielicht gottloser Dekadenz und steter gesellschaftlicher Rückschrittlichkeit. Mit Blick auf die Stilfrage war damit der Beweis angetreten, dass der Protestantismus nichts eigenes hervorgebracht und sich deshalb an der paganen Kunst der Antike habe orientieren müssen.[73]

Doch wie immer gab es Gegenstimmen. 1873 etwa unterzog der bereits andernorts erwähnte Architekt und Architekturtheoretiker[74] Thomas Graham Jackson die Engführung von christlicher Spiritualität und gotischer Architektur einer Grundsatzkritik. Im vierten Kapitel seiner Untersuchung zur *Modern Gothic Architecture*, das unter dem bezeichnenden Titel »Disloyality«[75] (Untreue) vorgängige weltanschauliche Aneignungen der Gotik resümierte, ging Jackson – wohl auch mit Blick auf seinen Mentor Gilbert Scott[76] – unter anderem gegen den Irrtum der Generation um Pugin vor, nach dem es sich bei der Gotik in Opposition zur paganen Klassik der Antike um einen genuin *christlichen* Stil gehandelt habe: Tatsächlich habe die christliche Architektur alle Stile durchlaufen, so wie die Gotik ihrerseits von allen Weltreligionen re-

72 Wie kleinteilig und spitzfindig die Argumentationen der Ideologisierungen selbst von Baumaterialien oder dezentesten Stilelementen ausfallen konnte, zeigt etwa der Fall der späten baupolitischen Konsequenzen einer einem Mönch des märkischen Zisterzienserklosters Lehnin angedichteten um 1300 getätigten Weissagung, die das Ende der Hohenzollernherrschaft um 1800 vorausgesagt haben soll: In Verwendung des lehninschen »Klosterziegels« und dessen Verarbeitung im »märkischen« respektive »gotischen Verband« in ihren Neubauten ging die katholische Kirche gegen ihre Marginalisierung im wilhelminischen und protestantischen Preußen vor. Vgl. hierzu Tacke, Andreas: Klosterziegel contra Reichsziegel. Überlegungen zur Ikonographie und Ikonologie der Berliner Architektur und bildenden Kunst des späten Historismus, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1995, S. 141–159.

73 Pugin, Augustus Welby Northmore: *Contrasts. Or, a Parallel between the noble Edifices of the Middle Ages and corresponding Buildings of the present Day; showing the present Decay of Taste*, Edinburgh 1898 (1836), insbesondere S. 58.

74 Zum Werk Jacksons vgl. insbesondere Whyte 2006.

75 Vgl. Jackson 1873, S. 88–125.

76 Dieser hatte »a sort of religious horror at all the styles of pagan origin« empfunden, nachdem es für seine Landmänner als ausgemacht galt, dass die Gotik der Stil des christlichen Glaubens sei. Scott, George Gilbert: *Personal and Professional Recollections*, London 1879, S. 266. Vgl. auch Whyte 2006, S. 30.

zipiert worden, ferner bei sämtlichen Bauaufgaben zum Einsatz gekommen[77] und deshalb bestenfalls ein gesamteuropäischer Kontinentalstil sei.[78] Jacksons Einlassungen mündeten folgerichtig in einer Grundsatzkritik des Historismus: »How can it be supposed that the same style of art can reflect the ancient and modern worlds, constituted as they are thus differently«.[79]

Soziale Inanspruchnahmen der Gotik: Das Ideal der Bauhütte

England bildete nicht zuletzt das Zentrum einer weiteren politischen Kategorie der identitätsstiftenden Gotikrezeption, die ihrerseits zunächst an der Überwindung vorgängiger, entschieden aristokratisch geprägter Restitutionen des Stils zu arbeiten hatte. So führte insbesondere der Sozialreformer John Ruskin produktionsästhetische Argumente für den Primat der Gotik an: In der Formenvielfalt gotischer Architektur und Bauplastik sah er einen Beleg für die individuelle Freiheit des Handwerkers, für dessen geistige Erfüllung in der Arbeit und für die kreativen und produktiven Potenziale des Kollektivverbundes in der mittelalterlichen und arbeitsteiligen Bauhütte.[80] In dieser habe sich der Zeitstil als ein gleichsam protosozialistischer Gemeinschaftsstil realisiert. Aus sozialreformerischer Sicht, die insbesondere die negativen Folgen der industriellen Massenproduktion zu überwinden suchte, markierte gerade der Mangel an gleichförmiger Perfektion die humanen und freudvollen Entstehungsbedingungen von Artefakten jeglichen Zuschnitts. Das Ideal der Bauhütte wendete die Gotik somit schließlich auch zum Sozialstil und lieferte entsprechend weitere Argumente für die Neugotik, die wie ihr Vorbild den Schutz des Handwerks gegenüber den trügerischen Fortschritten der Industrialisierung gewährleisten werde.

Solche Vorstellungen einer kollektivistischen Volkskunst waren auch im deutschsprachigen Raum aufgerufen worden: Immer wieder besann man sich auch hier im neugotischen Lager auf »Bauhüttentradition, […] Steinmetzideal und Handwerksmythos«,[81] die sich im Bedarfsfall leicht auch mit der nationalen Idee verbinden ließen. So beschwor etwa Christian Ludwig Stieglitz' Lek-

77 Vgl. Jackson 1873, S. 99–103.
78 Vgl. ebd., S. 104.
79 Ebd., S. 120.
80 Vgl. hierzu insbesondere Ruskin, John: *The Nature of Gothic. A chapter of The Stones of Venice*, London 1892. Erstmals in: Ruskin, John: *Stones of Venice*, 3 Bde., London 1851–1853, dt.: Ruskin, John: *Steine von Venedig. Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*, hg. von Hedwig Jahn, Leipzig 1904, Kapitel »Das Wesen der Gotik«, S. 174–264.
81 Dolgner 1994, S. 518.

türe des gotischen Stils sowohl deren deutschen[82] als auch ihren kollektivistischen Geist – habe doch erst die Verbindung und Verbrüderung der Künstler die Ausbildung eines einheitlichen Nationalstils überhaupt möglich gemacht.[83]

Und noch Ernst Götzingers *Reallexikon der Deutschen Altertümer* von 1881 sah in der gotischen Baukunst nicht nur »das notwendige Ergebnis des geistigen Lebens und Strebens seiner Zeit«,[84] sondern neben der monotheistischen Spiritualität des Christentums auch das Autonomiestreben »eines von klösterlicher Abhängigkeit sich abtrennenden freien Bürgertums«[85] eingeschrieben.

Grabenkämpfe: Zum Beispiel August Reichensperger

Ein Beispiel mag illustrieren, in welchem Maße die nationale, aber auch die konfessionelle Frage die Debatte um Bau- und Stilpolitik in der Mitte des 19. Jahrhunderts prägten und mit welcher Entschlossenheit die Deutungskämpfe ausgefochten wurden.

August Reichensperger, ein Rheinländer, Katholik und leidenschaftlicher Befürworter der Neugotik, stellte am 20. Februar 1852 in einer vor der zweiten preußischen Kammer gehaltenen Rede noch einmal die Frage: *In welchem Style sollen wir bauen?* Sie wurde in *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst* mitsamt kritischer Entgegnungen und neuerlicher Replik Reichensperger gedruckt.[86] Schon die Herausgeber ergriffen in ihren einführenden Worten entschlossen Partei für die Neugotik: »Freilich verfolgt Berlin das Bestreben, in der Kunst den Ton angeben zu wollen, mit wenig Glück. Schinkel und seine Schule wird von den meisten Kunstjüngern verlassen, überall findet man das Monotone in der ewigen Wiederholung der griechischen Antike«.[87] Reichenspergers eigene Rede schloss mit einer scharfen Kritik sowohl an der schinkelschen Architektur der *Berliner Bauakademie* als auch von deren Curriculum an: Beide, so der Autor, verweigerten sich der deutschen zugunsten einer griechisch-römischen und also einer »heidnisch-vorchristlichen«[88] Tradition.

82 Insbesondere im 1277 durch Erwin von Steinbach begonnenen Turm des Straßburger Münsters sei die deutsche Baukunst erstmals voll verwirklicht worden. Stieglitz 1820, S. 120.
83 Vgl. ebd., S. 127.
84 Götzinger, Ernst: Gotische Baukunst, in: Ders (Hg.): *Reallexikon der Deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des deutschen Volkes*, Leipzig 1881, S. 219–230, hier S. 219.
85 Ebd.
86 Reichensperger, August: In welchem Style sollen wir bauen?, in: *Romberg‹s Zeitschrift für praktische Baukunst* 12 (1852), S. 291–304.
87 Ebd., S. 291.
88 Ebd., S. 293.

Anhand der Aufnahmeprüfungen und Prüfungsaufgaben sehe man, dass es den Studierenden »sogar ausdrücklich verboten« sei, sich »unserm nationalen Baustyle«[89] anzudienen. So werde »dasjenige, was uns als Deutschen, dächte ich, doch das Nächste sein muß, gänzlich vernachlässigt«.[90] Während in Berlin die »große eigene Kunst […], welche den Ruhm des deutschen Mannes durch die ganze Welt getragen«[91] habe, vergessen werde, prangten stattdessen allerorts nackte Götter und Halbgötter von den Gebäuden.[92] Man greife ferner zwei Jahrtausende zurück, um »unsere großen Dombaumeister bei Seite liegen [zu lassen], welche jene Kathedralen geschaffen haben, zu denen alle Reisenden, ja zu denen die Völker wallfahrten!«[93] So sei den »todtgeborenen Kunstschöpfungen«[94] der Zeit nur entgegenzutreten, indem man sich kompromisslos um die Restitution des deutschen mittelalterlichen Baustils bemühe, der im Folgenden einmal mehr auch zu einem bürgerlichen Sozialstil gewendet wird:

> Noch im 16. Jahrhundert ist am Stephansthurme zu Wien gebaut worden von einfachen Steinmetzmeistern und ihrer Gesellenschaft; von da ab beginnt die gelehrte, die akademische Richtung und wahrlich nicht in aufsteigender Linie. Eben solche einfache Meister haben den Wald von Kathedralen gebaut, die trotz aller Verwüstung, die man darin angerichtet, noch immer die beredtesten Zeugen von der Größe, der Schöpferkraft, der Genialität unserer Altvordern dastehen.[95]

»Also, meine Herren«, forderte Reichensperger deshalb mit Blick auf die allen mittelalterlichen Meistern gemeine Handwerksschule, »verpflanzen Sie den Katheder wieder in die Bauhütte […]!«.[96] Erklärtes Vorbild blieb Reichensperger die englische Rückbesinnung auf die Gotik: Dort habe man sich den fal-

89 Ebd.
90 Ebd.
91 Reichensperger 1852, S. 294.
92 »Ich darf wohl fragen, in welchem Zusammenhange dieselben mit unserem Leben, mit unserem Glauben, mit unserer Geschichte stehen«. Ebd.
93 Ebd. Das Argument, der mittelalterliche Stil sei den veränderten Bedürfnissen nicht mehr angemessen, ließ Reichensperger im Verweis auf die großen Rathäuser von Breslau, Münster, Köln oder Lübeck sowie auf die »Marienburg, dessen Erhaltung wir der weisen Fürsorge unseres hochherzigen Königs zu verdanken haben«, nicht gelten. Ebd., S. 295.
94 Ebd.
95 Ebd.
96 Ebd., S. 296. Auch andernorts spielte Reichensperger die Vorzüge der Bauhütte ausführlich gegen die akademische Architektenausbildung aus. Vgl. ebd., insbesondere S. 25, S. 67. Insbesondere in Köln sei die Wurzel einer solchen Bauhütte bereits gelegt. Vgl. ebd., S. 80.

schen Vorbildern der kontinentalen Stilverwirrung sowie den überschaubaren eigenen Abwegen – mithin insbesondere der klassizistischen Stilsünde der *St. Paul's Cathedral* – erwehren können. »England hat sich wieder auf sich selbst besonnen, […] es baut wieder in der Weise seiner großen Vorfahren«[97] und belächele dabei nebenbei den hinderlichen Apparat, »den wir hier aufstellen, um unsere Baumeister zu bilden. In England giebt es derartige Akademien nicht.«[98] Um also aus dem »Schein- und Schattenwesen herauszukommen, welches nirgendwo eine lebendige Wurzel hat«,[99] sei es nötig, »dem ausgefahrenen Geleise des Pseudogräcismus«[100] zu entrinnen, »auf dem Kunstgebiete unsere angestammte Muttersprache in ihre unveräußerlichen Rechte wieder ein[zu]setzen, mit einem Worte, wir müssen die Baukunst, ja die Kunst überhaupt wieder christlich und national werden lassen.«[101]

Die in der *Berliner Zeitschrift für Bauwesen* publizierte Erwiderung *Der Abgeordnete Reichensperger und die Baukunst*[102] hielt nach einer Distanzierung von jedem »blinden Nachahmen früherer Kunstperioden«[103] dagegen: »Wir leben nun einmal in den Tagen der Wissenschaft, der Kritik, der historischen Forschung.«[104] Daran, dass dessen Früchte an Reichensperger vorbeigegangen seien, lässt die Gegenpolemik im Folgenden keinen Zweifel. In einer »vollständigen Begriffsverwirrung« eifere Reichensperger »fortwährend gegen das ›Franzosenthum‹ und ›Heidenthum‹ in der Architektur und empfiehlt statt dessen ‚unsren heimischen, nationalen, vaterländischen' Baustyl, nämlich den gothischen: und doch ist der gothische Styl erst recht ein ›Franzosenthum‹ […], da nach den jetzigen Resultaten der Kunstforschung kein Zweifel mehr vorliegt, daß der gothische Styl seinen Ursprung in Frankreich genommen hat.«[105] Spöttisch kostet die Replik im Folgenden alle Konsequenzen und zu imaginierenden Folgen der starrhalsigen Maximen Reichenspergers aus, gemäß

97 Ebd., S. 297. Gemeint ist hier insbesondere das Parlamentsgebäude.
98 Ebd.
99 Ebd.
100 Ebd.
101 Ebd. In ähnlichem Wortlaut andernorts: »Zunächst und im Allgemeinen wäre auch auf dem Gebiete der Kunst die Muttersprache, d.h. die deutsche Kunst in ihr unveräußerliches Recht wieder einzusetzen und der Rang ihr einzuräumen, welchen dermalen die Antike usurpirt, während letztere etwa auf dem Fuße zu behandeln sein möchte, auf welchem man bisheran die vaterländische Architektur zu behandeln gewohnt war.« Reichensperger 1845, S. 66.
102 Reichensperger 1852, S. 298–302.
103 Ebd., S. 298.
104 Ebd.
105 Ebd., S. 299.

derer »wir vermuthlich noch jetzt zu den Truglodyten und Zeltenbewohnern gehören«[106] würden.

> Die Fortbildung der Architektur, wie des gesammten geistigen Lebens der Nationen hat sich stets der vorhandenen Resultate zu bemächtigen gesucht, und nur dadurch, daß jede folgende Aera sich auf die Schultern der vorhergehenden stellte, konnten Höhenpunkte erreicht werden, wie die Antike, wie die Gothik sie zeigt.[107]

Niemals sei »tabula rasa gemacht worden«.[108] Und war »ein neuer Baustyl gewonnen, so theilte derselbe sich unwiderstehlich dem ganzen Kreise der civilisirten Welt mit.«[109]

Während die von Reichenspergers Widersachern bemühte Erkenntnis alsbald die deutsche Hinwendung zur Neoromanik einleiten sollte, zeigte sich der Angegriffene in seiner neuerlichen Antwort so pikiert wie unbeirrt:

> Der eigentlich vernichtende Schlag aber scheint der dort mit gesperrter Schrift gedruckte Satz sein zu sollen, daß der gotische Styl nach den jetzigen Resultaten der Kunstforschung seinen Ursprung in Frankreich genommen. Für den gelehrten Correspondenten der ›Zeitschrift für Bauwesen‹ scheint diese Entdeckung etwas Nagelneues zu sein; mich hat er damit nicht überrascht. […] Mein Herr Gegner verwechselt nur das heutige Frankreich und seine Bewohner mit dem Frankreich Ludwig's des Heiligen, in welchem das germanische Element noch bis zu einem gewissen Grade tonangebend war, und insbesondere der Baukunst ihr Gepräge aufdrückte […]. Ich greife, mit einem Worte, den akademischen Styl nicht um deßwillen an, weil er im Auslande entstanden, sondern weil er principlos und langweilig ist, weil er weder unseren Sitten noch unserem Klima, noch unseren Bedürfnissen, noch auch, wenigstens seinem Grundschema nach, unserem Materiale entspricht, weil es blos ein Schein- und Schattenwesen ist ohne alle lebendige Wurzel im Volke, seiner Geschichte, seinem Leben, Glauben und Hoffen.[110]

106 Ebd., S. 300.
107 Ebd.
108 Ebd.
109 Ebd. Weiter heißt es: »Hieraus erhellt schon der kosmopolitische Charakter der Architektur, die über enge Nationalitätsgrenzen erhaben gewesen ist und immer sein wird«. Ebd.
110 Ebd., S. 303.

Mehr noch: »wenngleich auf dem Boden des heutigen Frankreich entsprossen, [sei die Gotik] doch innerstes Eigenthum der germanischen Race«.[111]

Die Neorenaissance: Stil der Deutschen oder Stil der Vernunft

Insbesondere vor dem Hintergrund der revolutionären Erhebung des Jahres 1848 gewann die Nationalidee in Deutschland noch einmal an Brisanz. In diesem Zusammenhang begann nun auch die vor allem mit dem Wirken Sempers verbundene Restitution des Renaissancestils als sogenannte Neorenaissance,[112] die mithin ebenfalls von Beginn an in hohem Maße politisiert wurde. Noch 1884 sah Hubert Stier die »Frage der Wiederbelebung der deutschen Renaissance gegenwärtig fast im Vordergrunde unseres künstlerischen Tagesinteresses« und beobachtete im weiteren Ausbau seiner Tautologie, wie sich die »Einwirkung dieser Wiederbelebung mit einer Lebhaftigkeit […] geradezu auf alle Gebiete des künstlerischen Schaffens«[113] erstreckte. Er sah in der »Erforschung und Aneignung des uns überkommenen Stoffes der Baukunst […] eine Pflicht unserer Zeit«, die mit der kritischen »Werthschätzung des Hervorgebrachten«[114] einherzugehen habe. Wenig später sollte Albert Hofmann namentlich auch die Kriegsereignisse 1871–1872 als eine wesentliche Ursache der intensivierten nationalen Besinnung auf den Renaissancestil als einer genuin deutschen Kunst ausweisen, die in den kommenden Dekaden weiter dynamisiert werden sollte:

> Diese gewaltige Bewegung, welche nach der Wiedergeburt des deutschen Reiches und insbesondere nach dem Erscheinen von Lübke's »Deutsche Re-

111 Ebd.

112 Zur Geschichte und den politischen Implikationen der Neorenaissance vgl. insbesondere Kraus, Walter u.a. (Hg.): *Neo-Renaissance. Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau*, Dresden 2001. Zu ihrer Geschichte vgl. Milde, Kurt: *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Dresden 1981.

113 Stier, Hubert: Die deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung, in: *Deutsche Bauzeitung* 72 (1884), S. 426–429, hier S. 426f. Zu verdanken sei dies den »großen nationalen Ereignisse[n] der siebziger Jahre« sowie nicht zuletzt der Pionierarbeit Wilhelm Stiers, des Vaters des Autors, der sich bereits seit den 1850er-Jahren um die Erforschung der deutschen Renaissance verdient gemacht habe. Vgl. ebd., S. 427.

114 Ebd., S. 428.

naissance« die gesammte Kunstwelt für diesen vermeintlich nationalen Styl ergriff, zittert noch bis in unsere und zukünftige Tage nach.[115]

Aus nationalistischer Perspektive war sich 1889 auch Adolf Siegmund sicher, dass die Neorenaissance mit dem »Recht der Erstgeburt im Vaterhause«[116] als deutscher Nationalstil zu begründen sei. Und noch 1901 resümierte Gustav Ebe, der die historische Stilentwicklung entschieden auf die künstlerische Phantasie einzelner Völker zurückführte, in der *Deutschen Bauzeitung* die segensreiche Wirkung des nationalen Gedankens nicht nur für die Wiederentdeckung der deutschen Renaissance und ihre Wiederaufnahme in Gestalt der Neorenaissance, sondern auch für die entschieden national orientierte Erforschung von Gotik, Barock und Rokoko.[117] Tatsächlich hatte der Renaissancestil zunächst mit seinem vermeintlich *undeutschen* Image zu kämpfen, bevor er als Neorenaissance in den 1870er-Jahren auch in der vom Klassizismus dominierten neuen Reichshauptstadt Berlin seinen Durchbruch erlebte.[118]

Die Argumente, mit denen die Neorenaissance protegiert wurde, lassen sich gleichwohl neuerlich nicht allein auf ein nationalistisches Denken reduzieren. Hubert Stier versuchte 1884 etwa, den Nationalgedanken um ein künstlerisches Qualitätsargument zu ergänzen: Die nordalpine Renaissance habe schlechterdings die *besten* Werke der Deutschen Kunst hervorgebracht. Durch die über Italien vermittelte Rezeption antiker Kunst sei die deutsche Renaissance erst in ihrer Endphase erfasst – und verwässert – worden.[119]

Nicht zuletzt lieferte auch der Renaissancestil Potenzial zur *sozialen* Distinktion. Noch Herman Muthesius resümierte, dass die Renaissance den zuvor »gleichmäßig geschichteten Volksklassen des Mittelalters« die Gebildeten »als besondere Gesellschaftsklasse« entgegengestellt habe. So sei »eine Kunst für die herrschende Klasse an Stelle der gotischen Volkskunst«[120] getreten. Es war schließlich auch der enge Konnex zwischen den Vorstellungen von der Renaissance als einer rationalistischen Verstandeskultur, die auch die Entwicklung und Ausdeutung der Neorenaissance wesentlich geprägt hatte: Mehr oder we-

115 Hofmann, Albert: In welchem Style sollen wir bauen? in: *Allgemeine Bauzeitung* 55 (1890), S. 81–84, S. 89–92, hier S. 84.
116 Siegmund, Adolf: *Deutsche Renaissance. Mahnruf eines Deutsch – Österreichers*, Berlin 1889. Zit. nach Hofmann 1890, S. 83.
117 Vgl. Ebe, Gustav: Der Werth des historischen Erbes für das architektonische Schaffen der Jetztzeit, in: *Deutsche Bauzeitung* 35 (1901), Nr. 41, S. 257ff. und Nr. 44, S. 275–278.
118 Vgl. Karge 2008, S. 389. Dresden blieb insbesondere aufgrund des Wirkens Sempers dennoch weiterhin das künstlerische Zentrum der Neorenaissance.
119 Vgl. Stier 1884, S. 426–429.
120 Muthesius 1902, S. 11.

niger entschiedene Bekenntnisse zur Neorenaissance rückten deshalb häufig graduell von ideologischen und historischen Begründungen ab, um stattdessen konstruktivistische und rationalistische Argumente anzuführen.[121] Dasselbe konnte übrigens noch in England gelten: Auch James Ferguson hatte das Bauen mit den Formen der Renaissance empfohlen, weil diese Kunstepoche zwar für Fortschritt stehe, ihre Vollkommenheit aber nie erreicht habe.[122] Ihre vermeintliche Nähe zur rationalen Vernunft, zum wissenschaftlichen Fortschritt und zum Gedankengut des Humanismus teilte die Neorenaissance somit zu weiten Teilen mit dem Klassizismus.

Absolutismus, Katholizismus, Neobarock

Mit Blick auf den Umstand, dass der Barock schon aus Sicht seiner klassizistisch geprägten Überwinder in hohem Grade als Stil sowohl des politischen Absolutismus als auch eines gegenreformatorisch, womöglich genuin jesuitisch geprägten Katholizismus erklärt worden war, hat Martin Warnke darauf hingewiesen, dass auch in diesem Fall »jede Wiederaufnahme barocker Stile ein Bekenntnis zu jenen historischen Kräften in sich« tragen musste.[123] Insbesondere mit Blick auf die Kunst- und Repräsentationspolitik Ludwigs XVIII. von Frankreich in der Restaurationszeit 1814–1824 oder auf die Bauherrentätigkeit auch Ludwigs II. von Bayern[124] ist dieser Einschätzung sicher beizupflichten.

Aus dem ihm zugedachten Image heraus erklärt sich ferner, weshalb der Barock vergleichsweise lange auf seine historistische Restitution hatte warten müssen, bevor er schließlich ebenfalls als bürgerliche Stil-Option gehoben werden konnte. Cornelius Gurlitt als einem seiner Wiederentdecker schien es notwendig, die Ehrenrettung des Neobarock über die scharfe Trennung von historischem Zeitgeist und gegenwärtigem Individualgeist zu betreiben. In einem fiktiven Dialog von 1889 ließ Gurlitt zu diesem Zwecke einen durch und durch idealistisch gesinnten Verfechter des Klassizismus den neubarocken Architekten N. bedrängen:

121 Vgl. etwa Redtenbacher, Rudolph: Die Baukunst der Vergangenheit und ihre Stellung zu derjenigen der Gegenwart, in: *Allgemeine Bauzeitung* 46 (1881), S. 1–4, S. 17–20.
122 Fergusson, James: *History of the Modern Styles of Architecture*, London 1862, Bd. 2, S. 115 passim.
123 Warnke 1996, S. 12.
124 Zu Ludwig II. und seinen historistischen Schlossbauten vgl. Kapitel 11 in diesem Buch.

> Ihre Fassade missfällt mir nicht so sehr als Komposition, wie um des in ihr wirkenden und lebenden Geistes willen. Es ist das 18. Jahrhundert, welches Sie neu erstehen lassen wollen […]! der Geist ihrer Schöpfung […,] die Zeit des Barockstiles, […] ist vor dem Weltgericht der Weltgeschichte schon längst verurtheilt […]![125]

Den Architekten lässt Gurlitt scharf kontern, indem er zunächst den Ewigkeitsanspruch des ebenfalls endlichen Hellenismus und im Anschluss die vermeintliche eigene Beschwörung des historischen Zeitgeists infrage stellt:

> M e i n Stil ist es, rief der Architekt. I c h mache das Haus, m e i n Geist ist in ihm zu finden und wenn ich die Motive von den Azteken entlehne. Ich ändere nach meinem Gutdünken das Barock, wie Schinkel die Antike änderte, wie Schmidt die Gothik änderte und Semper die italienische Renaissance. […] Das haben sich die Herren damals vielleicht eingebildet, sie hätten keinen eigenen Stil, sondern bauten in echten alten Formen oder doch im Geiste der Alten. […] Ich schere mich den Teufel darum, welche Zeit eine Form erfand, die mir in den Kram passt. Ich kopire sie auch nicht, sondern bilde sie weiter. […] Was wir auch von den Alten entlehnen – und keine Zeit sog sich die Formen aus den Fingerspitzen, jede entlehnte – das bilden wir um nach unserm Geschmack, und dieser Geschmack ist unser Stil, der Stil des 19. Jahrhunderts, – letztes Viertel![126]

Das Schlusswort des Architekten ist wohl auch das Gurlitts, auch wenn der Widersacher seines literarischen Alter Ego am Ende uneinsichtig bleibt.

Mit Einlassungen wie diesen war sogleich auch die Tür für *nationale* Inbesitznahmen auch des Barock geöffnet: Georg Dehio sollte die seine mithilfe einer genealogischen Rückbindung an die bereits traditionsreich dem deutschen Erbgut einverleibte Gotik begründen: Insofern die Gotik erstens deutsch und zweitens ein genealogischer Vorfahr des Barock sei, habe sich deutscher Geist auch in letzterem verkörpern müssen.[127] Auch das Ringen um das barocke Erbe sollte sich in den folgenden Dekaden fortsetzen.[128]

125 Gurlitt, Cornelius: Alte Formen – neuer Stil, in: *Deutsche Bauzeitung* 23 (1889), S. 346–349, hier S. 346.

126 Ebd., S. 349.

127 Vgl. Dehio, Georg: Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik, in: *Kunstchronik, Neue Folge* 11/18 (1900), S. 273–277.

128 Zur weiterführenden Vereinnahmung des Barock in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts Vgl. Imorde, Joseph: Wem gehört der Barock? Stilaneignungen/Stilzuweisungen/Verlebendigungen, in: Blunk, Julian/Michalsky, Tanja (Hg.): *Stil als (geistiges) Eigentum*, München 2018, S. 189–202.

4.4 Die chronifizierte Krise: Die Optionalisierung der Stile

Die Option als Krise

Insofern das historistische Denken den vorgängigen historischen Stilen jeweils ein relatives Eigenrecht zugebilligt hatte und indem es sie allein aus den Bedingungen der jeweiligen Epoche heraus zu erklären und zu beurteilen versuchte, geriet das historische Stil-Erbe innerhalb der künstlerischen und architektonischen Praxis erstmals und in hohem Maße zur Option.[129] Die Frage »In welchem Style sollen wir bauen?« wurde zur Kernfrage des 19. Jahrhunderts. Im konkreten Wortlaut ist sie noch heute vor allem mit Heinrich Hübsch verbunden,[130] der in seiner 1828 vorgelegten Antwort Partei für den oft allzu leichtfertig mit der Neoromanik zur Deckung gebrachten, tatsächlich aber nicht historisch, sondern – mit Blick auf Fragen des Klimas, der Funktion, der Statik, der Dauerhaftigkeit und Verfügbarkeit des Materials und nicht zuletzt der Kosten – vielmehr pragmatisch hergeleiteten *Rundbogenstil*[131] ergriffen und auch andernorts eine vergleichsweise modernistische Haltung an den Tag gelegt hatte. In seiner Schrift *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Sculptur* von 1847 unterschied Hübsch die historischen Baustile generell von einer »lebenden Kunst«[132] und warnte vor der blinden Nachahmung historischer Stile, die selbst zu jeder Zeit Mischformen gewesen[133] und deshalb ferner auch von keiner Nation zu vereinnahmen seien.[134] Schließlich riet er zu entsprechender Vorsicht gegenüber den voreiligen Verabsolutierun-

129 Das Problem der *Optionalität* der modernen wie historistischen Stile erfasste längst nicht nur die Architektur, sondern auch ihre Innenausstattung, Bauplastik und Wandmalerei. Die erkennbare Stilwahl wurde so zur unausweichlichen Aufgabe sämtlicher Künste. Vgl. hierzu ausführlich und kasuistisch für den späten Historismus (1870–1914) im deutschen Sprachraum Heinig, Anne: *Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert*, Regensburg 2004.

130 Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

131 Ausführlich zu Genese, Ausprägung und Folgen von Hübschs Theorie des Rundbogenstils vgl. Walther, Silke: *»In welchem Style sollen wir bauen?« – Studien zu den Schriften und Bauten des Architekten Heinrich Hübsch (1795–1863)* (Diss.), Stuttgart 2004.

132 Hübsch, Heinrich: *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Sculptur*, Stuttgart 1847, S. 129. Auch dieses Buch setzte sich zum Ziel, die aktuelle Stilsuche durch Bereinigung von ihren geläufigen Irrtümern in Bezug auf die historischen Stile in ruhigeres Fahrwasser zu geleiten. Weder sei etwa die Vorstellung vom Stil als bloßer Hülle eines Gebäudekerns noch die Ansicht, einen historischen Stil einer Nation zuzuordnen, haltbar.

133 Vgl. ebd., insbesondere Kap. XIV–XV, S. 129–148.

134 Vgl. ebd., insbesondere S. 130f.

gen der »eigenen Geschmacksneigungen« eines »übereitle[n] Subjektivismus der heutigen Zeit«.[135] Hübsch ist auch deshalb von zahlreichen Zeitgenossen, die ihre Suche nach einem angemessenen Zeitstil noch über Generationen mehrheitlich in der Geschichte tätigen sollten, scharf kritisiert worden.[136]

Wie schwer es war, sich bei der Suche nach einem adäquaten Zeitstil von der Geschichte loszusagen, wird etwa bereits auch bei Karl Friedrich Schinkel deutlich, der zwar – ähnlich wie Hübsch – vermerkt hatte: »Jede Hauptzeit hat ihren Styl hinterlassen in der Baukunst – warum wollen wir nicht versuchen ob sich nicht auch für die unsrige ein Styl auffinden läßt? Warum sollen wir immer nur nach dem Styl einer anderen Zeit bauen?«,[137] der das Dilemma des ermangelten Gegenwartsstils aber gleichwohl ebenfalls nicht hatte lösen können: Wenn Stil gesucht und also gegebenenfalls *aufgefunden* werden kann, so kann er offenkundig doch nicht die *unausweichliche* Folge der Bedingungen einer Zeit sein und so muss die Suche wohl zwangsläufig bei den bereits zur Ansicht, Schulung und Lossagung bereitliegenden Stilen der Vergangenheit beginnen. So machte denn auch Schinkels im Fortgang entworfene eigene Perspektive, das jeweils Beste der historischen Stile in einem Gegenwartsstil zu synthetisieren, diesbezüglich keine Ausnahme.[138] Auch die Bausteine seines Gegenwartsstils wurden der Geschichte entnommen.

Dem Historismus blieb also zu keiner Zeit verborgen, dass historische Stile und ihre Neostile im Dienste von Vergemeinschaftung oder Distinktion immer neuen Überschreibungen ausgesetzt waren, so wie sich diese immer neuen Anfechtungen erwehren mussten. Wie oben aufgeführt, war insbesondere die Gotik im Laufe des 19. Jahrhunderts mal als französischer, mal als deutscher

135 Ebd., S. 163.

136 Vgl. hierzu insbesondere die kommentierte Quellenedition Malgrave, Harry F. (Hg.): *In which Style should we build? The German Debate on Architectural Style (The Getty Centre Publication Programs)*, Santa Monica 1992. Bereits der zweiten Auflage seiner 1822 erstmals erschienenen Abhandlung *Über griechische Architectur* hatte Hübsch zudem eine Verteidigungsrede gegen die »Stubenautorität« des Aloys Hirt beigeben müssen, der seinerseits Hübschs Interpretation der griechischen Architektur massiv angegriffen hatte. Vgl. Hübsch, Heinrich: Über griechische Architectur. Zweite mit einer Vertheidigung gegen Herrn A. Hirt vermehrte Ausgabe, Heidelberg 1824, hier Vorwort, S. I. Vgl. auch ders.: *Heinrich Hübsch über griechische Baukunst, dargestellt*, Berlin 1823.

137 Schinkel 1922, S. 194.

138 Ludwig Grote wies 1963 darauf hin, dass dem sich insbesondere seit 1830 einer fundamentalen Selbstkritik aussetzende Historismus die Tendenz zum funktionalen Bauen schon früh einen denkbaren Ausweg gewiesen hat. Gleichwohl Stil hier ausgerufenes Ziel, dort Folge der Lossagung von der entsprechenden Stilsuche sei, hätten sich auch historistisch geprägte Architekten wie Schinkel immer wieder auch den neuen, der Industrialisierung verdankten und also zeitgemäßen Techniken und Materialien zugewandt. Vgl. Grote 1965, insbesondere S. 66f.

und mal als englischer Nationalstil ausgerufen, mal als Ausdruck feudaler Repräsentationswut, mal als Manifestation protodemokratischen Gemeinsinns begriffen, mal von Aristokratie und Konservatismus, mal von liberalem Bürgertum oder sozialreformerischen Gruppierungen und schließlich jeweils exklusiv vom protestantischen wie vom katholischen Lager in Anspruch genommen worden. Noch 1890 klagte Albert Hofmann, dass nicht nur der nationale Stil vergeblich von den »Einen in der Gotik«, von den »Anderen in der Renaissance« gesucht worden sei, sondern dass sich etwa auch die »Verkörperung der Katholizismus oder des Ultramontanismus im gothischen Style« nicht nachweisen lasse.[139]

Auch mit Blick auf die klassizistische Ästhetik hat sich die Frage niemals abschließend beantworten lassen, ob diese griechisch, römisch, historisch und damit unveräußerlich oder universell, überzeitlich und deshalb beliebig verpflanzbar, ob sie heidnisch oder mit dem Christentum zu versöhnen, ob sie schließlich von imperialem oder demokratischem Geist getragen sei. Und auch mit Blick auf den Barock blieb letztlich offen, ob dieser italienischer oder französischer Herkunft, absolutistisch, katholisch oder schlicht der Stil der illusionistischen Bühnen der Theater und Opernhäuser oder des materiellen Luxus sei.

Als unausweichliche Folge entwickelte der Historismus ein tiefes Misstrauen gegenüber seinen eigenen stilistischen Restitutionsprojekten und gegenüber den eigenen Methoden des historiografischen, analytischen und ästhetischen Zugriffs auf das historische Erbe. Von Beginn an erging er sich in kritischen Selbstanklagen, deren Argumente im Kern stets dieselben blieben. Wenn etwa Semper, für den der »Stil […] die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens«[140] war, 1834 die Historiografen und ästhetischen Deutungsinstanzen der Gegenwart befragte: »Ist es denn gar nicht möglich, dass wir uns irren konnten?«,[141] dann war bereits hier die Einsicht formuliert, dass wohl allein das Gegenteil ein Ding der Unmöglichkeit bilden dürfte: Wie sollte es möglich sein, dass wir uns *nicht* irren?

Wieder und wieder klagte sich der Historismus deshalb der eigenen Sinnsuchen, Dissoziationen und Projektionen an. Insbesondere die *Uneigentlichkeit* des eigenen Stils geriet dabei mehr und mehr als das Kernproblem der ästhetischen Anverwandlungen des Historischen in den Fokus. Jean Paul hat mit

139 Hofmann 1890, S. 84.

140 Semper, Gottfried: Ueber Baustile, in: *Kleine Schriften*, hg. von Manfred und Hans Semper, Berlin/Stuttgart 1884, S. 402. Vgl. auch Dolgner 1994, S. 516.

141 Semper 1834, S. 20, hier in Bezug auf die nicht zuletzt als Projektionsleistungen gegenwärtiger Ästhetik zurückgeführte hartnäckige Leugnung der Polychromie griechischer und römischer antiker Architekturen und Bildwerke.

Blick auf die stets flüchtigen Schatten jedes einzufangenden historischen Zeitgeists moniert, dass die »unausmeßbare Jetzo-Zeit Millionen verschiedene Zeit-Geister haben muss«.[142] 1842 klagte Friedrich Theodor Vischer: Wir bauen »griechisch, byzantinisch, maurisch, gotisch, florentinisch, à la Renaissance, Rococo […], und nur in keinem Stil, der *unser* wäre.«[143] Und bereits 1834 hatte Christian Ludolf Wienbarg in der neunten Vorlesung seiner *Ästhetischen Feldzüge* die Einsicht auf den Punkt gebracht, dass »[heutzutage] noch die Zeit ihren Geist sucht, der ihr abhanden gekommen ist, wie Peter Schlemihl seinen Schatten«[144] Dass diese Suche nicht nur wie diejenige des traurigen Romanhelden Schlemihls in ferne Weltgegenden, sondern stets auch zurück in die Geschichte führte, hielt auch Wienbarg für den eigentlichen Kern des Problems:

> Das durch Winckelmann wieder aufblühende Studium der Antike, die Bekanntschaft mit Shakespeare, mit Kalderon und anderen ausländischen Dichtern, mit dem romantischen Mittelalter, mit Indien und Persien zuletzt, alles dieses, was zur neueren Geschmacksbildung, das heißt, zur neueren Geschmacksverwirrung gehört, bereicherte und verwirrte auch die Ästhetik. Bouterwek, die Schlegel, gaben den Leuten, die ihren Geschmack bilden wollten, die halbe Welt durchzuschmecken, woraus aber mehr Ekel als Genuß und Bildung hervorging, und wovon allmählich Widerwille gegen alles Ästhetische die natürliche Folge war.[145]

Die Devaluation des historischen Erbes war für Wienbarg somit direkte Folge seiner Inflation, die ihrerseits Gefühle der Entfremdung und des Überdrusses nach sich ziehen musste.

Auch die normativen Ästhetiken des Modernismus blieben in ihrer retrospektiven Kritik des Historismus noch weit davon entfernt, den Stilpluralismus im Rahmen einer demokratischen Kunstethik positiv umzuwerten. Vielmehr verschärfte sich der Ton der Kritik: Sigfried Giedion sah das 19. Jahrhundert »umgeben von einer Nebelwand unartikulierter Gefühle« – aus dieser heraus

142 Jean Paul: *Levana oder Erziehungslehre*, 2 Bde., Braunschweig 1807, Bd. 1, S. 103.

143 Vischer, Friedrich Theodor: Zustand der jetzigen Malerei (1842). Zit. nach Oexle, Otto Gerhard: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne, in: Ders. (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, Göttingen 2007, S. 11–116, hier S. 38f.

144 Wienbarg, Christian Ludolf: Ästhetische Feldzüge (1834), Hamburg/Berlin 1919, S. 106. Der zum Vergleich Herangezogene büßt seinen Schatten in Adelbert von Chamissos Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) ein – aus alsbald bereuter Habsucht.

145 Ebd., S. 111.

suche es »Erlösung durch Reisen in die Vergangenheit. Bei alledem bleibt es ewig tastend, ewig unsicher, ewig zweifelnd; denn es findet den Zugang zu sich selbst nicht.«[146] Muthesius verwies auf »die Unmöglichkeit, neue dauerhafte Anknüpfungen an die früheren Zeiten zu schaffen«, und unterstellte dem Historismus geradewegs vampiristischen Charakter: »Ein unwürdiges Stiltreiben begann, in welchem Spätrenaissance, Barock, Rococo, Zopf und Empire gleichmäßig abgeschlachtet und nach kurzer Zeit des Blutsaugens in die Ecke geworfen wurden.«[147] Holger Brülls erklärte die »bohrende Selbstkritik am eigenen Tun« zu einem »feste[n] Bestandteil architekturtheoretischen Denkens im 19. Jahrhundert«, das »prekäre Selbstbewusstsein […] nachgerade zum Epochensignum«[148] des Historismus. Herbert Schnädelbach charakterisierte den Historismus als eine dauerhafte »Situation allgemeiner geschichtsphilosophischer Skepsis«.[149] Und Norbert Miller hat vermerkt, dass bereits »für die Generation, die um 1750 wirksam wurde, der Vorbehalt gegen die eigene Erkenntnis […] zu den Voraussetzungen des eigenen Tuns«[150] gehört habe. Und insofern die stilistischen Selbstfindungskrisen selbst die vermeintlich entschiedenen Geltungskämpfe einzelner Stilidiome gemeinhin überdauerten,[151] resümierte Joseph Mordaunt Crook wohl mit allem Recht: »The dilemma of style was more fundamental than the Battle of Styles«[152]

Gleichwohl konnten sich im Historismus weder Auftraggeber noch Historiografen, Kunsttheoretiker, Künstler oder Architekten der Stilfrage entziehen. Der Zwang zur Stilwahl wies gemeinhin weit über die individuelle Verantwortungslast hinaus – doch gerade seine normativen Ansprüche waren es, die erneut jedes Streben nach einem allgemein gültigen und homogenen Gegenwartsstil auf Basis eines gesellschaftlichen ästhetischen Einverständnisses unweigerlich ins Leere laufen ließen. Da die ästhetischen Bekenntnisse gleichbedeutend mit

146 Giedion 1960, S. 18.
147 Muthesius 1902, S. 36.
148 Brülls, Holger: Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens. Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen, in: *kunsttexte* 4 (2007), S. 1–22, hier S. 1, am Beispiel der in sich nicht immer kohärenten architekturtheoretischen Einlassungen des protestantischen Kirchenbaumeisters und Hase-Schülers Johannes Otzen, dessen eigener Baustil auf die Synthetisierung von Neugotik und Neoromanik zielte.
149 Schnädelbach, Herbert: *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Freiburg/München 1974, S. 19.
150 Miller, Norbert: *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München/Wien 1986, S. 12.
151 Diesbezüglich zum Kampf zwischen Gotizismus und Klassizismus in England um 1860 vgl. Crook, Joseph Mordaunt: *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, London 1987, S. 168.
152 Ebd., S. 102.

sozialen, politischen, konfessionellen oder nationalen Selbstbeschreibungen waren, historische Rückversicherungen, Deutungshoheiten und Erbansprüche konkurrierender Interessengruppen jedoch immer wieder neu zur Disposition gestellt wurden, geriet keines der historistischen Projekte der Re-Installation eines Epochenstils in Gestalt eines Neostils je zum Konsensprodukt. Die Debatten waren keinem Ende zuzuführen.[153] Die Krise wurde chronisch – und ein jeder ahnte: »Die wenigsten hatten eigentlich ein Recht, so zu reden, wie sie es taten«.[154]

So wurde allen voran die Optionalität der Stile von der über diese verfügende Gegenwart kaum je als Zugewinn, sondern meist als die sprichwörtliche Qual der Wahl sowie als Symptom des Verlustes gesellschaftlichen Zusammenhalts und kollektiver Identität empfunden[155] – explizit hat etwa John Ruskin auf die entsprechende »Unruhe und Bedrängnis der Wahlfreiheit«, verwiesen, »welche die Ursache der Hälfte aller Zweifel und Unbehaglichkeiten des Lebens ist«.[156]

Die ständige Verlagerung der argumentativen Ebenen und analytischen Gewichtungen innerhalb der Stildebatte tat ihr Übriges: Wenn ein Stil mal im Verweis auf Ästhetik, mal im Verweis auf Statik und Material, mal im Verweis auf Klima, Geografie und Topografie, mal im Verweis auf Politik und Nation, mal im Verweis auf Soziales und mal im Verweis auf theologische Fragen propagiert wurde,[157] dann war die Gegenrede unausweichlich.

Neue Bauaufgaben

Der Druck der Stilwahl erfasste private und öffentliche Repräsentationsarchitekturen gleichermaßen. Dabei konkurrierten neben politischen oder konfessionellen Ordnungssystemen insbesondere solche, die die Angemessenheit je-

153 Einen ausführlichen Überblick über die ästhetischen Kontroversen und ihre wesentlichen Streitpunkte des Historismus geben: Brix/Steinhauser 1978.

154 Pevsner 1965, S. 22.

155 In unterschiedlichen Zusammenhängen hat insbesondere Otto Gerhard Oexle das Krisenempfinden des Historismus auf das stetig wachsende, unzusammenhängende Überangebot des kulturellen Gedächtnisses und die vermeintliche Beliebigkeit seiner historischen Referenzen zurückgeführt, das dem späten 18. und 19. Jahrhundert schon aus seiner eigenen Perspektive die gesellschaftliche Orientierung und Identifikation erschwerte. Vgl. Oexle, Otto Gerhard: Memoria als Kultur, in: Ders. (Hg.): *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 9–78, insbesondere S. 64ff. Vgl. auch Oexle 1984. Zur Krise der Optionalität der Stile infolge ihrer Chronologisierung vgl. ferner Crook 1987, insbesondere Kapitel 4: The Architect's Dilemma, S. 98–132.

156 Ruskin, John: *Die sieben Leuchter der Baukunst*, Leipzig 1904, S. 388.

157 Vgl. Pevsner 1965.

weiliger Referenzstile aus der Bauaufgabe heraus zu begründen suchten. Mit viel Gespür für die Logik sozialer Distinktionsprozesse bespöttelte bereits 1904 Cornelius Gurlitt im Rahmen einer kurzen Darstellung der historistischen Stilentwicklung die normativen Stilzuweisungen, die zahlreichen Gebäudetypen dank erworbenen Stilkenntnis angetragen wurden:

> Man lehrte uns Kirchen gotisch, Theater römisch, Paläste italienisch, Hotels französisch und Cottage englisch-amerikanisch zu bauen. Semper brachte dies in ein System. Er sagte, das Mittelalter habe uns den Kirchenbau gegeben. Von diesen Formen haben wir den Eindruck, dass sie kirchlich sind, also müssen wir Kirchen im mittelalterlichen Stil bauen, damit sie als solche erkannt werden. Noch heute ist die Mehrzahl der Theologen dieser Ansicht, namentlich der katholischen. Der Adel stammt aus dem Mittelalter. Er sitzt auf einem Schloss. Wenn also ein Börsenmann geadelt wird, so baut er sich ein mittelalterliches Schloss.[158]

Zu den alten gesellten sich modifizierte oder gänzlich neue Bauaufgaben, die nach angemessenen Stilentscheidungen verlangten und bald jeweils ebenfalls mehr oder weniger feste ästhetische Präferenzen ausbildeten, um mehr oder weniger plausible bautypologische Stammbäume auszuweisen. So orientierten sich öffentliche Schwimmbäder an antiken Thermen, versprachen neubarocke Hotels fürstlichen Luxus, neubarocke Theater und Opernhäuser illusionistische Effekte und gesamtkunstwerkliche Darbietungen, antikisierende Museumsbauten gerierten sich als Weihetempel der Kunst, antikisierende Universitätsarchitekturen als Weihetempel des Wissens und antikisierende Sportarenen als Heimstätten des olympischen Gedankens. Schulen im Stile der Neugotik beschworen den Geist klösterlicher Schreibstuben, solche im Stil der Neorenaissance ein humanistisches Bildungsideal. Bahnhöfe evozierten mitunter mittelalterliche Stadttore, blieben aber wie andere vergleichsweise junge Bauaufgaben (etwa Fabriken oder Kaufhäuser) weitgehend immun gegenüber allen Versuchen normativer Stilzuweisung. Große stilistische Vielfalt wiesen ferner Rathäuser und nicht zuletzt Wohn- und Mietsarchitekturen aus. Am Ende galt wohl für *sämtliche* Bauaufgaben, dass die Stilfrage – die mit Blick auf jeweilige Innenraumgestaltungen erneut auch zur Grundsatzfrage nach dem Zuschnitt ikonografischer Programme und malerischer Stilidiome geraten musste[159] –

158 Gurlitt, Cornelius: Die Theorien der Baukunst im XIX. Jahrhundert, in: *Der Bautechniker* 24 (1904), S. 174ff.

159 Zur Bestimmung und Geschichte der historistischen Malerei innerhalb der neuen und alten öffentlichen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts vgl. grundlegend Wagner,

mal mehr und mal weniger einhellig, nie aber letztgültig entschieden werden konnte.[160]

Neue Bauherren: Das Bürgertum

Erschwerend kam der Umstand hinzu, dass der gesellschaftliche Strukturwandel den Vertretern eines erstarkten Bürgertums allerorts die Gelegenheit bot, sich als Bauherren zu betätigen. Mit dem Aufstieg des Bürgertums trat deshalb ein neuer Bauherrentypus auf den Plan, dessen unleugbares Defizit an sozial verwertbarem historischen Rückversicherungspotenzial das historistische Bauen noch einmal nachhaltig befeuerte. Schon Pevsner sah insbesondere im »Wunsch nach Patina« die zentrale Antriebskraft der Stilsuche der neuen Bauherrenklasse, die oft genug nur über spärlichstes architekturhistorisches Wissen verfügte. Ihr »Wunsch nach einer Verbindung mit der Vergangenheit« sei gleichwohl stets dort besonders ausgeprägt gewesen, wo eine solche »nicht da war.«[161] Nicht zuletzt konnte auch im Rahmen dieser kompensatorischen Baukultur jede Revision historiografischer Methoden, Prämissen oder Befunde schnell grundlegende Revisionen auch der umfassendsten Identitätsentwürfe unabdingbar machen: Industrielle und andere wirtschaftliche Emporkömmlinge, die in argloser Hybris oder Prunksucht nicht zuletzt die vermeintlichen Fehler unvollendeter historischer Gebäude oder ganzer Stilidiome verbessern zu können hofften,[162] gerieten ein ums andere Mal in Verdacht, gerade in ästhetischen Fragen unterreflektiert, übergriffig und also trotz aller Bemühungen *stillos* zu sein.[163]

Monika: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Tübingen 1989.

160 Am Beispiel des deutschen Synagogenbaus hat Ingo Herklotz die zum Teil tastenden Suchbewegungen nach einem adäquaten Baustil nachgezeichnet und dabei auch die Abhängigkeit von vorgängigen Semantisierungen historischer Stile aufgezeigt. Vgl. Herklotz, Ingo: In search of a Jewish style: Synagogue studies and Synagogue building in nineteenth and early twentieth-century Germany, in: Blunk, Julian/Michalsky, Tanja (Hg.): *Stil als (geistiges) Eigentum*, München 2018, S. 203–228.

161 Pevsner 1965, S. 20.

162 Vgl. Linnenkamp, Rolf: *Die Gründerzeit 1835–1918*, München 1976, S. 51.

163 Vgl. ebd., S. 32.

4.5 Die historische Differenz und die Uneinholbarkeit der Geschichte

Die Idee der Verbildung: Zugewinn historischer Kenntnis als Ursache des ästhetischen Identitätsverlustes

Nicht selten wurden schon aus Perspektive des Historismus die historische Forschung, die historische Bildung und die historischen Kenntnisse selbst als das ursächliche Übel ausgewiesen, das die Versöhnung von Gegenwart und Gegenwartsstil verunmögliche. In den Verweisen auf eine babylonische Sprachverwirrung des Ästhetischen, wie sie weiter oben, aber längst nicht nur von Wienbarg, Vischer oder Jean Paul geäußert wurden, klang wieder und wieder die Erkenntnis durch, dass erst der Griff in den Baum der Erkenntnis die Vertreibung aus dem Garten Eden zu verantworten habe: Die Hoffnung auf einen kohärenten Gegenwartsgeist musste fallen, *weil* dieser historische Zeitgeister voneinander zu scheiden gelernt hatte – denn die Einsicht in die Historizität und Hinfälligkeit sämtlicher Geistes- und Stilepochen ermöglichte zwar deren weitere Zurichtung und Inanspruchnahme durch die Gegenwart, untergrub aber gleichzeitig das Vertrauen in deren eigenes Zukunftsprospekt: Der historistische Blick in die Geschichte hoffte zwar, Ressourcen und Bausteine zum Bau von Gegenwart und Zukunft zu heben, hatte diese aber zugleich als Erinnerungskonserven markiert und mit Ablaufdaten versehen. Wieder und wieder kam dem Historismus deshalb schmerzlich zu Bewusstsein, dass er gleichsam aus dem Exil heraus aus seinen paradiesischen Vergangenheiten zu zehren versuchte.

1809 vermerkte Aloys Hirt mit der Autorität des klassischen Archäologen und mit Blick auf die Architektenausbildung seiner Zeit, dass die Baukunst desto umfänglicher »in Willkühr und Gesetzlosigkeit« verfallen sei, »je mehr es Köpfe gab, welche bauten, und je mehr man Denkmäler voriger Zeiten kennen lernte und nachahmte, ohne ihren Geist durchspürt zu haben.«[164] Im England des Jahres 1857 beklagte der neugotische Architekt George Gilbert Scott:

164 Hirt, Aloys: *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809, S. 24. Hirt, selbst Parteigänger des Klassizismus, sah den klaren Blick der Gegenwart auf die Strukturprinzipien der antiken Baukunst durch die schwärmerische Rezeption des Mittelalters verstellt (vgl. ebd., S. 24) und vermerkte in genereller Kritik einiger allzu unreflektierter Restitutionsversuche überkommener Stile: »Sitten und Gebräuche haben so viel verändert, dass wenig Gebäude des Alterthums den Bedürfnissen unserer Tage entsprechen würden«, weshalb – einige überzeitlich gültige Prinzipien des Architektonischen, mit deren Annahme Hirt dem Klassizismus das

»The peculiar characteristic of the present day, as compared with all former periods is this – that we are acquainted with the history of art«[165] – um das vergleichende und historische Stil-Wissen der Gegenwart sogleich ebenfalls als einen Hemmschuh der künstlerischen Entfaltung zu markieren.[166] Und noch 1889 – und somit 80 Jahre nach Hirt – machte Georg Boettcher in seinem Artikel *Ein Wort zur Stilfrage* das Motiv der ästhetischen Verbildung stark: »Wir sind nun einmal mit Kenntnissen von den verschiedensten Stilarten so gänzlich überfüllt, so vollständig in der Formensprache aller möglichen Epochen bewandert und befangen, daß uns originale, naive Einfälle gar nicht mehr kommen können«.[167]

Verlust, Überlieferung, Rekonstruktion: Fragmente, Bruchstücke, Relikte

Eine weitere Geißel des Historismus bildete dessen Wissen um die Fehleranfälligkeit, Unzulänglichkeit und Korrumpierbarkeit der eigenen, häufig noch tastenden historischen Zugriffe und wissenschaftlichen Methoden der Ausdeutung, Aneignung und Restitution historischer Stilidiome. Die Wissenschaft sah sich Ruinen, Torsi, Fragmenten und unvollständigen Dokumenten gegenüber und wusste, dass die historische Überlieferung dem Wirken von Entropie und Zufall ausgeliefert war. Georges Didi-Huberman hat die Vergangenheit in diesem Sinne sowohl als Verlustobjekt als auch als Fundgegenstand beschrieben: »Wir haben noch etliche Monumente, aber wir wissen nichts mehr von der Welt, die sie gewollt hat«.[168] Vergangenheit existiere nur noch als ihre Vergegenwärtigung durch eine Rückerinnerungsgegenwart und sei per se anachronistisch.[169] Doch nicht erst Didi-Huberman oder etwa Brigitte Rauschenbach mussten feststellen, dass das historische Bewusstsein auf Fehlern baue und das das kollektive Gedächtnis nach dem Muster der *Stillen Post* operiere – es »gibt

Wort redet, ausgenommen – »ihre Lehre von der allgemeinen Theorie der Baukunst getrennt bleiben müsse.« Ebd., S. XIII.

165 Scott 1857, S. 259. Vgl. auch Crook 1987, S. 98.

166 Vgl. auch Pevsner 1965, S. 23.

167 Boettcher, Georg: Ein Wort zur Stilfrage, in: *Kunstgewerbeblatt* 5 (1889), S. 74ff., hier S. 74. Aufhänger dieser Kritik bildete der Umstand, dass die Kunst- und Kunstgewerbeschulen ihre Studierenden gemeinhin eher der Stilgeschichte als dem Naturstudium aussetzten.

168 Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild. Aus dem Französischen von Reinold Werner*, München/Wien 2000, S. 46.

169 Vgl. ebd., S. 47.

falsche Parolen weiter. Es […] hat sich verhört oder schlecht verstanden.«.[170] Vielmehr wusste etwa schon Arthur Schopenhauer, »daß die Geschichtsmuse Klio mit der Lüge so durch und durch infiziert ist wie eine Gassenhure mit der Syphilis«.[171]

Mit der Geschichte gerieten auch die Stil- und Epochenmodelle sowie ihre häufig evolutionistischen Progressionsmodelle in ihrem Hang zur voreingenommenen und wertenden Perspektivierung immer wieder unter Verdacht der Konstruktion, Beliebigkeit und Korrumpierbarkeit. Der Historismus war sich der historischen Differenz gewahr, die ihn von seinen Referenzen trennte, er wusste um die Uneinholbarkeit der Originale und er wusste wohl bereits auch wie Gilles Deleuze, dass schon »die einfachste Nachahmung die Differenz zwischen Innen und Außen«[172] niemals würde abschütteln können. Er wusste deshalb, wie etwa der Archäologe, Kunsthistoriker und Architekt Carl Boetticher,[173] dass die Arbeit an einem jeden Neostil am Ende dem Versuch gleichkommen musste, »ein Fertiges [zu] überfertigen.«[174]

Umso mehr stellte sich dem Historiografen von Beginn an das Problem der Rekonstruktion.[175] Schon Wilhelm von Humboldt sprach 1799 unter dem frischen Eindruck des Besuches von Alexandre Lenoirs 1795 eröffnetem und mit

170 Rauschenbach, Brigitte: Stille Post. Von der Übertragung im Unverstand, in: Rüsen, Jörg/Straub, Jürgen (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte, Identität*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998, S. 242–255, hier S. 251. Vgl. ähnlich auch Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg*, München 2004 (1927–1931), Bd. 2, S. 942ff.

171 Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena II*, Leipzig 1939 (1874), S. 476.

172 Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, übersetzt von Joseph Vogl, 2., korrigierte Aufl., München 1997, S. 41.

173 Carl Boetticher sollte später die einflussreiche Schrift *Tektonik der Hellenen* (Boetticher, Carl: *Die Tektonik der Hellenen*, 3 Bde., Potsdam 1852) verfassen und zum Leiter der Skulpturensammlung der Berliner Museen aufsteigen.

174 Ders.: Das Princip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage (eine Rede zum Geburtstag Schinkels am 13. März 1843), in: *Wiener Allgemeine Bauzeitung* 1 (1846), S. 111–125, hier S. 118. Im vollen Wortlaut schrieb Boetticher: »Die hellenische Kunst als solche können und wollen wir auch nicht zurükkführen, denn das hiesse um mindestens zwanzig hundert Jahre zurükkfallen; eben so wenig aber können wir die germanische Kunst wiedererwekken und ihr neuen Lebensodem einhauchen. Beide Weisen als solche weiterbilden wollen hiesse ein Fertiges überfertigen.« (Ebd.) Deshalb verstehe es sich, »dass wir nicht bei dem Schema stehen bleiben und bloss dieses entlehnen dürfen, denn das hiesse nur äussere Hülle nicht aber den innern lebendigen Geist derselben weiter tragen, sondern dass wir trachten müssen ihr ursprüngliches Wesen zu gewinnen.« Ebd., S. 120.

175 Vgl. hierzu Geimer, Peter: Über Reste, in: Heesen, Anke te/Lutz, Petra (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln u.a. 2005, S. 109–118. Zum Überlieferungsproblem des Unvollständigen vgl. ferner etwa Esch, Arnold: Überlieferungs-

den Grabmonumenten des französischen Königshauses und Hochadels bestückten *Musée des Monuments français* in einem Brief an Goethe von dem Auftrag an die Gegenwart, »zusammenzufügen, was der tote Buchstabe der Geschichte nur unvollkommen und einzeln zu liefern vermag.«[176]

Winckelmann beklagte in ähnlichem Zusammenhang deshalb die Absenz eines historischen Vermächtnisses, in dem man das kulturelle Erbrecht der Gegenwart hätte geregelt sehen können:

> […] wir sind gegen sie [die Alten] wie schlecht abgefundene Erben, aber wir kehren jeden Stein um, und durch Schlüsse von vielen einzelnen, gelangen wir wenigstens zu einer muthmaßlichen Versicherung, die lehrreicher werden kann, als die uns von den Alten hinterlassenen Nachrichten, die, außer einigen Anzeigen von Einsicht, bloß historisch sind.[177]

Doch neben dem Auftrag zur Wiederinstandsetzung der kulturellen Erbschaft ist auch hier sogleich die Möglichkeit des Irrtums mitgedacht. Denn weiter heißt es: »Man muß sich nicht scheuen, die Wahrheit auch zum Nachtheile seiner Achtung zu suchen, und einige müssen irren, damit viele richtig gehen.«[178]

Lückenschließen: Das Projekt der Einfühlung

Wo wissenschaftliche Rekonstruktion an ihre Grenzen stieß und die Versuche scheitern mussten, die Reaktivierungen historisierter Ästhetiken durch Architektur und bildende Kunst auf ein tragfähiges wissenschaftliches Fundament zu stellen, konnte sich zunächst nur die Kraft der Imagination um die Vervollständigung lückenhafter Geschichtsbilder bemühen. Die entsprechende Arbeit an der Aktivierung einer auf die Rekonstruktion und das Verständnis der Geschichte gerichteten Empathie kulminierte im Historismus insbesondere im Begriff der *Einfühlung*.[179] Oft genug in genuiner Fixierung auf das Problem

Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers, in: *Historische Zeitschrift* 240 (1985), S. 529–570.

176 Wilhelm von Humboldt: Musée des Petits Augustins, in: Ders.: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte in 5 Bänden*, Darmstadt 1980, Bd. 1, S. 519–552, hier S. 519f.

177 Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Althertums*, Dresden 1764, Bd. 2, S. 431.

178 Ebd.

179 Zum Begriff und Konzept der Einfühlung vgl. grundlegend Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.): *Einfühlung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Kon-*

des Anachronismus versprach diese,[180] die materielle Unterversorgung, die technischen Grenzen und die methodischen Aporien der historischen Rekonstruktionsarbeit zu überwinden und dabei mitunter selbst stilbildende Potenziale aufzuzeigen. Für viele, wie für Friedrich Schlegel, wurde sie deshalb zur Bedingung jeder produktiven künstlerischen Arbeit mit dem historischen Erbe: »Wenn der Künstler nicht den Geist und die Auffassungsweise seiner Vorbilder sich anzueignen weiß, […] so ist dies allerdings in hohem Grade tadelnswert.«[181]

Wo Schlegel einen Zwang formulierte, setzte Wilhelm Heinrich Wackenroder auf eine Lust zur ästhetischen Einfühlung:

> Es ist eine schöne Sache, einen längst verstorbenen Künstler aus seinen hinterbliebenen Werken sich im Geiste neu zu erschaffen, […]. Noch fast schöner ist es aber, wenn wir in Gedanken dieses schimmernde Geisterwesen mit Fleisch und Bein bekleiden, – wenn wir ihn uns als einen unsers Gleichen, als unsern Freund und Bruder vorstellen können, und wie auch *er* ein Glied der großen Menschenkette war, an äußerer Beschaffenheit allen seinen geringeren Brüdern ähnlich.[182]

Ähnlich kam auch der Einfühlungsauftrag in Christian Ludwig Stieglitz' 1820 verlegter Schrift *Von altdeutscher Baukunst* dem Aufruf zu einer geistigen Zeitreise gleich: Zum Zwecke einer weltanschaulichen Rückbesinnung, die im konkreten Fall in einer zeittypischen, deutschtümelnden Gotikrezeption bestand, habe sich das Individuum geradewegs zu entkörpern, um selbst zum fliegenden Geistwesen zu werden. Zur Identifizierung des »wahren deutschen

zepts, München 2009. Vgl. ferner Schützeichel, Rainer: Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow, in: *Architectural Theory Review* 18 (2013), S. 293–309.

180 Es sei hier nur am Rande erwähnt, dass die Einfühlung natürlich nicht zwingend als eine historische Einfühlung gedacht werden muss. Von Kirsten Wagner etwa wurde sie als analytischer Zugang zur Architektur aus einer eher an Raum denn an Zeit interessierten, wahrnehmungspsychologischen Perspektive diskutiert. Vgl. Wagner, Kirsten: Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum, in: Curtis/Koch 2008, S. 49–78.

181 Schlegel, Friedrich: Über die deutsche Kunstausstellung in Rom, im Frühjahr 1819, und den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom, in: *Kritische Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Paderborn 1959, Bd. 4, S. 237ff., hier S. 246.

182 Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobey zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Älteren, in: Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 5–29, hier S. 5f.

Styl[s]« müsse man diesen »ganz fassen können, den religiösen Sinn unserer Altvorderen, aus dem ihre Kunst ausging, man muß es verstehen, in den Geist der deutschen Kunst einzudringen, sich zu der Höhe und Phantasie und der Dichtung emporzuschwingen, die jene Werke schuf«.[183]

Es versteht sich, dass auch im Falle der Einfühlung keine letztgültigen Methoden bestimmt werden konnten, sondern dass auch hier jeweilige Stil-Präferenzen und kunsttheoretische Prämissen ihr Wesen und ihre Ziele stetig modifizierten und weiter ausdifferenzierten. Für Gilbert Scott etwa konnte Einfühlung nur auf Kosten historischer Genauigkeit gelingen. Im Rahmen eines Plädoyers für die stilbewusste Restaurierung von Kirchen gab er 1859 die Losung aus, dass nicht die detailgetreue Imitation mittelalterlicher Werke, sondern vielmehr »the reanimation of the genuine spirit of the old artists«[184] zu echter Nachkommenschaft führe.

Um 1900 schließlich wurde nicht nur verstärkt daran gearbeitet, die Einfühlung als empirische Methode zu etablieren. Insbesondere Wilhelm Worringer machte die Einfühlung als historisches Phänomen und als Ursache historischer Stilbildung bald auch selbst zum Gegenstand der Theorie.[185]

Aporien der Einfühlung

Zu Recht hat Joseph Imorde die neuerlich häufig von ideologischen und volkserzieherischen Implikationen getragenen Versuche historischer Einfühlung, Identifikation und Anverwandlung als historische Projektionen und also als Akte der Selbsttäuschung markiert, bei deren Vollzug man am Ende stets auf sich selbst traf: »Was das eigene Empfinden in die Gegenstände hineinlegte, zog man als Offenbarung eines überlegenen Geistes wieder hervor«.[186] Pointiert urteilte zuvor bereits Didi-Huberman, dass sich das ebenso »unerlässliche« wie »undenkbare Emphatiebegehren« der Historiografie des 19. Jahrhunderts zwar »bis hin zur Obsession, zum psychischen Zwang«[187] steigern, am Ende aber niemals einlösen ließ. Für Jens Nordalm hat das individuelle oder gemein-

183 Stieglitz 1820, S. 12.
184 Scott, George Gilbert: *A Plea for the Faithful Restoration of our Ancient Churches*, Oxford 1859, S. 117.
185 Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Mit einem Nachwort von Sebastian Weber*, Amsterdam 1996 (1908); sowie ders.: *Formprobleme der Gotik*, München 1922 (1911).
186 Imorde, Joseph: »Einfühlung« in der Kunstgeschichte, in: Curtis/Koch 2008, S. 127–141, hier S. 136.
187 Didi-Huberman 2000, S. 45.

schaftliche Einfühlungsgebot deshalb vor allem selbst einen weiteren Teil zur Diskreditierung des Historismus beigetragen.[188]

Wieder wurden die Aporien der Einfühlung nicht erst retrospektiv bemerkt. Vielmehr wurde die Überzeugung, nach der wohl jedes Einfühlungsprojekt am Ende in der Einsicht der Uneinholbarkeit der Geschichte münden sollte, etwa schon in einem Brief Goethes vom 26. September 1813 an Christian Heinrich Schlosser greifbar. Über die Agenda der Nazarener spottete Goethe in aller erdenklichen Schärfe:

> Man hat in der Kunstgeschichte wohl das Beispiel, daß frühere Werke in späteren Zeiten nachgeahmt worden, aber ich wüßte nicht, daß Künstler sich, mit Gemüth, Geist und Sinn, in eine frühere Epoche dergestalt versetzt, daß sie ihre eigenen Productionen an Erfindung, Styl und Behandlung denen ihrer Vorgänger hätten gleich machen wollen. […] Jene Künstler sind wirklich anzusehen als die, in Mutterleib zurückgekehrt, noch einmal geboren zu werden hoffen.[189]

Und auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts fanden sich allerorts prominente Stimmen, die gegen die Einfühlung votierten. Cornelius Gurlitt resümierte:

> Die Aufgabe lautete nun, man müsse sich mit dem Geist der vergangenen Zeit erfüllen, um das neue Werk aus diesem heraus zu schaffen. […] Eine mächtige Strömung setzte ein, die uns an Stelle der idealistisch gesetz-mässigen

188 Vgl. Nordalm 2006, insbesondere S. 15f.

189 Brief an Christian Heinrich Schlosser vom 26. September 1813, in: Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 1–50, Weimar 1887–1912, Bd. 24, S. 7–11, hier S. 8. Zu Goethes Metapher vgl. auch Grave, Johannes: *Der ideale Kunstkörper. Johann Wolfgang von Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006, S. 148f. Vgl. auch Büttner, Frank: Der Streit um die »neudeutsche religiös-patriotische Kunst«, in: *Aurora* 43 (1983), S. 55–76, hier S. 71f. Wenig später wiederholte Goethe das Bild noch einmal. Am 14. Februar 1814 schrieb er an Sulpiz Boisserée: »Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum erstenmal ein, daß bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schoß der Mutter zurückzukehren, und so eine neue Kunstepoche zu gründen«. Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 1–50, Weimar 1887–1912, Bd. 24, S. 148. Friedrich Overbeck zitierte und begegnete diesem Passus in einem Brief an Ludwig Vogel vom 15. Mai 1816. Vgl. Howitt, Mary Botham (Hg.): *Friedrich Overbeck: sein Leben und Schaffen; nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert*, 2 Bde., Freiburg 1886, Bd. 1, S. 363.

> Schönheit die Lehre brachte, das Nachempfinden vergangener Zeiten werde uns lehren, wieder in das verlorene Paradies einzudringen.[190]

Ludwig Tieck

Und auch in der Literatur schlug die Differenz zwischen ersehnter Nähe und Distanzerfahrung zu Buche – um mitunter auch im Rahmen eines Geistergesprächs zu überwinden versucht zu werden: Sollte das literarische Ich in Wackenroders *Herzergießungen* noch schweigen, unternahm dasjenige Ludwig Tiecks in *Rafael's Bildniß*[191] im Angesicht des (wundertätigen Heiligen-) Bildnisses eine direkte Ansprache an die verehrte historische Künstlergestalt: »Schon oft habe ich Dich angeredet, in Gedanken und laut, […] und dann schautest Du mich an, als wenn Du mich kenntest, als wenn Du mich besser verständest, als meine Freunde, die mich umgeben.«[192] Werde Trost gebraucht,

> dann rufe ich Deinen Namen Rafael aus, wie den eines Schutzgeistes […]. Zuweilen glaub' ich und hoffe, Du müßtest gewiß sichtbar aus der leeren Luft heraustreten, daß ich Dich fassen, festhalten und Dir alles sagen könnte. Vielleicht daß Du mich in diesen Minuten der Begeisterung umschwebst, und Deine Geisterhand mein armes dürstendes Herz berührt. Ich glaube, daß es so ist und so seyn muß, daß unsre Liebe die verwandten Geister aus ihrer seligen Ruhe hinunterzieht.[193]

Doch alles Sehnen mündet unweigerlich in der Einsicht in die historische Distanz. Die brennende Frage »Kennst Du mich? Weißt Du von mir?«[194] bleibt vorerst unbeantwortet.

190 Gurlitt 1904, S. 175. Sollte die Gegenwart stattdessen den Mut zur Umformung des Historischen fassen, wäre ein ihr eigener Gegenwartsstil gemäß Gurlitt gleichsam die unausweichliche Folge entsprechender Transformationsprozesse.
191 Tieck, Ludwig: Rafael's Bildniß, in: Ders./Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, S. 50–62.
192 Ebd., S. 50.
193 Ebd., S. 56f.
194 Ebd., S. 51.

Versteck- und Vexierspiele: Fiktionalisierungen der Geschichte, falsche Identitäten und fingierte Dokumente

Kurz: Der Historismus war sich des erratischen Charakters seiner historischen Stilforschungen und seiner historistischen Stilpolitik bewusst. Er wusste, dass er die ideologischen Implikationen seiner Referenzwerke eher konstruierte als rekonstruierte, dass seine interessengeleiteten Einfühlungen in Wirklichkeit Projektionen auf Kosten der historischen Wahrheit und Authentizität sowie auf Kosten der Glaubwürdigkeit ihrer Inanspruchnahme gleichkamen, dass er die historischen und räumlichen Zugangsbedingungen zum Stil nach eigenem Gusto exponierte oder unterschlug. Der Makel der zweiten Auflage bestimmte sein Selbstverständnis – und das »schlechte Gewissen«, das seine Restitutionen historischen Stil-Erbes begleitete, ließ sich auch von seinen erklärten Anwälten nicht leugnen, sondern bestenfalls als eine bürgerliche Kritikfähigkeit ins Gute wenden.[195]

Entsprechend wies der Diskurs um die Restitution der Stile immer wieder einen Hang zur Apologetik auf. Wie in Antizipation der Gegenrede wurden den realen Debatten allerorts auch fingierte Streitgespräche zur Seite gestellt. Bereits Johann Joachim Winckelmann hat seine *Gedanken zur Nachahmung*, welche die Spannung zwischen den gleichzeitigen Postulaten sowohl der Einmaligkeit und historisch-kulturellen und klimatischen Bedingtheit als auch der Wiederholbarkeit der antiken Ästhetik nie ganz aufzulösen wussten, nur ein Jahr nach deren Publikation um eine fingierte Gegenschrift ergänzt, um das vermeintliche *Sendschreiben* sogleich mit einer neuerlichen Replik zu entkräften.[196]

Defensiv gab sich auch Johann David Passavants Verteidigung der Nazarener, die den von Winckelmann unterfütterten Geltungsanspruch des Klassizismus in direkter Ansprache infrage stellte: Besser als seine Gefolgsleute habe Winckelmann am Beispiel der griechischen Blüte der antiken Kunst begriffen, »daß es […] in der Natur der Sache liegt, daß ein jedes Volk nach Außen seine besondere auf Geschichte und Religion sich gründende Richtung und Eigenthümlichkeit habe«.[197] Umso begrüßenswerter sei es, dass die Protagonisten

195 Evers 1965, S. 68.

196 Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755. Die Schrift Winckelmanns, den man als Wegbereiter des Klassizismus gemeinhin nicht zwingend dem Historismus zuschlägt, ist für letzteren doch insofern typisch, als sie den Praxisbezug und dabei einen expliziten »Neostil« anvisiert, indem sie bei allen Einschränkungen doch entschieden die *Nachahmung* eines älteren empfiehlt.

197 Passavant, Johann David: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die*

der neudeutschen Malerschule »nicht lange bei der Nachahmung verweilten, sondern […] vielmehr das geistig Charakteristische und Volksthümliche unserer alten Meister aufzufassen suchten«.[198]

Und in England entschuldigte Pugins *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843) des Autors nachdrückliches Plädoyer für die Rückbesinnung auf die Gotik bereits in ihrem Titel. Diese Mischung aus Vorsicht, Relativierung und Distanznahme wurde im Kontext der Debatte um den Stil nicht selten von der Freude an der bewussten Irreführung flankiert. Oft machten gerade die entschiedensten Historisten von ihr Gebrauch. Hermann von Pückler-Muskau, als Bauherr einer der maßgebenden Impulsgeber des Historismus im deutschsprachigen Raum, wollte seine bereits im Titel als »fragmentarisch« ausgewiesenen Tagebücher als Botschaften aus dem Jenseits verstanden wissen. Als die *Briefe eines Toten*[199] (1830) erschienen diese lange vor seinem Tod im Jahre 1871. Seiner späteren Biografin Rosa Ludmilla Assing[200] hatte er in Vorbereitung des Projekts und in Hinneigung zur höheren Scharlatanerie am 11. Oktober 1859 versprochen: »Nach dem Tode erscheine ich Ihnen selbst als junges Gespenst und bringe Ihnen das Material zu meiner Biographie.«[201]

Dass derlei Vexierspiele auch in der fiktiven Spukliteratur von Beginn an zu einem vielfach variierten Stilmittel werden sollten, wird noch ausführlich zu besprechen sein: Vermeintliche Fundstücke und Dokumente sorgten hier nicht nur für Spannung, sondern auch für eine Aura des Authentischen. An sie richteten sich Fragen nach Herkunft, Alter, Entstehungskontext, Glaubwürdigkeit und nicht zuletzt nach ihrer vermeintlichen Botschaft an die Gegenwart. Hier wie dort galt, dass sich zwischen Fiktivem im Beglaubigten und Beglaubigten im Fiktiven keine trennscharfe Grenze ziehen ließ.

Nachdem bereits Roland Barthes die Möglichkeit einer grundlegenden Unterscheidung von Historiografie, Mythos und Fiktion in Abrede gestellt hatte,[202] wurde insbesondere von Hayden White nachdrücklich darauf hingewiesen, dass die Geschichtsschreibung stets dort zu massiven Fiktionalisierungen

neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg/Speyer 1820, S. 67.

198 Ebd., S. 71.

199 Pückler-Muskau, Hermann von: *Briefe eines Verstorbenen. Erster und Zweiter Theil: Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1828 und 1829*, München 1830.

200 Assing, Ludmilla: *Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Eine Biographie. Erste Hälfte/Zweite Hälfte*, Hamburg 1873/Berlin 1874.

201 Pückler-Muskau, Hermann von: *Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau*, hg. von Ludmilla Assing-Grimelli, Bd. 4, Berlin 1874, S. 11.

202 Vgl. Barthes, Roland: Le discours de l'histoire, in: Ders.: *Essais critiques*, Bd. 4: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984 (1967), S. 153–166.

neige, wo sie Kontinuitäten oder Kausalbeziehungen zwischen Ereignissen und Quellen zu belegen trachte.[203] Es versteht sich, dass ganz dasselbe insbesondere auch für die Kunstgeschichtsschreibung zu gelten hat, deren Modelle von Stilepochen oder Stilidiomen ebenfalls auf der sinnstiftenden Zusammenschau überkommender Artefakte basierten.[204] Die Grenzverwischungen zwischen Wahrheit und Fiktion sind mithin symptomatisch für eine allumfassende Unsicherheit nicht nur in Bezug auf das proklamierte kulturelle Erb- und Nutzungsrecht an diesem oder jenem historischen Stil, sondern bereits auch für die Methoden seiner Erforschung. Und schon Friedrich Nietzsche hatte als Zeitzeuge entsprechender Prozesse klar gesehen, dass der Grad der Fiktionalisierung der Geschichte stets mit den Versuchen ihrer Instrumentalisierung und Vergegenwärtigung zu wachsen habe: »[S]olange die Vergangenheit als nachahmungswürdig, als nachahmbar und zum zweiten Male möglich beschrieben werden muß, ist sie jedenfalls in der Gefahr, […] der freien Erdichtung angenähert zu werden«[205]

Gerade der Autor, der im Dienste der eigenen Überzeugungskraft und im Wissen um die eigenen manipulativen Absichten falsche Zeugen und fingierte Quellen ins Feld führte oder irreführende Überlieferungskanäle ineinander verschachtelte, musste deshalb wohl ahnen, dass auch er keinesfalls zwingend der Erste sein musste, der Leser oder Rezipienten zum Narren hielt. Seinem Vorgehen war die Einsicht in die neuralgischen Punkte eines jeden historiografischen (und historistischen) Projektes inhärent. Und wenngleich seine Manöver auf einen Mangel historiografischer oder analytischer Evidenz reagieren und darauf abzielen konnten, historische Authentizität zu generieren, Wissenslücken zu stopfen und die Argumente der Gegenpartei vorsorglich auszuräumen, dann trugen am Ende auch sie zur weiteren Erosion des Vertrauens in die Methoden der historischen Rekonstruktion und Einfühlung bei. Kurz: Das falsche Spiel mit historischen Quellen und Befunden exponierte die Aporien der Vergegenwärtigung des Vergangenen, statt sie zu überwinden: »[S]ind da nicht noch andere versteckte oder verschwundene Dokumente? Und was, wenn diese Dokumente da bloß Finten, in der Zwischenzeit vorgenommene Täuschungen wären […]?«,[206] fragte Didi-Huberman mit Blick auf das untilgbare Dilemma *jeder* Historiografie.

203 Vgl. White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978. Wenige Jahre später ist White seinem Befund noch einmal am Beispiel einiger prominenter Historiografen und Geschichtstheoretiker des 19. Jahrhunderts nachgegangen. Vgl. ders.: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore u.a. 1973.
204 Vgl. hierzu etwa auch Stierle 1987, S. 477.
205 Nietzsche 1994, S. 170.
206 Didi-Huberman 2000, S. 46.

Kritik der Fassade: Masken und Mummenschanz

Es nimmt vor diesem Hintergrund kein Wunder, dass innerhalb der Kritik insbesondere des Architekturhistorismus allen voran die Metapher der *Maskerade* breite Verwendung erfuhr: Mit ihr wurden vor allem historische Architekturen und Fassaden der bloßen Äußerlichkeit substanzloser Repräsentationsanliegen sowie der illusionistischen Täuschung, Unkenntlichmachung und Entstellung bautechnischer oder geistiger Strukturen bezichtigt. Motivisch sattelte die Rede von den irreführenden Maskierungen, in denen Stil nicht als Wesen, sondern als beliebige Applikation eines Baukörpers ausgewiesen und gebrandmarkt wurde, auch auf eine »spezifisch bürgerliche Kritik« auf, »die die natürliche Sprache des Körpers gegen das Make-Up als trügerische Form der Selbstpräsentation ausspielte«[207] und die ihrerseits auch auf die Debatte um die farbige Fassung von antiker Bildkunst und Architektur abfärbte: Auch hier sah sich die ungeschminkte Wahrheit der Gefahr ihrer Verschleierung ausgesetzt.

Gottfried Semper bildete eine Ausnahme, wenn er die Figur der Maskerade aus ihren pejorativen Konnotationen löste und das »Prinzip der Bekleidung« ins Zentrum seiner Architekturtheorie stellte: Dieses habe, so Semper insbesondere mit Blick auf die polychromen Fassungen des »nackten« Baumaterials, »auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt«[208] und über diese hinaus bereits »die [in der Architektur zusammenwirkende] Gesammtheit der hellenischen Kunst«[209] geprägt.[210] Auch Semper wusste indes, dass zur Rehabilitation der architektonischen Bekleidung zunächst der Vorwurf der Maskerade als einer Versündigung der Fassade an der Konstruktion zu entkräften war:

> Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines, von so tief greifender Wichtigkeit wie das Prinzip der Bekleidung und Inkrustirung, welches die gesammte vorhellenische Kunst beherrscht und

207 Bohde, Daniela/Fend, Mechthild: Inkarnat – eine Einführung, in: Dies. (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 9–20, hier S. 12.

208 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt am Main 1860, S. 217f.

209 Ebd., S. 225.

210 So ist für Gottfried Semper das »Bekleiden und Maskieren eine Wurzel der Kunst schlechthin«, weil sie das Stoffliche seiner Empirik enthebe, es zum transzendenten Symbol werden lasse. Vgl. auch Eggert, Klaus: Der sogenannte ›Historismus‹ und die romantischen Schlösser in Österreich, in: Wagner-Rieger, Renate/Krause, Walter (Hg.): *Historismus und Schlossbau*, München 1975, S. 55–82, hier S. 73.

in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert sondern nur in hohem Grade vergeistigt.[211]

Semper argumentierte dabei auf verschiedenen Ebenen: Er sammelte etymologische Belege, die auf den textilen Ursprung der Architektur hindeuteten,[212] ließ das Textile dem Architektonischen als dessen Entsprechung historisch vorausgehen[213] oder sah textile Applikationen auf Mauern und in Bauornamenten verstetigt.[214] Keineswegs aber predigte der reformiert getaufte Semper protestantischen Prunkverzicht: »Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss andrerseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus.«[215] Und doch hat auch Semper die kritischen Punkte der Maskerade nicht gänzlich übersehen:

> Das Maskiren aber hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist oder die Mäste nichts taugt; damit der Stoff, der unentbehrliche, in dem gemeinten Sinne vollständig in dem Kunstgebilde vernichtet sei, ist noch vor allem dessen vollständige Bemeisterung vorher nothwendig.[216]

Doch gleich, ob nun kritisch vom »Maskiren der Realität in den Künsten« oder anerkennend vom übermütigem Kunst- und Gestaltungssinn die Rede ist – stets bleibe gewiss, »dass die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Textrin zusammenfallen.«[217]

Gegeben sein musste indes auch für Semper stets eine spezifische Verbindung zwischen Architekturstil und Volk – gesehen hat er diese in der Antike und in der Renaissance.[218] Entfernt verwandt mit der semperschen Argumentation zeigte sich noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts diejenige des deutschen Philologen und Kunsthistorikers Wilhelm Wackernagel. Er rehabilitierte den vermeintlich lediglich applizierten Stil wie folgt: »Der Stil ist keine todte Maske, die über den Inhalt gedeckt wird, sondern er ist die lebensvolle Gebärde des

211 Semper 1860, S. 220.
212 Vgl. ebd., S. 229.
213 Die erste Wand sei der verflochtene Zaun, die Verwendung verschiedener Webmaterialien habe deshalb die ersten Muster hervorgebracht. Vgl. ebd. 1860, S. 228.
214 Das Fest, der Akt, das kommemorative Ereignis sei häufig Anlass für das monumentale Bauen, der zugehörige Schmuck (Teppiche, Girlanden usw.) gehe anschließend gleichsam in Stein über. Vgl. ebd. 1860, S. 229f. In entsprechenden Kontexten kommt in Sempers Modell der architektonischen Stilentwicklung deshalb der sinnfällige Begriff des *Stoffwechsels* zum Einsatz.
215 Ebd., S. 231.
216 Ebd., S. 232.
217 Semper listete in diesem Zusammenhang eine Reihe konkreter Beispiele auf: Gewand/Wand, Decke, Saum/Zaun u.a. Vgl. ebd., S. 227.
218 Vgl. auch Milde 1981, S. 180.

Angesichts, zu welcher Fleisch und Bein sich in der Weise gestalten, wie die Seele von innen heraus wirkt«.[219]

In der Breite aber dominierte ein pejorativer Blick auf die vermeintlichen Maskierungen, die ein Kernbau durch die Applikation seiner Stilhülle zu erdulden hatte. Karl Friedrich Schinkel, der sich nach intensiver Beschäftigung auch mit der Neugotik[220] alsbald der Synthetisierung von mittelalterlichen und griechischen Formen zugewandt hatte, sah in Antizipation entsprechender Kritik[221] in der europäischen Wiederaufnahme insbesondere der griechischen Baukunst »[k]eine Maskerade – das Nothwendige der Construction schön zu gestalten ist Grundsatz Griechischer Architektur und muß Grundsatz bleiben für deren Fortsetzung.«[222] Denn, so Schinkel um 1830: »Architectur ist Construction. In der Architectur muß alles wahr sein, jedes Maskiren, Verstecken der Construction ist ein Fehler.«[223]

Schärfer noch wurde um die Jahrhundertwende über die architektonischen Maskeraden gerichtet: Im Jahre 1900 sah Johannes Otzen im »oberflächlichen Stiltreiben der letzten Decennien des 19. Jahrhunderts« etwas »Abstossendes und Niedriges«, das »gewissermassen nur als Kostüm«[224] zu interpretieren sei. 1902 schrieb Hermann Muthesius über den Klassizismus:

219 Wackernagel, Wilhelm: *Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen von Wilhelm Wackernagel*, hg. von Ludwig Sieber, Halle 1873, S. 311. Wackernagel zog hier den Stil in der bildenden Kunst als Vergleichsgröße des Stils in der Rede heran.

220 Vgl. hierzu etwa Koch, Georg Friedrich: Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810–1815, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32/3 (1969), S. 262–316.

221 Gerade Schinkels *Friedrichswerdersche Kirche* (1824–1830) in Berlin ist wiederholt als vermeintlich paradigmatischer Problemfall eines bloß maskierenden Architekturhistorismus diskutiert worden (vgl. etwa Sedlmayr 1998, S. 66). Zur Baugeschichte, Gestaltung und Kritik der Kirche vgl. ausführlich Kunst, Hans-Joachim: Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrich Werdersche Kirche in Berlin, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 241–258. Die von Epochen, Kulturräumen und Bauaufgaben entkoppelte Optionalität der Stile wurde im Falle der Friedrich Werdersche Kirche deshalb besonders greifbar, insofern Schinkels Entwürfe ein und demselben Baukörper mal dieses, mal jenes Stilkleid auf den Leib zu schneidern suchten.

222 Schinkel, Karl Friedrich: *Das architektonische Lehrbuch*, in: Peschken, Goerd (Hg.): *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, München 1979, S. 114.

223 Ebd., S. 155. Ausführlich zu Schinkels Verhältnis zum Problem der Fassade vgl. Arburg, Hans-Georg von: *Alles Fassade. ›Oberfläche‹ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*, München 2008, Kapitel »Architektur als Archäologisches Theater: Karl Friedrich Schinkel (1781–1841)«, S. 61–142.

224 Otzen, Johannes: *Die moderne Kunst in der Architektur und deren Einfluss auf die Schule. Vortrag gehalten in Paris den 1. August in der Ecole des Beaux Arts*, in: *Berliner Architekturwelt* 3 (1900), S. 225–230, hier S. 226. Vgl. auch Brülls 2007, S. 1.

> Alles hatte sich dem Wahngebilde eines Tempelstils unterzuordnen, der einer längst vergangenen Zeit, vollkommen andern Kulturbedingungen und einem durchaus andern Klima angehörte. Was nicht in den Kram passte […], das wurde […] vermaskiert. […] Eine ähnliche Verblendung war in der Geschichte der Kunst noch nicht dagewesen.[225]

1903 forderte Karl Scheffler, »dass endlich die Maskerade mit archaistischen Zierformen und deplazierten Baugliedern aufhöre«[226] und 1905 drängte Hendrik Petrus Berlage im Namen der architektonischen wie historischen Wahrheit auf ein Zurück zum

> Studium des Skeletts, d.h. die nüchterne Konstruktion in aller Derbheit, um nachher wieder zum vollen Körper zu kommen, aber diese ohne Konfusion mit Kleidern. Sogar die letzte Hülle, auch das Feigenblatt, soll weg, denn die Wahrheit, die wir wollen, ist ganz nackt. Die Architektur war eine nach schlechter Mode gekleidete Person.[227]

Ganz in diesem Sinne sollte Georg Simmel 1907 ein Gebäude in seiner Ruine skelettiert und die architektonische Wahrheit des Zerfallenen damit freigelegt sehen.[228]

Walter Benjamins Kritik am Historismus sollte schließlich einen strukturellen Zusammenhang zwischen Maske und *Spuk* entdecken: Benjamin begründete das »Maskentreiben der Stile, das sich durch das 19te Jahrhundert dahinzieht«, als »eine Folge davon, daß die Herrschaftsverhältnisse unsichtig werden. […] Der Stil ihrer Wohnungen [der bourgeoisen Machthaber] ist ihre falsche Unmittelbarkeit.«[229] Mit Blick auf die Nutzung des »Tempelstils« auch für nichtigere Bauaufgaben vermerkte Benjamin: »Es gibt also Masken der Architektur und in solcher Maskierung steigt die Architektur um 1800 […] geisterhaft an den Sonntagen überall um Berlin herum auf.«[230] An anderer Stelle heißt es über die »auf Traum möbliert[en]« Räume des Historismus: »Der Wechsel der Stile, das Gotische, Persische, Renaissance etc. das hieß: über das Interieur des bürger-

225 Muthesius 1902, S. 19f.
226 Scheffler, Karl: Ein Weg zum Stil, in: *Berliner Architekturwelt* 5 (1903), S. 291–295, hier S. 294.
227 Berlage, Hendrik Petrus: *Gedanken über den Stil in der Baukunst*, Leipzig 1905, S. 24.
228 Simmel, Georg: Die Ruine, in: Ders.: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt am Main 2008, S. 34–41.
229 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften VI.: *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 288f.
230 Ebd., S. 213.

lichen Speisezimmers schiebt sich ein Festsaal Cesare Borgias, aus dem Boudoir der Hausfrau steigt eine gotische Kapelle heraus, das Arbeitszimmer des Hausherrn spielt irisierend in das Gemach eines persischen Scheichs hinüber. Die Photomontage, die uns solche Bilder fixiert, entspricht der primitivsten Anschauungsform dieser Generationen.«[231]

Das Einfallstor der Gespenster

Ein kurzes Resümee der hier skizzierten Krisenhaftigkeit und des chronischen Unbehagens des Historismus kann erste Hinweise darauf geben, weshalb letzterer hinter den historisierenden Masken des Stils alsbald auch Gespenster zu fürchten begann: Der Historismus bezeichnet als stilhistorischer Sammelbegriff jene Epoche, die sich sehnlichst, am Ende aber vergebens um einen eigenen, authentischen, adäquaten, legitimen, argumentierbaren und somit *konsensfähigen* Zeitstil bemüht hat. Seine Bedürftigkeit in Bezug auf ein klar umrissenes repräsentationspolitisches Kommunikationssystem stand im 19. Jahrhundert in ständigem und untilgbarem Konflikt mit dem Überangebot an historischen Referenzangeboten und mit der daraus folgenden Optionalität der theoretischen und praktischen Bekenntnisse zu einem der zugehörigen Neostile. Die Versuche, die umstrittenen kulturellen Erbansprüche auf jeweilige historische Stilidiome auszuhandeln, mündeten sämtlich in chronischen Kontroversen, und auch den Methoden und Erkenntnissen ihrer Erforschung blieb jedes nachhaltige Vertrauen versagt: Konkurrierende Theorien und Historiografien beäugten einander mal misstrauisch, mal feindselig, während die untilgbaren Aporien der historischen Rekonstruktion oder Einfühlung allerorts zur weiteren Verhärtung der Konflikte um den Stil einerseits und der generellen historischen Verlust- und Distanzerfahrung andererseits beitrugen. Selbst- und Fremdvorwürfe waren die Folge: Man warf sich und anderen Anachronismen und Projektionen, den historistischen Fassaden Augenwischerei und Täuschungsabsicht, den Künstlern eine generelle Orientierungs- und Einfallslosigkeit, den Bauherren und Kunstpolitikern arglose Unkenntnis oder gezielte Erbschleicherei, den Werken des Historismus Maskeraden vor.

In der *Maskerade*, einem prominenten Motiv in fiktiver Spukliteratur und neben dem Gespenst einer der wohl wirkmächtigsten Metaphern der Historismuskritik, steckt freilich nicht bereits zwingend das Moment des Gespenstischen. Gleichwohl ist in den zitierten beiläufigen Bemerkungen Benjamins nur

231 Ebd., S. 282.

eine unter mehreren strukturellen Verwandtschaften beider Figuren angesprochen. Wie Sempers Gebäude hüllt sich auch das Gespenst in eine textile, kulturgeschichtlich vom Totentuch herzuleitende Hülle – die seine wahre Identität zugleich zu verbergen weiß. Hier wie dort lässt sich die leblose Äußerlichkeit applizierten Materials mit authentischer Innerlichkeit des Geistes dichotomisieren. Tatsächlich begegneten sich beide Vorstellungen nicht selten im Bild und Begriff der *Totenmaske*, mit der die historistischen Fassaden als leblose Abgüsse ihrer Referenzwerke markiert wurden. Und selbst für Fasching und Fassaden gilt wohl gleichermaßen, dass der Kostümierte als Kostümierter kenntlich bleibt, insofern dieser zwar äußere Hüllen, nicht aber Identitäten überzustreifen vermag. Mummenschanz und Spuk spielen gleichermaßen mit der Option der Verwechslung von Geist und Gespenst, Substanz und Verkleidung, Authentizität und Täuschung – es fügt sich ins Bild, dass die Fastnachtszeit nicht zuletzt als »Schwarmzeit der Toten« galt.[232]

Die Maske markierte die brennenden unbeantworteten Fragen des Historismus: Auf welchem Wege war strapazierfähiges Wissen in Bezug auf die den historischen Stiläußerungen innewohnende künstlerische Intentionen und die weltanschaulichen Implikationen zu erwerben? Wie ließ sich eine Vergangenheit über die Einfühlung begreifen oder gar vergegenwärtigen? Welchen Instanzen war somit legitime Deutungsmacht in Bezug auf die politisch-religiöse Ausdeutung von Zeit- oder Regionalstilen zuzubilligen – Politik, Kirche, Wissenschaft oder Privatmann? Auf Basis welcher Autorität konnte schließlich ein kulturelles Erbe beansprucht werden, wenn nicht nur die Frage legitimer Testamentsvollstreckung ungeklärt blieb, sondern auch die letztwilligen Verfügungen der Erblasser fehlten? Und dank welcher Maßnahmen ließ sich die erneute Gültigkeit und Lebensfähigkeit des historisch Abgeschlossenen ausrufen?

Letzte Gewissheiten und Schiedssprüche mussten ausbleiben, bildeten aber dennoch das größte Desiderat der Epoche. In einer gewissen Verlegenheit fragte deshalb schon Johann Joachim Winckelmann in seinen *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) in die Geschichte selbst hinein: »[W]ie aber würde das weise Althertum urteilen«,[233] wenn es die Malerei der Gegenwart zu Gesicht bekommen könnte? In dieser bangen Frage eines bei Winckelmann lediglich beiläufig getätigten Gedankenspiels offenbarte sich bereits in einer der Gründungsschriften des Historismus

232 Petzoldt, Leander: Volksballade, Sage und Exempel. Zur Stoff- und Überlieferungsgeschichte der Volkserzählung vom »beleidigten Totenschädel«, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 12 (1967), S. 103–140, hier S. 123.

233 Winckelmann 1755, S. 130, hier in Bezug auf den Naturalismus der niederländischen Malerei – das Urteil der Alten wäre gemäß Winckelmann natürlich schlecht ausgefallen.

die ausgeprägte Sensibilität des Historismus für den potenziellen Eigenwillen seines Interessensgegenstandes. Wer also sind die Totengeister hinter den Masken? Verbergen sich hinter den Larven die unter erheblichem Aufwand Beschworenen? Und wenn nicht: Welche Absichten mögen sie verfolgen? Welches Wesen und welchen Charakter haben die Geister, die von den historistischen Maskeraden verhüllt oder erst in die Gegenwart gerufen werden?

Vor und nach Winckelmann sollte diese diffuse Angst vor den eigenen Wissenslücken und den Unzulänglichkeiten der eigenen Rekonstruktionsmethoden mannigfaltig variiert und ausdifferenziert werden: Nicht nur das schlechte Gewissen sollte den Historismus bei all seinen Beschlagnahmen historischer Stile zu jeder Stunde begleiten, sondern auch die Angst vor dem Eigenwillen des beschworenen Zeitgeistes und seinen Vertretern. Beide öffneten den Gespenstern das Einfallstor in die Stildebatte.

5 Der Gespensterspuk: Begriffe, Phänomene, Theorien

5.1 Geschichte und Gespenster: Vermessungen eines metaphorischen Feldes

Im Folgenden sollen zunächst die terminologischen und semantischen Schnittmengen der Nomenklaturen von Spuk- und Stildiskursen des langen 19. Jahrhunderts grob umrissen und charakterisiert werden. Im Wesentlichen trafen sich seine ästhetischen Debatten und seine Rede von Gespenstern in den Motivkreisen des Geistes (Genie, Genien, Geist, Zeitgeist), des (menschlichen) Körpers (Fleisch, Haut, Skelett) und beider Verhältnis zueinander (Inkarnation, Inspiration, Mediumismus), in den Modellen des Zeitflusses, seiner vermeintlichen Zyklen und Blüten (Renaissancen, Revivals) sowie im Problemfeld der historischen Verlust- und Differenzerfahrung und der historischen Überlieferung (Fragmente, Geschichte, Gespinste). Insofern einige der hier aufgerufenen Stichworte zugleich Zentral- und Schlüsselbegriffe sowohl des spiritistischen als auch des geschichts- und kunsttheoretischen Diskurses sind und sich – mal auf semantischer, mal auf etymologischer Ebene – gegenüber der Denkfigur des Gespenstes allesamt als anschlussfähig erweisen, wird ein deutlicher Hinweis darauf gegeben, dass die Durchdringung von Spuk- und Stildiskurs unter den Vorzeichen des Historismus kein marginales, sondern im Gegenteil ein komplexes Phänomen bildete.

Wenn sich in die oben genannten Diskursfelder jeweils leicht auch die Denkfigur des Gespenstes integrieren ließ, sei damit freilich nicht behauptet, dass die semantischen Höfe dahingehend zwingend zu jedem Anlass, zu jeder Zeit und in ihrer ganzen Ausdehnung bespielt worden sind. Wohl aber öffneten diese einen dauerhaften Möglichkeitsraum der Bedeutungsanreicherungen, ein Instrumentarium der suggestiven oder komparatistischen Annäherung an benachbarte, opponierende oder komplementäre Diskursfelder. Fest steht ferner, dass zahlreiche der in den Begriffen angelegten Analogien entsprechend häufig planvoll konkretisiert worden sind – ob nun im Spiritismus und in der Schauerliteratur, in der Geschichts-, Architektur- und Kunsttheorie, in der (Kunst- und Architektur-)Geschichtsschreibung, in den sach- oder werkbezogenen Denkmaldebatten des Historismus oder in der bildenden Kunst selbst. Und unabhängig etwa von den zahllosen gezielten metaphorischen Verdichtungen, Visualisierungen und Literarisierungen der gegenseitigen Impulsgaben von Stil- und Spukdiskurs bleiben schließlich stets auch die Latenzen und multiplen Valen-

zen des Sprechens oder Schreibens über Stil hier und Spuk dort von Interesse, deren Sub- und Paratexte lediglich billigend in Kauf genommen oder sogar gänzlich übersehen worden sind. Denn das enge Beziehungsgeflecht beider Nomenklaturen birgt eine gewisse Symptomatik: Die Ängste des Historismus sind fest im Vokabular seiner Selbstbeschau verankert. Der Nachweis dessen soll im Folgenden zuallererst mit Blick auf die deutsche Sprache geführt werden: Im Englischen wie im Französischen stellt sich die Lage lediglich im Detail anders, in der Summe aber ähnlich dar.

Geschichtetes und Gesponnenes

Die begriffliche Verwandtschaft von *Gespenst* (vom althochdeutschen *gispensti* = Anlockung, Verführung, Eingebung)[1] und *Gespinst* (vom mittelhochdeutschen *Gespünst*, *Gespunst* = Gesponnenes, zartes Gewebe), das im 18. Jahrhundert auch zum *Hirngespinst* in seiner heutigen Bedeutung gewendet wurde,[2] lässt sich etymologisch auf die Verben *spannen* respektive *spinnen* zurückführen. Inwiefern im Begriff der *Geschichte* (vom mittelhochdeutschen *geschiht* = Geschehen, Ereignis, Zufall, Umstände) auch die (horizontale) *Schichtung* enthalten ist, ist heute umstritten, stand aber für das 19. Jahrhundert außer Zweifel, folgt man etwa dem *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm: »in der bedeutung ist schicht synonym mit geschichte, ahd. und mhd. gesciht, geschiht, f. schickung, zufall, ereignis.«[3] Nachdrücklich hat zuletzt insbesondere Reinhart Koselleck auf die dem Begriff der Geschichte inhärente Metaphorik hingewiesen: Stets verweise die Rede von »Zeitschichten« auf »geologische Formationen, die verschieden weit und verschieden tief zurückreichen«.[4]

Wo immer die Geschichte als Schichtung von Geschehenem, Gespenster indes als Gespinste und Gesponnenes beim Wort genommen werden, offenbart sich die enge semantische Verwandtschaft auch zwischen Geschichte und Gespenst, zwischen Historie, Historiografie und den Trugbildern des Spuks: In signifikanter struktureller Entsprechung übersetzen beide Begriffe, *Geschichte* und *Gespenst*, nicht zuletzt das Problem der historischen Überlieferung in eine materielle, räumliche und zugleich zeitliche Ordnung. Das Schichten wie das

1 https://www.dwds.de/wb/Gespenst (Stand 27.1.2021).
2 https://www.dwds.de/wb/Gespinst (Stand 27.1.2021).
3 Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 14, Sp. 2633.
4 Kosellek, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2000, S. 19.

Spinnen beschreiben den – hier eher passiven, dort eher aktiven – kumulativen Prozess der Anreicherung, Verdichtung und Modifikation von Material. In den Vorstellungen von *Zeitschichten*, *Erzählebenen*, *historischen Fäden* oder *Verflechtungen* bestätigen sich diese Raumordnungen des Zeitflusses, in denen sich die metaphorischen Felder begegnen.

Angesichts ihrer Leerstellen und Auslassungen einerseits und ihrer Wucherungen und Verdichtungen andererseits verdienen weder horizontale Sedimentierungen noch raumgreifende Geflechte aus Fäden, Zweigen oder Argumentationslinien unbedingtes Vertrauen. Vielmehr markiert der Begriff des *Gespinstes* ein in sich selbst verfangenes Denken, das Gerüchte, Fehleinschätzungen, Übertreibungen und Erfindungen unauflöslich ineinander verknotet, um seine Adressaten zu fesseln oder mit verwegenen Setzungen und Schlüssen in die Irre zu führen. Das *Gespinst* verstrickt sich in Lügen, produziert Seemannsgarn – und immer wieder auch *Gespenster*.

Die Rede von den Schichten der Geschichte dagegen bezeugt die Erfahrung von Verlust und Unvollständigkeit. Geschichte verwahrt nicht nur, sondern verschüttet auch. Sie wirkt fragmentierend, zersetzend und im weitesten Sinne entropisch. Auf dem »Friedhof der Geschichte« werden Gegenstände, Personen und Ereignisse vernichtet und wieder zu Asche und Staub. Das Moment des gebotenen Misstrauens haftet deshalb sowohl dem Gespinst als auch dem Geschichteten untrennbar an. Gleichermaßen verstellen Knoten und Schicht den Blick – der Knoten, weil er sich in Selbstbezüglichkeiten windet oder sich seiner Sache zu sicher ist, das Sediment, weil es sich beständig über ältere Schichten legt. Was der Knoten dabei (fälschlich) zu viel hat, hat der Staub zu wenig: Zusammenhalt, vermeintliche, aber beständige Gewissheit. Detail und Wahrheit sind deshalb hier wie dort gefährdet: Im Dienste einer Wahrheitsfindung will das Gespinst entflochten, die Geschichte freigelegt werden. Dem Historiografen stellt sich deshalb die Aufgabe, einer Sache auf den *Grund* zu gehen oder einen *roten Faden* auszumachen.

Als in gewisser Hinsicht komplementäre Raummetaphern können Schicht und Gewebe auf mannigfaltige Art in Bezug treten, um einander zu durchdringen und in neuen, gemeinsamen Sprachbildern und Denkfiguren aufzugehen: Prominent kommen Faden und Schicht etwa in jenem Tuch zur Deckung, mit dem Chronos (die Zeit) Veritas (die – mitunter nackte – Wahrheit) zu bedecken pflegt, um sie bei geeignetem Anlass wieder freizulegen.

Selbst noch in dem von vermeintlich irrationaler Angst behafteten Motiv verstaubter Spinnenweben findet eine substanzielle Durchdringung der Motivkreise von sedimentierter Zeit und verfänglichem Gestrick statt. Indem die Spinnenweben als unabdingliche Requisite des unheimlichen Faches die in Kellern und Speichern eingelagerten Erinnerungen zugleich in Besitz nehmen, abrie-

geln und weiterspinnen und dabei in der ihnen eigenen klebrigen Anhänglichkeit zugleich ärgstes Misstrauen und leibliche Abstoßung erregen, fungieren sie – umso mehr, wenn eine Staubschicht bereits ihre eigene Historizität bezeugt – als Materialisierungen und Signifikanten von Dauer und Vergessen einerseits und desorientierenden Hirngespinsten andererseits. Sie sind Fallen. Das erklärt schlüssig, weshalb ihre Präsenz neben der Patina des Historischen häufig zugleich auch die Präsenz von Gespenstern indiziert: Wo Geschichte gelagert und Staub gefallen ist, wuchern Gespinste – und spuken am Ende Gespenster.

Dasselbe gilt für die Metaphorik des Pflanzenwuchses, der etwa im Märchen von *Dornröschen* mittelalterliche Gegenwart einfriert, um seine Wiederauferstehung vorzubereiten. Planvoll lässt man Gras über eine Sache wachsen, die man nicht erinnert, sondern den Blicken entzogen sehen möchte. Ein prägnantes Bild der ins Bild der Pflanze gegossenen gegenseitigen Durchdringung von Gespinst und Sediment liefert der Stammbaum, der die historische Saat und ihre Früchte nicht kaschieren, sondern im Gegenteil jederzeit präsent im kollektiven Bildgedächtnis zu verankern trachtet. In seinen Visualisierungen historischer Wurzeln und feiner Verästelungen familiärer Zusammenhalte dringt das vegetabile Geflecht in das System der historischen Schichtung ein, indem es Generationenfolgen in horizontale Register übersetzt, um diesen über den alles verbindenden vertikalen, einen linearen Zeitfluss nachbildenden Stamm eine historische Richtung und einen historischen Sinn einzuschreiben: Darstellungsgrund von Stammbäumen ist in der Regel der legitimierende Ausweis und die Fortschrift dynastischen, materiellen und politischen Erbrechts.[5]

Mittelalter, Renaissancen, Revivals, Survivals

Das (dunkle) Mittelalter

Die Erfindung und gleichzeitige Verdunklung des Mittelalters gehört gleichermaßen zur Vorstellung der Renaissance als einer Wiedergeburt verschütteter Kulturhöhe wie zum Selbstverständnis des Klassizismus. Im deutschen Sprachgebrauch kam der Begriff des *Mittelalters* im späten 17. Jahrhundert auf, bezeichnete aber zunächst eine Zeitspanne im individuellen Lebensablauf. Der Begriff der *historia medii aevi* ist somit ein Biologismus, der erstmals 1809 in Joachim Heinrich Campes *Wörterbuch der Deutschen Sprache* verwendet wurde und

5 Vgl. hierzu ausführlich Heck, Kilian: *Genealogie als Monument und Argument: der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit*, München/Berlin 2002.

im Anschluss noch eine Weile mit dem Begriff der *Mittelzeit* konkurrierte.[6] Als Epochenbegriff bildete er mithin das verspätete Äquivalent zum bereits in der Frühen Neuzeit geläufigen Konzept des *medium aevum* und der *aetas obscura*. Insbesondere die Theoretiker des Idealismus und Klassizismus haben mit dem Anspruch einer neuerlichen Wiederbelebung der Antike auch die pejorativen Schlagworte des vorangegangenen Restitutionsprojektes adaptiert und die vermeintliche Übergangszeit planvoll ins Reich der Nacht verwiesen. Im englischsprachigen Bereich war nun von *dark ages*, im deutschsprachigen Bereich vom *dunklen Mittelalter* die Rede.[7] Denn nur auf Basis der Annahme einer vorausgehenden Phase der Grabesruhe und des kulturellen Vergessens machte jede Konzeptualisierung einer *Renaissance*[8] oder auch eines *Revivals* als Prozess des Wiederauflebens einer zwischenzeitlich verlustigen Kulturhöhe Sinn.

Der Begriff der Renaissance

Henrik Karge ist der Genese des Renaissancebegriffes und den wechselhaften Vorstellungen nachgegangen, die im 19. Jahrhundert mit ihm verbunden worden sind.[9] Als Übersetzung des von Giorgio Vasari popularisierten italienischen Ausdrucks *rinascita* (Wiedergeburt) wurde der Begriff der *Renaissance* in Frankreich ab dem 18. Jahrhundert verwendet,[10] um sich gleichwohl erst im 19. Jahrhundert sukzessive als Bezeichnung einer abgeschlossenen Epoche zu

6 Vgl. hierzu Büttner, Nils: Das deutsche Mittelalter in Bild- und Bildungswelten des 19. Jahrhunderts, in: Schilp, Thomas (Hg.): *Mittelalter und Industrialisierung: St. Urbanus in Huckarde*, Bielefeld 2009, S. 291–307, hier S. 292.

7 Für die Verbreitung des Begriffs *Mittelalter* im deutschen Sprachraum hat Rudolf Stademann insbesondere Jacob Burckhardt verantwortlich gemacht. Er bezeichne dabei eine Vermittlungsphase zwischen zwei Hochkulturen – ein Konzept, das den organologischen Kulturalterlehren der gesamten Goethezeit (Herder, Novalis, Schelling) entgegengetreten sei. Vgl. Stademann 1930, S. 479ff.

8 Hierzu ausführlich Stierle 1987, S. 454–457. Größte Bedeutung sei diesbezüglich insbesondere Petrarcas noch eher politisch denn ästhetisch motivierter, dichotomisierender Rede von den *tenebrae* und deren Überwindung in der *rinascita*, von Licht und Dunkelheit sowie Tod und Wiedergeburt zuzumessen. Giorgio Vasaris Rückblick auf die Rinascita habe den Diskursraum vollendet und beschlossen. Zu Petrarcas Idee vom »dunklen« Mittelalter vgl. auch Mommsen, Theodor: Der Begriff des »finsteren Zeitalters« bei Petrarca, in: Buck, August (Hg.): *Zu Begriff und Problem der Renaissance,* Darmstadt 1969, S. 151–179.

9 Im Folgenden beziehe ich mich insbesondere auf Karge 2008. Ausführlich zur Genese, Geschichte und zu den komplexen und mannigfaltigen gesellschaftspolitischen und geschichtstheoretischen Implikationen des Begriffs *Rinascimento*, seines französischen Pendants *Renaissance* und dessen Transfer ins Deutsche vgl. auch Stierle 1987, mit weiterführender Literatur.

10 Zu Voltaires Rolle bei der Fixierung des Renaissancebegriffs vgl. Stierle 1987, S. 461.

konkretisieren.[11] Die Idee von einer Epoche wurde zum Modell für die Gegenwart: Um 1830 war der Begriff der *Renaissance* im Französischen weitgehend etabliert, wenngleich zunächst noch vor allem mit der Kunst unter Franz I. assoziiert, an die folglich auch in der zeitgenössischen künstlerischen und architektonischen Praxis stilistisch angeknüpft wurde. Ihren Abschluss und Höhepunkt habe der französische Renaissancediskurs, so Stierle, im Wirken Jules Michelets gefunden.[12] Unter dessen Einfluss popularisierte insbesondere Jacob Burckhardt mit seinem Buch *Kunst und Kultur der Renaissance in Italien* (1859) den Begriff – »das französische Wort Renaissance, zum deutschen Fremdwort geworden, dient[e nun] zur Bezeichnung einer italienischen Epoche am Ursprung der europäischen Moderne«.[13] Der Transfer des Begriffes in den deutschen Sprachraum war indes nicht allein Sache der Wissenschaft, sondern wurde maßgeblich auch von Bauherren, Architekten und Handwerkern betrieben, die die historische Referenzepoche ihrer eigenen kunstpolitischen oder künstlerischen Profilierungen klarer zu fassen versuchten.[14] Daraus erklärt sich schließlich, dass sich der Begriff erst im Verbund mit dem insbesondere auf Gottfried Sempers Wirken basierenden Durchbruch der Neorenaissance in den 1840er-Jahren[15] fest im deutschen Sprachgebrauch verankern sollte.

Revivals, Survivals

Das 19. Jahrhundert hat jedoch nicht nur den Begriff der *Renaissance* geprägt, um diese einmal mehr nicht nur historisch, sondern auch wertend vom Mittelalter abzusetzen, sondern mit dem *Revival* oder *Survival*[16] zusätzliche verwandte Begriffe ins Feld geführt. Der Begriff des *Revivals* war insbesondere in

11 Vgl. hierzu auch Kablitz, Andreas: Renaissance – Wiedergeburt: zur Archäologie eines Epochennamens (Giorgio Vasari – Jules Michelet), in: Ecker, Ute/Zintzen, Clemens (Hg.): *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposion zur italienischen Renaissance des 14.–16. Jahrhunderts am 17./18. September 1996 in Mainz. Vorträge*, Hildesheim 1997, S. 59–108.

12 Vgl. Stierle 1987, S. 490. Vgl. hierzu Febvre, Lucien: *Michelet und die Renaissance*, Stuttgart 1995; Michelet, Jules: *Histoire de France*, Bd. 7: *Renaissance*, Paris 1855.

13 Ebd., S. 491.

14 Die erste Erwähnung des Begriffes Renaissance im deutschen Sprachraum schreibt Karge Franz Christian Gau, dem Lehrer Sempers zu. Vgl. Karge 2008, S. 386.

15 Zu Sempers Verständnis des Renaissancestils vgl. auch Steinhauser, Monika: »Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst«: Gottfried Semper und die Neurenaissance, in: Buck, August/Vasoli, Cesare (Hg.): *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna 1989, S. 203–229.

16 Zur traditionsreichen Debatte um die Unterscheidung zwischen *Revival* und *Survival*, die hier nicht weitergeführt werden soll. Vgl. etwa bereits Colvin, Howard Montagu: Gothic Survival and Gothick Revival, in: *Architectural Review* 1948, S. 91–98.

der englischen Architekturtheorie des 18. und 19. Jahrhundert in Entsprechung der *Neostile* im Deutschen nicht allein als *Gothic Revival*, sondern auch mit den Zusätzen *Greek*, *Chinese*, *Egyptian* usw. gebräuchlich.[17]

Man kann sich angesichts der Tatsache, dass der Begriff der *Renaissance* erst im Frankreich in den Jahren der Restauration 1820–1830 geprägt und von der Bezeichnung einer Epochenschwelle zu der einer Epoche gewendet worden war,[18] kaum deutlich genug vor Augen führen, dass er kein dem *Revival*-Begriff vorgängiger war,[19] sondern nicht nur in Bezug auf die chronologische Ordnung der Epochenstile, sondern auch in Hinblick auf seine generelle zeitgenössische Semantik gewissermaßen dessen Alternative bildete. Historische *Renaissance* und historistische *Revivals* ähnelten sich zwar in ihren Adaptionen vergangener Stile und in Bezug auf ihr grundsätzliches historisches Bewusstsein. Auch der Charakter der Zweitauflage einer einst durch Dekadenz oder Verwässerung zu Tode gekommenen Kulturausprägung ist dem Bekenntnis zu einer *renascita* ebenso eigen wie dem Bekenntnis zu einem *Revival*. Doch über die Vorstellung vom Todesschlaf eines Stils als der Bedingung seiner Restitution hinaus erschöpfen sich bald beider Gemeinsamkeiten.

Es lohnt, den Blick auch auf die kategorialen Unterschiede zwischen dem Konzept der Renaissance als einem historischen und historisierten Phänomen der Wiederbelebung der Antike und dem Revival für die Wiederbelebungs*versuche* der Gegenwart zu richten. Neben den zwischen ihnen liegenden Jahrhunderten trennte die beiden bezeichneten Phänomene das jeweils grundverschiedene Selbstbewusstsein, von dem sie getragen wurden. Die *Renaissance* war trotz aller künstlerischen Kontroversen der Epoche als solche ein Konsensprodukt. Mit Siegesgewissheit und Überbietungsgestus zog sie mit geschlossenen Reihen in den Paragone mit der Vergangenheit. Ihre produktive Konkurrenz mit der Antike bedurfte fortan keiner ständigen Legitimation. Um das kulturelle Erbrecht der Gegenwart konkurrierten zwar mitunter die erklärten Erbtitel einzelner Nationen, Höfe oder sozialer Gruppen – als solches stand es jedoch kaum je infrage.

17 Vgl. Lang, Suzanne: The Principles of the Gothic Revival in England, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 25/4 (1966), S. 240–267, insbesondere S. 240.

18 Vgl. Stierle 1987, S. 465. Zur kulturpolitischen Besinnung auf die Renaissance durch die Restauration vgl. ebd., S. 466.

19 In Seroux d'Agincourts *Histoire de l'Art* von 1823, die sich erstmals exklusiv der mittelalterlichen Kunst widmete und damit Wesentliches zu deren Rehabilitation und neuerlichen Rezeption in Frankreich beitrug, war – zumindest im Titel – noch vom *Renouvellement*, noch nicht von der *Renaissance* die Rede. Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges: *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe.*, 6 Bde., Paris 1823.

Doch während die Renaissance sich durch die oft zufällig getätigten historischen Ausgrabungen vom heimischen Boden reich beschenkt und somit von der Antike selbst heimgesucht, adressiert und herausgefordert sah, war sich der Historismus bereits ganz darüber im Klaren, dass die eigene Identitätsbildung einzig über aktive Erbaneignung des Anachronistischen oder territorial Entlegenen denkbar war. Die Geschichte hatte den Historismus nicht als ihren Erben eingesetzt, sondern ließ sich bestenfalls auf entsprechende Ermächtigungen durchsuchen. Das mühsam Ausgegrabene musste erst eigens verinnerlicht werden. Und trotz aller Einfühlungsprojekte stieß man am Ende immer wieder auf deren Aporien oder auf zeitgenössischen Widerspruch. Der Historismus hat den Unterschied klar gesehen und markiert: Während es der Renaissance – und anderen historischen Stilepochen – gelungen zu sein schien, nicht nur eine von Konsens und Optimismus getragene ästhetische Agenda zu entwickeln, sondern diese auch in triumphalen Dimensionen zu verwirklichen, kam dem Historismus gerade im historischen Vergleich beider Projekte umso schmerzlicher zu Bewusstsein, in welchem Maße er Zeit *seines* Lebens in Zweifeln, in Kontroversen und in der Retrospektive verhaftet blieb.

Unter dem Eindruck dieses untilgbaren qualitativen Gefälles gab noch im Jahre 1890 Karl Emil Otto Fritsch auf der IX. Wander-Versammlung des *Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine* zu Hamburg unmissverständlich kund, dass zwischen der »mit glücklichstem Erfolge« vollzogenen Wiederaufnahme älterer Stilformen in der Renaissance und den historistischen »Stil-Experimenten, mit denen wir seit 100 Jahren uns abgeben, […] ein gewaltiger Unterschied«[20] bestehe: namentlich der, dass das 19. Jahrhundert verschiedene Stile zu restituieren versucht habe, es diesem aber gleichwohl *nicht* gelungen sei, einen allgemein gültigen Epochenstil in Geltung zu setzen.

Derlei Frustrationen haben sich auch der Sprache eingeschrieben: Wenn eine *Renaissance* eine *Wiedergeburt* ist, dann wird diese gleichsam als natürlicher Prozess gedacht: Wie ein Neugeborener verfügt ein Wiedergeborener über einen neu ins Leben tretenden Körper, der mit vitaler Kraft und geistiger Latenz aufwartet und als Versprechen auf die Zukunft Blüte und Reife erwarten lässt.

Ein *Revival* dagegen bezeichnet im strengeren Wortsinn alles andere als eine zweite Geburt. Wenn etwa Passavant mit Blick auf die Restitution einer vermeintlich nationalen und christlichen Kunst aufzeigte, dass der Anschluss an eine Überlieferung »nach langer Versunkenheit« nur »durch eine belebende Hand«[21] geschehen kann, dann war bereits dieser Einschätzung die Einsicht in die grundlegende Künstlichkeit entsprechender Unterfangen inhärent. *Wie-*

20 Fritsch, Karl Emil Otto: Stil-Betrachtungen, in: *Deutsche Bauzeitung* 24 (1890), S. 417–431, S. 434–440, hier S. 418.
21 Passavant 1820, S. 1.

derbelebt werden Tote, deren Lebenskraft bereits bis zur letzten Konsequenz erloschen war. Das in der Wiederbelebung gegebene Leben bleibt im Kern das alte und als solches sogleich wieder seiner unverzüglichen Hinfälligkeit ausgeliefert – auch der von Christus wieder zum Leben erweckte Lazarus war wie die ungezählten Nutznießer ähnlicher Wunder der erwachsene Mann geblieben, der er vorher war. Eine Wiederbelebung wird also auch die dem Körper eingeschriebenen Spuren nur in Ausnahmen tilgen.

Wenig besser das *Survival*: Auch ein Überleben verdient nur dann Erwähnung, wenn ein Leben zuvor lebensbedrohenden Gefahren ausgesetzt war. Auch ein Überlebender wird die Spuren von Hunger, Krankheit, Krieg oder sonstiger Gefahr und Entsagung noch in seinem Körper tragen. Während also der *Wiedergeborene* nur einiger wohlmeinender Prägungen und Weichenstellungen bedarf, um zu kraftvoller Eigenständigkeit heranzureifen, handelt es sich bei *Wiederbelebten* und Überlebenden mitunter selbst noch perspektivisch um Pflegefälle.

Bei Ruskin wird diese unhintergehbare Differenz zwischen (Wieder-)Geburt und Wiederbelebung explizit:

> Ich kenne kaum etwas Bedrückenderes, sobald der Sinn einmal für solche Merkmale geweckt ist, als den Anblick einer toten Architektur. Die Schwäche und Unzulänglichkeit des Kindesalters ist voller Zukunft und erweckt unsere Teilnahme wie das Ringen unvollständigen Wissens voll Streben und Stetigkeit; aber durch Unvermögen und Unbeweglichkeit die vollentwickelte Gestalt eintrocknen zu sehen, alle Formen, die einst die frische Prägung der Gedanken waren, durch Übergebrauch abstumpfend zur Schale, zur Larve des ausgewachsenen Geschöpfes werden zu sehen, nachdem seine Farben verwelkt und der Einwohner abgestorben oder ausgekrochen ist, das ist ein Anblick, trüber und trauriger als das Verschwinden aller Kenntnisse und die Rückkehr zu eingestandener und hilfloser Kindheit. Nun wäre es zu wünschen, dass eine derartige Rückkehr doch möglich wäre. Könnten wir Kraftlosigkeit in Kindlichkeit verwandeln, so wäre noch Hoffnung vorhanden; aber ich weiß nicht, wie weit wir noch wieder Kinder werden und unser verlorenes Leben wiedergewinnen können. Die Regung, welche in den letzten Jahren in unseren baukünstlerischen Bestrebungen bemerkbar ist, wird von manchen Leuten als vielversprechend angesehen; wir wollen das beste hoffen, aber sie scheint mir einen hippokratischen Zug zu haben.[22]

In einer gewissen Folgerichtigkeit wurde deshalb die Kritik auch an den ambitioniertesten Reanimationsversuchen des Historismus immer wieder in die

22 Ruskin 1904, S. 280f.

Operationssäle der Chirurgen oder in die Laboratorien der Quacksalber verlegt, die sich dem zweiten Leben von Toten oder Todgeweihten verschrieben hatten. Für Muthesius glichen in der Rückschau nicht nur bereits die »griechische, auf Nachahmung ausgehende Bewunderung in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts […] einer Narkose«,[23] sondern auch »die Waisenhäuser und Unterstützungskassen für Kunst, die wir Museen, staatliche Kunstaufträge, Kunstvereine usw. nennen, eine[r] künstliche Nährmethode des dahinsiechenden natürlichen Kunstlebens.«[24]

Gleich, ob für eine Wiederbelebung ein Heiliger oder lediglich ein mit übernatürlichen oder gespenstischen Fähigkeiten ausgestatteter Arzt herangezogen wird: Fest steht, dass sie nicht ins Ressort der Natur gehört, sondern immer kulturellen, bestenfalls übernatürlichen Charakters ist. Sie geschieht nicht von selbst, sondern muss von anderen – von Gott, von Überlebenden oder von Nachgeborenen gewollt, beschlossen und vollzogen werden.

Die zunächst unscheinbaren, aber kategorialen begrifflichen Differenzen bezeugen somit einmal mehr die grundlegend kritische Selbstwahrnehmung des Historismus, der seinen Jungbrunnen letztendlich vergebens suchte: Die Wunder der Architektur, Skulptur und Malerei fand er im Straßburger Münster, bei Michelangelo oder Raffael, nicht aber bei sich selbst, weshalb er von ästhetischer *Aemulatio* kaum je zu reden wagte. In den Begriffen *Revival* und *Survival* offenbart sich sein Wissen um das problematische Wesen jedes neuerlichen Versuchs ästhetischer Restitutionen. Und so ließe nicht zuletzt das tautologische Begriffsungeheuer der *Neo-Renaissance* (wörtl. Neu-Wiedergeburt) auf wenig anderes denn auf ein Untier schließen. Als einen »Verzweiflungsakt, eine geniale Impotenz«[25] hat Henrik Petrus Berlage sie in sprechenden Worten diffamiert.

Begriffliche Grenzgänger zwischen kunst- und architekturtheoretischem, spiritistischem und hantologischem Diskurs

Die Heimsuchung

Im Begriff der *Heimsuchung*, oft synonym für *Spuk* gebraucht, schreibt sich dieser Motivkreis fort. Wie das Revival eine Rückkehr ins Leben bezeichnet, bezeichnet die Heimsuchung oft die Rückkehr vergangenen Lebens an dessen

23 Muthesius 1902, S. 24.
24 Ebd., S. 22f.
25 Berlage 1905, S. 41, hier im Verweis auf Karl Scheffler.

einstigen Hauptschauplatz. Mit einigem Recht schreibt Christian Sternad im Rahmen einer Verhältnisbestimmung von Gespenst und Subjektkonstitution, im Rekurs auf Sigmund Freud[26] und im Verweis auf Dieter Thomä,[27] dass die »Heimsuchung […] auch als das Suchen eines Heims […] gelesen werden« könne und dass das Gespenst, so es nicht sesshaft sei, »zumindest sesshaft sein will.«[28] In der Tat erweist sich die Gemeinschaft der Gespenster wieder und wieder als eine Art Vertriebenenbund, insofern ihr Umgehen im Zwischenreich gemeinhin durch den Umstand motiviert ist, dass ihnen der je angestammte oder verdiente »historische *Ort*« oder »*Platz* in der Geschichte« von der Nachwelt bis auf Weiteres verwehrt wurde. Eine *Heimsuchung* ist deshalb in der erdrückenden Mehrzahl aller Fälle genau genommen eine *Heimkehr* an den einstigen Schauplatz des Geschehens – gemeinhin in eine Architektur.

Medien, Beschwörungen, Visionen

Der polysemantische Begriff des *Mediums* nimmt eine zentrale Rolle sowohl im Kunst- als auch im Gespensterdiskurs ein. Im Kontext des Ersteren bezeichnet er ganz generell einen oft materiellen, technischen Kommunikationskanal, mal ein gestaltbares Material, mal eine künstlerische Gattung. Im Kontext des Spiritismus indes bezeichnet der Begriff gemeinhin einen menschlichen Mittler zwischen Diesseits und Zwischenwelt – in kalkulierter Provokation hat Friedrich Kittler technisches Medium und spiritistische Empfänger und Übermittler von Botschaften vollends zur Deckung gebracht: »Ein Medium ist ein Medium ist ein Medium. Das Wort sagt es schon: zwischen okkulten und technischen Medien besteht kein Unterschied.«[29]

Auch der Begriff der *Beschwörung* (von lateinischen *evocatio* = Herausrufung) ist in Bezug auf die Vergangenheit ebenso gebräuchlich wie in Bezug auf die Geister, also gleichermaßen in Séancen (von französischen séance = Sitz, Sitzung) wie in den Debatten des Historismus daheim. Hier wie dort bezeichnet er den Versuch des Heranholens von etwas zugleich Absentem und

26 Auf Freuds Analyse der architektonischen Organisationen eines räumlichen Innens und Außens und ihrer Konsequenzen in Hinblick auf deren Ein- und Uneinsichtigkeit und ihre Potenziale zur Orientierung und Desorientierung, zur Evokation heimeliger oder unheimlicher Gefühle wird noch zurückzukommen sein.

27 Thomä, Dieter: Ein Gespenst geht um. Über Heimat und Heimatlosigkeit, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55/2 (2007), S. 303–307.

28 Sternad, Christian: Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespensts, oder: eine phänomenologische Hantologie, in: *Nebulosa – Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 3 (2013) »Gespenster«, S. 27–41, hier S. 40.

29 Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003, S. 276.

latent Präsentem, hier wie dort verweist der dem Begriff inhärente *Schwur* auf ein Moment der Beglaubigung – die nicht selten die Beglaubigung der eigenen Setzungen meint: Bei der Beschwörung eines Totengeistes wie bei der Beschwörung eines Epochenstils begünstigte eine klar umrissene und möglichst abgeschlossene Vorstellung dieses Geistes das Unterfangen.

Der aus dem Lateinischen entlehnte Begriff der *Vision* bezeichnet im engeren Wortsinn eine Sichtung oder einen Sehakt, zielt aber im allgemeinen Sprachgebrauch stets auch auf die Imagination als eine Fähigkeit der inneren Schau, der Hellsichtigkeit oder der perspektivischen Planung: Den visionären Künstler unterscheidet von seinen weniger begabten Kollegen ein hohes Maß an Vorstellungskraft, Weitblick und Tatendrang. Seine mal aktiv konzipierte Fähigkeit des Visionierens oder mal passiv gedachte Gnade des Empfangs von Visionen, die sein Genie beglaubigt, teilt auch er – zumindest begrifflich – mit den Medien, Hellsehern und Geistersehern des Spiritismus. Immer wieder – und oft strategisch – wurde auch er deshalb in deren Nähe gerückt.

Körper, Seele, Haut und Knochen

Inspiration und Inkarnat(ion)

Ein weiteres komplementäres Begriffspaar markiert im Ressort der Kunst gewissermaßen die Grenzen zum Übernatürlichen, zur Welt der Geister. Die *Inspiration* bezeichnet die Durchgeistigung des Fleisches – als »Eingeisten« annähernd wörtlich übersetzt nimmt die Vorstellung einer Einflüsterung gewissermaßen eine körperlose Instanz außerhalb des Künstlers selbst an.[30] Nicht selten wurde sie im Bild wie im Text von Geistern, Geisterstimmen oder Geisterhänden vertreten und also mit Ansätzen menschlicher Körperlichkeit ausgestattet. Gleichwohl bleibt der Akt der Inspiration eine Eingabe, die Geistwerdung des Fleisches – und damit in einiger Hinsicht die komplementäre Vereinigungsfigur zur *Inkarnation* als der Fleischwerdung des Geistes. Beide Begriffe fußen auf der Vorstellung einer grundsätzlichen Trenn- und Wiedervereinbarkeit von Körper und Geist.

Auch der Begriff des *Inkarnats*, der in der Malerei die Hautfarbe bezeichnet, leitet sich von der religiösen Vorstellung der *Inkarnation* ab und behielt aus

30 Zu den frühneuzeitlichen Prägungen dieses Konzepts vgl. zuletzt Magnago Lampugnani, Anna: Der *Furor* des Künstlers. Giorgio Vasaris Umgang mit einer ambivalenten Denkfigur, in: *kritische berichte* 3 (2019), »Figuren ästhetischer Fremdbestimmung«, S. 25–34, mit weiterführender Literatur.

diesem Transfer seine magischen Valenzen zurück: »Versteht man Inkarnat in diesem Sinne wörtlich«, so Daniela Bohde und Mechthild Fend mit Blick auf besagte theologische Wurzeln des Begriffs, »so wäre es das Produkt einer quasi-religiösen Fleischwerdung. Der Künstler […] wäre ein gottähnlicher Schöpfer.«[31] Die Beherrschung des Inkarnats ist für den Künstler somit nicht einfach ein Problem der oder eine Fähigkeit zur Farbgebung, sondern ein regelrechter Zeugungsakt, wächst doch der Eindruck eines leibhaftigen Lebens insbesondere in der Malerei proportional zu den illusionistischen Potenzialen der dargestellten Haut.[32] Auch diesbezüglich markieren gemeinhin und längst nicht nur bei Pygmalion dem Spuk verwandte Erzählungen die Superlative künstlerischer Möglichkeiten – auch hierzu später mehr. Sowohl die Inspiration als gnadenvolle Eingabe als auch die Inkarnation als souveräne Ausgabe überführen das Werk- und Künstlerlob somit in eine Sphäre des Übernatürlichen, mitunter Gespenstischen, denn beide entheben den Künstler und sein von Wundern umranktes Werk der sie umgebenden Umwelt. Auf beide wird in diesem Sinne noch einmal ausführlich zurückzukommen sein.

Fleisch und Blut, Skelett und Rippen

Dass auch in der Architekturtheorie immer wieder das Verhältnis von Geist, Fleisch, Blut und Skelett diskutiert wurde, sei hier nur ergänzend erwähnt und an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen: Insbesondere bei der Wertung der Gotik war es – anders als beim Motivkreis des Inkarnats und der Haut in Malerei und Skulptur – immer wieder gerade das *Fehlen* des Fleisches, das für die Vergeistigung der Architektur verantwortlich zeichnete. Überspitzt ließe sich sagen: Die Spiritualität insbesondere der Kathedralgotik ließ sich in den Augen vieler ihrer Bewunderer geradewegs darauf zurückzuführen, dass sie dem Fleische gewissermaßen *entsage*. Umgekehrt gehörte der Vorwurf der Blutarmut – auch dazu an anderer Stelle mehr – zu den geläufigsten Vorwürfen an die Adresse des Klassizismus.

31 Zur Kunst- und Theoriegeschichte des Inkarnats vgl. Bohde/Fend 2007, S. 10.

32 Ebenso ausführlich wie luzide diskutierte Georges Didi-Huberman die komplexen Wechselwirkungen von Inspiration, Inkarnat und Illusion am Beispiel von Honoré de Balzacs Erzählung *Das unbekannte Meisterwerk* (*Le chef-d'oeuvre inconnu*, 1831). Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Die leibhaftige Malerei*, München 2003 (*La peinture incarnée*, Paris 1985).

Genie, Genius, Geist – Gespenst

Mit »herzerfrischender Unverfrorenheit«[33] bedienen sich gemäß Gero von Wilpert noch aktuelle Wörterbücher der synonymen Verwendung der Begriffe *Geist* und *Gespenst*. Ähnlich stellte Elisa Leonzio für das 18. Jahrhundert fest, dass *Geist* gemeinhin als körperloses, aber willensfähiges Wesen und also etwa auch als die Seele eines Verstorbenen gedacht wurde, während man im *Gespenst* dessen sinnliche Erscheinungsform erkannte.[34] Ein Geist musste sich offenbar dem Blick der Lebenden *zeigen*, um zum Gespenst zu werden.

Als das erkenntnisfähige menschliche Bewusstsein bildet der *Geist* von Beginn an einen zentralen Gegenstand der Philosophie.[35] Fortan wurde ihm im Verlauf der Geschichte – und insbesondere seit dem 18. Jahrhundert im Takt der Ausdifferenzierung neuer akademischer Disziplinen – immer neue Semantiken beigemengt. Theologen, Historiker, Psychologen, Spiritisten, Philologen oder Neurologen haben sich ihm dabei aus grundverschiedenen Perspektiven genähert. *Geist* lässt sich deshalb noch heute als individuelle wie kollektive Entität verstehen, er kann Gespenster, aber auch Vernunft oder Phantasie, Spiritualität oder Intellekt, Haltung oder Weltanschauung, Begabung oder Neigung, Charakter oder Niveau bezeichnen.

Doch auch wenn der Begriff des *Geistes* ungleich weiter ausgreift als der des *Gespenstes* und obwohl annähernd jedem Gespenst ein Geist anhaftet, ein Geist jedoch keinesfalls zwingend ein Gespenst sein muss, sondern etwa auch dem lebendigen Menschen innewohnt, noch bevor dieser von außen heimgesucht wird oder seine irdische Hülle ablegt, blieben beide Figuren im Verlauf der Geschichte stets in regem motivischen oder begrifflichen Austausch.

Für Immanuel Kant war »Geist, in ästhetischer Bedeutung, […] das belebende Prinzip im Gemüte«.[36] Auf dem Feld der Kunst wurde Geist ferner immer wieder als etwas verstanden, das sich im Kunstwerk manifestieren und

33 Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*, Stuttgart 1994, S. 3.

34 Vgl. Leonzio, Elisa: Geisterlehre und Gespenstergeschichte: Literarischer und philosophischer Diskurs in der deutschen Spätaufklärung bei Christoph Martin Wieland und Jean Paul, in: Doll, Martin u.a. (Hg.): *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen* (Cultural Inquiry 3), Wien 2011, S. 115–127, hier S. 116.

35 John Rogers Searle hat die bewegte Geschichte des Geistbegriffs und der ihm zugrunde liegenden Theorien in einem instruktiven und kritischen Abriss nicht zuletzt als eine Folge einander in Paradigmenwechseln ablösender Metaphern und Modelle beschrieben, die ihrerseits auf die jeweilige Vorstellung vom Bewusstsein zurückwirken. Vgl. Searle, John Rogers: *Geist. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2006 (*Mind. A Brief Introduction,* New York 2004).

36 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1974 (Berlin/Libau 1790), S. 249.

objektivieren konnte, bisweilen als etwas, das in diesem zu konservieren und über dessen Rezeption mitunter wieder freizusetzen sei. Geist wurde als Ursache, als Eingabe oder gar als Folge von Kunstwerken und Kunststilen gelesen. An der überproportionalen Teilhabe am Geist ließ sich schließlich das *Genie* erkennen – im Deutschen vermittelt der lateinische Begriff *Genius* zwischen dem *Genie* als dem übernatürlich Begabten und dem *Geist* als solchem, also mitunter auch dem Orts- oder Zeitgeist oder schließlich dem Gespenst: Der Begriff des *Genius* kann je nach Zusammenhang das eine wie das andere bezeichnen – 1922 hat Paul Klee die Doppelbedeutung des Geistbegriffs mit dem vermeintlich tautologischen Titel seines als Selbstportrait gehandeltem *Gespenst eines Genies* (1922) persifliert.

Es nimmt deshalb kein Wunder, dass sich schließlich auch Geist- und Stilbegriffe im Laufe der Geschichte immer wieder annähern oder situativ zur Deckung kommen konnten. Dies galt insbesondere dort, wo beide Begriffe überindividuell gedacht wurden (deutscher Geist, Zeitgeist, Geist der Gotik usw.): Gerade Abstrakta wie Ideen, Werte, Künste oder Nationen legten zudem etwa ihre Personifizierung in Gestalt von *Genien* (kleinen Geistern) nahe, die ihrerseits »inspirierend« wirken konnten. Der *genius loci* wie der *genius saeculi/tempi* sind oft genug bereits selbst Personifikationen von Phänomenen, die sich ihrerseits mit Figuren des Zeitstils oder Epochenstils respektive des Regional- oder Territorialstils zur Deckung bringen ließen. Die untilgbare Polysemantik aller genannten Begriffe und die bei ihrer Verwendung mal willentlich und mal unbewusst aufgerufenen Nebenbedeutungen haben deren suggestiven Potenziale innerhalb des historistischen Stildiskurses voll entfaltet.

Bevor die Figur des Gespenstes in den Fokus rückt, sei hier zunächst noch der Hinweis gegeben, dass sich bei der Übersetzung des Begriffes ins Englische oder Französische mitunter starke semantische Verschiebungen ergeben können. Während etwa im Englischen ein *Ghost* (im Sinne eines Gespensts) tot gewesen sein muss, kann etwa der *Revenant*, seinerseits ein aus dem Französischen auch ins Englische überführter Lehnbegriff, am Leben und etwa lediglich auf Reisen gewesen sein – anders auch als der deutsche *Wiedergänger*, der ein dem *Ghost* entsprechender *Untoter* ist. Der deutsche Begriff *Gespenst* ließe sich indes am präzisesten als *Spectre* ins Französische übersetzen.[37]

37 Zum französischen Begriff *Spectre* vgl. Rey, Alain (Hg.): *Dictionnaire historique de la langue francaise. – Thesaurus de la langue francaise,* 2 Bde., Paris 1992, S. 859f.

Vom Zeitgeist zum Gespenst

Der Zeitgeist: Zum Begriff und seiner Geschichte

Den *Zeitgeist* hat Johann Gottfried Herder, dem die Prägung und Popularisierung sowohl des geschichtstheoretischen Modells als auch des Begriffes in den 1760er- und frühen 1770er-Jahren im Wesentlichen zugeschrieben wird,[38] wie folgt definiert: »Geist der Zeiten hieße also die Summe der Gedanken, Gesinnungen, Anstrebungen, Triebe und lebendigen Kräfte, die in einem bestimmten Fortlauf der Dinge mit gegebnen Umständen sich äußern«.[39] Dem aufklärerischen Versuch, im Begriff des Zeitgeists die Koinzidenzen kultureller Äußerungen zu fassen und ursächlich auf das Regiment je spezifischer Denk- und Ausdrucksmuster eines Zeitalters zurückzuführen,[40] haftete von Beginn an ein egalisierendes Moment eines (ästhetischen) Toleranzgedankens an: Er bedeutete eine Abkehr sowohl von den wertenden Progressionserzählungen in der Tradition Vasaris als auch von den normativen Verabsolutierungen eines ästhetischen Ideals, wie sie noch kurz zuvor etwa von Winckelmann vorgetragen worden waren. Ihm war ferner strukturell eine Höhergewichtung des Kollektiv- gegenüber dem Individualstil zu eigen.

Die Vorstellung, dass ein Geist die kulturellen Hervorbringungen einer Epoche zwingend prägte und deshalb regelrecht durchdrang, musste nicht nur der Folgerung Vorschub leisten, dass sich dieser Geist wieder heraufbeschwören ließ,[41] sondern sorgte auch grundsätzlich für die enge Kopplung des Konzeptes an die Kultur-, die Literatur-,[42] die Kunst- und hier besonders an die Stilgeschichtsschreibung: Es sind die überkommenen *Texte* und *Artefakte* einer Epoche, in denen historischer Zeitgeist objektiviert und eingelagert sei, in de-

38 Vgl. insbesondere: Herder, Johann Gottfried: *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, Riga 1766/67; Herder 1769; Herder 1773.

39 Herder, Johann Gottfried von: *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 10 Bde., Riga 1793–1797, Bd. 2 (1793), S. 14.

40 Seine dahingehenden Potenziale diskutiert etwa Harré, Rom: What is the »Zeitgeist«? Prospects and Problems for the Investigation of the Interaction of Arts and Science, in: Pollock, Martin (Hg.): *Common Denominators in Art and Science*, Aberdeen 1983, S. 1–8. Sinn und Geltung des Modells des Zeitgeistes sind bis heute mit einigem Recht immer wieder grundsätzlich infrage gestellt und etwa von David R. Topper selbst zum Phantom erklärt worden. Topper, David R.: On a ghost of historiography past, in: *Leonardo* 21 (1988), S. 76f. Keine Epoche, so Topper, sei je von einem Stil voll dominiert gewesen, weshalb das Modell des Zeitgeistes auch die Zusammenhänge zwischen Wissenschaft und Kunst nie hinreichend zu erfassen vermochte.

41 Vgl. Jung, Theo: *Zeichen des Verfalls. Semantische Studien zur Entstehung der Kulturkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Göttingen 2012, S. 95–113, hier S. 98.

42 Herder selbst hat sein Konzept im Wesentlichen mit Blick auf Dichtung, Literatur und Theater – und hier etwa besonders mit Blick auf Shakespeare – entwickelt.

nen er sich offenbare und anhand derer er rekonstruierbar bliebe. Zeitgeist sei also Ursache des Stils als dem Signum einer Epoche.

Der Begriff des *Zeitgeists* sattelte mithin auf die Idee des im Gegensatz zum bereits in der Antike bekannten *genius loci* erst in der Frühen Neuzeit etablierten *genius saeculi* auf und hatte als freie Übersetzung aus dem Lateinischen spätestens in den 1830er-Jahren seinen festen Platz im öffentlichen Sprachgebrauch eingenommen. Als deutscher Lehnbegriff fand er Eingang in zahlreiche andere Sprachen, in den Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften wurde er zudem alsbald weiter ausdifferenziert. Denn wie etwa der Stil ließ sich auch der Kollektivgeist nicht nur in zeitlichen, sondern auch in räumlichen Dimensionen denken – war also der *Zeitgeist* zur Bedingung des Epochenstils erklärt worden, so ließ sich entsprechend auch die insbesondere in der sogenannten Völkerpsychologie des 19. Jahrhunderts popularisierte, begrifflich jedoch bereits auf Voltaire zurückgehende Idee des *Volksgeistes*[43] als Bedingung vermeintlicher Volks-, National- oder Regionalstile annehmen. Doch die Idee des Zeitgeists selbst war bereits im Kontext der Französischen Revolution und der napoleonischen Kriege mannigfaltig politisch instrumentalisiert worden.[44] Der über die Denkfigur des Zeitgeist modifizierte Blick auf die Geschichte hatte, so Theo Jung, nicht zuletzt Folgen auch für die Bewertung der Gegenwart, wurde doch in ihm auch der »historisch-genetische Blick auf die eigene Existenzform paradigmatisch auf den Begriff gebracht«.[45] Mit der Bestimmung der historischen Bedingtheit der eigenen Gegenwart fühlte man sich in der Epoche des Historismus ein ums andere Mal überfordert.

43 Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756), 2 Bde., hg. von René Pomeau, Paris 1990/2020.

44 Ausführlich zur Geschichte und zu den Implikationen des Begriffs des Zeitgeistes vgl. Jung 2012 sowie, mit zahlreichen Überschneidungen: Jung, Theo: Zeitgeist im langen 18. Jahrhundert. Dimensionen eines umstrittenen Begriffs, in: Landwehr, Achim (Hg.): *Frühe Neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften, Bd. 11)*, Bielefeld 2012, S. 319–355. Als eine vermeintlich unwiderstehliche historische Kraft wurde der Zeitgeist in politischen Kontexten immer wieder auch zur argumentativen Begründung der Durchsetzung vermeintlich ebenso unausweichlicher Agenden herangezogen. Und immer wieder, so Jung, maßen zugehörige Verbalkonstruktionen dem Zeitgeist dabei die Rolle eines handelnden Akteurs zu. Vgl. Jung 2012, S. 103ff.

45 Ebd., S. 102.

Zur Personifizierung des Kollektivbewusstseins: Singularisierung, Individualisierung

Als bildgebendes Verfahren, das ohne äußeren Seheindruck auskommt, speist auch die Imagination ihr Material nicht zuletzt aus einem von Gesichtseindrücken geprägten Bildgedächtnis. Auch abstrakte Modelle und Metaphern rekurrieren deshalb auf sichtbare Objekte, Gefüge oder Bewegungsabläufe. Da der Begriff sowohl des singulären als auch des kollektiven Geistes stets auf das Phänomen des *menschlichen* Bewusstsein zielt, fordern beide im Rahmen ihrer Objektivierungen in Literatur, darstellender oder bildender Kunst gewissermaßen selbst ein, in eine *anthropomorphe* Gestalt rückübersetzt zu werden.

Auch die – wenngleich raren – Imaginationen und Visualisierungen des Zeitgeists haben diesem Umstand trotz mannigfaltiger Variationen Rechnung getragen. Die Grenzen zwischen Singular und Kollektivsingular blieben dabei häufig fließend. In Johann Gottlieb Fichtes *Reden an die deutsche Nation* setzten sich etwa Individualgeister zu einem politischen Kompositkörper zusammen: »Der belebende Odem der Geisterwelt hat noch nicht aufgehört zu wehen. Er wird auch unsers Nationalkörpers erstorbene Gebeine ergreifen, und sie aneinander fügen«.[46] In Theodor Mundts *Moderne Lebenswirren* sucht ein nicht minder politisierter Zeitgeist bereits in gespenstischer Manier den Körper seines Opfers als neue Heimstätte heim:

> Er zuckt, dröhnt, zieht, wirbelt und hambachert[47] in mir; er pfeift in mir hell wie eine Wachtel, spielt die Kriegstrompete auf mir, singt die Marseillaise in allen meinen Eingeweiden und donnert mir in Lunge und Leber mit der Pauke des Aufruhrs herum.[48]

Karlheinz Stierle sah mit Blick auf Victor Hugo, Stendhal und Honoré de Balzac insbesondere die romantische Literatur Frankreichs mit der Aufgabe befasst, die Physiognomie des Zeitgeists möglichst anschaulich zur Darstellung zu brin-

46 Fichte, Johann Gottlieb: *Reden an die deutsche Nation*, Berlin 1806, Dritte Rede, S. 58.

47 Mundt spielt hier auf das revolutionäre Hambacher Fest von 1832 an. Der Zeitgeist wird in der Verwendung der oppositionellen Jungdeutschen Bewegung erstens als parteiisch, zweitens als unbedingt fortschrittlich – und somit nur bedingt im herderschen Sinne – verstanden. Vgl. Düding, Dieter: Sexuelle Emanzipation und vormärzlicher Zeitgeist: Das junge Deutschland, Ein Beitrag zur emanzipativen Kultur im Vormärz, in: Bagel-Bohlan, Anja/Salewski, Michael (Hg.): *Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 1990, S. 27–44, hier S. 31f.

48 Zit. nach Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 5 Bde., München 1965 (1927–1931), Bd. 4: Romantik und Liberalismus. Vom Wiener Kongress bis zum Deutsch-Französischen Krieg, Kapitel 3, Unterkapitel »Der Zeitgeist«

gen und dabei aus Epochen historische Individualitäten zu formen.[49] Ähnlich attestierte Egon Friedell insbesondere der Spätromantik das Bestreben, »in jedem Volk und Zeitalter ein Lebewesen [zu erblicken], das, indem es seine ihm bestimmte Form und Idee verwirklicht, einen absoluten Wert darstellt«.[50] Und schon 1845 monierte Max Stirner, hier mit Blick auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dessen Konzept des *Weltgeistes* dem historischen Prozess wieder Sinn und Richtung zu geben und dabei bereits selbst »Volksgeister als Subjekte von Geschichte zu identifizieren«[51] trachtete: »Im Hegel'schen Systeme wird immer so gesprochen, als dächte und handelte das Denken oder ›der denkende Geist‹, d.h. das personificirte Denken, das Denken als Gespenst«.[52]

Zeitgeist – Gespenst

Damit ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts kaum zufällig auch die semantische Nähe von *Geist* und *Gespenst* explizit angesprochen. Denn wenn auch begriffliche wie akademische Differenzierungsprozesse dafür gesorgt hätten, dass der »Kollektivsingular Geist […] mit seiner Verwendung bei Hegel nach 1800 zum Zentralbegriff der deutschen idealistischen Philosophie«[53] wurde, die Geister indes sukzessive zunächst in spiritistische, dann ethnologische und volkskundliche Disziplinen abgeschoben worden sind, dann habe dies, so Thomas Biskup und Esther Kilchmann, lediglich den Blick auf den Umstand verstellt, dass die Grenze zwischen den Denkfiguren *Geist* und *Gespenst* nicht nur in aufklärerischen Milieus durchlässig gewesen sei, sondern dass der Begriff des Geistes auch seine ins Zwischenreich weisenden Valenzen faktisch nie ganz eingebüßt habe. In diesem Lichte seien noch die Binnendifferenzierungen des Polysems *Geist* zu verstehen, die im 19. Jahrhundert die Vorstellungen von der Existenz eines kollektiven *nationalen Geistes* einerseits und von sogenannten *Genien* als den individuellen Schutzgeistern des Individuums andererseits zu allgemeiner Blüte verholfen haben.[54] Mitunter war selbst noch das Vermögen, die Signale

49 Vgl. Stierle 1987, S. 480.
50 Friedell, 1965 (1927–1931), Kapitel 2, Unterkapitel »Das Organische«.
51 Fulda, Hans Friedrich: Geschichte, Weltgeist und Weltgeschichte bei Hegel, in: *Annalen der internationalen Gesellschaft für dialektische Philosophie Societas Hegeliana*, Köln 1986, S. 58–105, hier S. 64.
52 Stirner 1901 (1845), S. 469.
53 Biskup, Thomas/Kilchmann, Esther: Aus Preußens Geisterfabrik: Medien politischer Kritik und Spektren nationaler Entwürfe im ausgehenden 18. Jahrhundert, in: Gantet, Claire/d'Almeida, Fabrice (Hg.): *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert,* München 2007, S. 201–219, hier S. 206.
54 Vgl. ebd.

eines wesenhaft gedachten Zeitgeists intellektuell zu erfassen, esoterisch gewendet worden: In einem regelrecht mediumistischen Modell sah dieses etwa Willibald Ferdinand von Cölln allein visionären Individuen – sprich: »Geister[n]«[55] – vorbehalten.

Dass das familiäre Band zwischen individuellem Geist und kollektivem Zeitgeist auf der einen und den Genien und Gespenstern auf der anderen Seite von Beginn an gegeben, schwer zu tilgen und deshalb bei Bemühen um Trennschärfe sogar aktiv zu kappen war, lässt sich nicht zuletzt schon bei Herder selbst beobachten. Denn seiner oben zitierten Definition des *Geistes der Zeiten* stellte Herder die wohl eher vorbeugend denn rhetorisch geartete Frage voran: »Ist er ein Genius, ein Dämon? oder ein Poltergeist, ein Wiederkommender aus alten Gräbern?«[56] Latent haftete den Imaginationen des Zeitgeists mithin schon qua Geburt nicht nur ein gespenstisches Wesen, sondern auch ein menschlicher Körper an, der sich auch mit dem Versuch der Abschiebung der Gespenster ins Ressort des Aberglaubens und der Esoterik kaum nachhaltig beseitigen ließ.[57] Entsprechend begünstigte die zwielichtige Aura seines begrifflichen und semantischen Umfeldes auch andere Negativkonnotationen des *Zeitgeists*, die ihm insbesondere innerhalb der Gegenwarts- und Kulturkritik beigegeben wurden: Seine Diagnose konnte hier einem pathologischen Befund gleichkommen, der anstelle der Eigenarten vergangener Hochkulturen die blinde Ergebenheit gegenüber schnelllebigen Moden diagnostizierte.[58] Hatte Herder deshalb bereits auch die Mode eigens als »unächte Schwester«[59] und also als erklärtes Gegenteil des Zeitgeists markiert?

Der Zeitgeist im Bild: Visualisierungen

Dem komplexen semantischen Geflecht um den Begriff und die Vorstellung vom Zeitgeist war insbesondere auch bei den Versuchen seiner konkreten Visualisierung beizukommen. Es sei den nachfolgenden Beispielen vorangeschickt,

55 Cölln, Georg Friedrich Willibald Ferdinand von: Über den Zeitgeist, in: *Neue Feuerbrände zum brennen und leuchten* 6/16 (1808), S. 96–110, hier S. 99. Vgl. Jung 2012, S. 111.

56 Herder 1793–1797, Bd. 2 (1793), S. 5. Vgl. auch Biskup/Kilchmann 2007, S. 207.

57 Jung verwies in diesem Zusammenhang auf die unter dem Pseudonym Petrus Firmianus publizierte Schrift *Saeculi Genius* des Kapuzinermönches Zacharie de Liseieux aus dem Jahre 1653: Bereits hier wurde das Konzept, nach dem sich der Geist einer Kultur vermeintlich alle hundert Jahre schlagartig ändere, auch im Verweis auf den Gespensterglauben diskreditiert. Vgl. Jung 2012a, S. 98f.

58 Vgl. insbesondere Jung 2012, S. 103.

59 Herder 1793–1797, Bd. 2 (1793), S. 8. Vgl. auch Jung 2012a, S. 109.

dass gerade die ebenfalls meist auf die (Re-)Individualisierung des zunächst kollektivistisch gewendeten Geistes[60] setzende Bildwerdung des Zeitgeistes in bemerkenswertem Maße auch die Unterschiede zwischen dem Zeitgeist und den herkömmlichen Gespenstern kenntlich machen konnte: Denn bei der Mehrzahl auch der im Folgenden aufgeführten expliziten Personifizierungen des Zeitgeistes lässt sich beobachten, dass dieser mit den Gespenstern zwar sein dämonisches Wesen teilen konnte, im Gegensatz zu diesen aber in der Regel als eine Kraft mit starkem, wenn nicht ausschließlichem *Gegenwartsbezug* inszeniert worden ist. Anders als ein Gespenst, das allerorts als kritischer Überschuss eines allzu schablonenhaft rekonstruierten *historischen* Zeitgeists in die Gegenwart einbricht, kann ein Zeitgeist mitunter vollends *gegenwärtig* sein und sogar höchst achtlos über die Geschichte hinwegfegen. Er kann mithin als Pendant oder Komplize seiner eng verwandten historischen Wiedergänger, mitunter aber auch deren erklärte Gegenspieler fungieren.

Auf einer um 1830/31 entstandenen, Martin Disteli zugeschriebenen Grafik[61] (Abb. 1) drängt der Zeitgeist ganz im letztgenannten Sinne die in der obsolet gewordenen Vergangenheit verhafteten Geister mitsamt ihren geschichtsrevisionistischen Absichten zurück. Mit der Losung »Der Tag bricht an, hinweg mit den Werken der Finsternis« (in Anlehnung an Römer 13,12) auf seinem Schild stellt sich der hell erleuchtete bewaffnete Engel gegen die Kräfte der katholischen Inquisition, der konstitutionellen Monarchie und der politischen Restauration. Typografische Hervorhebungen innerhalb eines das Blatt kommentierenden Bibelverses (Matthäus 17,5) weisen den Engel als Sinnbild des liberalen Zeitgeistes aus: »Dies**Z** ist m**E**in gel**I**eb**T**er Sohn, an dem ich mein Wohl**G**efallen hab**E**«. Evangel**IST** Matthaeus, Kap. 3, Vers 17«.

Ikonografisch bildet Distelis Blatt eine Ausnahme, sollte doch gemeinhin kein jugendlich-kraftstrotzender Erzengel, sondern ein alternder Dämon zum Modell des Zeitgeistes werden: Es lag nahe, dass die vergleichsweise junge Denkfigur in Entbehrung einer fortzuschreibenden Bildtradition seine Gestalt zuallererst der Figur des Chronos, der greisen Personifikation des Zeitflusses als solchem, entlehnte. Diese war im Verlaufe der europäischen Kunstgeschichte ihrerseits bekanntlich oft genug mit der Figur des Todes zur Deckung gekommen: Gleichermaßen stehen Chronos und der geflügelte Tod für die entropischen Prozesse der Zersetzung und des Vergessens, ihre Sense für die nivellie-

60 Innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung begünstigte der Begriff nicht nur die Tendenz, die individuelle Tat etwa dem nationalen oder epochalen Empfinden unterzuordnen, sondern auch die Tendenz, dieses kollektive Empfinden wieder in einen Singular rückzuübersetzen.

61 Vgl. Würtenberger, Thomas: *Symbole der Freiheit: Zu den Wurzeln westlicher politischer Kultur*, Wien u.a. 2017, S. 523, Anm. 116.

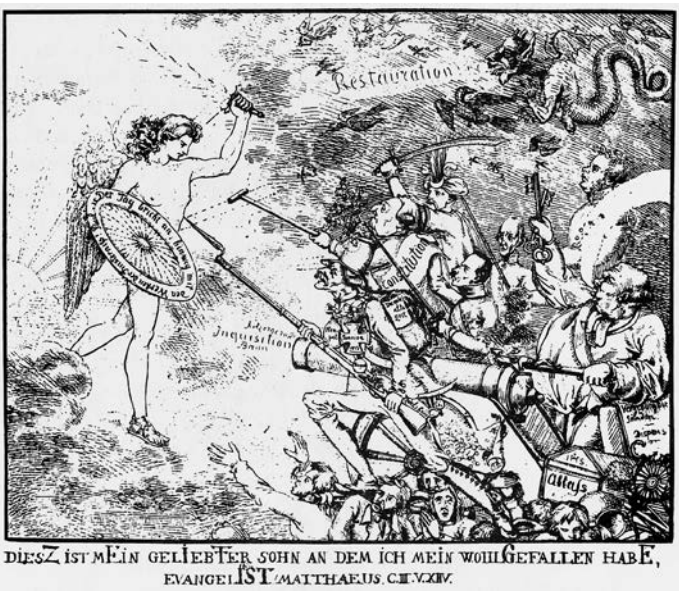


Abb. 1: Martin Disteli (zugeschrieben): *Zeitgeist*, um 1830/31

rende Kraft der Endlichkeit, die sich auf die eine oder andere Weise längst auch in beider äußerem Erscheinungsbild eingeschrieben hat.

Es waren also die ikonografischen Vorgaben etwa von François Perriers berühmtem Kupferstich *Chronos verschlingt den Torso von Belvedere* von 1638 (Abb. 2), an denen sich auch die Auftritte des Zeitgeists in der Grafik des 19. Jahrhunderts zu orientieren hatten. Doch während Perrier die nackte und ausgemergelte Gestalt des greisen Chronos geduldig am muskulösen Torso von Belvedere nagen ließ, um in beider scharfer Kontrastierung die allein dem Zahn der Zeit gegebene Macht auszustellen, nicht nur die unwiderstehlichste lebendige Körperkraft, sondern selbst noch das langlebigste Material und die beständigsten kulturellen Leistungen wieder zu pulverisieren, sollte die Epoche des Historismus an der äußeren Gestalt des *Zeitgeists* als eines selbst hervorgebrachten Sprosses des Chronos und einer Leitfigur ihrer Geschichtsauffassung einige beachtenswerte Modifikationen vornehmen.

Im Wort sorgte mit Friedrich Nietzsche kaum zufällig eine der lautesten Stimmen der Kritik am historischen Denken für eine gewisse körperliche Entstellung des Zeitgeists: »*Genius der Kultur* – Wenn jemand einen Genius der Kultur imaginieren wollte, wie würde dieser beschaffen sein?« fragte Nietzsche 1878 in *Menschliches, Allzumenschliches* und skizzierte sogleich das Phantombild der geschichtstheoretischen Figur:



Abb. 2: François Perrier Burgundus: *Chronos verschlingt den Torso von Belvedere*, 1638

> Er handhabt die Lüge, die Gewalt, den rücksichtslosen Eigennutz so sicher als seine Werkzeuge, daß er nur ein böses dämonisches Wesen zu nennen wäre; aber seine Ziele, welche hier und da durchleuchten, sind groß und gut. Es ist ein Zentaur, halb Tier, halb Mensch, und hat noch Engelsflügel dazu am Haupte.[62]

Es dürfte außer Zweifel stehen, dass Nietzsches Imagination dabei schon ganz unter dem Eindruck einer jüngeren Bildpraxis stand, die dem Zeitgeist insbesondere innerhalb der politischen Grafik und Karikatur eine bildliche Heimat gegeben hatte.

62 Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Chemnitz 1878, S. 203.





Abb. 3 und 4: Johann Michael Voltz: *Der Zeitgeist/Der Anti-Zeitgeist*, 1819

Bereits 1819 wütet ein *Zeitgeist* entsprechenden Zuschnitts aus der Feder von Johann Michael Voltz auf einem angeschnittenen Globus (Abb. 3).[63] Auch er trägt als Flügelwesen noch sichtbar das Erbgut von Chronos in sich, ferner jedoch neben der altdeutschen Tracht die rote Jakobinermütze, eine auf die mit den Karlsbader Beschlüssen von 1819 einsetzende massive Einschränkung der Pressefreiheit anspielende Fahne mit der Aufschrift *XIIIr Artikel, Universitäten, Preßfreiheit* und schließlich die Ohren und Beine eines Esels zur Schau. Während die Eselsohren an seinem Verstand zweifeln lassen, rücken die Beine die Figur im Verbund mit dem ebenso entschlossenen wie verfinsterten Blick des Zwitterwesens in die verwandtschaftliche Nähe eines teuflischen Dämons oder lüsternen Satyrs.[64]

Der Umstand, dass Voltz in einem komplementären Blatt auch den sogenannten *Anti-Zeitgeist* dem Spott seiner Zeitgenossen ausgesetzt hat (Abb. 4), ließ Peter Dittmann wohl zu Recht folgern, dass sich der Zeichner von den Radikalisierungen *beider* politischen Konfliktparteien distanzieren wollte. So geben denn auch die Anatomien der von seiner Feder konfrontierten Antipoden demaskie-

63 Vgl. hierzu Nordalm 2006, S. 7–46, S. 23 ff.

64 Zur Ikonografie und zum historischen Kontext von *Zeitgeist* und *Anti-Zeitgeist* vgl. Dittmann, Peter: *Die Darstellung der Juden in der populären Kunst zur Zeit der Emanzipation*, München u.a. 1992, S. 75 f.



Abb. 5: Nach Johann Michael Voltz: *Pfeifenköpfe aus Holz und Porzellan*, um 1820

rende Gemeinsamkeiten zu erkennen: Während hier der Mensch mit Eselsbeinen auf Umsturz sinnt, besteht dort der sturköpfige Esel mit Allongeperücke auf menschlichen Beinen auf den Fortbestand der alten Ordnung, vertreten durch sein Steckenpferd in Gestalt eines bis zu Adam zurückreichenden Stammbaums und einen Folianten mit der Aufschrift *Uralte Rechte*. Eher unmerklich als böswillig zertritt der Esel in preußischer Staatstracht die Mützen der Jakobiner, die Waage der Freiheit und das Licht der Aufklärung in Gestalt einer Kerze, deren erlöschende Flamme sogar noch die untergehende Sonne zu verdunkeln scheint.

Stehen die gespenstischen Züge des Zeitgeists außer Zweifel, suchte Voltz mit seinem vergleichsweise harmlos anmutenden *Anti-Zeitgeist* mannigfaltige Bezugnahmen auf Francisco de Goyas Capriccios und hier insbesondere auf den berühmten, Ungeheuer gebärenden *Schlaf der Vernunft.* Nicht nur die Gestalt des genealogisch legitimierten Esels selbst ruft den berühmten spanischen Mahner in den Zeugenstand, sondern auch die Fledermäuse und Eulen, die den Esel trotz hellsten Tages umschwirren, als wollten sie dessen geistige Umnachtung anzeigen. So mochte denn auch mancher hoffen, dass sich *Zeitgeist* wie *Anti-Zeitgeist* durch tätige Mithilfe oder geduldiges Warten alsbald in Rauch auflösen werden (Abb. 5).

Unter dem Pseudonym Hans Kindermann zwängte eine gute Dekade später August Lewald die Figur des altehrwürdigen Chronos für ein lehrreiches Kin-



Abb. 6: Hans Kindermann (August Lewald): *Zeitgeist*, 1830

derbuch in ein Harlekinskostüm und sprach dem mit Narrenkappe gekennzeichneten Zeitgeist, der nach Voltz'schem Muster über die Landschaft tobt, mithin ebenfalls jeden höher gebildeten Verstand ab (Abb. 6):

> Zeitgeist.; Geziert mit alt' und neuen Lappen, So fliegt er mähend durch das Land;; An Schellenstab und an der Kappen,; Wird er von Jedem leicht erkannt; Und wenn er gleich der Zeitgeist heißt,; Glaubt mir's auf's Wort: er ist kein Geist[65]

Lässt sich auch die äußerliche Metamorphose von Chronos zum Zeitgeist bei Nietzsche, Voltz und Lewald als Symptom für die geistige Verfassung jener historistischen Gegenwart werten, die das geschichtstheoretische Modell des Zeitgeistes recht eigentlich erst hervorgebracht hat? Die Indizien sprechen dafür: Die Figur des greisen, bärtigen, in loses Tuch gehüllten Chronos erhält Bocksbeine und Gegenwartskleidung, sein behäbiger, gleichmütiger und lautloser Flug wird zum blindwütigen richtungslos galoppierenden Veitstanz, seine Sense bei Voltz zum Dolch. Kein perspektivischer Weitblick, sondern eiliger Aktionismus sowie die Hoffnung auf schnellen Effekt scheinen sein Handeln zu trei-

65 Lewald, August J.: *Das schönste von allen A B C'n*, Hamburg 1830, S. 69.

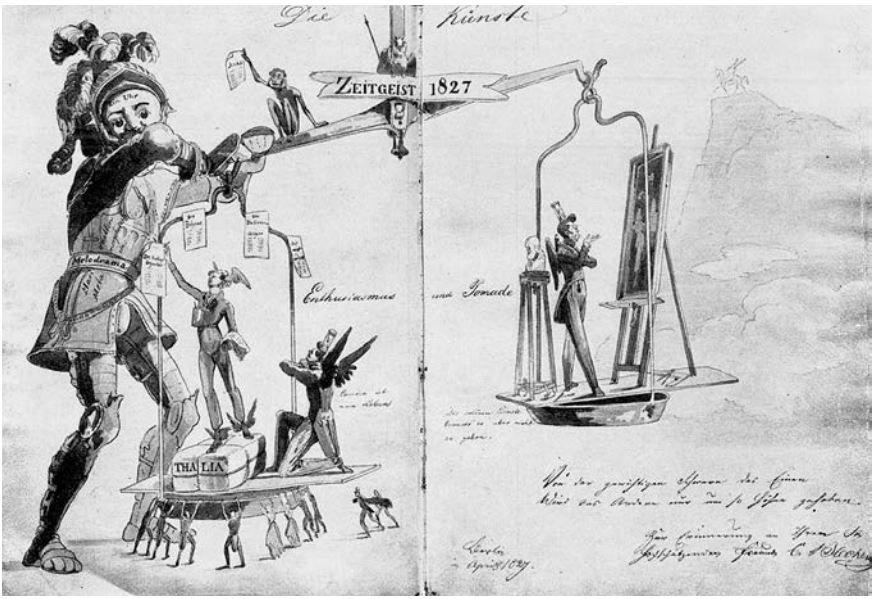


Abb. 7: Carl Blechen: *Die Künste – Zeitgeist*, Zeichnung, 1827 (Kriegsverlust)

ben. Dabei macht nicht zuletzt die plötzliche ikonografische Variabilität seiner Kleidung und Attribute das wechselhafte Wesen des zwar wirkmächtigen, aber im Gegensatz zu Chronos doch stets selbst dem Tode geweihten Zeitgeistes anschaulich. Tatsächlich scheinen sich in seiner dämonischen Gestalt nicht nur jeweilige Perspektivierungen des politischen Zeitgeschehens, sondern einmal mehr auch die grundsätzlichen Zweifel des Historismus am eigenen Verhältnis zur Geschichte zu offenbaren.

Die je nach Anlass und Kontext multipel instrumentalisierbare Personifikation des Zeitgeists konnte schließlich selbst noch die biografische Kränkung eines Künstlers zu verarbeiten helfen. Carl Blechen, einer der passioniertesten Zeichner und Maler historischer Ruinen, reflektierte mithilfe der Karikatur *Die Künste – Zeitgeist* (Abb. 7) die Kündigung seiner Anstellung als Bühnendekorateur im Jahre 1827, die seine künstlerische Freiheit begünstigen, seine Liquidität jedoch empfindlich beschneiden sollte. Der Zeitgeist ist auch auf Blechens Zeichnung der Zeitgeist andersdenkender Zeitgenossen, insofern er das Theater zum Verdruss des Malers höher als die Malerei gewichtet.[66] So groß sich der Zeitgeist zeigt, so wenig objektiv ist sein Urteil, das er vielmehr selbst zu mani-

66 Vgl. Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Ausst. Kat. Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*, Berlin 1990, S. 29; Holten, Otto von (Hg.): *Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk*, Berlin 1940, S. 196.

pulieren scheint: Die Ungleichgewichtung von Malerei und Theater ist zuallererst seiner eigenen Mithilfe verdankt. Sein Auftritt in einer mittelalterlichen Ritterrüstung offenbart ihn selbst als Mann der Maskeraden und des Theaters. Denkbar ist hier der planvolle Verweis auch auf *Hamlet* als den wohl berühmtesten Geist der Theatergeschichte – umso mehr, als einem Rekurs auf William Shakespeare indirekt auch der Verweis auf Herder inhärent wäre. Der Zeitgeist wäre damit allein bei Blechen entsprechend dem Muster des Gespenstes auch als ein wenig anachronistisch ausgestellt.

Raupachs Zeitgeist

Dass es auch auf dem Gebiet der (Trivial-)Literatur lediglich eines kleinen begrifflichen Sprunges bedurfte, um vom abstrakten Epochensignum zum konkreten Gespensterspuk zu gelangen, lässt sich abschließend etwa anhand von Ernst Raupachs harm- und anspruchslosem, da nur sehr bedingt an geschichtstheoretischen und stilhistorischen Komplexen interessierten Schwank *Der Zeitgeist* aus dem Jahre 1835 aufzeigen, der die multiple Semantik des Begriffes zum eigentlichen Motor seiner Handlung macht.[67] Denn in Raupachs Posse wird der Titelheld vermeintlich buchstäblich zu einem bösen Geist, der den Verstand des adligen Fräuleins Hertha auf Schloss Ubiquingen in Sachen Liebe zu verwirren weiß. Die Personifizierung des Zeitgeistes ist hier zunächst eine Idee von Herthas intrigantem Vormund Alp, der den eigenen, jedoch geistig retardierten Sohn Kaspar zu gegebener Zeit mit der wohlhabenden jungen Dame zu vermählen plant. Seine List fliegt Alp gewissermaßen zu, bedarf jedoch der ländlichen Abgeschiedenheit:

> Alp: […] damit ich weder meiner Umgebung noch den Bauern auffallen möchte, sprach ich oft von dem bösen Zeitgeiste, der mich bestimmt hätte die Einsamkeit zu suchen. Ich wurde falsch verstanden; die Einfältigen glaubten, es wäre die Rede von einem Kobold; von einem bösen Geiste; und dieses Missverständnis brachte mich auf den Gedanken, aus dem Wahne der Leichtgläubigen ein neues Bollwerk zwischen diesem Dorfe und der Umwelt zu machen. Diese Politik gelang über Erwarten, und durch den Erfolg entwickelte ich mein System immer mehr, […] Ja, auf diese Weise ist es uns [Alp und seinem Helfer, der vielsagend auf den Namen *Nebel* hört] gelungen,

67 Raupach, Ernst: *Der Zeitgeist. Possenspiel in vier Aufzügen*, Hamburg 1835.

gleichsam einen geschlossenen Staat zu bilden. […] Unser System ist das vorteilhafteste selbst für die Regierten.[68]

Doch alsbald tut sich Kaspar mit einigen Dorfbewohnern zusammen, um den Zeitgeist das Fürchten zu lehren – außerhalb des Dorfes nimmt die Allianz zunächst den verirrten Hasenfuß Schelle in Haft und sieht, da man ihn für unsterblich hält, von seiner Tötung ab. Aus purer Angst nimmt nun Schelle die ihm zugewiesene Rolle an. Doch auch der Baron von Burg, der vorgesetzte Offizier Leutnant Schelles, wurde inzwischen als junger Zeitgeist gefasst. In diesem erkennt Hertha einen ihr im Traume erschienenen Unbekannten, den sie ihrer Zofe Rosine gegenüber zu lieben eingestanden hatte: »grade wie oben im Saale das Bild meines Ur- oder Urgroßvaters, […] nur das Gesicht ganz anders – ach! – jung und schön!«.[69] Das Schicksal nimmt seinen Lauf: Um Herthas Angst zu bändigen, nötigt der tumbe Kaspar Burg, diese zu küssen.

Doch gleichwohl sich alles zum glücklichen Ende fügt, lehrt Raupachs Stück recht anschaulich, welcher Mühen es bedarf, um die einmal imaginierten Gespenster vom geschichtstheoretischen Modell des Zeitgeists wieder abzulösen. Nachdem Schelle in seinem Prozess unter Androhung von Gewalt als Zeitgeist die Verantwortung für die französische Propagation und alle weitere Rebellion in der Welt übernommen hat, hat auch der – seinerseits als Zeitgeist – von Hertha erhörte Baron von Burg alle erdenkliche Mühe, die Lage wieder aufzuklären: Den Zeitgeist »giebt es allerdings; aber er ist nicht etwas Sichtbares, ein Wesen, das eine Gestalt, einen Körper annehmen könnte«.[70] Und auch Alp kann seinem Sohn die selbst gestreuten Chimären nur schwerlich wieder austreiben: »Siehst Du! Die Gesamtheit der Ideen, die zu einer Zeit die Menschen beherrschen, nennt man den Geist der Zeit oder den Zeitgeist.«[71] Erst Nebel wird es gelingen, Kaspars Begriffsstutzigkeit zu überwinden. Er tut dies im sinnfälligen Verweis auf das der Wiedergängerei verdächtigte Bildnis von Herthas Urgroßvater:

[D]er Zeitgeist besteht darin, dass die Menschen bald auf diese, bald auf jene weise Narren sind. Betrachten Sie zum Beispiel das Bild dort an der Wand. Es stellt den Urgroßvater ihrer Muhme Hertha vor, der vor zwei hundert Jahren dieses Schloss gebaut hat. Sehen Sie, so ging man damals gekleidet, und so kleiden wir uns jetzt, das hat der Zeitgeist gemacht.[72]

68 Ebd., S. 13 ff.
69 Ebd., S. 63 f.
70 Ebd., S. 100.
71 Ebd., S. 130.
72 Ebd., S. 132 f.

5.2 Das Gespenst: Definitionen und Theorien

Was ist ein Gespenst?

Die Imagination und der Beitrag der Erwartung

Wenngleich wenig für die Existenz von Gespenstern spricht, lässt sich mit Frederic Henry Hedges Stimme aus dem 19. Jahrhundert doch immerhin feststellen, dass der Eindruck des *Sehens* von Gespenstern von Einzelnen eine unleugbare Tatsache bildet.[73] Dem ließe sich hinzufügen, dass es am Ende wenig Unterschied macht, ob eine literarische Phantasie, bildgebende Verfahren oder lediglich überspannte Nerven die Schau der Gespenster ermöglichen: Ein jeder sieht nur das, was ihn seine Sozialisation bereits erwarten lässt.

Ernst Gombrich hat auf den erheblichen Anteil der Projektion sowie des Erwartungshorizonts auf das Wahrgenommene aufmerksam gemacht: Die visuelle Wahrnehmung vervollständige den unzureichenden Seheindruck nach Maßgabe und im Rahmen des Erwartbaren, des technischen Wissens und der Gegenwarterfahrung – je größer die von der Imagination zu füllende Leerstelle, desto leichter habe es die Projektionsleistung.[74] Der Diskurs prädisponierte die Wahrnehmung insbesondere des nicht Wahrnehmbaren, weshalb auch Sichtungen aus dem Götter- oder Totenreich, aus dem Jenseits wie aus der Zwischenwelt einer dynamischen Geschichte des Sehens unterliegen. Gombrich erklärte wohl zu Recht etwa die vielen Erscheinungen Heiliger mit den soziokulturellen Erwartungshorizonten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Für den Seefahrer der Barockepoche dagegen habe bereits auch eine Begegnung mit dem leibhaftigen Gefolge Neptuns auf offenem Meer im Rahmen des Denkbaren gelegen.[75] Vor dieser Folie lässt sich konstatieren: Während mythologische Gestalten – wie wir noch sehen werden – lediglich noch in Ausnahmen aus dem Bilderrahmen treten werden, sichtet das 19. Jahrhundert stattdessen Gespenster (während das 20. Jahrhundert etwa allerorts UFOs sichten wird). Auch im Bereich der Phantastik gilt: Nicht alles ist zu jeder Zeit möglich. Die Sichtung und die Kommunikation mit dem Übernatürlichen ist

73 Hedge, Frederic Henry: Ghost-Seeing, in: *The North American Review* 133/298 (1881), S. 286–301, hier S. 287. Hedge selbst gab sich insgesamt skeptisch, blieb aber letzten Endes unentschieden.

74 Vgl. Gombrich, Ernst: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2004 (1960), insbesondere Kapitel »Voraussetzungen der Illusion«, S. 170–203.

75 Ebd., S. 187f.

vielmehr engstens mit der Kultur- und Ideengeschichte verknüpft – und dieser Befund sicher eines der stärksten Argumente gegen den Wahrheitsgehalt *aller* genannten Beobachtungen.

Insofern also entsprechende Erwartungen im Einzelnen auseinandergehen können, versteht sich schließlich ferner, dass sich das Gespenst in seiner Flatterhaftigkeit bis heute auch allen letztgültigen Definitionen widersetzen konnte: Die Frage, *was* ein Gespenst sei, ist im Verlauf des späten 18., des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts von Gespenstergläubigen und ihren Kritikern immer wieder, jedoch immer wieder auf höchst unterschiedliche Weise beantwortet worden. Schon der Hinweis auf einige wenige dieser Positionen lässt die überwältigende Blütenpracht entsprechender definitorischer Unternehmungen erahnen.

Das Geist-Körper-Problem: Christologisches

Eine unumschiffbare Herausforderung jeder näheren Bestimmung des Gespenstes bildete zunächst die Frage nach dem Dualismus von Körper und Geist. Die dominierende Vorstellung von der grundsätzlichen »Verschiedenheit der Seele vom Körper«[76] ging dabei allen voran auf René Descartes zurück, der diese über die grundsätzliche Trennung von *res cogitans* und *res extensa* belegt zu haben glaubte. Sie hatte Konsequenzen auch in Bezug auf die Vorstellungen von beider Verhältnis im Hinblick auf den Tod einerseits und auf die Figurationen des Untoten andererseits. Die europäische Kultur orientierte ihre jeweiligen Entwürfe ferner gemeinhin auch am christlichen Modell eines irdischen Lebens, Sterbens und Wiederauferstehens. Umfänglich hat etwa 1845 Max Stirner in seinem Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* die definitorischen Trennlinien zwischen Geist und Gespenst sowie zwischen Geistigem und Gespenstischem auch am Beispiel Christi diskutiert und dabei nicht zuletzt auf Basis seiner provozierenden Frage »Spukt nicht Dein Geist in Deinem Leibe?«[77] zugleich auch einige Paradoxien des Körper-Geist-Problems markiert:

> Dem »Spuk auf den Grund zu kommen, ihn zu *begreifen*, in ihm die *Wirklichkeit* zu entdecken (das »Dasein Gottes« zu beweisen), – diese Aufgabe setzten sich Jahrtausende die Menschen; mit der gräßlichen Unmöglichkeit, der endlosen Danaidenarbeit, den Spuk in einen Nicht-Spuk, das Unwirkliche in ein Wirkliches, den Geist in eine ganze und *leib*haftige Person zu verwan-

76 Descartes, René: *Meditationes de Prima Philosophia/Meditationen über die erste Philosophie*, dt. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 1986, S. 43.

77 Stirner, Max: *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig 1901 (1845), S. 37.

deln, – damit quälten sie sich ab. Hinter der daseienden Welt suchten sie das »Ding an sich«, das Wesen, sie suchten hinter dem *Ding* das *Unding*. […] Der Drang, den Spuk faßbar zu machen, oder den Nonsens zu realisieren, hat ein *leibhaftiges Gespenst* zu Wege gebracht, ein Gespenst oder einen Geist mit einem wirklichen Leibe, ein beleibtes Gespenst. Wie haben sich die kräftigsten genialsten Christenmenschen abgemartert, um diese gespenstische Erscheinung zu begreifen. Es blieb aber stets der Widerspruch zweier Naturen, der göttlichen und menschlichen, d.h. der gespenstischen und sinnlichen: es blieb der wundersamste Spuk, ein Unding. […] Allein durch Christus war zugleich die Wahrheit der Sache zu Tage gekommen, daß der eigentliche Geist oder das eigentliche Gespenst – der Mensch sei. Der *leibhaftige* oder beleibte Geist ist eben der Mensch: er selbst das grauenhafte Wesen und zugleich des Wesens Erscheinung und Existenz oder Dasein. Fortan graut dem Menschen nicht eigentlich mehr vor Gespenstern *außer* ihm, sondern vor ihm selber: er erschrickt vor sich selbst.[78]

Den vergänglichen menschlichen Körper verstand Stirner als eine lediglich erborgte Behausung eines unterblichen Geistes und rückte damit auch das Konzept eines christlichen Jenseits explizit in die Nähe eines gespenstischen Zwischenreiches:

Du bist freilich nicht der Mensch und seine wahre und adäquate Gestalt, sondern nur eine sterbliche Hülle desselben, aus welcher er ausscheiden kann, ohne selbst aufzuhören; aber für jetzt haust dieses allgemeine und höhere Wesen doch in Dir und Du vergegenwärtigst Mir, weil ein unvergänglicher Geist in Dir einen vergänglichen Leib angenommen hat, mithin Deine Gestalt wirklich nur eine »angenommene« ist, einen Geist, der erscheint, in Dir erscheint, ohne an Deinen Leib und diese bestimmte Erscheinungsweise gebunden zu sein, also einen Spuk.[79]

Die Entität des Geistes war für Stirner gemäß auch den geläufigen Denkfiguren des historistischen Denkens steigerbar:

Das Volk ist ein höheres Wesen als ein Einzelner, und gleich dem Menschen oder Menschengeiste ein in den Einzelnen spukender Geist: der Volksgeist. […] nur um des höheren Wesens, des Volkes, willen, überließ man dem »Volksgliede« eine Geltung. Wie Du Uns durch »den Menschen«, der in Dir spukt,

78 Ebd., S. 42f. (Hervorhebung J.B.)
79 Ebd., S. 44.

geheiligt bist, so war man zu jeder Zeit durch irgend ein höheres Wesen, wie Volk, Familie u. dergl. geheiligt.[80]

Neben dem Volksgeist wird schließlich auch die Figur des Weltgeistes in die Vorstellungswelt des Gespenstischen überführt:

Ja, es spukt in der ganzen Welt! Nur *in* ihr? Nein, sie selber spukt, sie ist unheimlich durch und durch, sie ist der wandelnde Scheinleib eines Geistes, sie ist ein Spuk. Was wäre ein Gespenst denn anders als ein scheinbarer Leib, aber wirklicher Geist? Nun, die Welt ist »eitel«, ist »nichtig«, ist nur blendender »Schein«; ihre Wahrheit ist allein der Geist; sie ist der Scheinleib eines Geistes. […] Seit der Geist in der Welt erschienen, seit »das Wort Fleisch geworden« ist, seitdem ist die Welt vergeistigt, verzaubert, ein Spuk.[81]

Dem Glauben erklärter Spiritisten stand Stirner mit seinem erweiterten Gespensterbegriff dennoch kritisch, wenn nicht spöttisch gegenüber.

Vergleichsweise technisch fiel ein halbes Jahrhundert später die Definition eines prominenten Naturkundlers aus. In seiner Schrift *Die Welträthsel* (1899) rekonstruierte Ernst Haeckel auch die Evolutionsgeschichte des Gespensts, dessen präzisere Bestimmung sich schließlich erneut insbesondere am Problem der Materialität abzuarbeiten hatte:

Luft-Seele. Viel allgemeiner verbreitet und auch heute noch in hohem Ansehen steht jene Anschauung, welche der Seelen-Substanz eine gasförmige Beschaffenheit zuschreibt. Uralt ist die Vergleichung des menschlichen Athemzuges mit dem wehenden Windhauche; beide wurden ursprünglich für identisch gehalten und mit demselben Namen belegt. Anemos und Psyche der Griechen, Anima und Spiritus der Römer sind ursprünglich Bezeichnungen für den Lufthauch des Windes; sie wurden von diesem auf den Athemhauch des Menschen übertragen. Später wurde dann dieser »lebendige Odem« mit der »Lebenskraft« identificirt und zuletzt als das Wesen der Seele selbst angesehen oder in engerem Sinne als deren höchste Äußerung, der »Geist«. Davon leitete dann weiterhin wieder die Phantasie die mystische Vorstellung der individuellen Geister ab, der »Gespenster« (»Spirits«); auch diese werden ja heute noch meistens als »luftförmige Wesen« — aber begabt mit den physiologischen Funktionen des Organismus! — vorgestellt; in manchen berühmten Spiritisten-Kreisen werden dieselben freilich trotzdem photographirt![82]

80 Ebd.
81 Ebd., S. 37f.
82 Haeckel, Ernst: *Die Welträthsel*, Bonn 1899, S. 231f.

Definitionen wie den zitierten ließen sich ungezählte weitere zur Seite stellen, die das Gespenst aus unterschiedlichster Perspektive zu fassen versuchten. Und bereits am Beispiel Stirners ist deutlich geworden, dass nicht nur der Geist, sondern auch das Gespenst mal individuell, mal kollektivistisch gedacht werden konnte. Das Fehlen letztgültiger Definitionen machte das Gespenst freilich auch innerhalb der Stildebatte zu einem umso flexibleren Werkzeug der Argumentation. Doch trotz der häufig verwirrenden und in der vorliegenden Untersuchung stetig neu zu illustrierenden argumentativen Breite, in der das Gespenst beschrieben oder bestritten worden ist, lassen sich in der Rede vom Gespenst vor der Folie des Historismus gleichwohl Verstetigungen und Verfestigungen bestimmter Motive und Prämissen beobachten, die gerade auch für den ästhetisch relevanten Spuk von Bedeutung waren: Gero von Wilpert hat mit allem Recht darauf hingewiesen, dass sich bereits um 1800 – und somit zu Beginn des untersuchungsrelevanten Zeitfensters – eine bis heute weitestgehend verbindliche Bedeutung vom Gespenst herauskristallisiert habe: Dieses sei ein »umhergehender Geist eines Verstorbenen«[83] und also weder mit Begriffen wie Geist oder Seele noch mit anderen Schauergestalten synonym zu verwenden.

Bei allen Ausnahmen, Ergänzungen, Präzisierungen und Modifikationen, die diese Figuration je nach begrifflichen oder kontextuellen Vorzeichen erfahren hat, formt sie den wesentlichen Kern der »historistischen« Debatten um den Spuk. Der irdische Tod – nicht nur eines Menschen, sondern etwa auch einer Idee, eines Stils oder eines sonstigen Geistesproduktes – bildete die Bedingung für sein denkbares Weiterleben im Zwischenreich und seinen Wiedereintritt respektive seines aktiven Eingriffs in die Gegenwart in Gestalt eines Wiedergängers. Sie lieferte das Gerüst für die hier diskutierten Fallbeispiele, und alle im Folgenden zu diskutierenden Spukmetaphern fußen letztlich auf dem Dreisatz *irdisches Leben – Tod – untotes Leben*. Ergänzen ließe sich indes eine jüngere, aber ebenso weitreichende Beobachtung Roger Clarkes: Heute wie damals sind wir von der Vorstellung beherrscht, dass die Gespenster uns *erschrecken* wollen.[84]

Was ist kein Gespenst: Typologie der phantastischen Kreaturen

Mit dieser Faustregel lässt sich das Gespenst und sein Umgehen – wenngleich neuerlich eher verallgemeinernd als trennscharf – in einigen wesentlichen Merkmalen von anderen phantastischen Gestalten, von ihren Auftritten und von

83 Wilpert 1994, S. 9.

84 Clarke 2015, S. 22. Die Definition des Gespenstes weiß auch Clarke neuerlich zu aktualisieren: »Geister sind keine Seelen mehr. Heute sind sie Felder aus emotionaler Energie«. Ebd., S. 33.

ihren Anliegen unterscheiden[85] sowie auch ein Spuk nicht mit einer Traumerscheinung, Vision oder gar Epiphanie gleichzusetzen ist. Mit Blick auf das christologische Modell der Wiederauferstehung geraten zunächst die Epiphanien christlicher Heiliger in den Fokus. Auch Heilige haben ein irdisches Leben als Mensch geführt, dessen tödliches Ende bis heute eine der wesentlichen Bedingungen ihrer Kanonisierung bildet. Die Epiphanien eines Heiligen unterscheiden sich vom Spuk eines Gespenstes indes vor allem in der Annahme der Herkunft des Toten. Ein Heiliger entsteigt dem Empyreum, ein Gespenst entsteigt einem nur vage definierten Zwischenreich, das jedoch angesichts der exponierten Unruhe des Untoten innerhalb der katholischen Jenseitstopografie klar dem Purgatorium zuzuordnen ist. Seine Spukursachen sind deshalb weniger altruistischer als vielmehr egoistischer Natur. Heilige sind zudem wirkmächtiger als Gespenster. Ihre Existenz, ihr Rang und ihre Wirksamkeit werden durch große gesellschaftliche Kollektive anerkannt. Sie greifen – mitunter als Herren über Leben und Tod – in den Lauf der Geschichte ein.

Der Versuch der Einflussnahme durch Gespenster ist ferner in der Regel nicht mehr als ein Appell, der sich in ein Insistieren steigern lässt, der aber in der Regel auch dann noch des Verständnisses und gegebenenfalls der Erfüllungshilfe durch eine diesseitige Gegenwart bedarf. Sein Handlungsrahmen ist vergleichsweise klein und häufig auf Familien oder andere überschaubare Erinnerungsgemeinschaften begrenzt. Die Absichten eines Untoten können, müssen aber ferner alles andere als zwingend gut sein. Sind sie gut, dann können sich die Funktionen der Heiligen und etwa familiärer Ahnengeister in der Figur des Schutzgeistes treffen. Die Idee des Schutzgeistes ist zwar wie die des Totengeistes bereits antiker Herkunft, ließ sich aber, wenngleich erst spät, so doch am Ende problemlos christianisieren.[86] Im 18. Jahrhundert wurde die Vorstellung von der Existenz wohlwollender Genien innerhalb der europäischen Bildungseliten etwa durch das Wirken Johann Georg von Zimmermanns popularisert und ausdifferenziert: Jedes Individuum sehe sich demnach von einem individuellen Schutzgeist begleitet, der sich in Rettungsmaßnahmen oder in Einflüsterungen bemerkbar machen könne.[87] Gegenpol und Gegenspieler des Schutzgeistes ist der Dämon, der als Scherge des Teufels der Hölle als dem dritten Jenseitsbereich des katholischen Glaubens entstammt. Gleichwohl entpuppt sich ein Gespenst nur in den seltensten Fällen als ein der Hölle entstiegener Dämon. Und selbst bei weniger

85 Eine umfängliche Taxonomie der Gespenster und ihrer Verwandten liefert Tuczay, Christa Agnes: *Geister, Dämonen – Phantasmen. Eine Kulturgeschichte*, Wiesbaden 2015.

86 Die systematische Theoretisierung der Gespenster als Geister Verstorbener setzte erst in der Frühen Neuzeit ein. Vgl. Tuczay 2015, insbesondere S. 144–147.

87 Vgl. Biskup/Kilchmann 2007, S. 214f.

hehren Absichten lässt sich in Bezug auf die überwältigende Mehrheit der Fälle sagen, dass das Gespenst – wie der Heilige – in der Regel im Recht ist. Während man den Einflüsterungen des Dämons widerstehen sollte, wird man dem Gespenst am Ende zuhören müssen.

Als vermeintlich nächster Verwandter des Gespenstes im Reiche der Phantastik gilt ferner die Figur des *Vampirs*. Auch in ihm wird das dynastische Motiv der Blutslinie und -vermischung mannigfaltig variiert. Dabei erfährt es substanzielle Modifikationen: Vampire verfügen über einen stofflichen Körper, der Vampirismus arbeitet gewissermaßen an der Säkularisierung der Unsterblichkeitsmotivik: Vampirismus ist zudem ansteckend[88] und kann sich als solcher vervielfältigen oder – wie etwa im Falle von Bram Stokers *Dracula* – migrieren.[89] Vielfach sind Vampire und die sie umgebenden Motive der Angst, Sehnsucht und Wollust von der Forschung ferner als Diskursfiguren geschlechtlicher Erotik,[90] konkret auch im Rahmen der Erfahrung von AIDS diskutiert worden. Arven Avanessian schließlich verstand den Vampir als eine paradigmatische Denkfigur auch des Historismus: Blutsaugend »kränkelt [er] die Lebenden an«,[91] um sich selbst zu verjüngen und fungiere so als kritische Mittlerfigur zwischen Tod und Lebendigkeit einerseits, zwischen biologischem und ästhetischem Diskurs andererseits: »Der wiederauferstandene Vampir des 19. Jahrhunderts ist […] die allegorische Figur fragwürdig gewordener Lebendigkeit«,[92] eine »emblematische kunsttheoretische Allegorie«.[93] Wenngleich diesem Befund etwa mit Blick auf die noch zu besprechende Figur der untoten Venus beizupflichten wäre, ist gleichwohl darauf hinzuweisen, dass der ästhetische Diskurs um den

88 Gemäß Simone Stölzel könnten insbesondere Epidemieerfahrungen zur Verstetigung dieses Motives beigetragen haben. Vgl. Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*, Berlin 2013, S. 56f.

89 Im Verweis nicht zuletzt auf die Tatsache, dass Vampire zunächst meist auf dem Balkan beheimatet zu sein scheinen, hat Stölzel zu Recht auf die völkisch- rassischen Töne hingewiesen, die die Rede vom Vampir begleiten können. Vgl. Ebd., S. 55ff. Tatsächlich hatte die Wiener Universität im Jahre 1756 eine Kommission zur Untersuchung entsprechender Berichte aus Ungarn und Rumänien in die Walachei und nach Siebenbürgen entsandt. Ihre Arbeit bildete eine historische Referenz noch für den Roman *Dracula*, der ein gutes Jahrhundert später erscheinen sollte. Vgl. Stoker, Bram: *Dracula*, Westminster 1897.

90 Das Feld erotischer Passionen und devianter sexueller Neigungen weist Stölzel als eines der wesentlichen Diskursfelder der Vampirgeschichte aus. Vgl. Stölzel 2013, S. 61. Stölzel hat zwar ebenfalls Vampire eigens von Gespenstern unterschieden, unter dem Label »II. Gespensterliebe« (vgl. ebd., S. 53–134) indes gleichwohl nahezu ausschließlich den (literarischen) Vampirismus abgehandelt.

91 Avanessian, Armen: Die ästhetische Wiederkehr des Vampirismus, in: Ders. u. a. (Hg.): *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich/Berlin 2009, S. 157–176, hier S. 158.

92 Ebd.

93 Ebd., S. 172.

Stil den Vampir nur in begründbaren Ausnahmefällen aufgerufen hat – Gespenster und Masken dominieren die Debatte.[94]

Die kategoriale Differenz zwischen Gespenst und der moderneren Vorstellung des *Zombies* als einer weiteren Spielart des wiederauferstehenden Toten schließlich ließe sich indes gemeinhin auf die folgende Formel bringen: Während das Gespenst als weitgehend körperloser Geist und also als intelligible Immaterialität agiert, wird der Zombie in aller Regel als seines Geistes beraubter Körper, mithin als tumbe Masse und somit im Grunde aber in veritabler Dichotomie zum Gespenst gedacht.

Weitere Figuren wie Hexen, Elfen, Trolle, Kobolde oder Werwölfe können gewisse Eigenschaften mit dem Gespenst teilen, bleiben aber in ihren geistigen, körperlichen und behavioristischen Beschaffenheiten entfernte Verwandte. Ähnliches gilt für die Natur- oder Elementargeister, denen jeweils Erde, Wasser, Feuer oder Luft als Wohnstätten dienen.[95] Nina Auerbach knüpfte die Definition des Gespenstes an das Bekannte: »Because ghosts are inextricable from what we already know, they are usually excluded from surveys of popular monsters.«[96]

5.3 Das Unheimliche

Ernst Anton Jentsch

1906 hat der Leipziger Psychologe Ernst Anton Jentsch das Gefühl des Unheimlichen im Wesentlichen auf einen »Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei« zurückgeführt – »und zwar auch dann, wenn dieser

94 Entsprechend wird umgekehrt das Phänomen der Neostile bei Avanessian bestenfalls gestreift.

95 Vgl. Tuczay 2015, S. 77–101. Jüngst unterschied auch Roger Clarkes Binnendifferenzierung der Geisterwelt neben Elementargeistern auch Poltergeister, Manifestationen mentaler Abdrücke, Krisengeister, Geister Lebender und unbelebte Spukobjekte. Vgl. Clarke 2015, S. 23–33, zu den »traditionellen oder historischen Geistern« insbesondere S. 27. Im gewählten Zusammenhang wären hier vor allem die Kategorien der »traditionellen oder historischen Geister« und der »Zeitsprünge« von Interesse. Vgl. ebd.

96 Auerbach, Nina: Review: Ghosts of Ghosts, in: *Victorian Literature and Culture* 32/1 (2004), S. 277–284, hier S. 283.

Zweifel sich nur undeutlich im Bewusstsein bemerklich macht.«[97] Dieses Prinzip sah Jentsch insbesondere durch den irritierenden Eindruck belegt, den etwa Wachsfiguren bei ihrem Betrachter auslösten[98] und der sich etwa angesichts anthropomorpher, womöglich kinetischer Automaten potenziell verstärken könne. Dasselbe Prinzip greife beim Anblick toter Menschen: Die Schau von Mumien, Kadavern oder Skeletten konfrontierte den Betrachter mit der Angst, diese mögen noch am Leben sein.[99]

Wenn aber »besonders die Zweifel über die Beseelung oder Nichtbeseelung der Dinge«[100] Angst generierten, dann ist das Unheimliche zwangsläufig auch eine Sache der bildenden Kunst und ihres Kerngeschäfts der Darstellung des menschlichen Körpers. Skulpturen oder Portraits, technische Bilder vom Menschen sind prädestiniert für die Frage nach ihrer prekären Lebendigkeit oder Beseeltheit, ihres leeren oder intelligiblen Blickes. Der Blick auf das Unheimliche aus Perspektive der Kunstgeschichte[101] bestätigt dieses Prinzip genauso wie die reichhaltige Motivik vakanter, ephemerer, variabler, gut- oder bösartiger Beseelungen von Kunstwerken, wie sie in Kunsttheorie, Legende, Mythos und fiktiver Literatur gleichermaßen zu Buche schlägt. Noch heute gilt für zahlreiche Autoren als ausgemacht, dass der größte Schauer von der Puppe als dem Zwitterwesen schlechthin ausgehe.[102] Doch auch für das Gespenst muss gelten: »Man weiß nicht, ob es lebendig ist, oder tot«[103]

In der Tat beziehen ungezählte phantastische Erzählungen – stellvertretend für viele sei hier allein Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* (1812)[104] benannt – ihren Schauer aus einem unauflöslichen Oszillieren zwischen belebter

97 Jentsch, Ernst Anton: Zur Psychologie des Unheimlichen, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8/22 (1906), S. 195–198 und 8/23 (1906), S. 203ff., hier S. 197.
98 Ebd., S. 198.
99 Vgl. ebd., S. 203.
100 Ebd., S. 204.
101 Vgl. etwa Kelley, Mike (Hg.): *Ausst. Kat. The Uncanny*, Köln 2004.
102 Im Verweis auf die Puppe als erstes Gewährsobjekt von Jentsch und Freud: Peppel, Claudia: Der Körper der Puppe, in: Camilletti, Fabio u.a.: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, Wien/Berlin 2011, S. 157–171, hier S. 157.
103 Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 2004 (*Spectres de Marx*, 1993), S. 20.
104 Wälchli, Tan: Körper ohne Seelen. Achim von Arnim und E.T.A. Hoffmann, in: Camilletti, Fabio u.a. (Hg.): *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, Wien/Berlin 2011, S. 173–183. Die hier eingeflochtene Geschichte um einen weiblichen Golem interpretiert Tan Wälchli bildtheologisch: Romanheld Kaiser Karl V. lässt hier ein Double der geliebten Isabella bei einem Juden herstellen, um einen Nebenbuhler abzuschütteln, fällt der Täuschung aber selbst zum Opfer und wird daraufhin von der mit ihrem Double betrogenen Isabella verlassen. Der Kern der Selbsttäuschung Karls V. bestehe mithin darin, dass er die »Schöpfung einer ›imago dei‹ für möglich hält.« Ebd., S. 176.

und unbelebter Materie, zwischen menschlichem Körper und seinem künstlichen Abbild oder untoten Geist.

Sigmund Freud

Unter allen Theorien des Unheimlichen[105] ist die von Sigmund Freud im hier gewählten Kontext deshalb von besonderem Interesse, weil sie sich gleich in mehrfacher Hinsicht anschlussfähig an Fragen der Architektur und Ästhetik einerseits und an die des Gespensterspuks andererseits erweist. In seinem berühmten und auch in Reaktion auf den Spiritismus geschriebenen Aufsatz[106] über *Das Unheimliche* (1919)[107] hat Freud nur einleitend auf Jentsch aufgesattelt,[108] um den Ursachenkatalog des Unheimlichen im Folgenden um wesentliche Punkte zu ergänzen. Er begriff das Unheimliche in erster Linie als ein ästhetisches Erlebnis und widmete sich zunächst seiner Etymologie:[109] »Das deutsche Wort ›unheimlich‹ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut, und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es *nicht* bekannt und vertraut ist.«[110] Darin ähnele es dem verwandten Begriffspaar *geheuer – ungeheuer.*[111] Als erklärtes Gegenteil des Heimlichen als dem Heimeligen, Anheimelnden, zum Hause oder zur Familie gehörenden, dem

105 Zur Theorie des Unheimlichen vgl. auch Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil 1980; Royle, Nicholas: *The Uncanny,* Manchester 2003; Steele, Valerie/Park, Jennifer: *Gothic. Dark Glamour,* New Haven, 2008.

106 Freuds Artikel, so Rupert Gaderer, sollte nicht zuletzt der Vereinnahmung der eigenen psychoanalytischen Ansätze durch Okkultisten und Spiritisten vorbeugen. Vgl. Gaderer, Rupert: Sigmund Freuds ›Momente‹ und ›Technik der Magie‹, in: Camilletti, Fabio u.a.: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, Wien/Berlin 2011, S. 145–153, hier S. 153.

107 Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919), in: Ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 4: Psychologische Schriften, Frankfurt am Main 2000, S. 241–274.

108 Zur Begriffsbestimmung des Unheimlichen durch Jentsch und Freud vgl. auch Krämer, Felix: *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900*, Köln u.a. 2007, S. 17–20.

109 Zur Begriffs- und Theoriegeschichte des *Unheimlichen* sowie zur reichhaltigen Rezeption von Freuds gleichnamigem Aufsatz vgl. Masschelein, Anneleen: Zwischen Animismus und Computeranimation. Das Unheimliche als Unbegriff im 20. und 21. Jahrhundert, in: Camilletti, Fabio u.a. (Hg.): *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, Wien/Berlin 2011, S. 19–44, mit weiterführender Literatur.

110 Freud 1919, S. 244.

111 Ebd., S. 245.

vom »Gespensterhaften freie Ort«,[112] mithin als Gegenpol des Gewohnten[113] markiere der Begriff des Unheimlichen also ein Moment der Desorientierung. Zwar werde das Unheimliche vom individuellen Menschen in je unterschiedlichem Maße als solches wahrgenommen, verlange aber als das Unbekannte oder auch nur Ungewohnte stets zunächst nach intellektueller Verarbeitung. Es sei ferner weniger Angst als vielmehr deren Vorgeschmack, insofern es Unklarheit auch in Bezug auf die Natur und den Grad einer Gefährdung erzeuge.

Entschieden exponierte Freud schließlich die Ambivalenz und Doppelnatur des Begriffes. Denn das Unheimliche sei nicht nur das Gegenteil des Heimlichen als dem Vertrauten, sondern auch des Geheimen, das im Heime verborgen und versteckt sei, das heimlich und geheim hätte bleiben sollen, aber aus dem Verborgenen hervorgetreten sei.[114] Freud weist somit auch darauf hin,

> daß das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das Heimliche wird dann zum Unheimlichen; […] Wir werden überhaupt daran gemahnt, daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen. Unheimlich sei nur als Gegensatz zur ersten Bedeutung; nicht auch zur zweiten gebräuchlich.[115]

Kurz: Das Unheimliche bezeichnet zugleich sowohl das Bekannte als auch das Unbekannte.

Puppen, Doppelgänger, Wiederholungen, Gespenster

Im direkten Rekurs auf Jentsch fokussierte Freud nicht nur die verstörende Puppe Olimpia aus E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, sondern stellte dieser mit dem Titelhelden der Erzählung eine Figur der Kastrationsangst zur Seite: Der den Kindern die Augen ausstechende Sandmann erzeuge eine Angst, die den Zweifel an der Beseeltheit Olimpias relativiere und somit schwerer zu gewichten sei. Denn während die Kinder die Belebung der Puppe Olimpia ohne

112 Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1877, Bd. 4, 2. Teil, S. 874. Zit. nach Freud 1919, S. 248.
113 Ebd., S. 245.
114 Ebd., S. 247f.
115 Ebd., S. 248.

Angst regelrecht ersehnten, wiesen die Angriffe auf den ihre Libido befördernden Blick den Sandmann als den väterlichen Störer der erwachenden Lust aus.[116]

Wichtiger im hier gewählten Zusammenhang ist der Motivkreis des *Doppelgängers* und insbesondere die Figurationen der *Wiederholung*. Am Beispiel E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/16) diskutierte Freud den Glauben an den eigenen Doppelgänger in Auseinandersetzung mit Otto Rank, der in der Figur den Tod *dementiert* gesehen hat,[117] als »unheimlichen Vorboten des Todes«[118] – im Falle Hoffmanns stehe der Doppelgänger für Erinnerungen an frühere Phasen der Ich-Konstitution. Für Freud aber war es allem voran das »Moment der Wiederholung des Gleichartigen«,[119] das längst nicht nur in Bezug auf die Figur des Doppelgängers für das Gefühl des Unheimlichen sorge.

Es ist der Moment der unbeabsichtigten Wiederholung, welcher das sonst Harmlose unheimlich mache und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdränge.[120] In der Tat ist kaum zu leugnen, dass der Mensch geneigt ist, der »hartnäckigen Wiederkehr« gerade auch des vermeintlich Zufälligen und Belanglosen »eine geheime Bedeutung zuzuschreiben«.[121] Wiederhole sich ein Ereignis aus unerklärlichen Gründen, generiere dies ein Gefühl der Sinnhaftigkeit: Der Zeuge einer Wiederholung wähne sich als deren Adressat, dem sich eine geheime Struktur, ein Plan oder eine Botschaft mitzuteilen versuche. Das Gefühl des Unheimlichen lässt sich für Freud deshalb im Kern auf eine animistische Weltauffassung zurückführen, die im Rahmen einer »narzißtische[n] Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge« dazu neige, »fremde[n] Personen und Dinge[n]«[122] Zauberkräfte zuzusprechen. Freud folgerte:

> Erstens, wenn die psychoanalytische Theorie in der Behauptung recht hat, daß jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muß es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen läßt, daß dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche, und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen. Zweitens, wenn dies wirklich die geheime Natur des Unheimlichen ist, so verstehen

116 Vgl. ebd., S. 250–257.
117 Rank, Otto: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1914), Leipzig u.a. 1925, insbesondere S. 113ff. Vgl. Freud 1919, S. 257.
118 Ebd., S. 258.
119 Ebd., S. 259.
120 Ebd., S. 260.
121 Ebd., S. 261.
122 Ebd., S. 263.

> wir, daß der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt, denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.[123]

Immer – und auch im Kontext der Sexualität – sei somit »das Unheimliche […] das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe ›*un*‹ an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.«[124] Dabei hat Freud klar gesehen, dass in die Motive des Doppelgängers und der Wiederholung sowohl je einzeln als auch im Verbund bereits auch die Figur des *Wiedergängers* eingeschrieben ist:

> Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt. Wir haben ja gehört, daß manche moderne Sprachen unseren Ausdruck: ein unheimliches Haus gar nicht anders wiedergeben können als durch die Umschreibung: ein Haus, in dem es spukt.[125]

Das Unheimliche markiert damit nicht zuletzt eine Konfiguration der Erinnerung.

5.4 Soziale Erinnerung und Spuk

Das kollektive Gedächtnis

Wie sich die Identität des Individuums aus der je eigenen Biografie herleitet und sein Selbstbild aus dieser speist, verdanken auch soziale Gruppen ihre gesellschaftliche Identität erst einem gemeinsamen Erinnerungshorizont. Soziale Gruppen konstituieren sich zuallererst als Erinnerungsgemeinschaften, deren Mitglieder sich durch die Teilhabe an einem sinnstiftenden Fundus historischer Narrative auszeichnen. Doch auch das Vergessen ist eine formende Kraft des sozialen Gedächtnisses. Als Komplement des Erinnerns ist es untilgbarer Teil von dessen selektiver Konstruktion je eigener Geschichte. Das Vergessen

123 Ebd., S. 263 f.
124 Ebd., S. 267, hier insbesondere auch im Kontext männlicher sexueller Ängste.
125 Ebd., S. 264.

setzt die an eine Erinnerung gebundenen Pflichten aus und schafft auch in dieser Hinsicht Platz für Neues.

In zahlreichen Publikationen haben sich in den vergangenen Dekaden insbesondere Aleida und Jan Assmann um eine Theorie des sozialen Erinnerns[126] verdient gemacht.[127] Jan Assmann sammelte unter dem Begriff des kollektiven Gedächtnisses zunächst all das, was den Interaktionsrahmen einer Gesellschaft, deren Handeln und Erleben bestimmt. Dazu gehöre das *kommunikative* Gedächtnis als das Alltagsgedächtnis und als Gegenstand der Oral History: Diese Alltagskommunikation weise ein hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, Unorganisiertheit, Ungeformtheit und Beliebigkeit auf, folge aber dennoch verabredeten Spielregeln und forme zunächst das Gedächtnis einzelner Individuen, die jeweils an einer Vielzahl kommunikativer Gruppen teilhaben (Familie, Freundeskreis, Verein, Nation).[128] Ergänzt werde das kommunikative durch das kulturelle Gedächtnis, das den überlieferten Nachlass der gesamten Menschheit verwalte. Im Gegensatz zum kommunikativen zeichne sich das kulturelle Gedächtnis durch Alltagsferne aus: Als »Zeitinseln« wandere die zeitlichen Fixpunkte nicht mit der Gegenwart mit, werde aber von dieser erinnert und gepflegt. So forme das kulturelle Gedächtnis, das sich über die Kanonisierung ausgewählter und mitunter jahrtausendealter Inhalte und Traditionen sowie über deren Objektivierung (Texte, Denkmäler, Architektur usw.) rituelle und sprachliche oder bildliche Wiederholung (Jubiläen, Feiertage, Riten, Rezitation, Begehung, Betrachtung usw.) stabilisiere, das Geschichtsbewusstsein und mit ihm die Weltanschauung einer Gesellschaft.

Dabei kommt nicht zuletzt den Medien eine besondere Bedeutung zu.[129] Bleibt in oralen Kulturen, also Gesellschaften ohne materielle Speichermedien, das überlieferte Wissen an seine menschlichen Träger gebunden, das historische Denken entsprechend unterentwickelt und der Zeithorizont der kollektiven Erinnerung limitiert, insofern sich das identitätsstiftende Gedächtnis weitgehend auf eine mythische Urerzählung auf der einen und auf ein aktuelles Generatio-

126 Für einen fruchtbaren Einblick in die lange und reichhaltige Geschichte der Erinnerungstheorie vgl. etwa die Anthologie: Rossington, Michael/Whitehead, Anne (Hg.): *Theories of Memory. A Reader*, Baltimore 2007.

127 Vgl. hierzu etwa Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Ders./Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis,* Frankfurt am Main 1988, S. 9–19; Ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

128 Vgl. Assmann 1988, S. 10.

129 Zur Rolle der Medien in dem Konzept von kollektiver, sozialer oder funktioneller Erinnerung vgl. ders./Assman, Aleida: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Merten, Klaus u.a. (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften*, Opladen 1994, S. 114–140.

nenwissen auf der anderen Seite beschränkt, wächst mit dem Einsatz materieller Speichermedien der Fundus aktivierbarer Erinnerungen stetig heran. Diese speichern und formen die zu erinnernden Inhalte je nach Beschaffenheit in unterschiedlichem Maße und Umfang. Das soziale Erinnern wird durch ihren Einsatz dynamisiert und flexibilisiert, aber auch pluralisiert und individualisiert. Auch die Künste haben als Informations- und Erinnerungsträger entsprechenden Anteil an der kulturellen und kommunikativen Gedächtnisbildung. Zu keiner Zeit werden indes sämtliche der so eingelagerten Inhalte vollständig gegenwartswirksam. Vielmehr bildet das *Speichergedächtnis* einen Fundus des Latenten. Die in ihm dokumentierten Ereignisse, Personen, Handlungen, Narrative oder Artefakte können mal zufällig, mal absichtsvoll aktiviert werden.

Geschieht diese Gewichtung und Auswahl vermeintlich gesellschaftlich relevanter, zu erinnernder Inhalte aktiv und zweckorientiert, ist ein *Funktionsgedächtnis* wirksam.[130] Das Funktionsgedächtnis hebt und kommuniziert kalkuliert jene Erinnerungen, mit denen es ein kulturelles Gedächtnis im Sinne der Vergemeinschaftung zu prägen hofft. Auch das Vergessen kann – im Unterschied zum fahrlässigen oder unabdingbaren Vergessen – von der aktiven Arbeit eines Funktionsgedächtnisses kanalisiert werden, die etwa im verordneten Schweigen einer *Damnatio Memoriae*, in der Zensur, der bewussten Vernachlässigung oder Marginalisierung oder nicht selten auch in der tatkräftigen Zerstörung ausgewählter Objekte oder Speichermedien kenntlich wird: Ikonoklasmen bis hin zur Verbrennung etwa von Büchern oder Tonträgern zielen über die Beschneidung des Speichergedächtnisses stets direkt auf die Beschneidung des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses.

Aktives Erinnern wie aktives Vergessen sind Teile eines stetigen Ringens um Deutungshoheit, das nicht zuletzt im öffentlichen Raum ausgetragen wird: Hier werden Ereignisse und Wertvorstellungen objektiviert und permanent kommuniziert – oder andernfalls vergessen. Auch vor dem Hintergrund dieser Einsichten gewannen im bürgerlichen Zeitalter alte und neue Institutionen an Bedeutung, die sich als professionelle Instanzen der Erinnerungspflege widmeten: Archäologie und Kunstgeschichtsschreibung arbeiteten der Denkmalpflege sowie den Museen, Archiven und Bibliotheken zu. Befundsicherung, Interpretation, Exposition und Vermittlung sind Teile identitätsbildender Prozesse. Für Michel Foucault bildeten Museen, Archive und Bibliotheken entsprechende

130 Zur Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis vgl. auch Assmann, Aleida: Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung, in: Platt, Kristin/Dabag, Mihran (Hg.): *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen 1995, S. 169–185.

Spielarten der *Heterotopien*,[131] Jürgen Osterhammel nannte diese aus ähnlicher Perspektive »Erinnerungshorte«, in denen Vergangenheit als Möglichkeit akkumuliert werde: »*Nur* gehortet, also ungelesen und unangeschaut, bleibt die kulturelle Vergangenheit tot; allein im Akt des Nachvollzugs wird sie lebendig«.[132]

Das Gespenst als Erinnerungsfigur: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Die jüngere und fachübergreifende Theoretisierung und Historisierung des Gespensts als einer politischen Metapher und zeitphilosophischen Denkfigur hat ihre wesentlichen Impulse Jacques Derrida zu verdanken, dessen Auseinandersetzung mit dem Erbe des Marxismus (*Spectres de Marx*, 1993)[133] sich unter dem Label des Neologismus *Hauntology* (von *haunt* = verfolgen, heimsuchen und *Ontology* = die Leere des Seienden) um die berühmte Eröffnung des *Kommunistischen Manifestes* von 1848 herum entfaltet: »Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus«.[134]

Das Wesen des Gespenstes im Allgemeinen lag für Derrida allem voran in dessen speziellem Verhältnis zur Zeit begründet: Im Spuk verwirkliche sich ein paradoxales Zeitmodell der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Das Gespenst synchronisiere das Asynchrone und sei deshalb von der »Ungleichzeitigkeit der gegenwärtigen Zeit«, von der »radikale[n] Anachronie«[135] her zu denken. »Das Gespenst kennt mehrere Zeiten«[136] und trage diese in die Gegenwart. Derrida erklärte seinen Spuk deshalb zum Symptom einer aus den Fugen geratenen, mit sich selbst nicht im Reinen befindlichen Zeit – und musste gleichwohl kaschie-

131 »[…] während im 17. und noch bis zum Ende des 18. Jahrhundert die Museen und die Bibliotheken Ausdruck einer individuellen Wahl waren. Doch die Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermaßen eine fortwährende und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an. Das Museum und die Bibliothek sind Heterotopien, die der abendländischen Kultur des 19. Jahrhunderts eigen sind.« Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 43.

132 Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, insbesondere S. 31 f.

133 Derrida 2004 (1993).

134 Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848, S. 3.

135 Derrida 2004 (1993), S. 44. Ob es dabei Geschichte oder Gegenwart besitze, stellt Derrida infrage, dass es im Grunde die Zukunft sei, behauptete er. Vgl. ebd., S. 61.

136 Ebd., S. 139.

ren, dass sich insbesondere das *Vergangenheitsmoment* des Gespenstes ausgerechnet anhand des genuin zukunftsorientierten Zuschnitts der Metapher bei Marx kaum adäquat beschreiben lässt. Denn dessen Schreckgespenst beschwor explizit nicht die Wiederkehr des Alten, sondern trat an, dem Spuk des Konservatismus ein Ende zu setzen.[137]

So bediente sich Derrida des Kunstgriffs, das eigene Manifest nicht wie Marx mit dem »Gespenst des Kommunismus« zu eröffnen, sondern gleich zu Beginn programmatisch unter die Schirmherrschaft William Shakespeares und unter das Motto einer sorgenvollen Beobachtung von dessen Figur des *Hamlet* zu stellen, die sich vom Gespenst des eigenen Vaters herausgefordert sieht: »the time is out of joint«.[138] Mantrisch wiederholte Derrida fortan diese von Shakespeare auf eine Formel gebrachte Kernstruktur jeden Gespensterspuks, um dabei die Wiederholung als einen weiteren Wesenszug der Heimsuchung auch literarisch nachzuvollziehen. So gilt in der umfänglichen Rezeption von Derridas Gespenstertheorie[139] wohl auch dank *Hamlet* gemeinhin, dass die heute gängige Denkfigur das Gespenst allen voran als ein »Gespenst der Vergangenheit«[140] zu begreifen sei.

Aus dieser Perspektive heraus beginnt sich deutlich abzuzeichnen, dass das Gespenst als Erinnerungsfigur eine Sonderrolle im Spiel des sozialen Erinnerns und Vergessens für sich in Anspruch nimmt. Wenn sich für Georg Simmel in der Ruine die »Gegenwartsform der Vergangenheit«[141] erfüllt, dann muss zunächst einmal ganz dasselbe auch für Gespenster gelten, die klassischerweise

137 Derrida selbst ist keineswegs entgangen, dass die Rede vom »Gespenst des Kommunismus« in erster Linie auf den »Schrecken [… zielte], den dieses Gespenst allen Mächten des *alten* Europa einflößt.« (Ebd., S. 140, Hervorhebung J.B.) Das Gespenst ist bei Marx nicht das Alte, sondern das Neue, das noch Geschichtslose, die Zukunftsutopie. Auch diesbezüglich markiert Derrida selbst den neuralgischen Punkt, der das Gespenst des Marxismus von seinem im Buch entworfenen Modell des Gespenstes unterscheidet: Es muss erst noch zur Geschichte und zum Erbe werden: »Das Gespenst, von dem Marx damals sprach, war also da, ohne dazusein. Es war noch nicht da« (ebd., S. 140). Und tatsächlich hatte Marx selbst, wie bereits andernorts zitiert, die Tradition als einen Alp im Sinne eines historischen Ballasts und also auch aus Perspektive Derridas als ein gespenstisches Erbgut »im Sinn eines Spuks« ausgewiesen (vgl. ebd., S. 151). Folgerichtig schrieb Derrida: »Jetzt, wo Marx tot ist« gerate er in den Augen der Gegenwart zum »Gespenst, das fortfährt zu sprechen« (ebd., S. 52). Es ist mithin gewissermaßen erst die Historizität des Kommunistischen Manifestes selbst, die es Derrida erlaubte, seine erklärte »Beschwörung« des Marxismus (ebd., S. 75–110) zu vollziehen.

138 Shakespeare, William: *Hamlet. The Tragedy of Hamlet*, um 1598–1602, 1. Aufzug, 5. Szene; Derrida 2004 (1993), S. 15, S. 41 passim.

139 Vgl. etwa Boelderl, Artur R./Leisch-Kiesl, Monika (Hg.): *»Die Zukunft gehört den Phantomen«: Kunst und Politik nach Derrida*, Bielefeld 2018.

140 Sternad 2013, S. 28.

141 Simmel 2008, S. 40.

als »Erscheinungen Verstorbener«[142] gleichsam als genuine historische Relikte gegenwärtig sind. Wie der Ruine, so haftet auch dem Wesen und der Gestalt des Gespenstes seine Historizität untilgbar an. Denn als untoter Toter entsteigt das Gespenst per definitionem einer abgeschlossenen Vergangenheit, als deren Relikt es eine Gegenwart heimsucht. Doch im Spuk lassen sich nicht nur Gegenwart und Vergangenheit synchronisieren: Im Gespenst erhält das Vergangene eine handlungsfähige Gestalt und mit dieser einen Eigenwillen. Denn ein Gespenst kann zwar von einer Gegenwart beschworen werden, wird in der Regel jedoch nicht freiwillig erinnert, sondern ruft sich im Gegenteil aus der Vergangenheit heraus selbsttätig und also aktiv in Erinnerung. Und damit stellt sich die Frage nach den *Ursachen* seines Spuks.

5.5 Was will dieses Gespenst?

Das Rätsel der Identität

Als erklärte »Schatten der Vergangenheit« sind Gespenster polyseme Zeichen, die decodiert werden wollen – »notwendig führen sie uns«, so bereits Ludwig Feuerbach im Jahre 1849, dabei zuerst »auf die Frage zurück: Was war einst das Gespenst, als es noch ein Wesen von Fleisch und Blut war?«[143] Dass nach Feststellung ihrer Präsenz in aller Regel eine der dringlichsten an das Gespenst herangetragenen Fragen zunächst dessen Identität gilt, mag hier stellvertretend die von Christian August Vulpius dokumentierte Geschichte *Geisterspuk in dem Schloße bei Tull* illustrieren. Sie eröffnet ein gängiges Geistergespräch wie folgt: »Der von einem todtenbleichen Angesichte beschaute Pater fragte: ›Was gibt es? Was thut ihr Geister hier, in diesem Schlosse? Wer wart ihr, als ihr noch als Lebende auf dieser Erde walltet?‹ Der Geist antwortete: ›zünde deine Kerzen an; dann sollst du Antwort haben.‹«[144]

142 Holznagel, Franz-Josef: Ignorierte Warnungen armer Seelen, lehrreiche Begegnungen mit den Ahnen und eine undankbare Wiedererweckte. Die ›Gespenster‹ des Wilhelm Werner von Zimmern (1485–1575) und ihre Funktionalisierungen, in: Baßler, Moritz u.a. (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, Würzburg 2005, S. 55–76, hier S. 55.

143 Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums*, Leipzig 1841, S. VIII.

144 Vulpius, Christian August: *Gallerie der unterhaltendsten Geister- und Zaubergeschichten*, Quedlinburg/Leipzig 1826, S. 105–118, hier S. 112.

Die Ursachen des Spuks

Ist die Identität des Gespenstes geklärt, stellt sich sogleich die Frage nach dem konkreten Anlass oder den tieferen *Ursachen* der Wiederkehr und des Umgehens des Untoten. So fragte auch Vulpius sogleich weiter: »Was ist euer Thun und Lassen in diesem Schlosse? Warum beunruhiget ihr die Bewohner desselben? Wodurch kann euch geholfen werden?«[145] Der Fragebogen des Paters legt beredtes Zeugnis von dem hohen Grad der Konventionalisierung kommunikativer Abläufe bei Spukbegegnungen ab: Die Fragen nach der Identität und der Motivation münden schließlich gemeinhin in der Frage, was sein Gegenüber zu tun hat, um das Gespenst zu befrieden und seinen Spuk zu beenden. Das angedeutete Schulterzucken eines Gespenstes in Goyas Tagebuchalbum (Abb. 8) deutet darauf hin, dass sich der Wiedergänger selbst nicht immer von Beginn an im vollen Umfang darüber im Klaren sein muss, was ihn umtreibt. »Que quiere este fantasmon?« (»Was will dieses Gespenst?«). Die Leitfrage des langen und historistischen 19. Jahrhunderts wurde von keinem Geringeren als von Francisco de Goya gestellt.

Frederic Henry Hedge hat die bereits auf den heiligen Augustinus zurückgehende Frage aufgegriffen, weshalb nicht sämtliche Totengeister von ihrer Fähigkeit zur Wiederkehr Gebrauch machen. Welcher Geist etwa könnte oder sollte dem Ruf der Liebe widerstehen? Man müsse wohl deshalb vom Tod als einer Einbahnstraße ausgehen, deren Gesetze selbst der Spiritismus nicht habe aushebeln können.[146] Für den hier gewählten Zusammenhang mag der Verweis auf die weitestgehende Einigkeit der Forschung in dieser Frage genügen: Es bedarf eines *Grundes*, einer Motivation, einer Beschwörung mindestens, die einen Geist zum Gespenst werden lässt – die sich mithin sammeln und beschreiben, historisieren und interpretieren lassen.

Ethiken des Erinnerns: Dichotomie der Spukursachen

Historischer Kontext: Das Verschwinden der Toten

In seinem Buch *Totem und Tabu* hat Freud darauf hingewiesen, dass das sich in Kulturpraxen manifestierende Verhältnis des Menschen zum Tod wesentlich von der Angst der Lebenden vor einer Wiederkehr der Toten bestimmt sei. Die

145 Ebd.
146 Hedge 1881, S. 298.



Abb. 8: Francisco de Goya: *Que quiere este fantasmon?* (»*Was will dieses Gespenst?*«) Tagebuchalbum, 1812–1814

»Überzeugung, dass die Toten mordlustig die Lebendigen nach sich ziehen«,[147] sei von den »primitiven« auch auf die hochzivilisierten Gesellschaften übergegangen.

Es ist bekannt, dass das Bestattungswesen und das Totengedenken im Europa des späten 18. und im frühen 19. Jahrhunderts grundlegenden Umwälzungen unterworfen war, die somit auch die Angst vor den Toten neu konfigurieren mussten: Waren die Gebeine der Toten zuvor in der Regel im befriedeten Bezirk um eine meist zentral in Dorf oder Stadt gelegene Kirche beigesetzt und

147 Freud, Sigmund: Totem und Tabu (1912–1913), in: Ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 9: Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion, Frankfurt am Main 2000, S. 287–444, hier S. 348.

dabei häufig hierarchisch geordnet worden, erzwang das rasche Wachstum der Städte infolge der Industrialisierung nun allerorts die Auslagerung der Friedhöfe aus den urbanen Zentren, die Anlage großer, innerstädtischer Totenstädte, anonymer Beinhäuser oder unterirdischer Katakomben.[148] Infolge dieser großen, auf die Hygieneansprüche der Ballungsräume und auf die Verknappung des den Toten vorbehaltenen städtischen Raums reagierenden sepulkralpolitischen Maßnahmen war zwangsläufig auch die Ethik des gesellschaftlichen Totengedenkens neu auszuhandeln. Darauf, dass etwa die räumliche Auslagerung und Marginalisierung der Friedhöfe um 1800 nicht nur zu einer Sphärentrennung von Tod und Leben, sondern auch zu einer wachsenden gesellschaftlichen Tabuisierung des Todes führte, hat jüngst Matthias Korn noch einmal explizit hingewiesen.[149]

Mit der Auslagerung der Toten wurde auch das Totengedenken zunehmend auf ausgewählte Zeitfenster reduziert, sodass manch städtischer Friedhof bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts als touristisches Ziel wiederentdeckt werden und als solches Aufnahme in die Reiseführer finden konnte.[150] Allen voran der 1804 eröffnete Pariser Friedhof *Père Lachaise* wurde dank der dort beigesetzten Prominenz zum beliebten Ziel säkularer Wallfahrt.[151]

Eine Folge der »massive disruption of traditional forms of memory«[152] und des weitgehenden Zusammenbruchs tradierter Kommunikationsformen zwischen Diesseits und Jenseits war nicht zuletzt das wachsende Schuldbewusstsein der Lebenden, das wiederum in einer Steigerung der Angst vor einer Bestrafung durch die marginalisierten Toten münden musste[153] – eine Angst, die

148 In aller Ausführlichkeit wurden die komplexen Prozesse von Philippe Ariès nachgezeichnet und analysiert: Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*, München 2002 (Paris 1978), insbesondere Kap. 11 (»Der Besuch auf dem Friedhof«), S. 603–712.

149 Vgl. Korn, Matthias: Wie wir unseren Tod verloren. Biopolitik, Raum und Unheimlichkeit zwischen Neuzeit und Moderne, in: Camilletti, Fabio u.a. (Hg.): *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, Wien/Berlin 2011, S. 221–239, am Beispiel der venezianischen Friedhofsinsel San Michele.

150 Lassère, Madeleine: Le XIX^{e} siècle et l'invention du tourisme funéraire, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 44^{e}/4 (1997), S. 601–616. Darüber, dass es vor der Französischen Revolution keinen Gräbertourismus gegeben habe, wie die Autorin vermerkte, ließe sich freilich streiten. Ebd., S. 601.

151 Nur fünf Jahre nach Eröffnung erschien der erste allein den vier großen Friedhöfen der Stadt gewidmete Reiseführer: Caillot, Antoine: *Voyage religieux et sentimental aux quatre cimetières de Paris*, Paris 1809. Vgl. Lassère 1997, S. 605. Ab 1869 betraf der Friedhofstourismus etwa auch das Grabmal des Spiritisten Allan Kardec. Der Kopf des europäischen Spiritismus liegt hier unter seinem bürgerlichen Namen Hippolyte Léon Denizard Rivail begraben. Vgl. ebd., S. 614.

152 Terdiman, Richard: *Present Past: Modernity and the Memory Crisis,* Ithaca/London 1993, S. 5.

153 Vgl. Korn 2011, S. 224; Stölzel 2013, S. 53f.

insbesondere von den Bestattungen *extra muros* zugleich verursacht als auch bekämpft werden konnte. Maßnahmen des Schutzes vor den Toten brachten neben der sozialen Entfremdung vom Tod zudem neue Ungewissheiten mit sich, die ihrerseits nach Erklärungen verlangten. Eine entsprechende Sensibilisierung lässt sich im 19. Jahrhundert allerorts nachweisen. Der einflussreiche Spiritist Johann Heinrich Jung-Stilling etwa meinte, »Auferstehungskeime«[154] in den immer wieder gesichteten anthropomorphen Nebeln über Friedhofsgräbern zu erkennen, während die romantische Malerei um 1800 die einsamen Friedhöfe in Wäldern oder in Nachbarschaft gotischer Ruinen vergessener Sakralgebäude als einen ihrer bevorzugten Gegenstände entdeckte. Und noch Böcklins vierfach variierte *Toteninsel* konnte um 1900 zur Inkunabel einer Epoche werden, die die Welt der Toten so weit von der Welt der Lebenden geschieden hatte, dass sie nur zum Preis einer beschwerlichen Anreise und einer gesteigerten Angst wieder ins Blickfeld geraten konnte. Die zugehörigen moraltheologischen Fragen hatte das gesamte 19. Jahrhundert nie abschließend beantworten können: Ist ein Grab Ort der Begegnung oder der Trennung von Leben und Tod, der Friedhof mithin ein Ort der Erinnerung oder der Ruhe? Unterstellt man den Toten den Wunsch nach pietätvoller Stille oder nach größtmöglichem Nachruhm?

Wie Freud markierten im Rahmen ihrer denkbar knappen *Theorie der Gespenster* auch Max Horkheimer und Theodor W. Adorno ein Schuldgefühl der Lebenden gegenüber den Toten, führten dieses aber ergänzend auch darauf zurück, »[…] daß sie [die Toten] vergessen werden und einbalsamiert« – »Der Haß gegen die Verstorbenen« sei dabei »Eifersucht nicht weniger als Schuldgefühl«,[155] insofern sich auch die Hinterbliebenen verlassen fühlten – wenngleich faktisch vom Gegenteil die Rede sein müsse: Die Gegenwart sei von einem lediglich noch utilitaristischen Interesse am Vergangenen im Allgemeinen und den Toten im Besonderen geprägt. Dieses »gestörte Verhältnis zu den Toten« sei deshalb »eines der Symptome fürs Kranksein der Erfahrung heute«, während »der betriebsame Kult mit dem Toten oder umgekehrt, das als Takt rationalisierte Vergessen, […] das moderne Gegenstück zum Spuk« bilde, welcher seinerseits »unsublimiert, als Spiritismus weiterwuchert.«[156] Mit dem zwischen Takt, Angst und Pflichtvergessenheit oszillierenden Totengedenken sind die äußeren Pole benannt, in denen sich auch der Spuk bewegt. Mit ihnen lassen sich zunächst zwei geradewegs opponierende Motivgruppen voneinander scheiden,

154 Jung-Stilling, Johann Heinrich: *Theorie der Geisterkunde*, Nürnberg 1808, S. 203.
155 Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: »Zur Theorie der Gespenster«, in: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1969 (1944), S. 225 f., hier S. 225.
156 Ebd., S. 225 f.

die die Toten veranlassen konnten, ihre Gräber zu verlassen, und die auch einen Rahmen für individualisierbare Spukanlässe steckten: Es sind die vernachlässigten Erinnerungspflichten einer Gegenwart auf der einen und die Störung der Totenruhe auf der anderen Seite.

Die memorialen Pflichten

Der Verstoß gegen die memorialen Pflichten wurde durch die populäre Erzählung vom *Beleidigten Totenschädel* geradezu in Reinkultur verhandelt. Erstmals im 14. Jahrhundert nachweisbar, wurde sie zunächst in barocken Moralkompendien sowie im Jesuitentheater nachhaltig popularisiert, um schließlich in zahllosen Variationen eine weitere, in ihrer mündlichen Überlieferungstradition gesamteuropäische und signifikante Konjunktur im 19. Jahrhundert zu erfahren.[157] Im Kern verläuft die Erzählung jeweils ähnlich: Eine Person begegnet – mal auf einem Friedhof, mal anderswo – einem Totenschädel, dem sie einen Tritt verpasst oder den sie hämisch zum Abendessen einlädt. Der Tote erscheint bald darauf tatsächlich im Haus seines Spötters und zieht diesen mit sich ins Totenreich. Zuvor jedoch gibt er sich stets als ein nicht erkannter Ahne des Sündigen aus, dem entsprechend etwa Weihwasser anstelle seiner Entwürdigung zu Pass gekommen wäre. Nur in wenigen Ausnahmefällen wurde die Geschichte einem versöhnlichen Ausgang zugeführt.

Die motivische Nähe des *Beleidigten Totenschädels* zur mittelalterlichen Legende um *Die drei Lebenden und die drei Toten* oder ganz generell zu Totentanzdarstellungen ist offenkundig. Und doch liegt hier der Fokus weniger auf dem theologischen Gehalt eines *memento mori* in dessen Eigenschaft einer grundsätzlichen Erinnerung an die Endlichkeit irdischen Lebens und seiner Güter als vielmehr auf dem Gebot der Einhaltung *memorialer* Pflichten gegenüber verstorbenen Ahnen. So besteht auch der gebrandmarkte Frevel weniger in der Gedankenlosigkeit in Bezug auf jenseitige Richter und den eigenen Tod, wie das noch im Jesuitentheater der Fall gewesen war. Hauptaugenmerk legt die Erzählung insbesondere in ihren Erscheinungsformen des 19. Jahrhunderts auf vergleichsweise säkulare Gehalte: Die Gottvergessenheit wird mehr und mehr zur Geschichtsvergessenheit als eines der Kernprobleme der Epoche gewendet. Auch Jung-Stilling kannte die Sorge, dass »Geister keine Ruhe haben, bis ihre Gebeine ordentlich begraben worden sind«[158]

157 Vgl. ausführlich Petzoldt 1967.
158 Jung-Stilling, Johann Heinrich: *Theorie der Geisterkunde*, Nürnberg 1808, S. XX VII, S. 242, S. 348f.



Abb. 9: Pierre Joseph Lafontaine: *Alexandre Lenoir, défendant les monuments de l'abbaye de Saint-Denis*, um 1789

Diese Sorge vor der Geschichtsvernichtung konnte sich nicht nur an den Gebeinen der Toten, sondern immer wieder auch am Gegenstand ausgewiesener Kunstdenkmäler festmachen – und dies zunächst umso eher, je deutlicher deren sepulkraler Charakter hervortrat. Manifest wurde sie etwa angesichts des Ikonoklasmus der französischen Revolutionspartei, der sich allem voran in Saint-Denis, der letzten Ruhestätte der französischen Könige und dem Ort der Visibilisierung der Kontinuität ihrer Herrschaft,[159] entlud. Die Rettung des Denkmalbestandes war hier letztlich dem entschiedenen und von Pierre Joseph Lafontaine im Bild dramatisierten Einsatz Alexandre Lenoirs zu verdanken, der alsbald selbst in einer visuellen Dramatisierung und Verdichtung der Ereignisse zum Bildgegenstand werden sollte (Abb. 9).

Lenoir überführte die königlichen Grabdenkmäler in sein sogenanntes *Musée des Monuments français* und legitimierte ihre Rettung nicht zuletzt dadurch, dass er anstelle ihrer politischen Semantik ihren historisch-dokumentarischen sowie ihren ästhetischen Eigenwert kommunizierte: In seiner provisorisch in der in den Klostergewölben der Petits-Augustins in Paris untergebrachten Samm-

159 Vgl. hierzu ausführlich Blunk, Julian: *Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar 2011.

lung exponierte Lenoir die Bildwerke in einem chronologischen Ordnungssystem und entwarf somit zugleich auch die Idee einer historischen Stilentwicklung – aus politischer Repräsentation wurde Kunst. Die Ursprünge sowohl des Denkmalpflegegedankens als auch der Stilgeschichtsschreibung fußen auf diesem Paradigmenwechsel, der sich bekanntlich nicht nur in Paris, sondern ähnlich in ganz Europa beobachten lässt. In Paris aber schloss auch François-René de Chateaubriand das Verfügen über und das Verlieren von Geschichte mit den Werken und Denkmälern der Toten kurz[160] und sah dabei kaum zufällig in Lenoirs Sammlung das adäquate Sinnbild der Revolutionsjahre 1789–1790:[161] »Enlevez à des sauvages les os de leurs pères, vous leur enlevez leur histoire, leurs lois, et jusqu'à leurs dieux; vous ravissez à ces hommes, parmi les générations futures, la preuve de leur existence comme celle de leur néant.«[162] Kurz: Der Verlust der Gebeine der Ahnen führe zur Geschichtslosigkeit und diese zum Verlust von Identität und Urteilsvermögen.

Die Störung der Totenruhe

Im Gegensatz dazu hatte das lange 19. Jahrhundert stets auch solche Narrative kultiviert, in denen derjenige mit feindseliger Heimsuchung zu rechnen hatte, dessen wissenschaftlicher Eifer die kulturellen oder naturgesetzlichen Demarkationslinien des (historischen) Totenreiches in unstatthafter Weise übertreten hatte. In ihnen wird die Frage verhandelt, wie weit man das Geflecht der Überlieferung entwirren, wie tief man in die Geschichte vordringen und inwieweit man das Vergrabene zurück ans Tageslicht befördern sollte.

Adelbert von Chamissos Gedicht *Lass ruh'n die Toten* zieht den Sinn der an die Ruinen alter Klöster und Burgen geknüpften historischen Rückversicherungsabsichten seiner Zeitgenossen in diesem Sinne gänzlich in Zweifel:

160 Im Folgenden beziehe ich mich auf: Fritzsche, Peter: Chateaubriands Ruinen – Vergessen und Erinnern nach der Französischen Revolution, in: Assmann, Aleida u.a. (Hg.): *Ruinenbilder*, München 2002, S. 47–60.

161 Vgl. Chateaubriand, François-René de: *Memoires d'outre tombe,* Paris 1860, S. 314: »Je ne pourrais mieux peindre la societe de 1789 et 1790 qu'en la comparant a l'architecture du temps de Louis XII et de Francois I, lorsque les ordres grecs se vinrent meler au style gothique, ou plutöt en Passimilant ä la collection des ruines et des tombeaux de tous les siecles, entasses pele-mele apres la Terreur dans les cloitres des Petits-Augustins: seulement, les debris dont je parle etaient vivants et variaient sans cesse.« Vgl. auch Fritzsche 2002, S. 56.

162 Chateaubriand 1860, S. 423. Vgl. auch Fritzsche 2002, S. 54.

Was kommst du nächtlicher Weile
Durchwühlen das alte Gestein?
Und förderst hervor aus den Gräbern
Nur Staub und Totengebein.

[…]
Lass ruh'n, laß ruh'n die Toten,
Du weckst sie mit Klagen nicht auf.[163]

Dieses Gebot potenzierte sich bei Unbefugten – die Linie entsprechender Narrative führt von Mary Shelleys noch zu besprechendem *Frankenstein* über Robert Louis Stevensons *Der Leichenräuber* (*The Body Snatcher*, 1884) bis hin zu den vielfach variierten Legenden um den *Fluch des Pharao*.[164] Der Maler Joseph Werner hatte sie bereits zur Zeit des Hochbarock ins Bild gesetzt (Abb. 10).

Hier artikuliert sich eine Angst, die die in jeder Grablegung vollzogene historische und materielle Grenzziehung, also jede zeit- wie raumdimensionale Separierung eines Toten als unwiderruflich denkt und die ferner das Bewusstsein für die Analogien zwischen der Tätigkeit des Archäologen und dem Treiben eines Grabräubers schärft. Noch in den Legenden um die der Erde mühsam abgerungenen und nach ihrer Freilegung alsbald todbringenden Mumien wurden einmal mehr archäologische Grabung, Grabschändung und Totenbeschwörung konsequent enggeführt, um das strukturelle Band zwischen Geschichtswissenschaft und Geisterbeschwörung zu markieren und eine akademisch legitimierte Disziplin als Ganze ins moralische Zwielicht zu rücken.

Und bekanntlich werden die sprichwörtlichen Forderungen, die Geschichte ruhen oder Gras über eine Sache wachsen zu lassen, besonders nachdrücklich dort gestellt, wo die ebenso sprichwörtlichen Leichen besonders zahlreich im Keller liegen. Es scheint, als wachse die Aussicht, von der Vergangenheit unbehelligt zu bleiben, wenn man diese nur Vergangenheit bleiben ließe.

Und doch fanden auch diese Narrative ihre Opponenten etwa in den Erzählungen um die Figur des Flaschengeistes, der seine Beschwörung als *Befreiung* wahrnimmt und diese entsprechend zu entlohnen weiß. So wird nicht nur auf die Grenzverletzungen der Wissenschaft, sondern auch noch darauf zurückzukommen sein, dass manche Geister ihre Wiedererweckung gerade-

163 Chamisso, Adelbert von: Lass ruh'n die Toten, in: Ders.: *Chamissos Werke* (Deutsche National-Litteratur, Bd. 148), hg. von Oskar Franz Walzel, Stuttgart 1892, S. 214.

164 Die schon in der romantischen Literatur kultivierte Angst vor der Rache der Pharaonen (Loudon, Jane C.: *The Mummy*, London 1827) sollte insbesondere durch die Todesfälle um Howard Carters Öffnung des Grabes Tutanchamuns im Jahre 1922 neue Nahrung erhalten.



Abb. 10: Joseph Werner: *Vier Grabräuber erwecken einen Geist*, um 1670

wegs herbeisehnen, die ohne den Dialog der Epochen in Gestalt einer aktiven Rezeption der Vergangenheit durch eine Gegenwart nicht stattfinden könnte. Nicht selten lässt sie ihre Dankbarkeit ein Erbrecht zugunsten ihres Wiederentdeckers regeln.

Die offene Rechnung: Die Korrektur von Geschichtsbildern

Der Gedanke, nach dem sich »ein Toter in seinem Grabe umdrehe«,[165] sobald seine Nachwelt nicht (mehr) »in seinem Geiste« handele, ist kaum zufällig in der Zeit der Formierung historistischen Denkens ins Sprichwörtliche eingegangen.

165 Friedrich Schiller lässt im Wallenstein seinen Kellermeister sagen: »Der edle Wein! Wenn meine alte Herrschaft, die Frau Mama, das wilde Leben säh, in ihrem Grabe kehrte sie sich um!« Schiller, Friedrich: Wallenstein, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stuben-

Heimsuchungen sind keine beliebigen Zusammentreffen, sondern gehen auf eine vorgängige Ursache zurück und verfolgen ein nachgeordnetes Ziel: Das Umgehen eines Untoten ist in aller Regel durch eine wie auch immer geartete »offene Rechnung« motiviert. Das Gespenst muss etwas zu Lebzeiten Versäumtes zu Ende oder etwas von der Nachwelt in Unordnung Gebrachtes in Ordnung bringen. Gleich, ob es um eine unerfüllte Liebe, ein ungesühntes Verbrechen oder ein beschädigtes Andenken geht: »A ghost«, so lässt etwa auch Salman Rushdie in seinen *Satanischen Versen* wissen, »is unfinished business«.[166] Und bereits 1727 hatte auch Daniel Defoe den Anlass eines Spuks im Fehlverhalten des Heimgesuchten verortet.[167] Ähnliche Einschätzungen lassen sich allerorts zusammentragen. Etwas verkürzend hat etwa Friedrich Kittler das Gespenst im Rahmen einer kleinen typologischen Bestandsaufnahme der Spukgestalten zum »Geist der Rache für eine Blutschuld« erklärt. Zu diesem käme ferner »das Gespenst des Hauses hinzu, dem – vermute ich – sein Besitz geraubt ist, davon zeugen die Gespenster, die Schätze bewachen, die Schatzsucher umkommen lassen.«[168] Ähnlich sah auch Christa Agnes Tuczay die Gespenster vor allem von der »Sorge um ihren Besitz« getrieben – sie gingen um, wenn etwa »die testamentarischen Verfügungen nicht eingehalten oder ihre Wünsche von den Erben ignoriert wurden.«[169] Gespenster, »die umherwandern, ohne irgend ein Anliegen zu haben«,[170] bildeten selbst für Gespenstergläubige[171] eine erwähnenswerte Ausnahme.

Beschrieben wurde das Prinzip der offenen Rechnung und dem Versuch ihrer Begleichung durch einen Spuk wohl kaum je prägnanter als von Karl Rosenkranz im Jahre 1853:

> Zum Gespenst, larva, wird nun der Schatten, wenn denselben noch ein ethischer Zusammenhang mit der diesseitigen Welt verknüpft und ihn also im

rauch, Bd. 2, 3. München 1962, 4. Akt, 5. Auftritt, S. 383. Die Redensart ist wohl älter, als es ihr literarischer Nachweis im 18. Jahrhundert (Lessing, Gellert) nahelegt.

166 Rushdie, Salman: *Satanic Verses*, London 1988, S. 129, S. 540.

167 Vgl. Rutkowski, Paweł: Daniel Defoe and the World of Spirits, in: Bystydzieńska, Grażyna/Harris, Emma (Hg.): *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th century British literature and culture*, Warschau 2014, S. 471–478, hier S. 476.

168 Kittler, Friedrich: Gespenster, Vampire, Hexen, in: Ders.: *Baggersee. Frühe Schriften aus dem Nachlass*, hg. von Tania Hron und Sandrina Khaled, Paderborn 2015, S. 62.

169 Vgl. Tuczay 2015, S. 137.

170 Jung-Stilling 1808, S. XXVI; §235, S. 332–344.

171 Die Figur des Spuks als einer offenen Rechnung habe, so Clarke, nicht zuletzt die Karrieren von Geisterjägern wie Hans Holzer (1920–2009) geprägt. Vgl. Clarke 2015, S. 41ff.

> Interesse der Geschichte aus dem Jenseits, worin er Ruhe finden sollte, wieder in das Getriebe des Diesseits zurückruft. Absolute, freie Ruhe, Seligkeit kann nur der Geist finden, der die Geschichte überwunden hat. Wenn der Mensch seine Geschichte noch nicht ausgelebt hat, so läßt ihn die Phantasie aus dem Grabe wiederkehren, auf der Oberwelt die Vollendung seines Dramas zu betreiben. Sie verspart die Abwickelung des Restes seiner Geschichte nicht auf eine unbestimmte Zeit eines allgemeinen Gerichtes, sondern löst sie als poetische Gerechtigkeit hier schon auf. […] Aeußerlich hat ihn der Tod aus dem geschichtlichen Zusammenhang herausgerissen, allein die Einheit der innern Nothwendigkeit läßt ihn noch nicht los und er erscheint noch wieder, sein Recht, seine Sühne zu suchen. Nachts, wenn der Schlaf die Lebenden umfängt, schleicht er hervor aus der Erde Schooß, der ihn als einen noch ungerechtfertigten noch nicht für immer bergen kann, und nahet sich dem Lager der Träumenden, Halbwachenden. Er zeigt der Gattin oder dem Sohne die blutende Wunde, die ihm, fern von ihnen, von tückischer Hand geschlagen; er beunruhigt den Mörder selbst durch die Qual seines Anblicks; er fordert die Seinigen auf zur Rache für ihm geschehene Schmach; er winkt, ihm nach Orten zu folgen, wo er den Lebenden wichtige Zeugnisse oder Schätze hinterlassen; oder er offenbart auch Verbrechen, die er heimlich begangen und fleht, ihn von seiner Schuld erlösen, ihm seine Buße bewirken zu helfen. Denn der Todte ist schon unleibhaft und machtlos, kann lichtscheu nicht selbst mehr in die taghelle Wirklichkeit eingreifen; er kann nur flehen, beschwören, lenken, daß Recht und Liebe auch ihm, dem Todten, von den Lebendigen nicht verkümmert werden.[172]

Und so bedurfte es auch nicht erst der Etablierung der Psychoanalyse als einer wissenschaftlichen Disziplin, um das Gespenst als eine Gewissensregung der Gegenwart zu entlarven. Schon Rosenkranz beantwortete die Frage »Was ist also das Gespenst?« wie folgt: »Es ist der Reflex des Schuldbewußtseins, die Ruhelosigkeit der eigenen Entzweiung, die sich in das Bild des drängenden Geistes projicirt, wie jener Maler geistreich den Steckbrief als das Doppelbild des Mörders selber, den er verfolgt, gemalt hat.«[173] Die Beschaffenheit des Gespenstes als eines Symptoms des individuellen oder kollektiven Schuldbewusstseins ist also nicht erst der Nachwelt der historistischen Epoche zu Bewusstsein gekommen, sondern hat diese – wie alsbald zu sehen sein wird – von Anfang an begleitet.

172 Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853, S. 343 f.
173 Ebd., S. 344.

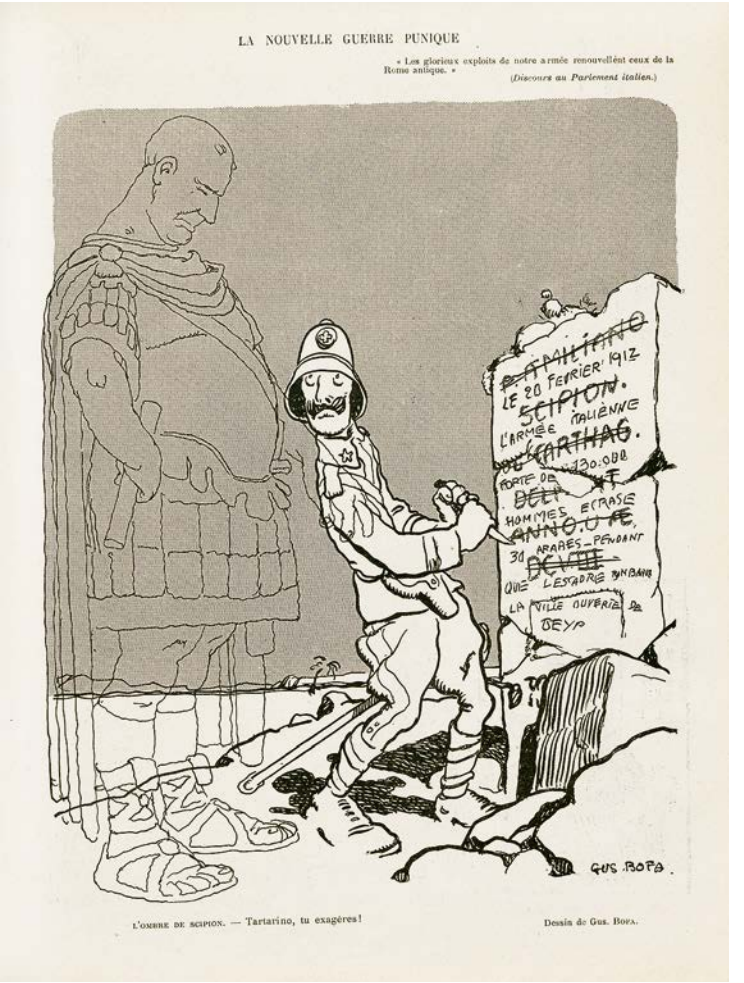


Abb. 11: Gus Bofa: *La nouvelle guerre punique*, 1912

Dabei wird nicht zuletzt deutlich, dass das erfahrene Unrecht keinesfalls zwingend zu Lebzeiten des geschädigten und nun umgehenden Toten geschehen sein muss, dass also Gespenster in kaum geringerem Maße etwa auf historiografische Fehlinterpretationen oder unlautere Indienstnahmen ihrer vergangenen eigenen irdischen Identität oder ihres kulturellen, politischen oder materiellen Erbes reagieren können, die es postmortal zu erdulden hatte.

In diesem Sinne hat etwa Gus Bofas Karikatur *La nouvelle guerre punique* eine rundum typische Konstellation ins Bild gesetzt (Abb. 11): Hier sieht sich ein italienischer Soldat, der einen römischen Inschriftenstein zu Ehren des anti-

ken Feldherrn Scipio gleich einem Palimpsest mit den Heldentaten der eigenen Armee überschreibt und dem eigenen Ruhm dabei über Streichung des Vorgängigen zunächst ganz buchstäblich den benötigten Raum verschafft, vom Geiste Scipios ertappt. Drohend baut sich das diaphane Gespenst des Geschädigten hinter dem Sünder auf. Die Vermessenheit der Beschneidung und Marginalisierung seines Andenkens kontrastiert er bereits durch seine bedeutungsperspektivische Übergröße. Fraglos weiß der Schreibende bereits auf den ersten Blick, mit wem er es zu tun hat – indem er das Bild und Andenken der Vergangenheit entstellte, musste er nicht nur deren Spuk, sondern auch die eigene Bestrafung kommen sehen: Das Gespenst sucht ihn heim, um es ihm heimzuzahlen.

Mit Blick auf die Phänomenologie der Spukursachen lässt sich somit beobachten, dass sich der Tote gemäß eines hochwirksamen, wenngleich ungeschriebenen Gesetzes zur Wiedergängerei *gezwungen* sieht. In der Regel komme er unfreiwillig und ungern, wie entsprechend auch R.K. Angress konkretisieren konnte. Das Gespenst verkörpere dabei »ein Stück metaphysische Ordnungsliebe, die aber nicht unbedingt gleichzusetzen ist mit göttlicher Gerechtigkeit«.[174] Zu ergänzen wäre: Ein Spuk erweist sich mit Blick auf die jeweils zur Disposition stehende Ordnung häufig als konservativ – als Anwälte des Vergangenen verteidigen Gespenster gemeinhin die »alte« Ordnung und ahnden die Veränderung. Häufig stemmen sie sich dabei direkt gegen eine Neuausrichtung gesellschaftlicher Regeln. Auch in diesem Sinne ist die »Angst vor dem Gespenst […] im eigentlichen Sinne revolutionär«.[175]

Damit lässt sich zusammenfassen: Wenn sich ein Gespenst in Hoffnung auf Genugtuung oder Erlösung selbsttätig in Erinnerung ruft, reagiert es auf die jeweiligen Überbetonungen und Auslassungen der fehler- oder lückenhaften Geschichtsentwürfe einer von seinem Spuk heimgesuchten Gegenwart. Movens des Umgehens ist im Kern stets der Zuschnitt der Erinnerungspolitik und der Geschichtsbilder seiner Nachwelt, die es vervollständigen, entlarven, korrigieren, modifizieren oder denen es dynamisierend letzte Argumente liefern kann. In der Terminologie Jan und Aleida Assmanns ließe sich präzisieren, dass bevorzugt dort, wo ein Funktionsgedächtnis[176] in tendenziöser Absicht aus einem Heute in ein Gestern greift, sich diesem Gespenster mit ihren korrigierenden

174 Angress, Ruth K.: Das Gespenst in Grillparzers Ahnfrau, in: *The German Quarterly* 45/4 (1972): Tribute to the Memory of Franz Grillparzer, S. 606–619, hier S. 607. Angress insistiert im Folgenden auf die Unterscheidung von eingebildeten und vermeintlich echten Gespenstern: Ein symbolisches Gespenst stelle eine psychische Kraft dar, ein eigentliches Gespenst die objektiv auftretende Macht der Toten. Vgl. ebd., S. 612.

175 Derrida 2004 (1993), S. 152.

176 Zum Konzept von kollektiver, sozialer oder funktioneller Erinnerung vgl. Assmann/Assmann 1994.

Geschichtsentwürfen aus entgegengesetzter Richtung entgegenstellen. Das Gespenst blickt nicht vom Heute ins Gestern, sondern im Gegenteil vom Gestern ins Heute – genauer noch: aus dem Gestern heraus auf den gegenwärtigen Blick auf eben dieses Gestern – es tut dies, um die Zukunft eines in Geltung stehenden Geschichtsbildes umzugestalten. Historiografische Arglosigkeiten, Ungenauigkeiten und Nachlässigkeiten müssen deshalb ebenso mit Sanktionierungen rechnen wie grobe Verfälschungen oder vorsätzliche Unterschlagungen.

Die Gegenwart weiß das. Wenngleich uns »die Gestalten des Imaginären«, so jüngst Felix Trautmann mit Blick auf den Komplex der politischen Imagination, »bisweilen so entgegenkommen, als existierten sie unabhängig von uns«,[177] ist sich die Gegenwart darüber im Klaren, dass sie selbst die Anwälte und Personifizierungen der Vergangenheit umso unweigerlicher in Stellung bringt, je zielgerichteter ihr utilitaristischer Blick diese Vergangenheit auf der Suche nach historischer Rückversicherung durchkämmt. Entsprechend ist es die Gegenwart, die all jene Spuknarrative prägt, die die Schwachstellen privater, sozialer oder politischer Historiografie zuspitzen und schonungslos offenlegen. Sie literarisiert und kultiviert ihre zugehörigen Ängste. Und deshalb weiß sie stets bereits auch, dass die im Spuk gestellten Rätsel und Aufgaben zwar schmerzhaft, aber dennoch grundsätzlich lösbar sind. Wenn »die Erwartung der Erscheinung […] Voraussetzung für die Sichtbarkeit des Spuks«[178] ist, dann klärt dieser Umstand bereits umfänglich, weshalb Gespenster ihre dürren Finger mit Vorliebe in die Wunden eines schlechten Gewissens legen.

Stilmittel des Umgehens: Verschleppte Auftritte, Rätsel und Codes, Masken, Leichentücher und Dunkelheit

Gespenster sind keine Freunde klarer Worte. Im Gegenteil: Hat ein Gespenst den Kontakt aufgenommen, zeigt sich wieder und wieder seine zunächst widersinnig anmutende Neigung zur Fragmentierung und Verschlüsselung seiner Botschaft, zur planvollen Verzögerung selbst und gerade auch der ihm bereits aktiv vonseiten der Heimgesuchten abverlangten Antworten – oft werden diese gar an Bedingungen geknüpft: Das Gespenst gibt Handlungsanweisungen, lobt Wettkämpfe und Geduldsproben aus, lässt Rätsel lösen und vertagt die finale Aussprache stets von Neuem auf spätere Termine. Seine Wiedergängerei erschöpft sich mithin nicht in einem einmaligen Umgehen, sondern folgt – bei-

177 Trautmann, Felix: Das politische Imaginäre. Zur Einführung, in: Ders. (Hg.): *Das politische Imaginäre*, Berlin 2017, S. 9–27, hier S. 11.
178 Ebd.

nahe ausnahmslos – selbst der Struktur stetiger Wiederholung. Wird sein Opfer erst einmal heimgesucht, gibt es für dieses kein schnelles Entrinnen.

Ganz dasselbe gilt für die Wahl seiner Kommunikationskanäle, Medien und Zeichensysteme. Schon am 31. März 1848, der vermeintlichen Geburtsstunde des Spiritismus, galt es für die Bewohner des Hauses Fox, das Morsealphabet ihres Klopfgeistes zunächst als solches zu erkennen, um es anschließend mühevoll decodieren zu können. Mit Blick auf die ungezählten Berichte ähnlicher Vorkommnisse – gleich, ob diese nun von Spiritisten oder von Literaten stammen – lässt sich annehmen, dass dieses Vorgehen System hat: Das Gespenst spricht in Rätseln. Immer wieder muten seine Botschaften zunächst kryptisch an, wieder und wieder stellen die Codierungen seiner Botschaften ihre Adressaten vor semiotische oder ikonografische Herausforderungen und allerorts verlangen ihre Hinweise nach Entzifferung, Vervollständigung, Übersetzung und Rekontextualisierung. Wenngleich ein Gespenst mitunter als limitiert ausdrucksfähig vorgestellt wird, wählt es die Codes, Modi und Medien seiner Kommunikation doch stets mit Bedacht. In einer populären Volkssage etwa peitscht ein Burggeist, dessen Erbe einzig in einem üppig gefüllten Weinkeller besteht, einem Schuster, der des Geistes vermeintliche Gastfreiheit allzu beherzt in Anspruch genommen hat, mit allem Vorsatz nur *mühsam* zu entziffernde »Hieroglyphen« auf den Rücken.[179] Noch mit Blick auf das filmische Horrorgenre hat Stefanie Dieckmann das weitreichende Regiment eines Prinzips des aufgeschobenen Verstehens aufgezeigt.[180]

Indem es dem Heimgesuchten eine zusätzliche Leistung abverlangt, scheint das Gespenst ferner explizit dessen historiografische oder philologische Kompetenzen herausfordern zu wollen. Es schneidet seine Redeinhalte dabei selektiv auf ausgewählte Informationsempfänger zu. Denn ein in Kommunikation tretender Geist weiß, dass sein Adressat grundsätzlich sprachkundig, mindestens aber lernfähig ist: Sein Opfer hat zunächst nicht das Vermögen, nicht den Willen oder nicht den Anlass, wohl aber das Potenzial, den kommunikativen Code zu knacken, weil es Teil einer Sprach- oder Erinnerungsgemeinschaft ist.

179 *Der Burggeist* (Nach einer Volkssage), in: Meißner, Christoph Wilhelm: *Die Geister*, Berlin 1805, S. 119–144.

180 »Wodurch und wie die Signale generiert werden, die die Heimsuchung des Hauses anzeigen, und wie sie zu lesen sind, wird für seine Bewohner kaum transparent.« Zu Beginn einer Heimsuchung werde also noch nicht deren Ursache, Anliegen und Ziel offengelegt, sondern zunächst stets nur die bloße Existenz einer Vorgeschichte evident, deren Verlauf sich erst im Prozess der initiierten historischen Rekonstruktion nachvollziehen lassen wird. Diekmann, Stefanie: Speichern, Prozessieren, Übertragen. Die Medialität des Hauses im Horrorfilm, in: Christians, Heiko/Mein, Georg (Hg.): *In da House. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, Paderborn 2016, S. 239–252, hier S. 249.

Beispielhaft kommt diese Technik der gezielten Ansprache auch in Horace Walpoles noch zu besprechendem Roman *The Castle of Otranto* (1764/65) zur Anwendung: Der gewählte Modus seines Auftritts garantiert dem Gespenst eine für Dritte zunächst unverständliche *exklusive* Kommunikation mit seinem Adressaten Manfred, der sich als Informierter alsbald seinerseits zu einigem Aufwand gezwungen sieht, um seine Entourage weiterhin im Unklaren zu belassen.

Die Neigung zum Rätsel und das Bedürfnis nach Aufmerksamkeit aufseiten des Gespenstes deckt sich nicht zuletzt mit dessen geläufigen Erscheinungsformen. Meist sind zuerst seine Spuren sinnlich zu erfassen, oft wird es – etwa als Poltergeist – gehört, bevor es gesehen wird. Es verbirgt sich hinter den Medien seiner Interventionen: Es klopft, es knarrt, es bewegt Dinge. Und selbst wenn es sich sehen lässt, ist ein Gespenst kaum je mit dem ersten Blick einzufangen. Es sucht den Schutz der nächtlichen Dunkelheit, es präsentiert sich als huschender Schatten, als ein nur schwerlich identifizierbares Skelett oder als Mumie, es steckt in Ritterrüstungen, es fährt in Bildwerke ein. Es ist gasförmig und amorph, mal von diaphaner, ätherischer, mal von wechselhafter Gestalt und dabei stets schon wieder flüchtig. In allen genannten Fällen bleibt es lediglich partiell sichtbar. Nicht selten steckt es unter seinem berühmten weißen Leichentuch,[181] welches das Gespenst nicht nur als ehemals Toten ausweist, sondern ebenfalls seinen Teil zum Rätsel um dessen Identität beiträgt: Auch die Maskierung ist ein Appell zum genaueren Hinsehen, zum Lüften eines Geheimnisses. Mal bringt der Blick unter das Tuch nur die Einsicht, dass man sich in einem trocknenden Laken getäuscht hat, meist aber verbirgt es nicht nur einen Geist, sondern fungiert als dessen Mantel auch als eine Metapher des Zeitflusses, des Bedeckens und des Vergessens einer Geschichte, die erst der Lauf der Zeit unkenntlich gemacht hat.

Derrida hat das vom Gespenst so umfänglich kultivierte Rätsel zur Bedingung des Erbens und das Erben im Umkehrschluss zu einer grundsätzlich gespenstischen Angelegenheit erklärt: »Wenn die Lesbarkeit eines Vermächtnisses einfach gegeben wäre, natürlich, transparent, eindeutig, wenn sie nicht nach Interpretation verlangen und diese gleichzeitig herausfordern würde, dann gäbe es niemals etwas zu erben. […] Man erbt immer ein Geheimnis«[182] – und daraus folgt: »Niemals erbt man, ohne sich mit Gespenstigem auseinanderzusetzen«.[183]

181 Schon seit dem Mittelalter werden Gespenster in Anlehnung an das Leichentuch meist weiß gedacht und dargestellt. Vgl. Tuczay 2015, S. 136. Auch deshalb konnte Clarke feststellen: »Bis zur viktorianischen Epoche gingen Geister nie in Schwarz« (Clarke 2015, S. 181) – die Mode habe es diesen erst jetzt erlaubt, das weiße Tuch abzustreifen.

182 Derrida 2004 (1993), S. 32.

183 Ebd., S. 39.

Doch weshalb der Aufwand? Wenn das Gespenst Nachgeborene zunächst mit dem Lüften von Masken, der Vergegenwärtigung überholter Zeichensysteme und der Interpretation geheimnisvoller Hinweise betraut, wenn es also die präzise Rekonstruktion sowohl seiner Identität als auch seiner Biografie und seines Anliegens fordert, dann ist diese Forderung selbst im Horrorgenre in aller Regel weniger sadistischer als edukatorischer Natur. Denn indem das Gespenst seinen Spukadressaten nicht so schnell davonkommen lässt, holt es sich zunächst einmal die Zeit zurück, die dem Andenken oder der Vollendung seiner Geschichte längst hätte gewidmet werden müssen. Das erste Auftreten des Gespenstes markiert den Beginn eines Prozesses, in dem die anfängliche Diskrepanz zwischen einer noch vorbewussten oder unterschlagenen historischen Wahrheit und einem gegenwärtigen Geschichtsbild über die etappenweise Modifikation des letzteren überwunden werden soll. Nach Vorbild historischer Relikte haben die dafür im Spuk ausgegebenen Teilbotschaften zuallererst deiktischen Charakter: Sie verweisen zunächst allein auf die bloße Existenz eines größeren Zusammenhangs. Denn wie jedes Artefakt wurzelt auch jeder Spuk in einem historischen Entstehungskontext. Und hier wie dort lässt sich ein historisches Puzzle erst aus einer Reihe von Teilen zusammensetzen.

In ungezählten Legenden, vermeintlich dokumentierten oder frei erfundenen Spukerzählungen manifestiert sich diese strategische Bindung und Fokussierung des Gesprächspartners über das erste Gespräch hinaus – Gespenster sind Meister des Aufschubs und der Spannung. Dabei geht es ihnen um mehr als nur um einen literarischen Kunstgriff der Dramatisierung ihres jeweiligen Anliegens oder um eine sukzessive Sinnanreicherung ihres Umgehens im Sinne eines freudschen Wiederholungsmodells: Vielmehr macht sich das Gespenst über die Reihung seiner Auftritte und die Phasierung auszugebener Teilbotschaften zunächst einmal zunehmend zum Herrn über die Aufmerksamkeitsökonomie seines Adressaten. Das Gespenst allein regelt dank seines reichen Instrumentariums der Entschleunigung dabei nicht zuletzt auch die Modalitäten, nach der die Rückerstattung versagter Aufmerksamkeit bis hin zur abschließenden Begleichung der historischen Rechnung vonstattengehen muss: die Kommunikation entfaltet sich erstens im Dialog, zweitens in Raten. Der *voreilige* Schluss wird schon deshalb keinen Spuk beenden, weil er zu dessen Ursachen zählt.

Kommunikative Grenzen: The Canterville Ghost

Oliver Dimbath und Anja Kinzler haben am Beispiel von Oscar Wildes *Das Gespenst von Canterville* (1887) aufgezeigt, dass sich ein Spuk nicht an ein beliebiges Publikum richten kann, wenn er seine Lesbarkeit garantiert wissen will.[184] Wildes Erzählung entwirft in parodistischem Zugriff auf die längst konventionalisierten und trivialisierten Spuknarrative seiner Zeit zunächst eine weitgehend geläufige Konstellation: Der amerikanische Botschafter Hiram B. Otis kauft trotz aller Warnungen das historische, vermeintlich von einem Gespenst bewohnte Schloss Canterville und bezieht es mit seiner Familie. Tatsächlich spukt im Schloss ein ehemaliger Schlossherr, der vor 300 Jahren seine Frau getötet hat. Um seine Seele zu befrieden, versucht der Geist, die neuen Bewohner über sein Umgehen für seine Geschichte zu interessieren. Doch alle gespenstischen Kommunikationsversuche – Rasseln, Knarren, Schrecken – scheitern wieder und wieder in lächerlicher Manier.

Auch für Dimbath und Kinzler gilt im Verweis auf Freud: »Das Gespenst ist, psychoanalytisch ausgedrückt, eine Neurose«[185] – eine Konstellation, die sich auch auf die soziale Gruppe als eine Erinnerungsgemeinschaft abbilden lasse. Entsprechend könne das subversive Intervenieren eines Spuks auch bei der nächstgrößeren Entität, der sozialen Gruppe, als das Korrektiv einer geltenden Ordnung erklärt werden. Umso mehr aber erweisen sich im Falle des Gespenstes von Canterville die *amerikanischen* Zuwanderer als die falschen Adressaten des untoten englischen Landadligen. Sie missverstehen nicht nur das Anliegen des Gespensts, sondern nehmen zunächst nicht einmal Notiz von seinem Umgehen. Es fehlt eine gemeinsame Geschichte, ein kultureller Referenzrahmen, ein Erfahrungshorizont, eine gesellschaftliche Ordnungsstruktur und mit ihnen jeder gangbare Weg der Verständigung.

Wenn die Unempfänglichen und Gegenwärtigen kaum zufällig als amerikanische Heimkehrer auf den europäischen Kontinent gekennzeichnet sind, dann wirken bei Wilde wohl nicht zuletzt weit verbreitete Ressentiments, die etwa auch bei Jacob Burckhardt manifest geworden sind. Der hatte die Amerikaner in seinen 1905 aus dem Nachlass publizierten *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* ganz unverhohlen als »ungeschichtliche Bildungsmenschen« gebrandmarkt, die das Geschichtliche »doch von der alten Welt her nicht ganz los werden. Es hängt ihnen alsdann unfrei, als Trödel an.«[186] Zu diesem Trödel gehört für Burck-

184 Dimbath, Oliver/Kinzler, Anja: Wie sozial sind Gespenster? Wissenssoziologische Untersuchungen zu einem unheimlichen Phänomen, in: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 3 (2013), S. 52–62.

185 Ebd., S. 56.

186 Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Bern 1947, S. 50f.

hardt neben allerlei anderen kulturellen Absurditäten und anders als für Wilde nicht zuletzt »der Geisterspuk«.[187] Auf Schloss Canterville jedenfalls nimmt der Lern- und Einfühlungsprozess der Amerikaner entsprechend langwierige Umwege, um die Geduld des Gespenstes auf die Probe zu stellen. Selbst noch die schlussendlich aufgebrachte Empathie der Hausherren bleibt von Distanz geprägt. So markierte auch Wildes Satire deutlich den Umstand, dass ein Spuk nur von jenen begriffen oder gar aufgelöst werden kann, die die angegriffene Ordnung repräsentieren oder ihr doch mindestens angehören, dass sich dem kollektiv Verdrängten nur Angehörige einer Erinnerungsgemeinschaft stellen können und dass sich generell nur der erinnern kann, der zuvor vergessen hat.[188]

187 Ebd. Wenngleich Burckhardt mit dieser Einschätzung sicher den spiritistischen Geisterglauben als eine Subkultur im Blick hat, und nicht eigentlich auf die Verdrängung des Gewussten (Historischen) als den Anlass des Spuks, so greift sein Gedanke letzterem doch in gewisser Hinsicht vor.

188 Vgl. Dimbath/Kinzler 2013, S. 54ff.

6 Analogien: Vom Spuk zum Stil

6.1 Spielarten externalisierter Angst: Typologie der Spukkontexte

Mit Blick auf das 19. Jahrhundert lässt sich leicht die Dominanz einiger Spukanlässe und Spukkontexte feststellen, die jeweils in sehr unterschiedlichem Maße Relevanz auch für die Stilfragen des Historismus entwickeln konnten.

Religion und Gespenster: Spuk als säkularisierter Katholizismus

Zunächst sei festgestellt, dass die Regeln des Spukens Untoter sich im Wesentlichen über ihr Verhältnis zu den etablierten christlichen Glaubensinhalten bemessen ließen.

»Wo keine Götter sind, walten Gespenster« stellte Friedrich von Hardenberg alias Novalis mit Blick auf »die Periode des Übergangs der griechischen Götterlehre in das Christentum« als der »eigentliche[n] Entstehungszeit der europäischen Gespenster«[1] fest. Heinrich Heine zeichnete ein halbes Jahrhundert später – freilich ohne den heiligen Ernst von Novalis, aber beinahe in dessen Sinne – die Verwandlung der griechisch-römischen Götter in Dämonen nach, die diese infolge des sich durchsetzenden Christentums hatten vollziehen müssen.[2] Die hier wirksame Figur eines Entweder-Oder von Gespenstern hier und Gott respektive Göttern dort legt eine erste Kausalbeziehung von christlichem und Gespensterglauben an, die sich mit Blick auf den Spiritismus des 19. Jahrhunderts leicht um zahlreiche weitere Facetten erweitern lässt. Insbesondere sind die Struktur des Gespensterspuks, die spiritistischen Entwürfe des Zwischenreiches und die kulturellen Techniken der Kommunikation mit

1 Novalis: Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment (1799), in: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe*, hg. von Hans Joachim Mähl und Richard Samuel, München/Wien 1978, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, S. 732–750, hier S. 746. Zu Hardenbergs zugehörigem Geschichtsmodell vgl. Schierbaum, Martin: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik. Politische Ästhetik der Frühromantik*, Paderborn u.a. 2002, insbesondere S. 552f. Zu Hardenbergs zugehörigem Gespenster-Begriff vgl. Zanucchi, Mario: *Novalis – Poesie und Geschichtlichkeit. Die Poetik Friedrich von Hardenbergs*, Paderborn u.a. 2006, insbesondere S. 79f.

2 Heine, Heinrich: Die Götter im Exil, in: Ders.: *Vermischte Schriften*, Bd. 1, Hamburg 1854, S. 215–267.

den Toten immer wieder in ihrer Abhängigkeit von den Glaubenssätzen, Jenseitstopografien und Praktiken des Katholizismus beschrieben worden: Spuk sei säkularisierter Katholizismus und die Spukkonjunktur mitunter gar aus dem Bedürfnis zu erklären, die von der Säkularisierung in die spirituellen Gewissheiten geschlagenen Kerben alsbald wieder adäquat zu kitten: So sah etwa Hans Körner bereits in dem im Verlauf des 13. Jahrhunderts als »Diskursraum für Tote und Lebende« dogmatisierten Fegefeuer und der dortigen Hierarchisierung der Seelen Verstorbener die Blaupause auch für eine spiritistische Jenseitsordnung angelegt.[3] Denn mit der Institutionalisierung des Purgatoriums konnten nicht mehr nur die irdischen Interventionen der heiligen Bewohner des Empyreums, sondern auch diejenigen der noch auf ihr Urteil wartenden Seelen der sündigen Mehrheit in ein kohärentes Organogramm eingepflegt werden. Tatsächlich formierte sich der spiritistische Kontakt mit den ins Zwischenreich getretenen Verstorbenen in einiger Hinsicht nach Maßgabe der Bedingungen, die auch den Diesseits-Jenseits-Kontakt mit dem Purgatorium geregelt hatten. In allen Schattierungen korrespondierten ferner die Gespenster und ihre offenen Rechnungen mit den christlichen Seelen und ihren Bußanlässen und Läuterungswegen, Gespenstererscheinung mit Visionen und Epiphanien oder die Vermittlung zwischen den Welten durch geweihte Priester mit den Vermittlungen menschlicher Medien und ihrer eingeweihten Begleiter.

Spiritistische und christliche Lehre standen dabei keineswegs zwingend in Opposition. Im Gegenteil bekannte sich auch das Gros der maßgebenden Protagonisten des Spiritismus zur christlichen Religion und seinen Traditionen. Man teilte mit diesem nicht nur den Glauben an die Existenz Gottes, an die Unsterblichkeit der Seele, an deren Handlungs-, Lern- und Wandlungsfähigkeit im Jenseits und an die Kommunikationsfähigkeit des Geisterreichs, sondern auch wesentliche ethische und moralische Vorstellungen. Von William Blake bis Allen Kardec,[4] auf die jeweils noch zurückzukommen sein wird, wurde deshalb schon im 19. Jahrhundert das jüngere Modell immer wieder aus dem älteren heraus legitimiert und Kausalitäten, Analogien und Abhängigkeit von Götter- und

3 Körner, Hans: Einführung, in: Ders. (Hg.): *Botschaften aus dem Jenseits*, Düsseldorf 2002, S. 7ff., hier S. 8; »Spiritualism is one of the many Victorian religions« urteilte Nina Auerbach mit Blick auf den angloamerikanischen Raum. Auerbach 2004, S. 278.

4 Am individuellen Beispiel der Biografie des katholisch getauften und sozialisierten Allen Kardec wies Raquel Romberg auf die strukturelle Verwandtschaft des Spiritismus mit dem Christentum hin. Vgl. Romberg, Raquel: Whose Spirits Are They? The Political Economy of Syncretism and Authenticity, in: *Journal of Folklore Research* 35/1 (1998), Special Issue: International Rites, S. 69–82, hier S. 70f. Dass der Spiritismus seine Jenseitsordnung in groben Zügen insbesondere dem Katholizismus entlehne, habe seinen Vormarsch ferner insbesondere in entsprechend geprägten Gesellschaften etwa in Lateinamerika begünstigt.

Geisterglaube immer wieder ins öffentliche Bewusstsein gerückt. Gerade die christlichen Mysterien lieferten dem Spiritismus einige seiner zugkräftigsten Argumente. Im Rahmen der Diskussion um die Möglichkeit diesseitigen Umgehens verstorbener Geister hatte etwa Friedrich R. Paulig den auferstandenen Christus selbst zum Beweis dafür erklärt, dass Tote auf die Erde wiederkehren können.[5] Die zahlreich zu beobachtenden Ergänzungen, Verästelungen und Metamorphosen christlicher und spiritistischer Glaubensinhalte sind mithin historische Tatsache. Eher im Verbund denn in Opposition bespielten sie, auf Augenhöhe und aufeinander bezogen, im Kern dieselbe Jenseitstopografie – und entfalteten dabei ein Bouquet unterschiedlichster Spukkategorien und -ursachen.

Persönliche Traumata

Der erste, im hier gewählten Kontext weitgehend zu vernachlässigende Typus des Spuks ist privater und biografischer Natur. Die Begegnung mit den Totengeistern verstorbener Liebespartner, Freunde oder Familienmitglieder kompensiert individuelle Verlusterfahrungen und verarbeitet generelle Todesangst. Die phantastische Literatur hat zu jeder Zeit reichlich Gebrauch von derartigen emotional begründeten Spukmotiven gemacht, die häufig um Eifersucht und Liebe kreisten und dabei nicht selten den Sieg der Liebe über den Tod beglaubigten. Doch auch Gewalt und Unrecht konnten den Spuk motivieren: War das Leben des Untoten oder des Heimsugesuchten von Mord, Diebstahl oder falschem Leumund geprägt, drängte auch hier der Spuk auf Aufklärung. Den Stil-Diskurs als einen weiteren Aushandlungsprozess sozialer Identität hat dieser Spuktypus kaum je substanziell berührt.

Politischer und dynastischer Spuk

Philippe Boutry hat infolgedessen eine Tendenz zu einer fortschreitenden Säkularisierung auch innerhalb der Geisterwelt feststellen können. Letztere habe sich sukzessive von den religiösen Gehalten und Denkfiguren emanzipiert, aus denen sie hervorgegangen sei: Infolge dieses Prozesses habe die Gespenster-Metapher auch in den politischen Diskurs vordringen können.[6] In diesen poli-

5 Paulig 1895, S. 302.

6 Vgl. hierzu ausführlich am Beispiel des 19. Jahrhunderts in Frankreich: Boutry, Philippe: Parier par spectres. Überlegungen zur französischen Geschichte des 19. Jahr-

tischen Dimensionen ist die Figur und Metaphorik des Gespenstes allen voran von Jacques Derrida mit Blick auf ihre Verwendung bei Marx[7] (1993) oder etwa in Claire Gantets und Fabrice d'Almeidas Sammelband *Gespenster und Politik* (2007) diskutiert worden.[8]

Auch im politischen Kontext kann die Figur des Gespenstes demnach hier das Überholte als überholt, dort die Gültigkeit des Vergangenen ausweisen. Wo berichtet wurde, dass etwa der Geist Abraham Lincolns im Weißen Haus, der Geist Kaiser Maximilians von Mexico in Mexico City oder der Geist Friedrichs II. in Preußen umgehe,[9] da zielte dieser Verweis stets auch darauf, seine Amtsnachfolger auf das geistige Erbe ihres politischen Ahnherrn zu verpflichten. In immer neuen Kontexten und Variationen konnte sich in der Figur eine politische Imagination verdichten, die über eine verklärende Einfühlung in die Vergangenheit die gesellschaftliche Ordnung von Gegenwart und Zukunft zu stützen oder zu formen hoffte. Denn Gespenster, so vermerkte Yaël-Catherine Ehrenfreund im oben genannten Sammelband, »machen es möglich, die Verbindungen offenzulegen, die Begehren und Politik, Politik und Vorstellungswelt zusammenhalten; nach den Bedeutungen dieser Verbindungen zu fragen und Selbstverständlichkeiten, die man unerschütterlich glaubte, neu in den Blick zu nehmen.«[10]

Mit Blick auf die Verwendung politisch konnotierter Spuknarrative lässt sich ferner feststellen, dass diese im 19. Jahrhundert häufig weiterhin an die unausweichlich retrospektiv orientierten Fragen der politischen Erbfolge und der Blutslinien adliger Geschlechter gebunden blieben. Gerade innerhalb der phantastischen Literatur lassen sich dafür zahllose prominente Beispiele zusammentragen: Mit Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796), Franz Grillparzers maßgeblich, aber indirekt von Lewis beeinflusster *Ahnfrau* von 1817[11] oder E.T.A. Hoffmanns *Das Majorat* (1817) seien hier nur wenige benannt.

hunderts, in: Gantet, Claire/d'Almeida, Fabrice (Hg.): *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert*, München 2007, S. 321–338, mit weiterführender Literatur. Boutry erklärte Gespensterkult im 19. Jahrhundert durch den Widerstand gegen die dramatischen Umwälzungen hin zum bürgerlichen, demokratischen, kapitalistischen Industriezeitalter, ein Festhalten am Alten, ein traumatischer Verlust.

7 Derrida 2004 (1993).

8 Gantet, Claire/d'Almeida, Fabrice (Hg.): *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert*, München 2007.

9 Zur populären Inszenierung und Instrumentalisierung des »Umgehens« Friedrichs II. in Stellvertretung respektive Entsprechung des Nationalgeistes im 19. Jahrhundert vgl. Biskup/Kilchmann 2007, S. 207–212.

10 Ehrenfreund, Yaël-Catherine: Gespenster der Vergangenheit und der Zukunft bei Diderot. Oder: Les illuminations du Prince voluptueux, in: Gantet, Claire/d'Almeida, Fabrice (Hg.): *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert*, München 2007, S. 161–179, hier S. 162.

11 Vgl. hierzu Arlt, Gustave O.: A Source of Grillparzer's »Ahnfrau«, in: *Modern Philology* 29/1 (1931), S. 91–100. Vgl. auch Angress 1972, S. 606–619.

Die Weiße Frau

Das bekannteste unter den explizit dynastisch gedachten und mit dynastischen Angelegenheiten betrauten Gespenstern ist die im Volksglauben fest verankerte und in Literatur, darstellenden und bildenden Künsten mannigfach rezipierte, viel gereiste sogenannte *Weiße Frau*,[12] der man insbesondere die Vorhersage von Todesfällen und Familienzuwachs zubilligte.[13] Ältere Identifikationen des Gespenstes der *Weißen Frau* mit dem Geist Kunigundes von Orlamündes wurden Mitte des 19. Jahrhunderts wissenschaftlichen Revisionen unterzogen, was vor allem zur Popularisierung[14] und Konsolidierung[15] bereits bestehender Überzeugungen führte. Kunigunde von Orlamünde († zw. 1382–1385), erste Äbtissin des von ihr aus Buße gestifteten Zisterzienserinnenklosters *Himmelthron* Großgründlach, hatte nach dem Tod ihres Gatten Ottos VI. von Orlamünde und infolge der tragischen Fehldeutung eines verrätselten Eheversprechens[16] Albrechts des Schönen Mord an ihren zwei Kindern begangen. Im Zuge der Rezeption ihrer Legende geriet das Umgehen der Gräfin nach ihrem Ableben zur Blaupause zahlloser Spukerscheinungen. Insbesondere in den Schlössern des Hauses Hohenzollern sollte die *Weiße Frau* ihr Unwesen treiben: Zunächst erschien sie wiederholt im Residenzschloss von Bayreuth,[17] in dem sich ein originales Gemälde ihrer Person befunden und in dem sie nicht zuletzt Napoleon I. das Fürchten gelehrt habe (am 14.5.1812 und am 3.8.1813).[18] Später ging sie über

12 Was dem Adel die *Weiße Frau* war – mit variabler Identität und weitgehend invariablem gesellschaftlichen Status –, das war der geistlichen Welt die Figur des *Grauen Mönchs*. In dieser kaum minder populären Spukgestalt spiegelte sich die dem Klerus zugesprochene Affinität zum Jenseitigen und Übernatürlichen, aber auch seine vermeintliche Neigung zu Aberglaube und Verlogenheit.

13 Die Figur ist immer wieder Gegenstand der kulturwissenschaftlichen Forschung geworden. Vgl. etwa Minutoli, Julius Freiherr von: *Die Weiße Frau. Geschichtliche Prüfung der Sage und Beobachtung dieser Erscheinung seit dem Jahre 1486 bis auf die neueste Zeit*, Berlin 1850; Wähler, Martin: *Die Weiße Frau. Vom Glauben des Volkes an den lebenden Leichnam*, Erfurt 1931; Walgenbach, Katharina: *Die weiße Frau als Trägerin deutscher Kultur: Koloniale Diskurse über Geschlecht, Rasse und Klasse im Kaiserreich*, Frankfurt/New York 2005. Aufseiten der Geistergläubigen hat sich bereits Johann Heinrich Jung-Stilling ausführlich über die weiße Frau geäußert. Vgl. Jung-Stilling 1808, S. 245–255, S. 351–360.

14 Insbesondere Minutoli 1850.

15 Einen maßgeblichen Beitrag zur Konsolidierung der Identifizierung der »weißen Frau« als Kunigunde von Orlamünde hat die zugehörige Materialsammlung Friedrich Wilhelm Bruckbräus geliefert: Bruckbräu, Friedrich Wilhelm: *Gräfin Wittwe Kunigunde von Orlamünde, Mörderin ihrer zwei Kinder aus wahnsinniger Liebe, und ihre gespenstischen Erscheinungen als Weiße Frau*, Altötting 1860.

16 Vier Augen, so das Orakel, stünden der ersehnten Ehe im Wege.

17 Bruckbräu 1860, S. 45–54.

18 Ebd., S. 52ff.

zwei Jahrhunderte auch im Berliner Stadtschloss um.[19] Im Jahre 1822 sei das Gespenst Kunigundes schließlich mithilfe eines somnambulen Mediums, eines jungen Mädchens, das seinerseits im Stil einer Wiedergängerin »eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Bild der ›weißen Frau‹ in der Eremitage von Bayreuth«[20] gehabt haben soll, identifiziert und erlöst worden.

Im Umgehen der Geister eines graduell oder bereits vollends entmachteten Adels offenbart sich nicht zuletzt ein bürgerliche Unbehagen – eine Angst davor, dass eine Macht, die sich von Gott gegeben und um ihr biologisch begründetes Erbe betrogen fühlt, die Gegenwart heimsucht, um erlittenes Unrecht zu vergelten. Mit allem Recht haben auch Thomas Biskup und Esther Kilchmann darauf hingewiesen, dass der Diskurs ums Gespenst die Konkurrenz eines dynastisch und eines national gedachten Erbrechtes offenbare.[21] Es bliebe zu ergänzen, dass sich freilich auch das *kulturelle* Erbrecht stets zu den Vorgaben des politischen Erbrechts zu verhalten hatte. Wenn also die Gespenster des Ancien Régime oder älterer Gesellschaftsordnungen die Republiken des bürgerlichen Zeitalters heimsuchten, dann geriet dies schnell auch zu einer Frage des Stils.

Der Untergang des Hauses Usher

Edgar Allan Poe hat der unauflösbaren Verquickung von biografischen, genealogischen, politischen, materiellen und kulturellen Erbgütern und Erblasten ein prominentes literarisches Denkmal gesetzt. *Der Untergang des Hauses Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839) erzählt die Geschichte des Niedergangs der letzten Glieder eines alten Adelsgeschlechtes aus der Perspektive eines zugereisten Ich-Erzählers:[22] Während seines Besuchs bei Roderick Usher findet dessen Zwillingsschwester Madeline vermeintlich den Tod. Auch Rodericks bereits bedenklicher Gesundheitszustand verschlimmert sich in der Folge – nicht zuletzt angesichts der Sorge, die Schwester im Kellergewölbe des Hauses lebendig begraben zu haben. Tatsächlich findet diese, von Blut überströmt, noch einmal den Weg zurück in die Wohnräume, um dort sogleich endgültig zu

19 Vgl. hierzu die Materialsammlung Nicolai, Carl August: *Die weiße Frau auf dem Schlosse zu Berlin: Ein Gespenst, welches über zwey Jahrhunderte sein Ansehen behauptet hat; aus gleichzeitigen Schriftstellern und Urkunden gezogen*, Berlin 1798.

20 Bruckbräu 1860, S. 54.

21 Vgl. Biskup/Kilchmann 2007, S. 215.

22 Poe, Edgar Allan: Der Untergang des Hauses Usher, in: Ders.: *Werke. Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen*, Bd. 2, hg. von Theodor Etzel, Berlin 1922, S. 113–140 (*Gentleman's Magazine*, September 1839).

sterben. Der Schreck rafft auch den siechenden Bruder hin. Dem Ich-Erzähler indes gelingt die Flucht – hinter ihm stürzt das Haus Usher in sich zusammen.

Bemerkenswert ist neben Poes konsequenter Engführung einer Familie und ihres Wohnsitzes – schon der Begriff *House/Haus* im Titel bezeichnet im Englischen wie im Deutschen beides – insbesondere sein animistischer Blick auf die Architektur, in deren Verfall sich derjenige des degenerierten Adelsgeschlechtes spiegelt. Auch in ihrer äußeren Erscheinung wirkt die Architektur wie beseelt, wie ein intelligibler und eigenwilliger Kompositkörper, der seine Bewohner zu repräsentieren scheint und diese dabei zugleich abzuschirmen als auch abzustoßen, auszuwerfen oder unter sich zu begraben trachtet. Simone Stölzel attestierte dem Gemäuer deshalb eine »geisterhafte Menschenähnlichkeit. Das Stammschloss wirkt […] wie ein gewaltiger, menschlicher Leichnam.«[23] Tatsächlich teilt die von einem todgeweihten Geist gespenstisch durchdrungene Architektur mit ihren Bewohnern nicht nur die Leichenblässe, sondern auch deren Schicksal. Ihre aschfahle Fassade ist von Anfang an vom Menetekel eines zunächst unscheinbaren, aber umso unerbittlicher wachsenden Risses durchzogen, der gleichermaßen auf die Gesichtsfalten eines Greises wie auf eine sich anbahnende Persönlichkeitsspaltung hinzuweisen scheint.

Stölzel hat darauf hingewiesen, dass die Erzählung auch die künstlerische Sensibilität sowohl der Hausbewohner als auch ihres Besuchers wiederholt exponiert.[24] Die besondere »Reizbarkeit des Temperaments«[25] der letzten noch lebenden Glieder des Hauses Usher wird dabei einmal mehr auch mit einer Empfänglichkeit für Übersinnliches zur Deckung gebracht. Der *Untergang des Hauses Usher* ist damit nicht zuletzt auch der Untergang eines ästhetischen Regimes: Poe hat es nicht versäumt, das sterbende Haus zwar nur beiläufig, aber doch unmissverständlich als gotisch auszuweisen.[26]

23 Stölzel 2013, S. 311.
24 Vgl. ebd., S. 308–319.
25 Poe 1922, S. 115. Vgl. auch Stölzel 2013, S. 310.
26 »[…] ich trat unter den gotisch gewölbten Torbogen der Halle.« (»[…] I entered the Gothic archway of the hall«) Poe 1922, S. 118; »Die Fenster waren lang und schmal und hatten gotische Spitzbogenform« (»The windows were long, narrow, and pointed«). Ebd.

Vom politischen und materiellen Erbe zum kulturellen und geistigen Vermächtnis

Die durch Erbschaft geregelte Übertragung von Macht oder Besitz kann als wesentlicher historischer Motor des Spuks gelten. Das politische und materielle Erbe und Erbrecht ließ sich unter den Vorzeichen des Historismus dabei von geistigem und kulturellem Erbe kaum je trennscharf scheiden. Wer etwa die Herrschaft über Völker und Verfügungsgewalt über Territorien, Architekturen oder Kunstschätze erbte, der erbte stets auch anhängige kulturelle Prägungen und hatte Sitten, Gebräuche und Rituale ebenso zu händeln wie ästhetische Traditionen. Und so führten die Fragen nach einem politischen oder materiellen Erbrecht – mal latent, mal beiläufig, mal explizit – geradezu zwangsläufig auch Fragen nach dem angemessenen Zuschnitt ästhetischer Identitätsentwürfe im Gepäck. Zu welchem quantitativen Anteil der Spuk des 19. Jahrhunderts sich stets in Mischtypen mit den zuvor genannten in unterschiedlichsten Gewichtungen mehr oder weniger bewusst auch der Stilfrage öffnet, lässt sich indes eher erahnen als klar bestimmen. Unterschätzt werden sollte es nie: Jeder Bilderspuk, jede architektonische Bühne einer Heimsuchung wirft willentlich oder unwillentlich unweigerlich seine Anker auch in der Stildebatte aus. Jede Rede von der (meist weiblich konnotierten) Schönheit oder der (meist männlich konnotierten) Hässlichkeit einer Spukerscheinung kann Fragen der Ästhetik streifen oder im Kern erfassen. Spuk ist als Teil eines komplexen Beziehungsgeflechtes zwischen Gegenwart und Vergangenheit nie ganz von den ästhetischen Facetten dieses Geflechtes herauszulösen. Wenngleich wohl etwa kaum der zehnte Teil der fiktiven Spukliteratur explizit und planvoll auch die Frage nach dem Stil und seiner Historizität in den Blick nimmt, dann ist selbst damit eine unüberschaubare Vielzahl an Fällen gegeben, von denen im Folgenden nur die allerwenigsten Erwähnung finden können. Denn der Spuk war allgegenwärtig: Es findet sich kaum eine Geistesgröße des 19. Jahrhunderts, die nicht irgendwann eine Gespensterbegegnung gesucht, diejenigen anderer kommentiert oder selbst eine Gespenstergeschichte verfasst hätte.

6.2 Vom Spuk zur Ästhetik: Stilrelevantes Umgehen, stilrelevante Angst

Wenngleich also ein Großteil aller Spuknarrative die Fragen der Ästhetik auf den ersten Blick bestenfalls beiläufig streifte, blieb ein nicht unbeträchtlicher Anteil hochsensibel auch für die Fragen des Stils, die sich von Fragen der sozialen und politischen Identität und entsprechender Erbansprüche ohnehin kaum trennscharf separieren lassen. Es sind dabei im Wesentlichen zwei Gruppen von Vorstellungen, auf denen der substanzielle Beitrag des Gespensterspuks auch zur Stilfrage des Historismus fußt: Die biologistischen Narrative der Historiografie und die Verhältnisbestimmung von Geist und Materie konnten in der Vorstellung des Überlebens historischen Geistes in seinen Objektivierungen münden.

Bedingungen: Biologistische Entwicklungsmodelle des Stils

»Seit Giorgio Vasaris *Viten* von 1550«, so Horst Bredekamp, »ist die Kunstgeschichte der Überzeugung gefolgt, daß die Entwicklung der Kunst nach einem vegetabilen Rhythmus ablaufe«.[27] Werner Busch sah das biologistische Moment des vasarischen Epochenmodells zunächst insbesondere durch Johann Joachim Winckelmann adaptiert und popularisiert.[28] Auch Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) verstand den Stil als Ausdruck der inneren Einheit einer Epoche, einer Kultur oder eines Volkes. Dabei sah sie die griechische Kunst in der historischen Abfolge in einem älteren Stil heranwachsen, einem *großen oder hohen Stil* blühen, in einem *schönen Stil* reifen und schließlich in einem *Stil der Nachahmer*[29] als einer dieser Entwicklung nachgelagerten Dekadenzerscheinung niedergehen. Der *Stil der Nachahmer*, so Win-

27 Bredekamp, Horst: Modelle der Kunst und der Evolution, in: *Modelle des Denkens. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 12. Dezember 2003*, hg. von Präsidenten der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Heft 2, Berlin 2005, S. 13–20, hier S. 17. Eine nah verwandte Denkfigur bildet die in zahlreichen Religionen und Kulturen wirksame Vorstellung von der Geschichte als einem System ständiger zyklischer Wiederkehr – Jorge Luis Borges hat diese in seinem Essay *Die Kreisförmige Zeit* literarisch verarbeitet. Vgl. Borges, Jorge Luis: Die Kreisförmige Zeit, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5/I: Essays 1932–1936, übers. von Karl August Horst u.a., München/Wien 1981 (*Obras Completas*, Buenos Aires 1974), S. 234–239.

28 Vgl. Busch 1998, Sp. 1073.

29 Winckelmann 1764 (Bd. 1, Drittes Stück, IV.). Winckelmann trug damit, obwohl selber Klassizist, einiges zu einer die Moderne kennzeichnenden Innovationsethik bei.

ckelmann, habe sich durch einen »Mangel eigener Kräfte« zu erkennen gegeben, sei mit dem »Mangel eigener Wissenschaft« einhergegangen und habe hier wie dort »nichts ganzes, eigenes und übereinstimmendes«[30] hervorgebracht. Gerade derlei kausale Kopplungen von Nachahmung und Dekadenz sollte den Historismus fortan als schwere Hypothek belasten.

Gleichwohl haben die Theoretiker des Historismus fortan immer wieder selbst Denkfiguren einer strukturellen Analogie zwischen den Gesetzen der Stilentwicklung und der Evolution, des Wachstums und Nährbodens natürlicher und architektonischer Formen sowie der generellen Gestalt und Genese von Natur- und Kunstformen aufgegriffen, modifiziert oder konkretisiert.[31] In Bezug auf Letztere schrieb etwa Schinkel: »So wie sich die Seele der Natur in den Formen der einzelnen Naturgeschöpfe und im Verhältnis ihrer Theile abgespiegelt hat, so hat sich der Menschen-Geist in den Formen der Kunst niedergelegt«.[32] Und auch Gottfried Semper nahm sich, so Dieter Dolgner, »die empirische Naturwissenschaft zum Vorbild für eine Stillehre, um sich auf diese Weise von der spekulativen Ästhetik zu distanzieren.«[33]

Von besonderer Bedeutung für den Historismus – sowie für dessen Gespenster – blieben aber vor allem die Idee von den natürlichen Lebenszyklen der Zeitstile und die Vorstellung von der Phase der Nachahmung als eines Dekadenzsymptoms. Beide behaupteten sich als stilhistorische Leitvorstellungen über das gesamte Zeitalter des historistischen Denkens, Bauens und Bildens hinweg. So sind auch für Friedrich Schlegel »Griechen und Egyptier, Italiäner und Deutsche, groß gewesen in der Kunst, die überall gleich verlohren ging in

30 Winckelmann 1764, Bd. 1, S. 235.

31 Zur umfänglichen biologistischen Metaphorik und Vorstellungswelt auf dem Gebiet der Künste vgl. auch Zimmermann, Anja (Hg.): *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin 2014. Zimmermanns Buch vereint Beiträge zur Prägung unterschiedlichster Komplexe durch biologistische Vorstellungen und untersucht in diesem Zusammenhang die individuelle Werkgenese, Kreativitätsmodelle, Konstruktionen von Künstlerindividuen, Personalstilen und Geschlechterdifferenzen, Figuren der Befruchtung, Zeugung, Reproduktion, Schwangerschaft, der Geburt und des Erbgutes, der Verästelung von Stilerbfolgen, der Klassifizierung von Völkern und Lebenssäften. Gleichwohl werden die Beiträge auch in der Summe den Versprechungen und Intentionen der Herausgeberin, die Makroebene der Stilentwicklung in den Blick zu nehmen (vgl. Zimmermann, Anja: Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie, in: Ebd, S. 9–32) nicht gerecht – die von biologistischem Denken nachhaltig geformten Vorstellungen und Modelle der Epochen- und Nationalstile geraten kaum je in den Blick.

32 Schinkel 1922, S. 192.

33 Dolgner 1994, S. 514. Als visible Seite der Menschheitsentwicklung sei Stilentwicklung ein weitestgehend intentionsloser und unreflektierter Prozess, der primär dem Erkenntnisfortschritt des Menschen folge. Vgl. Semper 1884, S. 401. Vgl. Dolgner 1994, S. 514.

den Zeiten, da Nachahmerei begann.«[34] Herman Grimm sollte gar versuchen, das darwinistische Evolutionsgesetz als Modell der Stilentwicklung zu etablieren.[35] 1886 ließ Heinrich Wölfflins Dissertationsschrift ihre Leser nicht nur wissen, dass es »nur die Perioden [waren], die sich ihren eigenen Stil geschaffen haben«, sondern auch, dass diese entsprechend der biologistischen Prämissen des Autors dem Schicksal eines natürlichen Todes nicht hätten entgehen können:

> Da aber die grossen Formen der Baukunst nicht jedem leisen Wandel des Volksgemüts nachgeben können, so tritt eine allmählige Entfremdung ein, der Stil wird zum leblosen Schema, behauptet sich nur noch durch Tradition. Die einzelnen Formen werden unverstanden fortgebraucht, falsch verwendet und so gänzlich abgetötet.[36]

Mit Blick auf die Ornamentik schrieben auch Alois Riegls *Stilfragen* von 1893 die Engführung von natürlichen und stilhistorischen Entwicklungsprozessen fort.[37] 1905 war sich Hendrik Petrus Berlage sicher: »Jeder Stil hat sein Jünglingsalter, seine wilden Jahre, seine archaisierende Periode, die zum Mannesalter, zur ruhigen Kraft, zur bewußten Tat wachsen muß«[38] Und noch Wilhelm Pinder radikalisierte in seinem Buch *Das Problem der Generation* von 1926 das entsprechende Gedankengut vieler seiner Vordenker: »Stil ist Naturphänomen und wird geboren«[39]

In Konsequenz der Behauptung natürlicher Lebenszyklen eines Stils war es nur folgerichtig, dass seine Neuauflagen in die Kritik geraten mussten. »Why take the style of those heroic times? For nature brings not back the mastodon«,[40] fragte Alfred Tennyson. Und Karl Scheffler stellte nicht minder provozierend fest: »Eine Kunst, die Glied einer organischen Entwickelungsreihe ist, diskutiert nicht über Traditionen.«[41] Die Kritik blieb im etablierten Bild.

Ein *verstorbener* Stil lasse sich nicht ohne Weiteres zu neuem Leben erwecken. Denn wenn jeder Stil ein Ergebnis der Eigengesetzlichkeit einer Epoche und ihres Zeitgeistes sei, dann sterbe er mit seinen Bedingungen. Biologisti-

34 Schlegel, Friedrich: Dritter Nachtrag alter Gemählde, in: *Europa. Eine Zeitschrift* 2/2 (1805), S. 109–145, hier S. 117.
35 Vgl. Brix/Steinhauser 1978, S. 263.
36 Wölfflin, Heinrich: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.
37 Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
38 Berlage 1905, S. 37f.
39 Pinder 1961 (1926), S. 100.
40 Zit. nach Crook 1987, S. 131.
41 Scheffler 1903, S. 291. Schefflers Lösung liegt in einer Art Renaissance des Stillagendenkens. Sobald sich Dekor und Dekorum des Mietshauses am Mietspreis orientiere, würde das urbane Bauen seine zeitgemäße Stilistik quasi selbsttätig hervorbringen.

sche und evolutionistische Interpretationen von Zeitstilphänomenen waren also einerseits direkte Folge des historistischen Denkens und seiner Historisierung des Stils. Andererseits zogen sie der Weiter- oder Wiederverwendung der historisierten Stile damit sogleich unweigerlich *natürliche* Grenzen. Das Wissen um die Sterblichkeit der Stile musste deshalb jeden Neostil als Anachronismus, jeden Gegenwartsstil bereits selbst in seiner künftigen Hinfälligkeit projektieren.

Wollte man das biologistische Modell als durchweg positives Argument für die ästhetische Restitution des Vergangenen in Anspruch nehmen, war dieses indes etwa zunächst in ein Modell der Generationenfolge zu überführen, mit dem ein kulturelles Erbgut dem Fortgang der Zeit in Form eines natürlichen Saatgutes unbeschadet und beliebig erneuerbar trotzen konnte. Ganz in diesem Sinne formulierte Peter Cornelius am 3. November 1814 in einem Brief an Joseph Görres die Hoffnung, dass »die Kunst in unserm Vaterland in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwache und mit dem wiedergeborenen Geist der Nation gleichen Schritt hielt […]; der Keim liegt tief in der deutschen mütterlichen Erde und der Frühling naht«[42]

Bedingungen: Eingelagertes (Nach-)Leben in der Kunst

Todeserfahrung – Kunst

Jan Assmann hat am Beispiel des alten Ägypten umfänglich dargestellt, dass das Wissen des Menschen um seine Sterblichkeit ein zentraler Motor allen kulturellen Schaffens ist. Dieses trachte, die Einsicht in die Katastrophe des Todes gleichsam aufzulösen,[43] indem es die tröstende Hoffnung etabliere, dem Tod in der eigenen kulturellen Leistung doch wenigstens graduell zu entgehen. Kultur antworte mithin auf die Erfahrung des Todes und überantworte das eigene Fortleben der Erinnerung einer Nachwelt. In der griechischen Antike wurde dieses Motiv bekanntlich in der Legende von Dibutade literarisiert: Indem sie dem scheidenden Geliebten seinen Schattenriss abnahm, verewigte Dibutade doch immerhin die Präsenz seines Bildes. Die Hoffnung, den Zeitfluss in der Kunst an- oder aufhalten zu können, bemisst sich einerseits an der materiellen Dauerhaftigkeit eines Artefakts, andererseits an ihrem immateriellen Wert, der seine Gültigkeit ebenfalls nicht mit der Zeit verliere, sondern im Gegenteil so-

42 Görres, Joseph von: *Gesammelte Schriften*, hg. von Marie Görres, Bd. 8, München 1874, S. 433–439 (Brief 138), hier S. 434f.

43 Assmann, Jan: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Todesriten im Alten Ägypten*, Frankfurt am Main 2000.

gar stetigen Zuwachs genießen könne. Immer wieder wurde diese Vorstellung eines Überlebens in der Kunst auch in der Frühen Neuzeit aktiviert. So schrieb etwa Francesco de Sangallo in seinem Antwortschreiben auf Benedetto Varchis Künstlerumfrage zum Paragone von 1547: »Es ist wohl wahr, dass die Bildhauerei mit all ihrer Mühe dem Meister den Trost des ewigen Ruhms bietet, der ihn für die künftigen Jahrhunderte *unsterblich* macht.«[44] In derselben Logik hatte Giorgio Vasari das Vergessen als einen zweiten Tod markiert.[45]

Unter den Bedingungen des Historismus gewann auch diese Denkfigur neue Aktualität. Einer der vielen, die um *Die Ewigkeit der Kunst* wussten, war Ludwig Tieck: »Wenn daher auch Geschlechter, Erden und Welten vergehn, so leben doch die Seelen aller großen Thaten, aller Dichtungen, aller Kunstwerke.«[46] Auf Basis dieser Überzeugung regte er an: »Lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln, und wir dürfen kühnlich behaupten, daß wir dann schon irdisch unsterblich sind.«[47] Auch sein Mitstreiter Wilhelm Heinrich Wackenroder sprach von »der Kunst, der Großen, Beständigen, die über alles hinweg bis in die Ewigkeit hinausreicht«.[48] Zuvor hatte bereits auch Johann Wolfgang von Goethe in seinem einaktigen Drama *Künstlers Apotheose* (1816) festgestellt:

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann,
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort,
Und ist so wirksam als er lebte;
Die gute Tat, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.
So lebst auch du durch ungemeßne Zeit.
Genieße der Unsterblichkeit![49]

44 Varchi, Benedetto: *Paragone – Rangstreit der Künste*, hg. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013, S. 261.

45 Vasari, Giorgio: Proemio di tutta l'opera, in: Ders.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568, S. 43.

46 Tieck, Ludwig: Die Ewigkeit der Kunst, in: Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Phantasmen über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, S. 124–130, Hier S. 129.

47 Ebd., S. 130.

48 Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Fragment. Aus einem Briefe Joseph Berglingers, in: Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Phantasmen über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, S. 174–180, hier S. 179f.

49 Goethe, Johann Wolfgang von: Künstlers Apotheose, in: Ders.: *Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden*, Stuttgart/Tübingen 1845, Bd. 1, S. 606ff, hier S. 608.

Angesichts dieses zeitlichen Aufschubs künstlerischen Ruhms richtete ferner Friedrich Hebbel tröstende Worte *An den Künstler*:

Ob du auch bilden magst, was unvergänglich
Durch alle Zeiten wandeln soll und glänzen,
Doch wird dich die, in der du lebst, nicht kränzen,
Sie wird dir trotzen, stumpf und unempfänglich.
[…]
Denn, wollte sie dich gleich zum König salben,
So würden dich die Zweifel nicht mehr brennen,
Durch die du zahlst für aller Götter Segen![50]

1836 hatte Gustav Theodor Fechner in ähnlicher Stoßrichtung gar eine persönliche Geisterlehre in die christliche Jenseitstopografie eingepflegt. In seinem *Büchlein vom Leben nach dem Tod* entwickelte er Vorstellungen von einem Nachleben des Einzelnen sowohl im Lebenswerk als auch in all jenen Hinterbliebenen, die sich dem Geist seines Erbes verpflichtet sehen: »Was irgend jemand im Laufe seines Lebens zur Schöpfung, Gestaltung oder Bewahrung der durch die Menschheit und Natur sich ziehenden Ideen beigetragen hat, das ist sein unsterblicher Teil«.[51] Demgemäß werde die Individualität eines jeden Geistes »nicht erlöschen in der höheren Individualität«[52] und jedes Individuum seinerseits erst im Tode erfahren, was es »in andern geistig gezeugt«[53] habe.

Überleben in der Kunst: Geist und Materie

Dem Gedanken eines Überlebens des eigenen Andenkens im hinterlassenen Werk eng verwandt ist die Vorstellung, dass sich ein lebendiger Geist in ein Kunstwerk einlagern ließe. Der sterbliche Geist eines Individuums, einer Nation oder eines Zeitalters sei dann nicht nur in seinen materiellen Spuren objektiviert und auf Dauer gestellt, sondern wohne diesen auf Dauer inne, sei in diesen eingefangen und konserviert.[54] In seinen Versen *An die Künstler* lässt auch Ludwig I. von Bayern, Bauherr der Walhalla und zahlreicher weiterer

50 Hebbel, Friedrich: An den Künstler, in: Ders.: *Neue Gedichte*, Leipzig 1848, S. 118.
51 Fechner, Gustav Theodor: *Das Büchlein vom Leben nach dem Tod*, Hamburg/Leipzig 1906 (1836), S. 8.
52 Ebd., S. 38.
53 Ebd., S. 46.
54 Vgl. zu diesem Komplex auch Geimer Peter/Hagner, Michael (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012.

zentraler Projekte des deutschen Historismus, erahnen, dass sich auch ein Gespenst im Kunstwerk bannen lasse:

[…]
Was als flüchtige Gestalt geschwebet,
Das verwirklicht, daß es ewig lebet,
Herrlich eure hochbegabte Hand.[55]
[…]

Die Vorstellung eines in der Kunst gefassten, geschützten und verwahrten Geistes hat freilich insofern eine wesentlich pädagogische Facette, als diese kaum ohne einen Empfänger, ohne die neuerliche Freisetzung dieses Geistes durch spätere Generationen zu denken ist. Denn enthält das Kunstwerk echtes Leben, dann bleibt dieses nicht nur sprachfähig, sondern trägt auch den Samen der eigenen Erneuerung in sich. Die Idee der Einlagerung lebendigen Geistes in der Kunst entwirft also im Kern ein Kommunikationsmodell. Denn jede Einlagerung von Geist wird sinnhaft erst über die Antizipation ihrer späteren Wiederfreisetzung – mal mit bestimmter, mal mit unbestimmter Adresse. Dieses Funktionsprinzip der Einlagerung zum Zwecke der späteren Abrufung, Fortführung oder Restitution historischen Geistes wurde alsbald konstituierend für das Selbstverständnis des Historismus sowie prägend für seine Rhetorik. So schrieb etwa Johannes von Müller am 9. August 1808 in einem Brief an Ludwig I.: »Möge Ihr Walhalla den Geist der Gewesenen auf die Emporkommenden leiten!«[56] und beschrieb damit das Modell einer von Architektur und Bildwerken getragenen Seelenwanderung – in dieser Hinsicht folgerichtig war das *Ableben* der darzustellenden Geistesgrößen zur Bedingung für die Aufnahme ihrer Büsten in die Walhalla erklärt worden.[57]

Ersatzkörper

Lebendigen Geist hat man zu jeder Zeit besonders dort Einzug halten sehen, wo ein *anthropomorpher* Körper für ihn bereitstand – und wo er zuvor anderswo hatte weichen müssen. Allen voran Hans Belting hat aufgezeigt, dass alles Bil-

55 Ludwig I. von Bayern, An die Künstler, in: Ders.: *Gedichte des Königs Ludwig von Bayern*, München 1829, S. 1 ff., hier S. 2.
56 Zit. nach Steger, Simone: *Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842)*, München 2011, S. 18.
57 Vgl. Steger 2011, S. 32.

den im Kern auf die Erfahrung des Todes anderer und auf das daraus abgeleitete Wissen auch um die eigene Sterblichkeit zurückzuführen sei. Es entspringe dem Wunsch, Ersatzkörper zu schaffen, und dem Glauben, letzterer möge dauerhaft oder wenigstens vorübergehend auch wieder Sitz der von ihm bezeichneten Seele werden. Wie also der »Ursinn« allen Bildens in der Erkenntnis der Sterblichkeit zu suchen sei, so bestehe die erste Aufgabe des Bildes in der Nachbildung des menschlichen Körpers:[58] Grabfiguren, Totenmasken, Effigies oder Mumien arbeiteten explizit, Portraits indes mittelbar an der Duplizierung, der Konservierung, Rekonstruktion oder Verstetigung des hinfälligen Körpers – nicht selten konnte der Verstorbene in ihnen noch in zeremonielle Handlungen eingebunden und dabei mitunter als beseelter Akteur vorgestellt werden. Doch auch die Erinnerung und Kunstbetrachtung ganz allgemein kam für Belting folgerichtig immer auch dem Prozess einer (Re-)Animation gleich.

Die Prägungen, Verstetigungen und Verselbstständigungen entsprechender Analogiebildungen waren deshalb so absehbar wie folgerichtig.

6.3 Erinnerungsarbeit als Archäologie

Traum- und Psychoanalyse als Archäologie

1896 schrieb Sigmund Freud in seinem Aufsatz *Zur Ätiologie der Hysterie*:

> Nehmen Sie an, ein reisender Forscher käme in eine wenig bekannte Gegend, in welcher ein Trümmerfeld mit Mauerresten, Bruchstücken von Säulen, von Tafeln mit verwischten und unlesbaren Schriftzeichen sein Interesse erweckte. Er kann sich damit begnügen zu beschauen, was frei zutage liegt […] und – weiterreisen. Er kann aber auch anders vorgehen; er kann Hacken, Schaufeln und Spaten mitgebracht haben, die Anwohner für die Arbeit mit diesen Werkzeugen bestimmen, mit ihnen das Trümmerfeld in Angriff nehmen, den Schutt wegschaffen und von den sichtbaren Resten aus das Vergrabene aufdecken. Lohnt der Erfolg seine Arbeit, so erläutern die Funde sich selbst; die Mauerreste gehören zur Umwallung eines Palastes oder Schatzhauses, aus den Säulentrümmern ergänzt sich ein Tempel, die

58 Vgl. hierzu grundlegend Belting, Hans: *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, insbesondere S. 143–188.

zahlreich gefundenen, im glücklichen Falle bilingualen Inschriften enthüllen ein Alphabet und eine Sprache, deren Entzifferung und Übersetzung ergibt ungeahnte Aufschlüsse über die Ereignisse der Vorzeit, zu deren Gedächtnis jene Monumente erbaut worden sind. *Saxa loquntur! [Die Steine sprechen!]*[59]

Unter den Altertumswissenschaften hat Freud deshalb auch andernorts insbesondere die Archäologie in ihren »Revitalisierungsprozess[en] der Vergangenheit«[60] als Analogon der Traum- und Psychoanalyse stark gemacht, die Arbeit des Psychoanalytikers und die des Archäologen mitunter sogar geradewegs zur Deckung gebracht: »Sie ist eigentlich damit identisch«,[61] schrieb Freud 1927, wenngleich der Psychoanalytiker ein *lebendiges* Gegenüber vor sich habe.[62]

In der Tat werden über den Verweis auf die strukturelle Verwandtschaft zwischen seelischem und historischem Sediment sowie zwischen psychologischer und archäologischer Ausgrabung die beiden gemeinsame Facetten anschaulich: Hier wie dort werden Praktiken des ziel- und zweckorientierten und gleichwohl risikobehafteten Grabens, des sukzessiven Abtragens von Schichten und Aufdeckens von Geschichte wirksam, hier wie dort muss die Verifikation oder Falsifikation der Hypothese dem nicht selten planvoll Verschütteten mit systematischem, zeitlichem, intellektuellem und energetischem Einsatz abgerungen werden.

1907 dokumentierte Freud selbst einen Traum, der die berufliche Bestimmung eines Archäologen mit dessen privater Biografie geradewegs zur De-

59 Freud, Sigmund: Zur Ätiologie der Hysterie (1896), in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. VI: Hysterie und Angst, Frankfurt am Main 2000, S. 51–81, hier S. 54. An anderer Stelle ergänzte Freud sein Gleichnis um die Analogie zwischen (teilweise verschütteten) Erinnerungssträngen und genealogischen Stammbäumen (ebd., S. 60).

60 Brumlik, Micha: Archäologie als psychoanalytisches Paradigma der Geschichtswissenschaft, in: Rüsen, Jörg/Straub, Jürgen (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte, Identität*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998, S. 70–81, hier S. 80.

61 Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion (1927), in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Bd. XIV., Frankfurt am Main 1972, S. 323–380, hier S. 357. Zur Rekonstruktion der Genese und zur Kritik dieser Analogie bei Freud vgl. etwa Brumlik 1998.

62 Die Idee der strukturellen Analogie zwischen Gespenst, traumatischem Symptom und archäologischem Fundstück als gegenwärtigen Erscheinungsformen geschichtlicher Überlieferung ist zuletzt auch von Martin Doll und Rupert Gaderer aufgerufen worden. Vgl. Doll, Martin/Gaderer, Rupert: Geister versammeln. Vorwort, in: Camilletti, Fabio u.a. (Hg.): *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, Wien/Berlin 2011, S. 9–17, hier S. 11.

ckung brachte:[63] Der deutsche Archäologe W. Jensen hatte sich im Rahmen des Besuchs einer Sammlung römischer Antiken vom Relief einer Frau angezogen gefühlt und einen Gipsabdruck fertigen lassen. Die von Jensen *Gradiva* getaufte Figur war bald darauf zum Angelpunkt eines Traums geraten, in dem der Archäologe durch das im Untergang befindliche Pompeji wandelte, um dort dem lebenden Urbild seines Reliefs zu begegnen. »Dann wachten die Toten auf und Pompeji fing wieder an zu leben.«[64] Der Traum etablierte die Ruinenstadt mithin als Bild einer individuellen Erinnerungslandschaft – die Frau sollte sich im Traum als Touristin, in der im psychoanalytischen Prozess freigelegten Biografie Jensens schließlich als dessen Jugendliebe zu erkennen geben. Geträumte und psychoanalytische Ausgrabungsstätte verschmolzen im konkreten Einzelfall so weit, dass eine »implizite Analogie von neurotischen Persönlichkeitsstörungen und ihren symbolischen Ausdrucksformen mit mehr oder minder gut erhaltenen Grabungsfeldern«[65] entstehen konnte.

Die Motive von Jensens Traum waren dennoch alles andere als traditionslos, sondern konnten auf prominente literarische Quellen zurückgreifen: Allem voran hatte sich das archäologische Interesse an der Antike etwa bereits einige Jahrhunderte zuvor im 1499 vom venezianischen Verleger Aldus Manutius veröffentlichten und wohl vom Dominikaner Francesco Colonna verfassten Roman *Hypnerotomachia Poliphili* in einen antiken Ruinengarten hineingeträumt. Die Liebe zur Kultur des griechisch-römischen Altertums wurde hier bereits über die Namen seiner Helden erotisiert: Der Gelehrte *Poliphilus* (wörtl. »Liebhaber der Polia«), der sich im Ruinenfeld in die Schau antiker Architekturfragmente und Schriftzeichen versenkt und dabei zunehmend Einblick in deren Zahlen- und Proportionssystematik gewinnt, begehrt in *Polia* (*Polia* = griech. »grau«, übertragen auch »alt«) die in einer betörenden Nymphe personifizierte antike Architektur und Ästhetik.[66] Die in einen Traum gebettete Polia gibt sich dabei zugleich auch als motivische Verwandte der antiken Statue der sogenannten Aphrodite von Knidos zu erkennen, auf deren durch Plinius über-

63 Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens ›Gradiva‹, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Bd. VII., Frankfurt am Main 1972, S. 29–125. Vgl. auch Brumlik 1998, S. 74.

64 Ebd., S. 41. Zit. nach Brumlik, S. 75.

65 Ebd., S. 77.

66 Vgl. hierzu ausführlich Burioni, Matteo: Das Ich der Baukunst. Traumwandlerische Architekturen in der Hypnerotomachia Poliphili, in: Beyer, Andreas u.a. (Hg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, München 2013, S. 357–384, hier insbesondere S. 360f. Michel Makarius übersetzt den griechischen Begriff *Polia* als »Altertum« und berichtet, dass ihre Geschichte ihrerseits zum Steinbruch für eine Reihe weiterer Variationen des Stoffes geworden ist. Makarius, Michel: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004, S. 15.

lieferte Verführungsmacht[67] noch zurückzukommen sein wird. Auch sie war dem Archäologen Jensen sicher geläufig.

In der Tat unterfüttert Jensens Fall Freuds Analogie aufs Trefflichste: Im Traum aktivierte Fragmente historischer Artefakte als professionelle Herausforderung des Archäologen und Erinnerungsfragmente einer individuellen Biografie kommen zur Deckung. Doch auch Mario Erdheims Umkehrschluss wäre beizupflichten: Wenn Psychoanalyse und Geschichtswissenschaft einander strukturell entsprechen, dann sei, so Erdheim, davon auszugehen, dass auch »jedes psychoanalytische Theoriegebäude eines oder mehrere (sich oft widersprechende) Geschichtsmodelle impliziert.«[68]

Von der individuellen zur kollektiven Erinnerung

Doch wenngleich immer wieder festgestellt worden ist, dass Psychoanalyse und Archäologie einander mit einigem Recht die Metapher liefern, ist wiederholt auch auf die Grenzen der vermeintlichen psychoarchäologischen Grabungen hingewiesen worden: Anette Schwarz hat in direkter Auseinandersetzung mit Freuds eingangs zitierter Metapher der »sprechenden Steine« herausgestellt, dass das freigelegte Fundstück gleichwohl stets partiell unlesbar bleiben wird: »This ghostly force will neither listen nor answer to any prescribed idiom or archeological excavation: the deathdrive is ›stumm‹ – not without representation, but beyond Freuds discursive grasp.«[69] Ein verwandtes Dilemma hat Nikolaus Himmelmann in einem Aufsatz zur Analogie von Archäologie und kollektiver Gedächtnisbildung markiert: Zwar sei die »Erinnerung die treibende Kraft auch der wissenschaftlichen Geschichte«, jedoch bestehe die Überlieferung »zu einem großen Teil aus fremder Erinnerung, die ohne ein Vorverständnis nicht

67 Plinius Secundus: *Naturkunde. Lateinisch/Deutsch*, Buch 36, hg. und übersetzt von Roderich König, München 1978, S. 24–27. Vgl. hierzu auch Brandes, Peter: *Leben die Bilder bald? Ästhetische Konzepte bildlicher Lebendigkeit in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2013, S. 55–60.

68 Erdheim, Mario: Zur psychoanalytischen Konstruktion des historischen Bewusstseins, in: Rüsen, Jörg/Straub, Jürgen (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte, Identität*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998, S. 174–193, hier S. 175.

69 Schwarz, Anette: Uncanny Strategies. Psychoanalysis and the Boundaries of a Discipline, in: Oesterle, Günter (Hg.): *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, München 2003, S. 219–232, hier S. 223.

lesbar ist.«[70] Dem wäre ergänzend hinzuzufügen, dass der seelische Haushalt von Erinnerungsgemeinschaften und Individuen zwar nicht von grundlegend verschiedenen Prozessen bestimmt wird, dass aber mit Blick auf erstere etwa tendenziell eher überindividuelle Geschichte, bei letzteren häufig eher private Erlebnisse wesentlich prägend wirken. Kollektive Verdrängungs- und Vergessensprozesse sind komplexer und labiler als individuelle, da sie eines hohen Grades gesellschaftlichen Konsenses bedürfen. Auch diesbezüglich lässt sich die auf individuelle Biografien abgestellte Psychoanalyse nur unter Vorbehalten auch auf die kollektiven Anstrengungen der Archäologie übertragen.[71]

Von der Erinnerung zum Trauma

Doch trotz alledem kennt auch das *kollektive* Gedächtnis sowohl das unbewusste als auch das durch Funktionsgedächtnisse betriebene planvolle Vergessen – letzteres konnte sich bekanntlich durch kulturelle Praktiken wie der aktiven Verhängung einer *damnatio memoriae*, der Zensur oder den Ikonoklasmen niederschlagen. »Wie die Individuen«, so Carl Gustav Jung, »halten auch Gesellschaften Probleme in Schubladen verborgen.«[72] Gleichwohl kennt nicht nur das Individuum, sondern auch die nächstgrößere Entität des Kollektivs das graduelle Scheitern dieser Vergessensprozesse – ebenso kann das gemeinschaftlich Verdrängte als neurotisches Symptom wieder an die Oberfläche drängen und nach Aufarbeitung verlangen.[73] Auch in der sozialen Gemeinschaft,

70 Himmelmann, Nikolaus: Archäologie gleich Erinnerung?, in: Meier, Hans Rudolf/Wohlleben, Marion (Hg.): *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Zürich 2000, S. 47–58, hier S. 48.

71 Zu den strukturellen Gemeinsamkeiten von individueller Psyche und gesellschaftlicher Identitäts- und Geschichtskonstruktion vgl. insbesondere auch den Sammelband: Rüsen, Jörg/Straub, Jürgen: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte, Identität*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998.

72 Jung, Carl Gustav: *Der Mensch und seine Symbole,* Olten/Freiburg im Breisgau 1968, S. 85.

73 Zur Anschlussfähigkeit des der individuellen Psychopathologie entnommenen Begriffs des Traumas an den Komplex kollektiver Erinnerungsarbeit und ihrer Medien vgl. auch Paech, Joachim: Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung, in: Assmann, Aleida u.a. (Hg.): *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld 2014, S. 37–58. Joachim Paech hat – unabhängig von der Figur des Gespenstes – vor allem mit Blick auf die Struktur der fotomechanischen Speichermedien aufgezeigt, dass das Bild als Objektivierung und Stellvertreter eines Ereignisses dieses zu verdecken weiß: »Das, was den Schock ausgelöst hat, ist vor der Erinnerung geschützt; erinnernd wiederholt wird das, was an die Stelle des ›unerträglichen‹ Ereig-

so Dimbath und Kinzle im Verweis auf Émile Durkheim,[74] bringe deshalb »erst das kollektive Erinnern und Durcharbeiten«[75] einen entsprechenden Spuk zum Ende – individuelle wie gesellschaftliche Traumata bedürfen der Aufarbeitung.

Ganz in diesem Sinne ist schon von Freud selbst auch das Motiv der Wiederkehr des Verdrängten als das Material des Unheimlichen »zugleich im individuellen wie auch im geschichtlichen Maßstab betrachtet«[76] worden. Das Unheimliche wie die Wiederholung, in denen sich das bereits Vertraute im vermeintlich Fremden zu erkennen gebe, seien Botschaften des Unbewussten.[77] Entsprechend könne Freuds Figur des Unheimlichen, so Anette Schwarz auch im Verweis auf Jacques Derrida,[78] gleichermaßen als »a figure of homesickness and homelessness« oder als Bild »of the desire for return and the fear of its repetition«[79] gelesen werden.

Vom Trauma zum Gespenst

Damit ist bereits bei Freud der Bogen vom traumatischen Symptom zum Unheimlichen geschlagen. Dass die Figur des Wiedergängers die emblematische Figur der (unheimlichen) Wiederholung ist, bleibt hier eine naheliegende Ergänzung: Spukphänomene sind deshalb – gleich ob aus psychologischer Sicht aufs Individuum oder aus sozialpsychologischer Sicht aufs Kollektiv – immer wieder auch als neurotische Symptome interpretiert worden, die auf einen bewussten oder unbewussten Verdrängungsprozess hindeuten.[80] Unter vielen anderen hat bereits Carl Gustav Jung darauf aufmerksam gemacht, dass ein erlebter Spuk »keinen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele«, sondern vielmehr Indizien für die »Exteriorisierung unbewußter Vorgänge«[81] liefere. Schwarz resümierte mit Blick auf die Theoriebildung zum Trauma als einem Kristal-

nisses getreten ist. Dieser ›Stellvertreter‹ kann, ja muss erinnert und dargestellt werden, während das auslösende Ereignis dahinter verborgen und undarstellbar bleibt.« Ebd., S. 39.

74 Ebd., S. 57.

75 Ebd., S. 59.

76 Doll/Gaderer 2011, S. 10.

77 Zu Freuds Engführung des Unheimlichen mit dem Motiv der Wiederholung vgl. auch Schwarz 2003, insbesondere S. 219–225.

78 Derrida, Jacques: *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Paris 1995.

79 Schwarz 2003, S. 225. Zu Freuds Engführung des Unheimlichen mit dem Motiv der Wiederholung vgl. ebd., S. 219–225.

80 Zuletzt Dimbath/Kinzler 2013, S. 52–62.

81 Jung, Carl Gustav: Vorrede, in: Moser, Fanny: *Spuk. Ein Rätsel der Menschheit*, Olten 1980, S. 11–14, hier S. 13.

lisationspunkt der Memoria und im Verweis insbesondere auf entsprechende Vorarbeiten Cathy Caruths:[82] »It had become common practice to describe trauma as a ghostly scenario«, sowie es ferner üblich geworden sei, Spuk als Symptomatik eines Missverhältnisses zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu lesen.[83]

Eine kasuistische Verifikation der Engführung von Spukerfahrung und (individuellem) Trauma unternahm Jill Matus am Beispiel von Charles Dickens' Versuch der künstlerischen Verarbeitung eines Zugunglücks im Jahre 1865, in dem der Autor nur knapp dem Tod entgangen war: Dieses Erlebnis habe Dickens in der *Spuk*geschichte *The Signalman* (1866) zu verarbeiten versucht.[84] Doch auch mit Blick auf die *gesamte* Literaturgattung der Gespenstergeschichte ist – etwa von Manfred Koch – gefragt worden: »Wovon handelt sie aber? Die Antwort ist eindeutig: Von der Wiederkehr des Verdrängten, von plötzlich wieder aufbrechenden Traumata.«[85]

In seiner Ballade *Das Schloss Boncourt* (1827) setzte in diesem Sinne etwa Adelbert von Chamisso ein nicht gelenktes, selbsttätig anmutendes Erinnern begrifflich mit einer Heimsuchung gleich:

Ich träum' als Kind mich zurücke,
Und schüttle mein greises Haupt;
Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die lang' ich vergessen geglaubt?[86]

Und auch Fechner stellte den Lesern von seinem *Büchlein vom Leben nach dem Tod* die lediglich rhetorische Frage: »Und warum dich künftig noch vor Geistererscheinungen fürchten, wenn du dich vor den Erinnerungsgestalten in dir, die es schon sind, nicht fürchtest.«[87]

82 Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore/London 1996.
83 Schwarz 2003, S. 224.
84 Vgl. Matus, Jill L.: Trauma, Memory, and railway Disaster: The Dickensian Connection, in: *Victorian Studies* 43/3 (2001), S. 413–436.
85 Koch, Manfred: Zirkulation und wiederholte Spiegelungen. Kulturelle Gedächtnisbildung durch modernen Ideenumlauf in Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, in: Schmidt, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Zirkulation. Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Göttingen 2002, S. 167–187, hier S. 177. Gemäß Koch habe Jürgen Söring Gespenst und Trauma enggeführt. Vgl. Söring, Jürgen: Die Verwirrung und das Wunderbare in Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 100 (1981), S. 544–559.
86 Chamisso, Adelbert von: Das Schloss Boncourt (1827), in: Ders.: *Gedichte*, Berlin 1869, S. 78f.
87 Ebd., S. 75.

Das Gespenst: Die Wiederholung des Verdrängten

Wenn Freud jenen pathologischen Mechanismus beschrieb, der es »dem Ich [gestattet], peinliche Erinnerungen wirklich ins Unbewusste zu drängen und an ihrer Statt ein hysterisches Symptom zu schaffen«, die also ihrerseits als die »Abkömmlinge unbewusst wirkender Erinnerungen«[88] zu lesen sind, dann rückt das Gespenst in der Tat mit einiger Macht als eine Vergleichsgröße ins Gesichtsfeld. Wie das hysterische Symptom kommt auch das Gespenst wieder, wie dieses macht es Angst. Es geriert sich als die codierte Form des Verdrängten, Marginalisierten oder Vergessenen, eigentlich aber Bekannten: In aller Regel weiß der Heimgesuchte, weshalb er heimgesucht wird – so wie der Träumende die Motive seines aus Tagresten, sozialen Nöten, Erinnerungen und körperlichen Befindlichkeiten zusammengesetzten Traumes kennt. Wie der Traum ist das Gespenst seine eigene Hervorbringung. Insofern dieses das Verdrängte im Gepäck führt, lässt es sich gleich dem Traum nicht abschütteln, sondern ruft sich selbst wieder und wieder in Erinnerung. Es ist darauf hingewiesen worden, dass sich selbst noch die Binnenstruktur eines Spuks ganz in diesem Sinne als ein Prozess stetiger Wiederholung zu erkennen gibt. Kontaktaufnahmen durch Totengeister finden wieder und wieder nach ähnlichem Muster statt, um sich mal gegen den Widerstand der Verdrängung, mal mit der Bereitschaft zur Aufklärung und Aufarbeitung zu steigern. Klopft etwa ein Gespenst, dann klopft es nicht nur einmal, sondern allnächtlich. Es kehrt zyklisch und dabei häufig zu festen Zeiten zum Ort seiner Kontaktaufnahme zurück: mal in der allgemeinen Geisterstunde, mal zu den kleinen oder großen Jubiläen historisch belasteter Tage oder Stunden.

Vom traumatischen Symptom zum Historismus

Rechtfertigen die andernorts skizzierten vielfachen Überlagerungen der Motivik von Erinnerung und Archäologie sowie von Traum, Trauma und Gespenst ihre Übertragung auch auf das Problem des Historismus?

Mit Blick auf die Archäologie als Metapher der Erinnerung erweisen sich zunächst auch die allgemeine Geschichts- und die Kunstgeschichtsschreibung im Besonderen als weitere Akteure der Erinnerungsarbeit einer Gegenwart und mit Blick auf die oben bezeugten Analogiebildungen als problemlos anschlussfähig: Der enge Konnex zwischen archäologischer Ausgrabung, historischer

88 Freud, Zur Ätiologie der Hysterie, 2000, S. 71 f.

Forschung und stilhistorischer Beschreibung ist offenkundig und bereits angesprochen worden. Historisch kamen entsprechende Prozesse immer wieder zur Deckung und wurden dabei stets auch als das Wiederheraufholen des Dagewesenen, Verschütteten, aber und im Grunde Bekannten reflektiert und theoretisiert. Dasselbe gilt für die historischen und materiellen Rekonstruktionen der historischen Fundstücke respektive der Adaption und Revitalisierung der diesen Fundstücken eigenen Ästhetik. Entsprechend konnte nicht nur Karl-Joseph Pazzini Freuds Parallelführung von Psychoanalyse und Archäologie am Gegenstand der Architektur diskutieren,[89] sondern etwa auch Sabine Coady Schäbitz die von Freud markierte Wiederholungstendenz, mit der der Traumatisierte über das neuerliche Durchleben Kontrolle über sein Trauma zu gewinnen suchte, explizit mit der denkmalpflegerischen Praxis engführen: Die Rekonstruktion etwa einer historischen Ruine komme einer rationalen Aufarbeitung des zuvor Verschütteten gleich.[90]

Im oder mit Blick auf den Historismus fand die Spukmetapher zweierlei verwandte, aber doch grundverschiedene Anwendungsfelder: Einerseits ließen sich ein Neostil oder die historistischen Stile in ihrer Gesamtheit selbst als die gespenstischen Wiedergänger einer historischen Ästhetik markieren, andererseits waren die Verfehlungen und Verdrängungen, derer sich das historische Denken und die historistischen Erbaneignungen schuldig machten, ihrerseits denkbare Ursachen für Gespensterspuk. Im Kontext des künstlerischen Stils bildet entsprechende Spukmetaphorik in beiden Fällen den Gradmesser eines spezifischen Unbehagens im Sinne eines Klärungs- oder Aufarbeitungsbedürfnisses des Historismus.

Freud hat die Architektur schließlich ferner auch als Metapher der Funktionslogik des Erinnerungsapparates ausgewiesen: »Als das *architektonische* Prinzip des seelischen Apparates lässt sich die Schichtung, der Aufbau aus einander überlagernden Instanzen erraten […]«.[91] Hier schließt sich einmal mehr der Kreis zur Metapher der Schichtung des Geschichtlichen, welches von den historischen Wissenschaften, der Psychoanalyse oder der Erinnerung lediglich metaphorisch, von der Archäologie als historischer Wissenschaft und als Mutterdisziplin der Kunstgeschichtsschreibung[92] dagegen buchstäblich freizulegen sei.

89 Pazzini, Karl-Josef: ›Herr im eigenen Haus‹: Psychoanalyse und Architektur, in: Härtel, Insa u.a. (Hg.): *Zwischen Architektur und Psychoanalyse. Sexualität, Phantasmen, Körper*, Zürich 2012, S. 84–96.

90 Vgl. Coady Schäbitz, Sabine: Denkmalpflege und Psychologie. Rekonstruktion zwischen Lebens- und Todestrieb, in: *kunsttexte.de* 3 (2007), S. 1–9.

91 Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (1901), in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. IV., hg. von Anna Freud, Frankfurt am Main 1999, S. 163.

92 Auch Michel Foucault sollte entsprechende Analogien noch einmal nachhaltig popularisieren, indem er seine Methodik programmatisch als eine archäologische

6.4 Die zweite Hülle des Geistes: Die Architektur

Die Architektur als menschlicher Körper

Wie im Falle der Erinnerung lässt sich auch die Figuration des Unheimlichen leicht im architektonisch definierten Raum wiederfinden respektive auf diesen projizieren – angefangen beim von Jentsch skizzierten unbehaglichen Spannungsfeld der beiden opponierenden Begriffe belebt/unbelebt, bei denen jeder Grauton bereits in das Reich des Untoten weist.

Bulemanns Haus (belebt – unbelebt)

Ein Beispiel mag das illustrieren: Theodor Storms 1864 erstmals in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* abgedruckte Novelle *Bulemanns Haus*[93] kreist einerseits um das von einem Pfandleiher unrechtmäßig erworbene und von seinem Erben Daniel Bulemann unrechtmäßig veräußerte Erbe *anderer* und andererseits um die Frage, inwiefern das Haus des negativen Helden als bewohnt oder unbewohnt zu gelten hat: Denn halb lebendig, halb verdorrt büßt Bulemann weit über die gewöhnliche Spanne eines Menschenlebens hinaus für seine mörderische und kaltherzige Habsucht, der er im Verlaufe der Erzählung selbst noch das kranke Kind seiner notleidenden Halbschwester geopfert hatte. Wenngleich die Architektur von *Bulemanns Haus* lediglich als hoch und schmal beschrieben und also nur vage einem identifizierbaren Baustil zugeschlagen wird, verdient Storms Novelle hier auch deshalb Erwähnung, weil sie das Haus bereits ganz auch als Analogie der Psyche ihres Bewohners konzipiert, indem sie etwa die selbstverschuldete soziale Isolation Bulemanns in Raumwerte übersetzt. Denn anstelle eines zu erwartenden irdischen Richtspruchs setzt mit dem Tod von Bulemanns Halbneffen das übernatürliche Wachstum zweier in Bulemanns Haus gehaltener Katzen ein, die fortan den seinerseits alsbald nur graduell versterbenden, stetig schrumpfenden und seiner Erlösung harrenden Hausherrn im eigenen Haus gefangen halten werden. Wie lange zuvor bei Horace Walpole (dazu später mehr) findet auch bei Storm das Kräftemessen mit den externalisierten, übergroßen Kreaturen des eigenen Gewissens im *Treppenhaus* des Betroffenen statt.

auswies. Vgl. insbesondere Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973 (*L'Archéologie du savoir*, 1969).

93 Storm, Theodor: Bulemanns Haus, in: Ders.: *Märchen und Spukgeschichten*, hg. von Michael Holzinger, Berlin 2013, S. 76–91.

Kurz: Das Haus erweist sich hier nicht nur mit Blick auf die Opponenten sowohl als *belebt* (respektive bewohnt) als auch als *unbelebt* (respektive unbewohnt, verlassen), sondern auch als die dem biologischen Körper nachgeordnete, kulturell codierte nächstgrößere Hülle des ihm innewohnenden Geistes – ein Prinzip, das nicht nur bei Storm verfängt, sondern seine Gültigkeit in den Horrorfilmen der Gegenwart bewahrt hat: So lautet noch das erste der von Matthias Bickenbach ausgerufenen ›Gesetze‹ des (filmischen) Spukhauses: »Es [das Spukhaus] muss unbelebt und gleichzeitig belebt erscheinen.«[94]

Architektur und menschlicher Körper, Fassade und Gesicht

Die hier angesprochene Analogie von architektonischem und menschlichem Körper ist bekanntlich nicht erst im 19. Jahrhundert entwickelt, sondern bereits in der Antike voll ausformuliert worden. Die menschliche Gestalt als Modell harmonischer Proportion nährte den Ruf nach einer anthropomorphen Architektur, wenngleich erstere gemäß Frank Zöllner eher als metaphorische denn tatsächliche formale Bezugsgröße insbesondere der frühneuzeitlichen Architektur fungiert habe.[95]

Auch in der Sprache liefern menschlicher und architektonischer Körper einander häufig die Modelle. In seiner *Zehnten Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse* hat Freud darauf hingewiesen, dass die überindividuell gültigen Traumsymbole einerseits aus kulturell tradierten Symbolen aus Märchen und Mythos, aus Witz, Redensart und Liedern sowie aus Brauchtum und Religion heraus entwickelt werden und sich deshalb zu nicht geringen Teilen bereits auch innerhalb der bildenden Kunst vorgeprägt sehen.[96] Andererseits, so Freud, bezogen sich allgemeingültige Traumsymbole häufig auf den menschlichen Leib, dessen Erfahrung im Unterschied zum Kulturellen *allen* Menschen gemein sei. So würden auch die Komplexe der Geburt und des Todes, der Nacktheit und der Sexualität, der Eltern, Geschwister und Kinder durch eine unüber-

94 Bickenbach, Matthias: Das unheimliche Haus. Struktur und Genealogie einer populären Heterotopie, in: Christians, Heiko/Mein, Georg (Hg.): *In da House. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, Paderborn 2016, S. 209–238, hier S. 214. Vgl. auch ebd., S. 212f. mit Verweis auf E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* (1816).

95 Vgl. Zöllner, Frank: Anthropomorphismus. Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hg.): *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras* (*Arianna. Wunschbilder der Antike*, Bd. 4), Möhnesee 2004, S. 307–344, hier insbesondere S. 309.

96 Freud, Zehnte Vorlesung: Die Symbolik im Traum, in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge, Frankfurt am Main 2000, S. 159–177, insbesondere S. 168, S. 174.

schaubare Zahl von Symbolen repräsentiert. Freud selbst exemplifizierte seine Beobachtung am Beispiel des Hauses und dessen anhängigen Metaphernfeldes: Auch die geträumte Architektur verlange nach Vorbild der realen immer wieder danach, als Symbol des menschlichen Leibes gelesen zu werden.[97] Dem ist ohne Vorbehalte beizupflichten.

Bereits an der *Fassade* des Hauses konkretisiert sich diese Analogie: Etymologisch lässt sich diese auf den lateinischen Begriff *facies* (Gesicht, Angesicht) zurückführen. Entsprechend folgerichtig ließ sich ein Vorwurf ihrer stilistischen *Maskierung* die Begriffsanalogie kritisch wenden – und entsprechend traditionsreich präsentiert sich das Unterfangen, Gesichtseindrücke in architektonische Fassaden hineinzulesen.

Beide Motive finden sich in Victor Hugos Tuschezeichnung *Ruinen einer Renaissance-Fassade* von 1850 (Abb. 12). Dank Hugos zeichnerischer Überbetonung zweier Oculi (oculus = lat. Auge) scheint die Architektur den Blick des Betrachters zu erwidern, diesen geradewegs und maskenhaft anzustarren. Hugos über die diffuse Schattierung und dunkle Farbgebung gewährleistete Verunheimlichung des Gegenstandes bei gleichzeitiger klarer Stilzuweisung setzt dabei en passant die Gegenerzählung zu der Verdunklung des Mittelalters vonseiten der Aufklärung und des Klassizismus ins Bild: Nicht der gotische Stil, sondern der Stil der Renaissance indiziere eine Epoche des kulturellen Verfalls und des geistigen Niedergangs – Hugo war bekanntlich einer der prominentesten Parteigänger der Gotik, ihrer Pflege und ihrer Restitution in Frankreich.

Noch bald ein Jahrhundert später behauptete Paul Schultze-Naumburg im Rahmen seiner auf rassistischen Prämissen und esoterischen Ahnungen gebauten Lehre einer Architektur-Physiognomik ganz unverhohlen: »Häuser haben Gesichter wie Menschen und sie tragen in ihnen einen ganz bestimmten Ausdruck zur Schau, an dem man sie erkennt und aus dem man auf ihre innere Verfassung schließen kann«.[98] Und wenngleich sich über Schulze-Naumburgs Eindrücke trefflich streiten ließe, steht wohl außer Frage, dass das Motiv eines sinnlich wahrnehmbaren und wahrnehmenden Antlitzes ausgewählter, ver-

97 Ebd., S. 162–168. Vgl. auch das Kapitel *Walpoles Hand und Füsslis Fuß* in diesem Buch.

98 Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse*, München 1928, S. 108. Vgl. auch ders.: *Das Gesicht des deutschen Hauses*, München 1929. Zu Schultze-Naumburgs Konzept einer Architektur-Physiognomik vgl. auch Bohde, Daniela: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre,* Berlin 2012, insbesondere das Kapitel: »Im Kampf gegen das entstellte Gesicht. Schultze-Naumburgs eugenische Architekturphysiognomik« (S. 85–92). Die Architektur seiner Epoche sah Schultze-Naumburg insbesondere durch den Historismus entstellt.



Abb. 12: Victor Hugo: *Ruinen einer Renaissance-Fassade*, um 1850

meintlich intelligibler Architekturen noch heute von ungezählten phantastischen Erzählungen und Horrorfilmen fortgeschrieben wird.[99]

Wo einzelne Architekturen oder gar ganze architektonische Ensembles[100] mit dem menschlichen Körper enggeführt werden, lassen sich diese folgerichtig

99 Vgl. hierzu Bickenbach 2016.

100 Jürgen Hasse hat entsprechende organologische Metaphorik jüngst systematisch auch auf den urbanen Raum übertragen. Vgl. Hasse, Jürgen: *Der Leib der Stadt. Phänomenographische Annäherungen*, Freiburg/München 2015.

auch im Verbund mit dem Gedächtnis denken.[101] In diesem Sinne hat Jan Assmann auch der objektivierten Kultur die Struktur eines Gedächtnisses zugesprochen.[102] Es wird noch darauf zurückzukommen sein, inwieweit die Gedächtnistheorie der objektivierten Kultur, der Architektur und hier insbesondere den Pflegeinstitutionen des sozialen Gedächtnisses (Museen, Archiven) einige seiner prägenden Modelle verdankte und in ihnen mitunter seine materielle Entsprechung finden konnte.[103] Klar zu unterscheiden bleibt dabei freilich die Rolle der Architektur als einer Gedächtnisstütze in Form eines objektivierten Gegenstandes der Erinnerung – also etwa als Denkmal einerseits oder seiner Rolle als strukturelle Metapher des Gedächtnisses andererseits.

Das unheimliche Haus

Die Architektur, der Historismus und das Unheimliche

Insofern »das Unheimliche das Heimliche-Heimische ist«,[104] sah bereits Freud selbst dieses Unheimliche im gegebenen Fall auch an Architekturen gebunden. Wenn ferner die Wiederholung erstens Sinngebung, zweitens unheimlich ist, weil der vermeintlichen Adressat selbst sinnstiftende Instanz ist und als solche weiß, dass dieser Sinn lediglich erahnt ist, dann lässt sich dieser Konflikt auch auf die Makroebene der Neostile als den Wiederholungen respektive Wiedergängern der (alt)bekannten historischen Referenzstile übertragen – dem Historismus stellt sich die Frage, ob sich in der Wiederholung des Alten Sinn generieren und kontrollieren lässt, ob dieser im Gegenteil bloße Projektion ist oder sich gar gespenstisch zu verselbstständigen weiß. Wenn das Wesen der Angst für Freud nicht zuletzt im Zweifel bestand und »für die Entstehung des unheimlichen Gefühls […] der Urteilsstreit [darüber] erforderlich« ist, »ob das überwundene Unglaubwürdige nicht doch real möglich ist«,[105] dann lässt sich aus dieser

101 Vgl. hierzu auch den Sammelband Tausch, Harald (Hg.): *Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*, Göttingen 2003.

102 Vgl. Assmann 1988, S. 12.

103 Zur Entwicklungsgeschichte der auf Raummetaphorik basierenden Gedächtnismodelle seit Cicero vgl. zuletzt auch Soller, Andreas: *Stottern im Firmament – das kollektive Gedächtnis denken* (Diss.), Wien 2014, S. 101 ff. Vgl. auch Weinrich, Harald: Typen der Gedächtnis-Metaphorik, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bonn 1964, S. 23–26.

104 Freud 1919, S. 268.

105 Ebd., S. 272, hier am Beispiel des Märchens: Während dieses eine Welt der Wunder, der Belebungen des Leblosen oder allmächtiger Gedanken voll akzeptiert habe und

Perspektive auch die Kernproblematik des Historismus in den Blick nehmen: Der Schau und Wiederholung des Alten, wie sie der Historismus betreibt, gelang es auch deshalb nicht, sich aus dem Dunstkreis des Unheimlichen zu lösen, weil sämtliche seiner Gewissheiten in chronischen Kontroversen in Zweifel gezogen wurden. Das Wissen um bewusste oder unbewusste Unterschlagungen und Kenntnislücken formte und belastete das Gewissen des Historismus – die Heimsuchungen durch Gespenster sind seine Symptome. Freuds Theorie des Unheimlichen erweist sich deshalb als anschlussfähig an die ästhetischen Debatten des Historismus, auch wenn sie selbst diese noch keineswegs im Sinne hatte.

Zuletzt hat Jan Niklas Howe die bei Freud nur vage angelegte ästhetische Facette des Unheimlichen und seiner Quelle der Wiederholung des Gleichartigen in den Blick genommen und dabei auch auf die Denkfigur des ästhetischen Genusses auf Basis des *Wieder*erkennens verwiesen, die von Aristoteles bis in die Gegenwart reiche: »Die Annahme, dass Wiederholung und Wiedererkennen zu ästhetischer Lust führen, scheint eine Standardannahme der psychologischen Ästhetik zu sein«[106] Das »Destabilisierungspotenzial« des Unheimlichen indes basiere für Freud auf dem Verdacht einer ebenso verborgenen wie unentrinnbaren Intentionalität, die Howe auch als die »Ununterscheidbarkeit […] von Wirklichkeit und Künstlichkeit« und als eine »Unsicherheit über die korrekte Evaluation eines Stimulus als natürlich oder artifiziell«[107] bestimmte.

Damit lässt sich die Frage nach dem Unheimlichen auch aus den individuellen Wahrnehmungsprozessen herauslösen, auf eine historisch-gesellschaftliche Ebene heben und zur Frage etwa nach dem Grenzverlauf zwischen bildender Kunst und ihrem Gegenstand oder nach dem Verhältnis künstlicher Formgebung und ihrer Adaption, Restitution oder Wiederholung, mithin zur Frage auch nach dem Verhältnis von Stilen und ihren Neostilen wenden. Das Unbehagen angesichts der Wiederholung des Alt- aber nicht hinreichend Bekannten macht auch die Bauten des Historismus zu potenziell verstörenden Déjà-vus. Anliegen und eigentliche Ursache ihrer äußeren historistischen Erscheinung beinhalten nicht zuletzt eine Sinngebung gerade auch mit Blick auf den erklärten vorgängigen Referenzstil, insofern erst die historische Forschung und insbesondere die Parteigänger der Neugotik das Bild der Gotik zu prägen und ihre Entstehung auf ursächliche Geisteshaltungen zurückzuführen wussten. Erst in ihrer Wiederholung als Neugotik konnte es vermeintlich gelingen, die

deshalb nicht unheimlich sei, sei der vermeintliche Einbruch übernatürlicher Kräfte und Phänomene in die reale Welt von Zweifeln und deshalb von Ängsten begleitet.

106 Howe, Jan Niklas: Wiedererkennen und Angst. Das Unheimliche als ästhetische Emotion, in: Camilletti, Fabio u.a. (Hg.): *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, Wien/Berlin 2011, S. 47–61, hier S. 54.

107 Ebd., S. 59.

originäre Gotik in einen zielgerichteten historischen Prozess zurückzuführen, aus dem der geschichtstheoretische Relativismus des historistischen Denkens diese soeben erst herausgelöst hatte: Erst über die Wiederholung eines historischen Stils lassen sich – etwa zum Zwecke der Vergemeinschaftung oder sozialen Distinktion – Wiederauferstehungen oder Teleologien erzählen.

Diese planvolle Seite der Sinngebung blieb nicht ungestört. Vielmehr setzte diese einen zweiten, ungewollten Sinngebungsprozess in Gang – die Ahnung um die willentlichen und unwillentlichen historiografischen Fehler und Unterschlagungen als dem kollektiv Verdrängten haftete den Hervorbringungen des Historismus ebenso an wie der ethische Makel der Kopie als solcher. Die Gespenster, die die historischen Ruinen bewachen oder die historistischen Architekturen beziehen, markieren diese unheimliche, sich jeder rationalen Kontrolle verweigernde Facette der anachronistischen Wiederkehr der Stile. Man fürchtet deren Eigenwillen und die Uneinsehbarkeit ihrer Pläne.

Unheimliche Architekturen: Anthony Vidler, Sigmund Freud

In seinem Buch *The Architectural Uncanny*, das schon im Titel an Jentschs und Freuds Konzepte des Unheimlichen anknüpft und einleitend deren Verhältnis zur Architektur und zur Wiederholung intensiv diskutiert, hat sich Anthony Vidler einer bemerkenswerten Analyse des Unbehagens in der modernen Architektur gewidmet.[108] Sein Buch verdient hier auch insofern gesonderte Erwähnung, als Vidler sich seinem Stoff nicht nur mit einigen Beobachtungen, Prämissen und Hypothesen näherte, die auch der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegen, sondern auch deshalb, weil seine Konkretisierung freudscher Thesen zunächst mit einer umfänglichen Einschätzung des Interesses der Romantik und der *Gothic Novel* am Unheimlichen, Ruinösen, am leeren (Spuk-) Haus eröffnet,[109] um das Haus nicht zuletzt als eine Veräußerlichung des Innenlebens seines Bewohners auszuweisen. Angesichts seiner erklärten Engführung des Verhältnisses des Unheimlichen zur Architektur einerseits mit dem Motiv der Wiederholung andererseits kann gleichwohl überraschen, dass

108 Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny: Essays in the Moden Unhomely*, Cambridge Mass. 1992. Der Titel der deutschen Übersetzung (*unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, aus dem Englischen übersetzt von Norma Keßler, Hamburg 2001) stärkt diese Bindung an Freud noch einmal zusätzlich. Im Folgenden beziehe ich mich auf Vidlers einleitendes Kapitel »Unhomely Houses«, S. 17–44.

109 Mit Verweisen etwa auf Poe, E.T.A. Hoffmann, auf Piranesis Bildwelten desorientierender Architekturen.

Vidler sich sogleich wieder von der retrospektiven und nostalgischen Kultur der Romantik abwendete, um entsprechenden Phänomene fortan allein in der architektonischen *Moderne* (die sich über die programmatische Abkehr vom Bekannten definiert) als seinem eigentlichen Gegenstand nachzuspüren.[110] Die Neostile des Historismus wurden somit von Vidler *nicht* diskutiert, gleichwohl sie die freudschen Verhältnisbestimmungen geradewegs amalgamieren. Denn wenn die sinnstiftende Wiederholung des historisch Vorgängigen und also Bekannten für den Historismus konstituierend ist, potenziert er gemäß freudscher Kategorien wie kein architektonisches Stilphänomen vor oder nach ihm das der Architektur ohnehin anhaftende Moment des Unheimlichen. Denn wenn Freud über das Unheimliche in dessen Beziehung zum Moment der Wiederholung schrieb, hatte er unwillentlich auch die psychologische Tiefenstruktur des Historismus offengelegt, die ganz den Mechanismen einer psychischen Verarbeitung vorgängiger Eindrücke und Prägungen folgt: Aus der Wiederholung überkommener Referenzstile speist sich nicht nur der Sinn der Wiederholung selbst, sondern zu bedeutenden Teilen auch der Sinn des Vorgängigen. Und wo das Vergangenheitsmotiv bei Freud auf Ebene individueller Biografien das Wesen und die Symptomatik von Angst und Traumata prägt, bringt der Historismus auf der Ebene der kollektiven Erinnerung das Gespenst als das Symptom des leidlich Bekannten ins Spiel: Denn anders als in der modernistischen Architektur ist dieses Alte im Historismus als historisierender *Stil* selbst noch mit Blick auf dessen Neubauten stets schon im Haus. Es ist deshalb nur folgerichtig, dass Vidler im weiteren Verlaufe seines Buches den Anteil des irritierenden Momentes des Unbekannten und Ungewöhnlichen am Unheimlichen höher gewichtete als den Anteil des Bekannten und dass er das Unheimliche entsprechend weniger als etwas von innen, als vielmehr eine von außen wirksame Größe begriff.

Die unheimliche Wiederkehr der Stile: Der Neostil als Wiedergänger

Soziale Erinnerung, Wiederholung, Historismus

Der Historismus war geeigneter Boden für stilrelevantes Umgehen. Strukturell ist dafür zunächst die jeweils konstituierende Figur der Wiederholung verantwortlich. Haftet dem kulturellen Gedächtnis ein gewisses Maß an Zeit-

110 Auch Skulptur, Malerei, Kunsttheorie und Kunsthistoriografie spielen in Vidlers Untersuchung keine nennenswerte Rolle.

enthobenheit an, dann generiert erst die Geste der Wiederholung Sinn:[111] Das kulturelle Gedächtnis sei, so Assmann, der »jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümliche Vorrat an Wiedergebrauchs -Texten, -Bildern und -Riten.«[112] Es ist dieser Akt des Nachvollzugs und der Wiederholung, der als gleichzeitige Aktivierung, Aneignung und Sinngebung des zu Erinnernden auch den Historismus und mit ihm die Stilfrage als gedächtnistheoretische Phänomene ersten Ranges ausweist: Gerade erst ihre Stilisierung macht aus Architekturen historische Erinnerungs-, Bekenntnis- und Identitätsarchitekturen. In Rückwirkung dessen werden Stile selbst zu Trägern historischer Erinnerung, deren Gehalte selten konkrete historische Ereignisse oder Figuren, umso häufiger aber ganze Epochen, politische Systeme, gesellschaftliche Ideale und Wertehierarchien im sozialen Gedächtnis wachzuhalten und zu verankern suchen. Auch jede aktive Stilsuche ist deshalb immer konkrete Erinnerungspolitik eines Funktionsgedächtnisses. Seine im sozialen Raum platzierten Denk-, Erinnerungs- und Mahnmale aus Kunst und Architektur sind zentraler Teil jener objektivierten Kultur, die, so Jan Assmann, »identitätskonkret«[113] wirksam werde und normative Kräfte in einer Gesellschaft freizusetzen wisse.

Der Neostil als Beschwörung und Wiedergänger seines Referenzstils

Diese Reziprozität von Stil- und Spukdiskursen folgt unter den Bedingungen des Historismus insofern einer inneren Logik, als das Wiederbeleben vermeintlich *verstorbener* Stile und das gezielt provozierte oder zwangsläufig mitgelieferte Wiederbeleben derer Zeitgenossen schon innerhalb des Historismus selbst als strukturell verwandt wahrgenommen wurde. Auf Basis dieser strukturellen Parallelen bildete sich entsprechend früh eine zählebige und vielgestaltig instrumentalisierbare Großanalogie heraus: Da Spuk wie Neostile in erster Linie Anachronismen sind, die Vergangenheit und Gegenwart synchronisieren, entspreche ein Neostil einem Wiedergänger – dem Wiedergänger seines historischen Referenzstils. Die Nomenklatur des Stildiskurses, der etwa nicht selten und auf Basis biologistischer Kulturtheorien von Renaissancen, Re- oder Survivals einzelner Stile sprach und dabei immer wieder Zeit- und Nationalgeister beschwor, unterfütterte das Verwandtschaftsverhältnis maßgeblich.

111 Vgl. Assmann 1988, S. 12. Im Folgenden spricht Assmann dem kulturellen Gedächtnis im Wesentlichen sechs Eigenschaften zu: Neben der Identitätskonkretheit und Gruppenbezogenheit die Rekonstruktivität, die Geformtheit, die Verbindlichkeit und die Reflexivität. Vgl. ebd., S. 13 ff.
112 Ebd., S. 15.
113 Ebd., S. 11.

Wie aber einstiges Leben und Tod generell Bedingung des Untoten ist, bildet auch die historiografische Diagnose des Ablebens eines Stils die Bedingung seines potenziellen Umgehens oder seiner schließlichen Renaissance. Es lässt sich zeigen, dass Diagnosen des Hinscheidens eines Stils faktisch oft genug dessen Wiederbelebungsversuche vorbereiteten. Motive des Dornröschenschlafs wurden immer dort in Stellung gebracht, wo Altem ein neues Leben eingehaucht werden sollte. Als Botschafter und Schlüssel zum Verständnis vergangener Epochen folgten überkommenes Kunstwerk und Gespenst dabei einem vergleichbaren Kommunikationsmodell, das seinerseits die Engführung von archäologischem Fundstück und Gespenst nahelegte. Entsprechend musste auch die Kunsthistoriografie jederzeit mit den Wortmeldungen des Vergessenen, Unterschlagenen und Fehlinterpretierten rechnen: Auch ihre Auseinandersetzung mit dem historischen Artefakt provozierte ästhetisch geschulte Gespenster.

Das Gespenst als kultureller Erblasser und letzte ästhetische Instanz

Wenn das Gespenst oben in Entsprechung zur Erinnerungskunst des Historismus als Erinnerungsfigur beschrieben worden ist, stellt sich hier die Frage auch nach seiner konkreten Rolle in Bezug auf die Stilfrage.

Epochenstile hinterlassen oder bestimmen keine Testamentserben, sondern gehen auch aus Sicht des 19. Jahrhunderts zunächst in historischen Dynamiken auf oder unter, deren Regeln es noch zu ergründen gilt. An der zukünftigen Stilentwicklung haben historische Stilphänomene mal mehr und mal weniger prägenden, jedoch längst nicht immer intendierten oder kalkulierten Anteil. Umgekehrt ist einem Stil kein Fort- oder Nachleben in der Zukunft garantiert. Vieles geht also ohne Erben unter, wenn nicht aktiv Erbansprüche formuliert, eingeklagt und umgesetzt werden.

Auch von dem, was nicht im historischen Prozess verloren gegangen ist, bleibt vieles seines Kontextes beraubt und deshalb unverstanden. Wenn das Problem nicht nur darin besteht, »dass Kunstwerke nicht sprechen können und deshalb auch nicht zu verraten pflegen, worin ihr innerer, von allen äußeren Determinanten freier Sinn besteht [… und] Interpreten diese Aufgabe übernehmen«[114] müssen, sondern auch darin, dass auch diese Interpreten schnell an ihre Grenzen gelangen, dann hilft aus dieser Krise nur das Gespenst. Denn das Gespenst gibt dem Kunstwerk als dessen lebendiger Geist eine Stimme.

114 Boerner, Bruno/Klein, Bruno: Fragen des Stils, in: Dies. (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 7–23, hier S. 10.

Äußert sich das Gespenst zu Fragen des Stils als eines kulturellen Erbes, dann tut es das als potenzieller Erblasser. Es fungiert als Anwalt und Sprachrohr eines vergangenen Zeitgeists oder Stilwollens, wenn nicht gar als Personifikation von dessen Eigenwillen. Im Gespenst kann ein Denkmal, ein kulturelles Erbe oder selbst noch ein historischer Stil zum handelnden Akteur gewendet werden, der als Zeuge oder Urheber die historische Botschaft einer historischen Stiläußerung oder eines überkommenen Kunstwerks übermittelt oder korrigiert. Gespensterspuk ist also auch im Ressort des Ästhetischen die Selbsterinnerung fehlinterpretierter, unzureichend erinnerter oder gar mutwillig unterschlagener historischer respektive stilhistorischer Wahrheiten, das Veto der historischen Quelle.

So ist das Gespenst auch in Fragen der Kunst das Symptom einer Krise. Es fungiert als Barometer eines schlechten Gewissens selbsterklärter Kulturerben. Das Gespenst, das sich etwa in einem einst von ihm bewohnten historischen Gebäude gegen Neuankömmlinge verteidigt, ist ein klassisches Narrativ. Doch auch über das Materielle hinaus ist Derrida beizupflichten, für den »keine Erbschaft ohne Appell an die Verantwortlichkeit [existieren kann]. Eine Erbschaft ist immer die Reaffirmation einer Schuld«,[115] »einer unauslöschlichen und unablöslichen Schuld einem der Geister gegenüber«.[116]

Aus dieser ureigenen Fähigkeit und Bestimmung des Gespensts zur Korrektur von Geschichtsbildern erklärt sich, weshalb gerade der Historismus geeigneten Boden sowohl für wohlwollende wie für feindselige Gespenster liefern und weshalb sein ausgeprägtes Krisenbewusstsein deren Umgehen zusätzlichen Dünger bereitstellen musste.

Tatsächlich musste die Logik des Irrationalen in der rückwärtsgewandten Stilsuche des 19. Jahrhunderts zwingenden Charakter annehmen, hatte doch jede ästhetische historische Rückversicherung zugleich nachzuweisen, dass dieser auf dem tragfähigen Einverständnis der Vergangenheit basierte. Das Krisenbewusstsein im Ressort des Ästhetischen hat mithin den Reflex begünstigt, den jeweils eigenen Geschichtsauslegungen und Parteinahmen für einen Stil angesichts der zeitgenössischen Alternativen doch wenigstens den Schulterschluss mit der jeweils gewählten Referenzepoche entgegenzusetzen und im Gespräch mit der Vergangenheit selbst letzte Konflikte auszuräumen. Erst die Vorstellung vom Gespensterspuk ermöglichte die anachronistische Unterredung mit den historischen Geistesgrößen, denen einzig in Gestalt ihrer Geister Auskunft über ihr Werk und Erbe hatte abgerungen werden können. Erscheint ein Gespenst, kann der Dialog mit der Vergangenheit konfliktbeladen bleiben, ist aber in jedem Fall zunächst einmal gegeben.

115 Derrida 2004 (1993), S. 129.
116 Ebd., S. 130.

Im Spuk meldete sich der Geist, der den jeweiligen Denkmälern zuvor von der Wissenschaft eingeschrieben worden war, als höchste Instanz in Fragen ästhetischer Angemessenheit selbst zu Wort. Er klagte, ob nun als wohlwollender oder strafender Richter der Geschichtsbilder einer Gegenwart, zunächst den zuvor im historischen Prozess erlittenen Verlust seiner Deutungshoheit ein, um alsbald gegenwärtigen Funktionsgedächtnissen als personifizierter Eigenwillen der Geschichte auch in Fragen des Stils Beistand oder Widerstand zu leisten. Immer galt: War die identitätsbildende Kraft eines verpflichtenden historischen »Geistes« als Fluchtpunkt allen historistischen Denkens, Handelns und Bildens ausgerufen, dann war sein Umgehen unausweichliche Konsequenz. Unabhängig davon, ob sein Auftritt als dämonisch mahnendes Menetekel gefürchtet oder mit feierlichem Wiederauferstehungspathos eigens beschworen wurde, blieb das Gespenst deshalb stetiger Begleiter der Kunsthistoriografie und suchte mit derselben Folgerichtigkeit nahezu sämtliche architektonische Großbaustellen des Historismus heim, mit der umgekehrt die phantastische Gespensterliteratur der Stilfrage ihre Tore öffnete.

Der argumentative, häufig sogar propagandistische Mehrwert solcher Erzählungen war vielfältig. Stets aber wurde die Frage nach kulturellen Erbangelegenheiten über entsprechende Personalisierungen des Historischen in der Figur des Gespenstes zunächst einmal buchstäblich *anschaulich* gemacht – und deren faktische Komplexität dabei nicht zuletzt auf ein Minimum gebracht: Erstens reduziert die Spukerzählung den Komplex des kulturellen Erbes in der Regel auf zwei, am Ende meist namentlich ausgewiesene Vertragspartner. Zweitens macht der Spuk in einiger Hinsicht auch den Aufruf zur historischen Einfühlung obsolet. Denn wenn die Einfühlung die Gegenwart in die Vergangenheit zu führen verspricht und dieser entsprechende Anstrengungen abverlangt, dann sieht sich letztere ihrer Verpflichtungen entbunden, sobald die Vergangenheit als Gespenst selbst gegenwärtig wird.

Und doch bleibt das Verhältnis von Stil und Spuk im Historismus stets vielschichtig: Im Gespenst findet der Neostil als anachronistischer Wiedergänger seines Referenzstils gleichzeitig nicht nur seine strukturelle Entsprechung, sondern auch seinen schärfsten Kritiker, der die Ausprägung oder auch bloße Existenz eines Neostils mal mit wohlwollendem und mal mit unduldsamem Umgehen quittiert.[117]

Neostile wurden in diesem Sinne nicht nur als untote Wiedergänger ihrer Referenzstile, sondern immer wieder auch als aktive Beschwörungen des Überkommenen charakterisiert. Und auch dieser Vergleich wurde zwar meist in dis-

117 Vgl. hierzu Blunk, Julian: Untote Kunstrichter. In diesem Style sollt ihr bauen!, in: *kritische berichte* 1 (2014): Stil/Style, hg. von Joseph Imorde und Jan von Brevern, S. 19–34.

kreditierender, jedoch immer wieder auch in anerkennender Absicht gezogen: Gelang es einem historistischen Gebäude oder Kunstwerk, den »Geist« seines Referenzstils zu beschwören, dann war damit auch ohne eine kritische Heimsuchung belegt, dass sich historischer Geist repräsentiert, angezogen und heimisch fühlt, dass er gegenwärtig wird und also Geschichte oder historischer Geist verlebendigt worden ist. Einfühlung war mit seinem Erscheinen als gelungen ausgewiesen.

Das philosophische Geistergespräch

Durch das Geistergespräch konnten der Kontakt und eine Vertraulichkeit mit der Vergangenheit zunächst einmal überhaupt erst ermöglicht werden.[118] Das Geistergespräch ist dennoch keine Erfindung des Historismus, sondern war bereits in der Antike bekannt. Und schon in der Frühen Neuzeit wurden in den ästhetischen, medientheoretischen und paragonalen Debatten Spukmotive insbesondere dort aufgerufen, wo es die unverfälschte Präsenz des Absenten und die sinnwahrende Überlieferung des Vergangenen auszuweisen galt.[119] Ferner bildeten Vorstellungen vom *Buch* als einem Medium des Dialogs mit dem Geist des (verstorbenen) Autors etwa im Denken Francesco Petrarcas ein zentrales Motiv,[120] das spätestens mit Leon Battista Albertis *De Pictura* in Konkurrenz auch mit dem gemalten Portrait als einem Medium der Kommunikation mit den (abgebildeten) Toten trat.[121] Albertis Zeitgenosse Cyriacus von Ancona hatte den Altertumskundler deshalb explizit als einen *Wahrsager* ausgewiesen, der über das Gespräch mit der Vergangenheit Tote wecken und vom Wissen der Unterwelt profitieren könne.[122]

Als weitgehend verbindlich zeigt sich schon hier eine Konstellation, die dem Geist des Älteren die Rolle des Mentoren des Nachgeborenen zumisst. Als

118 Vgl. auch Boutry 2007, S. 323.

119 Zur Rolle der Geister und Erscheinungen in der Malerei und Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vgl. etwa Cole, Michael: The Demonic Arts and the Origin of the Medium, in: *The Art Bulletin* 84/4 (2002), S. 621–640.

120 Hessler, Christiane: *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014, S. 467–475.

121 Hessler 2014, S. 473. »E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita«. Zit. nach Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfredda, Darmstadt 2002, S. 100 (Della Pittura, 25)

122 Vgl. hierzu Chatzidakis, Michail: Antike Prägung. Ciriaco d'Ancona und die kulturelle Verortung Griechenlands, in: Bell, Peter u.a. (Hg.): *Aktenband der Tagung »Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und Praktiken (13.–15. Jahrhundert)«, Trier, 15–16.2.2008*, Frankfurt 2010, S. 225–257.

Profiteur einer solchen inszenierte sich auch Dante Alighieri im Rahmen seiner *Divina Commedia* (1321), indem er sich vom Geiste des römischen Dichters Vergil durch Inferno und Purgatorium führen ließ. Die Unterweisung auf inhaltlicher Ebene legitimiert und versinnbildlicht dabei auch Vergils formale Anleihen beim antiken Vorbild. Explizit markiert Dante in seiner Göttlichen Komödie auch den *dolce stil nuovo,*[123] der durch ihn und andere in die italienische Literatur eingeführt worden sei.[124] Hier wie andernorts paart sich das Bewusstsein für die Adaption und Optionalität eines Stils mit dem Impuls der Legitimation entsprechender Entscheidungen. Es ist kein Zufall, dass derlei Modifikationen der historischen Referenznahmen einer Gegenwart in Gestalt literarischer Geistergespräche insbesondere in Phasen kulturellen Umbruchs ihre Konjunkturen erleben, während sie in Zeiten eines ästhetischen Konsens an Bedeutung verlieren. Die häufig in Träume eingebettenen Unterredungen mit historischen Größen – »Selbstüberhöhungsträume«[125] aus Sicht Carl Gustav Jungs – sollten den Historismus deshalb dauerhaft begleiten: In und dank der Figur des Gespenstes konnte die Gegenwart in lebendigen Kontakt mit ihren Wurzeln, Bedingungen und Referenzen treten.

Wahlverwandtschaften

Goethe hat dies Problematik früh gesehen und den Übergang eines Regimentes der Blutsverwandtschaft zu dem einer Geistesverwandtschaft zu Beginn des bürgerlichen Zeitalters beispielhaft literarisch nachvollzogen. Sein Roman *Wahlverwandtschaften* (1809) weist die soziale Identität schon im Titel als ein wählbares Gut aus: Im Verlaufe der Handlung findet dieses seine Analogie nicht zuletzt auch in einem historistischen Restaurierungsprojekt.[126] Als das wohlhabende und adelige Paar Charlotte und Eduard auf ihrem Landsitz den verarmten Hauptmann Otto, einen Freund Eduards, und Charlottes Nichte Ottilie beherbergen, entfachen die Gäste die leidenschaftlichen Gefühle der je andersgeschlechtlichen Gastgebenden. Es ist kein Zufall, dass Goethe den Partnertausch seiner Helden dabei nicht nur mit chemischen Phänomenen, sondern

123 Dante Alighieri: *Divina Commedia*, Purgatorio, Canto XXIV.
124 Robert Suckale verortet in diesen Begrifflichkeiten Dantes eine der ersten Andeutungen der Idee eines Zeit-Stils. Vgl. Suckale, Robert: *Stilbegriffe, Stilgeschichte, Stilkritik*, http://kunstgeschichten.blogspot.de/2010/11/robert-suckale-stilbegriffe.html (Stand 14.10.2017).
125 Jung 1968, S. 64.
126 Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften*, Tübingen 1809.

konsequent mit der Geschichte der Restaurierung einer alten Kapelle und somit mit Fragen auch des kulturellen Erbes engführt.[127] Die amourösen Bekenntnisse korrespondieren mit den ästhetischen – und ecken wie diese an: Denn Goethe entfaltet in seiner Nebenerzählung um die historistische Umgestaltung der mittelalterlichen Kapelle beispielhaft auch die Probleme einer sich konstituierenden Denkmalpflege, die zwischen ästhetischen, historischen und kulturellen Bedürfnissen zu vermitteln hat. Widerstand kommt von der Dorfbevölkerung: Die (zeittypischen) Umbauten und Umbettungen der im befriedeten Bezirk Beigesetzten stören die Totenruhe und die Praktiken des Andenkens, leisten aber Charlottes ästhetischen Vorlieben Genüge. Die komplexen Verstrickungen, in denen aller Wunsch nach Neuordnung des Gefüges am Ende tragisch scheitern muss, enden für Eduard und Ottilie tödlich. Beide werden in eben jener Seitenkapelle der Dorfkirche beigesetzt, die zuvor historistisch restauriert und in diesem Zuge von Ottilie selbst in Adaptionen gotischer »Vorbilder« bemalt worden war. Ottilies eigenes Antlitz verschmilzt alsbald auf wundersame Weise mit dem Bild der Maria, Ottilie wird zum Gespenst.[128] Zwischen Epiphanie und Spuk oszillierende Sichtungen ihres Totengeistes machen die Kapelle bald zu einem Wallfahrtsort – und Goethes Roman sowohl zu einer veritablen *Gothic Novel* als auch zu einer profunden Analyse des Historismus: Goethe hat klar gesehen, dass der Paradigmenwechsel des bürgerlichen Zeitalters, der die Wahlverwandtschaften anstelle der Blutsverwandtschaften setzte, das Konzept des Geistesadels anstelle dynastischer Ideologien denkbar werden ließ und dabei das geistige gegenüber dem biologischen und materiellen Erbe aufzuwerten wusste, nicht nur neue Freiheiten, sondern auch neue Sünden und Schuldmuster mit sich bringen musste.

Zum zeitlichen Kontext der Engführungen von familiären Stammbäumen, denkmalpflegerischen Fragen und Spukmotiven in den Wahlverwandtschaften gehört, dass Goethe in den unmittelbaren Jahren nach Erscheinen seines Romans wiederholt mit beißendem Spott gegen die Nazarener ins Feld ziehen sollte.[129] Und schon 1808 hat Goethe im *Faust I* deutlich aufgezeigt, dass der Blick auf vergangenen Zeitgeist allem voran von den Projektionen der Gegenwart bestimmt ist. Seinen Titelhelden ließ Goethe feststellen:

127 In ihrer brillanten Analyse der Erzählung um die vier unglücklich Liebenden hat auch Susan Bernstein den Motivkreis des historistischen Restaurierens als deren eigentlichen Subtext ausgewiesen. Vgl. Bernstein, Susan: *Housing Problems. Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud, and Heidegger*, Stanford 2008, S. 73–88.

128 Zu Ottilies Umgehen in der neugotischen Kapelle vgl. insbesondere Bernstein 2008, S. 83 ff.

129 Vgl. etwa Büttner 1983.

Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.[130]

Geistige Potenz und Latenz des Kunstwerks: Bilderspuk.

Eine gänzlich andere Kategorie ästhetisch bedingten Umgehens bildet der in fiktiver Literatur und Kunsttheorie gleichermaßen umfänglich entfaltete Bilderspuk,[131] in dem die populäre Vorstellung, nach der sich das im Kunstwerk überdauernde Leben wieder freisetzen lasse, ihre Metapher und ihren literarischen Vollzug finden konnte. Dem konkreten – historischen oder historistischen – Kunstwerk waren die Modalitäten und der Handlungsrahmen, innerhalb dessen sich ein Spuk vollziehen konnte, dabei etwa in Bezug auf die Identität dargestellter Personen weitgehend vorgegeben. Gleichwohl blieb das vermeintliche Beseelungspotenzial einzelner Kunstwerke in Hinblick auf die (Wieder-)Aufnahme oder (Wieder-)Ausgabe eines ihnen eingeprägten Geistes nicht zwingend auf künstlich abgeformte oder nachgebildete menschliche Individuen oder Körper angewiesen. Neben zwei- oder dreidimensionalen Portraits waren es vielmehr insbesondere auch ihre nächsten Verwandten, die negativen Hohlformen des menschlichen Körpers, die den Bezug durch einen intelligiblen Geist eines Toten regelrecht provozierten: Ungezählt sind die Gespenster, die entweder als bloßes Leichentuch, als hohle Ritterrüstungen oder als sonstige leere Körperhüllen ihr Unwesen trieben. Eine weitere prägende Größe in Bezug auf den Zuschnitt eines Bilderspuks war schließlich der verantwortliche Künstler selbst: Wo immer ein anerkanntes Künstlergenie als Erschaffer des entsprechenden Bildwerks oder bedeutende Taten und geistiges Nachleben des im Bild Dargestellten bekannt waren, konnte sein Ruf begünstigend, beschleunigend und intensivierend auf entsprechende Beseelungspro-

130 Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust I*, Tübingen 1808, Sp. 575fff. Ohne dass Goethe der Renaissance einen Namen gebe, bildete für Stierle ferner insbesondere auch der zweite Teil des *Faust* (*Faust II*, Tübingen 1832) eine Meditation über die Historizität und das Übertreten einer historischen Epochenschwelle durch seinen in der mittelalterlich-gotischen Welt beheimateten Helden. Vgl. Stierle 1987, S. 478.

131 Ganz in dieser Bedeutung eines den Bildern als Latenz eingelagerten Lebens wird zuletzt auch Georges Didi-Hubermanns Biografie Aby Warburgs von einer Spuk- und Gespenstermetaphorik getragen. Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Berlin 2010.

zesse wirken. Nicht zu Unrecht hat Derrida festgestellt: »Ein *Meisterwerk* lebt immer, per definitionem, in der Art eines Gespenstes.«[132]

Totenruhe vs. Memorialpflicht innerhalb der Stildebatte

Es ist darauf hingewiesen worden, dass die großen politischen, religiösen, sozialen und urbanistischen Umwälzungen des bürgerlichen Zeitalters sowohl mit Blick auf die Erinnerungsethik als auch auf die Wahrung der Totenruhe eine grundsätzlich Neujustierung des Nähe-Distanz-Problems erzwungen haben, innerhalb dessen sich das Verhältnis zwischen Lebenden und Toten regelt. Es kann nicht überraschen, dass die Suche nach einem die Totenruhe weder beeinträchtigenden noch absolut setzenden goldenen Mittelweg sich dabei nicht nur mit Blick auf die Ahnen, sondern auch mit Blick auf deren kulturelles Vermächtnis spiegelte – und damit zum Problem auch der Historiografie oder der Denkmalpflege wurde. Ähnlich wie etwa im *Faust* eine kritische Distanzunterschreitung und im *Hamlet* eine kritische Distanznahme als Kehrseiten derselben Medaille einer zweckgebundenen Geschichtspolitik kenntlich wurden, lassen sich äußere Pole einer erinnerungsethischen Positionsfindung auch auf dem Gebiet der Ästhetik benennen. Georg Dehios berühmte Mahnung, historische Bausubstanz zu konservieren und nicht zu restaurieren,[133] bekannte sich zur größtmöglichen Wahrung der Totenruhe, während Eugène Viollet-le-Ducs zupackender Restaurationsstil deren Gegenteil betrieb.[134] Das kritische Verhältnis von Pflege- und Aufmerksamkeitsanspruch des Historischen bei gleichzeitiger Vorstellung von seiner Unantastbarkeit prägte im Historismus sowohl die Kunstpolitik als auch die künstlerische Praxis selbst. Das jeweils angelegte Maß eines Zuviels oder Zuwenigs im Vergangenheitsbewusstsein entschied damit stets auch über den Anlass und Zuschnitt eines Spuks.

Generell ist stilrelevantes Umgehen mithin gegeben, sobald den spukenden Geistern in ihrem irdischen Vorleben eine historische Stilverantwortung zugebilligt werden kann, die über ihren Spuk zentral oder auch nur beiläufig aufgerufen wird. Sowohl im Stil- als auch im Spukdiskurs wurden im Historismus die zentralen Fragen kultureller Identität ausgehandelt, Erinnerungsgemeinschaften definiert, über kulturelle Zugehörigkeit, Inklusion und Exklusion be-

132 Derrida 2004 (1993), S. 35 (Hervorhebung J.B.)
133 Vgl. insbesondere Dehio 1905.
134 Seine Ansichten und Methoden hat Viollet-le-Duc bekanntlich selbst umfänglich dokumentiert. Vgl. insbesondere Viollet-le-Duc, Eugène: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance*, 6 Bde., Paris 1858–1876.

funden, Erbe gehoben und Erbrecht geregelt. Stil- und Spuk-Diskurse waren unter den Vorzeichen des Historismus strukturell verwandt und mannigfaltig miteinander verschränkt.

7 Walpoles Hand und Füsslis Fuß

Wenn das nicht mein Ahne ist, der aus
seinem wurmstichigen Rahmen tritt und
seinen Handschuh ins geweihte Wasser des
Weihwasserbeckens taucht![1]

Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand […]
haben etwas ungemein Unheimliches an sich, besonders wenn ihnen […]
noch eine selbständige Tätigkeit zugestanden wird.[2]

7.1 Strawberry Taste »goes gothick«

Der Modell-, wenn nicht gar »Sündenfall« der Verquickung von Spuk- und Stilfragen steht ganz am Anfang der langen, vom Historismus geprägten Epoche zwischen Aufklärung und Moderne und besteht aus einer Heimsuchung im doppelten Sinne: Nachdem Horace Walpole ein neues Heim gesucht und diesem ein vermeintlich passendes Stilkleid angelegt hatte, erduldete der stolze Hausherr von *Strawberry Hill* die Heimsuchung durch einen bösen Spuk.

Horace Walpole kam in London als viertes Kind des ersten englischen Premierministers Sir Robert Walpole zur Welt. Sein 1734 aufgenommenes Studium der Mathematik, Anatomie und Musik am King's College Cambridge brachte er nicht zum Abschluss. 1739 unternahm er gemeinsam mit dem von ihm verlegten Schriftsteller Thomas Gray die Grand Tour, die ihn insbesondere in die künstlerischen Zentren Frankreichs führte. Von seinem Vater hatte Horace Walpole einige politische Ämter übertragen und schließlich eine stattliche Kunstsammlung vererbt bekommen. Doch auch weit über dessen Tod hinaus hatte Walpole von 1741–1768 im House of Commons gesessen, bevor der Tod seines Neffen ihm schließlich auch den Titel des 4. Earl of Orford zutrug.
In die Geschichte ging Horace Walpole indes weniger als Politiker denn als Prototyp des englischen Exzentrikers ein, der sich als doppelte Gründungsgestalt

1 »Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier!« Bertrand, Aloysius: La Chambre gothique, in: Ders.: *Gaspard de la Nuit*, Paris/Brüssel 1868 (1842), S. 75 f., hier S. 76.
2 Freud 1919, S. 266.



Abb. 13: John Giles Eccardt: *Horace Walpole vor Strawberry Hill*, um 1755

um die europäische Kulturgeschichte verdient gemacht hat: als Urheber und Namensgeber der *Gothic Novel* (bei Walpole noch *Gothic Story*) einerseits und als wesentlicher Impulsgeber der architektonischen Neugotik in England andererseits. Giles Eccardts um 1755 entstandenes Portrait setzte Walpole bereits eine Dekade vor Erscheinen von dessen bahnbrechendem Roman *The Castle of Otranto* sowohl als einen Mann der Schrift als auch als Bauherrn in Szene (Abb. 13): Eine Raumöffnung im rechten Hintergrund gibt den Blick auf Walpoles private Residenz *Strawberry Hill* frei, die der Bauherr bis 1776 im neugotischen Stil um- und ausbauen ließ und deren Identifikation mit seinem Romanschloss Walpole in hohem Maße nahelegen sollte:

Am 27. Juni 1747 hatte Walpole einen kleinen Besitz bei Twickenham in der Peripherie Londons mitsamt einem Manor House aus dem späten 17. Jahrhundert von der Spielzeughändlerin Mrs. Chenevix erworben – ein »bürgerliches Landhaus also«, so Norbert Miller in seiner umfänglichen Analyse von Roman und Landsitz Walpoles, »mit einer eher ordinären Vorgeschichte, alles in allem



Abb. 14: Johann Heinrich Müntz: *Strawberry Hill*, um 1755–1759

kein Ambiente für einen Mann von Welt.«[3] Walpole jedoch zeigte sich gerade von dem limitierten Repräsentationspotenzial und der »Winzigkeit des Hauses und seiner schäbigen Provenienz«[4] herausgefordert. In einem Brief vom 5. Juni 1747 kokettierte er gegenüber seinem Freund Horace Mann: »Das Haus ist so klein, daß ich es Dir zur gefälligen Ansicht in einen Briefumschlag packen könnte«.[5] Gleichwohl richtete Walpole seine Energien in den kommenden drei Dekaden ganz auf den kontinuierlichen Um- und Ausbau Strawberry Hills zu einem neugotischen Refugium, das heute als ein Schwellen- und Schlüsselwerk zwischen *Gothic Survival* und *Gothic Revival* in England und als eines der Initialwerke des europäischen Historismus überhaupt gilt (Abb. 14, 15).

3 Miller 1986, S. 66.
4 Ebd.
5 Zit. nach ebd.



Abb. 15: Horace Wapole (Bauherr); Robert Adam, James Essex u.a. (Architekten): *Strawberry Hill*, 1749–1776

7.2 Die drei Bauphasen von Strawberry Hill

Der Außenbau von Strawberry Hill entfaltet sich nach Vorbild des Castellated Styles weitgehend in der Horizontalen. Er ist sparsam durchfenstert und von einem Zinnenkranz bekrönt, während sich die Innenausstattung eher an den Zierformen des Ecclesiastical Style orientiert – Walpole scheint bei seinem Landhaus tastend nach dem adäquaten gotischen Stil gesucht und die Bauaufgabe dabei nie letztgültig definiert zu haben.

Die Neugestaltung und Erweiterung der angekauften Immobilie lässt sich grob in drei Bauphasen unterteilen.[6] Die erste Bauphase (1749–1754) konzentrierte sich zunächst auf die Gotisierung des Vorhandenen und hier insbesondere auf die Interieurs. Bereits 1749 hatte Walpole für die technische Umsetzung der eigenen Pläne William Robinson vom *Royal Office of Works* engagiert. Anfang 1750 dann gab der Bauherr die ebenso programmatische wie schockierend un-

6 Zur Bau- und Auststattungsgeschichte von *Strawberry Hill* vgl. ausführlich Guillery, Peter/Snodin, Michael: Strawberry Hill. Building and Sight, in: *Architectural History* 38 (1995), S. 102–128. Vgl. auch Snodin, Michael: *Strawberry Hill*, New Haven 2009; Chalcraft, Anna/Viscardi, Judith: *Strawberry Hill. Horace Walpole's gothic castle*, London 2007.

zeitgemäße Losung »go gothick!«[7] aus und noch im selben Jahr gründete Walpole gemeinsam mit John »the Vyne« Chute und dem Maler Richard Bentley, Beiname »the Goth«,[8] das sogenannte *Committee of Taste*, dessen Aufgabe in der umfänglichen Gotisierung von Strawberry Hill bestand. Insbesondere Richard Bentley sollte als »erste[r] Architekt«[9] von Strawberry Hill diese erste Bauphase prägen.[10] Diese endete mit der Errichtung des Refektoriums und der Bibliothek.[11]

Die zweite Bauphase (1760–1763) stand dagegen vornehmlich im Zeichen John Chutes,[12] der der historischen Arglosigkeit Bentleys etwas mehr architekturhistorische Expertise entgegenzusetzen hatte. Die wesentlichen Leistungen der beiden ersten Bauabschnitte sind insbesondere die Bibliothek (Abb. 16) und das Treppenhaus (Abb. 17) von Strawberry Hill.

In der dritten Bauphase von 1772–1776 wurden weitere Veränderungen und Zubauten vorgenommen. Einer davon war der *Beauclerk Tower*, der auf Basis der Pläne des professionellen Architekten James Essex errichtet wurde. Neben diesem wirkte ferner mit Robert Adam ein weiterer, palladianisch geprägter Architekt auf ein deutlich erhöhtes Maß stilistischer Homogenität hin.[13]

Denn die ersten beiden Bauphasen waren von einer mitunter hemmungslos geschichtsvergessenen Kombinatorik geprägt gewesen. Im Außenbau, vor allem aber im Inneren des Gebäudes wurden ohne jede Systematik sämtliche Stilphasen der englischen Gotik in Stellung gebracht. Pittoresk sollte es sein, asymmetrisch und labyrinthisch. Man verirrte sich in Gängen und historischen Referenzen gleichermaßen und ließ ein Sammelsurium an Stilzitaten heranwachsen, das im Verbund mit zufällig erworbenen originalen Fragmenten gotischer Bau- oder Ausstattungskunst für eine gewisse Aura des Authentischen sorgte, aber jedes Bestreben nach Stilreinheit von vornherein absichtsvoll ins Leere laufen ließ.

7 Zit. nach Miller 1986, S. 73. Mann fragte zurück, weshalb es denn ausgerechnet gotisch werden müsse. Vgl. ebd., S. 74.

8 »Er [Bentley] war ›The Goth‹, weil er den Schlüssel zum Verständnis der geplanten Stilerneuerung besaß.» Ebd., S. 98f. Bentleys nicht selten auf historischem Halbwissen basierende Arglosigkeit, das von ihm zu verantwortende »Wirrwarr« (ebd., S. 99) im Umgang mit den historischen Stilen habe dabei seinerseits eine individuelle und unwiderstehliche Kraft entfaltet.

9 Ebd., S. 90.

10 Vgl. ebd., S. 85.

11 Vgl. ebd., S. 157.

12 Zur zweiten Ausbauphase vgl. ebd., S. 157–174.

13 Gleichwohl Walpoles und Adams' künstlerische Selbstverständnisse einiges gemeinsam hatten, entwickelte sich ihr Verhältnis keinesfalls spannungsfrei. Vgl. hierzu ausführlich Wilton-Ely, John: Style and serendipity: Adam, Walpole and Strawberry Hill, in: *The British Art Journal* 11/3 (2011), S. 3–14.

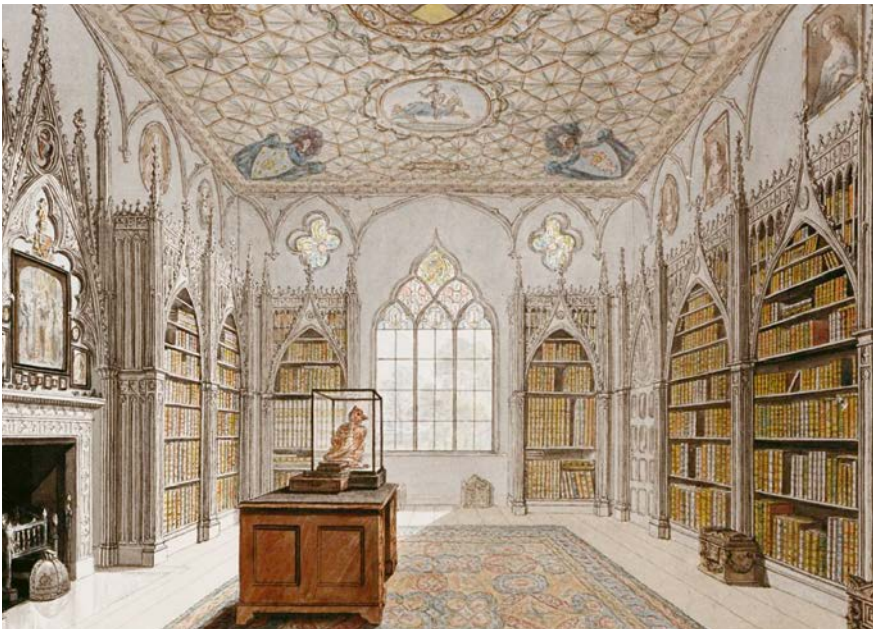


Abb. 16: John Carter Delt: *Ansicht der Bibliothek von Strawberry Hill*, um 1784

Dem Gebot der historischen Rückversicherung begegnete das *Committee of Taste* bestenfalls mit spielerischem Charakter.[14] Walpole selbst begriff sich als einen »Architekten mit Kleister und Schere«[15] – und Bentley zeigte sich gemäß Norbert Miller umso zufriedener mit den neuen Kontextualisierungen des Alten, »wenn es dabei noch ein wenig frivol und blasphemisch herging.«[16]

Die 1774 publizierte und vom Hausherrn selbst verfasste Schrift *A description oft he villa of Horace Walpole*[17] kann als Hauptschriftquelle für den Zuschnitt der Zusammenarbeit des *Committee of Taste* und seiner anarchischen Stil- und Ausstattungspolitik gelten. Freimütig gab Walpole darin sämtliche Inspirationsquellen und Originale preis, die in Strawberry Hill als Repliken zu einem zweiten Leben kamen:[18] das Nordportal der Kathedrale von St. Alban,

14 So sah Walpole etwa die Wahl seiner Dachzinnen für Strawberry Hill durch einen Text im *Deuteronomium* autorisiert. Vgl. Miller 1986, S. 73, S. 101.
15 Ebd., S. 149.
16 Vgl. ebd., S. 104.
17 Walpole, Horace: *A description of the villa of Horace Walpole, youngest son of Sir Robert Walpole earl of Orford, at Strawberry-hill, near Twickenham. With an inventory of the furniture, pictures, curiosities & c.*, London 1774.
18 Vgl. Miller 1986, S. 169.

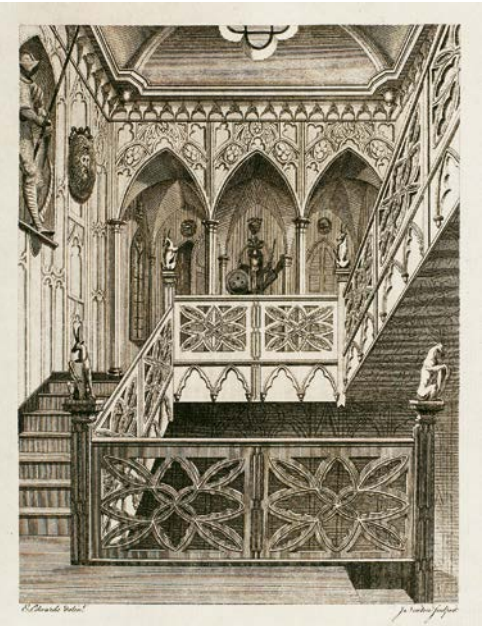


Abb. 17: Edward Edwards: *Treppenhaus von Strawberry Hill mit Zugang zur Bibliothek und vorgelagerter »Armory Hall«*, aus: *A Description of the Villa …*, 1774

die Decke eines Seitenschiffes der Kapelle Heinrichs VII. in der Westminster Abbey, die in Strawberry Hill einen Korridor eines Ministersohnes überspannte (Abb. 18, 19). Noch Robert Adam legte die Fensterrose der alten Saint-Pauls-Kirche London gleichsam aufs Kreuz, um sie zur Stuckverzierung des sogenannten Round Rooms in Strawberry Hill zu degradieren[19] (Abb. 20) – nicht zuletzt dieses aus Maßwerk abgeleitete Bandelwerk dürfte dafür verantwortlich zeichnen, dass mit Blick auf Walpoles Landhaus wiederholt auch von einer Rokoko-Gotik gesprochen worden ist.[20]

Insbesondere auch die ersten Sätze der Beschreibung der Bibliothek,[21] welche im Folgenden eine gesonderte Rolle spielen wird, gewähren einen tiefen Einblick in die Politik der Kombinatorik unterschiedlichster Zitate und Versatzstücke, der sich die gesamte Innenausstattung Strawberry Hills verpflichtet sah:

19 Vgl. Wilton-Ely 2011, S. 5.
20 Vgl. Clark, Kenneth: *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, New York 1929, S. 139.
21 Walpole 1774, S. 43–55.

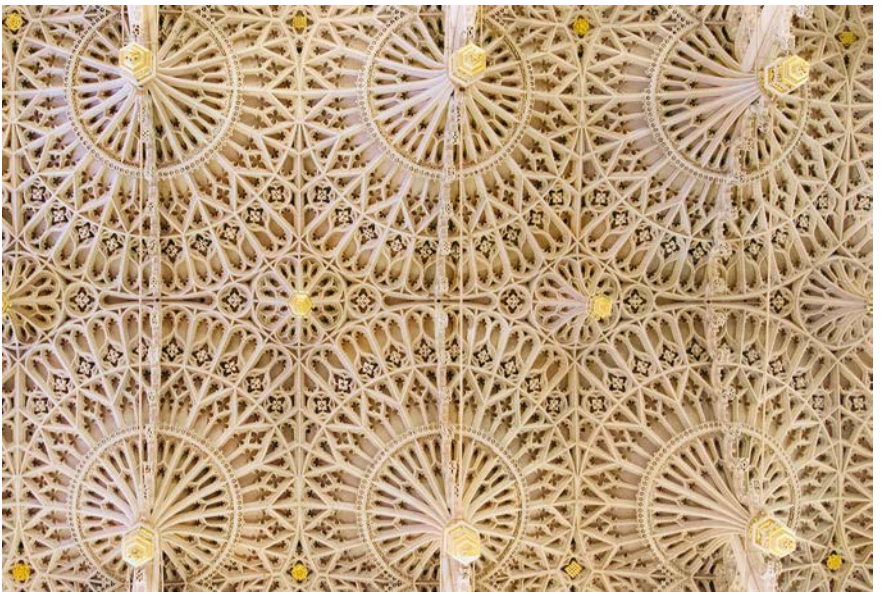


Abb. 18: *Kapelle Heinrichs VII.*, Westminster Abbey, 1503–1509

> The books are ranged within gothic arches of pierced work, taken from a side-door case to the choir in Dugdale's St. Paul's. The doors themselves were designed by Mr. Chute. The chimney-piece is imitated from the tomb of John the Eltham earl of Cornwall, in Westminster-abbey; the stone-work from that of Thomas duke of Clarence, at Canterbury.[22]

Die wohl sprechendsten Beispiele für die planvolle Unverfrorenheit, mit der der Zugriff auf das gotische Kulturerbe betrieben wurde, bildeten jedoch die Kamine, die im formalen Zitat manch mittelalterliches Bischofsgrabmal zu privaten Feueröfen degradierten. Der Kamin des Little Parlour zitierte nach Auskunft Walpoles das im späten Perpendicular Style gearbeitete Grabmal Thomas Ruthalls, des Bischofs von Durham († 1523) aus Westminster Abbey,[23] während der Kamin der Bibliothek von Strawberry Hill das ebenfalls in Westminster Abbey befindliche Grabmal Edmund »Crouchback« Plantagenets zum Vorbild nahm (Abb. 21, 22).

Die Pietätlosigkeit, mit der die Grabarchitekturen aus ihren Kontexten gerissen und mit der ihre memorialen Zweckbestimmungen unterlaufen wurde,

22 Ebd., S. 43.
23 Vgl. Miller 1986, S. 104.



Abb. 19: *Strawberry Hill, Galerie*, ab 1749

wurde dabei durch den Reichtum des feinsinnigen und blasphemischen Witzes aufgewogen – konnte doch der Inhalt der kopierten Monumente in Strawberry Hill offenbar getrost verfeuert werden. Das Purgatorium geriet zur Ofenglut, welche Lebenslichter aufflammen und sich in Rauch auflösen ließ, um schließlich die christliche Formel »ashes to ashes« hämisch beim Wort zu nehmen.[24] Kurz: Die Herzen von Walpole, Bentley und Chute erwärmten sich an der gesamten Palette tradierter Vanitasmotivik und Sepulkralikonografie, indem sie diese dem Feuer ihrer häuslichen Scheiterhaufen überantwortete.

In der Zusammenschau ließ sich die Vielzahl der mal erfundenen, mal zitierten, mal kopierten und mal gekauften architektonischen und skulpturalen Versatzstücke, Ornamente und heraldischen Motive in Strawberry Hill einzig auf den gemeinsamen Nenner bringen, dass diese im weitesten Sinne dem gotischen Stil zugeschlagen werden konnten. Mit seinem Neologismus *Serendipity* hob Walpole die kalkulierte Provokation seines Regiments des richtungslosen

24 Vgl. ebd., S. 103f., S. 142.

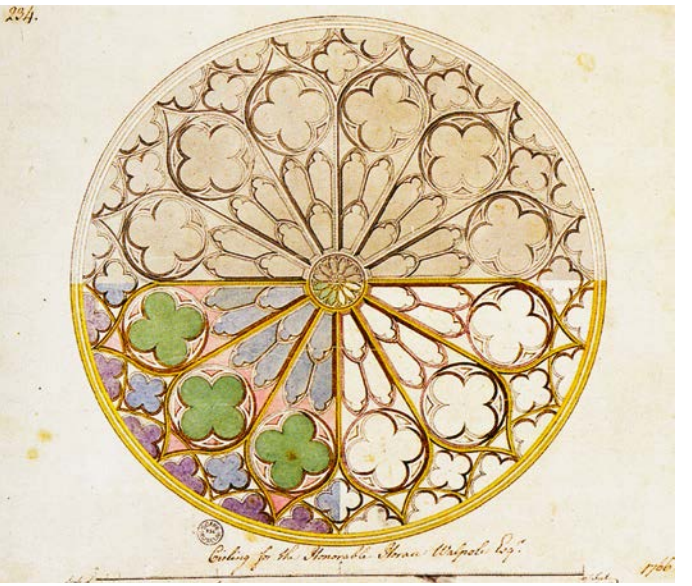


Abb. 20: Robert Adam: *Bandelwerk nach Vorbild der Fensterrose der alten Saint-Pauls-Kirche London für die Decke des Round Room*, 1776

Zufalls und der Kombinatorik in den Stand einer programmatischen Ästhetik. Mit ihr ließ sich der arglose Umgang mit den historischen Kontexten und Semantiken seiner Referenzwerke und mit deren Urhebern und Auftraggebern als gangbare Methode der Erfindung und Erkenntnis bestimmen. Es steht gleichwohl außer Zweifel, dass Walpole, Bentley und Chute nicht nur um ihre anmaßend arglose Inanspruchnahme historischen Erbes wussten, sondern diese im Gegenteil genussvoll kultivierten. Miller urteilte:

> Dass Bentleys von grotesken Fabeltieren und von abenteuerlichen Ornamenten überquellende Entwürfe für Refektorien und Kreuzgänge niemals dafür bestimmt sein konnten, »den wahren Geist des Zeitalters« heraufzubeschwören, war dem Dreierrat sicher ebenso bewusst wie den mäkelnden Kunstrichtern heute, die den Dilettantismus, die mangelnde Authentizität des geschichtlichen Zugriffs […] beklagen.[25]

Millers Bild der vermeintlich scheiternden *Beschwörung* eines vermeintlich *falschen* Geistes des gotischen Zeitalters kann schließlich auch den Weg zum

25 Ebd., S. 100.





Abb. 21: John Chute: *Kamin in der Bibliothek von Strawberry Hill*, 1754
Abb. 22: Alexander of Abingdon oder Michael of Canterbury: *Grabmal Edmund »Crouchback« Plantagenet*, ca. 1296–1301

Schlossgespenst von Otranto weisen, dessen Auftritt im Folgenden als die folgerichtige Intervention des *wahren* Geistes der Gotik interpretiert werden soll.

7.3 Walpoles Hand

Zwischen den beiden ersten und der dritten Bauphase entstand Walpoles epochemachender Roman *The Castle of Otranto*. Und diesem ging im Sommer 1764 ein vermeintlich initialer Traum voran. Gemäß Walpoles eigenen Angaben hatte ihm dieser die Niederschrift seines noch um Weihnachten desselben Jahres erstmals, wenngleich bereits ins Erscheinungsjahr 1765 datierten[26] und zunächst unter Pseudonym publizierten Romans regelrecht abgenötigt. Gleichwohl machte er den Traum erst viele Monate später und im persönlichen Rahmen publik: Am 9. März 1765, kurz vor Erscheinen der zweiten Auflage seiner Erzählung, deren nun erstmals beigefügter Untertitel *A Gothic Novel*

26 Vgl. ebd., S. 41.

einen bis dato der Architektur und bildenden Kunst vorbehaltenen Stil- und Epochenbegriff zum literarischen Gattungsbegriff wenden und damit nicht nur ein neues Genre aus der Taufe heben, sondern auch so beiläufig wie folgenschwer insbesondere *gotische* Architekturen an Gespensterspuk binden sollte, fragte er seinen Freund Reverend William Cole in einem vielzitierten Brief:

> Hast Du während des Lesens, wie das Bild aus einem Rahmen steigt, Dich nicht an das ganz in Weiß gehaltene Portrait des Lord Falkland in meiner Galerie erinnert? Soll ich Dir gestehen, was der Ursprung dieser romanhaften Geschichte gewesen ist? Ich erwachte eines Morgens zu Anfang des vergangenen Juni aus einem Traum, von dem ich nur soviel zurückbehalten habe, dass ich mich in einem alten Kastell wähnte (ein sehr natürlicher Traum für einen Kopf, der so wie der meine mit gotischer Historie vollgestopft ist) und daß ich dabei auf dem obersten Geländer eines mächtigen Treppenhauses eine riesenhafte, gewaffnete Hand aufruhen sah. Noch denselben Abend setzte ich mich nieder und begann zu schreiben, ohne im mindesten zu wissen, was ich sagen oder berichten wollte. Das Werk wuchs mir unter den Händen, und es wurde mir immer lieber[27]

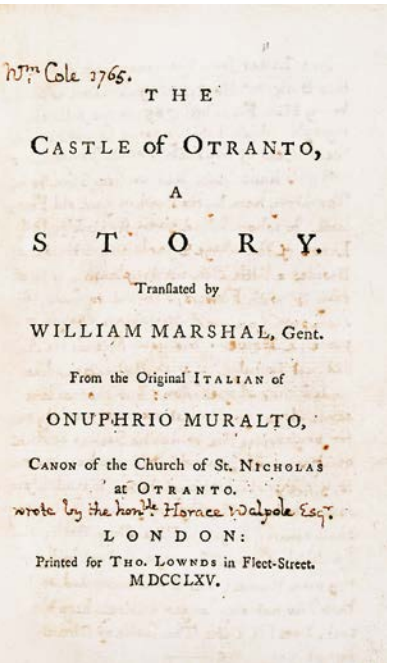
Gemäß Miller gebe es keinen Grund, diese Schilderung »eines Zustandes von statischer Verwirrung aller Normen und von einer das Ich bedrängenden Proportionsverschiebung«,[28] die ihr Opfer zur literarischen Verarbeitung des Traumgesichts gezwungen habe, im Kern anzuzweifeln. Die nächtliche Erscheinung der Hand könne ferner relativ präzise datiert werden – Miller schlug den 4. oder 5. Juni 1764 vor.[29]

7.4 The Castle of Otranto

Falsche Vorrede: Konstruierte Rekonstruktionen

Walpole veröffentlichte aber nicht einfach einen fiktiven Roman (Abb. 23), sondern entwickelte um dessen Erstauflage (1765) herum zunächst ein komplexes paratextuelles Verwirrspiel: Er rekapitulierte nicht nur eine nicht als Fiktion

27 Zit. nach ebd., S. 181 f.
28 Ebd., S. 182.
29 Vgl. ebd., S. 181.


Mr. Cole 1765.

THE

CASTLE of OTRANTO,

A

STORY.

Translated by

WILLIAM MARSHAL, Gent.

From the Original ITALIAN of

ONUPHRIO MURALTO,

CANON of the Church of St. NICHOLAS at OTRANTO.

wrote by the hon.ble Horace Walpole Esq.r

LONDON:

Printed for THO. LOWNDS in Fleet-Street.

MDCCLXV.

Abb. 23: Horace Walpole: *The Castle of Otranto*, Titelblatt der ersten Auflage von 1765

gekennzeichnete und vielfach gestaffelte historische Überlieferungsgeschichte, sondern trug sogleich selbst kritische Fragen in Bezug auf die Authentizität und Autorschaft der vermeintlichen historischen Dokumente heran, die letzten Endes in der Frage nach dem Wahrheitsgehalt des Erzählten selbst kulminierten.

In der Vorrede,[30] die Walpole nicht mit seinem Klarnamen, sondern mit dem Pseudonym *William Marshal* unterschrieb, gab er die Geschichte vom Spuk auf Otranto als die Übersetzung eines im Jahre 1529 in Neapel und in Mönchsschrift gedruckten Berichts des Kanonikers Onuphrio Muralto (Muralto ≈ hohe Mauern – schon der Familienname des fiktiven Autors scheint somit auf ein wesentliches Stilmerkmal gotischer Architekturen anspielen zu wollen) der Kirche des St. Nicolas Church aus. Diese Schrift sei »der Fund einer alten Handschrift«[31]

30 Ich zitiere fortan aus der deutschen Übersetzung von 1810: Walpole, Horace: *Die Burg von Otranto*, Berlin 1810 (*Vorrede zur ersten Ausgabe*, S. 7–14).

31 Als solche wurde sie von Brandes als »klassischer Topos selbstreferenzieller Literatur« beschrieben. Brandes 2013, S. 151. Gerade die Lückenhaftigkeit der vermeintlichen Überlieferungen sowie die gegenseitige Ergänzung und Beglaubigung unterschiedlicher Quellen, so Brandes, steigere dabei den Eindruck der Authentizität. Vgl. ebd., S. 151–155 (hier am Beispiel Wackenroders). Dasselbe gelte für die Pluralisierung di-

der Bibliothek eines nordenglischen, katholischen Adelsgeschlechtes entnommen worden. Ihre Sprache sei »rein Italiänisch«,[32] die berichteten Ereignisse zwischen 1095 und 1243, mithin zwischen den ersten und den letzten Kreuzzug zu datieren. Indes ahnt der falsche Übersetzer Marshal in seiner Vorrede, dass eine vermeintlich dem Druck zugrunde liegende handschriftliche Dokumentation der Ereignisse erst aus der Zeit der aragonesischen Herrschaft über das Königreich Neapel (ab 1443) stammen könne, insofern unter den »offenbar erdichtet[en]«[33] Namen die spanischen Namen der Bediensteten ins Auge fielen. Auch die »Schönheit der Sprache« deute darauf hin, dass das »Product […] wenig älter als die Buchdruckerkunst«[34] sei. Mit Blick auf den Wahrheitsgehalt des Berichtes spekuliert Walpole alias Marshal schließlich über die Absicht des »Pfaffe[n]« Muralto, dem wissenschaftlichen Fortschritt seiner Epoche entgegenzuwirken, »um den Pöbel in alten Irrthümern und Aberglauben zu bestärken«.[35] Der Bericht entstamme also dem wundergläubigen Mittelalter, seine planvolle Popularisierung dagegen erwehre sich in der Frühen Neuzeit deren vermeintlichem Primat rationaler Vernunft. Gleichwohl gibt sich sein falscher Übersetzer Marshal doch immerhin so weit »für das Stiefkind seines Geistes eingenommen«,[36] dass er zu »glauben [bereit sei], die Hauptvorfälle der Geschichte gründen sich auf etwas Wahres« und seien »einer wirklichen Burg entlehnt.«[37] Natürlich liegt die Sache auch hier nicht ganz einfach: Das namensgebende Otranto befindet sich in Apulien, Walpoles Otranto dagegen in Norditalien, gemeint ist mit dem Romanschloss aber ohnehin – dazu später mehr – Strawberry Hill.

Spiegelte Walpole bereits in der Figur Muraltos auch ein wenig sein selbstgewähltes Rollenmodell, in dem er sich als Bauherr von Strawberry Hill gegen die Maximen der Aufklärung und klassizistischen Ästhetik in Stellung brachte?[38] Und ähnelte die Arbeit des *Committee of Taste* nicht bereits auffällig der unzureichend informierten, tastenden und geschmäcklerischen Archäologie Marshals? Fest steht: Indem Walpole im Rahmen seiner fingierten historischen Rekonstruktionsbemühungen der *Vorrede* nicht nur falsche und echte Doku-

egetischer Erzählebenen und Erzählinstanzen. Vgl. ebd., S. 173 (am Beispiel E.T.A. Hoffmanns).

32 Walpole 1810 (1764), S. 7.

33 Ebd., S. 8.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 11.

37 Ebd., S. 13.

38 Miller hat Walpoles Neugotik von Strawberry Hill als regelrechte »Polemik gegen den Klassizismus« und die italienisierenden Palastarchitekturen, die die Baukultur im England des 18. Jahrhunderts prägten, gelesen. Miller 1986, S. 27.

mente, Autoren und Gespenster, sondern auch Weltbilder, Zeitebenen und Zeitgeister konfrontativ in Stellung brachte, wusste er seine Leser noch vor Beginn der eigentlichen Romanlektüre am Beispiel Onuphrio Muraltos auch für die Funktionslogik zweckorientierter Geschichtsauslegung zu sensibilisieren. Der Leser sah sich also hinreichend gewarnt: Auch mit Blick auf die Geschehnisse in Otranto wäre in jeder erdenklichen Hinsicht höchste Achtsamkeit geboten.

Der Roman

Verwinkelt und labyrinthisch wie dessen Architektur gibt sich auch die Handlung des Romans, die dennoch stets im Schloss und seiner unmittelbaren Umgebung verbleibt. Befreit man sie von ihren zahlreichen Nebenhandlungen und ihrem narrativen Schmuckwerk, so handelt der Roman vom Kräftemessen des Burgherrn Manfred, der um die Illegitimität seiner Besitz- und Herrschaftsansprüche auf Otranto weiß, aber umso engagierter an der Geheimhaltung der entsprechenden historischen Umstände sowie am Fortbestand seiner Dynastie arbeitet, und dem Geist des zwei Generationen zuvor um seinen Besitz gebrachten Alfonsos.

Am Tage von dessen arrangierter Hochzeit mit Isabella verliert Manfred seinen Sohn Corrado, der im Innenhof der Burg von Otranto von einem riesenhaften Ritterhelm unbekannter Herkunft erschlagen wird (Abb. 24).[39] Das Streben des schockierten Manfreds ist fortan ganz darauf gerichtet, die Scheidung von seiner eigenen Frau zu bewirken, um Isabella selbst ehelichen zu können. Diese flieht mithilfe des edlen Bauernjünglings Theodor und des Geistlichen Geronimo: Dass dieser der Vater Theodors ist und beiden Männern das Erbe aufs Schloss gebührt, wird der Leser erst am Ende des Romans erfahren. Bis dahin führen Manfreds psychischer wie handlungspolitischer Widerstand gegen das Unvermeidliche diesen sukzessive ins Verderben. Nicht umsonst steht von Beginn an eine nebulöse Prophezeiung im Raum, die Manfreds Großvater Riccardo einst infolge seiner verbrecherischen Inbesitznahme von Otranto – er hatte den eigenhändig ermordeten Burgherrn Alfono auf Basis eines falschen Testaments beerbt und seine Tat später mit der Stiftung von zwei Klöstern und einer Kirche zu sühnen versucht – in einem Traumgesicht des heiligen Niklas entgegennehmen musste: Riccardos Nachkommenschaft solle Otranto ledig-

39 Einen kursorischen Abriss der Illustrationsgeschichte des Romans liefert: Linfield, Peter N.: Imagining the Undefined Castle in *The Castle of Otranto*: Engravings and Interpretations, in: *Image and Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, 18/3 (2017), S. 46–63.

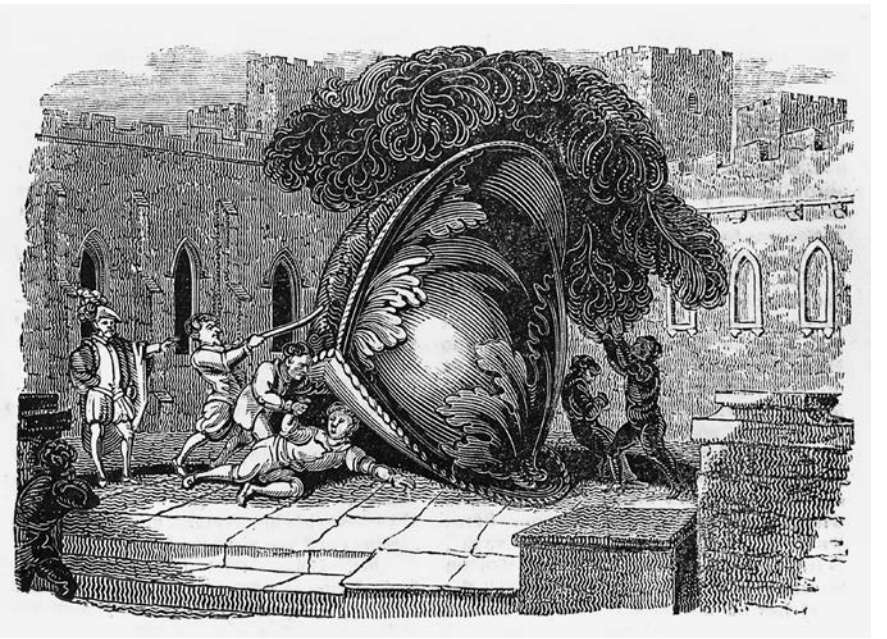


Abb. 24: Illustration zu *The Castle of Otranto* aus einer Ausgabe von 1824

lich so lange beherrschen, »bis der rechtmäßige Eigenthümer zu groß geworden sey, die Burg zu bewohnen, und so lange Riccardo männliche Erben haben werde, sie zu besitzen.«[40]

Dass der Moment der ritterlichen Rückkehr des einst betrügerisch beerbten Burgherrn Alfonso gekommen ist, ahnen Manfred und Walpoles Leser mithin bereits mit der treffsicheren Ankunft des gigantischen Helms, der der Zukunftsperspektive der erbschleichenden Dynastie einen ersten herben Schlag versetzt. Tatsächlich folgen dem Menetekel bald weitere Rüstungs- und Körperteile: ein überdimensionierter Fuß (Abb. 25), der den gesamten Rittersaal füllt, ein riesiges Schwert, das sich im Burghof zum Helm gesellt.

Wie in einem Puzzle setzt sich das Bild eines einst entwürdigten, zu Fall gebrachten und seiner Bewegungsfreiheit beraubten, nun aber zu neuem Leben erwachenden Goliaths zusammen. Offenbar zunächst vergeblich schickt sich dieser an, seinen Körper aus dem labyrinthischen Gespinst der mittelalterlichen Architektur Otrantos respektive der neumittelalterlichen Architektur von Strawberry Hill zu erheben. Sein Körper wirkt wie eingemauert, genauer noch: wie nach Maßgabe des verschachtelten Grundrisses des Schlosses (Abb. 26,

40 Walpole 1810 (1764), S. 222.

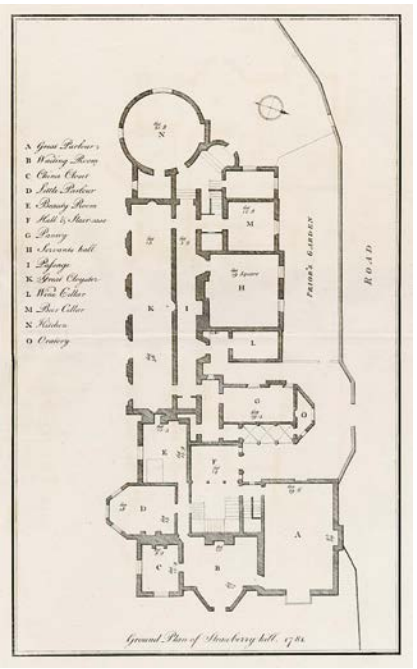


Abb. 25: Bertie Greatheed: Illustration einer Ausgabe von *The Castle of Otranto* von 1791

27) in Kompartimente zergliedert, welche nun nach undurchschaubarer Logik scheibchenweise in das Raumzeitkontinuum der Gegenwart einbrechen. Seine wahre Gestalt und Größe wird durch ihre Fragmentierung zunächst unkenntlich gemacht, lässt sich aber gleichwohl von Beginn an erahnen.

Im Roman läutet die von Walpole geträumte Hand als allerletzte Warnung sowie als Schluss- und Höhepunkt des Stelldicheins gigantischer Rüstungs- oder Körperfragmente die finale Gegenüberstellung der beiden Hauptkontrahenten Manfred und Alfonso ein. Eine Bedienstete, Matildens Kammerzofe Bianca, schreit als Erste auf: »[W]ir sind alle verloren! Er ist wieder da! […] der Riese, seine Faust, sein Handschuh!«[41] Bianca setzt ihren Bericht fort, der in wesentlichen Punkten Walpoles im Briefe niedergelegten Schilderung des eigenen Traumes entspricht: »Ich blickte in die Höhe, und […] erblickte auf dem obern Geländer der großen Treppe eine geharnischte Hand, so groß und dick – Ich dachte, ich müste [sic] in Ohnmacht fallen«.[42] Der Hausherr sucht nach Auswegen, sein aufgrund eigener Erbansprüche zugereister Widersacher Friedrich, Vater der flüchtigen Isabella, aber weiß: »Manfred, Manfred, Ihr Gewis-

41 Ebd., S. 200. Orig.: »hand in armour«
42 Ebd., S. 204. Orig.: »I thought I should have swooned.«



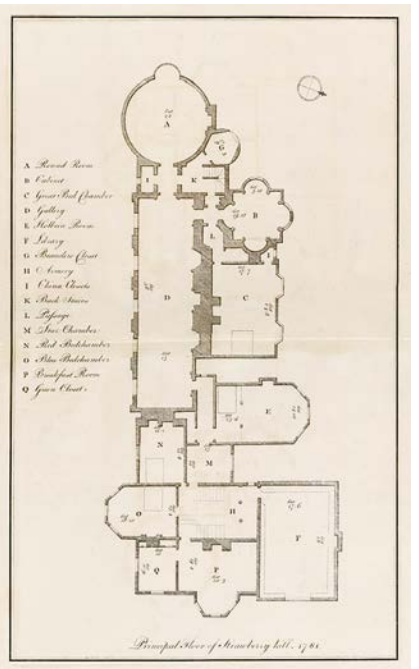


Abb. 26 und 27: *Grundrisse des Erd-* (links) *und des ersten Obergeschosses* (rechts) *von Strawberry Hill*, 1781

sen, Ihre Verschuldung klagt sie an«.[43] Und *Walpole* weiß – das belegen sowohl die weitsichtige Mahnung, die er Friedrich in den Mund legt, als auch Biancas Ohnmacht, die er ähnlich als Modus des eigenen Schreibprozess für sich reklamiert hatte – also schon beim Verfassen seines Romans, dass es sich wohl auch bei der eigenen geträumten Hand um eine Anklage des eigenen Gewissens gehandelt haben dürfte. In seiner Erzählung jedenfalls kommt es, wie es kommen musste: Die Erbansprüche und die dynastische Perspektive Manfreds, der kurz zuvor aufgrund einer Verwechslung selbst noch der eigenen Tochter Matilde den Todesstoß versetzt hatte, werden in einem dramatischen Finale zerstört: In Matildes Todeskampf hinein erschüttert ein Donnerschlag die Burg.

> In dem Augenblick, da Theodor dazu trat, wurden die Mauern der Burg hinter Manfred mit mächtiger Gewalt danieder geworfen, und Alfonso's Gestalt zu unermeßlicher Größe ausgedehnt, stand auf der Mitte der Trümmer. Theodor ist der wahre Erbe Alfonso's! sprach das Gesicht. Ein Donner-

43 Ebd., S. 205.

schlag folgte der Rede, und feyerlich schwebt' es zum Himmel empor. Die Wolken theilten sich. Des heiligen Niklas Gestalt umarmte Alfonso's Schatten. Die Ausstrahlung ihrer Glorie entriß sie sterblichen Augen.[44]

Unter dem Eindruck der Apotheose der riesigen und endlich vollständigen Gestalt des Ahnengeistes, der in einem Schlag sowohl das Kastell als auch Manfreds genealogisches Lügengebäude in Trümmer zu legen vermag, widmen sich die zurückgebliebenen versammelten Romanfiguren gemeinsam der Rekonstruktion der historischen Geschehnisse und genealogischen Verwicklungen und verifizieren schließlich einhellig, dass der Bauernjüngling Theodor, den mancher aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Bildnis Alfonsos bereits für dessen Wiedergänger gehalten hat, tatsächlicher Nachkomme und rechtmäßiger Erbe Otrantos ist. Das über Generationen in Geltung stehende Geschichtsbild ist korrigiert, Alfonsos Geist befriedet – mit Manfreds reuiger Anerkennung seiner berechtigten Niederlage endet der Roman, in dem es vordergründig also um genealogisches, politisches und materielles Erbrecht geht.

Einen zusätzlichen Subtext der hochgradig selbstreferenziellen Erzählung bilden zunächst die Mechanismen und Funktionen der Historiografie: In der etappenweisen Offenlegung der umstrittenen und lückenhaften Erbfolge kippt alsbald auf Basis eines neuen Dokumentes, Ereignisses oder Zeugens jede neue Erkenntnis die zuvor in Geltung stehenden Stammbäume – und mit ihnen die zugehörigen Identitäten, Geschichtsbilder und Zukunftsperspektiven der Protagonisten. Als unausweichliche Folge dieses sich gegen Ende der Erzählung häufenden Kunstgriffes und seiner sich exponentiell steigernden Wirksamkeit stellt sich aufseiten des Lesers ein wachsendes *generelles* Misstrauen gegenüber jeder Art von Historiografie ein. Die falschen Fährten, die Walpole im Roman einem fortschreitenden Korrekturprozess aussetzt, geraten dabei mehr und mehr auch mit den unaufgeklärten Irreführungen seiner Vorrede in spannungsvolle Korrespondenz.

Das Schloss von Otranto – Strawberry Hill

Beide künstlerische Initialwerke der doppelten Gründungsgestalt Walpole, Strawberry Hill und der ihm auf Basis eines Albtraums auf den Leib geschriebenen Schauerroman sind als solche von den jeweils zuständigen Fachdisziplinen ausgiebig, aber weitgehend isoliert gewürdigt worden. Bestenfalls haben

44 Ebd., S. 220.

eher beiläufige Verweise auf Parallelen und formale Analogien zwischen realem und fiktivem Schloss den Spuk als applizierten Stimmungswert im Dienste der Auratisierung des Landsitzes oder der Charakterisierung seines Bauherrn gelesen, bis Norbert Miller in seiner bemerkenswerten und bereits vielfach zitierten Walpole-Monografie von 1986 konsequent die strukturelle Reziprozität von Architektur, Baupolitik und Roman und Gespenst in den Blick genommen hat. Die vier wesentlichen der von ihm offengelegten signifikanten Koinzidenzen und Analogien seien im Folgenden kurz benannt.

Erstens hat Miller zwar nicht als Erster festgestellt, dass es Korrespondenzen zwischen der baulichen Gestalt des Romanschlosses von Otranto und der realen Architektur von Strawberry Hill gibt, aber weit umfänglicher, als andere aufzeigen können, dass sich beider Topografie mitunter bis ins Detail zur Deckung bringen lassen.[45] Räume, Raumfolgen und sogar einzelne Korridore des literarischen mittelalterlichen Kastells ließen sich denen der neumittelalterlichen Residenz zuzuordnen.

Zweitens zeigen sich der Ausbau von Strawberry Hill und die Motivik und Architektur des Romans strukturell insofern miteinander verbunden, als sie denselben ästhetischen Prämissen und demselben Leitmotiv des Fragmentarischen folgen. Dieses Motiv determiniere beide Lebensleistungen Walpoles gleichermaßen, einerseits den Ausbau und die Innenausstattung von Strawberry Hill, andererseits seine *Gothic Novel* und hier insbesondere das Auftreten des Hausgeistes von Otranto.

Drittens verfügt Walpoles erste *Gothic Novel* bei Abzug all jener Testamente und Intrigen, Verwechslungen und Leidenschaften, die das Genre als narrative Versatzstücke auch in der Folge prägen sollten, über ein motivisches Alleinstellungsmerkmal, das hier für den eigentlichen Horror verantwortlich zeichnet: Die »gespenstische Disproportion [der Hand] zu aller Umgebung […] das Fragmentarische wie das Maßstabslose«, so Miller mit Blick auch auf die Frage, was nicht erst im Roman, sondern bereits an Walpoles »Traumgesicht so irritierend«[46] war. Miller selbst hat die Übergröße des gerüsteten Gespenstes von Otranto dezidiert in Korrespondenz zu Richard Bentleys grafischer Illustrationskunst gesetzt, die ähnlich anarchische Angriffe auf Perspektive und Proportion gefahren habe (Abb. 28).

45 Die Analogien zwischen jeweiligen Räumen von Strawberry Hill und Otranto wurden bereits in den 1930er-Jahren etwa von W.S. Lewis diskutiert. Vgl. Lewis, Wilmarth Sheldon: The Genesis of Strawberry Hill, in: *Metropolitan Museum Studies* 5/1 (1934), S. 57–92, hier S. 88ff.

46 Miller 1986, S. 184.



Abb. 28: Richard Bentley: *Illustration zu Thomas Grays Elegy of a Country Churchyard*, 1753

In dieser bildkünstlerischen Entsprechung sah Miller mithin eine motivische Quelle der Disproportionalität auch von Walpoles literarischem Gespenst.[47] Diese These ist angesichts der intensiven Zusammenarbeit von Bentley und Walpole im *Committee of Taste* so plausibel wie naheliegend, bleibt aber dennoch eine Antwort auf die Frage schuldig, welches innere Band Spuk und Architektur nicht nur formalästhetisch, sondern auch semantisch aneinanderbindet. Sie klärt ferner weder Identität noch Anliegen der zunächst erträumten und dann literarisierten Hand und ihres möglichen Besitzers. Mit Blick auf Bentley wäre der Disproportionalität des Schlossgespenstes von Otranto vielmehr implizit eine gewisse, wenngleich im konkreten Fall logisch abgeleitete Willkürlichkeit unterstellt. Man muss jedoch nicht erst die Bedeutungsperspektive als ein Stilmittel insbesondere der mittelalterlichen Malerei und

47 Vgl. ebd., insbesondere S. 83–105. Bentleys Illustrationen und Walpoles Gespensterroman hätten gleichermaßen die »scheinbar unverrückbaren Größenverhältnisse im Reich des Schönen« (ebd., S. 87) aufgehoben. So entspreche die »Verwirrung der Größenverhältnisse« (ebd., S. 97), die stets unweigerlich auch eine Reihe von Dekorumsverstößen bei den Gewichtungen des Dargestellten mit sich gebracht habe, ganz auch der architektonischen Ästhetik von Strawberry Hill.

Skulptur bemühen, um im Gegenteil darauf zu plädieren, dass neben dem scheibchenweisen Auftreten des Gespenstes auch dessen Gestalt und Größe in weit höherem Maße als kalkuliert und signifikant zu gelten hat. Es sei daran erinnert: Während Walpole die im Traum erlebte Übergröße des gerüsteten Romangespenstes in seinem Roman über die Weissagung plausibilisierte, nach der der wahre Herr seinem Schloss eines Tages entwachsen werde, hatte er Strawberry Hill bekanntlich schon kurz nach dessen Erwerb kokett auf die Größe eines Briefcouverts taxiert.

Walpoles irritierendes und literarisiertes Traumgesicht, und damit komme ich zu einem vierten Punkt Millers, hat nichts Geringeres als eine essenzielle baupolitische Zäsur gezeitigt: Im Gegensatz zu den anarchischen ersten beiden Bauphasen, schreibt Miller, habe die anschließende »Vollendung von Strawberry Hill […] im Zeichen einer lückenlos eingehaltenen Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit« gestanden und sei auf den »Ausgleich der Gegensätze [zur klassizistischen Weltanschauung und Ästhetik]«[48] bedacht gewesen. Die breit angelegte Bestandsaufnahme Millers ließe sich darüber hinaus wie folgt paraphrasieren: Der Traum von der übergroßen Hand im Treppenhaus und der um sie herum entwickelte Roman können als Abschluss, wenn nicht gar als Nachlese der ersten Phasen der Umgestaltung des Landsitzes gelten. Die Niederschrift des Romans sei »das späte, erzählerische Resümee, die romanhafte Staffierung der zweiten, 1763 abgeschlossenen Ausbauphase des Castle of Strawberry Hill« gewesen, die »den Mauern und Nischen von Walpoles Landsitz, seinen Schreinen und Glasfenstern, erst eine eigene Stimme«[49] verliehen habe. Und erst in der dritten und letzten Bauphase hat Walpole gesteigerten Ernst und professionelle Architekten walten lassen. Es ließe sich also zuspitzen: Die Zäsur des Traums scheidet zwei annähernd gegenläufige baupolitische Ansätze.

Aufgrund welcher Assoziationen oder gar zwingenden Logik Walpole seine Bauherrntätigkeit überhaupt mit literarischem Spuk angereichert hat, bleibt indes selbst bei Miller weitgehend im Vagen. Meines Erachtens dürfte eine kleine, aber folgenreiche analytische Unachtsamkeit Millers dafür verantwortlich sein, dass dieser eine überreife Frucht seiner Konfrontation von Gebäude und Roman selbst nicht ernten wollte: Aus beiläufigen Bemerkungen wird deutlich, dass er in *Alfonso* Walpoles Alter Ego im Roman verortet: »Wie später dem Schloßgeist von Otranto sind dem Erbauer von Strawberry Hill die äußeren Wände und die ästhetischen Grenzen zu eng geworden. 1760 beginnen die Umbauten […]«[50] In der Tat sollte Strawberry Hill mit der Erbauung des *Beauclerk Towers* nun erstmals auch in der Vertikalen wachsen.

48 Ebd., S. 30.
49 Ebd., S. 64.
50 Ebd., S. 168.

Gleichwohl führt die Assoziation Walpoles mit dem Burggeist Alfonso meines Erachtens in die Irre. Denn Walpoles Alter Ego im Roman ist *Manfred*. Alfonso ist zwar Ausgeburt von Walpoles Geist, kommt aber mit diesem nicht zur Deckung. Erst auf Basis dieses Perspektivwechsels setzt sich meines Erachtens der Zusammenhang von Roman und Baupolitik in jeder Hinsicht zu einem schlüssigen Gesamtbild zusammen. Denn wo es um die Klärung des Verhältnisses der Architekturen von Strawberry Hill und Otranto geht, stellt sich zuallererst die Frage, welche Rolle sich der auktoriale Erzähler im Roman selbst zudenkt.

7.5 Erinnerungsarchitekturen, Gewissenstopografien

Vordergründig wird, wie in so vielen Spukerzählungen nach dem *Schloß von Otranto*, auch in diesem materielles und zugleich dynastisches und politisches Erbrecht ausgehandelt: Es geht um den schwelenden Konflikt zwischen falschen und legitimen Erben, der wesentlich vom Geist des Erblassers Alfonsos selbst befeuert wird. Er ist es, der aktiv und zielgerichtet auf Auflösung drängt. Umkämpftes Erbe und Handlungsbühne zugleich ist die gotische Architektur, die Walpole schon im Untertitel der Zweitauflage in den Rang einer Titelheldin hob – spätestens mit dem Etikett einer *Gothic Story* öffnet der Roman einen weiteren Diskursraum: den des Stils und des *kulturellen* Erbes. Auch dessen Verhältnis zum Text muss bestimmt werden: Ist es die diegetische Zeit des Romans, dessen literarischer Stil oder sein Schauplatz (das Schloss von Otranto), der aus dem Erzählstoff eine *Gothic Story* macht? Spielt der Text lediglich zur Zeit eines »gotischen« Mittelalters, ist er im gotischen Stil gehalten, liefert die gotische Architektur die Bühne der Romanhandlung oder verhandelt der Text die Gotik gar als sein eigentliches Sujet? Was hätte das Initialwerk der literarischen Gattung in letzterem Falle eigentlich kommunizieren wollen? Und was hat es in diesem Zusammenhang mit dem fiktiven Verwirrspiel um die Autorschaft und Überlieferungsgeschichte des fiktiven Textes und dessen zeitnaher Auflösung auf sich?

Die Diskussion dieser Fragen soll im Folgenden insbesondere Walpoles vermeintlich initialen Traum auf seine literarischen und möglicherweise auch baupolitischen Konsequenzen hin analysieren und konkretisieren – Walpole hatte seinen Roman bekanntlich selbst in gewisser Hinsicht als Niederschrift eines »Traumtextes« im freudschen Sinne ausgewiesen. Doch weshalb sah sich Walpole im Traume zunächst *selbst* von einer übergroßen Hand bedroht?

Für Sigmund Freud hätte wohl außer Zweifel gestanden, dass es sich bei der Drohgebärde der Hand aus dem Initialtraum, die Walpole zu ihrer sofortigen ungefilterten Verarbeitung genötigt hatte, um eine Regung von Walpoles unterbewusstem Über-Ich gehandelt haben dürfte. Insbesondere die Bedeutung, die Walpole seinem diffusen Angsttraum zugemessen hat, deutet im Verbund mit seiner anschließenden künstlerischen Verarbeitung unmissverständlich darauf hin, dass er tatsächlich eine Botschaft empfangen zu haben meinte. Die riesige Hand schien einen neuralgischen Punkt lokalisiert und ihre Finger in die Wunde gelegt zu haben.

Wenn im Folgenden Freuds Methodik der Traumdeutung zu Rate gezogen werden soll, um die Semantik und das Irritationspotenzial des Traums in einem Close-Reading auch seiner künstlerischen Verarbeitung im Roman präziser zu bestimmen, so sieht sich dieser Versuch insbesondere durch eine komfortable Quellenlage motiviert, die durch bemerkenswerte Fügung sämtliche für eine freudianische Traumanalyse benötigten Ingredienzen beisammen hält: Wir verfügen erstens über einen vom Träumer erinnerten und schriftlich dokumentierten Traum. Mit dessen Kenntnis hätte Freud gemäß seiner Überzeugung, dass sich der Schlüssel zur Interpretation nächtlicher Fingerzeige längst in Händen des Patienten befinde, letzteren sogleich zur freien Assoziation[51] aufgefordert. Vertrauen wir also Walpoles Schilderung seiner zwanghaft ungefilterten, quasi fremdgesteuerten Niederschrift seines Romans, die ihn in ihrem vermeintlichen Vorgriff auf die Programme des automatischen Schreibens zur Referenz der Surrealisten werden ließ,[52] so verfügen wir selbst über jenen freien Assoziationsfluss, mit dessen Hilfe dem Träumenden gewöhnlich Zugang zum unbewusst Gewussten verschafft werden konnte und in dem die im Traum gegebenen Stich- respektive »Reizworte«[53] – Walpoles Ich, ein gotisches Trep-

51 Die Methode des freien Assoziierens als eines wesentlichen Werkzeugs der Traumanalyse hat Freud in seiner sechsten Vorlesung zur Traumdeutung entwickelt und begründet. Sie baut auf der Annahme, dass der erste, noch nicht durch rationale Prüfung gefilterte Einfall den Träumenden seinen Traum, der als psychisches Phänomen als seine eigene Leistung zu werten sei, zuerst erinnern und in der Folge verstehen lasse. Vgl. Freud, Sigmund: Sechste Vorlesung: Voraussetzung und Technik der Deutung, in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge, Frankfurt am Main 2000, S. 116–127.

52 Die Programmschriften des Surrealismus propagierten die Ergebnisse des automatischen Zeichnens und Schreibens als Ausdruck authentischer, da unverfälschter und nicht durch die Ratio korrigierter Wahrheiten. Vgl. etwa Breton, André: Le Message automatique, in: *Minotaure* 3–4 (1933), S. 54–65.

53 Das oder die Reizwort(e) werden im Falle der Traumdeutung anders als bei der Technik des freien Assoziierens im Wachzustand nicht vom Analytiker, sondern vom Träumenden gewählt (geträumt). Das erträumte Reizwort sei, so Freud, häufig ein alternativer Begriff für etwas anderes. Vgl. Freud, Sigmund: Die zukünftigen Chan-

penhaus, eine übergroße gerüstete Hand – zentral aufgerufen werden: Walpoles Assoziationsfluss wurde vom Verfasser selbst als der Roman *The Castle of Otranto* ausgewiesen. Mit Nachdruck hatte Walpole beteuert, mit welcher Wucht der Nachtmahr über ihn hinein- und dessen künstlerische Verarbeitung aus ihm herausgebrochen seien, mit welch willenloser Bereitschaft er sich zum Protokollanten dessen machte, das er selbst noch nicht hatte rationalisieren können.[54]

Nicht zuletzt sind wir dank Walpoles brieflichen Verweises auf seinen »Kopf voller Gotik« über die Umstände und Ursachen seines Traumes informiert. Denn in seinem Ansatz einer Traumdeutung durch den Träumenden selbst gibt Walpole den Hinweis auf den wesentlichen historischen und biografischen Kontext seiner nächtlichen Erscheinung – auf den ebenfalls bestens dokumentierten Ausbau von Strawberry Hill. Wir wissen um dessen Kauf, um die bewussten Entscheidungen für die provozierenden Anachronismen und Dekorumsverstöße bei seiner stilistischen Gestaltung. Strawberry Hill ist von Walpole selbst beschrieben worden und hat sich weitestgehend im originalen Zustand erhalten. Wir wissen um die Biografie Walpoles, seine politische Orientierung und seine Interessen, ferner um die generellen Zeitströmungen und Problemlagen des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit all seinen epochalen Umwälzungen der Aufklärung und den Vorboten eines relativistischen historischen Denkens.

Kurz: Es ließe sich hoffen, Walpoles Traum und seinen literarischen und baupolitischen Folgen beizukommen, ohne in bloße Spekulationen verfallen zu müssen. Die bemerkenswerte Handlungs- und Motivarmut der Traumszene vereinfacht das Unterfangen: Sie ruft Horace Walpole, eine riesige Hand und ein gotisches Treppenhaus auf – keine Bildfolge, keine Handlung, nicht einmal eine Bewegung: Die Hand ruht auf, ihr Entdecker verharrt in Schockstarre.[55]

Der Traum konfrontiert mithin drei Motive – das Treppenhaus, eine gerüstete Hand, den Träumenden – von denen eines keiner weiteren Erklärung

cen der psychoanalytischen Therapie, in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 1: Schriften zur Behandlungstechnik, Frankfurt am Main 2000, S. 121–132, hier S. 125.

54 Allein die *frühzeitige* Unterbrechung von Walpoles Assoziationsfluss, die Freud eingefordert hätte, lässt sich im Nachhinein nicht mehr bewerkstelligen. Bleiben wir bei Walpoles Version der Wahrheit, so war er tatsächlich erst mit *Beendigung* seiner – faktisch natürlich kaum in einem kontinuierlichen Zustand der Entäußerung verfassten, sondern klug konstruierten – Erzählung wieder zu klarem Bewusstsein gelangt.

55 Es scheint, als habe Walpole einen entsprechend reduzierten und konzentrierten Vortragsmodus in gewohnter Koketterie auch mit Blick auf seinen Roman noch einmal eigens markieren wollen: Als William Marshal urteilt er in der Vorrede der englischen Erstausgabe über den zu diesem Zeitpunkt noch als historisches Dokument verkauften Bericht von Otranto: »Es giebt hier keinen Schwulst, Gleichnisse, Blumen, Ausschweifungen, oder unnöthige Beschreibungen. Jede Begebenheit zweckt geradezu auf die Entwickelung.« Walpole 1810, S. 10.

bedarf: Walpole ist Walpole. Treppe und Hand verlangen dagegen nach einer genaueren Bestimmung.

Architektonische und menschliche Körper

In seinem Aufsatz über *Das Unheimliche* (1919) hat Sigmund Freud den Angst- und Verdrängungswert der Architektur ausgelotet, indem er das ummauerte Heim als privaten Ort des Heimlichen sowie im außenperspektivischen Umkehrschluss auch als Hort des Unheimlichen diskutierte. In Randnotizen seiner *Traumdeutung* hat er das Haus zudem als zentrales Traumsymbol des menschlichen Leibes verstanden wissen wollen. Zum Beleg hat Freud das zugehörige Metaphernfeld in groben Zügen abgesteckt: Die Rede etwa vom »alten Haus«, vom »Oberstübchen«, von den »Leibespforten«[56] illustriere den eng verwachsenen semantischen Konnex zwischen architektonischem und menschlichem Körper, der bereits an anderem Ort ausgewiesen wurde.

Im Jahre 1957 wurden die Grund- und Aufrisse der Architektur-Körper-Metaphorik dann vom französischen Philosophen Gaston Bachelard als Modell des Gedächtnisses und als Determinante der Erinnerung im Detail vermessen.[57] Unter der Überschrift »Das Haus vom Keller zum Dachboden. Der Sinn der Hütte«[58] diskutierte Bachelard im Rahmen seiner »Topo-Analyse«,[59] in welchem Maße Zimmer und Haus – in ihrer ganzen Paradoxie einer zusammengesetzten Einheit[60] –als psychologische Diagramme zu decodieren seien[61] und inwiefern die architektonische Behausung nicht nur als Wohnstätte unserer Psyche fungiere, sondern als solche auch eine regelrechte Topografie unserer Erinnerungen entwerfe und konsolidiere: Als Hort des Intimen und Behaglichen sei das Haus von Vergangenheit besetzt[62] und sorge als »Integrationsmacht« unserer »Gedanken, Erinnerungen und Träume«[63] für deren buchstäbliche

56 Freud 2000 (Zehnte Vorlesung), S. 168.
57 Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, München 1975 (Paris 1957).
58 Kapitel »Das Haus vom Keller zum Dachboden. Der Sinn der Hütte«. Ebd., S. 35–69.
59 Die Topo-Analyse sei »das systematische psychologische Studium der Örtlichkeiten unseres Inneren Lebens. In diesem Theater der Vergangenheit, das unser Gedächtnis ist, gibt die Bühnenausstattung den handelnden Personen ihre Stichworte.« Ebd., S. 40.
60 Vgl. ebd., S. 35.
61 Vgl. ebd., S. 70.
62 Vgl. ebd., S. 35 ff.
63 Ebd., S. 38.

Unterbringung.[64] Proportional zu seiner architektonischen Komplexität differenziere es dabei auch unsere Erinnerungslandschaften aus und zeichne für die Charakteristik und Färbung einzelner Erinnerungen verantwortlich.[65]

Die Treppe

Die finale, von oben nach unten weisende Drohgebärde des Romangespenstes aus dem *Castle of Otranto* findet nach Vorbild von Walpoles Traum in einem Treppenhaus statt. Zu dessen Traumwert hat sich Sigmund Freud wiederholt explizit geäußert. Unter anderem in seinem Aufsatz *Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie* von 1910 hat Freud die geträumte Stiege oder Treppe fest der Symbolik des Geschlechtsaktes zugeschlagen und als »sicheres Koitussymbol«[66] markiert: Während das *Zimmer* in Entsprechung anderer Hohlräume das weibliche Geschlecht symbolisiere, strebe das Individuum auf der Stiege im rhythmischen, den Atem raubenden Aufstieg einem ersehnten Höhepunkt zu.[67] In der Tat ließe sich womöglich gar unterstellen, dass auch das Treppenhaus von Strawberry Hill selbst, das Walpole nur ein Jahr vor seinem Traumbericht in einem Brief als die »eigenwilligste […] Hauptschönheit meines Kastells«[68] beschrieben hatte, dem Bauherrn mittelbar auch eine libidinöse Größe gebildet haben mag. Fest steht: Im Sinne von Freuds Traumsymbolik träfen in Walpoles Traum-Plot neben dessen *Ich* mithin ein architektonisches Körpersymbol im Generellen und ein Sexualsymbol im Speziellen zusammen – in einer wohl unmissverständlichen Konfiguration der Verweigerung. Denn von einem Bewegungsimpuls ist weder aufseiten des Träumenden noch aufseiten der von ihm erträumten Hand etwas zu spüren.

Es ist insbesondere diese von Walpole in die Szene hineinlegte allumfassende Statik, die an einer erschöpfenden Interpretation des Traums etwa als Verarbeitung sexueller Frustrationserfahrungen zweifeln lässt.[69] Zu sehr gemahnt das als regungslos erinnerte gegenseitige Belauern der Kontrahenten an ein bevorstehendes Kräftemessen. Gerüstete Hand und Betrachter fixieren einander

64 Vgl. ebd., S. 40. Das Haus schütze dabei quasi den Träumenden und seinen Traum, darin bestehe schlechterdings seine größte Annehmlichkeit. Vgl. ebd., S. 38.
65 Vgl. ebd., S. 40.
66 Freud 2000 (Die zukünftigen Chancen), S. 125 und (Zehnte Vorlesung), S. 168.
67 Ebd., S. 165, S. 167.
68 Brief an Horace Mann vom 12. Juli 1753. Zit. nach Miller 1986, S. 151.
69 Auch mit den vermeintlich augenfälligsten Sexualsymbolen könne, so Carl Gustav Jung in Opposition zu Freud, stets auch etwas gänzlich anderes gemeint sein. Vgl. Jung 1968, S. 29.

eher drohend als lockend und mehr als jeder Gedanke an eine Vereinigung liegt der Gedanke an Gewalt in der Luft.

Außer Frage stehen mithin zunächst allein der vermeintlich ungefilterte Transfer dieser Figuration aus dem – tatsächlich geträumten oder seinerseits erdichteten – Traum in eine diesen Traum literarisierende Spukerzählung sowie die zentrale Stellung, die Walpole dieser hier wie dort beigemessen hat. Diesen Vorgaben des Hausherren entsprechend hat auch Miller dem Treppenhaus von Strawberry Hill einen Sonderstatus innerhalb des Raumgefüges zugebilligt:[70] Ähnlich ihrer Rolle im Roman gewährleiste die Treppe als architektonische »Metapher des Inneren« und auch in Walpoles realem Landhaus den »Aufstieg zu einem Eindringen in die eigene Vorgeschichte« und eine »Einstimmung in die Welt des Geistes«.[71]

Mit Bachelard schließlich wäre mit Blick auf Walpoles Traum innerhalb eines »als ein vertikales Wesen«[72] vorgestellten Hauses zunächst vor allem das Verhältnis von oben und unten als eine »Polarität von Keller und Dachboden«[73] von Interesse, mit der sich »die Rationalität des Daches der Irrationalität des Kellers entgegensetzen«[74] lasse und die nicht zuletzt auf den jeweils hinabrespektive hinaufführenden Treppen wirksam werde: Oben, so Bachelard, lagere der beschirmte und beschirmende Wissensspeicher rationalisierte und geordnete Erinnerungswerte ein,[75] während im Keller das Irrationale beheimatet sei, das »dunkle Wesen des Hauses, […] das an den unterirdischen Mächten teilhat«.[76] Die innerhalb des Hauses abgelegten, personalisierten und externalisierten Ängste ließen sich deshalb »im Speicher […] leicht rationalisieren« (und etwa als Mäuse entlarven), während sich im Keller »langsamere Wesen [bewegen], die nicht so rasch laufen und geheimnisvoller sind.«[77] Hier lauere »vergrabener Wahnsinn, vermauertes Drama«[78] – mithin die sprichwörtliche Leiche im Keller als Sinnbild des angst- und schuldbehafteten Abgeschobenen und Verdrängten individueller Biografien. Während man die Treppe zum Keller ferner stets hinabsteige und genau dieser »Abstieg […] ihren Traumwert«[79] kennzeichne, stehe schließlich »die steilere, strengere Treppe zum Dachboden

70 Zur Bedeutung der Treppe in Strawberry Hill und Otranto vgl. Miller 1986, S. 150–157.
71 Ebd., S. 152f.
72 Bachelard 1975, S. 50.
73 Ebd. Diese Dichotomie sei schon von Carl Gustav Jung in Opposition gebracht worden. Vgl. ebd., S. 51, Anm. 4.
74 Ebd., S. 50.
75 »Wenn es sich um das Dach handelt, sind alle Gedanken klar.« Ebd.
76 Ebd.
77 Ebd., S. 52.
78 Ebd., S. 53.
79 Ebd., S. 58.

[…] unter dem Zeichen des Aufstiegs zur stillsten Einsamkeit«.[80] Beide Treppen aber führen in die Vergangenheit.[81]

Das reale Treppenhaus von Strawberry Hill weist den direkten Weg, wenn auch nicht auf einen Dachboden, so doch umso mehr in einen klassischen Wissens- und Gedächtnisspeicher: Die Treppe führt, über die vorgelagerte *Armory Hall*, die faktisch wenig mehr als ein Treppenabsatz ist, geradewegs in Walpoles selbsterklärtes Hauptheiligtum, seine Bibliothek. Legt man also dem Traum die Topografie von Strawberry Hill zugrunde, dann kommt die Faust auf direktem Wege aus der Bibliothek des vermeintlichen Hausherrn heraus: Sie ist deren regelrechte Ausgeburt.

Es wird noch wiederholt davon die Rede sein, dass Bibliotheken in ihrer Eigenschaft als Archive nicht nur die Wissensvorräte aktiver und selektiver Funktionsgedächtnisse bereithalten, dass sie bereits selbst Ergebnisse entsprechender Selektionsprozesse sind[82] und dass sie deshalb nicht nur zu Kulminationspunkten für zahllose Theorien des sozialen Erinnerns, sondern – vor und nach Walpole – immer wieder auch als literarische Spukorte ausgestaltet worden sind. Bibliotheken sind Orte der Begegnung von Gegenwart und Vergangenheit, in denen immer Geschichte eingelagert ist – und manchmal auch deren Gespenster. Welches Gespenst aber ist in Strawberry Hill zu neuem Leben erwacht?

Walpole selbst hat die Fährte gelegt, über deren Nachvollzug er seinen Traum verstanden wissen wollte. Denn bei dessen Schilderung gegenüber Horace Mann hat er nicht nur die zentrale Stellung seines architektonisch gefassten Traumbildes für seinen Roman markiert, sondern dieses auch aus seinem biografischen Kontext selbst hergeleitet: Welchen anderen Rahmen als ein gotisches Ambiente, hatte Walpole gefragt, habe sein »mit gotischer Historie vollgestopft[er]« Kopf der Traumszene geben können? Die nächtliche Begegnung im Treppenhaus sei mithin unweigerliche Folge des aktuellen und dominierenden eigenen Interesses an der Gotik. Tatsächlich war ja ferner nicht nur Walpoles Kopf, sondern auch seine Bibliothek – im Sinne Freuds das architektonische »Oberstübchen« des Landsitzes – derart mit gotischer Historie beladen,[83] dass sie anderen Gehalten keinerlei Raum mehr ließ und das Gotische regelrecht aus ihr heraus-

80 Ebd., S. 59.

81 Vgl. ebd. Gleichwohl die Psychologie den Treppentraum als eigenen Typus zur Kenntnis genommen habe, habe sie diesen, so Bachelard, kaum je hinreichend analysiert.

82 Foucault hat deutlich herausgestellt, dass »noch bis zum Ende des 18. Jahrhundert die Museen und die Bibliotheken Ausdruck einer individuellen Wahl waren«, Foucault 1992, S. 43.

83 Dass die Geschichte der Kunst und insbesondere der gotischen Kunst einen Sammlungsschwerpunkt der Bibliothek gebildet hat, wird anhand eines Teilinventars der kostbarsten in ihr enthaltenen Bände deutlich. Vgl. Walpole 1774, S. 48–52.

quellen musste. Ließe sich also schließen, das in den Büchern gesammelte Wissen über die Gotik habe sich im Verbund mit dem überreichen neugotischen Zierrat im Traum um einen Ausbruch aus den zu eng gewordenen zugewiesenen Wänden im Dienste einer weiteren räumlichen Entfaltung bemüht?

Eine bloße Decodierung des Traummotivs als Symbol für Walpoles buchstäblich überbordenden Interesses an der Gotik würde übersehen, dass sich die Bibliothek mitsamt ihrem Inhalt von ihrem Erbauer emanzipiert zu haben scheint, um fortan eine ganz eigene Agenda zu verfolgen: Die vermeintliche Ausgeburt von Walpoles Ratio wendet sich im Traum gegen ihren Schöpfer, um diesem bis auf Weiteres den Zugang zu seiner Bibliothek zu verwehren.

Die Hand – maniera gotica

Sollte Walpole »die auslösende Vision« seines Traums gemäß Miller »[…] mit wohligem Schauer als unbegreiflichen Fiebertraum und als Inspiration höherer Mächte erlebt haben«,[84] dann stellt sich umso dringlicher die Anschlussfrage, welche höheren Mächte hier mit der Faust drohten und welchen Absichten des Träumenden sie Einhalt zu gebieten hofften?

Im Roman hat Walpole der geharnischten Hand einen Besitzer zugeschrieben: Sie gehört Alfonso, dem einstigen und rechtmäßigen Burgherrn Otrantos. Alfonsos Rolle jedoch lässt sich nicht ohne Weiteres auch auf Strawberry Hill projizieren: Walpole hatte sich nie als Erbe seines Landsitzes ausgegeben, sondern das Haus »mit einer eher ordinären Vorgeschichte«[85] im Jahre 1747 zunächst von der Spielzeughändlerin Mrs. Chevenix angemietet. Vom geisterhaften Umgehen ehemaliger Burgherren war in den Gemäuern des Manor House nach dessen Verwandlung in Strawberry Hill mithin nicht auszugehen. Wem also gehört Walpoles geträumte Hand, die ja derjenigen seines Romanhelden Alfonsos ursächlich vorausging?

Ein Streifzug durch die bildkünstlerische Motiv- und Symbolgeschichte übergroßer und körperloser Hände rückt zunächst die strafende und delegierende Hand Gottes in den Fokus.[86] Auch in der Emblematik gebietet die isolierte

84 Miller 1986, S. 183.

85 Ebd., S. 66. Immerhin haftete dem Haus die Legende an, sein erster Erbauer habe das Gebäude »mit entwendeter Streu finanziert«, ebd.

86 Vgl. Kirschbaum, Engelbert S.J. u.a. (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 2015 (1968), Bd. 2, S. 211 f.

Hand in der Regel Einhalt oder gemahnt zur Vorsicht.[87] Da Walpoles Hand eine erträumte ist, kann bei aller gebotenen Vorsicht auch die traditionsreiche wissenschaftliche Arbeit an einer Traumikonografie zu Rate gezogen werden. Etwa schon Gotthilf Heinrich von Schuberts vielgelesene *Symbolik des Traumes* von 1814 übersetzte ausgewählte Körperfragmente wie Ohren, Zähne, Hände oder Schenkel im Verweis auf den »bekannten Sprachgebrauch des Traumes«[88] und auf ältere Traumbücher als Symbolisierungen der »nahen Anverwandten«[89] des Träumenden – das korrespondiert insofern mit Walpoles Roman, als sich an dessen Ende mit Alfonso der Fixpunkt aller genealogischen Verwicklungen als Besitzer der Hand zu erkennen gibt.

Zeithistorisch dürfte mit dem *Fehdehandschuh* die dominante Konnotation in den aristokratischen Kreisen des englischen 18. Jahrhunderts gegeben sein.[90] Just zur Entstehungszeit des Romans wurde in England eine rege Debatte um die Abschaffung des auf mittelalterliche Turniere zurückgehenden Duells als einer seinerseits zunehmend anachronistisch empfundenen Kulturtechnik geführt.[91]

Offenbar mit Kalkül blieb Walpole im Roman die letzte Antwort auf die Frage schuldig, ob sich in den sich versammelnden regungslosen Rüstungsteilen bereits von Beginn an ein materiell zu denkender Körper Alfonsos befindet – seinem Leser ließ er nicht zuletzt über diesen Kunstgriff jede Möglichkeit of-

87 Vgl. Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1010ff.

88 Schubert, Gotthilf Heinrich von: *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814, S. 7.

89 Ebd., S. 10.

90 Noch die deutschsprachigen Lexika des 19. Jahrhunderts führten als die zentralste unter den symbolischen Gebrauchsformen des Handschuhs den Wurf oder die Übersendung des Fehdehandschuhs als Aufforderung zum Duell auf. Vgl. Götzinger, Ernst (Hg.): *Reallexicon der Deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des deutschen Volkes*, Leipzig 1881, S. 362; *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*, Bd. 2., Leipzig 1838, S. 328.

91 Das Duell um die Ehre lässt sich seinerseits auf mittelalterliche Bräuche, insbesondere das Turnier, zurückführen. In England war das Duell unter Aristokraten vom Ende des 16. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts populär, seine Praxis wurde insbesondere im 18. Jahrhundert, in dem soziale Reputation innerhalb der gesellschaftlichen Eliten eng an (anachronistisch-»ritterliche«) Ehrvorstellungen gebunden war, von Werken wie dem irischen *Code Duello* or *The Twenty-six Commandments* (1777) geregelt. Begrifflich wurden auch der Handschuh und die Fehde (privater Krieg) im 18. Jahrhundert zusammengeführt, der Wurf des Handschuhs symbolisierte die Aufforderung zum Duell, seine Aufnahme dessen Annahme. Im Rahmen der Aufklärung und nicht zuletzt infolge des Gebrauchs von Schusswaffen, die ab etwa 1760 die Schwerter im Duell ersetzten, geriet letzteres in England generell unter massive Kritik. Vgl. Ellett, Wade: The Death of Duelling, in: *HISTORIA. A Journal of the Epsilon Mu Chapter of Phi Alpha Theta & the Eastern Illinois University Department of History* 13 (2004), S. 59–67. Ausführlich zur Geschichte des Duells vgl. Burkhart, Dagmar: *Eine Geschichte der Ehre*, Darmstadt 2006.

fen, die geharnischte Hand als geworfenen Fehdehandschuh zu interpretieren. Allen voran aber deutet der Umstand, dass Walpole die gespenstische Hand in die Nebenhandlung eines sich anbahnenden Duells einbrechen ließ, darauf hin, dass er der Literarisierung seines Traumgesichts auch einen Leitfaden zu dessen Interpretation eingeschrieben hat. Dem Erscheinen der Hand geht im Roman eine an Manfred adressierte und durch einen Herold überbrachte Aufforderung zum »Zweykampf« unmittelbar voraus: Im Namen von Friedrich, dem Markgrafen von Vicenza und dem Vater der bedrängten Isabella, möge sich Manfred im Duell dem sogenannten »Ritter vom Riesenschwert« stellen.[92]

Andere – und kleinere – Gespenster, die vorangehende Auftritte in der Erzählung hatten, werden mit Blick auf das stetig an Kontur gewinnende finale Duell zwischen Manfred und dem übergroßen Geist Alfonsos Schritt für Schritt in ihrer Rolle als arbeitsteilige Boten, Adjutanten und Erfüllungsgehilfen des letzteren kenntlich: Während etwa ein skelettierter Heiliger Manfreds Vergehen gegen die christlichen Gebote in den Fokus nimmt, die im konkreten Fall insbesondere im Begehren seines Nächsten Haus und Weib bestehen, entlarvt ein Bilderspuk Manfreds Sünden in Bezug auf den Entwurf eines den eigenen dynastischen Belangen zuträglichen Geschichtsbildes.[93]

Dass Walpole Alfonsos übergroßen Fehdehandschuh im Roman in eine »gewaffnete Hand« (orig. »hand in armour«) übersetzen und also im Rahmen seiner »Rückdatierung« in das Epochengewand des Mittelalters kleiden musste, ist so unvermeidbar wie folgerichtig. Dass der Harnisch, der sich harmonisch in die mittelalterliche Romanhandlung einfügt, indes bereits auch in *Walpoles* Traum aus dem 18. Jahrhundert als solcher ausgewiesen wird, stellt einen signifikanten Anachronismus dar. Es scheint, als habe schon Walpoles englischer Aristokratentraum des 18. Jahrhunderts einen Geist aufgerufen, der aus einer *anderen* Epoche kommt.

Damit zurück zu Strawberry Hill: Begreift man den in Walpoles Traum durch die gespenstische Barrikade verwehrten Aufstieg nicht als den Versuch eines Aufstiegs in die eigene Geschichte des Träumenden, sondern als den Ver-

92 Walpole 1810, S. 117. Gemäß der ihm zugeschriebenen Feigheit versucht Manfred dem Duell auszuweichen und drängt auf eine versöhnliche Heiratspolitik, die ihm die Aussicht auf den Fortbestand des eigenen dynastischen Erbrechtes gewähren würde.

93 Insgesamt wartet der Roman mit drei von Spukmotiven geprägten Nebenhandlungen auf: Erstens verliert ein schwarzmarmornes Bildwerk Alfonsos – das sich in der Burgkapelle über der Asche Alfonsos des Guten und somit in assoziativer Reichweite auch zu den Kaminen von Strawberry Hill befindet – seinen Helm und sein Schwert, bevor sich beide übergroß gegen Manfred richten. Zweitens steigt das Portrait von Manfreds Großvater Riccardo aus dem Rahmen, um auf den Rittersaal hinzudeuten, in dem Alfonsos Fuß erschienen ist. Drittens erscheint der heilige Niklas Isabellas Vater Friedrich als Skelett, um diesen daran zu gemahnen, über seine Liebe zu Matilde nicht die Prophezeiung zu vergessen, sondern deren Erfüllung zuzuarbeiten.

such eines Aufstiegs in die Geschichte der Gotik – die *Gothic Story* –, dann beginnt sich ein schlüssiges Gesamtbild zu formieren. Der Geist der Gotik selbst scheint sich zu regen und die Bühne seines Auftritts dabei mit aller Sorgfalt ausgewählt zu haben. Die Drohgebärde vorm Eingang der Bibliothek, Walpoles erklärtem Laboratorium des Geistes und Hauptheiligtum von Strawberry Hill (Abb. 16), erweist sich in mehrfacher Hinsicht als folgerichtig, wenn nicht unausweichlich: Die Bibliothek ist nicht nur mutmaßliches architektonisches, intelligibles Haupt des Landsitzes, sondern als historisches Archiv der zentrale Ort der aktiven Gedächtnisbildung von Walpole und seinem Geschmackskomitee. Studium und Anverwandlung des gotischen Stils flossen hier ebenso zusammen wie die neugotische Ausstattungspolitik. Die Bibliothek war mithin sowohl Steinbruch der von anarchischer Kombinatorik geprägten Rezeption des gotischen Stils als auch der erste Schauplatz und die erste Frucht von dessen neugotischer Verballhornung. In ihr und im Treppenhaus, der »eigenwilligsten Hauptschönheit des Kastells«, den beiden Herzkammern von Walpoles neugotischem Projekt, musste der Eigenwille des herausgeforderten Stils manifest werden, denn beide bildeten nicht nur den Schauplatz, sondern auch den Anlass der Konfrontation. Die Drohgebärde des so umfänglich beschworenen und so schockierend wehrhaften historischen Geistes nimmt ihren Ausgang am Tatort und riegelt ihn gleichzeitig ab: Bis hierhin, nicht weiter, deutet die Hand – das Boot ist offenbar voll.

Vor diesem Hintergrund ist es nur bedingt dem Zufall zuzuschlagen, dass der literarische und architekturhistorische Kontext von Walpoles Traumgesicht so trefflich auch mit den Assoziationsfeldern korrespondiert, die von Traumanalytikern der Hand zugewiesen wurden. Noch Carl Gustav Jung hat sich in Auseinandersetzung mit Nietzsche wie folgt über erträumte Hände geäußert: »The hands are the instrument of doing, so when you dream of the hands it means the doing or executing part of yourself, the way you touch things, the way you handle certain situations […].«[94] Seine Decodierung des Symbols der Hand als Chiffre einer persönlichen »Handschrift« kommt der Denkfigur des Stils bemerkenswert nahe.

So wird wohl allen voran Giorgio Vasaris Rede von der *maniera gotica*,[95] die dem gotischen Epochenstil im 16. Jahrhundert über einer pejorativ-völkischen Zuweisung seinen Namen gab, lange bevor Walpole sein literarisches

94 Jarrett, James L. (Hg.): *Jung's Seminar on Nietzsche's Zarathustra*, Princeton NJ 1998, S. 282. Die Beschneidung der Hand (etwa der Verlust eines Fingers), aber auch das Tragen eines Handschuhs, führt Jung fort, deute gemeinhin auf eine Beschneidung des Handlungsspielraums hin. Vgl. ebd.

95 Vgl. etwa Vasari, Giorgio: *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florenz 1550, S. 43.

Genre in einer ähnlich arglos-souveränen Geste als *Gothic Story* auswies, im *Castle of Otranto* über ihre allegorische Verdichtung beim Wort genommen. Die *maniera* als der dem Stil nächstverwandter und diesem auf dem Gebiet der Bildkünste historisch vorgängiger Begriff[96] leitet sich etymologisch vom lateinischen Begriff *manus* (Hand) ab, während der Begriff Stil auf den lateinischen *stilus* (Griffel) zurückgeht. Alfonsos Hand und die *maniera gotica* kommen in den Schlössern von Otranto und Strawberry Hill mithin vollständig zur Deckung: Die gotische Hand ist der gotische Stil.

7.6 Exkurs: Füsslis Fuß

Kaum ein Bild hat die Kernprobleme der heraufziehenden Epoche des Historismus so trefflich auf den Punkt gebracht, wie Johann Heinrich Füsslis 1778 oder 1779, in unmittelbarem Anschluss an seinen achtjährigen Romaufenthalt entstandene Tuschezeichnung *Artist, moved to Despair by the Grandeur of Antique Fragments* (Abb. 29). Füssli, schweizerisch-englischer Maler, kritischer Vertrauter Winckelmanns, Illustrator phantastischer Literatur aller Epochen, leidenschaftlicher Maler des Erträumten, Phantastischen und Gespenstischen[97] und dabei nicht selten selbst Collagist historischer Versatzstücke, zeigt einen vor monumentalen Körperfragmenten kauernden Künstler. Tradierte Posen des Denkens und der Melancholie verbindend, vergräbt dieser das Gesicht in seiner linken Hand. Den rechten Arm legt er – gleichermaßen zur Liebkosung wie zur Abmessung – auf den steinernen, gesockelten, riesigen Fuß, der wie die benachbarte und zugehörige übergroße Hand als Fragment

96 Vgl. hierzu Link-Heer, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: Gumbrecht, Hans-Ulrich/Pfeiffer, Hans-Ludwig (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986, S. 93–114.

97 Zu Füsslis genereller Affinität zur Welt der Geister, Erscheinungen und Phantastik, zur Motivik sadistischer und erotischer Entäußerung, zu Phänomenen des Traums und der Imagination sowie zu Dante und Shakespeare vgl. Hofmann, Werner: Zu Füsslis Bildthemen, in: Ders. (Hg.): *Ausst. Kat. Johann Heinrich Füssli. Kunst um 1800*, München 1974, S. 55–66; Teubner, Meike: Johann Heinrich Füssli und Shakespeares Welt der Geister. Füsslis Geister, in: Kliege, Melitta (Hg.): *Ausst. Kat. Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, Nürnberg 2011, S. 86ff.



Abb. 29: Johann Heinrich Füssli: *Artist, moved to Despair by the Grandeur of Antique Fragments*, 1778–1779

der antiken Kolossalstatue Kaiser Konstantins in den kapitolinischen Museen in Rom verwahrt wird.[98]

Kontext und Interpretation

Die Genese von Füsslis Motiv wurde von der Forschung auf Füsslis unmittelbare Verarbeitung seines Romaufenthaltes von 1770–1778 zurückgeführt. Für Christian Klemm bildete diese das »zweite große Bildungserlebnis«[99] des

98 Myrone, Martin u.a. (Hg.): *Ausst. Kat. Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, London 2006. Vgl. auch Hofmann 1974, Kat.-Nr. 45, S. 129, mit weiterführender Literatur. Peter Tomory hat in diesem Zusammenhang auf Laokoon und andere Füssli bekannte Marmorfragmente sowie auf ähnliche Motivik im Oeuvre Piranesis verwiesen. Vgl. Tomory, Peter: *The Life and Art of Henry Fuseli*, New York 1972, S. 49f.

99 Klemm, Christian: Elementare Prinzipien der Kunst Füsslis oder die Ästhetik des Geniestreichs, in: Lentzsch, Franziska u.a. (Hg.): *Ausst. Kat. Füssli – The Wild Swiss,* Zürich 2005, S. 87–114, hier S. 89.

Malers, das ihn auch in die kapitolinischen Museen geführt hatte. Auf das dem Blatt eingeschriebene, ostentative visuelle Wortspiel *Fuß – Füssli* (wörtl. kleiner Fuß) ist erst erstaunlich spät hingewiesen worden. Suzanne G. Lindsay nahm 1986 seine Entdeckung für sich in Anspruch[100] und personalisierte entsprechend das Anliegen des Blattes, das sie weniger für eine generelle Bestandsaufnahme der Lage der gegenwärtigen Kunst als für die Aufzeichnung einer *persönlichen* künstlerischen Krise Füsslis am Fuße des Giganten halten musste. Die Zeichnung sei deshalb zu Recht bereits zuvor als symbolisches Selbstportrait des Künstlers in Konfrontation mit der klassischen Antike interpretiert worden,[101] reflektiere aber Füsslis »own feeling of artistic or intellectual inferiority before the heroic Classical past.«[102]

Damit lässt sich Füsslis Zeichnung auch dem Kontext der *Querelle des Anciens et Modernes* zuschlagen, in der aufseiten ersterer die Überlegenheit und Uneinholbarkeit der antiken Kunst behauptet wurde. In Charles Perraults am 27. Januar 1687 in der *Académie française* vorgetragenen und als Fanal der Kontroverse gehandelten Gedicht *Le siècle de Louis le Grand* heißt es über die kulturellen Leistungen der antiken Künstler: »Ils sont grands, il est vray/ mais hommes comme nous«[103] – die Gegenwart unter Ludwig XIV. brauche den historischen Vergleich mithin nicht zu scheuen. Das sah Füssli ein Jahrhundert später anders. Seine zeichnerische Meditation über die Sinnlosigkeit jedes künstlerischen Kräftemessens mit einem als übermächtig ausgewiesenen kulturellen Erbe ließe sich nicht zuletzt als eine späte Replik auf Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 verstehen, genauer: als die Manifestation eines Zweifels an der faktischen Realisierbarkeit der von Winckelmann entwickelten Agenda, der zuliebe sich wohl auch Füssli auf seine Grand Tour begeben hatte.

100 Vgl. Lindsay, Suzanne G.: Emblematic Aspects of Fuseli's »Artist in Despair«, in: *The Art Bulletin* 68/3 (1986), S. 483 f.

101 Vgl. etwa Schiff, Gert: *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, Zürich 1973, I, Kat.-Nr. 665, S. 478. Vgl. auch Lindsay 1986, S. 483.

102 Lindsay 1986, S. 484. Lindsays Lesart ist nicht unwidersprochen geblieben: So hat etwa Andrei Pop die Zeichnung als vermeintliches Selbstportrait Füsslis für »overinterpretated« gehalten. Vgl. Pop, Andrei: *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli*, Oxford 2015, S. 72. Der Autor problematisierte insbesondere die Vorannahme, dass es sich bei der Szene um eine gegenwärtige und nicht um eine vergangene, antike Szenerie handele. Diese Vorannahmen hätten die Rezeption und die spätere Betitelung der Zeichnung bestimmt, die nicht auf Füssli selbst zurückzuführen sei. Der Titel *Artist in Despair before the Grandeur of Antique Ruins* gehe erst auf Gert Schiff zurück. Vgl. Pop 2015, S. 70.

103 Perrault, Charles: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Faksimiledruck der Originalausgabe (4 Bde., Paris 1688–1696), hg. von H.R. Jauß, München 1964, S. 165.

In seiner Schrift *Über den gegenwärtigen Stand der Künste und die Gründe, die ihren Fortschritt verhindern* von 1820 hat Füssli selbst die Aufgabe einer produktiven Nachahmung antiker Kunst in eben diesem Sinne als übergroß ausgewiesen, indem er zunächst den kognitiven Weg von der Betrachtung des einzelnen Kunstwerks als einem Teil hin zur verständigen Schau eines historischen Epochen- respektive Nationalstils als seinem Ganzen nachvollzog:

> Erhoben oder entzückt durch die Betrachtung erhabener Kunstwerke gleitet unser Geist von den bildlichen Darstellungen zu ihren Schöpfern hinüber und von ihnen zu dem Volk, das jene Kräfte erzeugte, die uns Vorbilder zur Nachahmung liefern […].[104]

Doch nicht nur mit Blick auf Füsslis Zeichnung bliebe zu ergänzen, dass das Erbe dem zur Nachahmung aufgerufenen Künstler im Verlauf dieser Gleitbewegung mitsamt seiner Messlatte regelrecht zu entwachsen scheint. Auch im gedruckten Wort empfahl der Künstler, die eigenen Ziele nach unten zu korrigieren. Füssli beschied sich mit der Einsicht: »[…] wir werden uns schon um die Nachwelt verdient gemacht haben, wenn es uns gelingt, ihren weiteren Verfall [der Kunst] aufzuhalten […].«[105]

Füsslis Verzweiflung

Was Füsslis Repräsentanten im Bild – und bald nach ihm den gesamten Historismus – zu Füßen der im Titel ausgewiesenen übergroßen Körperfragmente zum Verzweifeln brachte, waren offenbar folgende Einsichten: Erstens fehlt es der Gegenwart an gesichertem Wissen über die Vergangenheit. Die Geschichte ist nur in Fragmenten erhalten, zu unanschaulich, zu umfänglich und deshalb immer nur in Teilen zu rekonstruieren. Zweitens erscheint die Antike als Kunstepoche Füsslis Gegenwart auch im Sinne ihrer uneinholbaren Kulturhöhe zu groß. Der monumentale konstantinische Zeigefinger, der am rechten oberen Rand aus Füsslis Zeichnung heraus gen Himmel weist, scheint andeuten zu wollen, dass zur Restitution der antiken Bildkünste noch einige

104 Füssli, Johann Heinrich: Über den gegenwärtigen Stand der Künste und die Gründe, die ihren Fortschritt verhindern (10. Januar 1820), in: Hofmann, Werner (Hg.): *Ausst. Kat. Johann Heinrich Füssli. Kunst um 1800*, München 1974, S. 71–76, hier S. 71. Füsslis Schrift zielte darüber hinaus wesentlich auf die Kritik gegenwärtiger Kunstförderung ab.

105 Füssli 1820, S. 75.

Höhenmeter zu nehmen sind, wollte man dieser auf Augenhöhe begegnen. Die Vergangenheit habe nicht mehr und nicht weniger als Hand und Fuß, die Gegenwart indes nehme schmerzvoll zur Kenntnis, dass sie *keinen* eigenen Epochenstil hervorzubringen imstande ist und dass ihr Streben, doch wenigstens den historischen Stilen ein neues Leben einzuhauchen, nicht hinreicht, um der Vergangenheit gerecht zu werden. Wer also sind wir, fragt Füssli auch im Namen seiner Zeitgenossen, dass wir die Antike auf Basis welchen Wissens und auf Basis welchen kulturellen Erbrechts wieder zu neuem Leben erwecken zu können meinen? Schon für Füssli stand mit der Frage nach dem kulturellen Erbtitel auf eine zum Ideal erklärte historische Ästhetik nicht weniger als der eigene künstlerische Identitätsentwurf auf dem Spiel. Seine Lage war also tatsächlich zum Verzweifeln.

Walpole – Füssli

Der hohe Grad an Selbstbezüglichkeit von Füsslis verschlüsseltem Selbstportrait ist meines Erachtens somit hinreichend belegt, um diese auch für ein tieferes Verständnis des *Castle of Otranto* fruchtbar zu machen – wenngleich sich *kein* unmittelbarer Kausalbezug zwischen beiden kulturellen Äußerungen herstellen lässt: Das Motiv der übergroßen Hände und Füße wurde bei Walpole durch einen Traum, bei Füssli durch die Ansicht realer Vorbilder während eines Rombesuchs motiviert. Füsslis Lektüre der *Burg von Otranto* ist nicht nachzuweisen. Dass sich Walpoles Kenntnisnahme der Malerei Füsslis zu Beginn der 1780er-Jahre belegen lässt,[106] bleibt im hier diskutierten Zusammenhang insofern irrelevant, als die Veröffentlichung von Walpoles Gespenstergeschichte Füsslis Zeichnung des verzweifelten Künstlers um mehr als eine Dekade vorausging. Es gibt somit keinen Anlass, mehr als eine geistige Verwandtschaft zwischen dem *Castle of Otranto* und Füsslis Zeichnung anzunehmen, die nicht zuletzt im Gegensatz zu denjenigen Bentleys alles andere als in Walpoles unmittelbarem Umfeld entstanden ist.

Gleichwohl fokussieren beide kulturellen Äußerungen in der größten denkbaren Pointierung ein und dieselbe Denkfigur – und dies aus einem vergleichbaren künstlerischen Selbstverständnis heraus. Denn folgt man Werner Hof-

106 In seinem Katalogexemplar zur Jahresausstellung der eben gegründeten *Londoner Royal Academy of Arts* 1782 hat Walpole Füsslis *Nachtmahr* von 1781 in einer Anmerkung für »shocking!« befunden. Vgl. Teubner 2011, S. 86, Anm. 1.

mann, dann »verwirrt [auch Füssli] die Maßstäbe«[107] nicht nur immer wieder in jener programmatischen Konsequenz, die Miller bereits als den wesentlichen Kern nicht nur der Grafiken Bentleys, sondern auch als Ausstattungsprinzip von Strawberry Hill und literarisches Hauptmotiv des *Castle of Otranto* ausgewiesen hatte. Insbesondere mit Blick auf den *Artist, moved to Despair*[108] sah Hofmann in den maßstäblichen Verwirrungen nicht zuletzt auch einen Angriff auf die Proportionsregeln eines auch von Füssli kritisch beäugten, da vermeintlich »blutleeren«[109] Klassizismus. Seine »Zitatcollage aus Anleihen bei der Antike, Michelangelo und Raffael«, sein unbekümmerter Zugriff auf »den Schmelztiegel der formalen Verfügbarkeit«[110] bildeten, so Hofmann, ein regelrechtes Signum von Füsslis gesamtem Oeuvre – ganz wie die gotisierenden Zitatcollagen das Signum der baupolitischen und literarischen Strategien Walpoles bildeten.

So mag es nur bedingt dem Zufall zuzuschreiben sein, dass nicht nur Walpole seine geträumte Hand um einen dazugehörigen Fuß und Füssli seinen emblematischen Fuß um eine dazugehörige Hand ergänzte, sondern dass etwa auch eine undatierte Illustration des *Castle of Otranto* aus der Feder Bertie Greatheeds (Abb. 25) eine derartige formalästhetische und motivische Nähe zu Füsslis Zeichnung aufweist, als strebten in ihr die Werke Walpoles und Füsslis aus einem inneren Zwang heraus nach der Offenlegung ihrer substanziellen geistigen Verwandtschaft. Mit ihrem Blick auf eine letztlich ethische Problematik der künstlerischen Anverwandlung ist in Füsslis Zeichnung fraglos keine intendierte mediale Übersetzung, wohl aber eine Explikation und Konkretisierung der in Walpoles Roman literarisierten Problemlage zu sehen. In beiden Werken offenbart sich dasselbe virulente Problembewusstsein der sich formierenden Konstellationen des Historismus, aus dem schließlich mehrfach annähernd deckungsgleiche Bildfindungen herauswachsen konnten: Die allein in versprengten Relikten ansichtige Geschichte entzieht sich in Gänze sowohl den Blicken als auch den erratischen Annäherungs- und Einfühlungsversuchen der Nachgeborenen. Die Konturen des Kolosses, der jeweils selbst nur pars pro toto für den Korpus als der Summe *aller* künstlerischen Hervorbringungen

107 Hofmann, Werner: *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, München 2010, S. 148. »Mit der Maßstabslosigkeit veranstaltet Füssli nicht nur verwirrende Nachbarschaften, er zeigt […] die Kreatur in ihrer marginalen Geringfügigkeit«. Ebd., S. 149.

108 Diese sei eine »Antwort auf die Episode mit den Feen, die mit Bottoms Schuh hantieren«. Ebd., S. 149.

109 Ebd., S. 151

110 Ebd., S. 152. Ähnlich sah Pop in einer Verflachung der Zeit (»flattening of time«) ein wesentliches Charakteristikum der Bildwelten Füsslis, dessen individuelle Zeitwahrnehmung weder modernistisch noch historistisch gewesen sei. Pop 2015, S. 69.

einer Epoche steht, können nur imaginiert werden – gemäß der pythagoräischen Formel *ex pede Herculem* lässt sich hier wie dort einzig vom Teil auf die Größe des Ganzen schließen. Die Disproportionalitäten bei Walpole und Füssli zeigen sich somit einem wohlkalkulierten Einsatz der Bedeutungsperspektive verpflichtet, die bereits selbst historisches Erbe ist: Der beschworene Geist und das beschworene Erbe erweisen sich dabei maßstäblich um so viel zu groß, wie ihnen Walpoles briefgroßes Haus oder das historiografische und kunstpolitische Vermögen des Historismus zu klein sind.[111]

Die von historischer Distanz- und materieller Verlusterfahrung gebeutelte Gegenwart wird ohnmächtig ihrer eigenen Gewissenszweifel und Unzulänglichkeiten ansichtig, der Historist schaut den Anachronismus des anzueignenden und doch so uneigentlichen Stils – die Größe des Historischen und der Grad der Faszination am Alten determinieren dabei den Grad der Desillusionierung, den relativen Kleinwuchs und die relative Kurzsicht des Gegenwartskünstlers. In den gigantischen Händen und Füßen, die als Relikte eines überindividuell gedachten, anthropomorphen Ungeheuers personal in Szene gesetzten Epochenstils in der allegorischen Bildfindung Füsslis für die Antike, in Walpoles Erzählung für die Gotik stehen, regt sich das von beiden beanspruchte Stil-Erbe und mit ihm das Gewissen seiner selbsterklärten Erben – wissen doch beide historistischen Eklektiker um ihre Verantwortung, die überkommenen Bruchstücke in eine adäquate Ordnung zu bringen, in Ordnung zu halten oder doch mindestens in Frieden Ruhen zu lassen. Die übergroßen Fußstapfen, die die goldenen Zeitalter der Stilgeschichte ihrer Nachwelt hinterlassen haben, werden zum Hemmschuh ihrer eigenen Restitution.

111 In dem Gemälde *Bodmer und Füssli vor der Büste Homers* (zwischen 1778 und 1780) hat Füssli das Motiv des »übergroßen« geistigen Erbes der Antike variiert: Die monumentale Büste Homers partizipiert hier, ob nun als Gegenstand oder als urväterlicher Mentor, an einer Art Geistergespräch. Dem Philologen Johann Jakob Bodmer, der den jungen Maler mit ausgestrecktem Zeigefinger instruiert, hatte Füssli sein ausgeprägtes Interesse an der Literatur zu verdanken. Doch auch andernorts wird zur selben Zeit die überwältigende Größe vergangener Kulturleistungen in bedeutungsperspektivische Inszenierungen übersetzt – ein prominentes Beispiel gibt etwa das Haus in Form eines gigantischen dorischen Säulenschaftes, das 1774–1784 im französischen Désert de Retz des Monsieur de Monville errichtet worden ist. Vgl. hierzu Imorde, Joseph: Angemessene Empfindungsräume. Gedanken zur künstlichen Ruine, in: *Archimaera* 2 (2009), S. 35–48. Darüber hinaus konnten auch Körperfragmente innerhalb der Geschichte der Kunst noch lange nach Walpole und Füssli ganze Stile symbolisieren: Als *La Cathedrale* (1908) gruppierte etwa Auguste Rodin zwei betende Hände dergestalt, dass sie sich zu einem gotischen Spitzbogen zusammenschließen.

7.7 Traumarbeit und Kurswechsel

Manfred und Walpole

Vordergründig etabliert *Das Schloss von Otranto* eine Problemkonstellation, die sich auch in ungezählten nachfolgenden Gespenstererzählungen wiederfinden wird: Es geht um ein politisches und materielles Erbrecht, das in dynastisch und aristokratisch organisierten Gesellschaften gemeinhin genealogisch herzuleiten[112] und unter den Vorzeichen der Aufklärung entsprechend in die Kritik geraten ist. Am Ende von Walpoles Roman klärt sich mit der Identität und dem Anliegen des Gespenstes entsprechend auch die Linie des blauen Blutes auf: Der »gute Hirte« Theodor ist nicht der befürchtete Wiedergänger, sondern legitimer Nachkomme Alfonsos und Erbe Otrantos – der entlarvte Erbschleicher Manfred indes zieht sich reumütig in ein Kloster zurück.

Doch insbesondere das seiner finalen Läuterung vorgängige Verhalten Manfreds verdient im hier gewählten Zusammenhang eine intensivere Betrachtung. Walpoles Romanfigur betreibt – teils wissentlich, teils unwissentlich – Geschichtsklitterung, denn Manfreds Entwurf der eigenen Familiengeschichte beruht zu guten Teilen auf bereitwilliger Selbsttäuschung. Gleichwohl bildet sie die Basis seiner Erbansprüche. Immer wieder werden Manfred und sein Geschichtsbild deshalb heraus- oder sogar zum Duell gefordert. Doch Manfred weicht aus: Er sucht nach alternativen Lösungen, verschiebt, sitzt aus, laviert, disponiert um und verdrängt umso tatkräftiger, je mehr für ihn auf dem Spiel zu stehen scheint: Mit seiner Deutungshoheit drohen nicht nur in Geltung stehende Hierarchien und Erbtitel, sondern buchstäblich auch die Identitäten der Gegenwart verlustig zu gehen.

Der Konflikt zwischen Manfred und seinen Widersachern ist also im Kern historiografischer Natur. Und es ist die Geschichte selbst, die ruhelos und unablässig interveniert, um sich in der Bewahrheitung einer historischen Wahrsagung schließlich wieder zu einem vollständigen Bild zusammenzusetzen. Nachdem sich Alfonsos Gliedmaßen wieder zu einem intakten Körper zusam-

112 Gretchen Cohenur hat die Architektur des *Castel of Otranto* im freudschen Sinne als Sinnbild des weiblichen Körpers gelesen und mit Blick auf die sexuelle Metaphorik des Romans insbesondere die Rolle der Frau in Bezug auf die Durchsetzung dynastischen Erbrechts und männlicher Besitzansprüche untersucht. Vgl. Cohenour, Gretchen: A Man's Home is His Castle. Bloodlines and The Castle of Otranto, in: *EAPSU Journal of Critical and Creative Work* 5 (2008), S. 73–87, mit weiterführender Literatur. Zu den sexuellen Valenzen von *Strawberry Hill* und dem *Castle of Otranto* vgl. auch Reeve, Matthew M.: Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill, in: *The Art Bulletin* 95/3 (2013), S. 411–439.

mengefunden haben und dieser sein Andenken und Erbe geregelt hat, entsteigt der befriedete Geist in einer Apotheose gen Himmel. Manfred indes hat seinen historischen Ort im restaurierten Gemälde für immer eingebüßt und sieht sich seiner Vorgeschichte und seiner Zukunftsperspektive beraubt.

Wenn Otranto Strawberry Hill ist, dann ist Walpole Manfred, dem er kaum zufällig schon im Roman mitunter emphatisch und verteidigend zur Seite springt.[113] Und wenn im Roman der Mönch Geronimo den sich erhebenden Schlossgeist mit den Worten »Alfonso! höchstbeleidigter Fürst!«[114] begrüßt, dann weiß dessen Erfinder nur zu genau, an wessen Geist *er* sich versündigt hat. Walpole verfügte als Haus- und Bauherr rechtmäßig über Strawberry Hill, nicht aber über einen bestimmbaren Erbtitel auf den historischen Stil, in welchen er seinen Landsitz zu hüllen beginnt – im Gegenteil fußte die kalkulierte Schockwirkung von dessen anachronistischer Neugestaltung wesentlich auf dem Fehlen jedes begründbaren Rückgriffs auf die Gotik. Mit dem bekleidenden Stil einerseits, vor allem aber mit dem Roman, den er Strawberry Hill andichtet, hat Walpole seinem Landsitz suggestiv eine Vorgeschichte erschlichen, die ihm umso authentischer erscheint, je mehr historische Staffelungen er vornimmt: Walpole ersinnt in den Paratexten seines Romans dessen Provenienz und Überlieferungsgeschichte und ihrerseits bereits historisierte, dynamische Rezeptionskontexte: Die Handlung habe im Mittelalter stattgefunden, sei in der Renaissance aufgezeichnet, alsbald vergessen, wieder aufgefunden, verlegt und übersetzt worden. Walpoles baupraktische wie schriftstellerische Maßnahmen wirken dabei gleichermaßen suggestiv auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Strawberry Hill – bis der herausgeforderte Eigenwille der Geschichte in einem Traum auch in Walpoles reale und neugotische Welt einzubrechen scheint: Der von ihm selbst beschworene und durch fortgesetzte Kränkung, Verhöhnung und Entstellung provozierte Geist der Gotik erhebt sich in dem ihm eigenen Epochengewand gegen sein Revival, um den empörenden Zuschnitt seines eigenen Revivals in gefälligere Bahnen zu leiten – die *maniera* holt aus, den Nach- und Entstellungen ihres selbsterklärten Erben mit einer Ohrfeige zu begegnen.

113 »Manfred war kein wilder Tyrann, der sich an ungereizter Grausamkeit ergötzt. Nur hatte die Lage seines Schicksals, die natürliche Milde seiner Stimmung rauh gemacht«, regulierte Walpole das allzu schlechte Image seines Helden. Walpole 1810 (1764), S. 59.

114 Ebd., S. 186.

Chronologie der Ereignisse

Walpole hat die Drohung des geschundenen und sezierten Epochenstils verstanden: Er lenkte ein – wenn auch nicht auf ganzer Linie. In der Chronologie der Ereignisse wird diese Bewegung nachvollziehbar: Walpole und sein *Committee of Taste* versündigten sich mit ihrer blasphemischen Bau- und Ausstattungspolitik von Strawberry Hill aufs Ärgste am gotischen Erbe. Kleinere Kurskorrekturen in der zweiten Bauphase erwiesen sich bei Weitem nicht als hinreichend, um zu verhindern, dass sich das Gewissen des Bauherrn nach deren Abschluss in einem verstörenden Albtraum Gehör verschaffen musste. Folgerichtig zeigte Walpole sich von seinem Traumgesicht hinreichend beeindruckt, um sich, noch ohne die Traumbotschaft recht eigentlich gefasst zu haben, regelrecht genötigt sah, den Traum in einem tranceähnlichen Zustand zu literarisieren. Gleich, wie viel Topik in seiner Erzählung der Genese des Schauerromans auch stecken mochte: Aus Sicht seines Autors gab es mit seiner Niederschrift etwas zu verarbeiten.

Die erste Vorrede

Doch wie sein Romanheld Manfred nahm Walpole den Fehdehandschuh zuerst *nicht* auf, sondern versuchte, der unausweichlichen Konfrontation mit jedem erdenklichen Winkelzug aus dem Wege zu gehen. Auch das in den Roman eingelagerte Problem erkannte er anfangs nicht öffentlich als das eigene an, sondern schob es mit einer ganzen Reihe literarischer Maßnahmen weitestmöglich von sich weg. So setzte sich das historische Verwirrspiel nach Muster des *Committee of Taste* zunächst auch in der Vorrede der Erstauflage ungebrochen fort: Walpole führte ferne Länder, fiktive Ereignisse, fiktive Dokumente mit fiktiver Provenienz, fiktive Autoren, Übersetzer und Verleger ins Feld, als Autor seines Romans blieb er verborgen. In einem weiteren Akt der spielerischen Selbstermächtigung bekannte sich an seiner statt der falsche Übersetzer Marshal nur halbherzig, aber in umso sinnfälligerer Verquickung von biologischen und geistigen Erbfolgemodellen und zu dem literarischen »Stiefkind seines Geistes«[115] – nicht ohne sich sogleich von Onuphrio Muralto als dem

115 Weiter heißt es dort sprechend: »Doch ganz blind, gegen die Mängel meines Originals, bin ich nicht. Ich wünschte der Plan desselben gründete sich auf eine nützlichere Lehre, als darauf: daß die Sünden der Väter an ihren Kindern heimgesucht werden, bis ins dritte und vierte Glied. Ich zweifle, ob der Ehrgeiz, aus Furcht vor einer so entfernten Strafe, sein Gelüsten nach Herrschsucht, zu jener Zeit mehr wie zu der meinigen, in Zaum gehalten habe.« Ebd., S. 11.

vermeintlichen Urheber der Niederschrift zu distanzieren: Der Inhalt der Erzählung sei zweifelhaft und atme den Geist eines lange überholten Zeitalters.

Der Traum

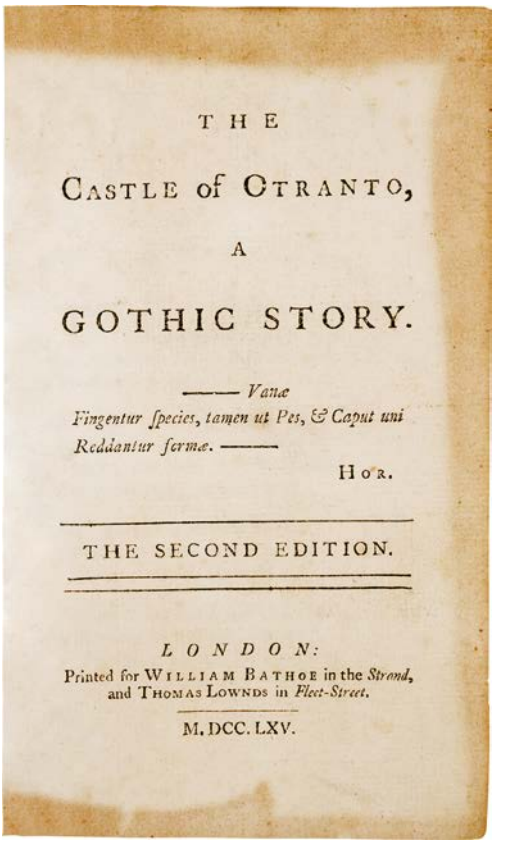
Erst kurz nach Erscheinen und raschem Erfolg der Erstauflage setzte Walpole einen Freund von dem Traum und dessen initialer Wirkung in Kenntnis. Und es scheint, als markiere die schriftliche Fixierung des Traums zugleich den Moment, in dem Walpole des Traumes Sinn begriffen und verstanden hat, *weshalb* ihm die eilige Niederschrift des Romans derart auf seiner Künstlerseele hatte brennen müssen: Es ging nicht um Manfred, sondern um ihn. *Seine* Verschuldung klagte ihn an. Und es ging also auch nicht um *Alfonsos* Erbe, sondern um das Erbe der *Gotik*, deren illegitimer Erbnehmer niemand anders als Walpole war. Die Aufarbeitung des Traumgesichts war mit dessen Literarisierung und deren erster Bevorwortung und Herausgabe umfänglich aufgenommen, aber noch nicht rationalisiert und abgeschlossen worden.

Die Zweitauflage: Zwei säumige Größen

Erst die dem Traumbekenntnis gegenüber Horace Mann unmittelbar nachfolgende Zweitauflage nannte die beiden säumigen Größen und mit ihnen die Identität der beiden eigentlichen Romanhelden beim Namen (Abb. 30). Erstens bekannte sich Walpole zu seiner Autorschaft: Aus Onuphrio Muralto und William Marshal wurde Horace Walpole, der seine zunächst als geistiges Stiefkind Marshals verleumdete Schrift nun als Kind seines eigenen Geistes zu erkennen und sich selber reuig gab. Die nun mit *Horaz* (!) Walpole unterschriebene Vorrede[116] der Zweitausgabe beginnt mit des Autors Bitte um Verzeihung dafür, in der Erstauflage des Romans zunächst »in der erborgten Gestalt eines Uebersetzers […] aufgetreten zu seyn.«[117] Walpole erläuterte in gewohnter Koketterie: »Nur Mistrauen [sic.] in seine eigenen Kräfte, und die Neuheit des Versuchs, konnten ihn zu dieser Verkleidung bereden«[118] – auch dieses Eingeständnis ließe sich nicht nur auf den Roman, sondern bereits auch auf die Gestaltung von Strawberry Hill beziehen.

Zweitens erweiterte Walpole auch den Untertitel seiner Erzählung signifikant: Aus *A Story* wurde *A Gothic Story*, und so der zunächst nur erahnte Sub-

116 Ebd., S. 15–26.
117 Ebd., S. 15.
118 Ebd.


THE

CASTLE of OTRANTO,

A

GOTHIC STORY.

—— *Vanæ*
Fingentur ſpecies, tamen ut Pes, & Caput uni
Reddantur formæ. ——

HOR.

THE SECOND EDITION.

LONDON:
Printed for WILLIAM BATHOE in the *Strand*,
and THOMAS LOWNDS in *Fleet-Street*.

M. DCC. LXV.

Abb. 30: Horace Walpole: *The Castle of Otranto*, Titelblatt der zweiten Auflage, 1765

text des Romans als dessen eigentlicher Gegenstand ausgewiesen. Insbesondere diese zweiter Geste Walpoles muss als kühn bezeichnet werden, wendete der Untertitel doch einen kunsthistorischen Epochenbegriff folgenreich zu einem literarischen Genrebegriff. Erstmals, so auch Matthew M. Reeve, wurde der Begriff »Gothic« genutzt »to describe (and invigorate) a new literary tradition«.[119]

Dass mit dem Bekenntnis Walpoles zu seinem Roman auch das Schloss von Otranto in engste Nähe zu Strawberry Hill rücken musste, von dem Walpole ohnehin mitunter als von »my own little Otranto«[120] sprach, bildete einen unausweichlichen Nebeneffekt. Hatte also *Wilhelm Marshal* alias Horace Walpole in der Vorrede der Erstauflage mit Blick auf die Vertrautheit der Prota-

119 Reeve 2013, S. 418.
120 Vgl. ebd., S. 419.

gonisten mit der Topografie der architektonischen Handlungsbühne lediglich die »starke Vermuthung« gesät, »daß der Schreiber irgend ein Gebäude vor Augen hatte.«[121] und seine Leser so nicht nur in die Irre, sondern auch auf die Pirsch geschickt, sollten diese spätestens mit Erscheinen der Zweitauflage zur Kenntnis nehmen, dass sich die Topografie des Romanschlosses deutlich an derjenigen Strawberry Hills orientierte.

Mit Blick auf die Tatsache, dass diese Architektur – anders als in ungezählten nachfolgenden Erzählungen des von Walpole betitelten, wenn nicht begründeten Genres – im Roman selbst weder als gotisch beschrieben noch überhaupt als gotisch ausgewiesen wurde,[122] wird zudem deutlich, dass es dem Untertitel umso mehr daran gelegen war, eine Leerstelle zu besetzen, welcher vor dem Hintergrund der hier entwickelten Thesen leicht ein ostentativer Charakter zuzubilligen wäre: Der Roman konnte respektive musste auf die Beschreibung von Maßwerk, Spitzbögen und Wimpergen verzichten, weil er den gotischen Stil durch das Gespenst Alfonsos bereits vollumfänglich verkörpert und vertreten sah. Der auf Strawberry Hill applizierte gotische Bauschmuck musste im Roman gleichsam wieder von den Wänden gelöst werden, um in seiner Personifizierung handlungsfähig zu werden. Der Untertitel *A Gothic Story* zielte somit nicht auf den Ausweis einer diegetischen Zeit, sondern gab den Stil als den wahren Gegenstand und Helden der Erzählung preis. Die Gotik wird im Roman zum Gespenst, das sich selbsttätig gegen den Historiografen Manfred im und den Historisten Walpole außerhalb des Romans zu wehren versuchte.

Dass Walpole seinen Roman ganz in diesem Sinne als ein geschichtstheoretisches Werk verstanden wissen wollte, gab er nicht zuletzt in seiner Vorrede zur zweiten Auflage zu erkennen. Denn ähnlich wie Füssli problematisierte auch Walpole explizit die Grenzen der historischen Einfühlung und der kulturellen Anverwandlung am Beispiel Shakespeares (als dessen stilistischer Erbe sich Walpole ebenfalls gerierte) und dessen (vermeintlich illegitimer) Rezeption durch Voltaire. Mit Blick sowohl auf Voltaires satirische Schätzung, nach der Paris 30.000 Schauspielrichter beherberge, als auch mit Fokus auf die klassizistisch geprägte Kunstanschauung seiner Tage wurde Walpole schließlich konkret: Die Annahme sei widersinnig,

121 Walpole 1810 (1764), S. 14.

122 Als Handlungsmotor ermöglichen die Haupt- und Nebenwege der Fluchterzählung in immer neuen Allianzen und Winkelzüge von Verfolgern und Verfolgten es Walpole, die gewählte architektonische Bühne voll auszuspielen, alle Räume einzusehen und unterschiedlich auszuleuchten. Gleichwohl spielt deren *Ausstattung* mit Ausnahme einiger spukender Bildwerke eine untergeordnete Rolle.

> dreißigtausend Personen, die beinahe zweitausend Jahr später leben als die Zeit von der die Rede ist, wären, blos in Rücksicht auf ihre Anzahl, für bessere Richter zu erklären, als die Griechen selbst, wenn es auf Wahrheit der Sitten eines Trauerspiels ankommt, das aus griechischer Geschichte genommen ist.[123]

Das Wissen darum, dass sich Walpole in Bezug auf die Gotik längst dieselbe Vermessenheit hatte zuschulden kommen lassen, stimmte den aufmerksamen Leser zielsicher auf das versteckte Leitmotiv der anschließenden Gespenstererzählung ein.

Zäsur und Läuterung

Die Niederschrift und Veröffentlichungen des *Castle of Otranto* geschahen zwischen der zweiten, 1763 abgeschlossenen und der dritten, 1772 einsetzenden Phase des Aus- und Umbaus von Strawberry Hill. Mit Blick auf die Chronologie der Ereignisse lässt sich deshalb feststellen, dass Walpole die Lektion gelernt zu haben scheint, die ihm durch die Heimsuchung seines neugotischen Refugiums erteilt worden war. Nicht seine Freunde aus dem anarchischen *Committee of Taste*, sondern professionelle Architekten waren nun die Hauptverantwortlichen für die letzten Baumaßnahmen. Ihre fachliche Expertise nahm dabei schließlich auch Walpole selbst aus dem Fokus der Kritik. Die Gotikrezeption auf Strawberry Hill verlor damit zwar nicht gänzlich ihren spielerischen Charakter, erfuhr aber eine merkliche Korrektur und Systematisierung in Richtung einer historischen Angemessenheit: Raumausstattungen wurden ausgedünnt, Zitate sparsamer eingesetzt und sowohl der geschichtsvergessene Eklektizismus als auch die blasphemischen Provokationen der ersten Bauphasen verloren deutlich an Schärfe. Walpole hat mithin sowohl die Regungen seines Gewissens als auch die Uneinholbarkeit der originalen Gotik verstanden und sich infolgedessen graduell doch wenigstens so weit gebessert, dass der versöhnliche Ausgang des Spuks von Otranto auch in seinem realen Landsitz Bestand haben konnte. Zurückgenommen war damit in jeder Hinsicht auch der so kunstvoll und vielgestaltig aufgetragene historische Anstrich von Strawberry Hill, der das Haus in eine den realen Fakten spottende »Aura geheimnisvoller Vorzeitigkeit«[124] getaucht hatte.

123 Walpole 1810 (1764), Vorrede zur zweiten Auflage, S. 15–26, hier S. 24.

124 Miller 1986, S. 183. Schon der neue Untertitel des *Castle of Otranto* habe diesbezüglich nicht nur die Fiktionalität des gesamten Schriftdokumentes unverhohlen preisgegeben.

7.8 Der Geist der Gotik

Als Teile desselben Identitätsentwurfes bedingten und kommentierten Walpoles *Gothic Story* und Walpoles Neugotik einander. *Strawberry Hill* und das Gespenst im *Castle of Otranto* sind im Hinblick auf die beiden zugrunde liegende ästhetische Strategie der Fragmentierung und Entkontextualisierung und Neudisposition historischer Versatzstücke strukturell mehr als nur verwandt. Und spätestens Walpoles Bekenntnis zum Roman hat offengelegt, dass nicht nur die überreiche *Gothic History* in seinem Kopf die erklärte Ursache seines Traums und dieser Traum die erklärte Ursache seiner Erzählung waren, sondern dass Walpoles persönliches Verhältnis zur *Gothic History* auch den eigentlichen Gegenstand seiner *Gothic Story* bildete.

So lässt sich Walpoles Gespenst auch diesbezüglich ganz als Personifikation des gotischen Stils demaskieren. Ähnlich wie im Falle von Füsslis Meditation über die Restitution der in den Fragmenten der Kolossalstatue Konstantins verkörperten Antike ging auch bei Walpole ein veritabler Zeitgeist der Etablierung des Begriffes innerhalb des Stildiskurses voran. Denn wer anders könnte sich von vom Gemäuer Otrantos gleichzeitig fixiert und zergliedert zeigen als der Charakter dieses Mauerwerks, der Geist eines fragmentierten Stils?

Das Gespenst bewohnt oder durchstreift die Architektur nicht einfach, wie viele seiner ortsansässigen Artgenossen, sondern *durchdringt* sie mehr schlecht als recht nach Maßgabe seiner neugotischen Entstellung, bevor sich der »disused style«[125] zum vernichtenden Vergleich aus seinen historistischen Fesseln erhebt. Die versprengten und grotesk neu gruppierten Glieder des geplünderten gotischen Bau- und Ausstattungsstils – es ist eine weitere von vielen gelehrten Finten, dass »Horaz« Walpole en passant auch der Horaz'schen Wendung der *disjecta membra* ein literarisches Denkmal setzte – fügen sich zu einem Korpus zusammen. Es ist nur folgerichtig, dass der einst durch seine Entweidung und Vermauerung seiner Bewegungsfreiheit und Stimme beraubte Epochenstil erstmals infolge der eigenhändigen Zerstörung seiner blutleeren (und also nicht erbberechtigten) Neuauflage selbst sprachfähig und im Ganzen ansichtig wird. Der maßstabslose, zunächst nur über Fund- und Bruchstücke zu erahnende und von den Bemühungen der Neugotik verstellte »Geist der Gotik« gibt sich damit ganz im Sinne Martin Warnkes als der geistige Überbau zu erkennen,[126] der sich im konkreten Fall seiner historistischen Explikation entheben musste.

125 Seelay, L.B. (Hg.): *Horace Walpole and his World. Select Passages from his Letters*, London 1884, S. 13, mit Blick auf den Tenor der Kritik an Strawberry Hill.

126 Warnke, Martin: *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1976.

Dass die finale Reorganisation der Fragmente Alfonsos in einem homogenen und anthropomorphen Körper gleichzeitig die Fragmentierung jener Schlossarchitektur bedingt, die zuvor die Fragmentierung Alfonsos zu verantworten hatte, beinhaltet mit Blick auf die Stilfrage somit eine weit tiefsinnigere Pointe als die einer bloßen Heimzahlung in gleicher Währung: Es kann, so die Quintessenz des Romans, keine Koexistenz von intakter Gotik (personifiziert durch Alfonso) und intakter Neugotik (Strawberry Hill in der Rolle des Schlosses von Otranto) geben. Vielmehr ergibt sich ein homogenes Bild des einen stets nur auf Kosten der Dekonstruktion und Devaluation des jeweils anderen. So wie sich die Neugotik als tödlicher Parasit der Gotik zu erkennen gibt, liefert die uneinholbare historische Authentizität der wahrhaftigen und originären Gotik das tödliche Gift für die falschen Fassaden der Neugotik.

Bereits am Anfang des Historismus stand somit eine substanzielle Selbstanklage.

8 Die Aporien der Historiografie und die Gespenster des Historismus

8.1 Die Spukadressaten: Künstler, Geschichtsschreiber, Alterthumsforscher

Häufig reichte eine Familienzugehörigkeit, um – wie beim Erscheinen der *Weißen Frau* – zu dem engeren Kreis potenzieller Spukadressaten zu gehören, häufig bereits auch das Bewohnen eines bestimmten Hauses. Dass diese beiden Motive zur Deckung kommen, bildete dabei eher die Regel als die Ausnahme. Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung sind indes vor allem die ebenfalls zahlreichen Fälle von Interesse, in denen das Gespenst – neben den Haus- oder Bauherren historischer oder historistischer Gebäude – jene Berufsgruppen als geeignete Empfänger ausmachte, die zu den treibenden Kräften des historistischen Denkens, Bauens und Bildens gehörten.

Denn auch außerhalb von *Strawberry Hill* oder *Canterville* suchte das Gespenst gemeinhin geeignete Adressaten seiner Anliegen heim. Immer wieder drangsalierte es zielsicher Archäologen, Historiker oder Historiografen, um sie mit der Decodierung, Ordnung und Interpretation seiner Kommunikationsfragmente zu beschäftigen. Richtete es sich direkt an professionelle Instanzen der Geschichtsauslegung, dann war dies ein sicherer Hinweis darauf, dass sein Anliegen, seine Geschichte und sein Andenken nicht nur die privaten Angelegenheiten ausgewählter Individuen betrafen, sondern *gesellschaftliche* Relevanz aufwiesen.

Das Zusammentreffen von Kunstsachverständigen und Gespenstern stand stellvertretend für die Konfrontation der gegenwärtigen Wissenschaften mit ihrem historischen Gegenstand: Im Spuk vollzog sich die leibhaftige Begegnung des Historiografen mit der Historie. Unabhängig davon, ob derlei Konfrontationen am Ende im Schulterschluss oder im Konflikt mündeten, manifestierte sich in ihnen stets ein ausgeprägtes Bewusstsein für die generelle Statthaftigkeit und Fehlbarkeit aller Versuche der Rekonstruktion, des Fremdverstehens oder der historischen Einfühlung. Die wissenschaftliche Praxis sollte die Gefahren der Fehl- oder Falschinterpretation immer wieder aufs Neue bestätigen.

Wenn der Historiker, wie Friedrich Schlegel schrieb, »ein umgekehrter Prophet«[1] ist, dann muss das Gespenst als dessen spiegelbildlicher Gegenentwurf gelten. Blickte der lebendige Historiograf in der Zeit zurück, dann kam ihm das untote Gespenst aus entgegengesetzter Richtung entgegen. Es kannte die Zeiten, welche die Historiker lediglich beschwören konnten, es war Zeuge der Epochen, in die sich die Gegenwart bestenfalls einzufühlen vermochte. Sein Spuk konfrontierte somit die sozialen Funktionsgedächtnisse einer Gegenwart mit deren erinnerter oder verdrängter Vergangenheit. So wusste das Gespenst das professionelle Urteil des Historiografen oder »Alterthumsforschers« kraft seiner eigenen, überlegenen Fachkompetenz nachhaltig zu erschüttern – oder gegebenenfalls zu zementieren.

In topischen Narrativen adressierten gebetene und ungebetene Gespenster ihre Botschaften nicht zuletzt immer wieder auch an bildende Künstler – und konfrontierten so auch diese mit dem Eigenwillen der Referenzstile ihrer Wahl. Stellvertretend für die mannigfaltigen Variationen und Konstellationen des Zusammentreffens von Künstlern und Gespenstern in der Literatur des 19. Jahrhunderts sei hier zunächst und lediglich am Rande auf das literarische Werk etwa Henrik Ibsens[2] oder E.T.A. Hoffmanns[3] verwiesen – andere Beispiele werden im weiteren Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch ausgiebiger diskutiert werden.

1 Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften*, hg. von Wolfdietrich Rasch, München 1971, S. 34.

2 Auch im Werk Henrik Ibsens behält die Affinität von Spuk und Künstlerfigur seine Gültigkeit: in *Gespenster* (1881) ist der tragische Held Osvald ein (als impressionistisch, dem Leben zugewandt, aus Paris anreisend, unter tödlicher Hirnerweichung leidend, die Mutter am Ende um Sterbehilfe ersuchend ausgewiesener) *Maler* – die Gespenster bezeichnen hier das charakterliche Erbe, dass die jüngere von der Elterngeneration als Lebenslast aufgebürdet bekommen hat. Und in *Wenn wir Toten erwachen* (1899) ist der Held Rubek (in dem Ibsen sich selbst zeichnet – wie dieser und Osvald kehrt auch er nach langer Zeit nach Norwegen zurück und wird nicht mehr heimisch) ein *Bildhauer*. Der Titel zielt einerseits auf Rubeks Hauptwerk, das Bildnis einer aus dem Tode erwachenden Frau, zweitens auf die nicht gelebte Liebe des Künstlers und seines ehemaligen Modells Irene und beider vergeblichen, letztlich gar tödlichen Versuch, das Versäumte nachzuholen. Zwischen beiden liegt als dritter, gespensterfreier Künstlerroman *Baumeister Solneß* (1892), der die drei klassischen Gattungen vervollständigt. Der Baumeister kompensiert den Tod seiner Kinder mit skrupellosem Karrierismus und stürzt aufgrund seiner prahlerischen Selbstüberschätzung in den Tod.

3 In *Der Magnetiseur* (1813) in *Die Jesuiterkriche von G.* (1816) und vielen anderen Erzählungen hat E.T.A. Hoffmann Fragen der Kunst und Ästhetik konsequent mit Spuknarrativen enggeführt.

8.2 Der Wissensvorsprung des Gespensts

Weil es sie »unter seinen Genossen und in der Gegenwart nicht zu finden vermag«,[4] sucht für Nietzsche sein der monumentalischen Historie zuzuschlagendes Prinzip des Tätigen seine Lehrmeister stets in der Geschichte. In der Tat ist es ein ungeschriebenes und annähernd unerschütterliches Gesetz, dass die Autorität der Gespenster auf deren natürlichem und substanziellem *Wissensvorsprung* selbst gegenüber professionellen Instanzen der Stil- und Geschichtsauslegung fußt. Roger Clarke hat wohl auch in diesem Sinne im Cambridge-Professor Parkins, der in Montague Rhodes James, Geistergeschichte *O Whistle and I'll Come to You, my Lad'* (1904)[5] in einer verlassenen Templerruine eine Pfeife mit lateinischen Inschriften findet, gebraucht und dadurch einen bösen Gespensterspuk freigesetzt, nicht nur den »etwas versponnenen und skeptischen Gelehrten« als den »archetypischen Protagonisten solcher Erzählungen«,[6] sondern vor allem auch »das Porträt eines Halbgebildeten«[7] gesehen.

Unabhängig davon, ob das Unwissen des Gegenübers bestraft oder lediglich wohlwollend beseitigt wird, gilt diese Wissenshierarchie in nahezu jeder in eine Spukerzählung eingebetteten Konfrontation einer Gegenwart mit ihrer Vergangenheit. Und trotz der bemerkenswerten Bandbreite entsprechender Motivvariationen stellt sich für die erdrückende Mehrheit aller Spukmotive und Erzählungen lediglich die Frage, in welcher Hinsicht der Wissensvorsprung manifest wird und in welchem Maße sich eine Jetztzeit gegenüber den Botschaften der Vergangenheit zuvor als unempfänglich hatte erweisen können – Oscar Wildes bereits erwähntes *Gespenst von Canterville* hat diesbezüglich einen äußeren Pol markiert.

Im Generellen also ist, wie bereits von Horace Walpole in einem Brief aus dem Jahre 1766 in einer beiläufigen Bemerkung festgestellt, von der grundsätzlichen Glaubwürdigkeit der Toten auszugehen:

> Alte Kastelle, alte Bilder, alte Geschichten und das Schwätzen alter Leute lassen einen nach rückwärts leben, in die Jahrhunderte hinein, die einen nicht enttäuschen können. […] Die Toten haben ihre Macht zu betrügen verloren – man kann heute Katharina von Medici vertrauen.[8]

4 Nietzsche 1994, S. 170.
5 James, Montague Rhodes: O Whistle and I'll Come to You, my Lad', in: Ders.: *Ghost-Storys of an Antiquary*, London 1905, S. 181–225.
6 Vgl. hierzu Clarke 2015, S. 137.
7 Ebd., S. 138.
8 Horace Walpole, Brief an George Montagu vom 5. Januar 1766. Zit. nach Miller 1986, S. 59.

Ähnlich hat Jacques Derrida mit Blick auf die mit den Untoten zu verhandelnden Gegenstände dargelegt, dass die Geschichte der Gespenster »eine Geschichte der Wahrheit«[9] sei. Der Wissensvorsprung des Gespensts bildet also aus der Perspektive der Gegenwart eine verbindliche Größe – gleich, in welcher Form, in welcher Disziplin oder mit welchen Absichten es diesen geltend macht: Das Gespenst ist ortskundig, es kennt die verschlungenen Wege labyrinthischer Architekturen. Es überschaut seine Treppen, Speicher und Kellergewölbe in umfassender Weitsicht, sodass es sein diesseitiges Gegenüber nach Belieben orientieren oder desorientieren, nie aber selbst aus den Augen verlieren kann.[10] Die Geschichte seines Wirkraums, die der Historiker lediglich zu rekonstruieren versucht, kennt das Gespenst – nicht selten ist das Wissen in ihm regelrecht inkorporiert. Und war ein Untoter zu Lebzeiten auf dem Gebiet der Architektur oder bildenden Kunst tätig, so weiß er schließlich exklusiv auch um alle denkbaren Implikationen der eigenen Werke: Die Gespenster sind Hüter der Wahrheit auch in Bezug auf das Schöne. Beides lässt sich bei Bedarf leicht auch in eine ethische Überlegenheit übersetzen.

Christian Ludolf Wienbargs tote Maler (1833)

Immer wieder ist dieser Wissensvorsprung des Untoten ganz explizit in Szene gesetzt worden – mal ernsthaft, mal humoristisch und oft genug auch in Bezug auf Fragen der Ästhetik. Immer wieder gerieten dabei die Institutionen der historischen Vermittlung zu den bevorzugten Schauplätzen konkreter Manifestationen gespenstischen Mehrwissens. Wie schmerzhaft diese für gegenwärtige Wissensinstanzen auch auf dem Gebiet ästhetischer Expertise ausfallen können, belegt Christian Ludolf Wienbargs fiktive und als Traumgeschehen plausibilisierte Episode *Die todten Maler* aus seinen im Jahre 1833 publizierten Reiseerinnerungen *Holland in den Jahren 1831 und 1832*.[11] Auch wenn die Erzählung die Gespenster nur indirekt als wertende oder gar richtende Instanzen in Anspruch nimmt, entfaltet sie das Motiv ihres Wissensvorsprungs, welches ihre Autorität auch in Sachen ästhetischer Schiedssprüche begründet, in Rein-

9 Derrida 2004 (1993), S. 171.

10 Eine entsprechende Rolle spricht Vittoria Borsò bereits dem Geist Virgils in Dantes Göttlicher Komödie zu. Vgl. Borsò, Vittoria: Botschaften aus dem Jenseits im italienischen Mittelalter: Körper und Macht, in: Körner, Hans (Hg.): *Botschaften aus dem Jenseits*, Düsseldorf 2002, S. 135–155, insbesondere S. 147f.

11 Wienbarg, Christian Ludolf: *Holland in den Jahren 1831 und 1832. Erster und Zweiter Theil*, Hamburg 1833, S. 114–128.

form. Wienbarg konfrontierte zunächst nur sein literarisches Ich im Haager Museum mit einem Spuk, der dem Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei entsteigt. Eine Geisterstimme schreckt den in der Betrachtung einiger Gemälde versunkenen Reisenden auf:

> Wer sind Sie, mein Herr, fragte ich erschrocken. – Ari de Vois, der Maler dieses Bildes, […] ich bin allerdings ein Geist, ein Gespenst, aber was thut das, wir müssen Alle mal Gespenster werden. Folge mir, wenn Du Lust hast; ich bringe Dich in gute Gesellschaft. Ich ging ihm nach, ohne es zu wissen und zu wollen. Im ersten Nebensaal wandelten mehrere Gestalten auf und ab. Mein Führer zupfte mich am Rock. Das ist Rembrand, sagte er; schreibe, Du hast Rembrand gesehn, und Lukas von Leiden, der kleine Blasse ist Lukas.[12]

Der Ich-Erzähler gibt sich im weiteren Gespräch bald als Kenner der Kunstgeschichte zu erkennen, insofern er den Geist des Ari de Vois bezüglich der Sterbedaten von dessen ebenfalls spukendem Kollegen Martin van Heemskerck korrigieren kann. Ganz anders der nun aufgeschreckt hinzutretende Museumsdirektor, der sich als ausgewiesene und professionelle Instanz sogleich zu blamieren beginnt: »[W]as ist das hier, meine Herren?« ruft er, »was bedeuten diese Kleider, diese Larven, worin Sie sich vermummt haben; das Museum, meine Herren, ist kein Ort, um Faschingsspiele aufzuführen.«[13] Bald darauf verlangt der Ahnungslose von den Malern gar noch die fehlenden Einlasskarten. Diese stellen sich dem in Entsetzen und Furor gefangenen Direktor daraufhin einzeln vor und schreiten zum Nachweis ihrer Identität zur Tat:

> Auf Leute, sagte der Maler im braunen Mantel, der sich Philipp Wouvermann [sic] genannt, auf, laßt uns dem Director zeigen, daß wir die Maler sind, für welche wir uns ausgeben, Pinsel und Paletten her, sagte er darauf im befehlenden Ton zum Director. In mechanischer Angst holte der Director Pinsel und Paletten aus seinem Zimmer. Jeder an sein Stück![14]

Daraufhin entfernen die Maler die Farbe ihrer Bilder bis auf die Grundierung und malen dieselben neu. Sie »waren fertig, ehe wir es uns versahen, ja ehe wir es sahen.« Der Direktor indes »sah und hörte nichts mehr, er lag ohnmächtig neben dem Ochsen von Paul Potter. Vor Schreck und Mitleid wachte ich auf.«[15]

12 Ebd., S. 116f.
13 Ebd., S. 124f.
14 Ebd., S. 126.
15 Ebd., S. 128.

Das in der Erzählung behauptete Mitleid ließe sich insofern anzweifeln, als die Erzählung fraglos ganz darauf zielt, in der Figur des Direktors die proklamierte Deutungshoheit der neuen Institution Museum und vergleichbarer professioneller Instanzen zu untergraben und dem öffentlichen Spott zu überantworten. Wie ließe sich jemandes Urteil trauen, der seine Bestimmung in der intimen Kenntnis der Kunstgeschichte verortet, der historische Meisterwerke verwaltet und einer Öffentlichkeit vermittelt, der aber die Künstler, auf deren Nachlass er seine Existenz begründet, bei ihrem Erscheinen nicht erkennt? Wienbargs Spukgeschichte sät mithin essenzielle Zweifel am Sinn und an den Kompetenzen der historischen Wissenschaften. Wenig später sollte der Autor diese Zweifel, die in wesentlichen Punkten Nietzsches genereller Kritik der historischen Wissenschaften vorgreifen sollten, noch einmal in seinen *Ästhetischen Feldzügen* konkretisieren. Insbesondere die neuerlich mit gespenstischen Metaphern operierenden Zeilen aus Wienbargs dritter im Rahmen seiner *Ästhetischen Feldzüge* publizierten Vorlesung könnten sich dabei unverändert auch an die Adresse des bemitleidenswerten Museumsdirektors aus Haag richten:

> Geschichtliche Wahrheit – mich überfällt ein Grauen, denke ich an den Totentanz, den man Geschichte nennt – geschichtliche Wahrheit, ist sie nicht das Leben, selbst gelebt und angeschaut von einem Genius, schwebend auf den Flügeln seiner Zeit, in ihre Ströme seine Feder senkend, wie ein begeisterter Apostel niederschreibend, was der zur Tat gewordene, der Fleisch gewordene Geist der Zeiten ihm diktiert? Wer schrieb Geschichte, die solches Namens würdig war? Sind es nicht Männer, die gleich Thukydides, Macchiavelli, Segür, der Zeit im Schöße saßen? Geschichte wird einmal nicht geschrieben, sie schreibt sich selber […].[16]

Hier wie dort stellte Wienbarg die Verfügungsgewalt und Deutungshoheit der Gegenwart über eine Vergangenheit zugunsten letzterer generell infrage, indem er das Urteil selbstermächtigter historiografischer Deutungsinstanzen diskreditiert.

16 Wienbarg 1919, S. 36.

Henry James Richters Daylight (1817)

Seltene Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel. Zwischen Wackenroder und Wienbarg hatte in England der Londoner Maler und Kupferstecher Henry James Richter, Freund William Blakes und Illustrator Shakespeares, einen Museumsspuk inszeniert und war mit diesem vom annähernd allgültigen Prinzip der Bevormundung der Gegenwart durch die Vergangenheit zumindest graduell abgewichen. Schon im Untertitel seines Geistergespräches *Daylight* (1817),[17] das von der Forschung lange nur beiläufig zur Kenntnis genommen wurde, gab sich Richter als Anhänger der kantschen Ästhetik und Transzendentalphilosophie zu erkennen.[18] Erst in jüngerer Vergangenheit hat Iris Wien die ebenso kleine wie komplexe Schrift umfänglich analysiert und in ihren historischen Kontext eingebettet.[19] Auch ihr fiktiver Teil besteht ganz aus einem Geistergespräch, das Wien in der Tradition lukianischer Totengespräche[20] sieht: Im *British Institute* werden im Rahmen einer Ausstellung holländischer und flämischer Meister mit Rembrandt, Rubens, van Dyck, Teniers und Cuyp einige Größen der Kunstgeschichte »von einem der letzten Ausstellungsbesucher in ein Gespräch verwickelt […], das sie in sokratischer Manier zur Einsicht in die Begrenztheit und Fehlerhaftigkeit der eigenen Naturauffassung bringt.«[21]

Der vordergründige Gegenstand der Auseinandersetzung ist das rechte Maß des Einsatzes von Tages- und Sonnenlicht und insbesondere die Verwendung farbiger Schatten in der Malerei, die auf ein erst in den 1780er-Jahren beschriebenes Phänomen reagierte. Den weitreichenden kunsttheoretischen Hintergrund liefert erst der opulente Anmerkungsteil, der die dreizehnseitige Erzählung um ein Vierfaches übertrifft: Im Rekurs auf Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und der darin vorgenommenen räumlichen und zeitlichen Relativierung einer zugleich ins Subjekt verlagerten ästhetischen Erfahrung geht Richters Plädoyer für den Naturalismus insbesondere scharf mit der idealistischen und elitären Kunstanschauung des Earl of Shaftesbury ins Gericht.[22] Wien ist

17 Richter, Henry James: *Daylight: A Recent Discovery in the Art of Painting with Hints on the Philosophy of the Fine Arts, and on that of the Human Mind, as first dissected by Emmanuel Kant*, London 1817.

18 Vgl. Gage, John: *Ausst. Kat. A decade of English naturalism*, 1810–1820, Norwich 1969, S. 18–22. Vgl. auch Gombrich 2004 (1960), S. 273–274.

19 Wien, Iris: Daylight: A Recent Discovery in the Art of Painting. Ein kunstkritisches Pamphlet des frühen 19. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2018), S. 111–135.

20 Wien 2018, S. 117.

21 Ebd., S. 111.

22 Zum politischen Programm von Shaftesburys Kunstanschauung vgl. Schmidt-Haberkamp, Barbara: *Die Kunst der Kritik. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Shaftesbury*, München 2000.

es gelungen, auch den massiven politischen Unterton herauszuarbeiten, der Richters ästhetischem Feldzug eingeschrieben ist:[23] Die Spannungen zwischen republikanisch Gesinnten, zu denen sich Richter bekannte, und Konservativen wie Shaftesbury manifestierten sich kurz nach dem vereitelten Angriff Napoleons auf England auch auf dem Gebiet der Kunst.[24] Der Adel stellte in exponierter Kennerschaft mit Vorliebe alte Meister und damit nicht zuletzt materiellen Familienbesitz aus – »[h]ierbei hatte die Gegenwartskunst oft das Nachsehen.«[25] Der zugehörige und sich zuspitzende Konflikt auch um institutionelles Mitspracherecht der britischen Künstler erreichte mit der Ausstellung flämischer und niederländischer Meister 1815 in der Londoner *British Institution* ihren Höhepunkt, weil sich letztere aus Sicht ersterer mit ihrem »kulturellen Eigentum brüstete[]«,[26] statt sich auch der Gegenwartskunst zuzuwenden. Im Gegenteil wurde den gegenwärtigen Künstlern im Katalog der Ausstellung sogar empfohlen, sich an den historischen Meisterwerken zu schulen, um diesen gegenüber qualitativ aufholen zu können.

Das stellvertretende Schlachtfeld des ästhetischen Darstellungsproblems in Bezug auf die natürlichen Lichteffekte war von Richter insofern klug gewählt, als es entschieden eine modernistische von einer historischen Malerei zu scheiden und gegeneinander auszuspielen wusste. Mit Blick auf die hier aufgeworfene Fragestellung führt sie gleichwohl weg vom Stilproblem des Historismus im engeren Sinne und soll hier entsprechend inhaltlich nicht weiter diskutiert werden. Als Konflikt zwischen Heute und Gestern, der mit der selbsttätigen Zurücknahme des Gestern zugunsten des Heute entschieden wird – in der Tat stellen die Gespenster hier »lediglich« sokratische Weisheit unter Beweis, indem sie ihr Wissen ums eigene Nichtwissen bereitwillig einräumen –, stellt Richters Schrift umso mehr einen interessanten Sonderfall der gängigen Hierarchisierungen von gegenwärtigem Wissen und historischem Besserwissen dar.

Zu Recht hat Wien darauf hingewiesen, dass das exklusive Herrschaftswissen des besitzenden Adels durch den Auftritt der Gespenster »deren ideologische Vereinnahmung durch die dünkelhaften aristokratischen Kenner«[27] entlarve: Als Vertreter dieses Konservatismus unterwirft sich gleich zu Beginn der Erzählung ein Kenner kniefällig dem Geiste Rembrandts, um von diesem künstlerische Initiation zu erbitten. Von allen Geistern dafür verlacht, tritt

23 Zu den politischen Implikationen von Richters *Daylight* vgl. auch Hemingway, Andrew: *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge 1992, S. 26.
24 Wien 2018. Vgl. insbesondere S. 111–115.
25 Ebd., S. 114.
26 Ebd., S. 115.
27 Ebd., S. 117.

er jedoch sogleich wieder von der Bühne ab, um so dem verbleibenden Besucher als der eigentlichen literarischen Identifikationsfigur den Raum zu überlassen. Mit Blick auf den historischen Kontext geht in dieser Wendung die Deutungshoheit von den Initiatoren der Ausstellung auf einen Vertreter der kritischen Öffentlichkeit über. Die Öffentlichkeit ist es, die – anders als die Blindgehorsamen – von den Geistern ernst genommen und nach ihrem Urteil befragt wird. Mehr noch: In ihrem Urteil liegt die ungewöhnliche Ursache des Umgehens. Der Geist Teniers' bringt diese höchst spezielle Wendung auf die Formel: »I assure you, the great source of our happiness in this after-life, of which yours is but the shadow, is, to become sensible of the errors of our former existence«[28] Entsprechend dankbar nimmt er alsbald manch fachlichen Rat der Gegenwart entgegen: »By heaven! you have hit it«, freut sich der untote Teniers und auch der hinzugetretene Geist Rubens' schämt sich keineswegs, die Nachwelt wissen zu lassen: »I never thought of it, and should have been glad of the hint a little earlier.«[29]

Doch so ungewöhnlich diese exponierte Fehlbarkeit der Geister ist, so ändert auch sie am Ende wenig daran, dass deren (letztes) Wort auch in Gestalt einer Selbstkritik letzte Gültigkeit für sich beanspruchen kann. Auch wenn die Gespenster bei Richter zur Devaluierung der eigenen Werke ausrücken, bleibt ihre historische Autorität unangetastet. Die kanonisierten Größen der Kunstgeschichte sind es, die als Geister der Vergangenheit von ihrem Recht Gebrauch machen, die Gegenwart graduell von ihrer Ehrerbietungspflicht zu entbinden.

Ein weiteres ungewöhnliches, von Léa Kuhn besprochenes Beispiel für eine vom Totengeist zu lernende Lektion soll hier ebenfalls nicht unterschlagen werden: In ihrer Kritik *L'Ombre du peintre Lebrun au salon de 1808* (Der Schatten des Malers Le Brun im Salon von 1808) imaginiert Madame Hyacinthe Azaïs den Ausflug von Le Bruns Totengeist in die Gegenwart, die den barocken Hofmaler Ludwigs XIV. von seinem im Jenseits kultivierten Dünkel befreit, nach dem die Nachgeborenen die eigene Schaffenshöhe nie würden übertreffen können – angesichts der Blüte der Künste unter Napoleon muss der Untote alsbald einräumen, dass ihn die gegenwärtige Malergeneration sehr wohl eingeholt hat.[30]

28 Richter 1817, S. 2.
29 Ebd., S. 3.
30 Azaïs, Madame Hyacinthe: L'Ombre du peintre Lebrun au salon de 1808, par Mme Azaïs, Paris 1808. Vgl. Léa Kuhn: Gemalte Kunstgeschichte. *Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn 2020, S. 159f.

Nachrichten aus der Zukunft: William Morris

In seinem phantastischen Roman *News from Nowhere* (1890) kehrte viele Jahrzehnte später William Morris als eine der treibenden Kräfte der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung die Versuchsanordnung gänzlich um, um das Prinzip des Wissensvorsprungs dennoch unangetastet zu lassen.[31] In seinem Roman durchstreift Morris als staunender Zeitreisender das London des 21. Jahrhunderts. Der Roman problematisiert den Status des lyrischen Ichs nicht. Weder der Erzähler selbst noch seine Gesprächspartner stören sich an seinem anachronistischen Status, den man ungeachtet der ausgewiesenen Lebendigkeit des lediglich in den Zeiten Reisenden durchaus gespenstisch nennen könnte. Für die Reise selbst gibt es kein erstes Anliegen, kein ursächliches Korrekturvorhaben in Hinblick auf das Geschichtsbild der Zukunft, vielmehr ereilt den Erzähler sein eigener Zeitsprung völlig unerwartet. Auch Konflikte stellen sich nicht ein: Die Zukunft, deren Gesellschaft sich längst vom Eigentumsdenken losgesagt hat, macht sich paradiesisch aus – gebaut wird in einem »glänzenden Prachtstil, der die besten Eigenschaften der nordeuropäischen Gotik mit denen des sarazenischen und byzantinischen Stiles zu vereinigen schien, ohne sich sklavisch an eine dieser Stilarten zu binden.«[32] So lässt sich auch Morris von den Nachgeborenen gern belehren und sich die Vorzüge der zeitgenössischen Architektur erläutern. Gleichwohl bleibt die Expertise über die Gegenwart des späten 19. Jahrhunderts beim Erzähler, der kaum zufällig ebenfalls auf einen Alterthumsforscher trifft, um die punktuellen historischen Wissenslücken seiner Gesprächspartner bereitwillig zu stopfen. Insbesondere korrigiert der Zeitreisende den sogenannten »Missglaunten« in dessen falschem, da verklärendem Bild des 19. Jahrhunderts.[33] Letztlich bleibt also auch mit Blick auf die *News from Nowhere* die Diskrepanz zwischen Geschichte und dynamischen Geschichtsbildern ein konstitutives Moment der Erzählung. Und auch das wohlwollende Einverständnis des Zeitreisenden mit der ihm dargebotenen Architektur, die sich an einem verbesserungswürdigen 14. Jahrhundert orientiert, reiht sich letztlich in all die teleologischen Erzählungen von offenen Rechnungen und deren späterer Vollendung ein, die aus der Gegenwartsperspektive in die Vergangenheit blickten: Morris kann der Zukunft in seiner Eigenschaft als

31 Zum Roman, seinen sozialreformerischen Implikationen und seinem Verhältnis zum Stil vgl. ausführlich Sedlarz, Claudia: Stil ohne Eigentum? William Morris' *News from Nowhere*, in: Blunk, Julian/Michalsky, Tanja (Hg.): *Stil als (geistiges) Eigentum*, München 2018, S. 251–266.

32 Morris, William: *Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft*, Reutlingen 1981 (1890), S. 57.

33 Vgl. ebd., insbesondere Kap. 22 und 23.

einer der treibenden Protagonisten einer mit der Moderne versöhnten Gotikrezeption als Gewährsmann gelten.

Es lässt sich auch mit Blick auf die vermeintlichen Ausnahmen festhalten: Die historische Wahrheit bleibt beim Gespenst. Es kann Geschichte bezeugen, es hat sie geschrieben oder es ist in sie eingegangen. Seinen Historiografen ist es somit immer einen Schritt voraus. Es ist sich seines Platzes in der Geschichte sicher, während jedes Gegenwartsgeschehen, jede Gegenwartsarchitektur, -kunst oder -historiografie sich erst noch zu beweisen hat: Allen voran gilt dies für die Neostile, die anders als ihre Referenzstile bestenfalls *projektierte* Epochenstile waren.

8.3 Legitimierender Spuk

Im Folgenden sollen einige ausgewählte Passagen aus Kunsttheorie und angewandter denkmalpflegerischer Debatte, Poesie und Belletristik die mannigfaltigen und substanziellen Indienstnahmen von Spukmotiven bei der Arbeit an der Stilfrage illustrieren und die unterschiedlichen Facetten ihres jeweiligen Mehrwerts aufzeigen.[34] Nicht wenige dieser Einlassungen sind im Kontext der Debatte um konkrete historistische Bau- oder Restaurierungsvorhaben entstanden.

Goethe in Straßburg

Goethes Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* aus dem Jahre 1772[35] bildet nicht nur »das erste […] Zeugnis für die Wiederentdeckung der Größe gotischer Baukunst im deutschen Sprachraum«,[36] sondern nach meinem Dafürhalten im Verbund

34 Teile dieses Kapitels sind in ähnlicher Form bereits andernorts in einem Artikel aus dem Jahre 2014 publiziert worden. Vgl. Blunk 2014.

35 Goethe 1960 (1772). Zu Goethes Stellungnahmen zur Architekturtheorie vgl. etwa Büchsenschuß, Jan: *Goethe und die Architekturtheorie*, Berlin 2009. Zu Goethes hier besprochenem Aufsatz vgl. ebd., S. 23–28, mit weiterführender Literatur. Goethes *Von deutscher Baukunst* erschien 1772 zunächst als Flugschrift, dann 1773 in Herders Sammlung *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter.* Vgl. Kreuziger-Herr, Annette: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a. 2003, S. 19.

36 Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 20. Im Vergleich zu England, so Kreuziger-Herr, hat sich die Neugotik erst mit einem halben Jahrhundert Verspätung und im Zusam-

mit Walpoles strafendem Spuk des *Castle of Otranto* den eigentlichen Prototypen aller diskreditierenden oder legitimierenden historistischen Stilgespenster. Die Umstände der Entstehung von Goethes Text verdienen gesonderte Erwähnung: Als Goethe 1770 nach Straßburg reiste, war dort auch ein erstes Zusammentreffen mit Herder geplant. Beide Männer trafen sich indes bereits vorher ebenso zufällig wie sinnfällig in der Gaststätte *Zum Geist* – könnte man doch angesichts der »wichtigsten Folgen«,[37] die Goethe dem nun beginnenden mehrwöchigen intellektuellen Austausch in seiner Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* beimessen wird, versucht sein, selbst dem Namen des Wirtshauses tiefere Bedeutung beizumessen: Zu den ersten Früchten des Zusammentreffens ist sicher Goethes Schrift *Von Deutscher Baukunst* zu zählen: Während Herder sich zum Zeitpunkt seiner Gespräche mit dem jungen Goethe durch seine *Fragmente* und seine *Kritischen Wälder* »schon genugsam berühmt gemacht«[38] und seinem Bewunderer somit sicher auch sein theoretisches Konzept des Geistes einer Zeit unterbreitet hat, erweckte Goethe wenig später in der konkreten Gestalt Erwins von Steinbach einen ersten Anwalt vergangenen Zeitgeists zu gespenstischem Leben, um als Sprachrohr seiner Epoche auch deren Stil in aktuelle Gültigkeit zu setzen.

Goethes knappe, aber ebenso emphatische wie einflussreiche Nobilitierung des gotischen Straßburger Münsters als schön, wahr und deutsch wird zunächst mit der Klage über das nicht hinreichend ausgewiesene Grabmal des verehrten Künstlers eingeleitet:

> Als ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler *Erwin,* und den Stein suchte, der mir deuten sollte: »Anno domini 1318. XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis«, und ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, töriger und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.[39]

menhang mit den Planungen zur Vollendung des Kölner Doms auch im deutschsprachigen Raum flächendeckend ausbreiten können. Vgl. ebd., S. 22.

37 Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 9, Hamburg 1948, S. 401.

38 Ebd., S. 404.

39 Goethe 1960 (1772), S. 29. Sulpiz Boisserée stimmte später noch einmal in Goethes Klage über die nicht hinreichend augewiesene Grablege des Dombaumeisters ein. Vgl. Boisserée, Sulpiz: Herstellung des Straßburger Münsters, in: *Goethe's sämmtliche Werke*, Bd. 4, Paris 1936, S. 589ff., hier S. 590.

Doch sogleich besann sich Goethe:

> Was braucht's dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken.[40]

Auch das in eine Traumsequenz eingebettete Gespräch des Erzählers mit dem »Genius«[41] des verstorbenen Künstlers ist bei Goethe vorweggenommen:

> Da offenbarte sich mir in leisen Ahndungen der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? lispelt' er mir entgegen. Alle diese Massen waren notwendig, und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürliche Größen hab ich zum stimmenden Verhältnis erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch drüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! das all war notwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern erhabnen Öffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens dazustehn scheinen. In ihre kühne, schlanke Gestalt hab ich die geheimnisvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig dasteht, ohne den fünfgetürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten. – Und so schied er von mir, und ich versank in teilnehmende Traurigkeit. Bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Öffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten und mich aus dem Schlummer weckten.[42]

Die ausführlichen Erläuterungen des Gespensts bestärken Goethes Zweifel an den fragwürdigen klassifikatorischen und ästhetischen Urteilen seiner gelehrten Zeitgenossen:

> Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger *Erwin*, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandnen Worte *gotisch* verkleinert.[43]

40 Goethe 1960 (1772), S. 29.
41 Den Begriff *Genius* verwendete Goethe intendiert in der mitunter noch heute für den Begriff *Geist* geläufigen Doppelfunktion. Er zeigt sowohl Geistesgröße als auch den Gespenterstatus des Spukenden gleichermaßen an.
42 Ebd., S. 33 f.
43 Ebd., S. 34.

Entsprechend geht bereits auch hier der Empfänger der geisterhaften Einflüsterungen mit gestärktem ästhetischen Urteil aus der Unterredung hervor:

> Deinem Unterricht dank ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann: Es ist gut![44]

Und auch das Gespenst selbst verzichtet keineswegs auf den obligatorischen Appell an die Nachwelt, die »offene Rechnung«, also das eingangs erwähnte Movens eines Großteils allen Spuks, das hier vor allem in dem »traurig« allein stehenden Turm und seiner noch fehlenden Nachbarn besteht, zu begleichen:

> Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, […] und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: ich bleibe bei euch in den Werken meines Geistes, vollendet das Begonnene in die Wolken.[45]

Es ist von Bedeutung, dass Goethes frühe Parteinahmen für die Gotik[46] nicht wie bei seinen späteren ästhetischen Widersachern aus dem romantischen Lager neben dem nationalen auf deren religiösen oder gar irrationalen Gehalten aufbauten, sondern vielmehr aus der vermeintlich einzelnen Bauten innewohnenden Rationalität. In diesem Sinne erinnerte sich Goethe 1823, der sich inzwischen immer wieder von allen Verklärungen des Mittelalters losgesagt hatte, in einem gleichnamigen Aufsatz noch einmal an seine Zeilen zum Straßburger Münster. Für diese müsse er sich deshalb nicht schämen, weil seine damalige wie auch seine heutige neuerliche Parteinahme für die Gotik auf der jeweiligen Feststellung der ihr innewohnenden Klarheit der Proportionen beruhe.[47]

Zwischen der Veröffentlichung beider Texte hatte Goethe längst auch dem Klassizismus über Spuknarrative das Wort geredet. Goethes Gedicht *Die Braut on Korinth* (1797) machte die heidnische Antike und die christliche Kultur zur Wahlsache, zum Generationenkonflikt und zur Gespenstererzäh-

44 Ebd.
45 Ebd., S. 29.
46 Zur generellen Rezeption der Gotik und des Straßburger Münsters zur Goethezeit und zu Goethes eigenem Einfluss auf dieselbe vgl. Coers, Albert: Metamorphosen der Gotik: die gotische Kathedrale in Beschreibungen der Goethezeit und ihre Rezeption, in: Orelli-Messerli, Barbara von (Hg.): *Ein Dialog der Künste*, Petersburg 2012, S. 82–92.
47 »denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt«. Goethe, Johann Wolfgang von: Von Deutscher Baukunst (1823), in: Ders., *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Bd. 20, Berlin 1960, S. 334–340, hier S. 340.

lung: Eine zum Christentum konvertierte Mutter hatte ihre verstorbene Tochter einst mit der Auflösung ihrer Verlobung mit deren heidnischem Bräutigam ins Kloster geschickt; die Tochter aber war zum Zwecke der »Wiedervermählung« mit ihrem Auserwählten als Gespenst ins Diesseits zurückgekehrt:

Mutter, Mutter! […]
Bin ich zur Verzweiflung nur erwacht?
Ists Euch nicht genug,
Daß ins Leichentuch,
Daß Ihr früh mich in das Grab gebracht?[48]

Goethes Gedicht setzt die Tochter moralisch ins Recht[49] und legitimiert so indirekt auch die ästhetische Hinwendung zur Antike.

Gleichwohl blieb insbesondere mit Goethes Inanspruchnahme des Geistes Erwins von Steinbach der Prototyp verifizierenden oder falsifizierenden Stilspuks mit dem unhinterfragbaren Mandat eines jeweiligen historischen Stilidioms geschaffen, der fortan zum festen Repertoire kunsttheoretischer oder denkmalpflegerischer Einlassungen zur Stilfrage gehören sollte und dem eine weitreichende Suggestivkraft kaum abzusprechen ist: Im Gegensatz zu Goethes gelehrten Zeitgenossen wird sich der in den Zeugenstand gerufene Geist Erwins von Steinbach nur schwerlich in Bezug auf Intentionen, Wesen und Wert des eigenen Gebäudes irren. Trotz des eindeutig fiktionalen Charakters von Goethes Geistergespräch verleiht dieses seinem eigenen ästhetischen Urteil Nachdruck und beschneidet so vorsorglich auch jeder Gegenrede empfindlich den Argumentationsraum – die Expertise Erwins von Steinbach setzt Goethe unanfechtbar ins Recht und lässt sich nach dessen Kunstgriff kaum noch plausibel für andere Zwecke in Anspruch nehmen: Nur wer einen Geist als Erster und weit vernehmbar aufruft, kann ihm die eigene Wahrheit in den Mund legen.

So ist der Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* insbesondere von jenen intensiv und prominent rezipiert worden, die es ebenfalls mit der Gotik als dem vermeintlich altdeutschen Style hielten. Im Bild hat Moritz von Schwind Goethes Motiv als *Der Traum des Erwin von Steinbach* mehrfach variiert, zunächst 1822 als Zeichnung,[50] dann 1845 als Ölskizze auf Pappe (Abb. 31) – und dieses dabei leicht abgewandelt: Bei von Schwind ist es der Baumeister, der sich von einem

48 Zit. nach Stölzel 2013, S. 60.
49 Vgl. auch ebd., S. 61.
50 Zu Schwinds Zeichnung vgl. Holsten, Siegmar/Richter, Susanne (Hg.): *Ausst. Kat. Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 98f.



Abb. 31: Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, um 1845

Engel durch sein späteres Bauwerk geleiten lässt.[51] Im Wort hat etwa Ludwig Tieck den Geist des Baumeisters in Verdichtung von Goethes Vorlage gar mit dem Antlitz seines architektonischen Denkmals zur Deckung gebracht. Seinen Romanhelden Franz Sternbald ließ er über die Fassade des Straßburger Münsters sagen: »[D]en Geist Erwins selbst seh ich in einer furchtbar sinnlichen Anschauung vor mir stehen.«[52] Und auch Nietzsche hat Goethes Straßburger »Erlebnis« vor dem Hintergrund seiner generellen Kritik des historischen Denkens kommentiert.[53]

51 Ausführlicher zur Bildfindung und ihren möglichen Quellen vgl. Arndt, Marianne: Zu Moritz von Schwinds Traum des Erwin von Steinbach, in: Deuchler, Florens/Haussherr, Reiner (Hg.): *Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Bonn 1965, S. 1–11.

52 Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen, in: Tieck, Ludwig/Wackenroder, Wilhelm Heinrich (Hg.): *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, S. 105–407, hier S. 270.

53 Vgl. Nietzsche 1994, S. 174.

Wilhelm Heinrich Wackenroders Herzergießungen (1797)

Ein weiteres legitimatorisches Spuknarrativ ist in den 1797 von Ludwig Tieck verlegten *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus der Feder Wilhelm Heinrich Wackenroders enthalten, die als vermeintliche Programmschrift nazarenischer Kunstanschauung zu einigem Einfluss gelangte. Das in die Lebenserinnerungen eingeflochtene Spukgeschehen, welches das männerbündische Ideal der Lukasbrüder in die Vergangenheit projizierte, fußt motivisch auf älteren im Rahmen von literarischen Totengesprächen imaginierten Zusammenkünften Raffaels und Albrecht Dürers,[54] in formaler Hinsicht fraglos ebenfalls auf Goethes Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* und kann gleichzeitig in vielerlei Hinsicht als Vorlage des bereits diskutierten Museumsspuks Wienbargs gelten. Nachdem das literarische Ich des Klosterbruders sich in Nürnberg am als nicht hinreichend würdig empfundenen Grabe Dürers einigen deutschtümelnden Meditationen hingegeben hat,[55] schläft es ein und träumt:

> Es dünkte mich nämlich, als wenn ich, nach Mitternacht, von dem Gemach des Schlosses, worin ich schlief, durch die dunklen Säle des Gebäudes, ganz allein mit einer Fackel nach der Bildergalerie zuginge. Als ich an die Tür kam, hörte ich drinnen ein leises Gemurmel; – ich öffnete sie, […] und vor mehreren Gemälden standen ihre ehrwürdigen Meister in leibhafter Gestalt da, und in ihrer alten Tracht, wie ich sie in Bildnissen gesehen hatte. Einer von ihnen, den ich nicht kannte, sagte mir, daß sie manche Nacht vom Himmel herunterstiegen, und hier und dort auf Erden in Bildersälen bei der nächtlichen Stille umherwankten, und die noch immer geliebten Werke ihrer Hand betrachteten. Viele italienische Maler erkannt ich; von Niederländern sah ich sehr wenige. Ehrfurchtsvoll ging ich zwischen ihnen durch; – und siehe! da standen, abgesondert von allen, Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beisammen hängenden Gemälde an.[56]

54 Vgl. insbesondere Knorr, Georg Wolfgang: *Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche im Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO*, Nürnberg 1738, hg. und eingel. von Hans Christian Hönes, *Fontes* 81 (2014).

55 Neben anderen Parallelen leitete mithin auch Wackenroder seine Erzählung *Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* mit einer Klage über eine unzureichende sepulkrale Memoria ein. Vgl. Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797), in: Ders.: *Werke und Briefe*, Berlin/München 1984, S. 140–246, hier Kap.12: »Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder«, S. 183.

56 Wackenroder 1984 (1797), S. 188f.

In der Folge gibt der Klosterbruder zu Protokoll, dass er bei dem Vorhaben, Dürer anzusprechen, aufgewacht sei, aber dennoch den Mut und die Kraft, eigene ästhetische Vorlieben nun auch im Wachzustand zu vertreten, aus der nächtlichen Begegnung habe ziehen können. Zuvor hatte er sich nicht getraut, seine Vorliebe für die Gemälde Dürers »jemandem zu entdecken, weil ich glaubte, daß jeder mich verlachen würde, und wohl wußte, daß die mehresten in dem alten deutschen Maler nichts als etwas sehr Steifes und Trockenes erkennen.«[57] Überdeutlich wird anhand dieses Traumgesichts, dass auch hier der Autor die Gespenster aufruft, um die ungebrochene Gültigkeit der »noch immer geliebten Werke« auszuweisen. Der Versuch etwa des sich auf die *Herzergießungen* berufenden Lukasbundes, den historischen Stil auch zu ihrem eigenen zu erklären, muss deshalb als legitim gelten.[58]

8.4 Diskreditierender Spuk

Rudolf Wiegmann und der »Ritter« von Klenze

Neben solch legitimatorischen Funktionen der Spukmotivik hat letztere auch den Diskreditierungen stilistischer Präferenzen ihren Dienst erwiesen. Eine Reihe entsprechender Beispiele soll hier Rudolf Wiegmann eröffnen, dessen entschiedene Mahnung, die »eines natürlichen Todes gestorben[e]« Gotik nicht als »Gespenst ohne Lebenswärme«[59] wieder heraufzubeschwören, bereits in einem der einleitenden Kapitel zitiert worden ist und dessen Streitschrift *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst* von 1839 hier noch einmal etwas ausführlicher gewürdigt werden soll.

Insofern Leo von Klenze sich in seinen *Aphoristische Bemerkungen auf einer Reise in Griechenland* von 1838 kritisch mit Wiegmanns zwei Jahre zuvor erschienenen Buch *Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik: ins-*

57 Ebd., S. 187.

58 In diesem Zusammenhang verdient auch der Umstand Erwähnung, dass der nazarenische Maler Franz Pforr sich innerhalb der Lukasbruderschaft in Anlehnung an Dürer »Albrecht Mainstädter« nannte, sich also in gewisser Hinsicht selbst als »Wiedergänger« seines Vorbilds gab.

59 Wiegmann 1839, S. 51–52.

besondere als Decorationsmalerei[60] auseinandergesetzt hatte,[61] ging der Streitschrift bereits eine wissenschaftliche Auseinandersetzung voraus. In seiner im Titel als Antwort an von Klenze markierten Schrift hat Wiegmann, seines Zeichens Archäologe, Kunsthistoriker, Architekt, Architekturmaler und Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie und dabei ganz der stilpolitischen Pragmatik Hübschs und dem historischen Relativismus Herders verpflichtet, im Generellen noch einmal sowohl das Dilemma der Einfühlung und die Aporien des Rekonstruktionswesens präzise auf den Punkt gebracht: Der erratische Versuch der Restitution etwa der Gotik als neudeutscher Kunst, der zudem von einzelnen Individuen und nicht vom Volk und also von einem genuinen Zeitgeist getragen werde, könne bösen Spuk nach sich ziehen. Doch auch über die Gotik hinaus hegte Wiegmann einen grundsätzlichen Zweifel am Sinn und an den Kompetenzen der historischen Wissenschaften, den er etwa mit Nietzsche teilte. Und so geriet auch der Klassizismus Leo von Klenzes unter Beschuss.

Einerseits musste aus der Sicht Wiegmanns die Historizität auch in Bezug auf die häufig als ahistorisch rezipierte antike platonische Ästhetik eingeklagt, konkret also »H.v. Klenze's Behauptung: dass die griechische Architektur ein Absolutes, und ewig Gültiges, und deshalb auch die wahre christliche Baukunst für uns sei, auf ihre Unstatthaftigkeit zurückgeführt werden.«[62] Andererseits erteilte Wiegmann auch all denjenigen Theorien, die zyklische Strukturen in den Verlauf der Geschichte hineinzulesen trachteten, eine Absage, um mit einer der Kernerkenntnisse des Historismus zu folgern:

> Leider, oder Gottlob, ist aber nur die Natur, und in ihr die Materie, an wiederkehrende Perioden gebunden. […] selbst die Hülle des Menschen wird wieder zu Staube, von der sie genommen ward;– überall in der Natur ein ewig wiederkehrender Cyklus […]. Nur der Geist kehrt nie wieder; er ist ein Strom, in dem jede Welle die Grenze ist einer vergangenen Ewigkeit und einer zukünftigen.[63]

60 Wiegmann, Rudolf: *Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik insbesondere als Decorationsmalerei. Nebst einer Vorrede von Hofrat Karl Otfried Müller in Göttingen*, Hannover 1836.

61 Klenze, Leo von: *Aphoristische Bemerkungen auf einer Reise in Griechenland*, Bd. 1, Berlin 1838, S. 587, S. 626f. Wiegmann wird hier jeweils fälschlich als Wichmann zitiert.

62 Wiegmann 1839, S. 57.

63 Ebd., S. 55. Anders und folgerichtig verdiene dagegen der Rundbogenstil die Aufmerksamkeit der Gegenwart, weil er »die unseren sämmtlichen geistigen und materiellen Anforderungen so vollständig entsprechenden Elemente, namentlich den Rundbogen, besitzt« – »Nicht aber deshalb, weil das, was er mit dem Geiste seiner Zeit gezeugt hat, als Wechselbalg der unseren untergeschoben werden könnte«. Ebd., S. 56.

Auch in dieser baupraktischen Fehde um die historistische Architekturauffassung des Kollegen wurden mannigfaltige und komplexe Korrespondenzen zwischen Stildiskurs, Geschichtsauffassung und der Ausbildung einer semantisch reichhaltigen Spukmetaphorik greifbar. Denn es bleibt zu erwähnen, dass Wiegmann auch seinem Kontrahenten eine wenngleich gänzlich anders gelagerte argumentative Indienstnahme von Gespenstern anlasten konnte: Während Wiegmann nur rhetorisch fragte, ob der Tempel als Ausdruck und Ort des griechischen Polytheismus »jemals eine christliche Kirche sein [könne]?«,[64] habe sich Leo von Klenze dem Dilemma entziehen wollen, indem er »eine dazu hinlängliche Identität des Christenthums mit dem griechischen Polytheismus nachzuweisen«[65] versucht habe. Allein aus diesem Grunde habe Klenze »auf die Dichtungen der Vampyre, Hexen, Gespenster und Werwölfe« verwiesen,

> in welchem Kreise dieselbe [die Dichtung] das wahre Element für die höhere christliche Plastik gegeben fände. Aus solchen und anderen bereits angeführten Gründen fand H.v. Klenze zu Gunsten der Kunst die Einführung des griechischen Zustandes der Religion auch in das Christenthum nötig, und glaubte, dass der Entwicklung unserer Kunst im antiken Sinne nichts Wesentliches entgegenstehe.[66]

Tatsächlich hatte von Klenze im Jahr zuvor geschrieben: »Unser so reicher Kreis von Gespenstern, Vampyren, Brukolaken, Werwölfen und höllischen Dämonen tritt an die Stelle der griechischen Gorgonen.«[67] Während also Klenze den antiken Geist auch im christlichen Mittelalter fortleben und diese Kontinuität in beider imaginierten und materiellen Bildwelten des Phantastischen objektiviert gesehen hat, interpretierte Wiegmann Klenzes begründeten Neoklassizismus lediglich als die leere Versprechung eines vermeintlich ahistorischen Geistes – in Gestalt eines Gespensts.

64 Ebd., S. 58.
65 Ebd., S. 58f.
66 Ebd., S. 59. Wiegmann erläuterte den Konflikt an anderer Stelle ausgiebiger: »[S]o scheint es doch, als ob der Verf. [Klenze] etwa so räsonnirte: Dort ist Hellenismus d.h. griechischer Polytheismus, – und hier Christentum.« Ebd., S. 37f. Da die Kunst der Griechen sich vor allem aus dem Volksglauben gespeist habe, ergebe sich für von Klenze aus Sicht Wiegmanns mithin ein Konzept, das lediglich das phantastische Personal auszutauschen habe: »wo dort Gorgonen, Furien usw., sind hier Gespenster, Vampyre, Brukolaken und Werwölfe«. Ebd., S. 38. Dass Wiegmann im Anschluss an seine Kritik dieser Einlassung gar die Vereinbarkeit des Gespensts mit den Glaubenssätzen und der Glaubenspraxis der christlichen Religion diskutiert, führt vom hier gesetzten Thema weg.
67 Klenze 1838, S. 332.

Heinrich Heine

Bereits 1836 ähnelten die Wiederbelebungsversuche der Gotik auch aus der Perspektive Heinrich Heines der Ausgrabung eines Toten. Insbesondere seinen Kollegen aus der schreibenden Zunft machte Heine dabei in gewohnter Imaginations- und Fabulierfreude geradewegs eine von perverser Lust getriebene Leichenschändung zum Vorwurf:

> Die französischen Schriftsteller knieten ehrerbietig nieder vor dem aufgedeckten Mittelalter. Der eine legte ihm ein neues Gewand an, der andere schnitt ihm die Nägel, ein dritter setzte ihm eine neue Nase an; zuletzt kamen gar einige Poeten, die dem Mittelalter die Zähne ausrissen, alles wie Kaiser Otto.[68]

Gemäß Heine bildete, anders als in Deutschland, der arglose Aktionismus, mit dem die Franzosen historische Versatzstücke in planlosem Flickwerk wieder zusammensetzten, zudem nur eine oberflächliche Mode:

> Die französischen Schriftsteller hatten nur artistische Interessen, und das französische Publikum suchte nur seine plötzlich erwachte Neugier zu befriedigen. Die meisten schauten in die Gräber der Vergangenheit nur in der Absicht, um sich ein interessantes Kostüm für den Karneval auszusuchen.[69]

Entsprechend schnell sei die Faszination für alles Gotische wieder verflogen: »Ob der Geist des Mittelalters diesen Zahnausreißern im Traume erschienen ist und ihrer ganzen romantischen Herrschaft ein frühes Ende prophezeit hat, das weiß ich nicht.«[70] – Wäre er, so wäre mithin ein weiterer Fall zu zählen, in dem sich ein Epochenstil in seiner Grabesruhe gestört, von der Nachwelt entstellt und zu deren Heimsuchung genötigt gesehen hätte.

68 Heine, Heinrich: Die romantische Schule (1836), in: Ders.: *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Bd. 5, Berlin/Weimar 1972, S. 7–164, hier S. 153.

69 Ebd. »Die Schriftsteller, die in Deutschland das Mittelalter aus seinem Grabe hervorzogen«, heißt es ebendort, »hatten andere Zwecke, wie man aus diesen Blättern ersehen wird, und die Wirkung, die sie auf die große Menge ausüben konnten, gefährdete die Freiheit und das Glück meines Vaterlandes.«

70 Ebd.

Achim von Arnim

Doch auch die Romantiker und Neugotiker wussten das Werkzeug des Spuks sachgemäß zu nutzen: In seinem Gedicht *Neuer Baustil* schilderte Achim von Arnim, wie sich die »alte ehrwürdige Kirche von Zehendorf« selbsttätig gegen die »Tempelidee« eines jungen Architekten zur Wehr setzte, gemäß der man sie »umkleiden wollte«.[71] Zunächst gelingt der bauliche Eingriff, dem unmissverständlich der Charakter einer übergriffigen anachronistischen Maskierung zugewiesen wird: Denn nachdem »ein römisch Säulenheer«[72] um den Turm herumgestellt, Basreliefs und zu Heiligen umgetaufte Götterbilder angebracht wurden, verschwindet der Turm bald ganz unter seiner neuen Haut:

Gar bald umkleidet sich das alte Werk,
mit glattem Marmor weiß, mit Porphyr roth,
[…]
Im Wettlauf mit antiker Bildnerei
[…]
Das Kleid ist angelegt dem Kirchenturm[73]

Als zu Ehren des neuen Baus und seines jungen Architekten die Glocke geläutet werden soll, »die beim Bau so lange traurig schwieg«,[74] scheint die Kirche ihr neues Gewand regelrecht abzuschütteln:

Doch wie er kaum den ersten Ton gehört,
So sieht er wanken seiner Säulen Pracht,
Die Schwingung hat den Steinverband gestört,
Der Neu und Alt zu einem Bau gemacht.[75]

Mit dem falschen Kleid fallen der erstaunten Menge auch die sprichwörtlichen Schuppen von den Augen, sodass das vermeintliche Unglück der feierlichen Enthüllung eines längst bekannten Denkmals gleichkommt. Déja-Vu- und Aha-Effekt fallen in eins. Die Menge jubiliert angesichts des Befreiungsaktes ihrer

71 Arnim, Ludwig Achim von: Neuer Baustil, in: Ders.: *Sämmtliche Werke*, Bd. 15, Berlin 1846, S. 126f. Vgl. hierzu auch Kranz, Gisbert: *Das Architekturgedicht*, Köln 1988, S. 55.
72 Ebd., S. 127.
73 Ebd., S. 128.
74 Ebd.
75 Ebd.

Kirche, und Arnims animistische Phantasie endet mit einer Empfehlung an die Bauherren und Architekten seiner Zeit:

Hört, wie das falsche Kleid hernieder fiel,
So war es wie ein Ruf aus aller Brust:
Der alte Bau war echter deutscher Styl,
Laßt jenen Römern ihre eigne Lust.
Ein wahrhaft Neues war dies Alte einst,
ein Strahl des Ew'gen in den Geist der Zeit,
Wenn Du im Geist zu neuem Werk erscheinst,
Gieb neuem Bau des Alten Haltbarkeit.[76]

Nicht unähnlich drohte in England noch 1872 der den neumittelalterlichen Stilen verpflichtete Architekt John Pollard Seddon den Klassizisten und Palladianisten seiner Zeit mit der Rache der von diesen beschworenen Ahnherren:

> If the ghosts of the Greeks whose name they take in vain could avenge themselves, it would not be long before some such act of righteous vengeance brought consternation into the smiling and self-congratulatory assemblies in Conduit Street. Even poor Palladio [...] would be roused beyond endurance if he knew of the enormities perpetrated by those who pretend to rank themselves as his followers.[77]

Kurzum: Während die Autorität der Geister stets unangefochten blieb, blieben ihre stilistischen Präferenzen und ästhetischen Parteinahmen variabel. Mal protegierten sie den Klassizismus und demaskierten die Neugotik als Lügenstil, mal taten sie hier wie dort das Gegenteil.

Angesichts ihrer originellen Variation der tradierten Handlungsmuster der Geister verdient in diesem Zusammenhang nicht zuletzt Friedrich Gerstäckers um 1859 verfasste Novelle *Germelshausen* eine gesonderte Erwähnung.[78] Wohl ganz im Geiste Wienbargs und Heines gilt ihr Spott einmal mehr der unbedachten Verklärung eines fernen und christlichen Mittelalters vonseiten des romantischen Lagers. Doch anders als in all jenen Konstellationen, in denen ein einzelner, die Vergangenheit stellvertretender (menschlicher) Geist richtend in die Gegenwart tritt, spukt in Gerstäckers Novelle gleich ein ganzes Dorf.

76 Arnim 1846, S. 129.
77 Seddon, John Pollard: Spurious Eclecticism, in: *The Building News and Engineering Journal* 23 (1872), S. 35.
78 Gerstäcker, Friedrich: Germelshausen, in: Ders.: *Heimliche und unheimliche Erzählungen von Friedrich Gerstäcker*, Leipzig 1862, Bd. 2, S. 1–53.

Kaum zufällig ist der Held ein Maler, der über Habitus, Kleidung und seine künstlerische Vorliebe für die Abbildung der Natur unmissverständlich als Romantiker kenntlich gemacht wird. Im Jahre »184–« – planvoll versagte Gerstäcker seinen Lesern bereits hier jede allzu genaue zeitliche Orientierung – gerät der malende Held in ein Dorf, das ihm eigentümlich fremd anmutet, in dem er sich dennoch sogleich »zu Hause« fühlt. Auch die Bevölkerung nimmt ihn, nicht zuletzt aufgrund seiner Profession, herzlich auf: In der Dorfkirche sind einige Fresken zu restaurieren. Das Glück scheint vollkommen, als sich der Held in Germelshausen schließlich gar in eine junge Frau verliebt. Er ahnt zunächst nichts von der Gefahr, die von dem Dorf ausgeht, dessen Ursprung im Laufe der Erzählung über die Inschriften der Grabsteine seines Friedhofs ins hohe Mittelalter datiert werden kann. Erst gegen Ende der Novelle gibt Germelshausen sein schreckliches Geheimnis preis: Das faktisch längst verschüttete Dorf kehrt nurmehr alle Hundert Jahre zurück ans Tageslicht. Wer zu diesem Zeitpunkt zuzieht, teilt fortan das Los seiner untoten Bewohner. Dass dem romantischen Maler dieses Schicksal letztendlich erspart bleibt, hat er einzig dem selbstlosen Handeln seiner mittelalterlichen Braut zu verdanken.

Gerstäcker, selbst Schwiegersohn eines Dresdner Kunstmalers, stellte seinen malenden Spukadressaten mithin vor die Frage, ob er im Jetzt oder in der Vergangenheit, als dessen Vermittler er sich auch in der Novelle geriert, leben möchte. Genauer: Er ließ seinen Helden selbst den Scheideweg übersehen, an dem er sich befindet. Als Adressat der historistischen Versuchung fungiert er vielmehr selbst als Versucher der Gegenwart – denn er ist es, der des Mittelalters vermeintlich ansichtig wird, der es malt, um es der Nachwelt im Bild vorzulegen: Seine Zeichnungen der Geliebten und des Dorfplatzes der Geisterstadt wird er in die Jetztzeit herüberretten.

Mit Blick auf die Stilfrage ließe sich Gerstäckers Mahnung deshalb wie folgt übersetzen: Die Romantik laufe Gefahr, sich in übertriebener Einfühlung innerhalb eines idealisierten Mittelalterbildes regelrecht zu verlieren. In ihrer bedingungslosen Liebe zur historischen Muse setze sie ihre Bindung zur Gegenwart aufs Spiel. Für Gerstäcker bildete folglich nicht die Antike, sondern das Mittelalter das Trugbild, dessen sich das Kunstschaffen der Gegenwart erwehren sollte.

8.5 Der Rhein als Lebensader der Gespenster: Qualitäten und Quantität des Stilspuks

Der Dom zu Köln

Spuk und Biologismen in der Propaganda zum Wiederaufbau des Doms zu Köln

Seit seiner »Entfernung von Straßburg« hatte Goethe erklärt, habe er »kein wichtiges imposantes Werk dieser Art«[79] mehr gesehen, bis ihm die Brüder Boisserée mit der Ruine und den wiederaufgefundenen Originalplänen des Kölner Doms konfrontierten (Abb. 32). Dass die Wiederauffindung besagter Pläne den Startschuss für das gesamtdeutsche Projekt der Vollendung des Kölner Doms markierte, ist bekannt.[80] Und es überrascht nicht, dass Goethes in Straßburg mithilfe der Geisterstimme Erwins von Steinbach geformter Begriff von der Gotik noch ganz Sulpiz Boisserées intensive Beschäftigung mit dem Kölner Dom bestimmen sollte. Als »Hauptcharakter der alten Kirchenbaukunst« verortete Boisserée »gerade dies *Emporstreben* der im schönsten *Ebenmaaß und Verhältniß* geordneten Theile und Glieder, bei steter *Wiederholung des Ganzen im Einzelnen*,« – und dieses Ebenmaß und Höhenstreben sei es, »was so erhaben auf das Gemüth eines jeden wirkt, der den Kölner Dom betrachtet, was ihn mit Geistesschwingen ergreift, wenn er in das Innere der Kirche eintritt.«[81] Im Verweis auf die vegetabilen Zierformen der Gotik folgte Boisserée Goethe auch in Bezug auf die nationale Vereinnahmung des Epochenstils:

> Darum ist man denn auch nicht bei der freilich sehr treffenden Vergleichung mit einem Walde stehen geblieben, sondern hat diesen eigenthümlichen Baustyl selbst von den heiligen Hainen der alten Deutschen abzuleiten gesucht.[82]

79 Goethe 1960 (1823), S. 337.
80 Zur Geschichte des Wiederaufbaus des Kölner Doms vgl. etwa Wolff, Arnold: Die Baugeschichte der Vollendung des Kölner Doms, in: Fillitz, Hermann (Hg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien/München 1996, S. 113–125.
81 Boisserée, Sulpiz: *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln. Nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst*, Stuttgart 1823, Teil 2, S. 39 (Hervorhebungen J.B.)
82 Ebd., S. 41.



Abb. 32: *Fassadenplan des Kölner Doms*, um 1300, 1814/16 wiederaufgefunden

Den »Spitzbogenstyl« sah Boisserée in einer findigen Argumentation deshalb folgerichtig zuerst bei den Deutschen und ihren durch »frühere Stammvermischung« verwandten Nordfranzosen und Engländern verwirklicht. Die natürliche respektive biologische Erbfolge schließlich ließ ihm riskante Einfühlungsprojekte obsolet erscheinen: »Die Kunst aber, wenn sie bei einem Volke sich eigenthümlich entwickelt, wird auch immer den ursprünglichen Lebensgeist des Volkes athmen«. Die »befriedigende Erklärung jenes vegetabilisch-architektonischen Charakters« liege im konkreten Fall im »tiefe[n] Natur-

gefühl, […] wodurch die germanischen Völker sich von jeher ausgezeichnet haben«.[83]

War das Erbe erklärt, konnten in genealogischer Folge auch die Erben bestimmt werden und das kulturelle Verfügungsrecht sich auch materiell verwirklichen: »Bei dieser Betrachtung drängt sich uns der so oft ausgesprochene Wunsch auf, dass die Enkel den von den Voräl tern begonnenen Wunderbau vollenden möchten.«[84] Gut zwei Jahrzehnte später bildete die Domvollendung auch für August Reichensperger die geeignetste Gelegenheit, die »Lücke, die wahrlich dem so viel belobten ›historischen Geiste‹ der Deutschen wenig entspricht, recht bald« auszufüllen »und die christlich-nationale Kunst in ihr unveräußerliches Recht wieder [einzusetzen]«.[85]

In seinem Buch *Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg* (1842), in welchem er ersteren als das Unvollendete und zweiteres als das Vollendete, mithin eine Idee und eine historische Realität dichotomisiert hatte,[86] hat Joseph Görres bereits auch die Prozesse, die ihm die sukzessive Aufgabe der Dombaustelle zu Köln in den vorangegangenen Jahrhunderten zu verantworten schienen, in der Metaphorik lebendigen Geistes und seines Spuks beschrieben und damit die offene historische Rechnung, die dem ruhelosen Umgehen jedes historischen Geistes zugrunde liegt, umso deutlicher als solche exponiert. Mit Blick auf die Kölner Dombaustelle um die Mitte des 15. Jahrhunderts schrieb Görres:

> Darum lösten sich die großen Kräfte, die zu solchen Werken viele Geister in enger, willigen Gemeinsamkeit gebunden; und indem jeder nun nach eigenem Wohlgefallen seines Weges, nach eigenen Zwecken ging, gab die Vielartigkeit dieser Richtungen allerdings das Schauspiel einer großen Regsamkeit; aber das innere höhere Leben erstarrte, wie das Aeußere bewegter wurde, und nichts Gesammtes mochte mehr zu Stande kommen. Denn wo jeder klügeln und vernünfteln, keiner aber mit der That eingreifen mag; wo jeder gebieten, keiner gehorchen will, da kann aus vielen einzelnen Wesen nimmer ein gemeines Wesen werden. Um jedoch das Gespenst eines solchen hervorzubringen, sah man nach und nach zu jenem scheußlichen Mechanism sich gedrungen; der, indem er die rinnenden und sprudelnden Quellen des Lebens im Volk verschüttet, und an ihre Stelle seine

83 Ebd., S. 41.
84 Ebd., S. 49.
85 Reichensperger 1845, S. 80.
86 Vgl. Raab, Heribert: *Joseph Görres. Ein Leben für Freiheit und Recht. Auswahl aus seinem Werk, Urteile von Zeitgenossen, Einführung und Bibliographie*, Paderborn u.a. 1978, S. 67.

künstlichen Zuleitungen aus stets dürstenden Cisternen setzt; der Ruin alles Großen, Edeln und geistig Uebergreifenden geworden; zugleich aber auch die Kette, an der ein entartetes Geschlecht seine Erbärmlichkeiten büßt. In diesem ist dem Baue dann seine fünfte Zeit herangekommen, die anfangs noch in aller Tüchtigkeit nachwirkend Einzelnes gebaut; bald aber durch die hemmenden Kräfte mehr und mehr geirrt, zum gänzlichen Stocken kömmt; und endlich in ihr Gegentheil umschlagend, durch alle Grade allmählicher Auflösung bis zur wüthendsten Zerstörung sich verirrt.[87]

Wegen stetiger politischer Querelen, »Teutschvergessenheit« und einem Mangel an innerer Einheit, so Görres im anschließenden Verweis auf Boisserée,

blieb der Dom von Köln unvollendet, und steht nun ein Torso des teutschen Hercules, und wie Boisserée treffend sagt: ›ein doppeltes Denkmal des erhabensten Geistes, des beharrlichsten Willens und kunstreichsten Vermögens, und hinwieder der Alles störenden Zwietracht, ein Sinnbild der gesammten Geschichte des teutschen Vaterlandes. Als die Titanen das alte Reich zerrissen, mußte das Werk in seiner Durchtrümmerung ein Denkmal des Frevels der Nachwelt zeugen.‹[88]

Die baupolitischen Appelle zur Domvollendung wurden massiv auch vonseiten der Lyrik flankiert. Karoline von Günderrodes bereits zwischen 1799 und 1802 verfasstes Gedicht *Der Dom zu Cölln. Ein Fragment* ist erst lange nach ihrem Tod publiziert worden,[89] griff aber den massiven Verwendungen der Spukthematik im baupolitischen Diskurs um den Kölner Dom um die Mitte des 19. Jahrhunderts in einiger Hinsicht vor – auch wenn hier noch die Dichtkunst und keine Bauhütte die geistige Vollendung des Gebäudes betreibt:

Alda [in der Tiefe, im Dom] schlafen die Helden der Kirche im hüllenden Sarge
Und ihr Bildniß ruht drauf, sie falten die Hände zum Beten,
Und ihr starrender Blick hat sich zum Himmel gewandt.
Staunend seh ich sie an, mir ist, als müßten sie reden,

87 Görres, Joseph von: *Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg*, Regensburg 1842, S. 47f.
88 Ebd., S. 99.
89 Günderrode, Karoline von: Der Dom zu Cölln. Gedichte aus dem Nachlass, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Berlin-Wilmersdorf 1922, S. 7ff.

Aber sie starren noch fort, wie sie es Jahrhunderte thaten
Doch da hebt sich Gesang, und Orgeltöne, sie schweben[90]

Das literarische Ich wendet den Blick nach oben:

Aus dem entzückten Auge verschwinden die Gräber, die Todten,
Und den stummen Grüften entsteiget ein freudiges Jauchzen.
Ja ich habe die Auferstehung gesehen im Auge des Geistes.
Und das Leben der Kunst, es führte die Seele zum Himmel.
Dichtkunst! Du Seele der Künste, Du die sie alle gebohren,
Du beseelest das Grab, steigest zum Himmel empor.[91]

Die Konkretisierung des Bauvorhabens um 1840 spiegelte sich alsbald auch in den Narrativen seiner Bewerbung. Allen voran Levin Schücking eröffnete seine appellative und stark nationalistisch geprägte Schrift *Der Dom zu Köln und seine Vollendung* von 1842 mit dem personifizierten Bild eines stetig voranschreitenden und fordernden Weltgeistes hegelschen Zuschnitts:

> Aus dem Hintergrunde dieses Säulenganges [der Ruinen historischer Monumente …] schreitet der Geist der Geschichte auf uns zu, höher und höher wachsend, in gebieterischer Gestalt, […] der zur Arbeit ruft […]. Vor uns ist er hingetreten als ein Genius […].[92]

Trotz oder gerade wegen des beinahe drohenden Tonfalls, mit dem Schücking seine Zeitgenossen auf den historischen Auftrag der Domvollendung einzustimmen suchte, stellte sich auch ihm sogleich die grundlegende Frage nach dem Einverständnis jenes Geistes, den zu beerben er aufrief und aus dem die Idee des Kathedralenbaus zu Köln einst hervorgegangen sei:

> Der Genius der Geschichte aber, welche sie hervorrief, war ein blühender Knabe, der unsrer Geschichte ist ein ernstrer Mann, und es fragt sich nun, wenn wir das Werk, das jener unvollendet ließ, zu vollenden uns anschicken, ob der letztere die Arbeit aufnehmen will, denn ohne sein Geheiß und sein Fordern ist sie unmöglich.[93]

90 Ebd., S. 8.
91 Ebd., S. 8f.
92 Schücking, Levin: *Der Dom zu Köln und seine Vollendung*, Köln 1842, S. 1f.
93 Ebd., S. 2.

Schücking übertrug dem Geist der Gotik Eigenwillen, damit dieser die Gegenwart als Geber seiner selbst zu inspirieren vermochte. Denn: »Ohne daß er uns mit seiner Begeisterung erfüllt, wird keine Kölner Kathedrale vollendet.«[94]

Annette von Droste-Hülshoff

In Levin Schückings Buch enthalten ist auch Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Der Meister des Dombaus. Ein Notturno* von 1841,[95] in dem die Autorin Schückings Anbahnung eines Kölner Spuks mit Goethes Straßburger Geistergespräch motivisch zu verquicken wusste. Nachdem Droste-Hülshoff die Ruine des Kölner Doms in ihrem epochalen Schlummer verortet hatte, belebte auch sie das tote Gemäuer mit dem Gespenst des zugehörigen Baumeisters:

Da horch! Es dröhnt im Turme – ha!
Die Glocke summt – da leise säuselt
Der Dunst, er zucket, wimmelt, kräuselt –
Nun steht es da!

Ein Nebelmäntlein umgeschlagen,
Ein graues Käppchen, grau Gewand,
Am grauen Halse grauer Kragen,
Das Richtmaß in der Aschenhand.
[…][96]

Wie sein literarisches Vorbild, Goethes Gespenst Erwins von Steinbach, begibt sich sogleich nach Erscheinen auch der Geist Gerhards von Köln, dem ersten Dombaumeister der Kathedrale, auf einen Rundflug durch sein architektonisches Werk. Dabei unternimmt es bereits auch erste Restaurierungs- und Vermessungsarbeiten.

Es wiegt das Haupt nach allen Seiten,
Unhörbar schwebt es durch den Raum,
Nun sieh es um die Säulen gleiten,

94 Ebd.
95 Vgl. ebd., S. 41–45. Das Gedicht ist unter unterschiedlichen Titeln bekannt. Vgl. auch Droste-Hülshoff, Annette von: Meister Gerhard von Köln, in: Droste-Hülshoffs Werke in einem Band, hg. von Irmgard Elfriede Walter, Salzburg 1954, S. 517–520. Vgl. auch Wilpert 1994, S. 148f.
96 Schücking 1842, S. 43.

Nun fährt es an der Orgel Saum;
Und allerorten legt es an
Sein Richtmaß, webert auf und nieder,
Und leise zuckt das Spiel der Glieder,
Wie Rauch im Tann.
[…]
dann gleitet's aufwärts am Portale –
es steht am Krahn.[97]

Endlich spricht auch Gerhard von Köln:

Ich habe diesen Bau gestellt,
ich bin der Geist vergangner Jahre!
Weh! Dieses dumpfe Schlummerfeld
Ist schlimmer viel als Totenbahre!
O wann, wann steigt die Stunde auf,
Wo soll ich lang Begrabnes schauen?
Mein starker Strom, ihr meine Gauen,
Wann wacht ihr auf? –

Ich bin der Wächter an dem Thurm,
Mein Ruf sind Felsenhieroglyphen,
Mein Hornesstoß der Zeitensturm,
Allein, sie schliefen, schliefen, schliefen!
Und schlafen fort, ich höre nicht
Den Meißel klingen am Gesteine,
Wo tausend Hände sind wie eine,
Ich hör es nicht! –

Und kann nicht ruh'n […].[98]

Während die Zeile »Ich bin der Geist vergangener Jahre« sich einmal mehr der Denkfigur Herders verdankt, bedient sich der *Notturno* auch sonst des etablierten narrativen Repertoires: Wie zuvor bei Goethe moniert das Gespenst eine offene Rechnung in Gestalt einer unvollendeten Baustelle (Abb. 33). Die Bauruine fungiert als petrifizierter sprachlicher Auftrag der Vergangenheit an die Gegenwart: »[M]ein Ruf sind Felsenhieroglyphen«. Der Appell des zeiten-

97 Ebd., S. 43.
98 Ebd., S. 44.

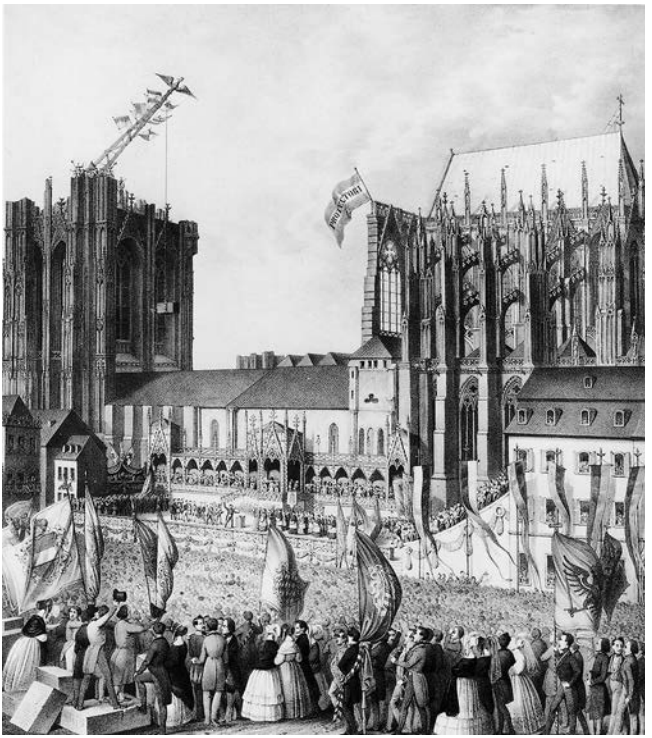


Abb. 33: *Dombaufest von 1842*

wandelnden Geistes zur Domvollendung umfasst dabei auch das Projekt der Reichseinigung, insofern es sich an sämtliche deutsche Männer und Frauen richtet.[99] Wie ließe sich diesem Drängen widerstehen?

In Versform erschien zeitgleich Arnold Mayenburgs Bearbeitung der *Volkssage vom Cölner Dom,*[100] die die historische Bauruine des Kölner Doms nicht nur explizit als offene Rechnung, sondern deren Begleichung zugleich zu einer geradewegs moralischen Verpflichtung des Guten im Kampf gegen das Böse stilisierte: Meister Gerhard wird hier der Bauplan der Kathedrale vom Teufel persönlich angeboten – da der fromme Gerhard den Preis seiner Seele nicht bezahlen will, verhindert der Teufel die Fertigstellung des Gebäudes, sodass sich einmal mehr erst die Gegenwart imstande sehen sollte, seinen Bannspruch aufzulösen.

99 Vgl. ebd., S. 45.

100 Mayenburg, Arnold: *Die Volkssage vom Cölner Dom, poetisch bearbeitet von Arnold Mayenburg. Mit typographisch-historischen Vorbemerkungen begleitet und herausgegeben von Th. Heinsius*, Berlin 1842.



Abb. 34: Vinzenz Statz: *Und fertig wird er doch! – Vision der vollendeten Domtürme*, 1861

»Ja, es wird Zeit«, resümierte deshalb auch Schücking gegen Ende seines Buches, »dass der Meißel schalle an den Quadern und die Axt klinge durch unsere Wälder für den Kölner Dombau, daß eine laute Rede des Geistes an das Ohr des lebenden Geschlechtes töne.«[101]

So schnell wie erhofft sollte es nicht gehen: Die zu diesem Zeitpunkt noch immer nicht vollzogene Fertigstellung der Türme wurde 1861 von Vincenz Statz, der seit 1842 unter Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner in der Kölner Dombauhütte tätig war, in einem Aquarell visioniert, in der Bildunterschrift »Und fertig wird er doch!« motivierend in die Zukunft gewiesen. Gleichzeitig bildet die kleine Meditation dem Betrachter die Gelegenheit, den zwei Dekaden zuvor durch Annette von Droste-Hülshoff ersonnenen Appell Meister Gerhards noch einmal auch im Visuellen nachzuvollziehen (Abb. 34). Wer anders als Meister Gerhard fixiert den Betrachter als sich eine mit einladendem

101 Schücking 1842, S. 103f.

Blick zum Betrachter wendende Rückenfigur im Vordergrund, das Winkelmaß ergreifend, um es zur Tat zu heben?

Heines Wintermärchen

Es wird weiter unten auch mit Blick auf die Veste Stolzenfels noch einmal darauf eingegangen, inwiefern die Adaptionen bestehender Volkssagen darauf zielten, die Bauunternehmungen insbesondere des maßgeblich auch an der Kölner Domvollendung beteiligten Friedrich Wilhelms IV. von Preußen zu popularisieren.[102] Mit Blick auf den Dom zu Köln sei jedoch zuvor darauf hingewiesen, dass die von den Befürwortern des neugotischen Großprojekts in Anspruch genommenen Geisterstimmen nicht unerwidert geblieben sind. In seinem berühmten Versepos *Deutschland, ein Wintermärchen* antwortete Heinrich Heine bereits 1844 mit einem Umgehen auf deren legitimatorischen Spuk, das in gänzlich entgegengesetzte Richtung argumentierte.[103] Ausgiebig verspottete Heine zunächst die romantische Altertümelei der Propagandisten des Wiederaufbaus, um das kurz darauf folgende Spukgeschehen verständlich zu machen.[104] Auch Heine wurde sich im Rahmen seiner Dichtung nach dem Straßburger Vorbild Goethes beim Besuch der altehrwürdigen Kathedrale zu Köln eines unheimlichen Begleiters gewahr. Anders als Erwin von Steinbach oder Gerhard von Köln handelt es sich bei diesem gemäß eigener Auskunft jedoch erklärtermaßen nicht um ein »Gespenst der Vergangenheit«:[105] Vielmehr gibt sich die Spukgestalt als Personifikation derer praktischen Erneuerung zu erkennen. Die entsprechende Tatbereitschaft des uneigentlichen Gespenstes richtet sich bald schon gegen die *echten* Gespenster der Vergangenheit, namentlich gegen die Geister der während eines Besuchs des Kölner Doms sich Gehör verschaffenden Heiligen Drei Könige. Denn die,

> [d]ie sonst so still dort lagen,
> O Wunder! sie saßen aufrecht jetzt
> Auf ihren Sarkophagen[106]

102 Vgl. Werquet, Jan: *Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz*, Berlin 2010, S. 414.
103 Zu Heines Kritik an der Kölner Dom-Vollendung sowie an anderen Denkmalprojekten seiner Zeit vgl. auch Schubert, Dietrich: »Paris … ein Pantheon der Lebenden!« Denkmalkritik bei Heinrich Heine, in: *Heine-Jahrbuch* 24 (1985), S. 80–102. Zum Kölner Dom vgl. ebd., S. 92–95.
104 Heine, Heinrich: *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844), Leipzig 1974, Caput IV.
105 Ebd., Caput VI.
106 Ebd., Caput VII.

Von dort klagen die Untoten sogleich jene Ehrerbietung vom Besucher ein, die ihnen aufgrund ihres Ranges als Könige und als Heilige sowie ferner bereits deshalb zustehe, weil sie eben Verstorbene seien. Der unberechenbare Handlanger und die in seiner Figur externalisierten Gedanken Heines indes zücken als exekutiver Geist der Gegenwart unversehens ein Beil, um die Heiligen auf brutale Weise wieder ins Jenseits zu befördern und den Eigenwillen der Geschichte mit einem Schlage wieder verstummen zu lassen. Einmal mehr erwacht daraufhin der erschrockene Autor. Die Botschaft seines Traums hallte auch in ihm weiter fort: Als Antwort auf Goethe oder Annette von Droste-Hülshoffs *Notturno* bezog Heine unmissverständlich Stellung gegen das größte nationale und vermeintlich anachronistische Projekt der deutschen Neugotik.

8.6 Friedrich Wilhelm IV. und die Veste Stolzenfels

Zum Beleg der symptomatischen Verquickung von Projektion, Imagination und Restauration und zum Beleg dessen, in welch quantitativer Breite Spukmotive zur argumentativen Unterstützung ausgewählter Restaurierungsvorhaben ersonnen oder herangezogen werden konnten, lohnt ein Blick auf die dichte rheinische Sagen- und Burgenwelt und hier besonders auf die Geschichte des Wiederaufbaus der Veste Stolzenfels (Abb. 35) und die diese bewerbende Publizistik.

Der Bauherr

Auch der Um- und Wiederaufbau der Ruine der mittelalterlichen Burg Stolzenfels ab 1836 gilt als eines der bedeutendsten Projekte der deutschen Neugotik. Als Auftraggeber der Unternehmung fungierte der selbst leidenschaftlich zeichnende und dichtende Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, der zunächst als Kronprinz und nach seiner Inthronisierung als König von Preußen im Jahre 1840 eine atemberaubende Bauherrentätigkeit entfaltet hat. Großprojekte wie die Berliner Friedrichwerdersche Kirche, das Orangerieschloss[107] im Park

107 Vgl. hierzu etwa Meiner, Jörg: »Die großartigste Palastanlage Norddeutschlands« – das »Orangeriehaus« Friedrich Wilhelms IV. von Preußen im Park von Sanssouci, in: Betthausen, Peter/Kroll, Frank-Lothar (Hg.): *Kunst in Preußen – preußische Kunst?*, Berlin 2016, S. 119–134.



Abb. 35: Karl Friedrich Schinkel u.a.: *Burg Stolzenfels am Rhein*, 1847 fertiggestellt

Sanssouci oder das Neue Museum auf der Berliner Museumsinsel gehen auf Friedrich Wilhelm IV. zurück. Insgesamt wurden nicht weniger als rund 3150 öffentliche Gebäude gezählt, die unter seiner Ägide errichtet wurden.[108] Ferner werden dem »Romantiker auf dem Thron« 4500 Blätter mit eigenen Zeichnungen und Architekturentwürfen zugeschrieben.[109] Allein für den geplan-

108 Vgl. Rathke, Ursula: *Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860)*, München 1979, S. 114.

109 Das umfangreiche zeichnerische Werk des Königs, das erst kurz nach seinem Tod an die Öffentlichkeit geriet und aus etwa 4500 Blättern besteht, wurde erstmals (ab 1890) von Albert Geyer systematisch aufgearbeitet. Die Ergebnisse seiner thematischen Ordnung publizierte Geyer allerdings erst in den 1920er-Jahren (Geyer, Albert: König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als Architekt, in: *Deutsche Bauzeitung* 56 (1922), S. 525–542, S. 545–562; Geyer, Albert: König Friedrich Wilhelm IV. und seine Bauten, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 42 (1925), Nr. 7–9, S. 81–88.). Geyers Arbeit wurde etwa von Ludwig Dehio fortgeführt. Vgl. Dehio, Ludwig: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik,* München/Berlin 1961. Zum zeichnerischen Ouevre Friedrich Wilhelms IV. vgl. ferner Schönemann, Heinz: Fritz – Siam – Butt. Die Zeichnungen, in: *Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König – zum 200. Geburtstag*, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg,

ten Neubau einer Berliner Dombasilika füllte Friedrich Wilhelm seit 1816 als Kronprinz und ab 1840 als König mehr als 300 Blätter.[110]

Friedrich Wilhelms Entwürfe und die von ihm initiierten Bauten weisen infolge seiner Italienreise von 1828[111] eine ästhetische Vorliebe insbesondere für das vermeintlich frühchristliche Architekturerbe der Halbinsel aus.[112] Neben

Frankfurt am Main 1995, S. 233–250; Hasenclever, Catharina: *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. Herrschaftslegitimation zwischen Revolution und Restauration*, Berlin 2005; Johannsen, Rolf H.: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Von Borneo nach Rom – Sanssouci und die Residenzprojekte 1814 bis 1848,* Kiel 2007. Einen Abriss der Forschungsgeschichte zum zeichnerischen Nachlass Friedrich Wilhelms IV. lieferte Jörg Meiner. Vgl. Meiner, Jörg: Der zeichnende König. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795–1861), in: *zeitenblicke* 9/3, http://www.zeitenblicke.de/2010/3/Einleitung/index_html (Stand 23.12.2020), mit weiterführender Literatur. Seit 2006 wurde unter der Leitung von Jörg Meiner schließlich am Online-Bestandskatalog der Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. gearbeitet, wo das Konvolut von über 4000 Zeichnungen heute abrufbar ist, https://bestandskataloge.spsg.de (Stand 12.4.2026). Vgl. ferner Johannsen, Rolf H.: Den Staat durch »gothische Tempel« und »romantische Bilder« regieren? Zur politischen Semantik der Architekturentwürfe Friedrich Wilhelm IV., in: Meiner, Jörg/Werquet, Jan (Hg.): *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik – Kunst – Ideal*, Berlin 2014, S. 63–80.

110 Zu Friedrich Wilhelms IV. und Karl Friedrich Schinkels Planungen für einen Neubau des Berliner Doms vgl. insbesondere Klingenburg, Karl-Heinz: Friedrich Wilhelm IV. als Architekt, in: Krüger, Peter u.a. (Hg.): *Der verkannte Monarch. Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit. Brandenburgische historische Studien*, Bd. 1, Potsdam 1997, S. 219–234. Vgl. auch Börsch-Supan, Eva: Die geistige Mitte Berlins gestalten. Friedrich Wilhelm IV. Pläne zum Dom, zur Schlosskapelle und zur Museumsinsel, in: Meiner, Jörg/Werquet, Jan (Hg.): *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik – Kunst – Ideal*, Berlin 2014, S. 47–62. Die von Stüler betriebenen Planungen zur Realisierung des Doms als einer »christlich-evangelischen Weltkirche« wurden in den Jahren 1858/59 endgültig eingestellt.

111 Seine architekturhistorische Expertise schulte der Kronprinz ferner maßgeblich auch anhand der ihm gewidmeten Publikation *Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst* seines Freundes Carl Josias Bunsen (1842) sowie zuvor anhand von Johann Gottfried Gutensohns *Denkmalen der christlichen Religion oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder Basiliken Roms* (1822–1827). Vgl. Tauber, Christine: »Man fingirt sich ein gemaltes Preussen«. Die Utopien Friedrich Wilhelms IV., in: Bahners, Patrick/Roellecke, Gerd (Hg.): *Preußische Stile: ein Staat als Kunststück*, Stuttgart 2001, S. 338–354, S. 529–538, hier S. 348, S. 350.

112 Zur Hinwendung und Indienstnahme italienischer frühchristlicher Bautypen zur monarchischen Repräsentation Friedrich Wilhelms IV. vgl. Werquet 2010, S. 237–265; Zuchold, Gerd-H.: Friedrich Wilhelm IV. und das byzantinische Gott-Königtum. Seine Kirchenentwürfe als Modell einer »Kirche der Zukunft« in Preußen, in: *zeitenblicke* 9/3, (Stand 23.12.2010), http://www.zeitenblicke.de/2010/3/Zuchold/index_html (Stand 14.4.2020). Das Interesse Friedrich Wilhelms für das Mittelalter wurde schon seit den 1820er-Jahren auch von einem Interesse an der christlichen Antike flankiert, das fortan die Bauprojekte ohne Bezug zu einer mittelalterlichen Tradition dominieren sollte. Vgl. Werquet 2010, S. 76–81.

ungezählten anderen Gebäuden ließ er etwa 1844 die Heilandskirche Sacrow von seinem Hofarchitekten Ludwig Persius in einem italienisch-frühchristlichen Baustil errichten.[113] Seit 1842 in der Nachfolge Schinkels entwarf Persius auch die Evangelische Friedenskirche im Park von Sanssouci (Grundsteinlegung 1845), deren Erbauung nach seinem frühen Tod 1845 von August Friedrich Stüler fortgeführt und bis 1854 vollendet wurde. Auch diese 1848 geweihte Kirche war formal dem Vorbild norditalienischer Ordensbaukunst verpflichtet. Generell sah Friedrich Wilhelm in der mittelalterlichen Architektur, Kunst und Dichtung die Idee der Reichseinigung und die Einheit der Kirche vollzogen.[114]

Doch trotzdem er in Berlin und Potsdam unter Berufung auf das Urchristentum vornehmlich im antikisierenden oder im Stile einer italienisierenden Neoromanik bauen ließ, legte der König im Generellen eine gewisse, wohl auch pragmatisch zu nennende, Flexibilität in Bezug auf die dem historistischen Bauen bis dahin zur Verfügung stehenden Neostile an den Tag. So folgte etwa das auf Geheiß Friedrich Wilhelms IV. unter Stülers Regie errichtete *Neue Museum* auf der Berliner Museumsinsel (1843–1855) der Leitidee der Einbettung der ausgestellten Exponate in eine je korrespondierende Gestaltung, die im Gesamt dennoch zu einer homogenen Außen- und Innenarchitektur verschmelzen sollte. Ab 1841 war der König dann eine der treibenden Kräfte hinter dem neugotischen Mammutprojekt der Kölner Domvollendung als eines Symbols der Reicheinigungsbestrebungen.[115] Und auch darüber hinaus sollte seine Bauherrentätigkeit in den Rheinlanden aus zu erörternden Gründen vom neugotischen Stil dominiert werden.

Hier wie dort aber blieb sie – auch dazu später mehr – seinen politischen Leitvorstellungen verpflichtet: Einerseits gilt der preußische König als überzeugter Anhänger der Vorstellung eines Gottesgnadentums, andererseits kultivierte er unter dem Einfluss protestantischer Erweckungstheologien ein aus-

113 Zu Persius' Schaffen im Dienste des Königs vgl. etwa Gehlen, Stefan (Hg.): *Ausst. Kat. Ludwig Persius – Architekt des Königs. Baukunst unter Friedrich Wilhelm IV.*, Regensburg 2003.

114 Besonders empfänglich zeigte sich Kronprinz und König Friedrich Wilhelm IV. für die etwa von August Wilhelm Schlegel, Friedrich de la Motte-Fouqué, Christian Carl Josias von Bunsen und Bartold Georg Niebuhr betriebene Aufwertung des mittelalterlichen Nibelungenliedes zur deutschen Nationaldichtung und für die am preußischen und an anderen deutschen Höfen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in diesen Kontexten entstandenen monumentalen Bildprogramme. Vgl. hierzu Zuchold, Gerd H.: Friedrich Wilhelm IV. und das deutsche Mittelalter. Die Heldensage als Bedeutungsträger staatshistorischen Denkens des Monarchen, in: Krüger, Peter u.a. (Hg.): *Der verkannte Monarch. Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit. Brandenburgische historische Studien*, Bd. 1, Potsdam 1997, S. 159–180.

115 Zum Engagement des Kronprinzen für die Kölner Domvollendung vgl. Werquet 2010, S. 108–116, S. 118–124. Vgl. auch Zuchold 1997, S. 169.

geprägtes teleologisches Denken, innerhalb dessen er sich selbst die Rolle des Erlösers zumaß.[116]

Die Baugeschichte[117]

In den Rheinlanden bildete die ehrgeizige Wiederinstandsetzung der Burg Stolzenfels[118] das zweite innerhalb eines ganzen Ensembles baupolitischer Großprojekte in der rheinischen Burgenwelt,[119] die mit Burg Rheinstein (1825–1829)

116 Nicht zuletzt sah der König seine historische Erlöserrolle durch die aus dem 13. Jahrhundert stammende, 1846 von Louis der Bouverot in Brüssel veröffentlichte und fortan konfessionell debattierte *Prophéterie du Frère Hermann de Lehninn* aus der Feder des Zisterzienserabtes Hermann von Lehnin beglaubigt: Diese hatte vermeintlich das Schicksal des brandenburgischen Herrscherhauses vorhergesehen und für die Regierungszeit Friedrich angemahnt, dass sich alle Christen in die Obhut der katholischen Kirche begeben und der preußische König nach seinem entsprechenden Schritt zum »König von Germanien« erhoben oder in Verweigerung des entsprechenden Schrittes mitsamt seiner Dynastie untergehen werde. Vgl. Werquet 2010, S. 410f. Viele der von Friedrich Wilhelm IV. gestifteten Sakralbauten stehen auch deshalb unter dem Erlöserpatrozinium, wie etwa die Erlöserkirche in Sacrow. Vgl. hierzu und zu Friedrich Wilhelms Identifikation mit Kaiser Konstantin: Werquet 2010, S. 387–391. Zum politischen Selbstverständnis Friedrich Wilhelms IV. vgl. ferner Tauber 2001, hier insbesondere mit Blick auf das 1816/17 in einen Brief an Friedrich Wilhelms Schwester Charlotte eingebettete Romanfragment *Die Geschichte von Prinz Feridoun mit der Königin von Borneo*.

117 Zur Baugeschichte von Stolzenfels vgl. insbesondere Rathke, Ursula: Ein Sanssouci am Rhein. Bemerkungen zur Entwicklung der preußischen Burgenromantik am Rhein, in: Wagner-Rieger, Renate/Krause, Walter (Hg.): *Historismus und Schlossbau*, München 1975, S. 87–102, insbesondere S. 91–96; Rathke 1979, S. 46–115, mit weiterführender Literatur. Ebd. ausführlich zur Chronologie der einzelnen Bauphasen und Baumaßnahmen: S. 66–94; Werquet 2010, S. 89–138. Eine weitere knappe Zusammenfassung der Wiederaufbaugeschichte von Burg Stolzenfels lieferte: Fischer, Doris: »...damit womöglich gar nicht bemerkt werden kann, wo das alte Mauerwerk anfängt und das neue anfängt«: Die Instandsetzung von Schloss Stolzenfels bei Koblenz, in: *Baudenkmäler in Rheinland-Pfalz* 61/63.2006/08 (2010), S. 115–121.

118 Vgl. hierzu Rathke 1975, hier S. 91–96.

119 Stolzenfels fungierte als private Residenz des Königs, Schloss Koblenz indes wurde als Tagungslokal der rheinischen Provinzialstände eingerichtet und somit politischen Funktionen zugeführt. Vgl. Werquet, Jan: Eine »historische Basis« für den preußischen Staat. Die Rheinprovinz im Kontext der Bauunternehmungen Friedrich Wilhelms IV., in: Meiner, Jörg/Werquet, Jan (Hg.): *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik – Kunst – Ideal*, Berlin 2014, S. 81–98, hier S. 92. Andernorts sah Werquet in entsprechenden Funktionsteilungen eine Analogie zum Potsdamer Schlösserensemble. Vgl. Werquet 2010, S. 136–137; Werquet, Jan: »Kalte Vernunft« oder »schöpferischer Glaube«? Konzeption und Wahrnehmung preußischer Ar-

ihren Ausgang genommen hatte und nach Stolzenfels etwa auch die Ruine der Burg Sooneck betraf[120] – und die gemäß Ursula Rathke ingesamt ganz vom »Geist der Schauerromantik«[121] getragenen worden sei.

Die Veste Stolzenfels, die linksrheinisch gegenüber der Lahnmündung und Burg Lahneck nahe Koblenz am Hang gelegen ist, war in den Jahren 1242–1259 vom Trierer Erzbischof Arnold II. von Isenburg errichtet[122] und zwischen 1388 und 1418 von den Erzbischöfen Kuno II. und Werner III. von Falkenstein um ihren Wohnturm und den rheinseitigen Palas erweitert worden.[123] 1634–1636 war sie in schwedischen, 1646–1648 in französischen Besitz geraten, bevor sie 1689 im Pfälzischen Erbfolgekrieg zu beträchtlichen Teilen zerstört wurde. 1802 geriet die Ruine in den Besitz der Stadt Koblenz, die sie am 4. März 1823 dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm in Reaktion auf dessen häufig bekundete Rheinbegeisterung schenkte.[124] Über diesen »Akt kultureller Stiftung,

chitektur im Rheinland (1815–1860), in: Betthausen, Peter/Kroll, Frank-Lothar (Hg.): *Kunst in Preußen – preußische Kunst?*, Berlin 2016, S. 279–293, hier S. 284. Generell sind die zahlreichen von Preußen in Besitz genommenen, restaurierten und unterschiedlich intensiv genutzten rheinischen Burgen als Ensemble zu verstehen: Der Einbezug der Landschaft in ihrer Funktion, ihrer Schönheit, ihren topografischen Gegebenheiten und der ihr zugehörigen Sagenwelt war dabei nicht minder wichtig wie das Moment einer netzartigen Herrschaftsrepräsentation, in der sich Präsenz wie Verwurzelung gleichzeitig manifestieren sollte. Vgl. Werquet 2010, S. 249–252. Mitte der 1840er-Jahre hatte man »das Rheinland sukzessive mit einem Netz von Herrschersitzen überzogen«. Ebd., S. 164. Friedrich Wilhelm IV. war gleichwohl nicht das einzige Mitglied des Hauses Hohenzollern, das rheinische Ruinen in den Besitz nahm – 1831 etwa kaufte Marianne Prinzessin Wilhelm von Preußen die Ruine von Rolandseck. Vgl. Mirbach, Ernst Dietrich Baron von: *Prinz Friedrich von Preußen. Ein Wegbereiter der Romantik am Rhein*, Köln u.a. 2006, S. 124.

120 Die Ruine der Burg Sooneck war 1834 vom Kronprinzen angekauft worden. 1842 wurde ein Vertrag über ihren Wiederaufbau unterzeichnet, 1861 waren die Baumaßnahmen im Wesentlichen beendet. Anders als bei der freieren Rekonstruktion der Veste Stolzenfels wurde Sooneck unter dem Eindruck einer sich konstituierenden Denkmalpflege gemäß der Prämissen einer bauarchäologisch fundierten Rekonstruktion der originalen Bausubstanz vorgenommen.

121 Rathke 1975, S. 100.

122 Zur Zeit der Restaurierung der Burg war deren Entstehungszeit noch keineswegs einhellig geklärt. So datierte etwa Simon Feistel ihre Erbauung ins 10. Jahrhundert. Danach hätten immer neue Besitzer und Lehnsherren die Burg erweitert und in den nachfolgenden Schriften die »stolze Veste« genannt. Vgl. Feistel, Simon: *Die Geschichte des königlichen Schlosses Stolzenfels zu Capellen am Rheine: mit Gedichten von Simon Feistel*, Coblenz 1842, S. 15.

123 Heinrich Beyer führte die älteste urkundliche Erwähnung der Burg Stolzenfels aus dem Jahre 1262 an. Vgl. Heinrich: *Burg Stolzenfels. Ein Andenken für Rheinreisende*, Coblenz 1842, S. 6.

124 Vgl. Rathke 1979, S. 46. Zu den frühen Aufenthalten des Kronprinzen in den Rheinlanden (1813–1817) vgl. auch Werquet 2010, S. 42–50. Mit dem Tod Friedrich Wil-

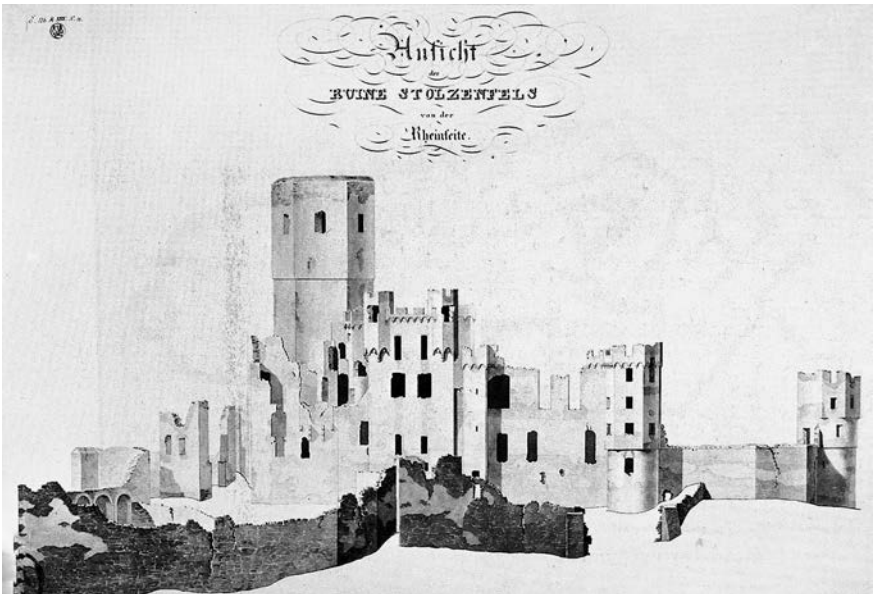


Abb. 36: Johann Claudius von Lassaulx: *Burg Stolzenfels am Rhein von der Rheinseite*, 1823

die den Kronprinzen […] zugleich zu eigenem kulturpolitischem Engagement veranlassen sollte«, so Jan Werquet, hoffte die Koblenzer Bürgerschaft nicht zuletzt, »den Kronprinzen als Fürsprecher der eigenen Belange gewinnen zu können«.[125]

Ersten Plänen zur Restaurierung der Burg von Johann Claudius von Lassaulx aus dem Jahre 1823[126] (Abb. 36) folgten 1825 weitere Planungen aus der Feder Karl Friedrich Schinkels, die wesentliche Merkmale der lassaulxschen Vorarbeiten beibehielten, den Bauschmuck insbesondere des Außenbaus gegenüber diesen aber deutlich zurücknahmen und sich ebenfalls zunächst vor allem auf die Instandsetzung des Wohnturms konzentrierten.[127]

Die Unternehmung stagnierte zunächst, bis der Kronprinz 1833 bei einem weiteren Besuch der Burg deren Restaurierung öffentlich in Aussicht stellte. Da sich der inzwischen verschollene erste Plan Schinkels nicht mehr auffinden

helms IV. sollte Stolzenfels in den Besitz des späteren Kaiser Wilhelms I. übergehen. Bis zum Ende des Kaiserreichs blieb die Burg Eigentum des Hauses Hohenzollern.

125 Werquet 2010, S. 74.

126 Lassaulx wurde mit Ruinenrissen und einem Plan für einen Wohnturm in einer zwar gotisierenden, dabei aber weitgehend freien Umgestaltung des Vorgefundenen beauftragt.

127 Vgl. Rathke 1979, insbesondere S. 50–57.

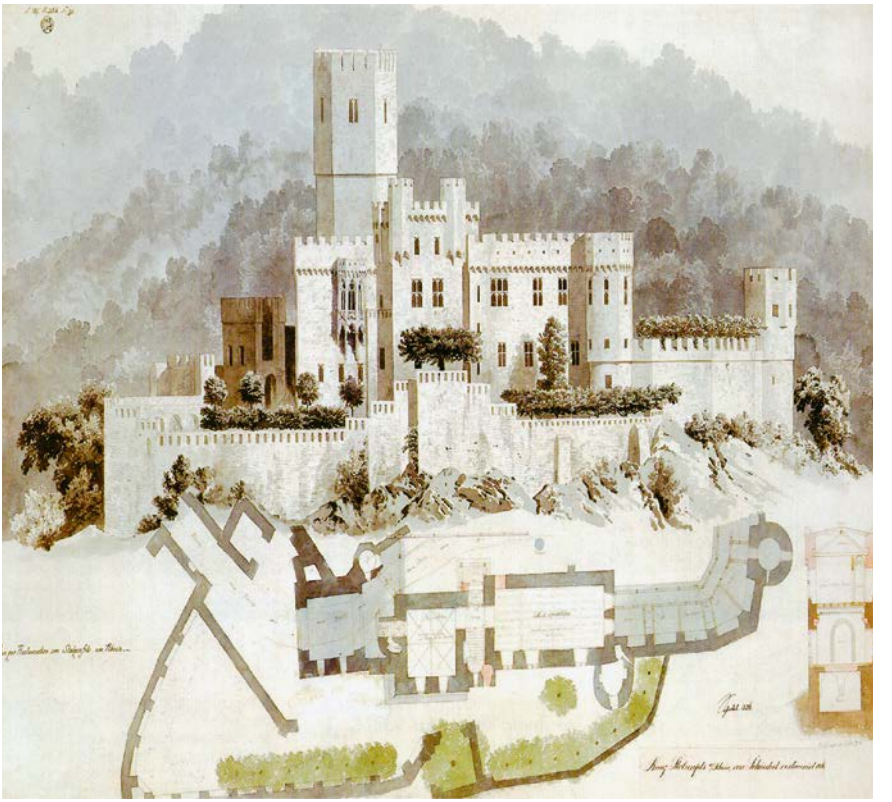


Abb. 37: Karl Friedrich Schinkel: *Generalplan zur Restaurierung von Burg Stolzenfels am Rhein*, 1836

ließ, trieb insbesondere Generalmajor Philipp von Wussow die Neuplanung des Wiederaufbaus im Wissen um dessen repräsentationspolitisches Potenzial voran. 1836 schließlich entstand Schinkels Generalplan, der sogenannte *Plan zur Restauration von Stolzenfels*, der aus einem Aufriss der Rheinseite der Burg, zwei Grundrissen und dem Schnitt durch den Wohnturm besteht (Abb. 37). Schinkel erhöhte den Bergfried und erweiterte die Ringmauer der Ruine. Insgesamt dominieren und vereinheitlichen horizontale Gliederungen seine aus pittoresk gruppierten Kuben bestehende Burganlage. Ihre Ringmauer und Türme wurden glatt verputzt und schließen oben in Zinnenkränzen ab. Der Wohnturm, in dessen Innern Schinkel unterschiedlichste Türdurchgänge und Gewölbetypen variierte, wird außen als einziger Turm durch vier Ecktürmchen betont. Mit Blick auf den Bauschmuck orientierte sich Schinkels zweiter Plan indes weniger an der historischen Bausubstanz oder an seinem

eigenen ersten Plan, sondern vielmehr an den Planungen von Lassaulx. Der Bauschmuck nahm, insbesondere in Gestalt der durch eingestelltes Dreipassmaßwerk nun deutlich gotisierten Lanzettfenster, wieder zu.[128]

Im Jahre 1836 begannen endlich die eigentlichen Baumaßnahmen, die sich zunächst ganz auf den Wohnturm konzentrierten. 1837 modifizierte Schinkel seinen Entwurf noch einmal stilistisch zugunsten einer deutlicheren Orientierung an der englischen Schloss- und Neugotik:[129] Partiell ersetzte er Zinnen durch Fialen, variierte am Außenbau zudem Rechteckfenster, Spitz- und Rundbogen.[130] Der König selbst entwarf einen zusätzlichen Wohntrakt zur Rheinseite hin.[131] 1839 war das gesamte Gebäude überdacht, 1840 übernahm Friedrich August Stüler anstelle seines erkrankten Lehrers Schinkel die Direktion der Schlossbaukommission. Nach der Einweihungsfeier 1842 gehörten die folgenden Jahre der Fertigstellung der Innenausstattung, und des von Stüler und Karl Schnitzler auf Basis von Entwürfen des Königs realisierten Neubaus der Burgkapelle ab 1843,[132] die rheinseitig außen an die Ringmauer anschließt. 1847 galt Stolzenfels als vollendet.[133]

128 Schon Schinkels Generalplan von 1836 hatte, vor allem in Bezug auf die Innenarchitektur, aber auch am Außenbau die bautypologischen Referenzen erheblich erweitert und gemäß seiner pragmatischen Politik der »variablen Interpretation der architektonischen Idealtypen« (Werquet 2010, S. 340) historische und moderne Stilformen nach Maßgabe jeweiliger funktioneller Anforderungen synthetisiert. Bei der Burg Stolzenfels war das Ergebnis eine »Synthese aus baulichem Befund und künstlerischen Idealvorstellungen« (Werquet 2016, S. 284). Zur Rolle Schinkels bei der baupolitischen Inanspruchnahme des architektonischen Erbes der Rheinprovinz vgl. Werquet, Jan: Künstlerisches Ideal und Aussagewert: Schinkel und die rheinischen Bauprojekte Kronprinz Friedrich Wilhelms (IV.) von Preußen, in: Schulze Altcappenberg, Heinrich/Johannsen, Rolf H. (Hg.): *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Das Studienbuch*, Berlin 2012, S. 261–272. Zu Schinkels architekturtheoretischen Prägungen und Überzeugungen vgl. etwa Saure, Felix: *Karl Friedrich Schinkel. Ein deutscher Idealist zwischen »Klassik« und »Gotik«*, Hannover 2010.

129 Vgl. Rathke 1979, S. 103.

130 Derlei spielerischen Umgang mit der mittelalterlichen Formenvielfalt wird noch Stüler mit seinem Arkadenhalle fortführen, indem er in dieser etwa neue Zierformen wie ein Spitzbogenfries erprobt.

131 Vgl. Werquet 2010, S. 104.

132 Vgl. ebd., S. 313.

133 An dieser Stelle soll nur in aller Kürze auf die Innenausstattung der Burg verwiesen werden: Die schon von Rathke beobachtete Präfigurationsmotivik (vgl. Rathke 1979, S. 94–102) sowie die von Werquet diagnostizierte konsequente »›Überblendung‹ von Geschichte und Gegenwart« (Werquet 2010, S. 377) des gesamten Ausstattungsprogramms setzte sich noch in der Ausstattung der privaten Gemächer Friedrich Wilhelms sowie noch in der Grabkapelle Johanns des Blinden in der Klause von Kastel (vgl. hierzu Werquet 2010, S. 384–385) fort: Der Düsseldorfer Maler Hermann Anton Stilke wurde mit einem Freskenprogramm für den kleinen Rittersaal beauftragt, das den Heldentaten mittelalterlicher Herrscherfiguren jeweils eine Rittertugend zuordnete und somit nicht zuletzt auch über die Evokation aus der

Darauf, dass ihre Restaurierung wie die anderen baupolitischen Unternehmungen Friedrich Wilhelms IV. in den Rheinlanden unter besonderen politischen Vorzeichen stand und recht eigentlich als Reaktion auf diese zu verstehen ist, hat erst die jüngere Forschung in Person von Jan Werquet nachdrücklich hingewiesen.[134] Zwar hatte 1979 bereits auch Rathke in der Burg Stolzenfels eine »symbolische Schutz- und Trutzburg«[135] der vaterländisch-religiösen Gesinnung Friedrich Wilhelms IV. gegen Frankreich gesehen, die zugehörigen Stilentscheidungen Friedrich Wilhelms jedoch eher in dessen vermeintliche Geschmacksbiografie eingebettet.[136] Tatsächlich folgten die Konjunkturen der königlichen Begeisterung für Landschaft und kulturelles Erbe der Rheinprovinz ganz den politischen Notwendigkeiten, um schließlich auch in eine konsequente Bau- und Stilpolitik übersetzt zu werden.

christlichen Bildwelt bekannter Pathosformeln Historie und Ideal verquickte. Rudolf von Habsburg steht für die Gerechtigkeit, Philipp von Schwaben für die Poesie und Sangeskunst, der Kreuzfahrer Gottfried von Bouillon für den Glauben, der in der Klause bei Kastel begrabene Johann der Blinde, ein entfernter Ahnherr, mithilfe dessen sich die Herrschaftstradition der Hohenzollern im Rheinlande argumentieren ließ, stand für die Tapferkeit. Und auch König Johann von Böhmen gehörte zu den mittelalterlichen Identifikationsfiguren Friedrich Wilhelms IV. August Gustav Lasinzky schuf 1843 ein Fresko auf der dem Rhein zugewandten Seite des Außenbaus der Burg, das über die Darstellung des Empfangs Ruprechts III. von der Pfalz durch Erzbischof Werner von Trier auf Stolzenfels die Vereinigung der rheinischen Territorien durch den preußischen Herrscher versinnbildlichte, sowie ein heraldisch argumentierendes Fresko an der Toreinfahrt von Stolzenfels: Preußisches und bayerisches Wappen sowie Stadtansichten Triers und Kölns stellen nicht nur die Verbindung Friedrich Wilhelms IV. mit der bayerischen Prinzessin Elisabeth und mit ihr diejenige zwischen den Hohenzollern und Wittelsbachern aus, um auch diese Verbindung in die rheinische Geschichte rückzuprojizieren. Vgl. hierzu insbesondere Werquet 2010, S. 373–384. Zu den Fresken und der Ausstattung von Burg Stolzenfels vgl. ferner Meißner, Jan: Kontinuität und Veränderung. Die romantische Ausstattung von Schloss Stolzenfels zur Bauzeit und heute, in: Fiedler, Florian/Petzet, Michael (Hg.): *Das Schloss und seine Ausstattung als denkmalpflegerische Aufgabe*, München 1995 (Hefte des deutschen Nationalkomitees 16), S. 45–51.

134 Vgl. insbesondere Werquet 2010.

135 Rathke 1979, S. 114.

136 So habe sich etwa die Rhein- und Stolzenfelsbegeisterung des Kronprinzen mit Übernahme von Regierungsverantwortung und mit Vollendung der dortigen Baumaßnahmen spürbar abgekühlt und sein Geschmack sich vom gotischen Stilidiom ab- und stattdessen der italianisierenden Neuromanik zugewandt. Vgl. Rathke 1975, S. 96f. Zuvor hat Rathke die Wiederaufnahme der Pläne in der Mitte der 1830er-Jahre entsprechend allein auf die Begeisterung Friedrich Wilhelms für die Wiederaufbaumaßnahmen auf Burg Rheineck im Rahmen einer Rheinreise 1833 zurückgeführt. Vgl. Rathke 1979, S. 58.

Erst auf dem Wiener Kongress (14. September 1814–9. Juni 1815) war die Rheinprovinz Preußen zugeschlagen worden. Am 15. April 1815 nahm General von Gneisenau die neue Provinz, die nicht zuletzt als Pufferzone gegen das revolutionäre Frankreich dienen sollte, in Vertretung von Friedrich Wilhelm III. für Preußen in Besitz.[137] Wiederholt sah sich Friedrich Wilhelm IV. fortan im Westen seines Reiches vom Aufbegehren einer kritischen Öffentlichkeit herausgefordert. Immer wieder galt es deshalb, die oppositionellen Kräfte in den Rheinlanden mit ihrem neuen Herrscher zu versöhnen. Werquet sah dabei insbesondere in der »Konstruktion historischer Kontinuitätslinien zwischen den aktuellen und den vormodernen Gesellschaftsverhältnissen« ein probates Mittel, »dem preußischen Staat geschichtliche Legitimität [zu] verleihen [… und] die Verbundenheit dieser Akteure zu stärken.«[138] Die Rheinlande selbst waren dem agrarisch geprägten Preußen wirtschaftlich überlegen,[139] in Teilen demokratischen Ideen oder dem Hause Habsburg zugetan. Hinzu kamen konfessionelle Spannungen zwischen dem rheinischen Katholizismus und dem protestantischen Haus Hohenzollern sowie nicht zuletzt auch kulturelle Differenzen.[140] Verschärfungen entsprechender Krisen läuteten immer wieder die Intensivierung des preußischen baupolitischen Engagements im Allgemeinen sowie der Restaurierungsmaßnahmen auf Burg Stolzenfels im Besonderen ein, die dem König ebenfalls auch als symbolisches Bollwerk gegen Frankreich diente. Insbesondere nachdem die Julirevolution von 1830 Karl X. gestürzt und »Bürgerkönig« Louis Philippe inthronisiert und damit die restaurative Ordnung in ganz Europa auf die Probe gestellt hatte,[141] schien eine massivere preußische Präsenz in den Rheinlanden unabdinglich. Kronprinz Friedrich Wilhelm reagierte auf die nun auch in den Rheinlanden wachsenden Unruhen mit der Wiederaufnahme seiner Reisetätigkeit,[142] hintertrieben von seinem eigenen

137 Vgl. Mirbach 2006, S. 115 f. Mit der Eingliederung der Rheinlande begann auch die künstlerische und wissenschaftliche Rezeption deren historischer Baudenkmäler in Preußen. Werquet schrieb: »Die Hinwendung zur eigenen – nationalen – Geschichte und die damit verbundene literarische Überhöhung des Mittelalters, die […] die Rheinromantik bestimmt hatten, waren bereits in den Kriegsjahren vor 1815 von dem Berliner Kreis um Arnim, Kleist und Brentano in zahlreichen Werken verarbeitet und popularisiert worden.« Werquet 2010, S. 50. Eine Inspektionsreise Schinkels 1816 stand deshalb ganz im Zeichen der systematischen Erkundung insbesondere der mittelalterlichen Bauten der Rheinlande.

138 Werquet 2014, S. 82.

139 Vgl. etwa Werquet 2010, S. 25–29.

140 Vgl. Mirbach 2006, S. 116. So begünstigte etwa das satirische Aufbegehren der rheinischen Frohnatur gegen preußische Disziplin und preußischen Lebensernst die Institutionalisierung des rheinischen Karnevals. Vgl. ebd.

141 Vgl. Werquet 2010, S. 82 ff.

142 Der König besuchte seinen vermeintlichen Lieblingsaufenthalt im Zuge von Inspektionsreisen in den Jahren 1846, 1847, 1851 und 1855. Vgl. Rathke 1979, S. 101 f.

Vater, der aus Vorsicht eine strikte Neutralitätspolitik verfolgte.[143] So galt für Werquet schon die von Besichtigungen industrieller und wirtschaftlicher Zentren geprägte Rheinlandreise des Jahres 1833, auf der man die Solidarität mit den nördlichen Niederlanden gegen das revolutionäre Frankreich und Belgien bekundete, als regelrechte »gegenrevolutionäre Propagandaveranstaltung«,[144] die insbesondere auf das Hambacher Fest von 1832 reagierte. Wenn mithin die ersten Schritte auch zum Ausbau von Schloss Stolzenfels unter dem Eindruck der Pariser Julirevolution unternommen wurden[145] und der Startschuss der umfänglichen Baumaßnahmen 1836 ganz in eine Zeit hineinfiel, in der auch die konfessionellen Spannungen in der Rheinprovinz zunehmend an Brisanz gewannen,[146] dann geben sich die preußischen Unternehmungen nicht zuletzt als Demonstrationen politischer Macht zu erkennen.

Die Stilfrage

Mit Blick auf den skizzierten politischen Kontext wird deutlich, weshalb auch bei der in den 1830er-Jahren einsetzenden Bau- und Restaurierungstätigkeit des Kronprinzen in der Rheinprovinz der Auswahl des Baustils einmal mehr zentrale Bedeutung zuwachsen musste. Werquet hat zu Recht darauf hingewiesen, dass der die preußische Staatsarchitektur prägende zurückhaltende Klassizismus Schinkels im Rheinland wenig legitimatorische Potenziale hatte entwickeln können: Hatte noch die rheinische Baupolitik Friedrich Wilhelms III. – ebenfalls bereits unter der Ägide Schinkels – eine antikisierende, »genuin preußische Staatsarchitektur«[147] zu prägen versucht, um die neuen Herrschaftsverhältnisse augenscheinlich werden zu lassen und dabei jeden Bezug zur lokalen Bautradition bewusst vermieden, erhoffte sich deshalb sein späterer Thronfolger durch eine geradewegs entgegengesetzte Stilpolitik einen Zugewinn an nationaler Integrationskraft. Gerade auch angesichts der gesellschaftlichen Konflikte im Vormärz, die die Gegensätze der kulturellen und politischen, sozialen, konfessionellen und ökonomischen Prägungen von Rheinland

143 Vgl. Werquet 2010, S. 104.
144 Ebd., S. 85.
145 Erklärtes Ziel der Maßnahmen war die geistige Orientierung der lokalen Bevölkerung in historischer und politischer Hinsicht, treibende Kraft des Ausbaus der Burg Stolzenfels der in Koblenz stationierte Generalmajor Philipp von Wussow. Vgl. hierzu Werquet 2014, S. 87f., S. 92.
146 Vgl. Werquet 2010, S. 106.
147 Ebd., S. 39.

und Preußen immer deutlicher hatten zutage treten lassen,[148] versprach weniger Distinktion als vielmehr Assimilation eine Beruhigung der öffentlichen Debatte und eine Befriedung der katholischen oder demokratischen Opposition.

Anders als in Berlin und Potsdam, wo weiterhin Neoromanik und Klassizismus das öffentliche Bauen dominierten, wurde in den Rheinlanden deshalb im Austausch mit ansässigen Eliten an einem neuen Erscheinungsbild der preußischen Präsenz zum Zwecke ihrer historischen Rückversicherung gearbeitet. Dabei bildete sich, so Werquet, gar ein »Grundkonsens über die identitätsstiftende Bedeutung regionaler Herrschaftstraditionen, in denen sowohl die Spitzen der rheinischen Gesellschaft als auch der preußische Thronfolger ihre eigene Existenz historisch verorteten.«[149] Man baute auf das Interesse, das die literarische Romantik dem kulturellen Erbe der Rheinprovinz entgegengebracht hatte,[150] und bediente sich der Semantisierungen, die im politischen Diskurs insbesondere das historische Erbe der Gotik erfahren hatte: Ihr maß man die Potenziale zu, als dominierendes regionales Erbe und vermeintlich *altdeutscher* Styl unbedingte nationale Integrationskraft zu entwickeln.[151]

Vermeintliche Visibilisierungen der politischen Zäsur wurden mithin nicht nur vermieden, sondern wo immer möglich aktiv kaschiert. Entsprechend sind etwa auch den auf den 7. Februar 1836 datierten und Schinkels Generalplan beigelegten *Bemerkungen über den Wiederaufbau von Stolzenfels*[152] folgende Stilvorgaben des Kronprinzen zu entnehmen: »Seine Königliche Hoheit haben einen besonderen Wert darauf gelegt, daß alles, was an dem Schlosse neu aufgeführt werde die alte Technik an demselben genau nachahmt […]: damit womöglich garnicht bemerkt werden kann, wo das alte Mauerwerk aufhört und das neue anfängt.«[153]

148 Vgl. Werquet 2016, S. 281 ff.
149 Ebd., S. 283.
150 Die Integration von lokalen Sagen und Legenden in die Herrschaftspropaganda konnte sich auch deshalb einen gewissen Erfolg erhoffen, weil das Interesse an romantischen Stoffen in Zeiten politischer Fragilität auch über die engeren romantischen Zirkel hinaus gegeben war und weil der Rhein und seine Burgen von letzteren schon lange vor den Befreiungskriegen und der Eingliederung ins preußische Reich romantisiert und popularisiert worden waren. Auch die Ruine Stolzenfels war bereits seit der Jahrhundertwende vielfach besungen worden. Vgl. Werquet 2010, S. 410; Rathke 1979, S. 111 f.
151 Mit Joseph Görres, der ein geeintes Deutschland unter den kath. Habsburgern erhoffte, und August Reichensperger hatten etwa zwei rheinische Häupter des politischen Katholizismus die Gotik längst als genuin deutsches Erbe vereinnahmt.
152 Vgl. Rathke 1979, S. 62.
153 Zit. nach ebd., S. 63.

Stand anfänglich also noch die Inszenierung eines Kontinuitätsgedankens über dem der Idealisierung des Stils, sollte Schinkel seinem König später auch bei dessen Wunsch nach einer authentischeren – in realiter stilreineren und also freieren – Gotisierung der Burganlage folgen.[154] Gleichwohl blieb die Kommunikationsfähigkeit weitestgehend idealisierter und von jeder historischen Empirie bereinigter Stiläußerungen auch im konkreten Fall hinter den Ansprüchen zurück[155] – wie so oft im Historismus, dessen Bauprojekte stets zwischen kohärenter historiografischer und politischer Ausdeutung des gewählten Neostils und seines historischen Referenzstils sowie zwischen denkmalpflegerischen Tatsachen, bauarchäologischen Befunden oder dem Bedürfnis nach möglichst allgemeinverständlichen historischen, politischen oder sozialen Bekenntnis zu vermitteln hatten.

Während sich die jüngere Forschung angesichts der pittoresken und asymmetrischen Gruppierung der wenig durchfensterten, kubischen Baukörper ihrer horizontalen Entfaltung und der dominanten Zinnenkränze zu Recht darüber einig ist, dass Schinkels Vorbilder weniger in der rheinischen als in der englischen Castle-Gotik zu suchen seien[156] und dass ferner der *allgemeine* Zuwachs an bauarchäologischer Forschung[157] in Preußen auf Burg Stolzenfels einen stetigen Zuwachs an Adaptionen unterschiedlichster formaler Vorbilder für einzelne Bauelemente begünstigt hatte,[158] kam die zeitgenössische Kritik der restaurierten Burg und der politischen Botschaft ihres äußeren Erscheinungsbildes zu kontroversen Einschätzungen. So sah der Architekt J. Fuß beim Anblick der Burg Stolzenfels ein eklektizistisches Sammelsurium deplatzierter Stile vor sich. In der Wiener *Allgemeinen Bauzeitung* von 1843 schrieb er: Der »schlechtberathene Eifer […] für die Auffrischung des Alten« habe die alten Burgen des Rheinlandes im Generellen »trotz der besten Absichten des Wieder-

154 Vgl. ebd., S. 72.

155 Dass politische Indienstnahmen des Stils in summa schwerer lesbar blieben als politische Ikonografien, insofern unzweideutige Codierungen einzelner Stile die Ausnahme bildeten und deren Decodierung auch dann noch einer gewissen Expertise bedurfte, wurde ausführlich dargelegt und lässt sich auch im konkreten Fall belegen.

156 Werquet 2016, S. 284; Rathke 1979, S. 106. Vgl. auch Werquet 2010, S. 306–310; Werquet 2014, S. 88. Ernst Dietrich Baron von Mirbach sprach gar mit Blick auf die die gesamte denkmalpflegerische Agenda Preußens im Rheinland von einer regelrechten »Manie, […] zu tudorisieren«. Mirbach 2006, S. 160.

157 Um die Jahrhundertwende wuchs das Interesse an der Wahrung des Denkmalbestandes in Preußen zur Konsolidierung des Gemeinwesens. 1804 wurde die Oberbaudeputation gegründet, in die Schinkel 1810 eintrat. Ihr oblag die Konservierung der historischen Baudenkmäler. 1817 folgte die Gründung des Ministeriums für Bauwesen, bei der der Denkmalbestand der Rheinlande eine zentrale Rolle spielte. Vgl. Werquet 2010, S. 70.

158 Vgl. Rathke 1979, S. 108.

herstellers eines großen Theils ihrer eigenthümlichen Schönheit beraubt.« An einem der »der bedeutsamsten Werke dieser Art«, der Burg Stolzenfels, sei insbesondere »die Nichtbenutzung vieler auf den Zustand des Alten deutenden Reste und der Mangel an lokaler Farbe, den der Stil der neuen Anbauten hat«, zu tadeln. »Vor allem ist es der Hauptbau, der nicht im Sinne der alten Rheinburgen aufgefaßt ist«.[159]

Geradewegs gegenteilig gestaltete sich die Wahrnehmung der Burg in den Augen Herman Riegels, der 1868 eine *homogene* Stiladaption sah, die sehr wohl in lokalen architektonischen Traditionen wurzele: »[V]ollkommen und fertig aus einem Gusse, ebenso als Ganzes gedacht, wie in allen Theilen bis ins Kleinste durchgeführt«[160] throne die Veste Stolzenfels am Hange. Deren Kapelle,[161] die in Bezug auf Lage, Form, Farbe und Bauschmuck wohl auch ein ungeübtes Auge im Ensemble der Baukörper bereits dank ihrer Farbgebung als Fremdkörper wahrnehmen muss, sah er in Leugnung der faktischen stilistischen Inkohärenzen immerhin »ganz im reinsten Style der Kölner Gothik ausgeführt.«[162]

159 Fuß, Johann: Über die Erhaltung der Denkmäler alter Kunst und die Erforschung ihrer Geschichte, in: *Allgemeine Bauzeitung* 8 (1843), S. 97–112, hier S. 100. Vgl. auch Werquet 2016, S. 279. Generell hatte sich schon zu Beginn der 1840er-Jahre mit der Kritik der demokratischen Oppositionellen an der restaurativen Politik ihrer preußischen Besatzer auch die Kritik an der vermeintlich entrückten Prachtentfaltung ihren Bauten verschärft. Unter dem Eindruck der revolutionären Unruhen des März 1848 stellte der König dann auch im Herbst desselben Jahres sein finanzielles Engagement für Stolzenfels weitestgehend ein, um seinen baupolitischen Fokus nun auf infrastrukturelle Großprojekte wie die Kölner Rheinbrücke zu richten. Vgl. Werquet 2016, S. 288f.

160 Riegel, Herman: Stolzenfels und Rheineck mit ihren Freskomalereien, in: *Deutsche Kunststudien*, Hannover 1868, S. 97–108, hier S. 98f.

161 Der Neubau war 1843 auf Basis detaillierter Vorgaben Friedrich Wilhelms IV. in Auftrag gegeben worden: Die Positionierung außerhalb der Ringmauer, die beiden Glockentürme und der Fialenkranz gehen auf Zeichnungen des Königs und diese wohl vor allem auf die französische Kathedralgotik zurück. Karl Schnitzler realisierte den Bau mithilfe Stülers. Vgl. Werquet 2010, S. 313–317. Generell rekurriert die Kapelle in ihrer exponierten Lage, so Werquet, »auf das Projekt einer Ordensburg, die der Kronprinz um 1815 für eine Havelinsel entwickelt hatte, während die einheitlich gestaltete Rheinfront des Baus den Einfluss der auch in Preußen verstärkt rezipierten englischen Castlegothik zeigt.« Werquet 2016, S. 284.

162 Riegel 1868, S. 103. Es bleibt zu ergänzen, dass Herman Riegel den Wiederaufbau der Burgen Stolzenfels und Rheineck insbesondere auch als die Überwindung der Demütigung des nationalen Stolzes durch die Raubzüge Ludwigs XIV. gefeiert hat: Fungierten noch unangetastete Ruinen des Rheinlandes als »Zeugen eines Vandalismus, wie ihn die Geschichte kaum schlimmer kennt«, so hätten doch immerhin die wieder hergerichteten Burgen Stolzenfels und Rheineck »die ihnen angethane Schmach gesühnt«. Riegel 1868, S. 97f.

Gerade in der mindestens graduellen Untilgbarkeit an Urteilsoptionen zeigt sich anhand der preußisch-rheinischen Neugotik einmal mehr einerseits die Sensibilität des 19. Jahrhunderts für Fragen des politisierten Stils, mit dem etwa ästhetische Brüche, kulturelle Zäsuren oder stilistische Einheit politische Kontinuitäten ausweisen konnten oder mit dem sich der Nachweis lokalhistorischer Wurzeln und gewachsener Ordnung über einen stilistischen Konservatismus erbringen ließ. Andererseits offenbarten sie jedoch auch die Aporien der kommunikativen Potenz der Appropriationen historischer Architekturstile, insofern sich etwa schon die Diagnose ihrer stilistischen Reinheit respektive Unreinheit immer wieder als Frage des Standpunktes erwies. Kurz: Das nicht unbegrenzt strapazierfähige Kommunikationssystem des Stils bedurfte neuerlich allerorts auch der sprachlichen Vermittlung – die nach gewohntem Muster auf die Evidenzlieferung der heimischen Gespenster vertraute.

Der Spuk

Mehr als andere Regionen warten die Rheinlande und ihr sogenannter Sagenweg mit lokalen Legenden und Spukerzählungen auf. Gemäß einer solchen sollte etwa bereits auf Burg Lahneck in Lahnstein auf der gegenüberliegenden Rheinseite und in Sichtweite der Burg Stolzenfels eine tragisch verunglückte Frau umgehen. Nicht wenige dieser lokalen Erzählungen sind im Zuge der baupolitischen und publizistischen Offensive Preußens instrumentalisiert worden. Schon in der Godesburg[163] hatte »die rheinische Sagenwelt […] ihren Beitrag zur Unterstützung des Wiederaufbaus« geliefert, indem sie berichtete, »dass ein Spuk solange auf der Godesburg seine Ruhe nicht finden würde, bis entweder die Burg wieder aufgebaut oder auch der letzte Stein zerfallen sei.«[164]

Werquet hat 2010 anhand weiterer Beispiele darauf hingewiesen, dass insbesondere Friedrich Wilhelm IV. im Rheinland allerorts mit lokalen Sagen und Legenden in Zusammenhang gebracht wurde und dabei immer wieder als Erlöser ruheloser Totengeister fungierte: Schon 1833 führte man dem Kronprinzen im Rahmen einer Theateraufführung den umgehenden Geist des legendären Ritters Roland zu, der qua Erscheinen Friedrich Wilhelms endlich

163 Zur Architektur und Baugeschichte der Godesburg vgl. ausführlich Potthoff, Tanja: *Die Godesburg. Archäologie und Baugeschichte einer kurkölnischen Burg* (Diss.), Bonn 2009.

164 Rathke 1975, S. 100. Die Godesburg wurde im Jahre 1891 von Kaiser Wilhelm II. an die Gemeinde Godesburg zurückgeschenkt.

friedvoll ins Grab sinken konnte.[165] Beruhigte hier noch die bloße Präsenz des Preußen den rheinischen Geist, spielte nach der Krönung Friedrich Wilhelms IV. zunehmend dessen Baupolitik die zentrale Rolle bei der Befriedung gespenstischen Umgehens. 1842 ließ man den inzwischen zum König Gekrönten im Zusammenhang mit dem Entschluss zur Kölner Domvollendung auch die rastlose Seele von dessen einstige Dombaumeister Gerhard erlösen,[166] 1846 diejenige seines in der Klause bei Kastel beigesetzten Ahnen Johanns des Blinden,[167] neuerlich durch baupolitisches Engagement 1851 schließlich gar noch diejenige Kaiser Konstantins in Trier, der ebendort als Geist sein Versäumnis büßte, zu Lebzeiten den auf den Fundamenten einer älteren Kirche errichten Konstantinspalast zu einer Kirche zu weihen. Erst dessen Weihe zur Konstantinsbasilika durch Friedrich Wilhelm IV. habe den Spuk des ersten christlichen Kaisers beendet, sodass dieser endlich ruhevoll ins Grab sinken konnte.[168]

Für Werquet zielten derlei Inszenierungen auf zweierlei Nutzen: Erstens verankerte sich der neue Herrscher in der Regionalgeschichte, die er vollendet und die auf ihn gewartet zu haben schien, zweitens machte er über deren topografische Bezüge auch konkrete Denkmäler im Sinne der eigenen Sinnstiftung nutzbar.[169] Insgesamt sah Werquet in der rheinischen Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. und deren Verankerung in der lokalen Sagenwelt den Ausdruck eines »teleologischen Geschichtsbildes«,[170] das sich gewissermaßen in Opposition zum Relativismus des Historismus gestellt habe, indem es Exempel und Kausalität, Sinn, Plan und Zielorientierung des historischen Prozesses (wieder) anstelle einer unsystematischen Folge von Ereignissen zu setzen versucht habe. Die dem König zugedachte Erlöserrolle baute deshalb konsequent auf die »Adaption von Sagen und Mythen als Strategie zur Popularisierung eines gegenaufklärerischen Geschichtsbildes«[171] zum Ziele der Legitimation der preußischen Präsenz in der neuen Rheinprovinz. Ganz dasselbe galt für die von Werquets diesbezüglichen Untersuchungen ausgesparte Burg Stolzenfels. Im Folgenden soll nach den ästhetischen Entscheidungen gefragt werden, denen die lokalen Spuknarrative auch in ihrem Falle die Weichen stellten.

165 Vgl. Werquet 2010, S. 412f.
166 Vgl. ebd., S. 414.
167 Vgl. ebd., S. 415.
168 Vgl. ebd., S. 414f.
169 Vgl. ebd., S. 413, S. 416.
170 Ebd., S. 355. Ausführlich zu diesem Komplex: Ebd., S. 355–372. Zentrale Eckpfeiler dieses Denkens haben bei Friedrich Wilhelm IV. einerseits seine Überzeugung eines Gottesgnadentums, andererseits seine Nähe zur Erweckungstheologie gebildet. Der technische Fortschritt galt ihm dabei für beides als Argument. Vgl. hierzu Ebd., S. 393–399.
171 Ebd., S. 409.

Wie viele der historistischen Restaurierungsprojekte wurde auch das der Burg Stolzenfels von einer reichen Publikationstätigkeit begleitet. Zwischen 1840 und 1850 erschienen nicht weniger als fünf Buchpublikationen, die das Unterfangen bewarben, legitimierten und seine Unumgänglichkeit historisch herleiteten. Ihre Funktion bestand mithin in der buchstäblichen Reanimation ihres *genius loci* sowie in der Ausstellung des preußischen Vermögens, sich der sensiblen Bauaufgabe respektive der neuen politischen Führungsrolle in adäquater Form anzunehmen. Die Stimmen ehemaliger Burgherren beglaubigten politische Kontinuität und forderten deshalb auch bauliche Vollendung im Geiste des Alten – die ergo allein in Restitution der Ästhetik ihres hinterlassenen Erbes geschehen konnte. Indem sie Friedrich Wilhelm IV. als ihren Erben, Erlöser und Vollender einsetzten, wiesen sie dabei auch dessen rheinländische Stilpolitik als alternativlos aus. Gleich drei der fünf den Bau kommentierenden Publikationen machten massiv Gebrauch von Spukmotiven – und auch die beiden anderen bedienten im Kern ganz dieselbe Erzählung von einstiger Blüte, Dornröschenschlaf und neuem Leben dank des zugereisten Prinzen.

Der erste jener Bände, die auf explizite Spukmetaphorik verzichteten, ist Heinrich Beyers 1842 erschienenes *Burg Stolzenfels. Ein Andenken an Rheinreisende*. Beyer verortete darin ein auch für die nachfolgenden Autoren verbindlich gebliebenes goldenes Zeitalter der Burg unter Erzbischof Balduin von Luxemburg,[172] dem Oheim Kaiser Karls IV. und Bruder König Heinrichs VII.[173] Diesem sei – wenn auch nicht unmittelbar – im 15. Jahrhundert eine Phase der »Verödung der schönen Veste«[174] gefolgt, weshalb »die einst so glänzende Burg« nicht zuletzt durch das Ein und Aus immer neuer Pfandinhaber schon um 1500 »eine Zeit lang leer und verlassen stand.«[175] Erst nachdem die Ruine in Besitz des stilbewussten Kronprinzen Friedrich Wilhelm geraten war, »erblüht[e] dem herrlichen Stolzenfels ein neues Leben; [… denn] was gereifte Kunst erzeugt, ein reiner gebildeter Geschmack sich wünscht, ziert verschwenderisch die neuerstandenen Hallen.«[176] Für die Einsicht des Lesers in den Umstand, dass sich der vermeintlich *rein gebildete Geschmack* insbe-

172 Vgl. Beyer 1842, S. 10. Die »Epoche des landesherrlichen Glanzes« bildet für das Gros der Publikationen das Wirken Kurfürst – Baldewins (1307–1354), des »große[n] Erzbischof[s] von Trier« (Feistel 1842, S. 17), der den Ausbau seiner Schlösser, darunter wohl Stolzenfels als wichtigstes Projekt, eingeleitet habe. Vgl. auch Beyer 1842, S. 10; Brandenbusch, Karl: *Erinnerung an Stolzenfels. Eine kurze Geschichte der Burg und der Stadt Coblenz, mit einer Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. gewidmeten Fest-Cantate*, Coblenz 1850, S. 37.
173 Vgl. Beyer 1842, S. 10.
174 Vgl. ebd., S. 22.
175 Ebd., S. 33.
176 Ebd., S. 44.



Abb. 38: *Burg Stolzenfels über Capellen bei Koblenz*, 1842

sondere in stilistischer Authentizität niedergeschlagen hat, sorgt insbesondere ein den sogenannten »Beilagen« des Buches enthaltener Stahlstich (Abb. 38) und dessen Kommentar: »Die Ansicht […] führt uns die Burg Stolzenfels vor das Auge, wie sie sich nach ihrer Erhebung aus den Trümmern, der Vollendung nahe, zeigt. Genau über den alten Grundlagen wieder aufgebaut, sehen wir sie in ihrer ursprünglichen Gestalt und *Formenreinheit* wieder, wie sie im 13. Jahrhundert die Gegend beherrschen«.[177]

Wenngleich Beyer sich an die eigene Vorgabe hielt, »nicht Mährchen und Sagen, sondern die *Geschichte* der Burg«[178] zu erzählen, so hat sein Buch dennoch manch nachfolgendem literarischen Spuk den Boden bereitet. Denn sein Referat über Glanzzeit und Zerfall der Burg stand einmal mehr vollends im Zeichen einer biologistisch argumentierenden Stilgeschichtsschreibung, die die historische Stilentwicklung in Lebenszyklen von Geburt, Reife, Zerfall und Tod dachte.

Wenig später flocht auch Heinrich M. Maltens Buch *Schloß Stolzenfels am Rheine* aus dem Jahre 1844 am geistigen Band zwischen dem 13. und 19. Jahrhundert, ohne dazu extra Gespenster aufzurufen. Vielmehr wird trotz aus-

177 Ebd., S. 45 (Hervorhebung J.B.).
178 Beyer 1842, S. 4.

geprägter Schlummermetaphorik eigens darauf hingewiesen, dass »Sagen und Legenden […] kaum angedeutet [sind].«[179] Doch auch Malten sah im Geiste biologistischer Prämissen die Wiederbelebung der Gotik durch die Neugotik einer natürlichen Ordnung entspringen. Eindeutig bezog er etwa bereits in der unter dem Titel *Leitender Gedanke* verfassten Einleitung weltanschaulich, politisch und ästhetisch Partei, indem er die römische Antike gegen das deutsche Mittelalter zugunsten des Letzteren ausspielte:

> Seit der aus vorgeschichtlicher Dämmerung hervorgewachsenen Zeit, […] wo der römische Eroberungsdrang sein Verstandes-Wissen und sein bildendes Joch dem Rhein aufbürdete, […] seit jenem Zwielicht der Halbgesittung, bis zur Bluethezeit des deutschen Ritter-Wesens, in welcher letzten die Burg Stolzenfels erbaut ward, bemerkt man […] denselben Kampf des Menschen mit dem Geschick, wodurch allein die höhere Ausbildung seiner Geisteskraft ermöglicht und befördert wird.[180]

Vor dem Hintergrund der Jahrzehnte währenden ideologisch-ästhetischen Grabenkämpfe der romantisch-nationalen Mittelalterverklärung und der klassizistischen Fraktionen versteht sich, dass das »Verstandes-Wissen« weniger auf die römische Antike als auf die rationalistische Antikenbegeisterung des Klassizismus, auf Idealismus und Aufklärung, das »bildende Joch« zudem noch die Besatzung durch Napoleon Bonaparte und den ihm zugemessenen, imperialen antikisierenden Stil aufzurufen suchte: Schon die frühe romantische Rezeption der rheinischen Burgen in Literatur und bildender Kunst war maßgeblich vom Eindruck der Befreiungskriege geprägt gewesen. Unter diesem wurden sie zu vaterländischen Symbolen erklärt und alsbald im »altdeutschen Style« restauriert oder wieder aufgebaut.[181] So meinte denn auch Maltens Rede vom deutschen 13. Jahrhunderts, in welchem ein »Erwachen des besseren Geistes beurkundet« und in dem die »Vervollkommnung anderer Künste, deren Wiege Deutschland war«,[182] zu beobachten sei, wohl vor allem die *Gegenwart* als die vermeintliche Wiederholung der Konfrontation der Kulturen.

Alle anderen im Zuge des Wiederaufbaus der Burg Stolzenfels erschienenen Publikationen reicherten indes ihre biologistischen Geschichtsmodelle auch mit phantastischen Motiven an. Bereits die 1842 erschienene, dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. als »erlauchte[m] Besitzer dieses Schlosses« ge-

179 Malten, Heinrich M.: *Schloß Stolzenfels am Rheine*, Frankfurt am Main 1844, S. IV.
180 Ebd., S. III.
181 Vgl. Rathke 1975, S. 88.
182 Malten 1844, S. IV. Ferner verdanke man ihm die Gründungen von Hanse und rheinischem Städtebund, der Bau des Straßburger Münsters und des Kölner Doms.

widmete und um eigene Gedichte erweiterte *Geschichte des königlichen Schlosses Stolzenfels* aus der Feder Simon Feistels[183] schöpfte das Repertoire des von Bau- und Stilfragen motivierten Spuks voll aus, um organische und kausale Bezüge zwischen Mittelalter und Jetztzeit zu etablieren. Schon in der Einleitung wurde das innere Band zwischen dem Königsstuhl, dem darauf erbauten Schloss Stolzenfels und dessen Wiederaufbau für den neuen Landesfürsten beschworen. Und schon im ersten von Feistels Gedichten werden die Evokationen des Gotischen, Ruinösen und Gespenstischen metaphorisch amalgamiert, indem etwa das alte Schloss als »verwünschte[s] Gerippe«[184] ausgewiesen wird. Denn als im 17. Jahrhundert die Fürsten in die Städte und Täler zogen und die Bergschlösser, so Feistel, »dem Zeitgeiste nicht mehr entsprach[en]«,[185] sei auch Stolzenfels verfallen: »Die erhabene Ruin blieb nun ein Aufenthalt der Geister hier einst heimischer Genossen;– und aus grauer Vorzeit in verklärter Gestalt schaltende Wesen konnte der dichterisch-schwärmende Beschauer im romantischen Geiste hier erblicken«.[186]

Als Bedingungen der Erkenntniskraft des schwärmerischen Geistes der Gegenwart standen für Feistel dabei Vorstellungen einer imaginierenden Einfühlungskraft, deren Beschreibung zuallererst die Techniken zeitgenössischer Phantasmagorien evoziert, die Feistel keineswegs im Widerspruch zu seinen Bestandsaufnahmen vermeintlich gesicherten historischen und kunsthistorischen Wissens sah. Im Gegenteil: Da die Ruine Stolzenfels »der denkenden Seele von tieferem Sinne« stets »ein stiller Ort des Geisterlebens«[187] gewesen ist, kann der »betrachtend-schauende mit der rechten Fassungs- und Vorstellungskraft« inmitten ihrer zerfallenen Gemäuer »wie im geschlossenen Verhältnis eines Schattenspiels die Bilder einer finsteren Vergangenheit durch sein inneres Licht sich vorüberbewegen«[188] sehen. In höchster Konsequenz führte Feistel die Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsarbeit des (Kunst-)Historikers auch im Folgenden mit einer Geisterbeschwörung eng: Im tiefsten Sinne des Wortes »erregend« sei »die schaffende Kraft eines einbildenden Sinnes,« der es gelinge, »aus dieses natürlichen Bildes Umfang Bilder der Erinnerungen in dichterischem Geiste zu erwecken, – während die geflügelten Bewohner des dunkeln Gemäuers sonderbar in die lebende Stille einstimmen«.[189] Und so steht denn auch zu Beginn eines weiteren Gedichtes Feistels die Frage:

183 Feistel 1842.
184 Ebd., S. 7.
185 Ebd., S. 32.
186 Ebd.
187 Ebd., S. 39. Feistel unterläuft hier kein Druckfehler: Er meint das Geisterleben, nicht das Geistesleben.
188 Ebd., S. 39f.
189 Ebd., S. 44.

Hörst du dort durch die stille Welt
Die Ruinbewohner ächzen?[190]

Selbstbewusst deutet Feistel an, dass erst der historistische Zugriff der Historiografie die Schau der Gespenster, das Erfassen ihres am Orte waltenden Geistes und damit schlussendlich die richtige Stilentscheidung in Bezug auf ihre Restitution ermöglichen konnte. Erst

> die neue aufgeklärte Welt ließ die Fähigkeit sich entwickeln, sich über das Vergangene das werthe Alte und die grauen Überreste früherer Zeiten mit geistigem Sinn und Geschmacke frei zu ergehen, – ließ die Kraft sich entfalten, […] wissenschaftlich beurteilend, *richtig* zu würdigen […]. So freisinnig bildete sich wissenschaftlich unter der Musen günstigem Einflusse der geistige Kunstgeschmack mit hohem Verstande aus, und fand solche Althertümer erhaben schön in eigner baulicher Art […].[191]

Kurzum: Man habe die »zeugenden Überbleibsel der kühn getürmten Bauten derber Zeiten […] zur Vergegenwärtigung der Vergangenheit einladen«[192] sehen. Bald schon ließ Feistel diesem Plädoyer für den ergänzenden Wiederaufbau im neugotischen Stile im Rahmen eines deutschtümelnden Gedichtes, das Stolzenfels zum unversehrten Ehrenmal deutschen Geistes und des bischöflichen Krummstabes erklärt, auch die direkte Aufforderungen der Gespenster ehemaliger Burgherren folgen, seinen Vortrag zu verifizieren:

kann bösen Brauch von dieser Burg man sagen?
Ihr Geister Arnold's, Balduin's Kuno's sprecht.[193]

Als die Bitte um Wortmeldungen aus der Zwischenwelt an späterer Stelle noch einmal wiederholt wird – »wo seid ihr jetzt des grauen Alterthums *wahrsprechende* Zeugen«[194] –, kommen die Geister ihr nach:

> […] »der Vater der Götter und Menschen«, ertönt es zur Antwort von oben, wie dort das Orakel zu Delphi, »er hat es in ewigem Rathe beschlossen zu retten, was werth ist der Rettung […]. Es ist das verlassne Schloß zur Woh-

190 Ebd.
191 Ebd., S. 33 f. (Hervorhebung J.B.)
192 Ebd., S. 34.
193 Ebd., S. 35.
194 Ebd., S. 58. (Hervorhebung J.B.)

nung gerettet des Fürsten [Friedrich Wilhelm IV.], den ich euch beschieden in Gunst. […] Scheut die Neurung nicht […].[195]

Damit liegt hier eine weitere musterhafte Legitimation eines historistischen Bauvorhabens vor, in der das im Wortlaut »*richtige wissenschaftliche Urteil*« der Gegenwart durch »des Alterthums *wahrsprechende* Zeugen« abgesegnet und in den baupolitischen Appell zur stiltreuen Vollendung von Stolzenfels überführt wird. Mit der zusätzlichen Einladung zum Neubezug machen die Gespenster von ihrem Hoheitsrecht auf die Burg einerseits und von ihrem Hoheitsrecht auf die historische Wahrheit andererseits Gebrauch, wenden dabei aber einige der gängigsten Narrative der Spukliteratur zum Positiven: Der andernorts so häufig von ortsansässigen Gespenstern bedrängte Neuankömmling wird hier willkommen geheißen.

Folgerichtig sieht Feistel mit der Schenkung der Ruine an den »vom Allgeist des Guten gesandt[en]«[196] kunstsinnigen König Friedrich Wilhelm IV.[197] im Jahre 1823 »ein[en] Glücksstern«[198] aufgehen, dessen Bahn in der Entscheidung zur Restaurierung der Burg »im neuaufgenommenen altdeutschen Style gothischer Kunst«[199] habe münden können. Am Gelingen des Projekts lässt Feistels Resümee keinen Zweifel: »Die Seele des Hauses dort oben sie ist noch geblieben, der Inhalt, bewahrt noch von Clio, der Muse – , er konnte vertrieben ja nicht, verbannet nicht werden; er schaut sich im Geiste noch magisch alldort, im Lichte des Alterthums schön.«[200] Wer wollte also einen *genius loci* vertreiben, wenn sich dieser ebenso gut vereinnahmen ließ?

Derlei Baupropaganda wurde von einer entsprechenden Bildproduktion flankiert. Während Feistel an seinem Buch schrieb, entstand Caspar Johann Nepomuk Scheurens sogenanntes *Stolzenfels-Album*.[201] Scheuren, Maler mit zeittypischer Spezialisierung auf die Darstellung von Ruinen, Nebel und Mondlicht, war im Krönungsjahr 1840 mit einer umfänglichen Serie von Aquarellen be-

195 Ebd.
196 Ebd., S. 51.
197 Dem König billigte Feistel an anderer Stelle ganz die eingangs skizzierte Sensorik des schwärmerischen Betrachters zu: »ein seltenes Prinzengenie, […] regiert im Geiste unschädlicher Freiheit«, »[E]in Prinz, auf vernünftige Klugheit bauend die höchste Erkenntniß, […] – ästhetisch das geistig so Große, das Sinnig' und Schöne der Kunst im richtigen Lichte erkennend«. Ebd., S. 50.
198 Ebd., S. 48.
199 Ebd., S. 49.
200 Ebd., S. 58.
201 Vgl. hierzu Haberland, Irene: *Ausst. Kat. Das Stolzenfels-Album von Caspar Scheuren*, Koblenz 2003. Das Digitalisat lässt sich auf der Homepage des rheinland-pfälzischen Digitalisierungsportals dilibri einsehen, https://www.dilibri.de/rlb/content/titleinfo/19002 (Stand 3.5.2020).



Abb. 39: Caspar Johann Nepomuk Scheuren: *Stolzenfels-Album: Ruine der Burg Stolzenfels vor dem Ausbau*, 1840

auftragt worden, um das Bild der Restaurierung von Burg Stolzenfels auch für die Augen derjenigen aufzubereiten, denen die Reise verwehrt bleiben musste. Auch Scheuren überblendete in seinen Aquarellen unterschiedlichste Zeitebenen, indem er seinem Album zunächst eine Ansicht der Ruine voranstellte (Abb. 39), um auf den folgenden Blättern die in neuem Glanz erstrahlte Burg – punktuell durchaus im Vorgriff auf die baulichen Maßnahmen – mit Rittern, Burgfräulein, Bauern und Spielleuten zu bevölkern (Abb. 40).

Die Entscheidung, ob diese Protagonisten aus dem Mittelalter in die Gegenwart oder Schinkels neugotische Burganlage aus der Gegenwart ins Mittelalter projiziert wurde, liegt dabei ganz im Auge des Betrachters. In jedem Falle synchronisierten auch Scheurens Aquarelle die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von Stolzenfels, um das unter Verdacht des Anachronismus Stehende – den Neostil wie das Gottesgnadentum – mithilfe weiterer Ana-



Abb. 40: Caspar Johann Nepomuk Scheuren: *Stolzenfels-Album: Eingang von Schloss Stolzenfels mit drei Reitern*, 1842

chronismen zu legitimieren. In diesem Sinne erschienen anlässlich der Einweihungsfeier der Burg Stolzenfels am 14. September 1842[202] auch die an ihrem Wiederaufbau beteiligten Meister und Gesellen »alle in mittelalterlich-deutscher Tracht«.[203]

Damit zurück zu den Schriftquellen, die in zentralen Punkten die Gegenwartspräsenz der historischen Zeitgeister explizierten, wo die neugotische Architektur und Scheurens Aquarelle eine solche nur evozieren konnten. Insbesondere bei K. Brandenbusch setzte sich das Vexierspiel der Zeitebenen, die Überblendungen von Wiege und Wiedergeburt auch nach der Revolution von 1848 ungebrochen fort (Abb. 41). In seiner Königin Elisabeth von Preußen gewidmeten *Erinnerung an Stolzenfels* aus dem Jahre 1850[204] erlauschte teils in Versform auch Brandenbusch die Lockrufe der Burggeister:

Ein hoher Geist, er waltet in den Räumen [von Stolzenfels],
Und blickt begeisternd grüßend zu uns nieder.
O, lasst im Thale uns nicht lange säumen,
Hoch zum Schloss! […][205]

202 Der König war soeben von der planvoll in Korrespondenz gesetzten Grundsteinlegung des Kölner Doms am 4. September angereist.
203 Malten 1844, S. 30.
204 Brandenbusch 1850.
205 Ebd., S. 32.

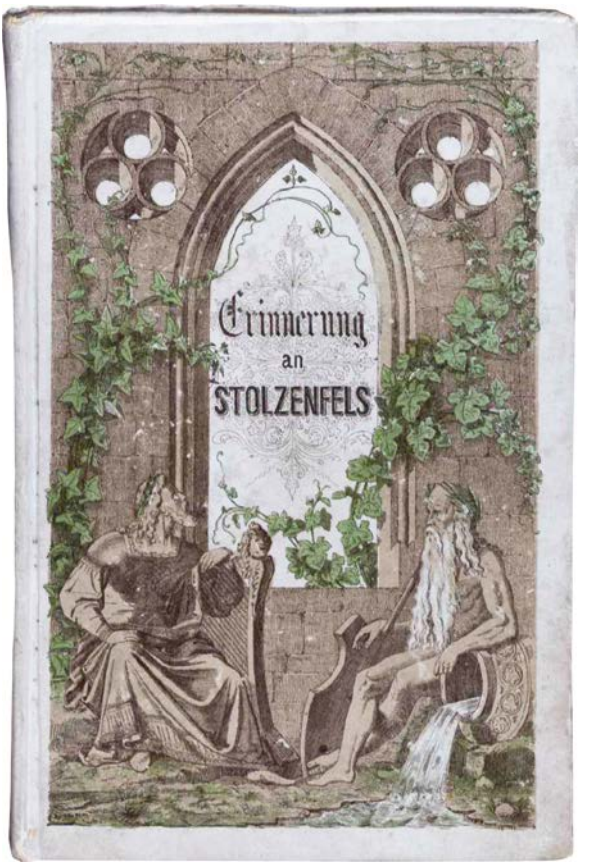


Abb. 41: K. Brandenbusch: *Erinnerung an Stolzenfels*, Einband, Coblenz 1850

Sein Buch endet mit der »patriotische[n] Fest-Cantate« *Die Huldigungsfeier der Ritter auf Stolzenfels*, in dem erneut die ansässigen Geister der Verstorbenen zunächst ihr Jahrhunderte währendes Umgehen beklagen und schließlich ihren Erlöser willkommen heißen sollten:

Diesem König uns zu weihen
Ist jetzt unser Losungswort

Singt der »rheinische Ritterchor«

Es irrte manches Jahr vergebens
Mein Geist in diesem öden Thurm,

fügt auch »der erwachte Ritter von Lahneck«[206] von der gegenüberliegenden Rheinseite hinzu – denn auch er »träumte [zuvor] fort im Trümmergraus«,[207] bis die Burg dank ihres neuen Hausherrn zu neuem Leben erwachte. »Nach langem Schlaf, von Zauberburgen weit« tritt bald auch noch ein Minnesänger hinzu und frohlockt: »Erstanden ist die alte Ritterzeit«.[208] Ein Ritter schließlich erklärt Friedrich Wilhelm IV. zum ursächlichen Wiedererwecker der guten alten Zeit und ihrer Geister:

Ein edler König, hochgeboren,
er hat die Zeit heraufbeschworen[209]

1850 resümierte schließlich auch Robert Dohmes *Beschreibung der Burg Stolzenfels* noch einmal feierlich das Projekt gelungener historischer Einfühlung und deren Überführung in eine zeitgemäße Bau- und Stilpolitik. Die an Schinkel vom König herangetragene Bedingung, »die Überreste, welche sich noch erhalten hatten, so viel als möglich zu schonen und auf den vorhandenen Grundmauern ein den alten Burggebäuden nachgebildetes, aber den Bedürfnissen der jetzigen Zeitverhältnisse entsprechendes vollständiges Ganze[s] herzustellen,«[210] sei vollauf erfüllt worden. Der Geheime Ober-Baurath Schinkel sei »dem mittelalterlichen Baustyle so getreu und wahr geblieben, dass Stolzenfels wirklich ein verschont gebliebenes Denkmal aus jener rohen aber romantischen Zeit des Faustrechtes zu sein scheint, welches sich in ein schmuckes festliches Gewand gehüllt hat«.[211] So wird selbst der viel geschmähten »Maskerade« der Neostile ein positiver Mehrwert abgerungen: Im Gewande der architektonischen Körper materialisiere sich förmlich die Gerechtigkeit, die dem *genius loci* der Burgruine wiederfahren sei. Und so klingt abschließend an, dass wohl gerade deshalb mit der Präsenz ihrer Gespenster zu rechnen sei. Denn:

> selbst der heilige Schauer, den die Überbleibsel und Zeugen vergangener Jahrhunderte bei ihrem Anblick hervorrufen, ist durch den Neubau für Stolzenfels nicht verloren gegangen, und die aufgeregte Phantasie erwartet, dass

206 Ebd., S. 66.
207 Ebd., S. 67.
208 Ebd., S. 69.
209 Ebd. Die Ode der wiedererweckten Geister an ihren Erlöser Friedrich Wilhelm IV. wurde im Buch zwar um höchst anerkennende Schilderungen der neuen Raumausstattungen ergänzt, generell kam Brandenbusch aber, anders als das Gros der hier genannten Autoren, ohne ein klares ästhetisches Bekenntnis zur Neugotik aus.
210 Dohme, Robert: *Beschreibung der Burg Stolzenfels. Zur Erinnerung für Rhein-Reisende*, Berlin 1850, S. 86–87.
211 Ebd., S. 87.

man bei seinem Eintritt über die herabgelassene Zugbrücke und durch das aufgezogene Fallgatter von Rittern und Knappen empfangen werde […].[212]

Mit der Fertigstellung der »in altem Style wieder aufgebaut[en]«[213] Veste Stolzenfels war also auch für Dohme eine historische Rechnung beglichen. Auch sein Spuk hat seinen Zweck erfüllt, klingt aus und kann folgerichtig wieder dem Reich der Phantasie, die Ritter und Knappen wieder ihrem dortigen Tagwerk überantwortet werden. Doch zuvor wurden auch bei Dohme neugotische Ergänzungen und Restaurierungen durch die von diesen beschworenen Geistern selbst eingefordert und autoritativ abgesegnet.

Eine Teleologie des Stils

Die teleologischen Erzählmuster von der alternativlos-schicksalhaften preußischen Herrschaft, die mit Blick auf Stolzenfels wie auch andernorts die symbolischen baupolitischen Inbesitznahmen der Rheinprovinz durch die preußische Monarchie flankierten, lassen sich abschließend von zwei generelleren Einlassungen rahmen, die in ihrem kontroversen Charakter die politischen Eingaben der Stilfrage um 1840 trefflich zuspitzten und im historischen Kontext wohl ebenfalls auch auf den engeren Kontext der rheinischen Frage blickten. Die erste ist bereits andernorts zitiert worden:[214] 1839 hatte der Düsseldorfer Rudolf Wiegmann im Verweis auf die generellen Aporien der historistischen Einfühlungsbehauptungen auch eine rheinische Sicht der Dinge auf den Punkt gebracht, als er den »natürlichen Tod« der Gotik und die Ergebnisse ihrer »Wiedererweckung durch menschliche Macht« zum »Gespenst ohne Lebenswärme«[215] erklärt hatte. Dem ließe sich abschließend als mutmaßliche Gegenrede die entschlossene nationale, genauer: preußische Aneignung des altdeutschen respektive gotischen Stils[216] aus der Feder des Magdeburger Baukondukteurs

212 Ebd.
213 Ebd., S. 5.
214 Vgl. Kapitel 2: Spukmetaphorik im ästhetischen Diskurs: Ein Streifzug.
215 Wiegmann 1839, S. 51f.
216 »Derselbe Geist [des Christentums] nun hat unleugbar den germanischen Baustyl ins Leben gerufen, und zwar (wenn auch infolge der frühere Betheiligung bei den Kreuzzügen einzelne Formen in Frankreich eher hervortreten) als ein durchbildetes Ganzes zuerst in Deutschland, wo das Christenthum vom Anfang an tiefere und gesundere Wurzeln geschlagen, wo die langen Kämpfe zwischen Kaiser und Papst vorbereitet hatten, und wo endlich später ebenfalls die Reformation ins Leben trat.« Rosenthal 1844, S. 26.

Carl Albert Rosenthal entgegenhalten. Verfasst wurde diese im Jahre 1844, zu einer Zeit also, in der Rosenthal die romanische Liebfrauenkirche zu Halberstadt (1839–1848) restaurierte und in der die Burg Stolzenfels bereits in neuem Glanz erstrahlte. Die auch von Wiegmann in Anschlag gebrachte Diagnose des natürlichen Todes der Gotik diente Rosenthal als Vorlage für das Modell ihrer *Wiederauferstehung* – ähnlich wie zuvor Feistel, Brandenbusch und Dohme den Tod und die Skelettierung von Stolzenfels zur Ursache seiner Beseelung durch Untote und zur Bedingung seiner Renaissance ins Positive gewendet hatten. Rosenthal schreibt:

> [Es] ist wohl zu beachten; daß der germanische Baustyl im Mittelalter seine systematische Vollendung nicht gefunden hat und mitten in seiner Entwickelung gestört wurde; wir dürfen daher mit Sicherheit hoffen, daß wir die wenigen nöthigen Abänderungen ohne Beeinträchtigung seiner Eigenthümlichkeit und Schönheit werden ausführen können[217]

Rosenthal verallgemeinerte und theoretisierte mithin gleichermaßen das Modell, das von der propreußischen Baupublizistik im Rheinland so reichhaltig expliziert worden war: Die Schilderung eines kulturellen *Niedergangs*, infolge dessen das Unvollendete dem Vergessen überantwortet wurde und ein untotes Dasein zu fristen hatte, begründe die Arbeit an der *Wiedergeburt* seiner einstigen Blüte. Rosenthal indes übersetzte die teleologischen Implikationen der preußischen Baupolitik geradewegs in eine Teleologie der Stilgeschichte, um das Programm eines Neostils zu einer regelrechten heilsgeschichtlichen Erweckungserzählung zu stilisieren: Wesen und Sinn der Gotik erfüllten sich nach seinem Dafürhalten eigentlich erst in deren zweiter Blüte, der Neugotik:

> Vielleicht war seine zeitweise Unterdrückung nothwendig, um ihn der begonnenen Entartung zu entziehn, daß er dereinst unter günstigern Verhältnissen reiner und schöner wieder aufblühe! Können wir dies nachweisen, so muß vollends jeder Zweifel über seine Wiederanwendbarkeit schwinden; ja! es wäre möglich, daß er geradezu *für uns und die Folgezeit erfunden wäre*![218]

In augenscheinlicher Replik auf Wiegmanns oben zitiertes Bild der *fehlenden* Lebenswärme fährt Rosenthal fort:

217 Ebd.
218 Ebd. (Hervorhebung J.B.)

> Dadurch würde es sich denn zugleich erklären, warum die aus dem Mittelalter herrührenden Bauwerke noch so lebenswarm dastehen, und warum wir in ihrer Architektur so manche Anklänge an die Gegenwart finden konnten.[219]

Rosenthals Antwort auf die Aporien des Einfühlens, Historiografierens und Restituierens entspricht somit ganz dem Tenor der Geisterstimmen von Stolzenfels: Es gelte lediglich, sein imaginatives Sensorium zu schärfen, die Botschaft der Geschichte zu erlauschen, die Ursachen ihres Umgehens zu begreifen und die baupolitischen Konsequenzen zu ziehen. Aus Sicht des protestantischen Preußens sowie mit Blick auf das oppositionelle Rumoren rheinländischer Katholiken heißt das, dass der gotische Stil lange missverständlich exklusiv dem Katholizismus zugeschlagen und ergo dem protestantischen Preußen als kulturelles Erbe vorenthalten wurde. Rosenthal schreibt, man habe das *Deutsche* des gotischen Stils als

> sein eigentliches Wesen verdunkelt, so daß nur die hohe Vortrefflichkeit und die tiefe Wahrheit des *ihm in wohnenden Geistes* den völligen Untergang verhinderte, und dieser durch allen Formen-Wirrwarr der spätern Bauwerke siegend hervorleuchtend uns vertraulich und heimisch *anspricht*.[220]

Auf Burg Stolzenfels, so lässt sich ergänzen, spricht sie den Preußen sogar dort *heimisch* an, wo dieser erst heimisch zu werden beabsichtigt. Das andernorts beklagte Fehlen des Geistes und der Lebenswärme des Neostils und seiner Objektivierungen liefern dabei einmal mehr die Rufe der »leibhaftigen« und sprachfähigen Gespenster.

8.7 Napoleon steigt aus dem Grab

Es sei hier nur am Rande erwähnt, dass die strategische Inszenierung vermeintlich unbeglichener Rechnungen der Geschichte mithilfe von Gespensterspuk zur selben Zeit ähnlich auch auf der französischen Seite des Rheins in Anspruch genommen worden ist: Im Zuge des Beschlusses der Pariser Deputiertenkammer vom 26. Mai 1840, die sterblichen Überreste Napoleons I.

219 Ebd.
220 Ebd., S. 26f. (Hervorhebungen J.B.)



Abb. 42: Jean-Pierre-Marie Jazet: *Napoleon sortant de son tombeau* (nach Horace Vernet), 1840

Bonaparte von dessen letzer und schmuckloser Ruhestätte auf St. Helena[221] gemäß dem testamentarischen Wunsch des Toten, am Ufer der Seine bestattet zu liegen, in den Pariser Invalidendom zu überführen,[222] hatte man im Bild sogleich auch dessen Gespenst bemüht, um die Maßnahme zum historischen Auftrag zu stilisieren (Abb. 42).

Nach einem Entwurf Horace Vernets zeigt Jean-Pierre-Marie Jazets Gemälde den Kaiser noch im selben Jahr in Montur des Generals und mit den Attributen des Friedens, des Ruhms und der militärischen Stärke aus seinem

221 Hier hatte Napoleon seine letzten Lebensjahre (1815–1821) im Exil verbracht.

222 Napoleons sterbliche Überreste sind am 15. Oktober 1840 exhumiert, auf der Fregatte Belle Poule nach Frankreich überführt und am 15. Dezember 1840 in einem Sarkophag im Zentrum des Invalidendoms beigesetzt worden. Vgl. ausführlich zur Umbettung und sepulkralen Memoria Napoleons auf St. Helena und im Pariser Invalidendom: Engel, Corinna: *Napoleons Grab im Invalidendom*, Frankfurt am Main 2007.

Grab auf St. Helena steigen. In absichtsvoller Evokation einer geläufigen christologischen Auferstehungsikonografie umgibt ein diffuses Leuchten wie eine Gloriole das lorbeerbekränzte Haupt des Untoten, der in Korrespondenz dazu bereits zu Lebzeiten vom preußischen König Friedrich Wilhelm II. (1744–1797) »als Gegenchristus«[223] gefürchtet wurde. Mit Blick auf Jazets Gemälde betonte Michael Gamper zu Recht die eindrucksvoll inszenierte *Selbsttätigkeit* des Toten, der sich anschickt, die politische Bühne Europas ein zweites Mal zu betreten: Seine Translation war ein Schauspiel von höchster politischer Symbolik, von dem man sich einen Beitrag zur Einigung einer verunsicherten und gespaltenen Nation erhoffte.[224]

Mit Blick auf die ähnlich gearteten Gegenerzählungen im Frankreich der 1840er-Jahre und in der Zusammenschau der rheinischen Burggeister wird deutlich, dass gerade die Grenzlage des Rheins, seine besondere Eigenschaft als Schutzwall, aber auch die innenpolitischen Spannungen zwischen den Rheinlanden und Preußen als neue Hoheit die semantische und topografische Kumulation und Verdichtung erprobter Gespensternarrative begünstigen musste.

223 Paulig 1895, S. 304.

224 Vgl. hierzu ausführlich: Gamper, Michael: Paris 1840: Napoleon steigt aus dem Grab, in: Kiening, Christian/Stercken, Martina (Hg.): *Medialität. Historische Konstellationen*, Zürich 2019, S. 407–416.

9 Bleicher Marmor und blutdurstige Venus: Die Gespenster des Klassizismus

9.1 Schleier: Chronos und die nackte Wahrheit

Joseph von Eichendorff soll einmal berichtet haben, wie ihm und einer Gruppe von Freunden im Schloss eines Grafen eine *weiße Frau* begegnet sei: Sie sei aus einer sonst verriegelten Tür getreten, die benachbarte Treppe hinauf geschritten, im Dunkel verschwunden und habe einen toten Diener hinterlassen. »Vielleicht«, so soll Eichendorff gemutmaßt haben, habe die gespenstische Frau »ihren Schleier zurückgeschlagen und dem Knaben ein Totengesicht gezeigt.«[1]

Der hier von Eichendorff in Anschlag gebrachte Schleier gehört in eine größere Familie von Textilmetaphern, die allesamt um das Verhältnis von Wahrheit und Täuschung kreisen und deren Semantik er in sich zu verdichten weiß. Während die Kunsttheorie im Vorhang des Parrhasios einerseits die Speerspitze eines malerischen Illusionismus sieht, konnte dieser andernorts zugleich auch dazu dienen, die Malerei als solche in ihrer Eigenschaft als Täuschungswerk zur Diskussion zu stellen. In diese Tradition reiht sich das in den Bildkünsten so mannigfaltig variierte Motiv der Wahrheit ein. Cesare Ripa wies die Wahrheit als Nackte (*Nuda Verità*) aus.[2] So legt denn erst Chronos, die personifizierte Zeit, den Schleier über diese. Erst der unerbittliche Zeitfluss, das Voranschreiten der Geschichte maskiert, verschleiert oder verschüttet mithin die Wahrheit, um sie andernorts auch als Geschichtsschreibung wieder freizulegen, zu rekonstruieren oder zu demaskieren. Denn erst die unbekleidete, ungeschminkte und ungeschönte Wahrheit kann als *ganze* Wahrheit gelten.

Nachdem der »Schleier der Venus« ferner bereits in Dantes *Göttlicher Komödie* als »Inbegriff der ›morta poesì risorta‹«[3] fungierte, konnte er auch in der Dichtung um 1800 verstärkt zur Metapher für diese selbst gewendet wer-

1 Zit. nach Gehrts, Heino: *Die »andere« Welt und Lebensweisheiten. Schriften zur Märchen-, Mythen- und Sagenforschung*, Hamburg 2017, S. 126.

2 Ripa, Cesare: *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 500.

3 Oster-Stierle, Patricia: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002, S. 59. Zur komplexen Semantik der Dichtung als der Verschleierung respektive Entschleierung der Wahrheit bei Goethe vgl. ebd., S. 239–244.

den, um dennoch weiter auch für die Geschichtsschreibung einzustehen.[4] Das desorientierende und irritierende Wechselverhältnis von Verschleierung und Preisgabe prägte schließlich seine baldige rege Verwendung auch in der Spukliteratur,[5] in der es im Motiv des Tuches des Gespenstes vielfach variiert, gefaltet und gelüftet wurde: Mal wurde es als leeres Laken oder tatsächliches Leichentuch gedacht, das seinerseits im spannungsreichen Verhältnis etwa auch zum Vera Icon, dem Schweiß- und »Leichentuch« Christi stehen konnte. Innerhalb der architekturtheoretischen Debatten fand die Figur der Verschleierung der Grenze von (historischer oder konstruktiver) Wahrheit und (historistischer) Täuschung mitsamt zugehörigen moralphilosophischen Implikationen seine Entsprechung in den Metaphern des Umgehens und der Maskeraden applizierter Stile.

Es ist also eine gängige Metapher, dass die Gegenwart zunächst einen Schleier zu lüften hat, um dem Untoten oder Historischen zu begegnen. Der Schleier ist Signum des Zeitflusses, der Geschichte und der Historizität. In Verwendung dieses Bildes malte 1810 Pieter Cornelis Wonder *Vater Zeit* als Chronos, der bereits wiederholt auch in seiner zum Zeitgeist gewandelten Gestalt besprochen wurde. Wonder lässt den Alten in einer seltsam anmutenden, in sich geschlossenen Haltung, die einen ewigen Kreislauf zu evozieren scheint, kurz innehalten, um den sprichwörtlichen, hier in staubigem Grau gehaltenen Schleier des Vergessens gleichermaßen über die Natur- und Kulturgeschichte zu legen (Abb. 43). Der Schleier gehörte insbesondere im 19. Jahrhundert, dem die in seiner Motivik ins Bild gesetzte Differenz-, Distanz- und Verlusterfahrung so leidlich zu Bewusstsein kam,[6] zu den gängigsten Attributen der Figur des Chronos, während die alles vernichtende Sense, die Chronos oft genug mit sich führte, um mit seinem nächsten Verwandten Mors zur Deckung zu geraten,

4 Zum textilen Gewebe des Schleiers als eines Symbols der *Dichtung* und *Historiografie* bei und in der Nachfolge Goethes vgl. Fulda, Daniel: »Der Wahrheit Schleier aus der Hand der Dichtung«. Textilmetaphern als Vehikel und Reflexionsmedium ästhetisch-wissenschaftlicher Transferenzen um 1800, in: Endres, Johannes u.a. (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, Paderborn/München 2005, S. 165–184.

5 Kursorisch zum Motiv des Schleiers in der *Gothic Novel*, etwa am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* vgl. Kaiser-Abraham, Julia: *Vermeintliche Welten? Vagheit in der Erzählliteratur der deutschen, englischen und amerikanischen Romantik*, Göttingen 2005, insbesondere S. 132–166.

6 Die Semantisierung des Schleiers sowohl als Bildsujet als auch als Metapher blickt auf eine lange und komplexe Geschichte zurück. Zur Metaphorik des Bildes als Schleier in der Frühen Neuzeit vgl. Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München 2001. Zur jüngeren Diskursivierung des Schleiers als Sujet und Denkfigur vgl. insbesondere Endres, Johannes u.a. (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, Paderborn/München 2005.



Abb. 43: Pieter Cornelis Wonder: *Vater Zeit*, 1810

immer häufiger fehlen konnte. Auch die schon in der Kunst des Barock mannigfaltig variierte (vom geflügelten Chronos entschleierte) nackte Wahrheit erlebte im 19. Jahrhundert eine Konjunktur. Man mag in diesem Prozess insofern eine Symptomatik sehen, als die Institutionalisierung der historischen Altertumsforschung und der Archäologie doch gemäß der Prämisse geschah, dass sich Tuch und Schleier dort, wo die tödliche Sense unumkehrbare Tatsachen geschaffen habe, grundsätzlich wieder heben und die unter beiden verborgenen Geheimnisse wieder lüften ließen. Dem historischen Vergessen könne entgegengetreten, die Historie wieder freigelegt und vergegenwärtigt, wenn nicht gar wiederbelebt werden.

Ein zweites, ebenfalls nur wenig bekanntes, aber um das zentrale Motiv des Schleiers arrangiertes Gemälde soll angesichts seiner Symptomatik im Folgenden Anlass sein, mit Blick auf den Klassizismus einerseits und die Skulptur andererseits in weitere Komplexe der Stil-Spuk-Korrelation einzuführen (Abb. 44).[7] Das *Stillleben mit Venus von Medici* stammt aus dem Jahre 1863

7 Im Katalog der Ausstellung *Hinter dem Vorhang* (Museum Kunstpalast Düsseldorf, 10.2016–22.1.2017) wurde das Gemälde lediglich abgebildet, aber nicht besprochen. Vgl. Blümle, Claudia/Wismer, Beat (Hg.): *Ausst. Kat. Hinter dem Vorhang. Verhül-*



Abb. 44: Carl Gussow: *Stillleben mit Venus von Medici*, 1863

und gehört zu den wenigen Stillleben, die Carl Gussow im Laufe seiner Karriere gemalt hat. Es reagiert gewiss nicht absichtsvoll auf Wonders *Vater Zeit*, fordert aber angesichts seiner Motivik und Semantik zum vergleichenden Blick heraus. Während Wonder das Wirken von Chronos in dessen gegenwärtiger Präsenz vor Augen gestellt hat, deutet das zurückgelassene Tuch bei Gussow lediglich noch als Spur auf dieses hin. Die historischen Objekte fordern den Betrachter von Gussows Arrangement deshalb bereits zur Rekonstruktion ihres historischen Kontextes heraus. Denn Chronos selbst scheint entflogen: Richtete Wonders Allegorie der Geschichte ihren Blick auf die Logik des Vergessens, so fokussiert diejenige Gussows die Mechanismen der Rekonstruktion. Anders als bei Wonder, der ein paar welke Blätter und eine Waagschale aus Messing unter dem Tuch von Vater Zeit verschwinden ließ, verdeckt Gussows Schleier in diesem Sinne kaum zufällig den vermeintlichen Höhepunkt eines Objektensembles, das stellvertretend für eine europäische Kultur- und Objektgeschichte einzustehen weiß – der Schleier des Vergessens hängt lose über einer Statuette der *Venus Pudica* in ihrer Funktion als Signum einer kulturellen

lungen und Enthüllungen seit der Renaissance – von Tizian bis Christo, München 2016, S. 79.

Blüte, genauer: für ein Stilidiom und einen Schönheitsbegriff, als dessen ausgewiesene Verkörperung sie gelten kann. Sie steht mithin für eine bestimmbare, historisch und topografisch ausgewiesene Stilepoche, deren buchstäbliche archäologische Freilegung und ästhetische Restitution der Klassizismus gleichermaßen betrieben hatte – mit den immer gleichen Folgen auch seiner Politisierung und Ideologisierung.

Der Schleier verdeckt kaum den Kopf von Gussows Venus. Er ist transparent, sein tatsächlich verschleiernder Effekt mithin auf ein Minimum reduziert: Eher exponiert er die nackte Haut der Statuette, als dass er sie vor aufdringlichen Blicken schützt. Umgekehrt wird sich auch ein um historische Wahrheit bemühter Altertumsforscher zunächst ihrer erotischen Anziehungskraft erwehren müssen, wollte er prüfen, ob und inwiefern sich die *Venus Pudica* gemäß tradierter Ikonografie mit der nackten Wahrheit zur Deckung bringen und inwiefern sich letztere wieder freilegen ließe, würde man die halbherzig verschleierte antike Schönheit ihres Schleiers berauben.

Bevor den vom Gemälde selbst gegebenen Hinweisen gefolgt und diese auf eine insbesondere literarische Tradition zurückgeführt werden können, gilt es zunächst, Carl Gussows Werk und dessen Rezeption in groben Zügen zu skizzieren: Gussow wurde am 25. Februar 1843 geboren, studierte Malerei in Weimar, wirkte ebendort und in Italien. Nach einer Anstellung an der Großherzoglich Badischen Kunstschule in Karlsruhe folgte er 1876 einem Ruf an die Königliche Akademie der Künste Berlin, wo Max Klinger zu seinen Schülern zählte. 1883 wechselte er nach München, am 27. März 1907 starb er. Stilistisch schlägt man ihn gemeinhin dem Realismus zu, sein Ideal sei der größtmögliche Naturalismus der Darstellung gewesen. Gussow versuchte sich insbesondere in den Gattungen des Portraits und der Genremalerei und ließ dabei eine besondere Vorliebe für die Darstellung von Frauen und Kindern erkennen. Formal lassen sich impressionistische Ansätze, Anleihen beim Symbolismus, beim Jugendstil, bei den Nazarenern, aber auch beim Barock und hier insbesondere bei Jan Vermeer und Caravaggio ausmachen. Nachhaltig populär gemacht hat ihn all das nicht. Die erste und m.W. einzige ihm gewidmete Künstlermonografie fungierte vor allem als ein strategisches Papier innerhalb der Stildebatte. In seiner selbsterklärten »kunstgeschichtliche[n] Streitschrift« *Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland* aus dem Jahre 1898[8] nahm Carl Pietschker den Maler, dem er als Käufer und Auftraggeber zudem persönlich verpflichtet war[9] und von dessen Popularisierung der Autor deshalb wohl nicht zuletzt sozial und monetär zu profitieren hoffte, vor allem als An-

8 Pietschker, Carl: *Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland: kunstgeschichtliche Streitschrift*, Berlin 1898.

9 Vgl. Pietschker 1898, insbesondere S. 42, S. 45.

lass eines Feldzuges gegen den Naturalismus, den Symbolismus und den Impressionismus. Pietschker zog gegen die Sezession und alles Modernistische, ferner sowohl gegen das Nazarenertum als auch gegen den Klassizismus, als dessen natürliche Widersacher er den Naturalismus und den Realismus stark machte. So seien drei 1876 in Karlsruhe ausgestellte und kontrovers diskutierte Genrebilder Gussows als »ein geharnischter Fehdehandschuh des Realismus« zu deuten, »den er den Romantikern, den Düsseldorfer Nazarenern und dem Berliner und Münchener Classicismus hinwarf«.[10] Gleichwohl sah Pietschker am Ende Stil und Wirklichkeit,[11] Idealismus und Realismus,[12] Tradition und Zeitgeist in Gussows Werk versöhnt.[13] Lange Passagen mit kulturpessimistischem Unterton ergehen sich im von Topik gespickten Charakterlob Gussows, loten dessen deutsch-verwurzelte und männlich-entschlossene Standhaftigkeit und Tiefe aus und verlieren dessen malerisches Werk dabei zusehends aus dem Blick.[14] Das *Stillleben mit Venus Medici* erwähnte Pietschker in keinem Wort, problematisierte in Nebensätzen aber doch die Venus als solche in ihrer Eigenschaft als historisch überkommenes ästhetisches Ideal. Mit Blick auf Gussows Stillleben ist somit allemal erwähnenswert, auf welche Formel der Förderer und Biograf Pietschker Gussows Wirken zu bringen versuchte: »Durch sein Zurückgreifen auf die Natur half er, wie wenige, die Fesseln des akademischen Classicismus und seiner leblos gewordenen Tradition in Düsseldorf und Berlin schnell ab[zu]streifen.«[15]

Damit lassen sich einige Problemfelder an Gussows Gemälde herantragen, die bei der Verschleierung seiner zentralen Venusfigur möglicherweise wirksam geworden sein könnten. Das *Stillleben mit Venus von Medici* entstand im Jahre 1863. Gussow war gerade einmal zwanzig Jahre alt, technisch aber – gemessen etwa an seiner Fertigkeit bei der Darstellung unterschiedlichster Materialien und Oberflächenstrukturen – bereits ein Virtuose. Mit bemerkenswerter Finesse setzte Gussow gewebte Stoffmuster, reflektierendes Metall, rissiges Porzellan oder gedruckte Lettern auf vergilbendem Papier in Szene. Sein Stillleben drapiert unterschiedlichste Artefakte vor dunklem Hintergrund über einem roten, wohl über ein Tischlein gelegten und einem goldfarbenen, ein

10 Ebd., S. 12.
11 Ebd., S. 104.
12 Ebd.
13 »Der anti-ideale Naturalismus ist daher gerade so willkürlich und so falsch, wie der anti-reale Idealismus.« Ebd., S. 77.
14 Auch bei Pietschker werden über die Stile im Kern deren vermeintlich zugehörigen politischen Subtexte angesprochen: Seine Ablehnung der Modernismen gibt sich letztendlich als Ablehnung des Atheismus oder der Sozialdemokratie, der Ablehnung Darwins, Zolas oder Nietzsches zu erkennen.
15 Ebd., S. 4.

Lesepult verhüllenden Stoff. Die exponierten Gegenstände – bei allen handelt es sich um Artefakte – sind in einer lediglich leicht gebrochenen Pyramidalkomposition auf der Bildfläche angeordnet: das tönerne, annähernd vollplastische Relief eines Löwen, Teile einer Ritterrüstung, der Griff eines Gewehrs, ein Bierkrug, ein aufgeschlagenes Buch. Regelrecht umfasst von den Rüstungsteilen leuchtet im Zentrum der zentralen Gruppe weiß eine Kopie der Venus von Medici aus Marmor, Alabaster oder Gips. Ihr Kopf sowie ihre linke Schulter- und Armpartie sind von einem tiefschwarzen, aber transparenten Schleier bedeckt – ein Kontrast, der ihr regelrechtes Leuchten und ihre exponierte Präsenz noch einmal nachdrücklich zu steigern weiß.

Das Stillleben gibt sich widerständig, versucht man es anhand der Zusammenstellung seiner Requisiten einer der gängigen Untergattungen zuzuschlagen. Die Zurschaustellung irdischer Reichtümer, vergänglichen Wissens, jugendlicher Schönheit und der Utensilien flüchtiger Trinkgenüsse lassen sich im weiteren Sinne der Vanitasmotivik zuordnen. Und doch fehlen im Bild deren gängigsten Symbole wie Schädel, Kerze oder Stundenglas. Ähnliches gilt für andere Reihen, deren Aufzählung sich die Gattung des Stilllebens stets mit besonderer Vorliebe gewidmet hatte. Die Artefakte lassen sich je nur sehr unvollständig den fünf Sinnen, den fünf Kontinenten, den vier Jahreszeiten oder den Lebensaltern zuschlagen. Eine christologische Motivik fehlt. Der Paragone zwischen Schrift (Buch), Skulptur (Venus) und Malerei (Gussows Gemälde selbst) klingt an, spart aber etwa die sonst gemeinhin über Musikinstrumente in Szene gesetzte Musik gänzlich aus.

Ein vergleichsweise »lückenloses« Bild ergibt sich nur dann, wenn man Gussows Gemälde als die Visualisierung einer gleichsam musealisierten europäischen Kulturgeschichte zu begreifen versucht. Der Antike (Venusfigur) folgt das Mittelalter (Harnisch), diesem die Renaissance (Buchdruck, Schusswaffe) und das Barock (die Teppiche, das Stillleben selbst). Der Porzellankrug vermittelt zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert, der Löwe gehört – man denke etwa an Antoine-Louis Baryes berühmten *Schreitenden Löwen* von 1836 – stilistisch bereits bald schon in Gussows eigene Gegenwart. Damit scheint sich auch dessen Stillleben explizit in die Problematik des Historismus einschreiben zu wollen: Wie der Historismus synchronisiert es Asynchrones, wie dieser hofft es, Kunst- und Stilgeschichte aller Zeiten und Völker mit dem Rundumblick der Gegenwart zu erfassen, um einzelne Epochen, Stile und Denkmäler als Referenzoptionen zu heben. Auffällig auf Konfrontation bedacht gruppiert Gussow – selbst im anachronistischen Stil und Modus des Neobarock – Anachronismen (die Schusswaffe etwa lehnt neben der Rüstung, die sie im historischen Prozess obsolet hatte werden lassen) und Stile (der Idealismus der Venus kontrastiert den Naturalismus des benachbarten Löwen).

9.2 Die unheimliche Venus

Kaum leugnen lässt sich der Eindruck, dass Gussows Venus ein wenig unheimlich, in ihrer vom kontrastierenden Schwarz des Schleiers noch einmal dezidiert betonten Blässe – und im Sinne von Pietschkers »leblos gewordener Tradition des akademischen Classicismus« – ein wenig untot wirkt. Gleichzeitig bleibt sie eine *Venus Pudica*, deren pralle Nacktheit freilich weiterhin auf erotische Verführung abzielt. Es ginge zu weit, dem Stillleben ein explizites Interesse am Motiv einer Verlebendigung seiner Hauptfigur unterstellen zu wollen. Doch ebenso wenig lässt sich abstreiten, dass deren schwarzes Tuch irritierend zwischen Trauerflor und Negligé oszilliert. Fest steht ferner, dass der mysteriöse »Schleier der Venus«[16] nicht nur bereits in der Frühen Neuzeit diskursiviert werden konnte, sondern dass insbesondere der Motivkreis der Gleichzeitigkeit von Lebenslust und Grabeshauch einer auf der Grenze zwischen Tod und Leben agierenden, paradoxal-morbiden Verführungskraft der Venus und ihres blutleeren Marmors bereits in der Antike voll etabliert war. Er musste unter den Vorzeichen des Historismus lediglich reaktiviert werden, um ihn für die ästhetische Debatte fruchtbar zu machen: Allen voran die literarische Kritik des Klassizismus verstand es, den geschmähten Stil über die Figur der Venus als eine tote, todgeweihte oder todbringende Chimäre zu diskreditieren.

Die literarische Tradition[17]

Die Statuette auf Gussows Gemälde ist eine Miniatur des annähernd lebensgroßen Originals der sogenannten *Venus Medici* (Abb. 45) die zu den im 1. Jahrhundert v. Chr. entstandenen hellenistischen Variationen der Praxiteles zugeschriebenen sogenannten *Aphrodite von Knidos* (um 350/40 v. Chr.) (Abb. 46) gehört[18] und im 16. Jahrhundert in den Besitz der Familie Medici geriet.

16 Auch die verschleierte Venus ist bereits eine traditionsreiche Figur. Vgl. etwa Werner, Elke Anna: Die Schleier der Venus. Zu einer Metapher des Sehens bei Lucas Cranach d. Ä., in: Brinkmann, Bodo (Hg.): *Ausst. Kat. Cranach der Ältere*, Frankfurt am Main 2007, S. 99–109.

17 Ausführlich, aber gemäß wissenschaftlicher Standards nicht immer zufriedenstellend hat sich Volker Klotz der Genealogie des literarischen Motivs gestellt. Vgl. Klotz, Volker: *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik; Ovid – Eichendorff – Mérimée – Gaudy – Bécquer – Keller – Eça de Queiróz – Fuentes*, Bielefeld 2000.

18 Ein weiteres Beispiel ist die zwischen 96 und 192 n. Chr. geschaffene und Ende der 1660er-Jahre wieder ausgegrabene Kapitolinische Venus aus der römischen Kaiserzeit. Zum Typus der *Venus Pudica* vgl. ausführlich Mitchell Havelock, Christine:





Abb. 45: *Venus von Medici (römische Kopie nach Praxiteles, 4.Jh. v.Chr.)*, 1. Jh. v. Chr.
Abb. 46: *Aphrodite von Knidos (röm. Kopie des griechischen Originals von 350 v. Chr.*), undat.

Ihr Vorbild, die Aphrodite von Knidos, war bereits seit der Antike mit einer Aura des Skandals behaftet: Nachdem die zunächst für die Stadt Kos vorgesehene Statue von den dortigen Bewohnern zugunsten einer bekleideten Variante abgelehnt worden war, wurde die Nackte nach Knidos verbracht, wo ihr eigens ein Tempel errichtet wurde. Dort gelangte sie zu fragwürdiger Berühmtheit: Plinius hat berichtet, wie das vermeintliche Werk des Praxiteles von einem tolldreisten Verehrer entehrt wurde – sein heimlicher Begattungsversuch des Bildnisses habe als Zeichen seiner Sünde einen unauslöschlichen Schandfleck am

The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art, Ann Arbor MI 1995.

Oberschenkel der Venus hinterlassen.[19] Schon in Antike und Früher Neuzeit ist diese Anekdote vielfach wiederholt und variiert worden,[20] das Christentum konnte über die knidische Aphrodite dank und aufgrund des überlieferten Skandals das gesamte Heidentum nachhaltig dämonisieren.[21]

Insbesondere ließe sich in dem ambivalenten Tuch, das Gussow seiner *Venus Medici* über das Antlitz legte, als hoffe diese, ihre wahre Identität verbergen zu können, ein Hinweis auf die zahlreichen Literarisierungen des Stoffes sehen, die das lange 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, um in entsprechender Tradition nun auch die normativen Geltungsansprüche einer klassizistisch orientierten Ästhetik zu dekonstruieren. Denn wieder und wieder wurde die von Plinius überlieferte Anekdote von der ästhetisch informierten, wenn nicht gar motivierten Spukliteratur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts genutzt, um die metaphorische Verdunkelung des Mittelalters durch die Parteigänger des Klassizismus zu kontern.

Indem man die Antikensehnsucht der Klassizisten ins Libidinöse wendete und die von Plinius dokumentierte Vergewaltigung der griechischen Skulptur zur Vergewaltigung durch die Venus umformte, ließ sich der überlieferte Makel auch den Theoretikern des Idealismus anhaften. Das scheinbare Verdikt rationalistischer Vernunft ließ sich in sein Gegenteil kippen, wenn man es ins Zwielicht blinden Begehrens und wollüstiger Projektion tauchte. Reihenweise erlagen die Klassizisten als naive Opfer der rein äußerlichen Verführungskraft selbsterklärter Schönheitsideale – und der Blutdurst der Venus ließ sich auch über immer neue Übersetzungen der antiken Legende in fiktivem, mal historisierten, mal als zeitgenössisch ausgewiesenen Bilderspuk nicht stillen.

Carl von Grosse: Der Genius (1791–1794)

In diesem Sinne wurde das Motiv der Venusstatue als einer verhängnisvollen Verführerin etwa schon in Christoph Martin Wielands Roman *Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1791) etabliert.[22] Doch während Wieland die Handlung seines Romans noch in die Spätantike verlegte, versetzte Carl von Grosses ebenfalls 1791 erschienener Roman *Der Genius* das Motiv bereits in seine Gegenwart – und dies nicht zuletzt, so Harald Tausch,

19 Vgl. Plinius Secundus 1978, S. 24–27.
20 Vgl. hierzu auch Bredekamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt am Main 2015, S. 147f.
21 Vgl. etwa Brandes 2013, S. 59, S. 203f.
22 Zum Roman vgl. Tausch 2006, S. 195f.

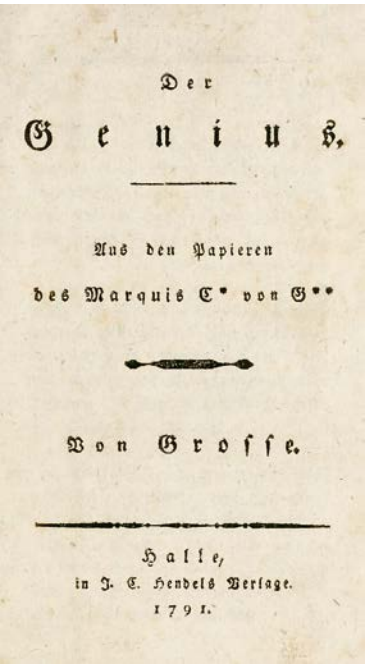

Der
Genius.
Aus den Papieren
des Marquis C* von G**
Von Grosse.
Halle,
in J. C. Hendels Verlage.
1791.

Abb. 47: Carl von Grosse, *Der Genius* (4 Bde., Halle 1791–1794), Titelblatt

um seine Zeitgenossen vor der Indienstnahme der Revolutionsarchitektur durch die alte Macht zu warnen (Abb. 47).[23] Venus und ihr weibliches Gefolge werden in *Der Genius* sinnfällig durch eine Gruppe weiblicher Prostituierter vorgestellt, die sich im Rahmen eines Maskenspiels erstmals vor der Kulisse eines falschen griechischen Tempels ihren Freiern präsentieren:

> Das letzte war endlich die *Nachtfeyer der Venus,* wozu der Herzog einen eigenen Tempel von dem schönsten Marmor, mitten in einem Myrthenhaine hatte aufbauen lassen. Dies Stück der Baukunst schien dem schönsten Zeitalter griechischer Kunst entwendet zu seyn; so viel Pracht, mit so vielem Geschmacke künstlich geordnet, hat man niemals in einem so kleinen Raume beysammen gesehen. In der Mitte desselben stand die Statüe der Venus aus Alabaster gehauen, auf einem Altäre, halblebend, aber sprachlos. […] So wie der Abend herankam, erhub sich eine feyerliche Prozession vom Eingange des Schloßgartens an. Voran die Priesterinnen der Venus, weis gekleidet, mit Fackeln in den Händen; zwölf schlanke, nymphenhafte Dirnen; dann Venus

23 Ebd., S. 193.

selbst auf einem vergoldeten Wagen, in Begleitung ihrer Grazien, und sehr wider alles Costum, von vier schönen Schimmeln gezogen; hierauf die ganze Gesellschaft durch Zufall oder nach ihrer Herzensneigung gepaart.[24]

Don Karlos, das literarische Ich, lässt sich indes nicht nur vom Zauber der leichten Damen, sondern auch von dem des falschen Tempels einfangen: »[A]lles täuschte. Man war auf Cypern versetzt. Und […] wie ich seine Stufen hinanstieg, wähnte ich einen Augenblick selbst, in jenem Zeitalter zu leben, wo man die Kunst zu genießen kannte«.[25]

Tausch hat plausibel dargelegt, dass der Wörlitzer Park und die dort befindliche Venusstatue das Vorbild für die im Roman ersonnene Parklandschaft gebildet haben dürften.[26] Das damit aufgerufene Motiv der Unehrlichkeit des Stils setzt sich entsprechend fort. Es kommt zum sexuellen Akt zwischen Don Karlos und einer mysteriösen Schönen, die dem Leser sogleich auch als – zunächst verschleiertes – klassizistisches Schönheitsideal vor Augen geführt wird:

Sie trat auf mich zu. Sie schlug den Schleyer zurück. […] Welche Reihe von Schönheiten hatte ich nicht schon gekannt. Ich war *wollüstig* gebohren. Aus jeder hatte ich mir den Reiz gewählt, der diesem Hange am zärtlichsten, am üppigsten schmeichelte. Es hatte sich allmählich ein Ideal in meiner Seele erzeugt, mir unerreichbar scheinend. Hier war mehr als Ideal, hier war die höchste weibliche Natur, in unerschöpflicher Fülle ihrer Bestimmung hingegeben.[27]

Die bösen Folgen der Liaison mit dieser wie aus krotonischen Jungfrauen zusammengesetzten höchsten weiblichen Natur sind abzusehen. Mit Recht weist Tausch darauf hin, dass – im Kontrast zu allen imaginierten Projekten der Wiederbelebung einer Venusfigur – Grosses Ich-Erzähler eine Transformation seines *eigenen* Wesens in Gestalt einer Art Versteinerung zu erdulden hat. Er fühlt sich noch im Liebesrausch fremdgesteuert und verliert sich – wie später Gerstäckers Held in *Germelshausen* – wohl nicht zuletzt auch im Gewirr der Stile, in der Chronologie der Geschichte selbst.[28] Ist also schon bei Grosse die Entfremdungen durch die vermeintliche Fremdherrschaft einer dem Verfasser und seiner Zeit *uneigentlichen* Ästhetik ausgewiesen?

24 Grosse, Carl von: *Der Genius*, Bd. 2 (1792), S. 123f.
25 Ebd., S. 126.
26 Vgl. Tausch 2006, S. 196–205.
27 Grosse, Bd. 1. (1791), S. 209f. Vgl. auch Tausch 2006, S. 202.
28 »Es sind Déjà-vu-Empfindungen, die Karlos immer wieder in die Lage bringen, sich fragen zu müssen: ›war ich hier nicht schon einmal?‹« Ebd., S. 203.

Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild (1818)

Die wohl prominenteste literarische Adaption des Stoffes unternahm Joseph von Eichendorff. Und schon deren Titel deutet darauf hin, dass der Verunheimlichung antiker Figuren auch die nicht minder traditionsreiche und ebenfalls auf der Grenze zwischen Leben und Tod agierende Marmor-Haut-Metapher, die auf den Adern des diaphanen Gesteins beruht und doch das Blut vermissen muss,[29] in die Karten spielen musste. Nachdem *Die Zauberei im Herbste* (ab 1814) als unmittelbare Vorstufe entstanden war, brachte Eichendorff in den Jahren 1816–1818 den Roman *Das Marmorbild*[30] zu Papier. Dieser sollte die ästhetischen Grabenkämpfe insbesondere zwischen Klassizisten und Romantikern, zwischen griechischem und gotischem Revival einmal mehr in aller Konsequenz in eine Spukerzählung übersetzen. Der in Romantikerkreisen verkehrende Eichendorff nahm mit Blick auf den zeitgenössischen Stildiskurs in seinem Werk eine dezidiert antiklassizistische Haltung ein, indem er die Entscheidung des Helden Florio zwischen zwei Frauen nicht nur zu einer Entscheidung zwischen Gut und Böse, sondern auch zu einer Entscheidung zwischen Heute und Gestern, zwischen Heidentum und Christentum und damit letztendlich auch zwischen Klassizismus und Romantik stilisierte.

Zu diesem Zwecke ist die im Lucca des 14. Jahrhunderts angesiedelte Erzählung als Dreieckskonstellation angelegt: Nachdem Florio in der tugendhaften Bianca eine Frau gefunden hat, tritt eine Nebenbuhlerin auf, deren erotische Anziehungskraft dem Helden alle Sinne raubt, die sich aber in all ihrer Schönheit bald schon als gefährliches Trugbild entpuppt: Es handelt sich um eine zum Leben erwachte marmorne Venusfigur, die am Orte eines heidnischen Tempels ihr Teufelswerk treibt. Nach reichlichen Irrungen schüttelt ein morgendliches Gebet den nächtlichen Spuk ab, um Florio wieder glücklich mit Bianca zu vereinen.

Literaturwissenschaftliche und theologische Interpretation

Das Marmorbild hat die Aufmerksamkeit unterschiedlichster Disziplinen auf sich gezogen und neben historischen oder biografisch orientierten Interpretationsansätzen etwa auch philologische oder psychologisierende Lektüren pro-

29 Vgl. Didi-Huberman 2002 (1985), S. 108f. Die komplexe Geschichte und das Wesen der Metapher können hier nicht ausführlich diskutiert werden.

30 Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild, in: Ders.: *Werke*, Bd. 2, München 1970ff., S. 526–565.

voziert.[31] Schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhunderts galt es dabei zahlreichen Interpreten als ein dezidiertes antiklassizistisches Bekenntnis zugunsten einer christlichen Romantik,[32] das die Polarisierung einer heidnisch-venerischen und einer christlich-marianischen Sphäre und ihres jeweils zugehörigen Frauentypus betrieb.[33] Einverständig resümierte Egon Schwarz bereits Mitte des 20. Jahrhunderts den Widerstreit der keuschen Bianca als »himmlisches, engelartiges Wesen« und der »Frau Venus mit ihrem Hofstaat« als dem erotisch-lockenden »Prinzip des Heidentums«[34] als gemeinsamen Kern aller vorangegangenen Interpretationen der Novelle. Und doch ist das Eichendorffs Novelle zugrunde liegende ästhetische Bewusstsein bis heute in der Regel lediglich innerhalb der Grenzen des *sprachlichen* Ausdrucks untersucht worden: Der Spuk der Bildwerke vor zugehörigen Architekturen wurde als Allegorie individueller respektive allgemeiner Stilentwicklungen der deutschen *Dichtkunst* aufgefasst.[35]

31 Im Rahmen einer der letztgenannten Lektüren hat Georg Reichard den Einflüssen einer in Entstehung begriffenen wissenschaftlichen Psychiatrie nachgespürt, um mit ihrer Hilfe die Verlebendigung der Marmorstatue zum alleinigen Produkt der Imagination des Helden Florio und seines Erfinders Eichendorff und zum Symptom eines gefährlichen Subjektivismus zu erklären. Reichard, Georg: Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff. Zum Verhältnis von Literatur und psychopathologischer Forschung im frühen 19. Jahrhundert, in: *Aurora* 50 (1990), S. 177–194, mit weiterführender Literatur. Vgl. hier insbesondere S. 184ff. Dennoch zitierte Reichard auch den Bericht von Florios Begleiter Fortunato, gemäß welchem die Venusfigur jedes Frühjahr aus ihrem Grabe steige, um junge Leute zu verführen – und somit doch immerhin einen übersubjektiven, äußeren Anlass der vermeintlichen Selbsttäuschung. Vgl. ebd., S. 188

32 Vgl. ausführlich etwa Mudrak, Andreas: *Lektüreschlüssel zu Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild*, Stuttgart 2008.

33 Vgl. zuletzt auch Landfester, Ulrike: Herbst der Zauberei. Kritik der Selbstkritik in Eichendorffs *Das Marmorbild*, in: Müller-Niebala, Daniel (Hg.): *»du kritische Seele«: Eichendorff: Epistemologien des Dichtens*, Würzburg 2009, S. 75–87. Vgl. hierzu insbesondere S. 75 f.

34 Vgl. Schwarz, Egon: Ein Beitrag zur allegorischen Deutung von Eichendorffs Novelle »Das Marmorbild«, in: *Monatshefte* 48/4 (1956), S. 215–220, hier S. 216. Schwarz selbst ergänzte allegorische Interpretationen des Textes um die Analyse zweier Nebenfiguren, des Dieners und Pietros, des Hausherrn und eines Dieners.

35 Vgl. etwa *Weschta, Friedrich: Eichendorffs Novellenmärchen »Das Marmorbild«*, Prag 1916, S. 72, mit weiterführender Literatur. Eine deutlich jüngere, wenngleich kaum verjüngte Position nimmt diesbezüglich Ulrike Landfester ein: Auch sie hat die Novelle als ästhetische Programmschrift gelesen, ihre Analyse dabei aber neuerlich allein auf literarische Aspekte beschränkt und die »vorsprachliche«, also bildende Kunst lediglich als deren Referenzgröße bemüht: Die Verlebendigung des begehrten Kunstwerks aus Marmor sei einzig durch dessen literarische Fiktionalisierung und also nur zum Preis der Selbsttäuschung zu haben. Vgl. Landfester 2009, insbesondere S. 85 ff. So bleibt der Schluss, dass Florio – anders als noch seine

Selten ist der Novelle neben ihrer Positionierung im literarisch-poetischen Diskurs eine solche auch in Bezug auf Fragen der Visibilität zugebilligt worden. So weit ich sehe, kommt erst Waltraud Wiethölter der Verdienst zu, die gängige interpretatorische Stoßrichtung der Forschung im Jahre 1989 um eine konsequente Hinwendung auf Florios Gesichtssinn, die textuelle somit auch um die visuelle Diskursivierung der Stilfrage erweitert zu haben.[36] Im genuinen Verweis auf eine reiche *bildkünstlerische* Überlieferung hielt sie dem Modell von Eichendorffs konsequenter Dichotomisierung seiner Frauentypen entgegen, dass sich diese im *Marmorbild* mannigfaltig überlagerten und beider klare Scheidung deshalb nicht aufrechtzuerhalten sei.[37] Insofern jedoch Wiethölters motivgeschichtlicher Einflussbestimmung der tatsächliche Zeitkontext der Novelle aus dem Blick gerät, weist auch diese beträchtliche blinde Flecken auf: Das von Wiethölter in Anschlag gebrachte Bildgedächtnis wurde im Einzelnen nahezu vollständig bereits in der *Frühen Neuzeit* bestückt – ein Verweis auf Runge bildet das einzige Bindeglied zur Zeit um 1800. Es versteht sich aber, dass sowohl die erotisierten Marien wie die himmlischen Venusfiguren unter dem Eindruck von Aufklärung, Revolution, Säkularisierungsprozessen und den jeweiligen Gegenbewegungen gänzlich neue Semantisierungen erfahren haben. Die Novelle entstand zudem kurz nach Ende der antinapoleonischen Befreiungskriege, die wesentlich zu einer hochgradigen Politisierung und Ideologisierung der Epochenstile und ihrer Neuauflagen beigetragen hatten. Umso mehr der Neoklassizismus napoleonischen Zuschnitts diesem selbst als adäquater Ausdruck imperialen Anspruchsdenken galt,[38] umso mehr musste der politische und militärische Gegner sich zu einer vermeintlich tief verwur-

Entsprechung Raimund in *Die Zauberei im Herbste* – »in der Kunst gerade keine wirkliche Geliebte findet.« Ebd., S. 81.

36 Wiethölter, Waltraud: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs »Marmorbild«, in: Kessler, Michael/Koopmann, Helmut (Hg.): *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposions 6.–8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*, Tübingen 1989, S. 171–201. Den kritisierten Kanon sah Wiethölter insbesondere in einem Band der Reclam-Reihe »Erläuterungen und Dokumente« verdichtet: Marks, Hannah H. (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild*, Stuttgart 1984. Vgl. Wiethölter 1989, S. 171, Anm. 1.

37 Zum umfänglichen Motivfundus erotisierter Marien- und christianisierter Venusfiguren zählte insbesondere Sandro Botticellis Gemälde *Primavera*, das »in geradezu verblüffender Programmatik die im Marmorbild entwickelte Figuration« antizipiert, und Tizians *Allegorie der himmlischen und der irdischen Liebe*, die Eichendorffs »Doppelbild am Brunnen« regelrecht vorformuliert habe. Vgl. ebd., S. 178, S. 181.

38 Mit Blick auf ein konkretes architektonisches Beispiel vgl. etwa Gaethgens, Thomas W.: *Napoléons Arc de Triomphe*, Göttingen 1974; Klein, Bruno: Napoleons Triumphbogen in Paris und der Wandel der offiziellen Kunstanschauungen im Premier Empire, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1996), S. 244–269.

zelten, »deutschen« Gotik bekennen und eine Gegenerzählung kultivieren, die den Klassizismus zum Ausdruck einer gottvergessenen Paganisierung stilisierte. Und es steht mithin wohl außer Frage, dass in den Tagen Eichendorffs die Verführungen des Klassizismus und seiner ästhetischen Ausprägungen innerhalb der *artes liberales* die präsentere und realere Verführungsmacht entwickelt haben als eine tatsächliche heidnische Religiosität. So orientiert sich die Novelle ganz am ästhetischen Lagerdenken von Klassizisten und Rationalisten hier und Romantikern, Neugotikern und Neukatholischen dort, welches auch und gerade in Fragen der bildenden Kunst und der Architektur manch versöhnliche Assimilation antiker Gehalte durch die Kultur der Frühen Neuzeit[39] wieder zur Disposition gestellt und im konkreten Fall auch die Opposition zwischen Venus und Maria wieder mit schärferen Konturen versehen hat.

Die parallelen kulturhistorischen Prozesse sind hinreichend bekannt: Auf dem Gebiet der bildenden Kunst hielten zur Zeit der Niederschrift des *Marmorbildes* insbesondere die dem akademischen Klassizismus protestreich entsagenden Nazarener der verführerischen Nacktheit antikisierender Skulpturen ihre umfänglich verhüllten raffaelitischen Frauenfiguren entgegen. Wenngleich Eichendorff Tizians Gemälde auf Kupferstichen gesehen haben mag,[40] wäre ein motivprägender Einfluss sicher eher vonseiten etwa des nazarenischen Malers Philipp Veit[41] zu erwarten, mit dem Eichendorff freundschaftlichen Umgang pflegte.

Visuelle Codes: Die Rolle des Kunstwerks in Eichendorffs Novelle

So bilden denn auch die unleugbaren Überlagerungen von Venus und Bianca im *Marmorbild* lediglich Bausteine des Täuschungswerkes ersterer und dienen als solche als Belege allein ihrer Verderbtheit. Wenn sich die Chimäre in Trugbildern als ihre tugendhafte Gegenspielerin gibt, dann setzt die Entkleidung der Venus diese für Eichendorff alles andere als mit der Figur der Wahrheit gleich. Vielmehr legt Veritas die Falschheit des schönen (nackten) Körpers der Venus offen, deren Opposition zu Bianca demnach alles andere als aufgehoben wird.

Es stellt sich also umso mehr die Frage, inwieweit der Autor seiner Novelle auch eine ästhetische Programmatik eingeschrieben hat, die explizit auch die

39 Zu diesem Komplex vgl. ausführlich etwa Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1981 (*Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958).

40 Vgl. Wiethölter 1989, S. 181.

41 Veit war 1815 nach Rom gegangen, um sich dem Lukasbund anzuschließen.

Debatten um die historische und zeitgenössische Stilentwicklung von Architektur und bildender Kunst im Blick hatte. Es ist offenkundig, dass nicht allein der Titel, sondern auch viele auktoriale Hinweise im *Marmorbild* auf das Visuelle zielen: Die spukenden *Bildwerke* (Marmorbild und Gobelins) sind dessen handlungstreibende Protagonisten, die Stil-Architekturen (Tempel und Ruine) bereiten ihnen die Bühne.

Mit Blick auf einen entfernten, »prächtigen Palast mit hohen schlanken Säulen«[42] begegnet Florio erstmals der verhängnisvollen, unbekannten Schönen – »es waren unverkennbar die Züge, die Gestalt des schönen Venusbildes«,[43] das seinen zuvor fest geglaubten Ort an einem Weiher eigenmächtig verlassen zu haben scheint und ein länger währendes Versteckspiel einläutet. Ihr Tempel wird sich alsbald »wie versunken«[44] wieder den Blicken entziehen, die »niedliche Griechin« den Helden bei einem Maskenball bald schon ein weiteres Mal heimsuchen, auch hier, ohne sich gleich ganz zu erkennen zu geben: »in griechischem Gewande leicht geschürzt, die schönen Haare in künstliche Kränze geflochten. Eine Larve verbarg ihr halbes Gesicht«.[45] Das Spiel abwechselnder Sicht- und Unsichtbarkeit setzt sich über eine Folge von Ver- und Entschleierungen und eines abwechselnden Auf- und Abtauchens in der Festgesellschaft fort. Florio folgt der Erscheinung schließlich ins Freie, holt diese ein, um endlich die ersehnte Einladung der Schönen in ihr »Haus« entgegenzunehmen. Dabei schlägt diese endlich auch ihren »Schleier zurück, und Florio fuhr erschrocken zusammen. – Es war die wunderbare Schöne […] – Aber ihr Gesicht, das der Mond hell beschien, kam ihm bleich und regungslos vor, fast wie damals das Marmorbild am Weiher.«[46]

Erst nach diesem Ereignis stellt Florios frommer Begleiter Fortunato seinem Herrn dessen fromme spätere Braut Bianca vor. Doch dieser steht zu dieser Zeit auch noch unter dem Einfluss des kaum minder geheimnisvollen Ritters Donati. Das genaue Verhältnis zwischen Donati und der Venus lässt sich nur erahnen, beiden ist jedoch der unklare Grad der Beseelung gemein.[47] Beiden ist die Nacht zugeordnet, beide gehen als vermeintliche Zeitgeister in ausgewiesenen Stildenkmälern und historischen Projektionsarchitekturen um, die jeweils ganz mit ihrer eigenen Erscheinung korrespondierten. Beide eint schließlich eine jeweils anders geartete, aber stets hochgradig irritierende Farb-

42 Eichendorff 1970 (1818), S. 540.
43 Ebd., S. 541.
44 Ebd., S. 545.
45 Ebd.
46 Ebd., S. 549.
47 Auch Donati sieht, zumindest »im Schlafe sonderbar verändert, […] fast wie ein Toter aus« (Ebd., S. 542) und verschwindet später – wie die Venus.

erscheinung: Dem im Mondlicht schimmernden Weiß des blutleeren Tempel- und Marmorgespenstes Venus,[48] über welches diese ihre Verwandtschaft nicht zuletzt zum Figurentypus der *weißen Frau* zu erkennen gibt, setzt der in der Ruine hausende Ritter Donati schon bei seinem ersten Erscheinen ein nicht minder irreales, geradewegs glitzerndes oder phosphoreszierendes Grün entgegen.[49] Und wenngleich Donati über Venus verlauten lässt: »Die Dame ist eine Verwandte von mir«,[50] so weiß er selbst letztendlich doch nur wenig von seiner alten Bekannten – stünde der Ritter Donati für ein früheres Mittelalter, so wäre dieses scheinbar ohne allzu genaue Kenntnis der Antike ausgekommen. Fest steht: Erst nach einem langen Erkenntnisweg wird der von Zeitgeistern versuchte Florio allein Bianca und damit seiner spätmittelalterlichen Gegenwart sein Vertrauen schenken – zunächst aber kommt er, von Donati geleitet, der toxischen Einladung der Griechin nach:

> Das Schloß selbst war ganz von Marmor, und seltsam, fast wie ein heidnischer Tempel erbaut. Das schöne Ebenmaß aller Teile, die wie jugendliche Gedanken hoch aufstrebenden Säulen, die künstlichen Verzierungen, sämtliche Geschichten aus einer fröhlichen, lange versunkenen Welt darstellend, die schönen marmornen Götterbilder endlich, die überall in den Nischen umherstanden, alles erfüllte die Seele mit einer unbeschreiblichen Heiterkeit.[51]

Die sich in Schritten anbahnende Verbindung mit der Hausherrin findet eine erste Unterbrechung, als diese auf ein von außen hereindringendes, vermeintlich von Fortunato gesungenes »frommes Lied […] ordentlich erschrocken«[52] reagiert – ein erster deutlicher Hinweis auch auf die Unvereinbarkeit von antikisierender Schönheit und christlicher Tugend und Kultur?

Sukzessive schlägt in der Folge die einladende Erotik in blankes Grauen um. Zunächst wird Florio »eine[r] Reihe marmorner Bildsäulen« gewahr, »über de-

48 Bei einer der unheimlichen Begegnungen heißt es: »[…] das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an.« Ebd., hier S. 537.

49 »Da trat ein hoher, schlanker Ritter in reichem Geschmeide, das grünlichgoldene Scheine zwischen die im Winde flackernden Lichter warf, in das Zelt herein.« Ebd., S. 533. Darüber hinaus wird die Farbe Grün in der Novelle als Sinnbild der heimisch-verwurzelten Vegetationen kultiviert. Entsprechend vertraut ist der Ritter mit der »Gegend seiner [Florios] Heimat, dem Garten und jedem heimischen Platz«. Ebd.

50 Ebd., S. 542. Weiter heißt es: »reich und gewaltig, ihr Besitztum ist weit im Lande verbreitet – Ihr findet sie bald da, bald dort – auch in der Stadt Lucca ist sie zuweilen.«

51 Ebd., S. 553.

52 Ebd., S. 555.

ren reizende Formen die schwankenden Lichter lüstern auf und nieder schweiften. […] Mit Verwunderung glaubte Florio, in allen den Damen, die er in diesen letzteren Schildereien erblickte, die schöne Herrin des Hauses deutlich wiederzuerkennen«. Dabei gibt sich der Spuk nicht nur in gespenstischen Duplikaten, sondern auch als die Wiederkehr vergessen gewähnter Erinnerung zu erkennen: »Da flog es ihn plötzlich wie von den Klängen des Liedes draußen an, daß er zu Hause in früher Kindheit oftmals ein solches Bild gesehen, eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung, einen Ritter zu ihren Füßen, […] geradeso wie vorhin der Garten draußen erschienen.« Seine Verführerin ist bemüht, Florios entsprechende Beichte sogleich abzutun: »[E]in jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf.« Nur langsam wird Florio sich der Gefahr bewusst, in die er sich begeben hat – und die gegenseitigen Exorzismen von heidnischer Antike und christlichem Mittelalter nehmen ihren Lauf: Vom tugendhaften Gesang ans Fenster gelockt, sieht Florio eine Schlange aus »altem Gemäuer« hervorzischend und schließlich »mit dem grünlichgoldenen Schweife sich ringelnd in den Abgrund hinunter[stürzen].«[53] Nachdem nun auch die Hausherrin so anmutig wie unverständlich »scheltend in die Nacht hinaus«[54] gesprochen hat, erleuchtet plötzlich ein »langer Blitz […] das dämmernde Gemach«,[55] um nun auch die Griechin sowohl zu entlarven als auch auszutreiben: Florio ist, »als stünde die Dame starr mit geschlossenen Augen und ganz weißem Antlitz und Armen vor ihm. – Mit dem flüchtigen Blitzesscheine jedoch verschwand auch das schreckliche Gesicht wieder, wie es entstanden.«[56] Ihr Leben indes scheint nun in die steinernen Bildwerke überzugehen, die sich, zunächst vor Schreck von Florio angestoßen, bald schon allesamt »mit furchtbarem Schweigen von ihrem Gestelle [erhoben]«, während deren vermeintliches Urbild bei den »immer gewaltiger verschwellenden Tönen des Gesanges im Garten, immer bleicher und bleicher wurde, gleich einer versinkenden Abendröte«. Nun sieht Florio gar noch die Ritter aus den Wandteppichen treten und hämisch auf ihn losgehen:

> Der Saal füllte sich mehr und mehr, die Flammen des Blitzes warfen gräßliche Scheine zwischen die Gestalten, durch deren Gewimmel Florio die steinernen Bilder mit solcher Gewalt auf sich losdringen sah, daß ihm die Haare zu Berge standen. Das Grausen überwältigte alle seine Sinne, er

53 Ebd., S. 556.
54 Ebd.
55 Ebd., S. 557.
56 Ebd.

stürzte verworren aus dem Zimmer durch die öden, widerhallenden Gemächer und Säulengänge hinab.[57]

Und auch Donati, den er am kommenden Tag zur Rede stellen will, ist nun verschwunden, eine überwachsene Gärtnerlaube anstelle seiner Villa getreten.

Als Florio in tiefer Scham und Bestürzung am anbrechenden Tag die Stadt Lucca verlässt, gesellen sich alsbald drei weitere Reiter zu ihm: Fortunato, Biancas Onkel und ein Knabe. Gemeinsam erreichen sie die Ruine eines alten Venustempels, in dem Florio den Ort des Geschehens wiedererkennt, das er noch vor Ort zu verarbeiten weiß, indem er sich eines alten Liedes erinnert. Dieses besingt das letztendliche Scheitern der alljährlichen Revitalisierungsbemühungen eines unter dem Italien der Gegenwart verborgenen, untergegangenen Götterreiches – der in der Verführerin Venus inkorporierten Schönheit der Antike:

Sooft der Lenz erwacht,
[…]
Die alte Zaubermacht.
Frau Venus hört das Locken,
[…]
Und richtet froh erschrocken
Aus Blumen sich empor.
Sie sucht die alten Stellen,
Das luft'ge Säulenhaus,[58]

[…]

Doch öd sind nun die Stellen,
Stumm liegt ihr Säulenhaus,
[…]

Sie selbst muß sinnend stehen
[…]
Der schöne Leib wird Stein. –

Denn über Land und Wogen
Erscheint, so still und mild,

57 Ebd.
58 Ebd., S. 560.

Hoch auf dem Regenbogen
Ein andres Frauenbild.

Ein Kindlein in den Armen
Die Wunderbare hält,
Und himmlisches Erbarmen
Durchdringt die ganze Welt.

[…]
Erwacht das Menschenkind,
Und schüttelt böses Träumen
Von seinem Haupt geschwind.[59]

Der fromme Fortunato weiß den Bezug zwischen Ort und Gesang zu präzisieren und bringt dabei noch einmal explizit historisches, ästhetisches, archäologisches und okkultes Wissen sowie zugleich erotische und ästhetische Verführung zusammen: »[A]n der Anordnung des Ganzen und den noch übriggebliebenen Verzierungen« erkennt Fortunato den ehemaligen Tempel der Venus, deren alljährlichen Spuk im Frühling der Volksmund überliefere. Man sage,

> der Geist der schönen Heidengöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling […] durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden, und doch auch nicht aufgenommen in den Frieden der Toten, zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und Seele verloren, umherirren, und in der entsetzlichsten Täuschung sich selber verzehren. Gar häufig will man auf demselben Platze Anfechtungen von Gespenstern verspürt haben, wo sich bald eine wunderschöne Dame, bald mehrere ansehnliche Kavaliers sehen lassen und die Vorübergehenden in einen dem Auge vorgestellten erdichteten Garten und Palast führen.[60]

Davon, dass in der vergangenen Nacht auch Florio seinen Frühlingsgefühlen erlag, hat Fortunato indes keinerlei Notiz genommen, als er am Fuße der Ruine sein frommes Lied erklingen ließ. Er weiß: »[E]in redlicher Dichter kann viel wagen, denn die Kunst, die ohne Stolz und Frevel, bespricht und bändigt die

59 Ebd., S. 561.
60 Ebd., S. 562.

wilden Erdengeister, die aus der Tiefe nach uns langen.«[61] Als entwurzelt, anachronistisch, unkeusch und unchristlich ist Venus in jeder Hinsicht fehl am Platz und muss am Ende weichen. Florio befreit sich von dem Nebel, der ihm den Blick auf Biancas Schönheit versagt hat, verspricht sich dieser, die ihm nun »recht wie ein heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels« erscheint, um mit ihr »durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand hinunter[zuziehen]«.[62] Es ist vielleicht mehr als eine Randnotiz, dass Eichendorff durch Florios Augen gerade die Stadt Mailand blühen sah, war doch die im Jahre 1805 von Napoleon in Auftrag gegebene Fertigstellung der Domfassade im neugotischen Stil soeben erst vollendet worden: 1813 hatte Carlo Amati das zuvor von Giuseppe Zanoia betriebene Projekt zum Abschluss führen können.[63]

Eichendorffs ästhetisches Bekenntnis

Einige Jahrzehnte später hat Eichendorff sein im *Marmorbild* abgelegtes Stilbekenntnis noch einmal konkretisiert und auch dabei den Bogen zu bildender Kunst und Architektur geschlagen:

> Die sogenannte klassische Poesie der Alten verhält sich zu der romantischen ungefähr wie die Plastik zur Malerei. Dort die Schönheit der menschlichen Gestalt versteinert und das tote Auge; hier das rätselhafte Spiel des Lichts in wunderbaren Farben und das lebendige Auge, durch das man in die geheimnisvollen Abgründe der Seele schaut. Wahrheit ist in der alten wie in der romantischen Poesie, aber dort die sinnliche, endliche, hier eine übersinnliche, überirdische Wahrheit.[64]

Es ist interessant, dass Eichendorff der antiken Ästhetik und ihrer klassizistischen Neuauflage beiläufig, aber explizit ihren so oft in Anspruch genommenen Überzeitlichkeitscharakter abspricht, um sie im Gegenteil der romantischen Poesie zuzusprechen. Eichendorff wusste seine Hierarchisierung der den beiden Stilen eingelagerten Wahrheitsgehalte dabei wie folgt zu begründen:

61 Ebd.
62 Ebd., S. 564.
63 http://www.storiadimilano.it/citta/Piazza_Duomo/il_duomo_-_parte_ii.htm#Napoleone%20e%20il%20Duomo (Stand 21.3.2020).
64 Eichendorff, Joseph von: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands (1857), in: Ders.: *Werke*, Bd. 3, München 1970ff., S. 529–924, hier S. 557.

> Daher macht die praktische Sicherheit, heitere Genüge und abgeschlossene Vollendung jener alten Poesie überall den befriedigenden Eindruck eines in ihrem beschränkten und klar umschriebenen Kreise fertigen Ganzen, wie denn auch wirklich seit den Griechen weder in der Plastik noch in der antiken Dichtung, trotz aller Vorliebe und Anstrengung, etwas Besseres oder auch nur Neues erfunden worden ist. Das eigentliche Wesen aller romantischen Kunst dagegen ist das tiefe Gefühl der Wehmut über die Unzulänglichkeit und Vergänglichkeit der irdischen Schönheit und daher eine stets unbefriedigte ahnungsreiche Sehnsucht und unendliche Perfektibilität. Ihr ernster Geist ist, wie schon oft bemerkt, am deutlichsten in der sogenannten gotischen Baukunst ausgeprägt, wo die Gedanken mit allem irdischen Blütenschmuck aus der Tiefe sehnsüchtig zum Kreuze emporpfeilern in kühnen Bogen und Münstern, die fast niemals fertig geworden.[65]

Indem Eichendorff der gotischen, einmal mehr als häufig unvollendet ausgewiesenen Architektur einen »ernsten Geist« zuschrieb, um der antiken Poesie und Skulptur denselben abzuerkennen, suchte er nicht nur den Vergleich der Epochen und ihrer Zeitgeister, sondern auch den Paragone der Gattungen, wobei sich rückblickend auch die Ambivalenz der Figur des Ritters Donati ein wenig einhegen lässt:

> Derselbe Geist hat auch das Rittertum geschaffen, auf dem die christliche Poesie des Mittelalters ruht. In gleichem Sinne, wie einst Schlegel die altdeutsche Baukunst eine versteinerte Musik genannt, könnte man das Rittertum die Musik des Heldenlebens nennen, die starre Memnonsäule heidnischer Jugend, die, vom Morgenrot des Christentums berührt, melodischen Klang gab. […] Denn das altheidnische Heldenleben beruhte im Grunde doch nur auf materiellem Egoismus, auf der Freiheit und Verherrlichung der menschlichen Leidenschaften, der unbedingten Selbsthülfe, der Geschlechtsliebe und der Rache, die jederzeit blutdürstig ist; […]. Das alles aber verwandelte nun das Christentum […] vorzüglich durch die tiefere Bedeutung, die es der Liebe und der Ehre gab. Die irdische Liebe verklärte sich in dem Bild der heiligen Jungfrau, deren Himmelsglanz auf die irdischen Frauen zurückstrahlte und den ritterlichen Frauendienst durchaus mystisch gemacht hat. Ebenso wurde die Ehre eine moralische Macht, indem die Kraft und Tapferkeit nicht mehr um materiellen Gewinn oder Weltlob, sondern opferfreudig auf dem Felsen der Armut nur um Gottes willen kämpfen sollte; und Roland, obgleich bei Roncesvalles besiegt und getötet, ward dennoch als Sieger

65 Eichendorff 1970 (1857), S. 557.

> gefeiert, weil er für den Glauben gefallen. Es war eine allgemeine Idealisierung des gesamten Lebens, das sich kühn ein höheres Ziel gesteckt hatte.[66]

Es scheint, als habe sich Eichendorff dabei nicht zuletzt gegen die bald sich durchsetzende Einsicht stemmen wollen, dass die Wiege der Gotik nicht in Deutschland, sondern in Frankreich gestanden hat:

> So ging das Rittertum, dessen eigentliches Symbol das Kreuzesschwert ist, vorzüglich von Frankreich über ganz Europa aus, aber nicht von den Franzosen, sondern von den in Frankreich angesiedelten Normannen.[67]

Prosper Mérimée: La Vénus d'Ille (1835)

Auch in Frankreich wurde – oft ebenfalls in jeweiliger Berufung auf die Rationalität des präferierten Stils – die Kontroverse zwischen Gotizisten und Klassizisten ausgefochten, wobei letztere die *École des Beaux-Arts* hinter sich wussten.[68] Wie in Deutschland gehörte zur Aufwertung der Gotik somit stets auch die gleichzeitige Abwertung einer klassizistischen Ästhetik und auch innerhalb des französischen Stilstreits wurde schließlich die antike Legende um die verführerische Venusstatue zum literarischen Argument. Nachdem schon Théophile Gautiers Erzählung *Die liebende Tote* (1819)[69] mit dem inzwischen etablierten Versatzstück der »Wiedergängerin mit den Zügen einer antiken Gottheit oder Königin«[70] operiert hatte, wurde im Jahre 1837, zwei Dekaden nach Erscheinen von Eichendorffs *Marmorbild*, in der *Revue des Deux Mondes* erstmals Prosper Mérimées bereits 1835 verfasste Novelle *Die Venus von Ille* (*La Vénus d'Ille*) publiziert.[71] Die Venus ist auch bei Mérimée *tatsächlich*

66 Ebd., S. 558.
67 Ebd., S. 558f.
68 In aller Kürze vgl. Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2004 (1985), S. 319ff.
69 Im Generellen handelt es sich bei der Erzählung um eine Variation des Motivs der über den Tod hinausgehende Liebe.
70 Stölzel 2013, S. 82. Zur Erzählung vgl. ebd., S. 70–83.
71 Mérimée, Prosper: La Vénus d'Ille (1835), in: Ders.: *Colomba et autres contes et nouvelles*, Charpentier 1845, S. 155–189; Mérimée, Prosper: *Die Venus von Ille. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Ulrich Klappstein*, Hannover 2010.

lebendig, hier ausnahmsweise aber nicht aus Marmor, sondern aus Bronze – ihre Referenznahme auf den antiken Mythos steht dennoch außer Zweifel.[72]

Auch Mérimée selbst war nicht nur Schriftsteller, sondern wirkte als Historiker, Archäologe und Denkmalpfleger: Vier Jahre nach der Junirevolution hatte ihm der Bürgerkönig Louis Philippe das Amt des *Inspecteur général des monuments historiques de France* (1835–1853) übertragen.[73] Dieser Tätigkeit kam Mérimée, der ähnlich wie Eichendorff in den Romantikerkreisen seines Landes verkehrte,[74] mit einer von genuinem Interesse am Mittelalter[75] geleiteten intensiven Reise- und Publikationstätigkeit und zugehöriger neugotischer Stilpräferenz nach. Kraft seines Amtes gehörte er alsbald zu den frühen Förderern der französischen Neugotik und insbesondere Viollet-le-Ducs. Schon »die Ernennung des Schriftstellers Prosper Mérimée zum Inspecteur général des monuments historiques de France«, schrieb Hanno-Walter Kruft und mit Blick auf die 1830er-Jahre, muss anschaulich illustrieren, »wie eng die Verbindung zwischen literarischer Aufwertung der Gotik zur damals in Frankreich etablierten Denkmalpflege war«.[76] Auch Mérimée war also dazu prädestiniert, sich literarisch in Sachen Stilspuk Gehör zu verschaffen.[77]

In Bezug auf ihren Plot und ihre argumentative Stoßrichtung folgt *Die Venus von Ille* den vorgängigen deutschsprachigen Literarisierungen des Stoffes in ihrer Grundstruktur. Bei Mérimée indes sind es einmal mehr erklärte Kunstkenner, denen die trügerische Anziehungskraft einer antiken Venusstatue die Sinne vernebelt. Mehr als Eichendorff richtete Mérimée seinen denkmalpfle-

72 Vgl. Brandes 2013, S. 59.

73 Zu Mérimées denkmalpflegerischer und historiografischer Tätigkeit vgl. etwa Direction de l'architecture (Hg.): *Ausst. Kat. Prosper Mérimée. Inspecteur général des monuments historiques*, Paris 1970; Williams, Elizabeth: Prosper Mérimée et l'archéologie médiévale du Midi de la France en 1834, in: *Annales du midi*, Toulouse 1981, S. 293–312; Bercé, Françoise: Mérimée. Un Moyen âge de raison, in: *Histoires d'art* 2008, S. 308–333; Maison, Françoise: *Prosper Mérimée au temps de Napoléon III. Actes du colloque organisé au Musée National du Château de Compiègne le 18 octobre 2003*, Paris 2008.

74 Zu Mérimées Freunden gehörten Stendhal sowie zunächst auch der Republikaner Victor Hugo, mit dem sich Mérimée infolge seiner politischen Senatskarriere nach der Februarrevolution 1848 unter Charles-Louis-Napoleon Bonaparte entzweien musste.

75 Vgl. insbesondere Mérimée, Prosper: *Études sur les arts au moyen âge*, Paris 1875.

76 Kruft 2004 (1985), S. 319.

77 Auch dynastisch motivierter Spuk war Mérimée nicht fremd: In der erstmals 1829 in der Zeitschrift *Revue de Paris* publizierten Novelle *Vision Karls XI.* (*Vision de Charles XI.*) hatte Mérimée Ulrike Eleonore von Dänemark (1656–1693), die verstorbene Gattin König Karls XI. von Schweden (1655–1697), spuken lassen, um einen Ausblick in die Zukunft des Königshauses zu unternehmen. Mérimée, Prosper: Vision Karls XI., in: Ders.: *Don Juan im Fegefeuer und andere Novellen*, übersetzt von Alfred Thierbach, Leipzig 1957, S. 239–246.

gerisch geschulten Blick also direkt auf das in der Statue inkorporierte Wesen der antiken Ästhetik, die insofern nicht den Subtext, sondern den erklärten Gegenstand seines Interesses bildete. Mérimées literarisches Ich, ein Pariser Archäologe, der die Identifikation mit seinem Autor geradezu herausfordert, folgt einer privaten Einladung zu einer Hochzeitsfeier ins nahe den Pyrenäen gelegenen Ille-sur-Têt.[78] Gastgeber ist der in seiner Freizeit an den römischen Ruinen der Umgebung interessierte Monsieur de Peyrehorade. Dessen Sohn Alphonse soll mit Mademoiselle de Puygarrig vermählt werden, ist aber vor allem auf deren Besitztümer aus. In der Nähe des Gutshauses zeigt der Gastgeber dem Archäologen eine jüngst auf den eigenen Ländereien ausgegrabene bronzene Venusstatue, eine römische *Venus Pudica*. Seit ihrer Entdeckung bringe diese Unglück – einem der ausgrabenden Arbeiter habe die Statue bei einem Sturz bereits ein Bein abgeschlagen. Die Decodierungsversuche der Sockelinschrift CAVE AMANTEM durch den Gastgeber und den Archäologen münden in der Übersetzung »Misstraue den Liebhabern!«. Das stellt sich bald als weiser Rat heraus – doch zunächst verlangen neue übernatürliche Ereignisse nach genauerer Untersuchung der Figur, der man neben überirdischer Schönheit und einer frappierenden Ähnlichkeit mit Mademoiselle de Puygarrig auch einen bohrenden Blick ihrer silbernen, eingelegten Augen zuspricht.

Doch damit nicht genug: Alsbald bringt sich die Venus in Besitz des eigentlich der Mademoiselle de Puygarrig zugedachten Eheringes. Alphonse hat diesen tags zuvor vorübergehend der Statue angesteckt, um ungehindert einem Ballspiel nachgehen zu können. So vertröstet er seine Braut zunächst mit dem Ring einer Pariser Putzmacherin – und muss den Archäologen nun um Hilfe bitten: Die Statue habe über Nacht ihren Ringfinger gekrümmt, sodass der Ring nicht mehr freigegeben werden kann. Der Archäologe verwehrt die Hilfe im Schauder über die gespenstischen Eheabsichten der Venus und begeht damit einen verhängnisvollen Fehler: In der folgenden Nacht darauf verführt und tötet diese – so die spätere Rekonstruktion der schockierten Angehörigen – Alphonse: Quetschungen um seinen Torso stützen die Vermutung, die Statue sei zum Leben erwacht, habe das Schlafgemach des Auserwählten aufgesucht und diesen in einem Anfall rasender Liebe erdrückt. Der Ring findet sich wieder im Gemach der Braut. Während diese dem Wahnsinn verfällt, kehrt die antike Venus verrichteter Dinge in ihre ursprüngliche Haltung auf ihren Sockel zurück.

Der nach Paris zurückgekehrte Archäologe, der sich erinnert, die zur Zeit der Tat vernommenen schweren Schritte aus der Kammer Alphonses als die eines Trunkenboldes fehlgedeutet zu haben, erfährt in seiner Heimat lediglich

78 Vielleicht liegt hier keine ganz zufällige Ortswahl vor: Die Gemeinde ist geprägt von den sogenannten *Orgues*, einer natürliche Felsformation, der man einen außerordentlich »gotischen« Charakter zugesprochen hat.

noch, dass die Mutter Alphonses, die wenig später auch den Tod des Gatten hat hinnehmen müssen, die Venus in eine Glocke habe umschmelzen lassen, ohne die bösen Mächte der heidnischen Unglücksbraut mit dieser entschlossenen Maßnahme einer gewaltsamen Christianisierung ihrer materiellen Gestalt am Ende bannen zu können: Seit die Kirchenglocke läute, fielen die Weinstöcke dem Frost zum Opfer.

Wie Eichendorff wies also auch Mérimée nachdrücklich auf die trügerische Verführungskraft[79] einer aus dem Geiste des ästhetischen Idealismus geborenen Schönheit:[80] Der ehemals begrabene, durch Freilegung und Betrachtung ins Leben gerufene Stil dankt der ihm verfallenen Gegenwart seine Beschwörung, indem er deren eigenen Lebenshauch buchstäblich erstickt. Wenn jedoch die begeisterte Rezeption antiker Schönheit die zersetzende Mordlust des untoten historischen Stilidioms provoziert, dann folgt bereits der Akt der Ausgrabung der antiken Statue den falschen denkmalpflegerischen Prämissen. Somit unterzieht die Novelle weniger der Antike selbst als vielmehr deren Reanimationsversuchen durch eine idealistische Ästhetik und klassizistische Praxis einer mahndenden Kritik, indem sie diese als einen regelrechten Wahn pathologisiert. Einmal mehr schaufelt sich bei Mérimée eine Gegenwartsästhetik das eigene Grab. Die Inkompatibilität von antikem und christlichem Weltbild lässt sich dabei kaum pointierter vortragen als im Motiv des vergeblichen Gusses der Glocke: Selbst als Material der Gegenwart erweist sich die antike Überlieferung als untauglich.

Franz Freiherr von Gaudy: Frau Venus (1838)

Weitere Beispiele ähnlichen Zuschnitts lassen sich zusammentragen: *Frau Venus*, eine von Franz Freiherr von Gaudys *Venetianische*[n] *Novellen*[81] (erstmals 1838), die im Verona des 14. Jahrhunderts spielt, lässt ein mit gespenstischem Leben durchwirktes Marmorbild der griechischen Liebesgöttin das Eheglück des Helden Ottaviano Sagramoso und seiner Vergogna Castellani stören. Auch Gaudys Venus gelingt es, mit Trug und Verlockung den Ehering der Braut an

79 Mit Mérimées eindrücklichem Ausweis ihrer Lebensnähe und ihrem Bilderspuk reiht sich *Die Venus von Ille* zunächst auch in die Reihe derjenigen Erzählungen ein, die die illusionistischen Qualitäten der Kunst als solcher exponieren – hier freilich, um jene optische Verführungsmacht negativ umzuwerten.

80 Zur Kritik der Antikenfixierung bei Mérimées *Die Venus von Ille* vgl. auch Stölzel 2013, S. 37

81 Gaudy, Franz Freiherr von: *Frau Venus* (1838), hg. von Heiko Postma, Hannover 2010.

sich zu bringen, und sie scheut sich schließlich nicht einmal, ins Brautgemach des jungen Paares einzudringen. Erneut sind auch in *Frau Venus* Spitzbogenfenster und hehres christliches Mittelalter hier, ionische Säulen und zersetzendes antikes Heidentum dort in Konfrontation gebracht – und wieder gibt sich, diesmal nach Vorbild Eichendorffs, der dem Freiherr von Gaudy aus der literarischen »Mittwochsgesellschaft« bekannt war, die böse Nebenbuhlerin auch als untotes Ebenbild der tugendhaften Geliebten.

Venerischer Spuk bei Herman Grimm

Mit Blick auf Herman Grimm, dem Sohn des Märchensammlers Wilhelm Grimm und Vorgänger Heinrich Wölfflins am Berliner Lehrstuhl für Kunstgeschichte, lässt sich der Bogen zurück auch zur bildenden Kunst und zur Kunstgeschichtsschreibung schlagen. Grimms kleiner, 1855 und somit nur acht Jahre vor Fertigstellung von Gussows *Stillleben mit Venus Medici* entstandener Text *Die Venus von Milo* soll den unsystematischen Streifzug durch die wissenschaftliche, literarische und bildkünstlerische Klassizismuskritik beschließen. Das betrachtete Kunstwerk, die hellenistische, 1820 auf Milos entdeckte und heute im Louvre verwahrte Skulptur der sogenannten *Venus von Milo* (2. Jh. v. Chr.), lieferte Grimm Anlass für ein programmatisches Lamento über die Aporien des auch für den Autor selbst so zentralen historiografischen Werkzeugs der historischen Einfühlung in vergangene Epochen,[82] die nach Maßgabe Grimms stets der Einfühlung in herausragende Künstlerpersönlichkeiten gleichzukommen hatte. Sein schriftlicher Nachvollzug der Wege seines tastenden, begehrenden Blicks über die Gesichtszüge des Bildwerks läutete nicht zuletzt die Andeutung eines Bilderspuks ein. Kalkuliert bediente sich Grimm des Topos der spätestens im 18. Jahrhundert voll etablierten »Strategie der illusionistischen Verlebendigung der Statuen«[83] in Gestalt derer nächtlichen Vivisierung mithilfe des unsteten Lichts einer Kerze oder Fackel.[84]

82 Auch hier findet sich die Einsicht: »Es ist unmöglich, sich zurück zu zaubern in die Gefühle verlebter Zeiten. […] Es lebt kein Volk mehr, das den Meister umschloß und seine Werke, durch die er sein eigenes Geheimnis offenbarte, welches zugleich das seines Volkes war.« Ebd. S. 3.

83 Müller, Lothar: Nachwort, in: Schlegel, August Wilhelm von: *Die Gemählde. Gespräch*, Amsterdam/Dresden 1996, S. 165–196, hier S. 176, mit Blick auf die nächtliche Besichtigung der Dresdner Antikensammlung durch die Brüder Schlegel und Novalis im August 1798.

84 Joseph Imorde hat eindrücklich dargelegt, dass sich nach demselben Prinzip aus Sicht zahlreicher Romreisender des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur Skulpturen,



Abb. 48: Godefridus Schalcken: *Pygmalion*, undat.

Der Umstand ist erwähnenswert, dass Godefridus Schalcken, der auf Basis seines formalen Interesses am Zwielicht selbst als »the Painter« nur vier Jahre zuvor (1851) von Joseph Sheridan Le Fanu zum literarischen Helden einer Spukerzählung gewendet worden war, am Gegenstand des Pygmalionstoffes lange vor Grimm eine entsprechende Einfühlungsszenerie auf die Leinwand gebracht hatte (Abb. 48).[85]

sondern auch Architekturen vom nächtlichen Licht der Fackeln oder des Mondes geradewegs zu gespenstischem Leben erwecken oder mit den Geistern der Toten bevölkern ließen. Vgl. Imorde, Joseph: Phantasiearbeit. Rom bei Nacht, in: Rahn, Thomas/Rößler, Hole (Hg.): *Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jörg Jochen Berns*, Wiesbaden 2018, S. 299–322.

85 Eine weitere Variation der nächtlichen Inspektion einer Skulptur im Kerzenlicht lieferte Schalcken mit dem Gemälde *Künstler und Modell bei der Betrachtung eines antiken Bildwerkes*, zwischen 1675 und 1680.

»Zauberisch wirken Hell und Dunkel, wenn man Abends ein Licht in verschiedene Stellungen zu ihm bringt«, ließ in dieser Tradition auch Grimm seine Leser wissen: »Da lebt oft alles, die Lippen zittern, die Augen blicken und die Wangen heben sich. Was bei Tag eine leere glatte Fläche erschien, erhält im zweifelhaften Schimmer lebendigen Ausdruck«.[86] Und doch – hier nähert sich Grimm dem Gedankengut und der Metaphorik Eichendorffs und Mérimées – *trüge* dieser Schein, insofern er fragmentarische Überlieferung und historische Distanzerfahrung nur vordergründig zu nivellieren vermöge: »Die, welche damals lebten, sahen die Göttin anders als wir, die wir die verstümmelte Gestalt betrachten.«[87] Ohne das Wissen um ihren Standort, ihre volle Gestalt und die Umstände ihrer Entstehung »sagt uns eine leise Stimme, es sei kein Herz mehr in dieser Schönheit«.[88] Die mörderische Herzenskälte der mannigfaltig fiktionalisierten Venusfiguren leuchtet auf, schließlich selbst noch um das Moment der Selbsttäuschung durch die historische Projektion ergänzt: »Unwillkürlich legen wir oft in sie [die Werke der Antike] hinein, was wir in ihnen erblicken möchten, und erblicken es dann scheinbar, aber es ist nur eine Täuschung.«[89] Und so sei – das nun folgende letzte Zitat gibt Anlass, den Blick noch einmal auf Gussows *Venus von Medici* zu richten – also »eine Scheidewand gezogen zwischen ihm [dem Künstler vergangener Epochen] und uns; durchsichtig mag sie sein, […] aber unübersteiglich bleibt sie dennoch. […] Wir leben, jene Zeiten sind todt.«[90]

Wie bei Walpole, Füssli oder Winckelmann steht am Ende auch bei Grimm die Einsicht der Uneinholbarkeit des Historischen und des defizitären Charakters aller um deren Revitalisierung bemühten Unternehmungen. So dokumentiert sein kurzes Textexperiment denn auch eher eine grenzwissenschaftliche Verzweiflungstat im Sinne einer Séance als die Explikation einer strapazierfähigen wissenschaftlichen Methode. Ihr graduelles Scheitern führte Grimm zu einer durchaus normativen, aber doch vermittelnden Haltung in der Frage nach dem Vorbildcharakter der antiken Kunst: Weder seien der Jugend die Werke der Antike als Studienobjekte vorzuenthalten, noch seien die Differenzen zwischen »dem, was uns blutsverwandt ist, und dem, was wir [bloß] bewundern«[91] aus den Augen zu verlieren.

86 Grimm, Herman: Die Venus von Milo (1855), in: Ders.: *Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst*, Berlin 1883, S. 1–6, hier S. 2f.
87 Ebd., S. 4.
88 Ebd.
89 Ebd., S. 5.
90 Ebd.
91 Ebd., S. 6.

Belebte Venusstatuen und Pygmalions Galatea: ein kurzer Vergleich zweier Diskursfiguren

Nur am Rande sei hier auf die unübersehbare Verwandtschaft des Stoffes mit der antiken Legende um den Bildhauer Pygmalion verwiesen – am Rande deshalb, weil Pygmalions ins Leben tretendes und dem Künstler zwei Kinder schenkendes elfenbeinernes Bildwerk der im 18. Jahrhundert Galatea getauften, idealen Frau doch ein wesentlicher Punkt von den Stil-Gespenstern des Historismus trennt. Es ist bekannt, dass im Verlauf des langen 19. Jahrhunderts auch die Legende um Pygmalion mannigfaltigen Eingang in die Kunsttheorie gefunden hat und dass sie sowohl in der Skulptur als insbesondere auch in der Malerei wiederholt und prominent in Szene gesetzt wurde – man denke etwa nur an Étienne Maurice Falconets Marmorgruppe *Pygmalion et Galatea* (1763), an die berühmten malerischen Interpretationen Jean Léon Gérômes (*Pygmalion*, um 1892) oder an die *Pygmalion Series* von Edward Burne-Jones. Ebenso wenig lässt sich leugnen, dass sich auch in der u.a. von Ovid und Vergil überlieferten Legende[92] nicht nur einmal mehr Erotik und Bildzauber gegenseitig motivieren, sondern dass auch hier die Liebesgöttin Venus selbst ursächlich an der Vivantisierung beteiligt, wenngleich nicht selbst in der Statue inkorporiert ist: Pygmalion verschmäht die Frauen infolge seiner Erfahrungen mit den zügellosen Propoetiden, verliebt sich aber alsbald in die von ihm geschaffene Elfenbeinfigur – nachdem er die Göttin Venus anruft, ihm nun doch eine Frau nach deren Bild zuzuweisen, beseelt die Göttin das Bildnis selbst.

Fraglos bot ferner auch diese Legende Anlässe und Möglichkeiten einer Lektüre, die auf die Legitimation oder Diskreditierung einer idealistische Ästhetik des Klassizismus zielte: Galatea ist ein Idealbild, eine um jeden menschlichen Makel bereinigte, zeitlose Schönheit und somit unweigerlich auch eine kunsttheoretische Figur. Pygmalion ist ein griechisch-antiker Bildhauer, der antike Ursprung des Stoffes legt seine Engführung mit einer antiken oder mindestens mit einer antikisierenden Ästhetik nahe – nicht zuletzt die Nacktheit Galateas unterfüttert den Reflex, auch in dieser ein klassizistisches Stilidiom personifiziert zu sehen.

Mit gutem Grund aber sind Pygmalion und Galatea in der Kunsttheorie weit häufiger in Debatten um das Inkarnat, das dem Verhältnis von fleischlichem und ästhetischem Begehren, die (im Mythos relativierten) demiurgi-

92 Der Stoff wurde u.a. durch Ovid und Vergil überliefert: Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, 10/243–297; Vergil, *Aeneis* 1, S. 343–364.

schen Potenzen des Künstlers[93] oder um die (auch in der Erzählung um die geschändete Venusstatue aufgerufenen) mimetischen und illusionistischen Potenzen der bildenden Kunst konsultiert und deshalb besonders im Paragone der Gattungen fruchtbar gemacht worden.[94]
So weit ich sehe, ist er dagegen kaum je zwischen die Fronten des Stilstreits geraten – Honoré Daumiers zunächst für die Zeitschrift *Le Charivari* geschaffene humoristische Grafikserie *Histoire Ancienne*[95] gehört zu den wenigen Ausnahmen. Über die Indienstnahme Pygmalions und Galateas gewann dieser dem klassizistischen Kunstideal schon um die Mitte des Jahrhunderts auch seine lächerlichen Facetten ab, nicht zuletzt, indem er das äußere Erscheinungsbild des antiken Bildhauers in einen derart grotesken Kontrast zu dem seines Idealbildes setzte, dass die Aufrichtigkeit von dessen Gegenliebe jedem Betrachter des Blattes höchst unwahrscheinlich erscheinen musste.

In der Theorie dagegen waren früh andere Weichen gestellt worden. Mit Herder hatte etwa schon einer der maßgebenden Wegbereiter des Modells eines historisch wirksamen Zeitgeists in seiner Abhandlung über die *Plastik* (1778)[96] der Versuchung widerstanden, Galateas wundersame Belebung mit dem Spuk eines historischen Gespenstes oder gar Zeitgeistes engzuführen. Vielmehr führte Herder Pygmalions Skulptur ins Feld, um über eine sensualistische Ästhetik den Primat der Skulptur über die Malerei im Paragone der Gattungen auszurufen.[97] Mit Galateas relativer Teilhabe am Mysterium und Arkanum des Lebens fokussiert Herders Lob der Skulptur mithin die Sphäre des Räumlich-Gegen-

93 Wie sich die von außen eingegebene Inspiration dem Einflussbereich des Künstlers entzieht, so wird auch die Seele nicht von diesem selbst, sondern lediglich von einer durch diesen angerufenen Göttin seiner Skulptur eingehaucht.

94 Vgl. insbesondere: Stoichita, Victor I.: *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011. Zur Geschichte der bildtheoretischen Auslegung des Mythos, die nicht selten eine Steigerung ähnlicher, auf die mimetischen Potenzen des Bildes zielenden Legenden vermerkte, insofern der Künstler selbst und wider besseren Wissens dem eigenen Täuschungswerk unterlegen sei. Vgl. Brandes 2013, insbesondere S. 47–55. Brandes verwies dabei insbesondere auf Johann Jacob Bodmers *Poetische Gemälde*, (1741). Vgl. Bodmer, Johann Jacob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter*, Zürich 1741, S. 42f.

95 Daumier, Honoré: *Histoire Ancienne*, Paris 1842.

96 Herder, Johann Gottfried: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778.

97 Darüber hinaus diente ihm auch die Figur des Blinden zur Herleitung der Überlegenheit des Tastsinns gegenüber dem Gesichtssinn. Innerhalb der herderschen Argumentation lassen sich schließlich auch Ansätze eines Stilbekenntnisses herleiten: Die Skulptur müsse von allem Verhüllenden (Kleidung) und allem Allegorischen (Attributen) befreit werden, hervortretende Körperdetails wie Adern oder Knorpel seien zu glätten und einzuebnen, um nicht den sensualistischen Ekel anstelle des Genusses treten zu lassen: Denn in deren zu ertastender Form schleiche der »lebendige Tod«, Herder 1778, S. 45.

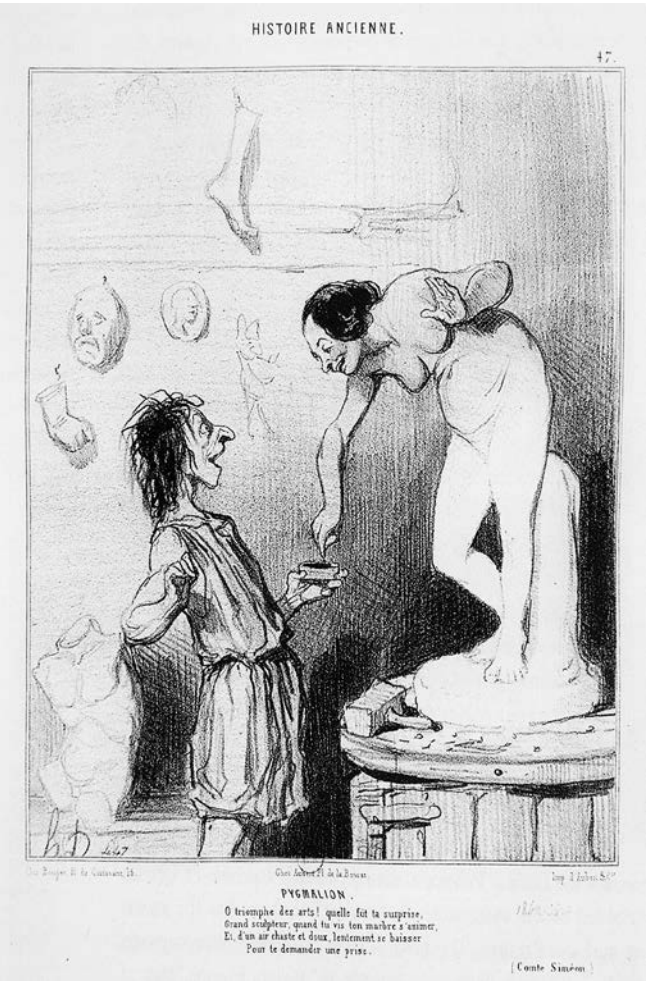


Abb. 49: Honoré Daumier: *Pygmalion*, Lithografie aus der *Histoire Ancienne*, Paris, 1842

wärtigen, nicht die des Zeitlich-Historischen[98] – man könnte sagen: materielle Präsenz statt deren gespenstische Repräsentation.

98 Vgl. hierzu auch Mülder-Bach, Inka: Ferngefühle. Poesie und Plastik in Herders Ästhetik, in: Baader, Hannah u.a. (Hg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sin*ne, München 2007, S. 451–465, insbesondere S. 452f. Auch Mülder-Bach sah in Herders Einlassungen zur Haptik eine idealistische Ästhetik walten. Vgl. ebd., S. 459. Vgl. ferner auch Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 99ff.

Wo die Forschung dennoch die beiden Spielarten des hier elfenbeinernen und dort marmornen Bilderspuks enggeführt und etwa in Eichendorffs und Franz von Gaudys Venusfiguren erklärte Variationen des *ovidschen* Motivs der Statuenvermählung gesehen hat,[99] hat sie meines Erachtens in diesem Punkt die nötige Trennschärfe vermissen lassen: Das Glück des Helden bedarf hier der Anrufung der Venus zwecks Belebung einer Statue und dort in regelrechter Umkehrung des Mythos eines Exorzismus zum Zwecke der Petrifizierung der betreffenden Skulpturen.

Denn Galatea war als *reines* Gebilde der Imagination zudem nie tot. Ihr Bild ist nicht die Repräsentation ehemaliger Präsenz im Sinne einer Effigies, einer Grabfigur oder eines Erinnerungsmals, auch portraitiert es kein dem Alter und Tod unterworfenes menschliches Wesen oder sonstiges Urbild. Im Gegenteil: Movens ihrer Herstellung ist gerade die Absenz eines realen Vorbildes und die Unauffindbarkeit einer würdigen Gemahlin. Galateas Beseelung befähigt nicht zu deren Wiederkehr oder eines anders gearteten zweiten oder Weiter-Lebens, sondern kommt einer Erstgeburt gleich, die wohl auch deshalb lange namenlos bleiben konnte.

Venus dagegen ist in ihrer Eigenschaft als Gottheit zwar ebenfalls als unsterblich gedacht, hat aber in ihrer Eigenschaft als ebensolche, als Epochensignum einer heidnischen Antike und nicht zuletzt als Personifikation und höchste Erfüllung eines überkommenen und bereits mehrfach reaktivierten ästhetischen Ideals längst ihren historischen Ort gefunden. Erst in der historischen Projektion konnte sie vom Christentum zunächst zur Gegenspielerin Mariens erklärt, symbolträchtig überwunden und später von neukatholischen Literaten zum gespenstischen Trugbild gewendet werden. Erst ihr kulturelles Ableben und die historische Differenzerfahrung erlauben ihren Spuk und ihre Gespenstwerdung.

9.3 Umwertungen, Repliken: Die Verdunkelung des Idealismus und die Historisierung der klassizistischen Ästhetik

Dass der Bericht des Plinius in seinen Literarisierungen des 18. und 19. Jahrhunderts in zentraler Hinsicht *historisiert* wurde, hatte weitreichende Konsequenzen für seine argumentative Indienstnahme im Stilstreit. Die von Plinius

99 Vgl. stellvertretend für viele andere: Dinter, Annegret: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979, S. 118.

überlieferte animistischen Imagination des knidischen Frevlers im Tempel wurde nicht nur zu einem echten Bilderspuk, sondern dieser gleichzeitig zum Spuk einer vergangenen Stilepoche gewendet, den Verwirrspielen einer in ihre Abbilder einfahrenden unsterblichen Göttin zudem das zentrale Moment eines Anachronismus beigegeben. Erst dieses verbot recht eigentlich jede Liaison, die am Ende nur die »Geschichtswerdung« auch des heimgesuchten gegenwärtigen Partners zur Folge haben konnte – bliebe die rettende Lossagung aus, hätte die untote Geliebte den Geliebten aus dem Leben ins Totenreich überführt.

In einiger Folgerichtigkeit sollten sich die auf die Diskreditierung des Klassizismus zielenden Spuknarrative nur beiläufig auch an antike Architekturen heften, um in erster Linie den menschlichen Körper als neuralgischen Schauplatz der Debatte zu bespielen. Das Ergebnis war eine deutliche Fokussierung auf den Bilderspuk und hier insbesondere auf die Vivantisierung von Skulpturen, deren Lebensnähe im Paragone immer wieder exponiert worden waren: Wenn der Klassizismus die menschliche Proportion als Maß überzeitlich wirksamer Schönheitsideale behauptete, dann waren die Superlative ihrer Objektivierung die idealisierten Körperbilder von Venus und Apoll, der Göttin der *Schönheit* einerseits und des Gottes der *Kunst* andererseits. Wenn also Venus spukt, spukt mithin das höchste Ideal selbst, das Destillat eines Stils, eine *Ästhetik*. Im gegebenen Fall stand also mit den Dichotomisierungen der trügerischen, äußerlichen Schönheit der Verführerin und der innerlichen Schönheit tugendhaft christlicher Bräute die Frage nach der Schönheit als solcher auf dem Prüfstand, die Frage nach den historisch dynamischen Idealen und Begehrensoptionen.

Das in die Stildebatten zu übersetzende Argument der hier vorgestellten Variationen des immer gleichen Stoffes lautet deshalb: Den Chimären des Klassizismus lassen sich weder körperliche Präsenz noch ästhetische wie erotische Anziehungskraft ab-, wohl aber eine Scheidewand oder ein Schleier zusprechen, der, oft durchsichtig, letztlich aber undurchdringlich das Heute vom Gestern und das Leben vom Tode trennt – ob nun in Eichendorffs Novelle, Grimms Werkbetrachtung oder Gussows Gemälde. Ein der Venus inkorporierter (Zeit-)Geist sei deshalb ebenso wenig zu leugnen wie ihre Schönheit. Allerdings zeige sich dieser längst erkaltet und lebensfeindlich. Herz, Seele und Blut fehlten der Venus (heute), weshalb sie den Lebenssaft all jenen abziehe, die dem Schwindel ihrer Äußerlichkeit aufzusitzen drohen: Historiker und Archäologen sowie Theoretiker, Architekten und bildende Künstler, die dem Klassizismus und Idealismus verfallen sind.

Die Erweiterung des Stildiskurses um das Moment einer sündigen Erotik sah sich im Falle der Klassizismuskritik natürlich nicht zuletzt durch die Nacktheit antiker oder antikisierender Figuren legitimiert, welcher im Ressort der Malerei etwa die Nazarener geradezu programmatisch entgegentraten. Dabei fan-

den bemerkenswerte Umkehrungen statt, die sich insofern strategisch nennen lassen, als sie auf die neuralgischen Punkte der klassizistischen Bekenntnisse zielten: Einerseits wurde die metaphorische Verdunkelung des Mittelalters, die in Renaissance und Klassizismus betrieben worden war, in ihr Gegenteil gekehrt. Wenn eine erklärt rationale Ästhetik etwa über die selektive Vervollkommnung der krotonischen Jungfrauen ein übernatürliches Ideal einer makellosen Körperlichkeit imaginiert, dann wird dieses zwangsläufig Gegenstand eines Begehrens. Es ist ein Kunstgriff der Romantik, dieses Begehren in einen jeder vernunftbasierten Distanznahme zum Objekt spottenden, erotischen Wahn zu übersetzen.

Dabei wurde nicht nur erstens die vom gegnerischen Lager beanspruchte Rationalität zum Fetisch gegenüber toter Materie erklärt und zu einer verblendeten, wahnhaften und ohnmächtigen Wollust gewendet, sondern zweitens entschieden auch der Prozess der Dichotomisierung von innerer und äußerer Schönheit vorangetrieben. Die schöne Seele wirkte in der vergleichsweise unscheinbaren Schönheit der christlichen und keuschen Braut, bei Victor Hugos *Glöckner von Notre-Dame* (1842) sogar im missgestalteten Körper Quasimodos, der inmitten der apotropäischen Bauplastik der gotischen Fassadentürme von Notre-Dame de Paris unter seinesgleichen zu leben scheint.

Drittens gelang es den Spukerzählungen, selbst noch die Berufung des erklärten kunstpolitischen Gegners auf eine vermeintlich der Zeit enthobene Ästhetik auszuhöhlen und in ihr Gegenteil zu verkehren, indem sie dessen personifiziertes Ideal im oben genannten Sinne in aller Konsequenz historisierten.

Die Antike wurde als eine abgeschlossene und verschüttete Epoche, ihre Ästhetik als historisch ausgewiesen, das Bemühen um ihre Rekonstruktion oder Restitution– insbesondere etwa bei Mérimée – als solches kenntlich gemacht und sein Scheitern antizipiert. Jagt ein Klassizist in blinder Liebe wollüstig einer ästhetischen Chimäre nach,[100] so dankt diese es ihrem Verehrer, indem sie ihn aussaugt oder petrifiziert, kurz: ihn seines Lebens und seiner Identität beraubt. Aus Sicht der Romantik bildete somit ein Klassizismus, der unter dem Banner von Aufklärung und rationaler Vernunft seine Geltung behauptete, selbst einen mörderischen Anschlag auf eine vom christlichen Glauben geprägte Werteordnung, deren *überhistorischen* Geltungsanspruch er seinerseits in einem Stil manifest werden sah: in der Gotik, die der Klassizismus in die (dunkle) Geschichte des Mittelalters als einer Verfalls- und Übergangszeit hatte abschieben wollen.[101]

100 Für Brandes gehörte die Geschichte um *Das Marmorbild* zum zweiten von drei Typen bildlicher Lebendigkeit, dem animistischen Begehren. Vgl. Brandes 2013, S. 11.

101 Auch aus der Perspektive des Modernismus erschien der Klassizismus ab etwa 1830 als regelrechter »Lügenstil« Vgl. Sedlmayr 1998 (1948), S. 37.

10 Geistlose Geschichtsvergessenheit: Die Monstren des Eklektizismus

10.1 Wissenschaft und Fortschritt zwischen Hybris und Kontrollverlust

Prince Charles

Mit der Publikation *A vision of Britain: a personal view of architecture* von 1989 hat sich niemand Geringeres als Prince Charles of Wales als Architekturkritiker versucht und dabei die zeitgenössischen Hervorbringungen modernistischer Architektur ebenso pauschal wie populistisch herabgewürdigt: Diese glichen »Frankenstein monsters, devoid of character, alien and largely unloved, except by the professors who have concocting these horrors in their laboratories«.[1] Der vernichtende Vergleich attestierte der architektonischen Moderne Londons ein Höchstmaß an Deplatzierung, ihren Schöpfern ein Höchstmaß an Selbstgerechtigkeit. Die zugehörige Argumentation des damaligen englischen Thronfolgers und heutigen Königs ließe sich dahingehend zuspitzen, dass sich die Charakterlosigkeit der modernistischen architektonischen Monster Londons allem voran in ihrem Angriff auf ein als heterogen empfundenes historisches architektonisches Ensemble in einem Akt des *Stilbruchs* manifestiere: Die nicht aus dem Gewachsenen heraus gewachsenen Modernismen entstellten das Antlitz des Stadt, und mit der metaphorischen, also kulturellen Mordlust der unverwurzelten Fremdkörper wäre zu rechnen, wollte man in diesen mit Prince Charles tatsächlich einige unselige, den Laboratorien elfenbeinerner Universitätstürme oder vermessener Architekturbüros entstiegene Monster frankensteinscher Prägung sehen. Die Schreckmetapher, die der Prinz für geeignet hielt, die Hervorbringungen vermeintlich besessener Modernisten und mit ihnen die Hybris des Fortschritts zu brandmarken, musste indes keineswegs erst erfunden werden. Vielmehr stellte sich auch diese von einer als bedrohlich empfundenen Heterogenisierung und Dynamisierung des Stadtbildes

1 Charles, Prince of Wales: *A vision of Britain: A Personal View of Architecture*, London 1989, S. 9. Auch wenn der Prinz die elterliche Liebe der Professoren noch relativierte, führt sein Vergleich bereits in diesem Punkt in die Irre. Victor Frankensteins Vaterliebe gegenüber seiner Kreatur regt sich in keinem Moment des Romans.

provozierte Brandmarkung architektonischer Stilphänomene als *Monster* in die Tradition einer längst etablierten Denkfigur.

Anmaßungen der Wissenschaft

Immer wieder ist auf die rasanten technischen und wissenschaftlichen Fortschritte des 19. Jahrhunderts als eine Ursache und einen Gegenstand literarischer Phantastik hingewiesen worden. Entsprechend den Ängsten, die dieser Fortschritt mit sich bringen musste, habe deren Literarisierung, so Eva Horn mit Blick insbesondere auf den die Schöpfung und die Naturgesetze herausfordernden Wissenschaftler, die Figur des besessenen Forschers geradewegs kanonisiert.[2] Stets sei dabei der wissenschaftliche Fortschritt von der Angst begleitet worden, »dass im Innersten des Licht bringenden Projekts wissenschaftlicher Welterschließung ein Dunkel lauert, das dieses Projekt in seinem Kern durchkreuzt.«[3] Wo die »Zukünftigkeit des Wissens«[4] imaginiert worden sei, mussten entsprechende Reflexionen zwangsläufig fiktiven Charakter annehmen. »Der literarische Forscher ist ein Anthropomorphismus […] nichtevidenten modernen Wissens«, deshalb stets »im höchsten Maße schrille und zwielichtige Gestalt[]« in nachgerade »biblische[r] Verstrickung in Verbot und Versprechen«[5] – ein negativer Held, dessen Blick hinter die Kulissen am Ende gemeinhin einer Bestrafung zugeführt wird. Für Horn offenbare sich angesichts der Lebensfähigkeit entsprechender Topoi, dass der Wahn des Wissenschaftlers im Kern kein individueller sei, sondern vielmehr die intrinsische »Verrücktheit des Wissens selbst [bezeuge. …] Der *mad scientist* ist die Inkarnation einer *madness in science*«.[6]

Die Thematik prägte bekanntlich bereits die religiösen Ursprungserzählungen des Abendlandes: Angefangen mit der Figur des Prometheus wurde die Herausforderung der Götter durch den Wissensdurst, den Erfindergeist und die Schöpferkraft des Menschen, der auch vor sündigem, okkultem, tabuisiertem

2 Vgl. Horn, Eva: Abwege der Forschung. Zur literarischen Archäologie der wissenschaftlichen Neugierde (Frankenstein, Faust, Moreau), in: Horn, Eva u.a. (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München 2005, S. 153–172, mit weiterführender Literatur zur Figur des *mad scientist*.

3 S. 153 im Verweis auf Hans Blumenberg: Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1999, darin: Teil III: »Der Prozeß der theoretischen Neugierde«, Kap. I: »Die Störanfälligkeit des theoretischen Antriebs«

4 Ebd.

5 Horn 2005, S. 155.

6 Ebd., S. 157.

oder verbotenem Wissen nicht Halt macht, in der griechischen Mythologie vielfach variiert. Ähnlich etablierte die Bibel mit Adam und Eva als den ersten Menschen auch die Archetypen der unkalkulierbaren Folgen menschlichen Erkenntnistriebes. Die später durch Gottes Strafe entstellte Schlange personifiziert dabei den Stimulus ihres tabubrechenden Wissensdurstes. Mit wechselhaften Konjunkturen und Gewichtungen zieht sich die Motivik fortan durch die gesamte abendländische Kulturgeschichte, über *Faust* und Dr. *Frankenstein*, dem »modernen Prometheus«, bis hin zu *Tarantula*, *Blade Runner* oder *Jurassic Park*.

Der Fauststoff

Für Eva Horn bildete erst *Dr. Faust* den »Urvater der sündhaften Wissenschaftler«,[7] für Petra Masiak fungierte derselbe zudem als »Archetypus des dämonisch oszillierenden, zwischen Hybris und Melancholie schwankenden unruhigen Geistes«.[8] Der Mangel an gesichertem Wissen über Georg Sabellicus Faustus junior und die Tatsache, dass seine alchimistischen Experimente nicht durch dessen eigene Feder überliefert sind, taten seinem zweifelhaften Nachruhm keinerlei Abbruch. Im Gegenteil bot er schon seinen Zeitgenossen die Projektionsfläche für zahllose Schmähungen, Gerüchte und falsche Zuschreibungen, die im weiteren Verlauf der Geschichte zunächst in die Volksdichtung eingegangen sind und später von der Hochliteratur aufgegriffen wurden.[9] Allen voran Goethe habe den »Inbegriff des teufelspaktierenden, sexuell ausschweifenden, dämonischen Magiers« dann in eine tragische »Allegorie des modernen Menschen schlechthin« überführt, in dessen Schicksal »nichts weniger als die Legitimität der Neugierde«,[10] des wissenschaftlichen Fortschritts als solchem ausgehandelt – und nicht zuletzt zum Teufelspakt stilisiert wurde. Enttäuscht von sämtlichen disziplinären Wissenschaften wendet sich Faust in seiner Fixierung auf die Erkenntnis des innersten Zusammenhalts der Welt dem Tabu der Alchimie zu. Es ist insbesondere dieser Versuch, Gottes geheimen Plan und die Regeln seiner Weltordnung herauszufordern, sich mit

7 Ebd., S. 164.
8 Masiak, Petra: Goethe und der Fauststoff. Faszination Faust, in: Kliege, Melitta (Hg.): *Ausst. Kat. Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, Nürnberg 2011, S. 94ff., hier S. 94.
9 Einen guten Abriss des literarischen Nachlebens gibt Horn 2005, insbesondere S. 164–168.
10 Ebd., S. 165.

Schöpfung und Schöpfer zu messen, indem man sich selbst zum Demiurgen erhob, der insbesondere den theologischen Vorbehalt gegen den faustischen Wissensdurst provozieren musste.

Vor allem vonseiten einer dezidiert »neukatholisch«-romantischen Perspektive wurden dem Diskurs um das Vermögen und die Legitimität menschlicher Vernunft und menschlichen Wissensdurstes deshalb bald weitere kritische Töne beigemengt. 1857 etwa sah Joseph von Eichendorff in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* im Faust den »Repräsentant[en] der reformatorischen Heiligsprechung der menschlichen Vernunft, […] jenes unersättlichen Hochmuts des Verstandes, der, nur an seine eigene Unfehlbarkeit glaubend, sich mäkelnd und willkürlich meisternd über die Offenbarung stellt«.[11] Erst nachdem man die historische Überlieferung »philosophisch aufgefüttert und ausgebildet hat[te], ist die volle Bedeutung der Sage, die ganze furchtbare Tiefe dieses Seelenabgrunds mit seinen gespenstischen Zacken und Spitzen und schadenfroh neckenden Irrgeistern wahrhaft künstlerisch beleuchtet worden«.[12] Nicht nur bei Eichendorff schwingt in dieser Wendung des Gespenstischen ein generelles wissenschafts- und bildungsfeindliches Moment mit, das sich auch aus der generellen Opposition zu den Kräften der Aufklärung speiste. Eine Entdeckung könne, wenn auch sachlich richtig, so doch ethisch falsch oder sogar *böse* sein.

In den Narrativen um den besessenen Wissenschaftler und die ihn ereilende Strafe manifestieren sich nicht zuletzt Vorstellungen von hierarchisiertem Wissen. Kritisch sei etwa der Zugriff auf ein Wissen, das bereits in, gegebenenfalls auch außerhalb der Welt sei, das aber als exklusiver respektive tabuisierter Wissensbestand nicht von allen gewusst werden dürfe. Der Schüler möge nicht klüger sein als sein Meister, das Geschöpf nicht klüger als sein Schöpfer. Zahlreiche Erkenntnisse schadeten dem Menschen oder der Menschheit mitunter im Generellen. Wer sich dennoch gegen solch »ständisch«, mitunter auch genealogisch geprägte Wissensordnungen versündige, mag erfolgreich und sachlich im Recht sein, müsse aber mit Strafe rechnen. Die strafende Instanz, die sich mal entlarvt fühlen mag, mal in ihrer Intelligenz oder Potenz verspottet, immer aber herausgefordert, kann menschlicher, gespenstischer, göttlicher oder, als Produkt des Delinquenten, sogar künstlicher Natur sein. In summa ist es immer wieder ein vom Wissensdurstigen hervorgerufenes *Eigenleben*, das seinen Entdecker oder Schöpfer ins Verderben zieht. Homunculus oder Mephisto, Geister, Mumien oder Frankensteins Monster sind allesamt auch Personifikationen eines arkanen und unkontrollierbaren Wissens, das sich unbeherrschbar

11 Eichendorff 1970 (1857), S. 668.
12 Ebd.

und gefährlich zeigt, nachdem es vom Wissenschaftler (oder Grenzwissenschaftler) beschworen und ans Tageslicht befördert wurde.

Félicien Rops: Die Beschwörung

Auf einem Aquarell, das Félicien Rops um 1878 als Illustration von Louis-Octave Uzannes *Son Altesse la Femme* (1885), eine entlang der Chronologie historischer Kulturepochen geordnete Reihe literarischer Schmähschriften über die Frau als eine dämonische Verführerin, angefertigt hat, konkretisiert und verdichtet sich diese Konstellation (Abb. 50). Rops Aquarell zeigt den Höhepunkt der Erzählung *Le vray Mirouer de Sorcellerie*,[13] in der sich Jehan Manigarole in schwarzer Magie verliert, eine wollüstige Hexe beschwört und von dieser ver- und ins Verderben geführt wird.

Wie ein faustischer Gelehrter sitzt Manigarole links unten im Bild tief in einen Stuhl eingesunken vor seinem Schreibtisch und fixiert mit leicht abgewandtem Profil die rechts über ihm wundersam aus einem Spiegel hervortretende Frauenfigur.[14] Die großen Lettern des vor dem Gelehrten aufgeschlagenen Folianten ermöglichen dessen Identifikation: Es handelt sich um einen von drei Bänden des 1608 in lateinischer Sprache publizierten *Compendium Maleficarum*, eine von Francesco Maria Guazzo angelegte Sammlung über das Wirken von Hexen und deren Bestrafung durch die Inquisition. Sein Gegenstand wie seine Position im Bild weisen das Buch ferner als Ursache und Medium der »Beschwörung« der jungen Frau durch den älteren Mann aus, der gleichwohl überrascht zu sein scheint.

Die beschworene Hexe ist eine verführerische Schönheit. Ihr Körper präsentiert sich in ganzer Nacktheit dem indiskreten Blick des Mannes. Dem leuchtend roten Umhang verbleibt, kommt im Bild die Rolle zu, die satanische Herkunft und Absicht der Erscheinung anzudeuten: Nach dem Modell zweier Fledermausflügel wirft das Tuch im Rücken der Hexe regelmäßige und zackige Falten. Auch ihren transparenten Gesichtsschleier lüftet die venerische, ihr Gegenüber keck fixierende Versucherin. Im Schatten des Spiegels feixt erfolgsgewiss eine Amorette mit skelettiertem Kopf, das Motiv des Totenschädels im Rücken des Mannes spiegelnd.

13 Uzanne, Louis-Octave: Le Mirouer de Sorcellerie, in: Ders.: *Son Altesse la Femme*, Paris 1885, S. 1–31, Abb. S. 21.

14 Das Thema hat Rops mit ähnlichem Bildaufbau am Gegenstand der *Versuchung des Hl. Antonius* noch einmal variiert.



Abb. 50: Félicien Rops: *L'Incantation (Die Beschwörung)*, um 1878

Dessen Charakterisierung dient auch der umfängliche Rest des Interieurs und Inventars. Eine schwarze Katze, eine Harpye, ein Chamäleon bewegen sich frei im Raum, allerorts findet sich das Geschirr eines Alchimisten, Okkultisten und Geisterbeschwörers. Über das Rauminventar wird auch die sexuelle Aufladung der Szene allumfassend greifbar. Auf einer Truhe im Vordergrund scheint ein phallisch anmutendes Destillationsglas soeben einen schwer identifizierbaren rötlichen Gegenstand, vielleicht eine der herumliegenden Früchte, zu penetrieren. Daneben hat Rops die Statuette einer ebenfalls weitgehend entblößten Frau derart vor einem Mörser platziert, als sei diese im Begriff, ein Aphrodisiakum zu bereiten. Wenn ein Dolch in ihrer Brust sie als tugendhafte heilige Lucretia ausweist, so wird selbst dies von ihrem töricht-sündigen Grinsen konterkariert.

Wenngleich die Illustration im Wesentlichen dem Text folgt, sind die zahlreichen und sorgfältig ausgearbeiteten Gotizismen genuine Beigaben des Illustrators: Wo etwa Uzanne lediglich die Arkanthusblätter auf dem Rahmen[15] des verhängnisvollen Spiegels auswies, gab Rops diesen ein gotisches Maßwerk bei. Auch die restlichen, eher neugotisch als gotisch anmutenden Requisiten sind der Erzählfreude des Zeichners zuzuschlagen. So deutet einiges darauf hin, dass die Verführungskraft von falscher Jugend und weiblicher Schönheit auch hier wie nach Vorbild der vorwiegend klassizistischen Venus-Belebungen zumindest in den Augen des Illustrators Rops nicht zuletzt als gefährliche Verzauberung durch die Schönheit eines historischen Stils zu übersetzen sei. Mit ausgeprägter Expertise füllte Rops den Rest des Raumes mit Objekten, die die ganze Palette der gotischen – und einzig der gotischen – Kunstproduktion entfalten. Spitzbögen sind der Truhe im unteren Vordergrund vorgeblendet, Krabben zieren den steinernen Giebel einer Kleinarchitektur im rechten oberen Hintergrund, von der ein gehörnter Gargoyle wie von einer Kanzel auf die Verführungsszene hinabblickt. Links im Bild ist ein gotisches Glasfenster mit dem Bild einer Heiligen zu sehen. Neben diesem steht ein kleiner gotischer Klappaltar, hinter dem ein spätmittelalterlich anmutender gewebter Teppich die Wand verdeckt. Durch den Umstand, dass sich auf diesem unschwer Adam und Eva mit dem Apfel aus dem Baum der Erkenntnis erkennen lassen, schloss Rops den Kreis auch auf inhaltlicher Ebene: Über dem Haupt der aus dem Spiegel gestiegenen Hexe empört sich die Figur Gottes über die barbusig triumphierende Schlange.

Dass die Szene auch für Rops gleichwohl *nicht* im Mittelalter spielen kann, beweist das handlungstreibende Buch von 1608, das zudem seinerseits bereits nicht mehr ganz druckfrisch, sondern benutzt, vergilbt und staubig anmutet. Das durchweg intakte gotische Rauminventar, allen voran der mit Maßwerk gefasste, aber mit Blick auf mittelalterliche Handwerkstechniken viel zu große Spiegel, könnte deshalb auch als neugotisch verstanden werden. So oder so hat Rops das Motiv des dem Buch entnommenen gefährlichen Wissens auch um eine historische Dimension erweitert.

15 Uzanne 1885, S. 20.

Tabuzonen wissenschaftlicher Hybris: Prospektive vs. retrospektive Neugierde, Natur- vs. Altertumswissenschaft

Wie in den bisher aufgeführten Beispielen kann die Grenze zwischen sündiger Altertums- oder Naturwissenschaft fließend und durchlässig sein, sie muss es aber nicht. Zwar können Altertums- wie Naturwissenschaft gleichermaßen die Kontrolle über die von ihnen gerufenen Geister verlieren. Die Naturwissenschaftler jedoch arbeiten – auch in ihrem Rückgriff auf verschüttetes Wissen – meist daran, die Gesetze der Schöpfung zu durchdringen, sie gegebenenfalls umzuschreiben und somit stets an einem *zukünftigen* Wissen. In ihren Labors entstehen Homunculi, Klone oder Androiden. Die historisch orientierten Wissenschaftler dagegen heben *kulturelle* Wissensbestände, die stets auch historisch und zudem oft vergessen, verschüttet oder fragmentiert worden sind. Die historische Wissenschaft arbeitet mit überkommenen Dokumenten, Artefakten, Techniken, Traditionen, Ereignissen und Ästhetiken. Die einen handeln gemäß literarischer und metaphorischer Topik prospektiv, innovativ und also modernistisch, die anderen retrospektiv, konservatorisch oder rekonstruktiv. Die Wissenschaftler des eingangs skizzierten Typs sind meist Naturwissenschaftler, wenngleich auch sie ihr Material aus Grüften und aus verstaubten Folianten ziehen und somit partiell historisch arbeiten können. Hier wie dort nähert sich die Verrücktheit der Wissenschaft immer wieder auch der Verrücktheit der Kunst, das Tun des zwischen inspiriertem Genie und pathologischer Besessenheit gratwandernden Wissenschaftlers dem der Figur des Künstlers, und zwar stets dort, wo er sich wie dieser zum Demiurgen macht. Gerade am Gegenstand der Alchemie sind regelmäßig entsprechende Parallelen gezogen und kultiviert worden.[16]

Vischers Faust

Wie Rops im Bild, so führte im Text 1862 Friedrich Theodor Vischer, der schon 1840 den geschichts-, kultur- und geografievergessenen Stiladaptionen des Historismus scharf entgegengetreten war, den oben skizzierten Problemkomplex auch an ästhetische Fragen heran. In seiner unter dem klangvollen Pseudonym *Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky* veröffentlichten Parodie *Faust – der Tragödie dritter Teil* sieht sein Titelheld des Bühnenstücks

16 Vgl. ausführlich Völlnagel, Jörg/Brafman, David (Hg.): *Ausst. Kat. Alchemie – Die große Kunst*, Berlin 2017.

den richtungs- und somit »geistlosen« Informationsdurst der Wissenschaft in einem bemerkenswerten Bild in der Monstrosität eines künstlich erschaffenen Menschen personifiziert. Er verliest aus seinem Manuskript:

> Der Homunculus, das von meinem früheren Famulus Wagner, nachher Professor, auf chemischem Wege verfertigte Menschlein, ist einerseits die *geistlose* Gelehrsamkeit, *welche Schätze des Wissens zwar sammelt, aber nicht in lebendigen, geistigen Besitz zu verwandeln weiß*,[17] andererseits aber ebensosehr das besonnene, in selbstbewußter Kraft ahnungsvoll nach dem idealen Schönen hingerichtete Streben, also die sich selbst übertreffende Gelehrsamkeit, die Liebe zum Schönen, die dem Menschen voranleuchten muß, wenn er das Land der Schönheit suchen und finden soll.[18]

Kaum zufällig ist damit prominent auch die ästhetische Seite des wissenschaftlichen Erkenntnistriebes, gar das ideale Schöne als sein letztes Ziel aufgerufen. Und so liest sich der Passus wie ein Echo jenes zwei Jahrzehnte zuvor veröffentlichten galligen Kommentars Vischers zur kriterienlosen Stiljagd als dem visuellen Ausdruck desselben Dilemmas, das zum Zeitpunkt des Erscheinens der Parodie auf Goethes *Faust* noch immer nicht an Schärfe verloren hatte. Vischer warnte hier wie dort vor den Folgen solch beliebigen Nebeneinanders heterogener Information, die zwanghaft »in Form«, mehr noch: in eine organisch-homogene, anthropomorphe und sogar lebenstüchtige Form gebracht werden sollte.[19]

Dass sich auch Vischers Verunglimpfung des Homunculus guten Gewissens auf Selbstverständnis und Legitimationsstrategien des Historismus beziehen lässt, zeigt sich an der oben hervorgehobenen Wendung, die sich als Replik oder kritischer Vorgriff auf die bereits andernorts erwähnten, auf die stil- und denkmalhistorische Kenntnis einer Gegenwart gemünzte, gegenteilige Überzeugungen verstehen ließe: Die Betrachtung und das Studium der Kulturen aller Zeiten und Völker nämlich, so hatte es Jacob Burckhardt um 1870 in seiner später als *Weltgeschichtliche Betrachtungen* publizierten Vorlesung postuliert, erlaube es, »die ganze vergangene und jetzige Welt in geistigen Besitz zu verwandeln.«[20] Als »geistlos« also tadelte Vischer mit annähernd gleichem

17 Hervorhebung J.B.

18 Vischer, Friedrich Theodor: *Faust – Der Tragödie dritter Teil*, Stuttgart 1978 (1862), Kap. 4, Sechster Auftritt.

19 Im Folgenden zog Vischer auch Pygmalions Libido heran, um das unausweichliche Scheitern der Versuche lebensspendender Vereinigungen mit der toten Materie zu pointieren: »übrigens, da er an Galateas Muschelwagen zerschellt und als flüssiges Feuer –« setzt sich die faustsche Lektüre fort, um an dieser Stelle wirkungsvoll und jäh unterbrochen zu werden: »Doch nein, der Rest sei aufgeschoben!«

20 Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Bern 1947, S. 127.

Wortlaut nur wenige Jahre zuvor eben jene Gelehrsamkeit und sammelnde Betrachtung heterogener Wissensschätze, die darauf zielte, dem ästhetischen und geistigen Identitätsentwurf einer lebendigen Gegenwart Kontur zu verleihen. Sie führe gerade *nicht* zu geistigem Besitz, sondern geschehe im Gegenteil auf dessen Kosten, oder, um es in eigenen Worten zuzuspitzen: auf Kosten des Besitzes überhaupt *irgendeinen* Geistes. Und so sei es mit der Aneignung lebendigen geistigen Besitzes wie mit der Herstellung eines lebensfähigen Homunculus: Beides gehöre ins Ressort der Phantastik.

Anders als bei Rops zeichnete sich bei Vischer dabei auch eine Denkfigur ab, die die Kritik *eklektizistischer* Verfahren vor allem in der Baukunst bis zum Ende des langen 19. Jahrhunderts speisen sollte: Die Stil- und Kulturgeschichte sei kein Kolonialwarenladen, in dem sich Identität und Geschichte im Baukastenprinzip nach Belieben zusammenkaufen lasse. Ein wahlloses Nebeneinander von historischen Referenzen, Zitaten und Versatzstücken offeriere ein bestenfalls defizitäres, wenn nicht zersetzendes Identifikationsangebot, es etabliere bloße Körperlichkeit ohne Geist und Verstand, ohne Seele, Herkunft und Moral, die die Spaltung oder Auslöschung gesunder, historisch verwurzelter Identität betreibe. Und wenn es solch künstlichem Leben an geistigem Besitz, wenn nicht gar an geistigem Vermögen mangele, dann sei wohl nur folgerichtig, dass ein *flickschusternder* Herstellungsprozess jenes künstlichen Lebens das Problem noch einmal verschärfen musste. Denn setzte man als Ausdruck der eigenen Geisteshaltung nicht nur die Fassade einer Repräsentationsarchitektur, sondern auch den Homunculus aus heterogenen Fragmenten zusammen, wie wäre es dann erst um dessen geistige Verfassung bestellt?

10.2 Mary Shelleys *Frankenstein* (1818)

Das Frankenstein-Problem

Zur Beantwortung der Frage soll im Folgenden Mary Shelleys 1818 erschienener Roman *Frankenstein or The Modern Prometheus*[21] einer Relektüre unterzogen werden, welcher gemäß Eva Horn mit der Erschaffung künstlichen

21 Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London 1818. Im Folgenden zitiere ich aus der deutschen Übersetzung Friedrich Polakovics: Shelley, Mary: *Frankenstein oder Der moderne Prometheus*, aus dem Englischen von Friedrich Polakovics, Köln 2009.

Lebens das zentralste naturwissenschaftliche Phantasma der Romantik verhandele, in der Figur Victor Frankensteins die gesamte Palette der Kritik an der modernen Wissenschaft bündele[22] und, so ähnlich auch Simone Stölzel, in letzterem den »berühmteste[n] Urahn« des Typus »böser Meister«,[23] den »Prototyp des größenwahnsinnigen Wissenschaftlers«[24] etabliert habe.

Von besonderem Interesse ist im hier gewählten Zusammenhang der Selbstbeschau einer historistischen Ästhetik zunächst Horns nähere Charakterisierung der verhängnisvollen Fokussierung Frankensteins nicht nur auf zeitgemäßes, sondern auch auf alternatives, sündiges, visionäres und nicht zuletzt *überholtes*[25] Wissen. Dieser habe die alchemistische Neugier des 16. Jahrhunderts mit den Methoden des frühen 19. Jahrhunderts, »disziplinäres und arkanes, neues und altes Wissen«[26] gepaart und schließlich ein besonders »abschreckendes Beispiel für die moralischen und materiellen Konsequenzen der materialistischen Position, die davon ausgeht, dass Leben, zumindest theoretisch, künstlich zu erzeugen ist«,[27] geliefert. Frankensteins Verderben liege deshalb wesentlich in seiner »Fusion von altem, anachronistischem und nicht kanonischem Wissen mit dem approbierten Kenntnisstand moderner Forschung um 1800«[28] begründet. Und nicht nur in seinem Fall habe die Romantik wissenschaftliche Neugierde als »durch und durch synkretistisch, [als] ein Konglomerat aus den unterschiedlichsten Epochen und Gegenstandsbereichen«[29] imaginiert. Frankenstein aber ermöglicht dieses Wissenskonglomerat zunächst einmal, tatsächlich künstliches Leben in die Welt zu setzen.

22 Vgl. Horn 2005, S. 157–159.

23 Stölzel 2013, S. 136. Dieser Teil von Stölzels Einschätzung ist sicher falsch: Victor Frankenstein gibt sich in keinem Moment des Romans als bösartig zu erkennen.

24 Ebd., S. 181. Stölzel widmete Shelleys Roman ein eigenes Kapitel (S. 180–197 »Des Meisters Monster«) und sah insbesondere zwei grundromantische Ideen in diesen eingeschrieben: den elementaren Zweifel an der menschlichen Vernunft und den Glauben an seine natürliche Gutmütigkeit. Vgl. ebd., S. 193.

25 Im Falle von Victor Frankensteins Fixierung auf die Erschaffung eines künstlichen Menschen habe die Lektüre der von seinen Ingolstädter Professoren als überholt geschmähte *magia naturalis*, *De occulta philosophia libri tres* von 1531 aus der Feder des deutschen Alchimisten Heinrich Cornelius Agrippa das Fanal für alle weiteren Unternehmungen des Helden markiert. Vgl. Horn 2005, S. 160f.

26 Ebd., S. 161.

27 Ebd., S. 162. Horn wies in diesem Zusammenhang auf die zeitgenössische Debatte zwischen John Abernethy und William Lawrence, einem Freund der Shelleys, über den Ursprung des Lebens hin, die zwischen 1814 und 1819 ausgetragen worden ist und unmittelbar in den Roman eingeflossen sei. Abernethy hatte das Leben zur Summe eines Organismus und zugegebener Elektrizität erklärt und somit die (fatale) Position Victor Frankensteins eingenommen. Vgl. ebd., S. 161f., mit weiterführender Literatur.

28 Ebd., S. 161.

29 Ebd.

Lässt sich somit vom Problem der Amalgamisierung unterschiedlichsten Epochenwissens und heterogener Methoden neuerlich ein Bogen auch zurück zur Rhetorik und Metapherologie der Historismuskritik und hier insbesondere zum Problem der Amalgamisierung unterschiedlichster Epochenstile im Eklektizismus schlagen? Oder unverfänglicher: Ist die Stildebatte auch in Mary Shelleys *Gothic Novel Frankenstein* eingegangen?

Titel & Illustration

Schon der Titel des Romans, gleichzeitig Familienname des Titelhelden, ließe darauf schließen. Während der Untertitel Victor Frankenstein mit Blick auf die eingangs referierte Hybris des menschlichen Erfindungsgeistes und dessen göttlicher Bestrafung, die bis heute die Leitinteressen und interpretatorischen Angelpunkte der Frankenstein-Forschung bilden,[30] zum *modernen Prometheus*[31] erklärt, scheint der Familienname des Titelhelden seinen Anker in den zeitgenössischen Denkmal- und Architekturdiskurs auswerfen zu wollen. Die *Burg Frankenstein* liegt in der Nähe von Darmstadt und zur Zeit Shelleys in Trümmern. Um die Frage, inwieweit ihre Ruine ins Gesichtsfeld der Autorin geraten sein und inwiefern die Burg ihrem Roman seinen Namen oder in Person ihres ehemaligen Bewohners Johann Conrad Dippel gar seinen Stoff geliefert haben könnte, hat sich eine lebhafte Kontroverse entfacht,[32] die im Folgenden jedoch nicht fortgesetzt werden soll.

30 Vgl. etwa Habich, Christa (Hg.): *Ausst. Kat. Frankenstein: Symbolgestalt biotechnischer Grenzüberschreitung*, *Deutsches Medizinhistorisches Museum*, Ingolstadt 2006.

31 Die griechische Sagengestalt Prometheus wurde von den Göttern dafür abgestraft, dass er den Menschen das Feuer der Erkenntnis gebracht hatte. Frankenstein selbst erkennt und benennt im (sokratischen) »Giftbecher« (Shelley 2009, S. 27) respektive in der (paradiesischen) »Schlange […], welche nach Eurer Ferse sticht« (Ebd., S. 29) den zu erwartenden Lohn seines tabulosen (natur)wissenschaftlichen Ehrgeizes.

32 Insbesondere für Walter Scheele, dessen höchst unsaubere und zweifelhafte Recherchen insbesondere auf Radu Florescus Buch über Frankenstein (Florescu, Radu: *In Search of Frankenstein. Exploring the Myths behind Mary Shelley's Monster*, Boston 1975) rekurrieren und diesem nicht zuletzt die These entnehmen, dass der 1673 auf Burg Frankenstein geborene Alchemist Johann Conrad Dippel Shelleys Titelhelden präfiguriert haben könnte, galt als bewiesen, dass die Burg Frankenstein »der Ursprungsort des Frankenstein Mythos ist«. Vgl. Scheele, Walter: *Burg Frankenstein. Mythos, Wahrheit, Legende*, Frankfurt am Main 2001, hier S. 102. Dabei kann auch die noch heute vor allem in den sozialen Medien geführte Teildiskussion der vermeintlich beweiskräftigen Frage, ob Shelley die Burgruine Frankenstein nun *besucht* haben könnte oder nicht, als eine müßige gelten: Auch einer ungesehenen Burg lässt sich der Name entlehnen, wenn dieser als tauglich erachtet wird.

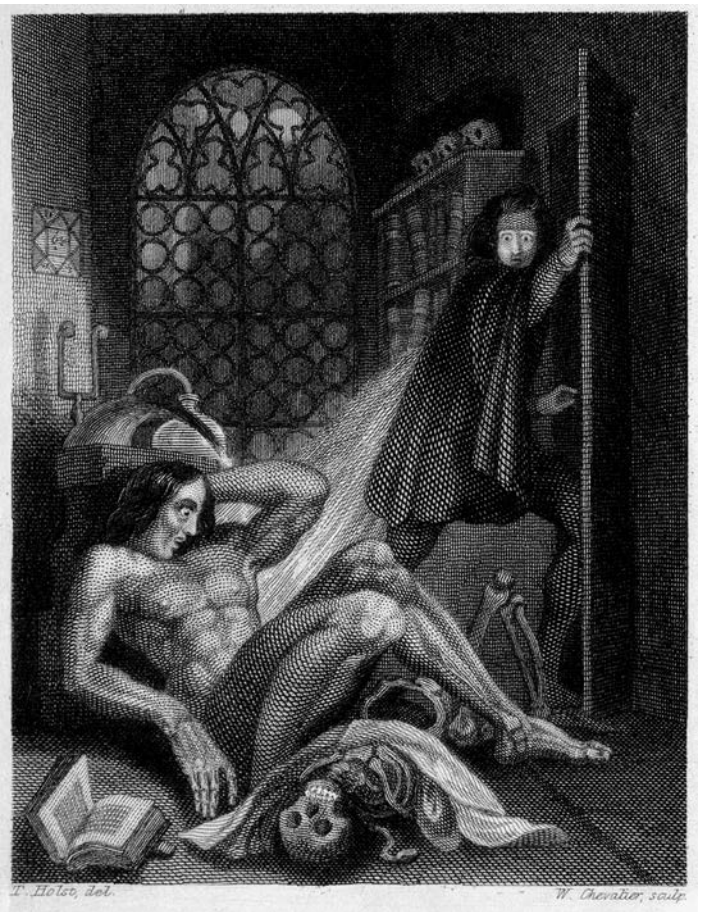


Abb. 51: W. Chevalier nach Theodor von Holst: *Frankenstein and his Monster*, Illustration einer Ausgabe von 1831

Neben dem Romantitel nährt auch das von Theodor von Holst gestochene Frontispiz einer Ausgabe von 1831[33] die Aussicht auf eine architekturtheoretische Programmatik des Romans (Abb. 51). Eine gotisierende Architektur, die die Studierstube und das Labor Victor Frankensteins gleichermaßen vorstellt, bildet die Bühne für jenen schauerlichen Augenblick, in dem das Monster mittels modernster Technik seinen verhängnisvollen Lebenshauch entgegengenommen zu haben scheint. Ein Skelett und ein Buch unter ihm stehen für

33 Die Ausgabe erschien in der Reihe *Standard Novels* bei Colburn and Bentley, London 1831. Zu Theodor von Holst vgl. Browne, Max: *The Romantic Art of Theodor Von Holst 1810–1844*, London 1994.

die von seinem Schöpfer, der den Bildraum in panischer Flucht durch eine Tür nach rechts verlässt, zusammengetragenen historischen Ingredienzen und Ressourcen: für die (toten) Körper als Material und den (überkommenen) Geist als formendes Wissen. Weitere Schädel in einem Bücherregal können einerseits als Werkstoff des Forschers, andererseits als todbringendes Attribut des darunter verstauten Bücherwissen verstanden werden. Dem Regal gegenüber befindet sich ein futuristisches Gerät, das dem Meister zur Galvanisierung seiner Kreatur gedient haben mag, an der Wand darüber prangt ein alchimistisches Diagramm. Nach hinten abgeschlossen und doch regelrecht dominiert wird der enge Innenraum durch ein umso größer wirkendes spitzbogiges, von Maßwerk durchzogenes Fenster. Während Victor Frankenstein den Ort seiner wissenschaftlichen Untat fluchtartig nach rechts durch eine Tür verlässt, fluchtet und mündet der Blick des Betrachters in der Illustration Holsts ganz explizit in einem Gotizismus, der auch auf eine neuerliche literarische Indienstnahme des architektonischen Epochenstils schließen ließe. Und doch liegt die Sache anders.

Der Roman

Mary Shelleys *Frankenstein oder der moderne Prometheus* (1818) erzählt die Geschichte des von der Entschlüsselung des Geheimnisses des Lebens besessenen Wissenschaftlers Victor Frankenstein, dem es nach langen Jahren entbehrungsreicher Forschung gelingt, unbelebte Materie zu beleben, genauer: ehemals belebte Materie wiederzubeleben. Aus zahl- und wahllos zusammengetragenen Gebeinen und Fleischfetzen unterschiedlichster Herkunft fügt er ein anthropomorphes Monstrum zusammen, um dieses Konglomerat aus Leichenteilen schließlich mithilfe der Elektrizität zum Leben zu erwecken. Seine Kreatur hegt zunächst ausgewiesen menschliche Gefühle: Sie sehnt sich nach Liebe. Weil aber Victor Frankenstein seiner Schöpfung die geforderte väterliche Liebe vor Abscheu und Entsetzen versagt, verbittert diese zusehends, um sich schließlich aufs Grässlichste zu rächen. Mit Gespür für Dramaturgie und psychologische Brutalität mordet Frankensteins Monster Familie und Entourage seines Schöpfers hin, nicht zuletzt, um von diesem die Herstellung einer Lebens- und Leidensgefährtin zu erpressen. Am Ende gehen beide in den Tod.

Die von Romantitel und Frontispiz gesäte Hoffnung, einer dahingehenden Re-Lektüre von Shelleys Frankenstein sogleich dezidierte Einlassungen auch zur historistischen Stildebatte entnehmen zu können, sieht sich schnell enttäuscht. Das Drama scheint sich fernab der Stildebatte abzuspielen und Shelley

sich gar planvoll alle Mühe gegeben zu haben, jeden Bezug zu dem etwa noch von Walpole so intensiv gesuchten Diskurs zu vermeiden. Shelley verzichtete auf den genre-typischen Bilderspuk, beschrieb Architekturen kaum ansatzweise, wies also auch deren Baustile nicht aus – und so kommt ihre *Gothic Novel* auch gänzlich ohne den Begriff »gothic« aus. Im Gegenteil entsteht bei fortschreitender Lektüre bald schon der Eindruck, dass sein Illustrator Holst – ähnlich wie der Illustrator Rops im Falle Uzannes – mit seinem Einsatz der Gotik lediglich eine einsame, wenn nicht sogar irrige Stilentscheidung nach vermeintlicher Maßgabe des Genres getroffen hat: Frankensteins Monster ist im Sinne der Textvorlage *kein* Gespenst der Gotik und somit auch *kein* gemäß den Konventionen des Genres der Historie entstiegenes Gespenst. Im Gegenteil: Ihren Helden Victor Frankenstein lässt Shelley wiederholt explizit erklären, dass er sich den schönen Künsten gegenüber nachhaltig *unempfänglich* zeigte. Weder Kunst noch Altertumswissenschaft, sondern »die Naturwissenschaft ist der Leitstern«[34] Frankensteins, der in seinem geheimen Treiben gemäß Selbstauskunft allem anderem geglichen habe, nicht aber »einem Künstler, der das einem liebsten Geschäfte nachgeht«.[35] Wie um dieser Charakterschilderung Nachdruck zu verleihen, kontrastierte Shelley ihren Helden mit der ostentativ zur Schau gestellten Feingeistigkeit seines treuen Reisebegleiters Henri Clerval, der Victor Frankenstein lediglich situative Einblicke in die Geheimnisse insbesondere literarischer Schönheit zu eröffnen vermag,[36] am Ende aber ebenfalls dem vom Freund geschaffenen Monster zum Opfer fällt.

Zweitens ist im Roman dort, wo dennoch von Schönheit die Rede ist, gemeinhin die Schönheit der Natur gemeint. Meist wird in Begriffen der Schönheit Landschaften, selten nur Burgruinen gehuldigt.[37] Eine ausführliche ästhetische Würdigung bleibt indes Victor Frankensteins Besteigung des Montanvert[38] vorbehalten, die sich wie ein Echo auf Petrarcas berühmte Schilderung der Besteigung des Mont Ventoux aus dem Jahre 1336 ausmacht. Frankensteins Gipfelsturm steigert sich bis zum Moment lustvoller Todeserwartung und einer ersten Konfrontation vom Schöpfer und seinem Geschöpf. Die in der Malerei der Romantik und in der literarischen Gattung der *Gothic Novel* so oft gesuchten Ruinen verlassener Burgen oder Abteien bleiben bei Shelley dagegen gänzlich unbespielt und erfahren die denkbar knappste Erwähnung.

34 Shelley 2009, S. 41.
35 Ebd., S. 67.
36 Über die Werke morgenländischer Dichter urteilt Clerval: »Welch ein Unterschied zu der harten und heroischen Poesie der alten Griechen und Römer« – im Seitenhieb auf eine klassizistische Ästhetik kommt verhalten das Lagerdenken der Epoche zum Ausdruck. Ebd., S. 85.
37 Ebd., S. 120.
38 Ebd., S. 123–126.

Dass also drittens wenigstens vordergründig auch das kulturelle Erbe, das das Genre der *Gothic Novel* in seiner bisherigen Geschichte so wesentlich geprägt hat, in Shelleys Roman nicht nur keine Rolle spielt, sondern regelrecht umschifft zu werden scheint, offenbart sich spätestens anhand der Reise, die Frankenstein und Clerval gemeinsam unternehmen. Sie führt nach Straßburg, von dort rheinaufwärts, schließlich auf die britische Insel und somit entlang einer ganzen Reihe von *genii loci*, wenn nicht gar *Hot Spots* des Spukens, Restaurierens und Historiografierens, durch die Sehnsuchtslandschaften der Burgenromantiker, in denen sich die historistischen Stildebatten bereits zu verdichten begannen und auf die bald manche historistische Großprojekte folgen sollten. Victor Frankenstein nimmt weder Notiz von Goethes Straßburg, noch schleicht er im Mondlicht um rheinische Burgruinen herum, weder wirft er dem unvollendeten Dom zu Köln, noch den Landsitzen Walpoles, Beckfords oder ihrer zahlreichen Nachahmer einen Blick zu, obwohl auch diese seine Wege über die britische Insel säumen. In Bezug auf die mögliche und für die *Gothic Novel* typische strategische Zusammenführung von Spuk- und Stil-Debatte ist die von ostentativer Ignoranz gegenüber alten oder jüngeren, ruinösen, unfertigen oder erneuerbaren Architekturdenkmälern geprägte Grand Tour Victor Frankensteins also eine Reise der verpassten Chancen. Frankensteins Odyssee dient nicht der historischen, kulturellen und ästhetischen, sondern zunächst allein der naturwissenschaftlichen Fortbildung und Projektvollendung, und bald schon ist sie weniger Reise als Flucht.

Kein Interesse zeigen Shelley und ihr Held schließlich viertens auch an der im Gespenstergenre sonst regelrecht unausweichlichen Klärung der *Identitäten* der entehrten Toten, deren Überreste ebenfalls nicht mehr als einen potenziellen, als solchen aber nicht reflektierten *historischen* Steinbruch Frankensteins gebildet hatten. Stattdessen werden keinerlei Informationen über Vorleben oder Herkunft der Toten gegeben, und – mit Ausnahme einer noch zu besprechenden Bemerkung – auch keinerlei ästhetische oder auch nur physiologische Kategorien bestimmt, nach denen Frankenstein sein organisches Material aus Friedhofsgruften oder aus dem Ingolstädter Ossuarium[39] zusammenträgt. Mit dem Wesen und Aussehen, dem Stand und den Biografien der einzelnen Spender von Knochen, Muskeln und Organen bleibt somit auch die Beschaffenheit des in ihnen inkorporierten soziokulturellen Erbes im Dunkeln, das sich anhand der Toten so leicht hätte ausweisen und profilieren lassen. Und wollte man aus Frankensteins Quellenwahl eine Kritik an dem Phänomen der arglosen Umschichtung anonymer Gebeine nach primär ästhetischen Ge-

39 Dass der historisch verbürgte Dr. Faustus auf Beschluss des Stadtrats aus Ingolstadt verwiesen worden war (vgl. Horn 2005, S. 164), mag Shelleys literarische Ortswahl in diesem Punkte begünstigt haben.

sichtspunkten in den noch jungen Beinhäusern des frühen 19. Jahrhunderts herauslesen,[40] dann wäre einzuräumen, dass das Vergehen der jeder Anatomie spottenden artifiziellen Ordnung der zu memorierenden Toten den Vergehen Victor Frankensteins folgenlos vorangegangen und dem Romanhelden also kaum anzulasten wäre. Mit Blick auf die Anonymisierung der Toten als ein Verbrechen gegen das Gebot des Gedenkens ist seine Tat diesbezüglich keine initiale und ursächliche, sondern – schlimm genug – die eines Nutznießers einer bereits bestehenden Praxis.

Forschungsperspektiven

Die Frankenstein-Forschung hat sich deshalb bislang nur in Ausnahmen für die ästhetischen Dimensionen des Romans interessiert.[41] In der Regel sah man mit Blick auf die traditionsreiche abendländische Vorstellung vom Monströsen als einem widernatürlichen Angriff auf die natürliche Ordnung und göttliche Schöpfung auch in Shelleys Roman eine Reaktion auf einen fortschreitenden Materialismus und Positivismus in der Wissenschaft.[42] Auch für Shelleys Bio-

40 In Paris etwa wurden beispielgebend zunächst die irdischen Überreste der auf dem Friedhof *Cimetière des Innocents*, in dessen Boden im Laufe einer tausendjährigen Bestattungstradition die Überreste von zwei Millionen Menschen zusammengekommen waren, ab 1785 aus hygienischen Gründen in die städtischen Katakomben überführt. Die unterirdischen Beinhäuser, in Anlehnung an die römischen Grabanlagen des Frühchristentums *Catacombs* getauft, wurden schon zu Beginn auch eine Touristenattraktion. Vgl. Koudounarsis, Paul: *Im Reich der Toten. Eine Kulturgeschichte der Beinhäuser und Ossuarien*, Potsdam 2014, insbesondere Kapitel 3: Der Triumph des Todes. Ossuarien im 19. Jahrhundert, S. 89–128, hier insbesondere S. 90–93. Zu den Ossuarien vgl. auch Ariès 2002 (1978), S. 79–82. Ebd. zu Mary Shelleys Frankenstein: S. 495–498. Es ist übrigens recht unterhaltsam zu beobachten, wie selbst die Ordnungskategorien der Gebeine in den europäischen Ossuarien die historisch überlieferten Stilidiome durchspielen.

41 Eine – wenngleich relative – Ausnahme bilden einige Beiträge in: Eilers, Alexander: *»The summer of 1816« – von Monstern, Geistern und Vampiren: Dokumentation der gleichnamigen Ausstellung in der Universitätsbibliothek Gießen (15.4.–13.5.2009)*, Fernwald 2010.

42 Hanafi, Zakiya: Vergnügen und Schrecken mechanischer Monster in der Frühen Neuzeit, in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardig, Jan (Hg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, Berlin/New York 2008, S. 142–171, hier S. 151. Die Kernthese von Hanafis Beitrag lautet, dass sich das Monströse gerade aus den unleugbaren Verwandtschaften von Maschine und organischem Körper speise, aus kalkulierbaren Bewegungen, wiederholbaren Affekten, an vorhersehbaren Reaktionen auf festgelegte Reize usw. Der Prozess der Forschung am mechanischen Monster sei der Prozess der wachsenden Angst vor der Einsicht in die eigene Monstrosität und Artifizialität. Denn: »Je

grafin Ann K. Mellor standen ästhetische Fragen des Romans bestenfalls im Dienste ethischer Anliegen seiner Autorin: »Mary Shelley's purposes are primarily ethical rather than epistemological or aesthetic. She wishes us to see that human beings typically interpret the unfamiliar, the abnormal, and the unique as evil.«[43]

Denise Gigante dagegen hat im Jahre 2000 den expliziten Versuch unternommen, die Hässlichkeit von Frankensteins Monster auch mithilfe ästhetischer und politischer Theorien des 18. Jahrhunderts (insbesondere Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* aus dem Jahre 1757) näher zu bestimmen, gleichwohl diese in aller Regel bestenfalls ex negativo zur Charakterisierung des Hässlichen als defizitärer Gegenpol des Schönen, Pittoresken oder Sublimen beigetragen hätten.[44] Gigante zog dabei Parallelen auch zwischen dem Hässlichen und der freudschen Lesart des Unheimlichen als einer Spielart des Verdrängten, markierte jedoch auch einen wesentlichen Unterschied zwischen den Konzeptualisierungen beider Größen: Anders als das Unheimliche lasse sich das Hässliche nicht auf individuelle Fixierungen im Rahmen je eigener Biografien zurückführen, sondern sei universal und ohne verbindlichen Erinnerungshorizont wirksam.[45] Gigantes Interpretation der genuinen Hässlichkeit von Frankensteins Monster indes führt, insofern sie zum Teil auf einer Falschauslegung des Romantextes fußt, meines Erachtens jedoch partiell in die Irre: Entgegen Gigantes Angaben versteht sich Victor Frankenstein wie bereits vermerkt explizit *nicht* als Künstler.[46] Wenn die Autorin mit Blick auf das monströse Antlitz seiner künstlichen

nachdem, wie weit wir der Maschine ein Bewusstsein, Gefühle, Kreativität oder gar einen Geist zugestehen oder absprechen […], verhandeln wir im Rahmen der Definition von Maschine immer auch die Grenzen der Definition, was es heißt, Mensch zu sein.« Ebd., S. 145.

43 Mellor, Ann K.: *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York/London 1989, S. 134. Andernorts wird Shelley in Mellors an ästhetischen Fragen nur bedingt interessierten Publikation in Bezug auf ihr literarisches Stilbekenntnis als Parteigängerin einer »neoclassical mimetic aesthetic« ausgewiesen. Ebd., S. 126.

44 Gigante, Denise: Facing the Ugly. The case of »Frankenstein«, in: *ELH* 67/2 (2000), S. 565–587.

45 Vgl. Gigante 2000, S. 567.

46 Gigante vermerkte: »Indeed Victor prefers to regard himself not as a scientist so much as ›an artist occupied by his favourite employment‹ (zit. nach Gigante 2000, S. 569), selecting disparate parts for their beauty rather than choosing an entire body to reanimate.« Gigante 2000, S. 569. Tatsächlich entstellt das unvollständig gegebene Zitat die zitierte Passage: Sicher versteht sich Victor Frankenstein entschieden *nicht* als Künstler. Diese Selbsteinschätzung wird im Roman mehrfach wiederholt, während von ästhetischen Kriterien etwa bei der Auswahl einzelner Leichenteile im gesamten Text nicht die Rede ist. Der von Gigante wie zur Gewähr zitierte anschließende Passus bildet diesbezüglich die einzige Ausnahme: Einzig in dem Moment, in dem Victor Frankenstein erstmals vor der soeben zum Leben erweckten Schöpfung erschauert,

Schöpfung ferner feststellte: »Despite the fact that Victor specifically chose each feature for its beauty […], the combined form cannot aesthetically contain its own existence«,[47] so führte sie doch im Folgenden recht inkohärent die Hässlichkeit des Gesamteindrucks wesentlich auf die *Hässlichkeit* der Einzelteile und nicht auf die Unvereinbarkeit verschiedener Schönheiten zurück.[48]

Frankensteins Ästhetik: Abgespaltene Sensibilität

Lässt also die ausgewiesene Absenz von Stilbewusstsein des Romanhelden auf Stilvergessenheit der Autorin schließen? Wie eine regelrechte Insel-Unbegabung positionierte Shelley die verkümmerte Auffassungsfähigkeit auf dem Gebiet des Schönen ins mentale Abseits des sonst so umfänglich belesenen und genialischen Helden. Müssen deshalb nicht gerade ihre kunstvolle Bögen um die Themen der Kunst, der Architektur und des Stils im Rahmen eines Romans, in dem es dennoch zentral auch um Fragen der Schönheit geht, aufhorchen lassen?

Man könnte die Relevanz des Romans für die hier diskutierte Stildebatte trefflich in Zweifel ziehen, wäre da nicht auch noch der genuine Hinweis darauf, dass Victor Frankensteins ästhetisches Urteilsvermögen offenbar nicht von Geburt an fehlte, sondern zum ersten Opfer seiner rationalistischen Hybris geworden ist. Erst *infolge* seines abtrünnigen Tuns habe dieses seine Arbeit eingestellt: »Ich war blind geworden für die Schönheiten [der Natur]«,[49] räumt der Romanheld ein, der bei Aufnahme seines unseligen Studiums der Leichen sehr wohl noch wusste, dass die fragmentierten Körper, bevor sie vom Tod und schließlich maßgeblich auch durch Frankensteins eigenes entwürdigendes Tun zum Unrat herabgewürdigt wurden, »ehedem ein Domizil der Schönheit«[50] gewesen sein mögen. So wird der wissenschaftliche Fortschritt nicht zuletzt

gibt er an, deren Teile auch nach Maßgabe ihrer Schönheit gewählt zu haben (»and I had selected his features as beautiful«. Zit. nach ebd., S. 569).

47 Ebd., S. 270.

48 In den trüben, gelben Augen der Kreatur sah Gigante mit Victor Frankenstein das Gegenbild zum traditionsreichen Ideal des klaren Auges, das den unverstellten Blick in die Seele seines Besitzers gewähre. Vgl. ebd., S. 571 ff. Pars pro toto könne auch die ästhetische Missbilligung der gelblichen Haut des Monsters vonseiten seines Schöpfers »as metonymic for his [the monsters] ugliness in general« verstanden werden. Ebd., S. 573. Gigantes erklärtermaßen auf dialektischem Schluss fußendes Fazit lautet, das Hässliche sei – bei Frankenstein und über diesen hinaus – Ausdruck der Angst des Subjekts vor der apokalyptischen Zerstörung des Subjekts als solchem. Vgl. ebd., S. 569.

49 Shelley 2009, S. 65.

50 Ebd., S. 60.

mit der dem Helden durchaus bewussten Abspaltung der eigenen ästhetischen Empfindsamkeit überhaupt erst erkauft.

Dabei zeigt sich, dass die mit übernatürlicher Körperkraft verbundene abnorme Größe des künstlichen Menschen eine bestenfalls marginale Rolle für dessen ästhetische Schockwirkung spielt. Die Übergröße, die durch Shelleys Hinweis darauf, dass diese Victor Frankenstein die Arbeit am Detail (an übergroßen Leichenteilen?) erleichtert habe, nur unzureichend plausibilisiert wird,[51] wächst erst im Zuge der wachsenden Dringlichkeit der physischen Bekämpfung des Monsters zu einem veritablen Problem heran. Erst die vom Verlauf ihres künstlichen Lebens hinreichend gekränkte Kreatur wird bei einer ihrer Konfrontationen mit dem mittlerweile unversöhnlich gehassten Schöpfer tönen: »Und auch an Größe der Gestalt bin ich dir überlegen!«[52]

Seine Größe macht das Monster somit übermächtig, hässlich bis hin zur lähmenden Wirkung seines Anblicks ist es jedoch aus einem anderen Grund. Dabei schrecken Victor Frankenstein auch nicht das Vernähen von Hautfetzen, das Schrauben von Knochen oder der Griff in die Eingeweide menschlicher Kadaver beliebiger Herkunft, sondern erst der visuelle Eindruck, der als *Ergebnis* all seiner Handlungen an deren Ende steht. Der Schöpfungsprozess von Frankensteins Monster wird möglicherweise von einem schleichenden ästhetischen Kontrollverlust begleitet, gleichwohl aber zeitigt erst dessen Abschluss die höchste und gleichzeitig letzte Regung einer einst noch intakten ästhetischen Urteilskraft, die ihren finalen Schlag durch den Anblick des nunmehr *zum Leben erwachten* Monsters erfährt: »Wie gebe ich Euch ein treuliches Abbild der Spottgeburt […]? Wohl waren die Gliedmaßen in der rechten Proportion und auch die Züge hatte ich dem Kanon der Schönheit nachgebildet. Schönheit – Allmächtiger!«[53] Victor Frankenstein konkretisiert die Ursache dieser Wirkung: die gelbliche Haut, das schwarze Haar, die Zähne »weiß wie die Perlen«[54] – all »solche Vortrefflichkeiten [standen] im schaurigsten Kontraste zu den wässrigen Augen […] und den schwarzen, aller Modellierung entbehrenden Lippen.«[55] Wenig später wird die »Missgestalt des gesamten Äußern« folgerichtig zu einem »unreinen Dämon«[56] erklärt – welch ein Kontrast der verstörenden Wirkung der entstellten Gesichtszüge etwa zu dem wenig später beschriebenen, anheimelnden »Bildnis der Mutter […] im historischen

51 Vgl. ebd., S. 63.
52 Ebd., S. 128.
53 Ebd., S. 68. Zur Unerträglichkeit des Anblicks von Frankensteins Monster vgl. auch Stölzel 2013, S. 183 f.
54 Shelley 2009, S. 68.
55 Ebd., S. 68.
56 Ebd., S. 95.

Geschmacke gehalten.«,[57] über dem der Held seine Abstammung und Familiengeschichte rekapituliert! Man mag diese beiläufigen Kontrastierungen der mütterlichen Wohlgestalt und der Missgestalt des künstlich angefertigten, als missraten betrachteten und verstoßenen jüngsten Gliedes des Familienstammbaums als Marginalien abtun – sie entfalten gleichwohl ihre Wirksamkeit in Hinblick auf die Gültigkeitsbehauptungen latent im Text eingelagerter ästhetischer Maximen, ließe sich die genealogische doch auch in eine historisch-ästhetische Verfallsgeschichte übersetzen.

Der Schrecken der Geburt des Monsters ist also gemäß der Chronologie der Ereignisse zuerst und allein ein ästhetisches Problem. Und wenngleich der Kern dieses ästhetischen Problems und die ihm zugrunde liegenden Maximen im Roman unbenannt bleiben, lassen sich diese doch *ex negativo* anhand des terminologischen Zuschnitts von Frankensteins Verwünschungen seiner Kreatur in groben Zügen rekonstruieren. Der im Folgenden zu diskutierende Verdacht lautet erstens, dass sich Frankensteins vorgängiges, intaktes ästhetisches Empfinden wie das vieler seiner Zeitgenossen von der Idee der *Stilreinheit* hat leiten lassen. Er lautet zweitens, dass das Vergehen an der Stilreinheit im Sinne einer ästhetischen Kohärenz, wenn auch nicht von Shelley selbst in die historistische Stildebatte hineingetragen, mit ihrer Figur des frankensteinschen Monsters jedoch für diese anschlussfähig wurde – namentlich mit Blick auf das Problem des Eklektizismus, dessen Theorie und Kritik in signifikantem Maße seine *eigengesetzliche* Metaphorik entfalten sollte.

10.3 Zur Terminologie der Eklektizismuskritik: Der Teufel im Detail

Gibt es ein besonders schwarzes Schaf unter den einander befehdenden Neostilen des Historismus, dann handelt es sich bei diesem um deren Melange, den Eklektizismus. Enrico Crispolti hat diesen wie folgt definiert: »Eklektizismus ist die Tendenz, figurative Elemente von verschiedenem Ursprung bewußt zu sammeln und miteinander zu vereinen, die man mit ihren Kennzeichen schon erfaßt hat und die als solche erkennbar bleiben, ohne daß aus ihrer Zusammenstellung eine neue Stilsynthese entsteht«.[58] Da sich der Eklektizismus also im

57 Ebd., S. 97.

58 Zit. nach Evers 1965, S. 33 f. Einen Überblick über die Architektur und Theorie des Eklektizismus verschaffen ferner Schoonjans, Yves: *Architectuur & vooruitgang: de*

Detail der Stiltreue, darüber hinaus aber der Kombinatorik entsprechender Versatzstücke verschrieben hatte und er sich nicht wie seine mögliche Alternative eines Stil-Synkretismus um die *organische* Verschmelzung unterschiedlicher Stilidiome bemühte, schlug ihm als einem vermeintlichen Un-Stil immer wieder besonders entschiedene Ablehnung entgegen. Gerade in Konfrontation des Eklektizismus auch mit seinem vermeintlichen Gegenteil eines Ideals der Stilreinheit wurde ersterer dabei nicht anti- sondern explizit modernistisch gedacht, weshalb in besonderem Maße seine vermeintliche Geschichtsvergessenheit in den Fokus rückte.[59]

Natürlich waren immer wieder auch weitreichende Hoffnungen in den Eklektizismus gelegt worden, mitunter sogar die, dass allein er in seiner Akkumulationsfähigkeit, einen endlichen Ausweg aus dem Stildilemma des Historismus weisen könne.[60] Von einem positivistischen Fortschrittsmodell getragen, popularisierte in England ab 1858 etwa Alexander James Beresford-Hope den Begriff *Progessive Eclecticism*[61] und plädierte in dessen Namen für die Gotik als nationalen Stil und dessen eklektische Gestaltung im Detail. In Deutschland hatte sich 1884 für Hubert Stier im Eklektizismus quasi eine Dialektik der Optionalisierung historischer Stile abgezeichnet: Dieser nähere sich der vollständigen Erforschung und Durchdringung aller historischen Stile in ihrer *Summe* an.[62] Ähnlich wurde auch in Frankreich diskutiert, dass ein programmatischer Verzicht auf den Rückgriff auf einzelne historische Stilausprägungen und die in ihnen eingelagerten baupraktischen Erkenntnisse einer jeden Epoche etwa einer Beschneidung des Alphabets gleichkäme.[63] Auch mögliche

cultuur van het eclecticisme in de 19de eeuw, Gent 2007; Monzoni, Loretta: *Architettura dell'eclettismo*, Neapel 2012; Visentin, Chiara: *L'equivivo dell'eclettismo: imitazione e memorie in architettura*, Bologna 2003.

59 Zu beider Dichotomisierung vgl. Nierhaus, Andreas: Zum Verhältnis von »Eklektizismus« und »Stilreinheit« in der Architekturdiskussion des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: Lehmann, Doris H./Petri, Grischka (Hg.): *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 231–257, hier insbesondere S. 232.

60 Zum Eklektizismus als verhofftem Ausweg aus dem Stildilemma, aber auch zu dessen Legitimationsdruck als verpönteste Stilblüte (Blüte = Fälschung) des viktorianischen Historismus vgl. auch Crook 1987, insbesondere Kap. »Progressive Eclecticism«, S. 161–192.

61 Beresford-Hope, James Alexander: *The Common Sense of Art*, London 1858.

62 Stier 1884, S. 427. Vgl. Dolgner 1994, S. 517.

63 Zur diesbezüglichen positiven Bewertung des Eklektizismus in der französischen Kunsttheorie vgl. Schoonjans, Yves: Auf dem Weg zu einem gelehrten Eklektizismus: Die Formulierung eines Legitimationsrahmens für eine eklektische Praxis in Architekturzeitschriften des 19. Jahrhunderts, in: Lehmann, Doris H./Petri, Grischka (Hg.): *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 177–209. Vgl. insbesondere S. 178–185.

»Fehler« ließen sich in den Augen der Fürsprecher des Eklektizismus durch noch gründlichere Forschungen dabei potenziell stets korrigieren. Ein entsprechendes Modell seiner dynamischen Lernfähigkeit hatte selbst noch der durch die Mark Brandenburg wandernde Theodor Fontane aufgerufen: Gerade über seine stetige Herausforderung der historischen Stilsensibilität werde die weitere Entwicklung des Eklektizismus eine eigene, organische Gesetzmäßigkeit entwickeln.[64] Rolf Linnenkamp fasste die positivistische Perspektive der Befürworter freier Stilkombinatorik wie folgt zusammen: Dem Architekten sei mit dem Eklektizismus »erstmals die Chance geboten […worden], das Beste […] aus Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Klassizismus und Eigenbau zu einem Superopus zu vereinen: Das Werk müsste doch unschlagbar sein!«.[65]

Es verdient Erwähnung, dass sich derlei Hoffnungen auf die Realisierung eines Superopus im Kern noch auf Figuren einer idealistischen Ästhetik berufen konnten, insofern auch deren Gründungslegenden ideale Schönheit dort verwirklicht sahen, wo jeweils gelungenste reale Teile isoliert und neu kombiniert wurden – allem voran dort, wo Zeuxis sein Bild der Helena als Inkunabel idealer Schönheit aus den je vollkommensten Facetten fünf in lebendiger Blüte stehender Krotonischer Jungfrauen mosaizierte. Mit einigem Recht erklärten Doris H. Lehmann und Grischka Petri die Legende um die »Erschaffung der schönen Helena von Kroton« gar zur zentralen Referenzerzählung des »Gestaltungsprinzip[s] des Eklektizismus in der bildenden Kunst«.[66]

Doch für die meisten Kritiker war der Eklektizismus keine Lösung, sondern im Gegenteil eine Sackgasse – Kritik galt seiner Montagetechnik, die die zusammengestellten Teile dekontextualisiere und zu einem disparaten Ganzen ohne ästhetischen Mehrwert kombiniere.[67] Im Folgenden wird vor allem diese pejorative Sicht auf den architektonischen Eklektizismus von Interesse sein, die ihre Argumente und Motive nicht zuletzt aus politischer Theorie und Philosophie, hier insbesondere aus der des deutschen Idealismus rekrutierte.

64 »Der Eklektizismus – der heutzutage in allen Künsten, am meisten aber in der Baukunst, vorherrscht und der, weil er beständig zu Prüfung und Vergleich auffordert, auch die *kritische Begabung* weit über alles andre hinaus ausbildet –, der Eklektizismus, sag ich, *mußte* schließlich notwendig dabei ankommen, unter dem Verschiedenen, das sich ihm darbot, das Einfachere, das Stil- und Gesetzvollere, vor allem das *Ausbildungsfähigere* zu adoptieren.« Fontane, Theodor: Wanderungen durch die Mark Brandenburg (1862), in: Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, hg. von Edgar Groß u.a., 25 Bde., München 1959–1975, Bd. 9, S. 116.

65 Linnenkamp 1976, S. 29.

66 Lehmann, Doris H./Petri, Grischka: Eklektizismus und eklektische Verfahren: historisch-methodische Anmerkungen, in: Dies. (Hg.): *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 1–21, hier S. 1.

67 Vgl. auch ebd., S. 11f.

So bemängelte etwa schon Hegel in seinen *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* den *philosophischen* Eklektizismus der Schule Alexandrias, indem er ihn im Bild der Flickschusterei veranschaulichte: »Es ist schon früher bemerkt, daß ein Eklektizismus nichts gibt als ein oberflächliches Aggregat« – »wie wenn ein Kleid aus Stücken von verschiedenen Farben, Stoffen zusammengeflickt wäre.«[68] Andernorts schmähte Hegel den Eklektizismus als eine Form des Philosophierens, die auf der Philosophie »umherirrt und aus Blümchen, allenthalben her zusammengerafft, sich seinen eitlen Kranz bindet.«[69]

Derlei Kritik ließ sich leicht auch auf eklektizistische Verfahren in Architektur und bildender Kunst richten, in der alsbald ebenfalls etwa von »Flickstylisten«[70] die Rede sein konnte. Nachdem der aus der Philosophie stammende Begriff des Eklektizismus im Jahre 1763 von Johann Joachim Winckelmann und mit Blick auf die Malerei der Carracci erstmals in die Kunstliteratur eingeführt worden war,[71] wurde seit Beginn der 1840er-Jahre auch eine *pluralistische* Baupraxis mit ihm bezeichnet.[72] Zum Sammelbegriff gewendet entwickelte er sich in den Worten Hiltrud Kiers schließlich »zur absoluten Spitze«[73] einer generellen Kritik am Historismus, in der er als dessen schmählichster Auswuchs oder regelrechte Karikatur pathologisiert werden oder in seiner Funktion als Schmäh- oder »Kampfbegriff« auf ein fest umrissenes Feld von Vorwürfen angesetzt werden konnte: In planvoller oder argloser Missachtung ungeschriebener Gesetze der Stilreinheit versündige sich der Eklektizismus an einer klaren Idee oder Aussage, verwässere die Ausbildung jedweder ästhetischen Charakteristik, spotte der historischen Wahrheit, sei von unklarer topografischer, historischer und genealogischer Herkunft und generiere deshalb wahlweise keine oder multiple Optionen sichtbarer Identitätsbildung. So bildete er denn in den Augen seiner Kritiker eine Promenadenmischung im schlechtesten Sinne, die nicht nur die Stile mische, sondern mit ihnen und gemäß ihrer jeweils in Geltung stehenden Semantisierungen auch das ihnen beigegebene

68 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe.* Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1979, Bd. 19, S. 430.

69 Hegel 1979, Bd. 2, S. 243.

70 Kier, Hiltrud: Eklektizismus als Kampfbegriff gegen Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Lehmann, Doris H./Petri, Grischka (Hg.): *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, Hildesheim u.a. 2012, S. 211–229, hier S. 213; Döhmer, Klaus: *In welchem Style sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, München 1976, S. 33.

71 Winckelmann, Johann Joachim: *Abhandlung von der Fähigkeit zur Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte derselben*, Dresden 1763, S. 26. Vgl. Lehmann/Petri 2012, S. 3.

72 Vgl. Kier 2012, S. 212.

73 Ebd., S. 212, im Rekurs auf Döhmer 1976, S. 26.

Bekenntnispotenzial zu Epoche, Nation, Konfession, sozialer Schicht oder gar Rasse so anachronistisch wie atavistisch miteinander vermenge. Der Eklektizismus sei deshalb bestenfalls ein Bastard stilreiner Ahnen, bejammernswert kränkelnd und unentschieden, unfähig zu erinnern und deshalb nicht wert, selbst erinnert zu werden: 1846 wähnte – zwar mit Blick auf die Malerei, aber doch im genannten Sinne – auch Charles Baudelaire seine Gegenwart unter der Überschrift *De l'Éclectisme et du Doute* »dans l'hôpital de la peinture«:[74] Das Selbstbewusstsein eines an allem zweifelnden, sich überall heimisch fühlenden Eklektizismus sei in Wirklichkeit eine Ohnmacht, »cette impartialité prouve l'impuissance des éclectiques. […] un éclectique, c'est un homme faible; car c'est un homme sans amour. Il n'a donc pas d'idéal, il n'a pas de parti pris ; — ni étoile ni boussole.«[75] Und so besiegele die Unentschiedenheit am Ende auch das Schicksal des Werkes des Unentschiedenen: »L'œuvre d'un éclectique ne laisse pas de souvenir«,[76] so der vernichtende Richtspruch Baudelaires.

Allen voran jedoch war der im selben Jahrzehnt begrifflich fixierte *architektonische* Eklektizismus von Beginn an negativ konnotiert, als unwahr, anmaßend und geschichtsvergessen und darüber hinaus als »geist-« oder »gedankenlos« attribuiert worden.[77] Und in Entsprechung seiner mitunter gar als zersetzend wahrgenommenen Wirkung – Andreas Nierhaus hat aufgezeigt, dass dem Eklektizismus wiederholt nicht nur Wahnsinn und Verrat, sondern auch die Potenz des Tötens und Erstickens von lebendiger Gegenwart und Geschichte zugemessen wurde[78] – ging man mit ihm in aller Härte ins Gericht. Als eine »plague of art« und als »scourge of our epoch«[79] verunglimpfte etwa J.B. Lassus den Eklektizismus im Jahre 1856. Nicht minder entschieden lamentierte 1872 John Pollard Seddon: »Eclecticism! Eclecticism! What horrors have been perpetrated in thy euphonious name«.[80]

Kaum zufällig weisen Metaphoriken wie diese den Weg zurück auch zu Frankensteins Monster, dessen Hässlichkeit sich wie die Hässlichkeit des Eklektizismus im Kern auf einen Mangel an authentischem und historischem Geist zurückführen ließe. Denn zu Recht hatte nicht nur Gigante darauf hingewiesen, dass Victor Frankenstein ein der Idealisierung der Krotonischen Jungfrauen vergleichbares Projekt verfolgte,[81] wenngleich er sein projektiertes,

74 Baudelaire, Charles: Salon de 1846, in: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 7 Bde., Paris 1868–1871, II. Curiosités esthétiques, S. 77–198, hier S. 162.
75 Ebd., S. 164.
76 Ebd., S. 164.
77 Vgl. Kier 2012, S. 212.
78 Vgl. Nierhaus 2012.
79 Zit. nach Crook 1987, S. 165. Vgl. auch Whyte 2006, S. 36.
80 Seddon 1872, S. 35. Vgl. auch Crook 1987, S. 161.
81 Gigante 2000, S. 569. Über die Konsequenzen dieser Analogie schwieg Gigante.

seinem Umfeld »an Größe und Gestalt überlegenes« Superopus im katastrophalsten Sinne zum Scheitern brachte: Auch sein Unterfangen hatte erklärtermaßen auf die Vervollkommnung des Menschen abgezielt, um jedoch am Ende Helenas monströses Gegenbild zur Welt zu bringen. Entsprechend haben auch Lehmann und Petri in Frankensteins Monster ein regelrechtes Sinnbild des Eklektizismus erkannt.[82] Ob Shelley selbst mit einem solchen einer Kritik des Idealismus als einer widernatürlichen Ästhetik oder als einer auf Äußerlichkeiten fußenden Ethik[83] das Wort reden wollte, wird kaum final zu klären sein. Ihrem Roman fehlt hier die explizite Stellungnahme. Doch ob willentlich oder nicht: Unstrittig hat die Erzählung von Frankensteins Monster das grundlegende ästhetische Problem des Eklektizismus in einer literarischen Figur verdichtet und dessen ästhetischer Kritik damit buchstäblich einige wesentliche Stichworte geliefert.

Schönheitschirurgie und Stilarchitektur

Erstens wurden etwa immer wieder Hexenküchen, Laboratorien, Krankenhäuser oder Operationssäle als Brutstätten des Stilpluralismus bestimmt. Schon 1834 hatte niemand Geringeres als Gottfried Semper in seiner Vorrede zu *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten* den Stilpluralismus unter Zuhilfenahme einer Metaphorik kritisiert, die geradewegs in die alchimistischen Laboratorien Dr. Frankensteins und seiner Vorgänger zurückzuführen schien. »Der Kunstjünger«, hieß es dort mit Blick auf die zeitgenössische Absenz eines verbindlichen Stildioms,

> durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause in der frohen Erwartung, dass die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoirs à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti […] nicht lange ausbleiben könne […].[84]

82 Vgl. Lehmann/Petri 2012, S. 15.

83 Dass der Assoziation des Schönen mit dem Guten und Wahren im Umkehrschluss der Assoziation des Hässlichen mit dem Bösen inhärent ist, habe insbesondere Kant in seiner dritten Kritik zu verantworten. Vgl. Gigante 2000, S. 576.

84 Semper 1834, S. VII. Mit Blick weniger auf den Eklektizismus einzelner Fassaden, sondern den Eklektizismus urbaner Räume resümierte Semper, dass wir »am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören.« Ebd., S. VIII. Vgl. auch Pevsner 1965, S. 21; Sedlmayr 1998 (1948), S. 68.

Ähnlich hatte Georg Dehio 1905 mit Blick auf den Versuch *stilechter* Restaurierungsvorhaben das Skalpell des Chirurgen in den Händen der Denkmalpfleger gewähnt: »Die Ärzte sind gefährlicher geworden als die Krankheit [der Zahn der Zeit] selbst«.[85] Auch Dehios »Denkmälerärzte«[86] konsolidierten somit eine Metaphorik, die die Werkstätten der Restauratoren mit den Laboratorien und Kreißsälen in Analogie setzten.

Noch Hans Sedlmayr sattelte in seiner Kunstpathologie auf diese tradierte Form der Eklektizismuskritik auf. Sedlymayr wollte den »echte[n] Stil« als »ein[en] Organismus«,[87] einen unechten Stil im Umkehrschluss als lebensuntauglich, wenn nicht lebenswidrig verstanden wissen und musste sich bei der Beschreibung von dessen Materialisierungen folgerichtig einer Metaphorik des Monströsen bedienen. Werde ein Stil, wie erstmals der Eklektizismus des Historismus, innerhalb einer »künstlichen, gemachten Kunstsprache« aus »Elementen verschiedener toter Sprachen gestückelt«, dann werde dieser zwangsläufig ästhetische »Gewaltsamkeiten, Absurditäten und Lächerlichkeiten«[88] ins Leben rufen. So kurz der Weg von diesen »Lächerlichkeiten« zu Shelleys »Spottgeburt« ist, so wenig war also Prinz Charles der Erste, der in Victor Frankenstein das Rollenmodell für die Eklektiker unter den Stadtplanern, Bauherren, Architekten oder Denkmalpflegern zu erkennen meinte.

Ungeheuer, Geister – Fechner und Goethe

Zweitens war im Rahmen der Verunglimpfungen des Eklektizismus wiederholt von Geißeln, Plagen oder Horror die Rede und überall dort, wo mosaizierte Stilpartikel miteinander in neuem Kontext miteinander in Konflikt gerieten, rückten *Monster* oder *Ungeheuer* an die Stelle der den historistischen Stildiskurs sonst allerorts dominierenden Geister und Gespenster. Während diese deutlich an die »Spottgeburt« oder den »unreinen Dämon« erinnern, den Shelley hatte ins Leben treten, aber seinen Platz darin vergeblich suchen lassen, umschifft die Debatte um den Eklektizismus die Gespenster wie Victor Frankenstein deren Stammsitze, die romantischen Ruinen. Insbesondere für die hiermit angesprochene Begriffsverschiebung lassen sich zahlreiche signifikante Belege zusammentragen.

85 Dehio 1905, S. 24.
86 Ebd., S. 25.
87 Sedlmayr 1998 (1948), S. 61.
88 Ebd., S. 65.

1876 hatte etwa Gustav Theodor Fechners *Vorschule der Ästhetik* den Architektur-Eklektizismus mit den monströsen Körpern künstlich zusammengefügter Misch- oder Zwitterwesen verglichen. Explizit führte er den Eklektizismus in der Architektur, dessen ästhetische Minderwertigkeit gegenüber der Stilreinheit er mithilfe seiner Assoziationstheorie[89] normativ zu begründen suchte, mit den monströsen Körpern künstlich zusammengefügter Misch- oder Zwitterwesen parallel. »Jeder Baustil« schrieb Fechner, »fordert aus allgemeinen ästhetischen und struktiven Rücksichten eine gewisse innere Konsequenz, […]«, sodass »jeder Teil, der sich aus einem Baustil in einen anderen verirrt, worin er nicht heimisch ist, ohne Weiteres mißfallen«[90] müsse – namentlich weil er den assoziativen Forderungen des Gesamtstils widerspreche.[91] Auch damit wäre recht präzise jene ästhetische Kränkung des Gesichtssinns bestimmt, die auch Shelley ihren Dr. Frankenstein angesichts seines Monsters hatte erdulden und schildern lassen: Der *Kontrast* des Nebeneinanders des Unvereinbaren bildet den ursächlichen Kern der ästhetischen Abstoßung. Wenn, so Fechner weiter, die bildende Kunst dennoch immer wieder darauf verfallen sei, »Zwittergestalten [wie die Sphinx, die Zentauren oder die geflügelten Engel] zu bilden,

89 Im neunten Kapitel seiner *Vorschule der Ästhetik* führte Fechner das in der Psychologie bereits anerkannte Assoziationsprinzip in die ästhetische Theorie ein. Ästhetischer Genuss bemesse sich nicht zuletzt nach individuellem Vorwissen und dem Erinnerungsfundus eines Betrachters, die assoziativen Beigaben des Sehenden reichern also alles Gesehene an und determinieren den ihm zugemessenen ästhetischen Wert. So werden auf Basis formaler Ähnlichkeiten des Gesehenen und des Erinnerten auch andere Eigenschaften des Letzteren auf Ersteres übertragen, so können ergänzende Assoziationen das Fragment oder die Andeutung in der Imagination zum Ganzen vervollständigen. Vgl. Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876, Teil 1, Kap. IX., S. 86–122. Aus Perspektive der gegenwärtigen Neurowissenschaften nicht ganz unrichtig illustrierte Fechner die Wirkmacht seines ästhetischen Assoziationsprinzips auf den Vorstellungszusammenhang unseres Bewusstseins mit dem Bild des Gespinstes: »Schlagen wir einen Punkt eines gespannten Gewebes an einem Punkt an, […] so zittert das ganze Gewebe« (ebd., S. 111). Später heißt es: »Jeder assoziierte Eindruck ist eine, durch einen äußern Anlaß ins Bewußtsein gerufene, schon fertige besondere Kombination, welche von der Phantasie nach Gesetzen und Motiven, die wir hier nicht zu verfolgen haben, ins Einzelne ausgesponnen und zum Ansatz eines weiteren Fortgespinnstes gemacht werden kann« (ebd., S. 113).

90 Fechner 1876, S. 98.

91 Insofern ästhetisches Wohlgefallen wesentlich durch die individuelle Erinnerung an Wohlgefallen determiniert wird, jeder ästhetische Genuss neben dem objektiven auch einen subjektiven Faktor aufweist, ist dem ästhetischen Assoziationsprinzip die substanzielle Herausforderung jeder normativen Ästhetik inhärent. In dieser Hinsicht erscheinen gerade Fechners Einlassungen zur architektonischen Stilfrage graduell insofern inkonsequent, als faktisch keineswegs verallgemeinerbare ästhetische Erfahrungswerte hier unvermittelt absolut gesetzt werden: Stets werde etwa Mannigfaltigkeit, die keine Einheit aufweise, als chaotisch empfunden.

deren Anblick von vorn herein beleidigen mußte«,[92] erkläre sich dies daraus, dass sie nicht von Beginn an im Dienste der Schönheit, sondern die meiste Zeit im Dienste der Religion gestanden habe. Einzig die Macht der Gewöhnung habe zur endlichen ästhetischen Akzeptanz der genannten Mischwesen geführt.

Aus dieser Perspektive ließe sich auch Goethes bereits besprochenes, fiktives Geistergespräch (*Von deutscher Baukunst*, 1772) als ein geraffter Prozess der Gewöhnung bezeichnen. Vor der ersten Begegnung mit dem Außenbau des Straßburger Münsters hatte es Goethe, in einem dem ästhetischem Schauer Victor Frankensteins nicht ganz unähnlichen Empfinden, »im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers«[93] gegraut. Kaum hatte er dieses betreten, war er jedoch dem Geist seines Erbauers als dem Geist der Gotik begegnet, hatte sich unter dessen Führung in das Gebäude eingesehen und dabei auch in den vergangenen Epochenstil eingefühlt. Goethes Sorge, die in Antizipation des Eklektizimusproblems ganz dem mangelnden inneren Zusammenhalt der gleichwohl massenhaft vorhandenen Kleinformen galt, zerschlug sich mit zunehmender Einsicht in deren innerstes und rationalisierbares Ordnungsprinzip. Als Erwin von Steinbach Goethe über die innere Kohärenz des gotischen Stils unterrichtete, glätteten seine Erklärungen zu Statik und Ästhetik des Gebäudes die Borsten des Ungeheuers, indem sie diese in eine nachvollziehbare Ordnung brachten. Goethe konnte derer ansichtig werden, das Unheimliche wurde heimelig, das zunächst noch Ungeheure evident, das Ungeheuer durch vertrauensbildende Sinngebung geheuer und deshalb schließlich auch begrifflich obsolet. Es ließe sich behaupten: Goethes Essay literarisierte einen kognitiven Bildungsprozess als die Verwandlung eines krausborstigen *Monstrums* in einen altehrwürdigen, genauer: mit einem sowohl historischen als auch deutschen *Geist*. Ähnlich wie im Modell Burckhardts kann hier über den Prozess der Einfühlung Geist und geistiger Besitz reanimiert respektive generiert werden – was Goethe umso schneller gelang, als ihm der im Denkmal inkorporierte Epochenstil, der Schöpfer des Denkmals und der in beiden sich manifestierende nationale Geist als je unteilbare und unversehrte Entitäten galten: Ihnen eignet die innere Einheit, die Frankensteins Monster fehlt.

92 Ebd.
93 Goethe 1960 (1772), S. 33.

Wenngleich also Goethe, nicht aber Shelley den Bogen vom anthropomorphen zum architektonischen Monster schlug, ist es trotzdem der Roman letzterer, der mit Frankensteins Monster als einem Sinnbild des gescheiterten Synkretismus den nachfolgende Protagonisten der Stildebatte und der ästhetischen Theorie die wohl griffigste Metapher für das Phänomen und das Problem des Eklektizismus geliefert hat. Nirgends wird das deutlicher als bei Karl Rosenkranz, einem dem ästhetischen Idealismus verpflichteten Schüler und Biografen Hegels, der Shelley im Jahre 1853 im Dienste seiner negativen Ästhetik des *Häßlichen* zur Kronzeugin erklärte. Im Scheitern der frankensteinschen Schönheitsansprüche erkannte dieser ein allgemeingültiges Modell:

> Dieser Roman verdient hier um so mehr erwähnt zu werden, als er auch die Idee des Häßlichen auf interessante Weise verarbeitet hat. […] Obwohl nach der Intention eines Schöpfers nicht nur stark, sondern auch schön gebildet, erscheint es doch lebend als ein widriges Ungeheuer. Die Bewegung des Lebens macht alle seine Formen und Züge zu *gespenstigen* Verzerrungen.[94]

Rosenkranz zog die Lehre aus seinem Exkurs: »Das reifste Product menschlicher Technik, wenn es mit der Wunderthat des Schöpfers rivalisieren will, wird gerade durch das erreichte künstliche Leben zum Monstrum«.[95] Auch wenn Rosenkranz im Folgenden keiner genuine Auseinandersetzung mit dem Romantext anschloss und es ihm in diesem Zusammenhang nicht um Stil oder Geschichte in Architektur oder bildender Kunst, sondern einzig um die Ästhetik der Spukgestalt selbst ging, verdichtet sich in seinem Verweis auf Frankenstein dennoch das Kernanliegen seiner Ästhetik des *Häßlichen*, das in der Kritik eklektizistischer Verfahren besteht.

Zum besseren Verständnis des Folgenden ist zunächst darauf hinzuweisen, dass Rosenkranz, gleichwohl er die Kombinatorik als *Strukturprinzip* des Eklektizismus in der Metaphorik des Monströsen herabwürdigte, den *Begriff* des Eklektizismus nicht in seiner gegenwärtigen Bedeutung (und also auch nicht im Zusammenhang mit seiner substanziellen Eklektizismuskritik), sondern als Synonym des Historismus als Gesamtphänomen verwendete, also als Bezeichnung aller unselbstständiger Gesten des Kopierens und Nachahmens. Im

94 Rosenkranz 1853, S. 349 (Hervorhebung J.B.). Dass hier doch einmal der Begriff des Gespenstigen fällt, tritt insofern nicht in Konflikt mit den hier entfalteten Beobachtungen, insofern seiner hier verwendeten Adjektivierung keinerlei historische Valenzen eingeschrieben sind.

95 Ebd., S. 351.

Rahmen dieser Kritik verfing auch bei ihm die Metaphorik des Todes. In der individuellen Ausprägung von Rosenkranz versuchte diese, insbesondere das Motiv des Abtötens des letzten Lebenshauches überkommener Stile zu fassen, welche die Versuche ihrer Beschwörung und Wiederbelebung nach sich zögen. Unter der Überschrift *Das Todte und Leere* führte Rosenkranz das Hässliche ganz auf das Tautologische und Langweilige,[96] das hässliche Tote auf einen Mangel an Selbstbestimmung[97] zurück. Entsprechend trete

> das Todtgeborene von Inhalt und Form bei vielen Werken der Sculptur und Malerei durch die akademische Geschultheit […] ein. […] Was bei dem Original ein Spiel des frischen Lebens ist, wird in der Copie des Nachahmers zu einer todten Machwerkerei, zum öden Aggregat eines sterilen Eklekticismus.[98]

Generell aber gilt Rosenkranz Kritik weniger der Nachahmung als solcher als vielmehr den *kombinatorischen* Griffen in den Fundus historischer Stile – mithin dem Eklektizismus in der gegenwärtigen Bedeutung des Begriffs. Während ein kohärenter Stil die Schönheit auch niederster Kunstwerke begünstigen könne, ergebe sich abstoßende Wirkung nicht nur aus der »Incorrectheit […und] Unrichtigkeit, […] dem Abweichen von der Gesetzlichkeit, welche der Natur und dem Geist einwohnt. Im Besondern besteht sie in dem Ungehorsam und Widerspruch gegen die ideale Bestimmtheit eines Styls, gegen den Styl einer Nation, gegen den Styl einer Schule.«[99] Stilreinheit lautet die Losung, die Rosenkranz auch unter der Überschrift *Die Incorrectheit in den besondern Stylarten* noch einmal genauer zu begründen wusste. Eine »besondere Form des Häßlichen« sei ganz »aus der Negation der Individualität eines Styls«[100] zu erklären. Mit Blick auf die Stillagen fuhr Rosenkranz fort: »Es ist folglich incorrect, wenn in einem Kunstwerk ein durch sein Wesen geforderter Styl nicht durchgehalten wird.«[101] Wendungsreich kehrte der Autor vorsorglich alle Argumente und Befunde beiseite, die über die Potenz verfügen, die Kohärenz seines historischen Entwicklungsmodells und seines Bildes von der Reinheit

96 Ebd., S. 298.
97 Ebd., S. 294.
98 Ebd., S. 296. Schlimmer noch: »Die Nachahmung übertreibt in ihrer Unselbstständigkeit nicht blos die Fehler, sondern gewöhnlich auch die Tugenden ihres Originals und verkehrt durch solches Unmaaß die Tugenden selbst wieder zu Fehlern. Eben hierdurch wird der Rest ursprünglichen Lebens, der aus dem Urbilde noch herübergenommen, vollends getödtet.« Ebd., S. 297.
99 Ebd., S. 149.
100 Ebd., S. 138.
101 Ebd., S. 139.

der Epochenstile zu gefährden. So seien »Die Frazzen z.B., die wir an den Säulknäufen Gothischer Kirchen antreffen«[102] der Homogenität ihres Gesamteindrucks deshalb nicht abträglich, weil ihr Ursprung nicht in ästhetischen, sondern in sozialen Bedingungen [der Bauhütte] zu suchen sei: »Aus dem Styl des Ganzen können sie nicht abgeleitet werden«[103] – »Das unabsichtliche Vermischen der Stylarten, das *bewußtlose* Ueberspringen von einer in die andere wird häßlich«.[104]

Es zeichnet sich – umso mehr angesichts der buchstäblichen Bewusstlosigkeit, mit der auch die mentale Ausgangslage von Frankensteins Monster beschreiben würde – ab, dass diese Regel nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Gespenster gelten könnte, die gerade auch dann als Individuen gedacht werden, wenn sie als Personifikationen eines sozialen oder historischen Zeitgeistes Kollektive und ihre Stile vertreten. Mit Blick auf die architektonischen Objektivierungen seines Modells des Hässlichen bediente sich Rosenkranz deshalb folgerichtig einer Terminologie, die auf direktem Wege zum Frankenstein-Problem zurückzuführen scheint:

> Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert hat man an und in den Gothischen Kirchen und Rathhäusern viel Reparaturen, Ergänzungen, Umbauten in einem antikisierenden Styl gemacht, dessen heitere Schönheit mit der Tendenz zum Erhabenen im Deutschen Styl gar nicht im Einklang war; ein Widerspruch, den man nur häßlich, nicht komisch finden kann, zumal die meisten dieser supplementarischen Bauten in sich selbst oft *Monstra* des Styles waren, den sie ausdrücken sollten.[105]

So sei denn auch die durch Imagination leicht zu korrigierende Unvollständigkeit – in diesem Punkt griff Rosenkranz Dehios Diktum »Konservieren, nicht restaurieren« vor – einer stilvergessenen Vervollständigung unbedingt vorzuziehen:

> Stellen wir uns z.B. vor, daß eine Gothische Kirche nach dem ursprünglichen Plan zwei Thürme hätte haben sollen, daß nur der eine derselben vorerst ausgeführt wäre, daß späterhin noch ein zweiter Thurm, allein in einem andern Styl hinzugefügt würde, so wäre zwar die Symmetrie da, denn es sollten ja zwei Thürme sein, aber sie wäre zugleich in einer dem Begriff des

102 Ebd., S. 140.
103 Ebd.
104 Ebd., S. 141 (Hervorhebung J.B.).
105 Ebd. (Hervorhebung J.B.).

Ganzen nicht entsprechenden, seiner Einheit vielmehr qualitativ widersprechenden Weise vorhanden[106]

Und so schlug Rosenkranz den Bogen von der verunreinigenden Restaurierung und ihrem Ergebnis, dem Eklektizismus als dem Monster des geschundenen Stiles, am Ende zurück auch zur *menschlichen* Missgestalt, indem er Lord Byrons Drama *Der umgestaltete Ungestalte* (*The Deformed Transformed*, 1824) für seine Argumentation in Anspruch nahm und damit die traditionsreiche Analogie menschlichen und architektonischen Proportionen auch um das nicht minder traditionsreiche Motiv des Missverhältnisses zwischen schönem Geist und hässlichem Körper[107] bereicherte: »Krüppel stellen uns vornämlich diesen Mangel der Symmetrie dar, wie wenn ein Arm oder Fuß verschrumpft oder verkrümmt ist. Die Asymmetrie ist nicht einfache Gestaltlosigkeit, sie ist entschiedene Ungestalt.«[108] Lord Byron habe die diesbezüglichen Qualen eines »geistesstarken Bukligen«[109] geschildert:

Wenn ich mit deinem Klumpfuß einen Büffel,
Das schnelle Dromedar mit deiner Höhe
Des Hökers höhnen wollte, jubelten
Die Thiere ob des Compliments.

[…]

Naturgemäß ist deine Form; es war nur
Verfehlte Güte der Natur, die Gaben,
So andern zugedacht, dem Menschen gab.[110]

Dass der Höcker das Dromedar, nicht aber den Buckligen ziere, das hätten Byrons Verse mithin dargelegt. Rosenkranz beließ es nicht beim Vergleich der natürlichen Anatomie des Menschen und der vermeintlich natürlichen Ana-

106 Ebd., S. 85f.
107 Anja Zimmermann hat darauf hingewiesen, dass die Zunahme eines generellen Interesses an einer »Ästhetik des Hässlichen« – und also insbesondere des hässlichen menschlichen Körpers, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch im Generellen nicht unwesentliche Impulse aus dem medizinischen Diskurs erfuhr. Vgl. Zimmermann, Anja: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009, S. 30, hier im konkreten Verweis auf: Rauber, August: *Der Naturalismus in der Kunst*, Leipzig 1897, S. 10.
108 Rosenkranz 1853, S. 86.
109 Ebd.
110 Zit. nach ebd., S. 86f.

tomie eines Architektur- respektive Epochenstils, sondern führte auch die Kategorie des Nationalstils ins Feld. Auch der, der sich über die Vorgaben des eigenen Nationalstiles hinwegsetze, betreibe nicht weniger als ein Schicksalsspiel: »Eine Nation verfügt nicht frei über ihr Schicksal«, so Rosenkranz – und damit auch nicht über ihren »Kunststyl« oder ihren »Nationalgeschmack«.[111] Sie wird sich deshalb auch nicht zum Herrn über den Zuschnitt ihres »ästhetischen Ideals«[112] erheben dürfen. Es bliebe zu ergänzen: Die Anmaßungen des heimatlos vagabundierenden Flickschusters Victor Frankenstein und des Eklektizisten sind derselben Natur: Es sind Vergehen *gegen* die Natur.

So liefert Rosenkranz' Ästhetik des Hässlichen in der Summe eine Reihe Indizien dafür, dass eine ethische und ästhetische Sozialisation und Gestimmtheit, die sich auf Basis all ihrer Axiome und Prämissen die abgrundtiefe Hässlichkeit von Frankensteins Monster zu diagnostizieren gezwungen sah, dasselbe Urteil unweigerlich auch über den Eklektizismus fällen musste. Beide Schiedssprüche bedienen sich derselben Begriffe und Denkfiguren. Das Monster sündige in seiner Spielart der menschlichen Missgestalt ästhetisch gegen die Natur und ihr Gesetz der Symmetrie, in seiner Spielart der Stilverunreinigung nicht zuletzt gegen die Norm. Und da diese auch Dauer, Gewöhnung und mithin Geschichte sei, versündige der Eklektizismus sich selbst noch gegen den stilreinen Historismus. Wo dieser doch immerhin Geister und Gespenster der Geschichte hebe, fehle es dem Monster selbst an dieser – womit wohl sein eigentliches Problem bezeichnet wäre.

Das Problem des Eklektizismus ist somit auch bei Rosenkranz kein rein äußerliches, sondern ein vermeintliches Symptom schwerwiegender struktureller und substanzieller Degeneration. Wie Shelley ging es Rosenkranz wesentlich um die Kritik einer von vermessenem Positivismus und Irrglauben getragenen Hybris, die ihre Hand an vermeintlich natürliche Ordnungen, intakte Organismen oder gar an die Identität eines Volkskörpers zu legen wage. Es nimmt kein Wunder, dass von Denkfiguren wie diesen eine Linie zu der unseligen

111 Ebd., S. 142.

112 Ebd., S. 144. Eine ähnlich verpflichtende Bindung bestehe auch gegenüber dem Epochenstil. Selbst Ausnahmen dieses Prinzips sind bei Rosenkranz auf das Motiv des natürlichen Wuchses zurückzuführen. So gebe es »Bauwerke, in denen der Styl verschiedener Jahrhunderte sich so wunderbar verschmolzen hat, daß sie bei aller Heterogenität der besonderen Bestandtheile doch ein höchst interessantes, disharmonisch-harmonisches Ganzes ausmachen.« Ebd., S. 108. Nicht zuletzt habe physische Größe einen graduell lindernden Einfluss auf die Wirkung eklektizistischer Vergehen: »Ein größerer Bau wird jedoch immer einige Besinnung verrathen und ein Durcheinander verschiedenartiger Baustyle aus verschiedenen Jahrhunderten wird nicht sowohl einen häßlichen, als einen phantastisch imposanten Eindruck machen.« Ebd., S. 48f.

Engführung auch von stilistischer und *rassischer* Reinheit führen musste.[113] Als deren später Nachhall ließe sich etwa noch Paul Schultze-Naumburgs weit ausgreifende Metaphorik einer *Physiognomik* des Landes im Generellen, seiner Architektur im Speziellen sowie beider Entstellung etwa durch den Historismus verstehen,[114] die sich dank des erbbiologisch argumentierenden Kulturverständnisses seines Autors bald problemlos auch der nationalsozialistischen Ästhetik andienen ließ. In Paul Schultze-Naumburgs *Kunst und Rasse* (1928) hatten sich die kulturhistoriografischen Biologismen und Psychologismen des 19. Jahrhunderts längst zu volkshygienischen Prämissen verhärtetet:

> Häuser haben Gesichter wie Menschen und sie tragen in ihnen einen ganz bestimmten Ausdruck zur Schau, an dem man sie erkennt und aus dem man auf ihre innere Verfassung schließen kann, wenn man sich auch nur einigermaßen auf die so deutliche Sprache der Physiognomie versteht.[115]

Es ist folgerichtig, dass Schultze-Naumburg auch in der eigenen architektonischen Praxis eklektizistische Fassadengestaltungen ablehnen musste:[116] Sie hätten ihn wohl angeschaut wie Frankensteins Monster. Bei allen komischen Seiten, die man Schultze-Naumburgs animistischen Projektionen auf das Antlitz ausgewählter Architekturen abgewinnen mag: Die Analogiebildung zwischen menschlichem Gesicht und architektonischer Fassade ist alles andere als seine Erfindung, sondern bereits dem Begriff selbst inhärent. Wie das englische *face* geht auch der deutsche Begriff *Fassade* auf das lateinische *facies* (= Gesicht) zurück und nimmt damit einen zentralen Platz innerhalb der mannigfaltigen terminologischen Architektur-Körper-Analogien ein, auf die schon Freud so eindrücklich hingewiesen hat. Diskutiert wird das Motiv der Fassade als des

113 Vgl. hierzu ausführlicher: Malchow, H.L.: Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain, in: Bloom, Harold (Hg.): *Bloom's Modern Critical Interpretations: Mary Shelley's Frankenstein*, New York 2007, S. 61–94.

114 Vgl. etwa Schultze-Naumburg 1928; sowie: Schultze-Naumburg 1929. Zu Schultze-Naumburgs Konzept einer Architektur-Physiognomik vgl. auch Sauerländer, Willibald: Vom Heimatschutz zur Rassenhygiene: Über Paul Schultze-Naumburg, in: Schmölders, Claudia/Gilman, Sander L. (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik*, Köln 2000, S. 32–50; Bohde 2012, S. 85–92 (Kapitel: »Im Kampf gegen das entstellte Gesicht. Schultze-Naumburgs eugenische Architekturphysiognomik«).

115 Schultze-Naumburg 1928, S. 108.

116 Als Architekt waren Schultze-Naumburg historistische Anleihen keinesfalls fremd, allerdings arbeitete er, so Barbara Miller Lane, diesbezüglich stets »stilgetreu« und »lehnte jede Form von Eklektizismus ab […]«. Miller Lane, Barbara: *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*, Braunschweig 1986 (Cambridge 1968), S. 28.

Gesichts architektonischer Baukörper noch in jüngeren architekturtheoretischen Einlassungen.[117]

Gescheiterte Hoffnung

Allen hier knapp oder umfänglicher referierten Ansichten ist die Prämisse gemein, dass lebenstüchtiger Geist sich nicht spalten lässt. Individueller menschlicher Geist, Nationalgeist oder Zeitgeist müsse nach innen immer als homogen, nach außen hin als distinkt gedacht werden. Dasselbe gelte auch mit Blick auf Werke der bildenden Kunst, auf Fassaden, Baukörper oder auf die den Kunstwerken oder Gebäuden zugemessenen Lebensspannen. Die Erzeugung oder der Schutz lebensfähigen Geistes sei diesbezüglich für das Gros der Autoren einzig über die Einhaltung der Gebote nach Stilreinheit zu erwirken und nur für einige wenige auch mithilfe eines Eklektizismus, der aus der Gegenwart heraus geboren wird.

So erhoffte sich Carl Boetticher 1846 eine »Zersetzung der Vorstellung von der Vorbildlichkeit historischer Stile durch eine kunsthistorische Forschung, […] die das Zeitbedingte, mithin von der Gegenwart Abzulehnende, von den ewigen Gehalten des Überlieferten scheiden solle. Dies würde der wahre, der *geistige* Eklektizismus […] sein.«[118] So wird *ex negativo* selbst in dieser Wendung das Problem des Mangels an Geist im real existierenden Eklektizismus bestätigt. Der *geistige* Eklektizismus sei Ziel und Ausweg, wenngleich bislang noch Zukunftsprospekt. Aus Sicht des Volkskundlers Robert Mielke haben sich entsprechende Hoffnungen ein halbes Jahrhundert später immerhin bedingt eingelöst. »Unser Kunsthandwerker ist Eklektiker, er kennt alle Stile und weiß sie zu verwenden«, beschrieb er den Status Quo im Jahre 1889. Gleichwohl, so Mielke weiter, laufe derlei Kenntnisüberschuss Gefahr, ein mechanistisches Kunstschaffen anstelle einstiger Gemütstiefe zu stellen. »Tritt zu diesen

117 Dazu zuletzt Hasse 2015, insbesondere S. 45–49. In Hasses kurzen Einlassungen zum Thema »Gesicht – Fassade – Maske« schwingt allerdings – im Rekurs auf Vilem Flusser – etwas zu pauschal noch die voreilige Gleichung Fassade = Maskerade mit. Flusser hatte geschrieben: »›Fassade‹ meint ja Gesicht, und zwar jenes Gesicht, unter dem sich Gebäude maskieren, um ein öffentliches Ansehen zu haben und, um eine Rolle zu spielen.« Flusser, Vilem: Fassaden: Masken, Personen, in: *ARCH+* 111 (1991/92), S. 64f., hier S. 65. Vgl. Hasse 2015, S. 45. Hans Beltings Untersuchung *Faces* lässt diese architektonische Dimension ihres Gegenstandes unbeachtet. Vgl. Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.

118 Zit. nach Sedlmayr 1998 (1948), S. 76 (Hervorhebung J.B.). Es wäre dies »ein Eklektizismus der Kraft, nicht der Schwäche«, fügte Sedlmayr hinzu. Ebd.

Voraussetzungen noch der Betrieb der Maschine, die Massenfabrikation, so erzeugt diese Verbindung Werke, welche […] selbst unserer durchaus nicht sentimentalen Zeit zu dürftig erscheinen. Der moderne Hellenismus hat solche Schöpfungen auf dem Gewissen.«[119] Mit dem Verweis darauf, dass sich in der hier ins Feld geführten unheilvollen Kombination vom »Betrieb der Maschine« und einem »modernen Hellenismus« ein Echo der Apparaturen von Shelleys »modernem Prometheus« vernehmen ließe, soll deren Roman im Folgenden und im Hinblick auf das Eklektizismus-Problem noch einmal einer punktuellen Relektüre unterzogen werden.

Zur Sprach- und Erinnerungsfähigkeit, Herkunft und Zukunft von Frankensteins Monster

Die Heimatsuche einer entwurzelten Kreatur

Der Versuch, die wesentlichen Implikationen der in den begrifflichen »Turn« vom *Gespenst* zum *Monster* eingelagerten Vorstellungen klarer auszudifferenzieren, soll hier zunächst mit Blick auf den für ungezählte Spukmotive so zentralen Verlauf der Blutslinie beginnen, die gemeinhin auch die materiellen, die geistigen und die kulturellen Erbtitel der jeweils jüngeren Generation determiniert. Wer also *ist* Frankensteins Monster und wie ließen sich seine Familienverhältnisse beschreiben?

Das Monster selbst sieht seinen Schöpfer Victor in einiger Folgerichtigkeit nicht bloß als seinen Schutzbefohlenen, sondern als seinen Vater an. Wie manch anderer Vater hatte dieser an die langfristigen Konsequenzen seines Schöpfungstriebes zunächst nicht gedacht. Sein Anlass, das von ihm geschaffene Lebewesen tatsächlich zu verstoßen, besteht jedoch zunächst allein in seinem ästhetischen Ekel vor der eigenen Schöpfung. Diese sieht sich komplett auf sich allein gestellt, denn auch Victors Braut, mit der das Monster nichts verbindet, kommt nicht als Mutter in Betracht. Vielmehr hatte schon Victor Frankenstein im Dienste der Vervollkommnung seiner Künste Frau und Familie den Rücken gekehrt.

Frankensteins Monster wurde nicht gezeugt, ausgetragen und geboren, nicht wiedergeboren im Sinne einer Reinkarnation oder Renaissance. Vielmehr besteht es aus Leichenteilen und somit aus im Wortsinne reanimierten Relikten,

119 Mielke, Robert: Noch ein Wort zur Stilfrage, in: *Kunstgewerbeblatt* 5 (1889), S. 134f.

mit denen sich gleichwohl auch kein herkömmliches Revival realisieren ließ. Zwar wurden Leben und Tod seiner Organspender sowohl von Shelley als auch von ihrem Titelhelden als *Bedingung* des (literarischen) Wiederbelebungsexperimentes explizit und substanziell mitgedacht, weshalb sich das Leben von Frankensteins Monster, anders etwa als das des Golems oder von Pygmalions Galatea, nicht der Erstbelebung einer zuvor nie durchpulsten Materie verdankt. Vom herkömmlichen Gespenst indes trennt ihn vor allem der Umstand, dass sein Geist und sein Leib nicht aus einem, sondern aus einer unbestimmten Anzahl toter Körperteile zusammengesetzt wurden. Es handelt sich bei den geschändeten Toten ferner nicht um die die *Gothic Novel* kennzeichnenden identifizierbaren Individuen, die infolge einer biografischen oder historiografischen Kränkung als Gespenster umgehen.

Das hat neben den qualitativen Folgen für das äußere Erscheinungsbild des Monsters auch Folgen insbesondere für dessen *geistige* Konstitution. Da sich sein Kompositkörper in ungezählte Teilidentitäten und Ahnentafeln auffächert, da ferner Herz und Nieren ungeprüft blieben, verschafft sich keines der irdischen Leben seiner ungezählten Organspender in einem individuellen und eigenwilligen untoten Nachleben Gehör. Kein irdisches Vorleben lässt sich näher bestimmen oder charakterisieren, keines ist von historischer oder topografischer Bedeutung, keines wehrt sich gegen seinen Missbrauch. Frankensteins Monster kann deshalb auch keine bestimmbaren kulturellen, ideologischen oder psychologischen Altlasten mit sich tragen, keinen Zeitgeist und keine Biografie als kulturelles Erbe, als Movens oder Agenda in Anspruch nehmen – wessen Geist sollte es perpetuieren, in wessen Interessen handeln, wessen Erinnerungen teilen? Auch die unausweichlichen offenen Rechnungen als Motor seines Strebens generiert das Monster, das selbst Zeit seines Lebens nur folgerichtig ohne Namen bleibt, erst im Verlaufe und infolge der eigenen und irdischen Biografie.

Anders als der Wiedergänger – auch hier blieb Shelley konsequent bei ihrer Linie – kann es ferner angesichts des spezifischen Zuschnitts seines Wiedereintritts ins Diesseits zunächst weder sprechen noch richtig denken. Allem voran fehlt ihm zunächst insbesondere jede Erinnerungsfähigkeit, deren Einsatz erst das inzwischen sprachfähige Monster als ein diffuses Gewirr unbestimmbarer Eindrücke erfährt. Wo keine Geschichte fortgeschrieben wird, können vom gänzlich unbeschriebenen Monster weder Kenntnisse noch Sprache adaptiert, sondern jeweils nur durch eigene Anstrengung erworben werden. Und während sich Victor Frankenstein seiner Identität versichert, indem er den eigenen Stammbaum aufruft,[120] *verwehrt* er seiner Kreatur eben diese Option der historischen Selbstvergewisserung. »Because the Creature cannot grasp hold of

120 »I am by birth a Genovese […]«. Zit. nach Gigante 2000, S. 580.

any symbolic connections in reconstructing his past, he gropes blindly for the source of his ›real‹ being«,[121] markierte auch Gigante diesen radikalen Kontrast der Beschaffenheit der familiären Herkunftsgeschichten von Schöpfer und Schöpfung, ohne den Befund essenziell in ihre Analyse mit einzubeziehen – wenngleich auch sie des Monsters Bekenntnis über das Erwachen seines psychischen Bewusstseins zitiert:

> It is with considerable difficulty that I remember the original aera of my being: all the events of that period appear confused and indistinct. A strange multiplicity of sensations seized me, and I saw, felt, heard, and smelt, at the same time; and it was, indeed, a long time before I learned to distinguish between the operations of my various senses.[122]

Diese Selbstauskunft legt das Wirken einer multiplen Psyche offen, die sich auch in Fragen der Memoria als eklektizistischer Teppich aus dekontextualisierten, enigmatischen und konfusen Erinnerungssplittern offenbart und dabei zugleich auch die Unmöglichkeit einer tragfähigen Identitätsbildung markiert. Das babylonische Sprachgewirr im Kopf des Monsters verweigert sich Sinn und Syntax und die Vielzahl seiner Stimmen beraubt jede einzelne ihrer Bedeutung.

Ungeachtet seiner stets nur erwachsenen Leichen entnommenen Körperteile startet das Monster, wie etwa auch Cecile Helman festgestellt hat, als ein erwachsenes Kind ins Leben.[123] Und als solches erlernt es – gleich einem Neugeborenen und ungleich jedem Gespenst – Sprache und soziales Verhalten ohne jeden sinnvollen Rückgriff auf einen bereits vorhandenen Erkenntnis- und Wissensfundus. Selbst sein Hass will erst mühsam erworben werden. Und erst in einer von Autodidaktik und Zufällen geprägten Sozialisation und in fortschreitender Erkenntnis der eigenen, untilgbaren Außenseiterrolle stürzt das Monster in die unausweichliche und unauflösliche Identitätskrise, die in seiner körperlichen Beschaffenheit längst untilgbar angelegt war. Die kränkende Einsicht in die eigene Herkunfts- und Perspektivlosigkeit infolge der Unreinheit des eigenen Blutes lassen die Kreatur verbittern und schließlich auf Rache an seinem Schöpfer und allem vermeintlich Gesundem sinnen. Wie der mit Gewalt zusammengestückelte Körper gibt sich mehr und mehr auch der multiple Geist in seiner allumfassenden Aggressivität als umfängliche Ichstörung zu erkennen. Des Monsters Blindwut ist dabei weder verbildet noch neurotisch.

121 Ebd., S. 580f.
122 Zit. nach Ebd., S. 580.
123 »[T]he monster is an adult child«. Helman, Cecile: *The Body of Frankenstein's Monster: Essays in Myth and Medicine*, New York 2004, S. 20.

Vielmehr fehlt ihr die historische Ursache, Fundierung und Identität, genauer: Sie gründet sich auf der Einsicht ihres Fehlens.

Rast- und Ortlosigkeit: Der Gegenentwurf zum genius loci

Neben der Geschichtslosigkeit des Monsters bildet die *Ortlosigkeit* eine weitere Facette seines Eklektizismus. Anders als dem Gros der Gespenster lässt sich ihm kein *genius loci* zuweisen. Die ästhetisch-genalogische Unreinheit verwehrt ihm jede kulturelle Verwurzelung, jede Teilhabe an einem Regional- oder Nationalgeist.

Der Ausgangspunkt der Erzählung scheint gleichwohl keineswegs zufällig gewählt: Dass Shelley die Stadt Genf zum Herkunftsort ihres Romanhelden bestimmte, mag primär darin begründet liegen, dass die Niederschrift ihres Romans im Jahre 1816 infolge einer denkwürdigen Nacht in Lord Byrons Villa Diodati am Genfer See beschlossen worden war.[124] Der genuine Hinweis jedoch, dass Victor Frankenstein mithin aus einer »calvinistischen Republik«[125] stammte und sein abenteuerlicher Niedergang hier seinen Anfang nahm, gibt dem Leser suggestiv auch eine generelle Skepsis gegenüber dem Bilde mit auf den Lektüreweg, selbst wenn die diesbezügliche Sittenstrenge des Calvinismus im weiteren Verlauf der Erzählung von Shelley nicht mehr explizit ausgewiesen wird.[126] Gleichwohl bemisst diese schon im Voraus das Ausmaß des Frevels und der Bestrafung Victor Frankensteins, der sich anschickt, als selbsterklärter Demiurg ein lebensfähiges Ebenbild des Menschen zu erschaffen,[127] um im

124 Shelley wohnte dem Abend noch als Mary Godwin bei. Anwesend war auch ihr baldiger Ehemann Percy Bysshe Shelley. Der Wettbewerb um das Verfassen der besten Gespenstergeschichte wurde von Lord Byron initiiert, aber nur von Mary Shelley eingelöst. Vgl. Stölzel 2013, S. 189–193.

125 Shelley 2009, S. 31.

126 Es verdient Erwähnung, dass Shelleys Vater, der Schriftsteller William Godwin, selbst zunächst calvinistischer Priester und Sohn eines solchen war, sich aber schon im frühen Erwachsenenalter von seinen religiösen Überzeugungen lossagte und sozialreformerischen Ideen zuwandte.

127 Zu den calvinistischen Positionen in Hinblick auf die Kulturtechnik des Schminkens nach Maßgabe ästhetischer Ideale, die als vermeintlich unlauterer Eingriff in Gottes Schöpfung mit Idolatrie und Bilderkult des Katholizismus enggeführt wurden. Vgl. zuletzt und am Beispiel eines Traktats aus dem 17. Jahrhundert: Sammern, Ramona: Idol and Face: Thomas Tuke's Puritan Discourse on Face Painting and Idolatry, in: *kritische berichte* 1/2017, S. 27–32, hier insbesondere S. 28. Das *Nähen* von Gesichtern konnte im Vergleich zum Übermalen von Gesichtern aus dieser Perspektive kaum anders als eine Potenzierung des Vergehens bis hin zu Blasphemie gewertet werden.

Schicksalsverbund mit seiner Kreatur zum Ausgestoßenen, Vertriebenen, Verdammten und zum *Ortlosen* zu werden.

Der Roman gibt sich in der Folge nicht umsonst sowohl als doppelter Bildungs- als auch als doppelter Reiseroman zu erkennen. Denn in ihrer Entwurzelung bilden Schöpfer und Kreatur eine Schicksalsgemeinschaft, deren räumliche wie zeitliche Unzugehörigkeit und Heimatlosigkeit sie in rast- und richtungslosen Odysseen von den höchsten Berggipfeln quer durch Europa ins ewige Packeis treibt. Noch bevor die Erkenntnis der eigenen ästhetischen Unreinheit Frankensteins Monster durch immer neue optionale Teilheimaten vagabundieren lässt, durchmisst bereits sein Schöpfer ungezählte Städte, Gebirge und Flusstäler – stets auf der Suche nach neuen Methoden und Leichenteilen für den jeweils nächsten Schritt seines Vorhabens, für das sich folglich ebenfalls keine kulturelle Heimat finden lassen wird.

Die irrlichternden Grand Tours der unseligen Schicksalsgemeinschaft, die den Reiseberichten Victor Frankensteins und seiner Kreatur zu entnehmen sind, bedeuten nie eine Annäherung an die Kulturen der Welt, sondern im Gegenteil eine fortschreitende universale kulturelle Entfremdung bei einer jeweils fortschreitenden Verengung des Blicks. Hat zunächst dieser wie jener ein essenzialistisches Bildungsprojekt ausgerufen, bleibt der (gewünschte) Bildungserfolg hier wie dort aus. Im Gegenteil betreiben die wechselseitigen Verfolgungen, Such- und Fluchtbewegungen einzig die Degeneration und Entwurzelung beider Charaktere.

Akzeptiert man Frankensteins Monster als ein Modell auch des Eklektizismusproblems, ließen sich eine Reihe denkbarer Folgerungen diskutieren. Erstens wäre festzustellen, dass Shelleys *Gothic Novel* jeden Verweis etwa auf die Gotik offenbar planvoll aussparen musste, um Frankensteins Monster bewusst von allen der Historie entstiegenen Gespenstern zu distanzieren, die sich als Sprachrohr historischen Zeitgeists auch in Fragen des Kulturellen Gehör verschafften. Mit Blick auf den politischen Kontext seiner Entstehungszeit ließe sich ferner darüber nachdenken, ob Shelley ihren nur ein Jahr nach Ende der Freiheitskriege (1813–1815) beschlossenen und nur zwei Jahre später veröffentlichten Roman nicht minder planvoll zwar auch in ihrem Heimatland Großbritannien, vor allem aber in Bayern und den Rheinlanden spielen ließ: Die deutschen Staaten hatten nicht nur eben erst reichliche Erfahrung mit Leichen und Ruinen gemacht, sondern auch ihre in den Wiener Kongress hineingetragenen Hoffnungen auf eine baldige Reichseinigung begraben müssen. Ist mithin Frankensteins Monster auch ein wenig das Portrait der noch fragmentierten, verspäteten Nation[128] Deutschlands und seines viel diskutierten politisch-kon-

128 Das geflügelte Wort der »verspäteten Nation« geht auf Helmuth Plessner zurück: Plessner, Helmuth: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes,* Stuttgart 1959 (1935).

fessionellen Flickenteppichs – wenn nicht gar ein sorgenvoller Ausblick auf die Lebensfähigkeit eines künstlich zusammengesetzten Staatskörpers? Und musste nicht, umso mehr Deutschland seine Reichseinigungsphantasien bereits massiv in eine Verklärung und Restitution der Gotik einlagerte, der Eklektizismus im Sinne der Unüberwindbarkeit des (Stil-)Pluralismus dessen Schreckbild sein?[129]

Damit stellt sich drittens erneut auch die Frage nach Shelleys eigenem Stilbekenntnis. Am Pranger steht bei ihr nicht, wie etwa bei Rosenkranz, der Verstoß des eklektizistischen Monsters gegen die Norm- und Proportionslehre des Klassizismus, sondern vielmehr dessen Prämisse, dass das Gute, Wahre und Schöne unverbrüchlich zusammengehöre und dass deshalb auch das Böse, Falsche und Hässliche eine unauflösliche Einheit bilden müsse. Das tragische Schicksal des Monsters beruht hier keineswegs auf einer Unausweichlichkeit, sondern auf einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung. Victor Frankenstein wendet sich – zunächst allein aus ästhetisch motivierter Vorverurteilung – von seinem Zögling ab, um bald jede Verantwortung seiner Vaterrolle abzuleugnen. Anders als ihr Titelheld verteufelte Shelley dessen Kreatur nicht, die zwar hässlich, aber gut ist, bevor sie böse wird,[130] sondern verlieh ihr eine Stimme: Wäre es gelungen, auch das Unreine und Unregelmäßige in den Kanon des ästhetisch Akzeptablen einzugemeinden, hätte Victor Frankenstein der Rache seines Geschöpfes vorbeugen können.

So bestätigte etwa auch eine kurz nach Erscheinen von Shelleys *Frankenstein* zu Papier gebrachte Devise Friedrich Schlegels zwar den grundsätzlichen Konnex zwischen ästhetischer Einheit und deren Schönheitseindruck, wusste diese aber bereits ganz im Sinne Shelleys zu relativieren. In Verteidigung der Nazarener und in Kritik der Bemühungen der klassizistisch gesinnten Maler, die Malerei der Hochrenaissance wieder zu restituieren, schrieb Schlegel 1819: »Ein neues Leben aber kann nur aus der Tiefe einer neuen Liebe hervorgehen, und das Vortreffliche in der Kunst läßt sich nicht so aus verschiedenartigen Ingredienzen zusammensetzen und bereiten, wie ein Heiltrunk in der Medizin.«[131] Schlegels doppeltes Argument bezeichnet bemerkenswert präzise die

129 Auch Gigante hat nicht zuletzt darauf verwiesen, dass Shelley auch die politischen Subtexte der ästhetischen Maximen Humes oder Burkes verinnerlicht haben könnte: Nach diesen ergebe sich das Schöne aus der Einheit der Vielheit, ein geordnetes Staatswesen finde seinen Ausdruck deshalb in der Metapher und Schönheit eines politischen Kompositkörpers. Vgl. Gigante, S. 570.

130 Entsprechend lautet auch die Selbstauskunft des Monsters: »[I]ch war einst gut«. Shelley 2009, S. 129.

131 Schlegel, Friedrich: Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom (1819), in: Busch, Werner/Beyrodt, Wolfgang (Hg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahr-*

beiden nur ein Jahr zuvor in Romanform publizierten Hauptsünden Victor Frankensteins: das Flickschustern einerseits, die versagte Liebe andererseits. Nähme man Schlegels ästhetisches Credo somit zum Schlüssel der Romanlektüre, dann bliebe auch dessen Botschaft ambivalent: Hätte die hier bezeichnete Schöpferliebe, die Victor seinem aus verschiedenartigen Ingredienzen zusammengesetzten Geschöpf versagt, diesem nicht doch wenigstens zu etwas mehr Menschenwürde, innerer Schönheit und sozialer Verträglichkeit verholfen?

Somit galt es Shelley nicht als ausgemachte Sache, dass das genealogische oder evolutionäre Fortleben einer neuen, »eklektizistischen« Art um jeden Preis zu verhindern sei. Anders ihr Titelheld: Inzwischen einsichtig, sorgt Victor Frankenstein dafür, dass seinem Monster nicht nur die Vorfahren, sondern auch die Nachkommen versagt bleiben. Als dessen Monster nicht nur seine verzweifelte Einsamkeit, sondern auch die eigene Geschlechtsreife manifest werden lässt, indem es seinem Schöpfer eine Gefährtin von ähnlichem Zuschnitt abzupressen versucht, beginnt dieser zwar zunächst, dem Modell des göttlichen Schöpfungsprozesses folgend, eine »eklektizistische Eva« aus den Rippen anonymer Dritter zu formen, wird aber bald schon von der Angst vor den Konsequenzen einer möglichen natürlichen Vermehrung des Unnatürlichen übermannt. Sie wäre nicht zuletzt einer Chronifizierung des Hässlichen und mit ihr dem endgültigen Verlust kultureller Identität – dann wohl des gesamten Menschengeschlechts – gleichgekommen. So wählt Victor stattdessen den finalen Kampf mit dem potenziellen Ahnherrn einer monströsen Dynastie – und fällt diesem zum Opfer.

Nachdem Victor sein Leben gelassen hat, beschließt dessen Kreatur den Roman mit einer Selbstanklage und einem in Aussicht gestellten Freitod, über dessen Einlösung Shelley ihre Leser im Unklaren belässt. Wenn somit auch die Frage nach der Fortpflanzungs- und Lebensfähigkeit, mithin nach einer Zukunftsperspektive des Eklektizismus nicht beantwortet werden konnte, so hat die hier vorgeschlagene Versuchsanordnung doch aufzeigen können, weshalb noch den jüngsten Feldzügen gegen die Monstren des Eklektizismus Dr. Frankenstein als dämonischer Schutzpatron gelten muss.

hunderts in Deutschland, Bd. 1: Kunsttheorie und Malerei, Stuttgart 1986, S. 141–148, hier S. 142.

Implikationen einer begrifflichen Differenz: Gespenst und Monster. Der terminologische Befund

Der Eklektizismus lässt sich also vor dem Hintergrund der Stildebatten des 19. Jahrhunderts in den Augen der meisten schlechterdings nicht mit dem Gütesiegel des Geistes versehen. Peter Cornelius, der als einer der Häupter der Nazarener in Rom von der Wiederkehr des einen christlich-altdeutschen Stils träumte, billigte dem »negativen Eklektizismus« der gegenwärtigen Kunst in einem Brief vom 3. November 1814 an Joseph Görres bestenfalls einen »Lügengeist«[132] zu. Bei seinem späteren scharfen Kritiker Goethe hört das »krausborstige Ungeheuer« von Straßburg, wie oben ausführlich dargestellt, auf, ein Ungeheuer zu sein, in dem es sich buchstäblich als durchgeistigt zu erkennen gibt. Bei Frankenstein und seinem Monster verläuft dagegen jede Dynamik einzig in Richtung einer fortschreitender Degeneration und Vernichtung – auch deshalb, weil eine geistige Einfühlung aus Sicht beider Akteure unmöglich bleiben muss. In all diesen Denkfiguren zeichnet sich mithin deutlich die Unvereinbarkeit von Eklektizismus und Geist und mit dieser auch die Unvereinbarkeit von Monster und Gespenst ab. Wo reine Stile Geist und geistige Identität generieren, objektivieren oder einlagern, und wo deren reine Neostile diesen Geist in Gestalt von Gespenstern beschwören, herausfordern oder restituierend freisetzen können, bringe der Eklektizismus Monster und Ungeheuer hervor, deformierte, fleischige Körperlichkeit, Materie ohne geistigen, kulturellen oder gar moralischen Kompass. Zum Abschluss des Kapitels sollen die reichhaltigen Implikationen dieses Turns noch einmal konkretisiert werden.

Wenn die Kritik des Eklektizismus statt von *Geistern* oder *Gespenstern* von *Ungeheuern* und *Monstern* sprach, legte ihre Nomenklatur erstaunliche Konsequenz an den Tag: Das *Lexikon des Mittelalters* weist das *Ungeheuer* als eine Subkategorie der *Monstren* immer als *Mischwesen* aus Mensch und Tier respektive aus mehreren Tieren aus: Es leite sich – in Korrespondenz zum *Unheimlichen* – etymologisch vom mittelhochdeutschen *ungehiure* (nicht zum Hauswesen gehörend) ab. Das *Monster* gehe dagegen auf das lateinische *monstra* (Zeichen)[133] zurück, bei dessen Auftritt gerade die Normabweichung zudem als böses Omen oder göttliche Strafe gedacht werden konnte.

132 Görres 1874, Bd. 8, S. 433–439 (Brief 138), hier S. 436.
133 Vgl. Matuschka, Michael E. Graf von: Monstren, in: *Lexikon des Mittelalters*, 1993, Tl. 6, Sp. 772–773.

Etymologie – Biologie – Architektur: Der Vorwurf an den Eklektizisten

Es ist bereits oben darauf hingewiesen worden, dass sich auch der Sprung von anthropomorphen zu architektonischen Monstrositäten etwa im Begriff der Fassade bereits auf sprachlicher Ebene vorbereitet sah und zudem auf zahlreiche, seit der Antike etablierte Körper-Architektur-Analogien aufsatteln konnte.

Die ebenfalls bereits diskutierte biologistische Prägung zahlreicher Modelle der historischen Stilentwicklung konsolidierte die Analogie und flankierte sie mit weiteren verwandten Denkfiguren. Insbesondere die Vorstellung von der Unreinheit des Blutes fungierte als Bindeglied zwischen der Unreinheit der Äußerlichkeit des Monsters und der ästhetischen Unreinheit eines Stils: Für Rolf Linnenkamp lieferte die vermeintlich evidente Analogie des Eklektizismusproblems und entsprechender unheilvoller Biologismen gar beiden die Argumente: »Die Theorie der reinen Kunst [gemeint ist hier die Stilreinheit insbesondere der Epochenstile] ist ein Nachkömmling der Theorie der reinen Rassen!«[134]

Wenn organologischen Metaphern und biologistischen Entwicklungs- und Verfallsmodellen des Stils zudem stets die Behauptung eines *natürlichen* Werdens und Vergehens inhärent war, dann implizierte das in aller Regel insofern auch eine normative Ästhetik, als auch die vermeintlich natürlichen Stilgesetze als Teil der Schöpfung zu achten waren: Unreiner Stil und die Unmöglichkeit der Identitätsbildung kamen dann geradewegs zur Deckung.

Es sind bis heute diese Anthropomorphismen, vermeintliche physiologische und psychologische Analogien und Kausalitäten sowie Vorstellungen aus dem Bereich der Physiognomik, die der Eklektizismuskritik nicht nur ihre Metaphern, sondern mit diesen erst ihre geläufigsten und schlagkräftigsten Argumente liefern. Und auch wenn Mary Shelley ihrer Kunstfigur selbst keine Kritik des Eklektizismus in Architektur und bildender Kunst eingepflegt hat, so hat sie dieser doch das trefflichste aller denkbaren Bilder an die Hand gegeben. Ihre Pointierung auch der ästhetischen Folgen unsachgemäßer und selbstermächtigter De- und Neukontextualisierungen überkommener Fragmente trug überall dort reiche Frucht, wo der Eklektizismus, wie bei Rosenkranz und anderen als ein Angriff auf die Stilreinheit problematisiert werden sollte.

Die literarischen wie metaphorischen Dämonisierungen des Eklektikers bedienten sich mithin eines festen Motivfundus: Dieser sei ein ebenso geschichtsvergessener wie narzisstisch-anmaßender Flickschuster, der heimatlos und plündernd durch fremde Kulturen und Zeitalter vagabundiere und sich in über-

134 Linnenkamp 1976, S. 41.

griffiger geistiger Habsucht gegen die göttliche Ordnung versündige. Seine mangelnde Scheu vor der Autorität der Schöpfung gefährde nicht nur, sondern bei seiner Freisetzung und Verbreitung auch die gesamte Gesellschaft.

Wo Frankenstein und sein Monster als Metaphern in die Architektur- und Kunsttheorie überführt werden, ändert sich wenig am Zuschnitt der mit ihnen geführten Argumentationen: Die Vergehen des architektonischen und bildkünstlerischen Eklektizismus gelten als Verstöße gegen die natürliche Stilentwicklung, das Wachstum, die Gesetze der Statik und die Ordnung der Kleinformen, gleich, ob dabei die innere Einheit eines Kunstwerks, eines Gebäudes, eines Stadt- oder Kulturraums oder die ästhetische Struktur eines gesamten (Epochen-)Stils im Blickfeld steht. Die Hervorbringungen des Eklektizismus seien lebensunfähige Totgeburten oder von parasitärem Charakter, insofern sie Fragmente aus historischen Baukörpern oder gewachsenen Epochenstilen herauslösen und diesen lebensbedrohliche kultur- und erinnerungspolitische Wunden schlügen. Um die eigene Existenz zu gewähren, erniedrige etwa auch der Architekt potenzielle Ahnen zu Organspendern, hebe lediglich die Versatzstücke stilhistorischen und baupraktischen Wissens, um sich am Ende vom Anblick und Wesen seiner eklektizistischen Kreaturen einholen zu lassen. Es ist mithin ganz derselbe Vorbehalt, der die Diagnose von vitalem und gesundem *Geist* bei Frankensteins Kreatur wie bei den Architekturen des Eklektizismus so nachhaltig erschwerte: Bei künstlicher Zeugung im Labor kann kein natürlicher Stammbaum beansprucht werden, ohne Filiation keine Geschichte, ohne Geschichte keine Identität. Was nicht auf *organischem* Wege aus Kultur und Zeitgeist, Tradition und Klima als den gängigen Ursuppen des Stils hervorgehe, das werde keine Aussicht auf Ausbildung, auf kulturelle Erbtitel, auf Identität und Moral, auf Lebens- oder gar auf eine eigene Fortpflanzungsfähigkeit[135] haben.

Die Einsicht, dass ein Defizit an Herkunft und Geist auch die Überlebensfähigkeit des Eklektizismus in Zweifel ziehen muss, hat noch Shelleys Landsmann William Morris im Jahre 1893 im Rahmen eines Plädoyers für die Erneuerung der Gotik in einem Sprachbild vorgetragen, das tauglich wäre, auch die verspätete Einsicht Victor Frankensteins zu illustrieren: »[A]n *organic style*

135 Auch Horns Folgerung, nach der die Unnatürlichkeit des Monsters nicht zuletzt auf seine mutterlose Genese, mithin auf die gewaltsame Aussparung des Weiblichen zurückzuführen sei, die ihrerseits des Monsters Fixierung auf eine eigene Gefährtin und Fortpflanzung einerseits und die Auslöschung der Familie Victor Frankensteins andererseits begründe (Horn, S. 163), ließe sich dahingehend perspektivieren: Frankensteins Monster fehlt nicht nur die Mutter, sondern ganz generell die genealogische Abstammung und mit ihr jede kulturelle oder historische Verwurzelung. Die Aussparung des weiblichen deckt sich in seinem Fall mit der Aussparung von Historizität.

cannot spring out of an *eclectic* one, but only from an *organic one*.«[136] Ruskins persönliche Folgerung lautete: »In the future, therefore, our style of architecture must be Gothic Architecture.«[137]

Kern der sich selbst entrechtenden Hässlichkeit ist der Kontrast, der das Scheitern eines bei der Kombination kultureller respektive organischer Versatzstücke unterschiedlichster Provenienz (und unterschiedlichsten Alters) durchaus erhofften Synkretismus ausweist. Seine Existenz verdankt sich der Leichenschändung, weshalb das Ergebnis seiner Kränkungen die Beleidigung des ästhetischen Empfindens sein muss. Und nähme man Shelleys Roman wie etwa Prince Charles als Menetekel beim Wort, dann wäre zu fürchten, dass das aus gekränkten Toten gestückelte und alsbald selbst gekränkte Monster sich zwingend auch an die Tötung der Lebenden – hier dem lebendigen Stadtbild Londons – machen dürfte. Es wäre zu fürchten, dass es sich gegen seine Schöpfer wendet und diesem in abnormer Größe über den Kopf wächst. Wenn das Motiv der Übergröße, wie zuvor bei Füssli oder Walpole, Ohnmacht und Kontrollverlust dessen exponiert, der sich in seiner Geschichtsaneignung und in der Anlage seiner Eigengeschichte vermisst, dann trennt das eklektizistische Monster von den antiken respektive gotischen Geistern dennoch weiterhin das Motiv der verlorenen oder sich restituiernenden Homogenität: In Otranto setzen sich die zunächst ordnungslos anmutenden Körperfragmente am Ende zu einem intakten Körper und einer plausiblen Blutslinie zusammen, während der Eklektizismus das historische Bekenntnispotenzial eines Gebäudes und seiner Referenzen zuvor vergebens abzutöten getrachtet hatte. Denn nur *stilreiner Epochenstil* lässt sich historisch, nur *stilreiner Regional-* oder *Nationalstil* lässt sich topografisch klar verorten.

136 Morris, William: *Gothic Architecture. A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society*, Hammersmith 1893. Vgl. https://www.marxists.org/archive/morris/works/1889/gothic.htm (Stand 02/2017, Hervorhebung J.B.); zuvor heißt es: »Thus it will remember the history of the past, make history in the present, and teach history in the future. As to the form of it, I see nothing for it but that the form, as well as the *spirit*, must be Gothic«, ebd.

137 Ebd.

11 Stilisierte Immobilien und mobilisierte Stile: Vom Eigentum des Geistes zum Eigentum der Geister

Dass spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die sich verstetigende Debatte um den Schutz geistiger Eigentümer auf die Indienstnahme ästhetisch relevanter Spukmotive einwirken und diese mitunter modifizieren musste, soll im Folgenden anhand von zwei ambitionierten historistischen Baurespektive Restaurierungsprojekten in Bayern illustriert werden. Hier hatte bereits mit dem bayerischen König Ludwig I. (1786–1868) einer der prägendsten Förderer und Bauherren des Historismus im deutschsprachigen Raum gewirkt[1] – jüngst wurde noch einmal von Christian Freigang darauf hingewiesen, dass insbesondere das München Ludwigs I. als regelrechtes Architekturmuseum über das architektonische Zitat alle Weltepochen, Kulturen und politischen Systeme in seinen Monumenten zusammengeführt hatte.[2] Doch auch sein Enkel Ludwig II. (1845–1886), der seinem Vater Maximilian II. Joseph (1811–1864) in dessen Todesjahr auf den bayerischen Thron gefolgt war, sollte als einer der spektakulärsten historistischen Bauherren in die Geschichte eingehen.

11.1 Schloss Herrenchiemsee

Bereits 1868 begannen die Planungen zur Errichtung von Schloss Herrenchiemsee, einem der heute als *bayerische Königsschlösser*[3] vermarkteten architektonischen Großprojekte Ludwigs II. (Abb. 52). Dass dessen Grundsteinlegung dennoch bis zum 21. Mai 1878 auf sich warten ließ, lag nicht zuletzt daran, dass ihm zunächst die lang ersehnte Besichtigung des architektonischen Vorbildes in Versailles (Abb. 53) im Jahre 1874 voranzugehen hatte.[4] Schließlich

1 Dies betraf nicht nur die Architektur, sondern etwa auch die Malerei: Ludwig I. gehörte zu den großen Förderern der Nazarener.
2 Vgl. Freigang 2015, S. 59.
3 Zum Begriff und zur Typologie der »bayerischen Königsschlösser« vgl. Evers, Hans Gerhard: Die bayrischen Königsschlösser, in: Wagner-Rieger, Renate/Krause, Walter (Hg.): *Historismus und Schlossbau*, München 1975, S. 119–128.
4 Im Dienste der Authentizität schickte Ludwig II. auch seine Künstler auf Forschungsreise nach Versailles. Ferner ließ er sie mit Stichen und Fotografien arbeiten. Vgl.



Abb. 52: Georg von Dollmann, Julius Hofmann u.a.: *Schloss Herrenchiemsee*, 1878–1886

bestand das erklärte Ziel des Bauherrn darin, einen »Tempel des Ruhmes« zum »Andenken an König Ludwig XIV.«[5] zu errichten. Um sein Bestreben, ein »authentisches Bild von Versailles«[6] zu verwirklichen, nahm sich der Neubau auf der Herreninsel im Chiemsee die Repräsentationsarchitektur Ludwigs XIV. in geradewegs pedantischer Manier zum Vorbild.[7] Ludwig trieb seine Architekten, Bildhauer, Maler und Stuckateure nicht nur immer wieder zur Eile,[8] sondern verlangte ihnen nach Maßgabe historischer Dokumente und Objekte selbst kleinste Korrekturen ihrer Werke ab.[9] Mehr noch: In Teilen bemühte sich Schloss Herrenchiemsee gar um eine Art Rekonstruktion des Originalzustandes des französischen Vorbildes – und begriff sich somit auch ein wenig

Tauber, Christine: *Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern*, München 2013, S. 250f.

5 Hacker, Rupert (Hg.): *Ludwig II. von Bayern in Augenzeugenberichten*, München 1986, S. 271.

6 Petzet, Michael: Der Traum von Versailles. König Ludwig II. und Herrenchiemsee, in: Brugger, Walter/Dopsch, Heinz/Wild, Joachim (Hg.): *Herrenchiemsee: Kloster – Chorherrenstift – Königsschloss*, Regensburg 2016, S. 451–486, hier S. 462.

7 Dieser rückwärtsgewandten Geste haftete insofern auch ein progressives Moment an, als die Fixierung auf Ludwig XIV. Ludwig II. diesen auf der Ebene des Stils immerhin zu einem Impulsgeber historistischer Stilentwicklung gemacht hat: Der »kunstgeschichtliche Kosmos« seiner Altersgenossen, so Evers, hatte bis dato »den Barock noch nicht [enthalten]«. Evers 1975, S. 128.

8 Vgl. etwa Kurda, Rolf: *Michael Wagmüller. Ein Bildhauer im Dienste König Ludwigs II. München – Linderhof – Herrenchiemsee*, München 2004, S. 47.

9 Vgl. Hacker 1986, S. 272ff. Dabei wurde ein vom König selbst angelesenes historisches Wissen einmal mehr in höchstem Maße in baupraktischen Historismus kanalisiert. Vgl. ebd., S. 238f.

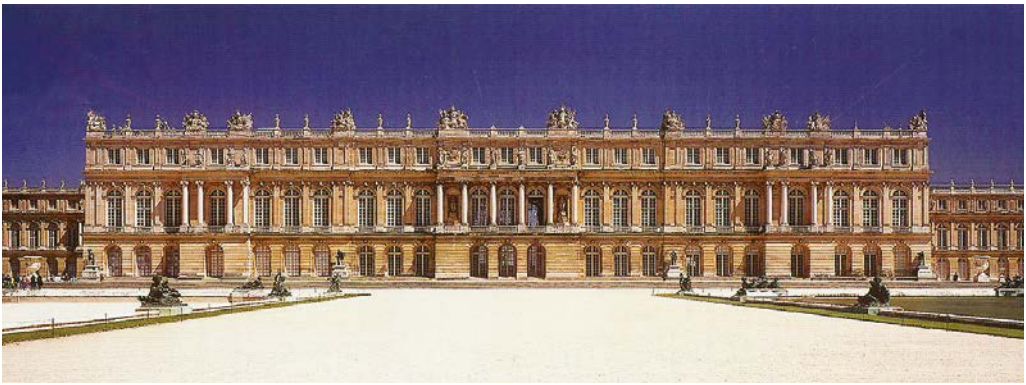


Abb. 53: Louis le Vau u.a.: *Schloss Versailles*, 1624–1765

als Akt der Wiederherstellung eines vermeintlich verlorengegangenen Glanzes von Versailles.[10]

Die Pläne für das Schloss gingen zum größten Teil auf Georg von Dollmann zurück, einem ehemaligen Assistenten Leo von Klenzes, der 1875 von Ludwig II. zum Hofbaurat ernannt und in den Adelsstand gehoben wurde und der maßgeblich auch schon an der Errichtung von Schloss Linderhof beteiligt gewesen war. 1884 fiel er in Ungnade. Ihm folgte, sowohl im Amt als auch auf der Baustelle auf der Herreninsel, Julius Hofmann, der unter von Dollmann ebenfalls bereits im Schloss Linderhof tätig gewesen war.[11]

Schon der Blick auf seine Gartenfront macht den unbedingten Willen deutlich, Schloss Herrenchiemsee weithin sichtbar als ein neues Versailles kenntlich zu machen. Die bald 100 m breite Fassade – der Mitteltrakt der nach Vorbild von Versailles ursprünglich größer projektierten, schließlich aber nicht vollendeten Anlage – gliedert sich seinem französischen Vorbild entsprechend in drei Geschosse und 23 Achsen, die von zwei seitlichen je dreiachsigen Risaliten und einem fünfachsigen Mittelrisalit rhythmisiert werden. Anders als das Sockelgeschoss werden die Beletage und das Attikageschoss zusätzlich durch Säulen und Pilaster gegliedert, deren Ordnung von den Vasen und Trophäen auf der abschließenden Balustrade aufgenommen wird. Auf der gegenüberliegenden Seite umschließt der Baukörper im Verbund mit zwei 18-achsigen Seitenflügeln einen Ehrenhof. Allein dessen Fassadengestaltung folgte im Dienste stilistischer Homogenität nicht ganz dem französischen Beispiel. Bekanntlich war in Versailles ein Jagdschloss Ludwigs XIII. als Kern der späteren um-

10 Vgl. Petzet 2016, S. 462.
11 Ausführlich zu Bau und Baugeschichte vgl. ebd.



Abb. 54: Georg von Dollmann u.a.: *Spiegelgalerie von Herrenchiemsee*, 1878–1886

fänglichen Erweiterungen zum Teil in seiner ursprünglichen Form belassen worden. Noch heute umfasst es dort den sogenannten Marmorhof. Darüber hinaus aber setzte sich die penible Orientierung am Original sowohl innerhalb als auch außerhalb des Schlosses fort (Abb. 54, 55).

Einen gewichtigen Subtext der Realisierung von Schloss Herrenchiemsee spielte die Proklamation Wilhelms I. zum deutschen Kaiser, die am 18. Januar 1871 infolge des Sieges über Frankreich in Versailles vollzogen worden war und als Tag der Reichsgründung gefeiert wurde. Als eine symbolpolitische Geste einsamen Trotzes gegen die Bevormundung durch Preußen, gegen das Bayern noch 1866 an der Seite Österreichs in den Krieg gezogen war, hat Friedrich Prinz die Errichtung von Schloss Herrenchiemsee (wie auch Schloss Linderhof) gelesen: Der Rückgriff auf den französischen Baustil durch den bayerischen König sei als gezielter »Affront gegen das neuentstandene Deutschland«[12]

12 Prinz, Friedrich: *Ludwig II. – Ein königliches Doppelleben*, Berlin 1993, S. 36. Ähnlich argumentierte in anderem Zusammenhang auch Felix Sommer, wenn er das profranzösische auch als antipreußisches Bekenntnis Ludwigs II. interpretierte. Vgl. Sommer, Felix: *Psychiatrie und Macht: Leben und Krankheit König Ludwig II. von Bayern im Spiegel prominenter Zeitzeugen*, Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 215.



Abb. 55: Jules Hardouin-Mansart, Charles Le Brun: *Spiegelgalerie von Versailles*, ab 1679

geplant worden.[13] Damit ließe sich ferner erklären, weshalb sich die Empörung über sein Erscheinungsbild weniger in Frankreich, dessen kulturelles Erbrecht die architektonische Anmaßung im Süden Bayerns recht eigentlich infrage gestellt hatte,[14] als vielmehr im deutschsprachigen Raum artikulieren sollte.

Wenngleich nur ein Bruchteil des ursprünglichen Plans realisiert werden konnte, ist Schloss Herrenchiemsee mehr als nur das »größte Beispiel einer Architekturkopie […], das je gebaut wurde«.[15] In den Augen ihres Bauherrn mag es als die größte je gebaute architektonische Hommage gegolten haben,

13 Auch Christine Tauber schrieb: »Im Bau von Herrenchiemsee wurde der Akt der Re-Produktion in der Kopie zum Herrschaftsakt, der vollkommene Verfügungsgewalt über das Vorbild demonstrierte und Ausdruck völliger identifikatorischer Aneignung war.« Tauber 2013, S. 252.

14 Bekannt ist u. a. der wohlwollende Bericht des Franzosen Hugues Krafft, der 1886 das kurz nach dem Tod Ludwigs II. der Öffentlichkeit zugänglich gemachte Schloss besuchte. Vgl. Spangenberg, Marcus/Wiedenmann Sacha (Hg.): *1886. Bayern und die Schlösser König Ludwigs II. aus der Sicht von Hugues Krafft/1886. Louis II, ses Châteaux et la Bavière selon Hugues Krafft*, Regensburg 2011.

15 Evers, Hans Gerhard: Herrenchiemsee, in: Ders.: *Tod Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939, S. 199–282, hier S. 200, S. 218.

vielen zeitgenössischen Betrachtern jedoch galt es als das größtmögliche Plagiat. 2004 hat Robert Kohler entsprechende »Legitimationsprobleme […] der Schlösser Ludwigs II.«[16] diskutiert und dabei aufgezeigt, dass sich die zeitgenössische Kritik insbesondere an dem Umstand aufgehängt habe, dass sich die bayerischen Königsschlösser *erborgter* Stile bedienten, wenn es sich nicht gar, wie im Falle Schloss Herrenchiemsees, um regelrechte architektonische Kopien handelte. Wenngleich sich die Kritik vonseiten der Kunstwelt insbesondere auf dem Gebiet der Ästhetik entladen habe, so ließen sich Kohlers weitere Befunde paraphrasieren, hat sie natürlich keineswegs allein aufs Ästhetische gezielt. So habe etwa der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, selbst »flammender Verfechter der Neorenaissance«[17] als eines dem bürgerlichen Zeitalter vermeintlich angemessenen Stils, auch »*politische* Kritik als Stilkritik«[18] vorgetragen. Sein 1886 erschienener Aufsatz *König Ludwig II. und die Kunst* rieb sich an den semantischen Implikationen des formalen Rückgriffs auf die Repräsentationsformen des Absolutismus durch das Haupt einer lediglich konstitutionellen Monarchie.[19] Zunächst also, so noch einmal Kohler, sei die Geschichte der Architekturen Ludwigs II. lange »eine Geschichte entschieden in Abrede gestellter Legitimität«[20] gewesen. Erst im 20. Jahrhundert sollten einschneidende Kurswechsel der Rezeption Ludwigs und seiner Bauten[21] auch der wattierenden Rede vom

16 Kohler, Robert: Legitimationsprobleme erfolgreicher Rauminszenierungen. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, in: Sykora, Katharina (Hg.): *»Ein Bild von einem Mann«. Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos*, Frankfurt am Main/New York 2004, S. 139–164.

17 Tauber 2013, S. 253.

18 Kohler 2004, S. 146.

19 Vgl. ebd., S. 145.

20 Ebd., S. 139.

21 Setzte sich eine entsprechende Leitkritik der Rezeption Herrenchiemsees noch in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts fort, so wurde diese erst 1939 und im Rahmen einer ihrerseits politisch motivierten Ehrenrettung des Historismus im Allgemeinen und Herrenchiemsees im Besonderen durch Hans Gerhard Evers einer nachhaltig wirksamen Revision unterzogen. Vgl. Evers 1939. Die Argumentationskette, mit der Evers Schloss Herrenchiemsee geradewegs umgarnte, fußt in Teilen auf unhaltbaren Prämissen und mündet – dem Kontext seiner Entstehungszeit des Jahres 1939 entsprechend – in mehr als verwegenen Ideologisierungen und kriegstreiberischen Schlussfolgerungen: Für Evers könne etwa die Architekturkopie, insofern das Kopieren Sache des Einzelnen, die Formung einer Gemeinschaft durch Architektur indes Sache des Staates sei, sich allein unter den Bedingungen einer Monarchie verwirklichen (vgl. ebd., S. 218). Ganz in diesem Sinne gelte insbesondere für die Baupolitik Ludwigs II.: »Die Art seines Kopierwillens ist königlich« (ebd., S. 228. Vgl. auch S. 232). Das königliche Empfinden trenne die Bau- und Stilpolitik Ludwigs II. deshalb wesentlich von dem des bürgerlichen Jahrhunderts – denn im Gegensatz zu den Stildogmatikern seiner Zeit habe der »zum Herrschen Geborene […] den Stil von der Architektur zu unterscheiden [gewusst], er beschränkte sich nicht auf einen, sondern ließ aus dem Reichtum der Stile den Reichtum der Spannun-

Märchenkönig und der Vermarktung seiner Traumschlösser als genialisch in die Landschaft drapierte Theaterbühnen den Weg ebnen.

11.2 Exkurs I: Die Idee vom geistigen Eigentum

Mit Blick auf die durch die zeitgenössischen Kritiker von Schloss Herrenchiemsee vorgetragenen Anklagepunkte stellt sich indes die Frage, ob und wie sich der von Schloss Herrenchiemsee verursachte Schaden und dessen Geschädigte präziser bestimmen ließen. Fraglos lag bereits allein in Ludwigs Arglosigkeit im Umgang mit den Stiloptionen seiner Zeit eine Provokation für entschiedenere Historisten. Unbekümmert ließ der König mal neoromanisch, mal neugotisch und schließlich sogar neobarock bauen. Insbesondere aber hatte die generelle Kritik an der Kopie als solcher im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend an Gewicht gewonnen: Die vermeintliche Unrechtmäßigkeit restituierender Stil-Aneignungen ließ die Rufe nach einem *Schutz des geistigen Eigentums* auf

gen entstehen, aus denen das 19. Jahrhundert gewoben war« (ebd., S. 228). Im Falle von Herrenchiemsee habe der König somit nicht um des Stiles, sondern um des Königtums willen kopiert (vgl. ebd., S. 230). Für Evers stand deshalb alsbald fest, dass der König ein verkanntes Genie und »die Erbauung des Schlosses Herrenchiemsee genial« (S. 240. Vgl. auch ebd., S. 237. Vgl. hierzu auch Kohler 2004, S. 153) sei, die dem Bürger in ihrer Eigenschaft als Architekturkopie die Teilhabe an der Dauer und der Ordnung des Staates gewähre. Ferner bildete für Evers – wohl kaum zufällig im Jahr des deutschen Überfalls auf Polen – die Vergangenheit den »Rückhalt, […] das Kapital für die Expansion überhaupt. Der Wille zur Expansion überhaupt, zur politischen Macht ist es, der die Menschen zwingt, das Verhältnis zur Vergangenheit zu ordnen und fruchtbar zu machen« (Evers 1939, S. 212). Mit derlei Überzeugungen mündet seine Analyse schließlich in einem Loblieb auf die Expansionskraft des 19. Jahrhunderts, einem leidenschaftlichen Bekenntnis zur »politischen Kraft des Abendlandes« (ebd., S. 213) und zur historischen Entdeckerlust des weißen Menschen: Zur Kultur des Kopierens gehöre historisch immer auch eine Kultur der Landnahme. Es ist also festzuhalten, dass die Diagnose der traditionsstiftenden Absichten des Schlosses auch von Evers nicht in Abrede gestellt, sondern lediglich neu bewertet wurde. Mit Blick auf die Beurteilung des Historismus im Generellen und dem Projekt von Herrenchiemsee im Besonderen wäre ihm indes in dem einen Punkte beizupflichten, dass auch hier nicht der Wunsch nach dem »Original schlechthin«, sondern »die Verbindung, […] die Sehnsucht nach ihm« (ebd., S. 208) zur Anschauung gekommen sei, die ihrerseits das Bewusstsein einer historischen Differenz zur Bedingung habe. In jüngerer Vergangenheit trug etwa Holger Brülls weitere Argumente zur Rehabilitation der ausgewiesenen Architekturkopie vor: Ihre Ablehnung und die Forderung nach Originalität sei nicht ästhetisch zu begründen, sondern einzig aus dem Paradigma eines künstlerischen Progressionsmodells herzuleiten. Vgl. Brülls 2007, S. 11.

dem Gebiet der Künste stetig lauter werden – und dieses Schutzvorhaben sah sich mit Blick auf den Historismus einem Grundsatzproblem gegenüber. Die Prozesse und Problemkonstellationen, denen ich mich an anderem Ort ausführlicher gewidmet habe,[22] sollen hier nur in aller Kürze dargestellt werden, um gleichwohl später aufzeigen zu können, inwieweit sie – etwa auch im Falle von Herrenchiemsee – nicht nur die Bewertung historistischer Bauprojekte, sondern letztlich auch den in ihrem Zusammenhang gepflegten metaphorischen oder symbolischen Umgang mit Gespenstern modifizieren konnten.

In seinen Anfängen konzentrierte sich das Bemühen um den Schutz geistigen Eigentums meist auf die Sanktionierung drucktechnischer Vervielfältigung von Texten. Ihr ist die vermeintlich erste systematische Abhandlung des Gegenstandes gewidmet, die Nicolaus Hieronymus Gundling im Jahre 1726 vorgelegt hat.[23] Zudem zielte es gemeinhin auf den juristischen Schutz des originären Einzelwerkes. Ein Stil, zudem meist als Epochen- oder Gruppenphänomen gedacht, ließ sich dagegen von Beginn an rechtlich kaum ansatzweise einhegen.[24] Entsprechend räumte etwa 1856 Adalbert Wilhelm Volkmann in seiner Abhandlung über *Die Werke der Kunst in den deutschen Gesetzgebungen zum Schutze des Urheberrechts* explizit ein: »Die Form, welche der Zeichner seiner Zeichnung gegeben hat, schützt das Gesetz, es schützt aber nicht die Fertigkeit im Zeichnen, sowenig als die Fertigkeit im guten Style oder im Notenschreiben.«[25] – »Die künstlerische Fertigkeit«, so Volkmann an anderer Stelle, sei dagegen »kein Rechtsbegriff«.[26]

Insofern die Regeln, Gebote und Tabus eines Erb- und Besitzrechts am historischen Stil deshalb mithilfe von Definitionen, Interpretationen, Ideologisierungen, Beschwörungen oder auch Pathologisierungen einzig auf dem Feld von Historiografie und normativer Ästhetik ausgehandelt wurden, blieb auch das

22 Vgl. hierzu ausführlich Blunk, Julian: Stil als (geistiges) Eigentum. Eine Problemskizze am Beispiel des Historismus, in: Ders./Michalsky, Tanja (Hg.): *Stil als (geistiges) Eigentum*, München 2018, S. 19–34.

23 Gundling, Nicolaus Hieronymus: *Rechtliches Und Vernunfft-mäßiges Bedencken eines I*[uris]*C*[onsul]*T1, Der unpartheyisch ist, Von dem Schändlichen Nachdruck andern gehöriger Bücher*, Leipzig 1726.

24 Vgl. Blunk 2018.

25 Volkmann, Adalbert Wilhelm: *Die Werke der Kunst in den deutschen Gesetzgebungen zum Schutze des Urheberrechts. Mit besonderer Bezugnahme auf das königlich sächsische Recht*, München 1856, S. 10. Das Ziel der Publikation bestand vornehmlich in der rechtlichen Unterscheidung mechanischer und manueller Kopien einzelner Kunstwerke. Mit einiger Überzeugungskraft trat Volkmann dabei für die Rechte der (verbotenen) von Hand gefertigten Kopie ein, die gegenüber der (erlaubten) drucktechnischen Reproduktion doch immerhin eine hohe Kunstfertigkeit des Kopisten zur Bedingung habe.

26 Volkmann 1856, S. 20.

geistige Eigentumsrecht am Stil letzten Endes stets eine Angelegenheit von Ethik und Moral: Um den ästhetischen Raubbau auf dem Gebiet der Künste einzudämmen, hatte 1867, nur ein Jahr vor Planungsbeginn von Schloss Herrenchiemsee, etwa Rudolf Klostermann als ein maßgebender Wegbereiter des Schutzes geistiger Werte nachdrücklich an ein »höher gebildetes Gerechtigkeitsgefühl«[27] appelliert, um den vermeintlichen Raubzügen auf dem Gebiet der Ästhetik entgegenzutreten. Noch in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts wurde gemäß Felix Hammer schließlich auch bei der Arbeit an einem deutschen Denkmalschutzrecht immer wieder der »Appell an die Einsicht, den Idealismus der Denkmaleigner, an das Kunstinteresse der Privaten, an das Fühlen des Volkes […] als die im Ergebnis beste und sicherste Methode langfristigen Schutzes [geistigen Eigentums] propagiert«.[28]

In der Realität dagegen klafften angesichts solch vager Rahmensetzungen die Ansichten über die Legitimität von Aneignungen, ästhetischem Erb- und Verfügungsrecht auf historische Stiläußerungen weiterhin auseinander. Während Rudolf Wiegmann mahnte: »Ehe das dreizehnte Jahrhundert nicht wieder zurückgekehrt sein wird, wage es Niemand, *dessen Eigenthum* wieder in Cours zu setzen«,[29] und damit eine historische Epoche selbst zum besitzenden Subjekt ihres eigenen Stils erklärte, sah Jacob Burckhardt sein 19. Jahrhundert »im Besitz der Traditionen aller Zeiten, Völker und Kulturen«.[30] Zum adäquaten Werkzeug der Aneignung geistiger Güter erklärte er die Betrachtung, mit deren Hilfe »die ganze vergangene und jetzige Welt in geistigen Besitz zu verwandeln«[31] sei. Damit könne sich nicht nur jeder Einzelne, sondern auch ein kulturell höher gebildetes Volk durch seine ›Fähigkeit zu Renaissancen‹ ermächtigt sehen, »[…] mit einer Art von Erbrecht oder mit dem Recht der Bewunderung eine vergangene Kultur teilweise zu der seinigen«[32] zu erklären.

In England dagegen hatte etwa John Ruskin mit Blick auf den Stil in seinen *Seven Lamps of Architecture* von 1849 das Problem der stilistischen Aneignung reflektiert, indem er grundsätzlich, und auch in Fragen der Ästhetik,

27 Klostermann, Eduard Rudolf Hermann: *Das geistige Eigentum an Schriften, Kunstwerken und Erfindungen, nach preußischem und internationalem Rechte*, Berlin 1867, S. 6. 1853 hatte Preußen das geistige Eigentum auf dem Gebiet der Kunst unter Schutz gestellt. Dies betraf bald auch Bayern, das 1866 im Krieg besiegt und 1871 Teil des neu gegründeten Deutschen Reiches wurde.

28 Vgl. Hammer, Felix: *Die geschichtliche Entwicklung des Denkmalrechts in Deutschland*, Tübingen 1995, S. 106.

29 Wiegmann 1839, S. 55.

30 Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Bern 1947, S. 126.

31 Ebd., S. 127.

32 Ebd., S. 126.

»dem ersten Erbauer« das von materiellen Erben und Nachwelt zu achtende »Recht am Hause« zusprach.[33] Gerade am Beispiel Ruskins wird deutlich: Mit Blick auf die Architektur musste die Frage nach dem geistigen Eigentümer beinahe zwangsläufig einmal mehr auf direktem Wege zur Frage nach dem ersten Hausherrn und dem Rechtsschutz seines respektive eines *genius loci* führen.

Erwartungsgemäß musste eine zunehmende Sensibilisierung in den Angelegenheiten des Schutzes geistigen Eigentums zwangsläufig nicht nur zur Verschärfung der traditionsreichen Kritik an der Kopie als solcher führen, sondern auch auf die generelle Bewertung des Historismus zurückwirken, dessen künstlerische und architektonische Praxis substanziell auf der nie konsensfähigen und deshalb nie hinreichend legitimierten Kopie historischer Stile fußte. Aus dem Blickwinkel der opponierenden Moderne geriet der Historismus als Ganzes unter Plagiatsverdacht – im Geiste hergebrachter gespenstischer Metaphorik sollte um 1900 etwa von Hermann Muthesius schließlich sogar ein allgemeines »Blutsaugen« des historistischen »Stiltreibens«[34] festgestellt werden.

11.3 Exkurs II: Das große Umgehen auf der Veste Coburg

Um ein Vergehen zu kritisieren, das sowohl zeitlich als auch örtlich mit der Stilusurpation durch Ludwig II. korrespondierte, führte im äußersten Norden Bayerns im Jahre 1877 – und somit nur ein Jahr vor Baubeginn von Schloss Herrenchiemsee – der Schriftsteller Friedrich Hofmann (1813–1888) einen satirischen *Geisterspuk* ins Feld (Abb. 56).[35] Hofmanns Versdichtung ließ ihre Leser einmal mehr eindrücklich spüren, dass keine noch so tiefe historische Einfühlung, kein noch so ausgeprägtes Geschichtswissen und keine noch so fundierte denkmalpflegerische Expertise je die echte Zeugenschaft oder das Wissen der historischen Akteure selbst ersetzen könne. Das Movens *des große[n] Umgehen[s] auf der Veste Coburg* – so der Untertitel der Dichtung – bestand gemäß Hubertus Habel somit ganz in der wenngleich »humorvoll geschriebe-

33 Ruskin, John: *Die sieben Leuchter der Baukunst* (*Seven Lamps of Architecture*), Leipzig 1900 (1849), S. 342f. Ruskin hat bei dieser Einschätzung das geistige Stil-Erbe am Beispiel des venezianischen Bürgerhauses im Blick.

34 »Ein unwürdiges Stiltreiben begann, in welchem Spätrenaissance, Barock, Rococo, Zopf und Empire gleichmäßig abgeschlachtet und nach kurzer Zeit des Blutsaugens in die Ecke geworfen wurden.« Muthesius 1902, S. 36.

35 Hofmann, Friedrich: *Geisterspuk oder Das große Umgehen auf der Veste Coburg. Fröhliches Heldengedicht in fünfzehn Stücklein*, Coburg 1925 (1877).



Abb. 56: Friedrich Hofmann: *Das große Umgehen auf der Veste Coburg*, Coburg 1925 (1877), Einband

ne[n] Kritik an der […] neugotischen Renovierung der Veste Coburg«,[36] für welche die Herzöge Ernst I. und Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha in den 1830er–1850er-Jahren unter anderen die Architekten Carl Alexander Heideloff und Georg Conrad Rothbart in ihren Dienst genommen hatten (Abb. 57, 58).[37] Eine »neue Pracht« sah Hofmann spöttisch den historischen »Mauern aufgesetzt«.[38]

36 Habel, Hubertus: Im Zeichen von Veste & »Mohr«: Städtische Symbole und Geschichtskultur am Beispiel Coburgs, Marburg 2009, S. 201.

37 Die Burg wurde erstmals 1056 urkundlich erwähnt. 1353 fiel sie an das Haus Wettin. Aufgrund ihrer strategischen Bedeutung wurde sie in den folgenden 150 Jahren zu einer der größten Burganlagen Deutschlands ausgebaut. Nach der Verlegung der Hofhaltung in die Stadt im 16. Jahrhundert diente die Veste lediglich noch als Landesfestung. Ihr berühmtester Gast war 1530 Luther, der während des Augsburger Reichstages hier an seiner Bibelübersetzung arbeitete. Zur Architektur und Geschichte der Burg vgl. Weschenfelder, Klaus: *Veste Coburg. Geschichte und Gestalt*, Heidelberg 2005. Ab 1906 gestaltete der Burgenhistoriker und Architekt Bodo Ebhardt die Anlage weiter um. Zu dessen vorherigem Wirken vgl. Bekiers, Andreas: *Bodo Ebhardt. Architekt, Burgenforscher, Restaurator 1865–1945. Leben und Frühwerk bis 1900*, Berlin 1984.

38 Hofmann 1877, S. 100.



Abb. 57: Carl Alexander Heideloff und Georg Conrad Rothbart: *Veste Coburg*, Restaurierung ab 1830

In seinem *Geisterspuk* ließ Hofmann die prägenden Persönlichkeiten der Geschichte der Coburger Festung aus Gemälden, die in der eben eingerichteten Kunstsammlung der Veste zusammengetragen worden waren, sowie aus entlegenen architektonischen Winkeln heraus- und in Beziehung treten. Figuren aus dem Spätmittelalter begegnen solchen aus dem zweiten Kaiserreich, legen in der Geister-Reichsnacht all ihre historischen Konflikte bei, um schließlich mit einer gemeinsamen Agenda an die Gegenwart heranzutreten. Was seine Dichtung im hiesigen Zusammenhang erwähnenswert macht, ist der Umstand, dass Hofmann zur Eröffnung seines Schwanks einen kleinen, aber feinen Rekurs auch auf die Geschichte der Rechtswissenschaften suchte, wenn nicht geradewegs konstruierte. Er leitete seine Dichtung mit einem Seitenhieb auf Johann Samuel Stryks und Andreas Beckers im Jahre 1700 publizierte und durchaus entlegene Schrift *De jure spectrorum* ein, missverstand das »Geisterrecht« des geistergläubigen Juristen Stryk jedoch absichtsvoll. Tatsächlich haben Stryk und Becker das Miet- und Kaufrecht in Sachen heimgesuchter Immobilien diskutiert. Es ging ihnen also keineswegs um das Recht der Gespenster, sondern um das ihrer vermeintlichen Opfer.[39] Indem aber Hofmann allein auf den

39 Vgl. Birr, Christiane: Im Geisterhaus zur Miete – Zur Zulässigkeit einer Kündigung *timoris causa*, in: Hermann, Hans-Georg u.a. (Hg.): *Von den Leges Barbarorum bis*



Abb. 58: Carl Alexander Heideloff und Georg Conrad Rothbart: *Veste Coburg mit neugotischer Luther-Kapelle*, ab 1830

Titel des Buches rekurrierte, diesen als »Gespensterrecht« übersetzte und jenes in der Folge beim Wort nahm, machte er das Gegenteil glauben und konnte so unter Berufung auf altehrwürdiges Juristenlatein nun tatsächlich *seine* Gespenster auf *ihre* Rechte pochen lassen. Und dieses Recht bestand im Kern darin, dem Geschichtsbild der Gegenwart, das sich soeben in der historisierenden Neugestaltung ihres Stammsitzes manifestierte, ihr eigenes entgegenzusetzen. Folgerichtig nehmen die Untoten am Ende des Buches den Zuschnitt der örtlichen Erinnerungspolitik selbst in die Hand: Nachdem sie ihre jeweiligen Interessen in besagter Geister-Reichsnacht abgeglichen hatten, kann die Dichtung in der Gründung eines untoten Denkmalkomitees münden, das sich – zunächst vergeblich – für die Errichtung eines Lutherdenkmals stark macht:[40]

zum ius barbarum des Nationalsozialismus. Festschrift für Hermann Nehlsen zum 70. Geburtstag, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 580–609, hier S. 594ff.

40 Der Umstand, dass Luther während seines dortigen Aufenthaltes (25.4.–4.10.1530) gemäß historischer Quellen nicht zuletzt immer wieder das Lied »Ein feste Burg« intoniert hatte, hatte unter den Bauherren den Impuls verstärkt, den Denkmalwert der Veste Coburg auch über die Ausbildung entsprechender Kausalbeziehungen zu erhöhen. Ein Lutherdenkmal wurde geplant, kam aber nie zur Ausführung. Die Veste Coburg war als »Idisburg« kurz zuvor zudem in Gustav Freytags Romanzyklus *Die Ahnen* (1872–1880) zum Kulminationspunkt der deutschen Reichseinigung stilisiert worden. Vgl. Habel 2009, S. 201.

»Ihr Lebenden, so wißt Ihr nun am hellen Tage, was solcher Geister Nachtwunsch ist!«[41] – Hofmann konstruierte also in gewisser Hinsicht zunächst die Gesetzeslücke des Gespensterrechts, um sie vermeintlich von Stryk und Becker, dann schließlich von den Gespenstern selbst schließen zu lassen. Vor allem aber konkretisierte er damit findig längst geläufige Vorstellungen vom Spuk als der selbsttätigen Erinnerungspolitik des nicht hinreichend Erinnerten und vom schöpferischen Geist als einer Figur, dessen Rechte gegebenenfalls auch juristisch durchzusetzen wäre.

11.4 Raum, Zeit, Geist und Eigentum: Konfliktlinien im Schloss Herrenchiemsee

Damit zurück auf die Herreninsel: Wenn es, wie bei Johannes Andreas Romberg 1841 in der von ihm herausgegebenen *Zeitschrift für praktische Baukunst* hieß, dass die »Copie eines vorhandenen Werks immer nur dieses Werk darstellt«, dass sie nicht fähig sei, »einen selbstständigen Gedanken auszusprechen« und dass ihr als »bloße Verpflanzung« des gewählten Vorbilds stets »die innere Wahrheit«[42] fehle, dann könnte man in den von Christine Tauber beschriebenen Maßnahmen zur »Entbajuvarisierung«[43] von Herrenchiemsee eine Antwort Ludwigs II. und seiner Künstler und Architekten auf das Problem der *Verpflanzung* sehen. In strategischer und systematischer Ausblendung seiner tatsächlichen geografischen und kulturellen Umgebung wurde der Neubau in einem »veritablen Nirgendwo«[44] platziert.

Anders als das regelrecht ausgeblendete Thema des Ortes war die Dimension der Zeit innerhalb der Raumausstattung von Schloss Herrenchiemsee in einiger Folgerichtigkeit omnipräsent. Tauber wies in diesem Zusammenhang etwa auf zahllose Uhren und Darstellungen von Chronos hin und sah diese

41 Hofmann 1877, S. 93.
42 Romberg, Johannes Andreas: Construction und Form, in: *Zeitschrift für praktische Baukunst* 1/1841, S. 154–175, hier S. 157–158. Aus Sicht Rombergs kehre die Kopie, indem sie mit der Form beginne, die vernünftigen Verhältnisse um und könne bei entsprechend gewähltem Vorbild deshalb lediglich mit äußerlicher Schönheit aufwarten.
43 Tauber 2013, S. 241.
44 Ebd.

im Verbund mit weiteren Ausstattungsstücken[45] der allumfassenden Symbolik einer zyklischen, in stetiger Wiederholung sich verwirklichenden Zeit[46] und damit einem »utopische[n] System der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«[47] zuarbeiten. Ähnlich hatte Evers mit Blick auf die architektonische Geste des Nachbaus von Versailles von seiner »Zerdehnung des Ichs in die Vergangenheit zurück«[48] gesprochen. Das raumzeitliche Konzept des Bauvorhabens spiegelte mithin ganz die Repräsentationsanliegen Ludwigs II.

Doch auch die Mahnungen, die in großer Zahl – hier mit Blick auf die getreue Werkkopie, dort auch mit Blick auf die freie Stilkopie – den Schutz geistigen Eigentums einklagten, bedurften einer Reaktion, fanden sie mit dem Schloss Herrenchiemsee doch einen veritablen Präzedenzfall ihrer Kritik. Denn tatsächlich wurde das entsprechende Spannungsfeld auch innerhalb des Bau- und Ausstattungsprozesses von Schloss Herrenchiemsee manifest. Immer wieder hatte etwa der Hofsekretär Ludwig von Bürkel königliche Mahnungen an die von Ludwig II. beschäftigten Künstler zu kommunizieren. Eine am Heiligen Abend 1877 von Stallmeister Richard Hornig brieflich übermittelte lautete etwa:

> Leider ist die Türzeichnung des neuen Schlafzimmers wieder nicht nach Allerhöchstem Wunsche ausgefallen. Als Korrekturen gaben Seine Majestät an: […] Die Strahlen der Sonne seien nicht fein genug gemalt. Das Gesicht der Sonne habe nicht genug Ähnlichkeit mit jenem auf den Versailler Türen, namentlich wären die Haare nicht so wie dort geordnet.[49]

Derlei Gängelungen riefen den Unmut der beschäftigten Künstler hervor, die immer wieder nach Beschwichtigung verlangten. Als Bürkel am 13. August 1880 endlich beherzt für die im konkreten Fall betroffenen Maler eintrat, tat er dies, indem er die Opposition von kopiertem Kollektivstil und der schöpferi-

45 Allen voran habe auch der Salle de Conseil als »Schleuse zwischen vergangenem und Gegenwärtigem« fungiert. Ebd., S. 228.

46 Vgl. ebd., S. 232–241.

47 Ebd., S. 240. Tauber rationalisierte die ikonografische wie phantasierten Vergegenwärtigungen Ludwigs XIV., die generelle Arbeit an der Enträumlichung und Entzeitlichung von Herrenchiemsee als eine durchaus systematische Imaginationsleistung. In der Übersteigerung historischer Einfühlungsgebote ließen die Kunstwerke selbst die historische Differenz nivellieren und die Utopie real werden. Vgl. Tauber 2013, insbesondere auch S. 247–254.

48 Evers 1939, S. 217. Vgl. auch Tauber 2013, S. 244. Dem ist insofern beizupflichten, als Ludwig II. als Verantwortlicher für die Bühne zugehöriger anachronistischer Zusammentreffen seinen dort beschworenen Geistern auf der Zeitachse durchaus auch selbst entgegenkam.

49 Zit. nach Hüttl, Ludwig: Ludwig II., König von Bayern: Eine Biographie, München 1986, S. 272.

schen Freiheit des Individualstils in voller Schärfe gegeneinander ausspielte: Die »Abstufungen in ihrem künstlerischen Können […] und] die individuelle künstlerische *Eigenart*« der einzelnen Maler, trug Bürkel seinem König vor, könne bei der »Herrenchiemseer Aufgabe […], bei welcher […] alle Kräfte auf […] die Nachahmung der Composition und Maltechnik des 18ten Jahrhunderts […] concentrirt wurden« nurmehr »in der mehr oder minder großen Leichtigkeit bei Ueberwältigung der künstlerischen Aufgabe […] zum Ausdruck gelangen.«[50]

Bürkel hat die zur Stilkopie verpflichteten *Künstler* damit als erste Opfer des plagiierenden Schlosses Herrenchiemsee benannt. Mit Blick auf die Frage nach dem Stilbesitz lag der von ihnen erlittene Schaden zwar weniger darin, dass sie sich widerwillig zu Komplizen einer allzu übergriffigen Anverwandlung eines historischen Baudenkmals zu machen hatten, als vielmehr darin, dass man sie selbst ihrer Chance auf Anhäufung individuellen geistigen Besitzstandes, der namentlich in der Ausbildung jeweiliger Individualstile bestanden hätte, beraubt hatte.

Dennoch zielte das von Klostermann in Anschlag gebrachte »höher gebildete Gerechtigkeitsgefühl« nicht primär auf das Los kopierender Auftragskünstler. Im Fall von Herrenchiemsee lag die Verantwortung allein beim Bauherrn. Und Gerechtigkeit hatte – sowohl aus Sicht des Königs als auch aus mitunter gegenteiliger Sicht einer kritischen Öffentlichkeit – dem historischen Erbe selbst zu widerfahren. Wenn vielen Zeitgenossen die Errichtung des Schlosses Herrenchiemsee als weitestgehend detailgetreue Kopie von Versailles als Ungeniertheit galt, dann ließe sich das zugehörige Gerechtigkeitsgefühl geradewegs als eine Art Bilderverbot, als ein symbolpolitisches Tabu beschreiben, das sich insbesondere auf dem Gebiet der Architektur als dem eigentlichen Betätigungsfeld der historistischen Stilsuche hatte formieren müssen: Weder sei des Nächsten Haus zu begehren noch sei dieses nachzubauen.

Wenn also Ludwig II. sein eigenes Schloss unter Inanspruchnahme des bayerischen Staatshaushaltes finanzierte und Ludwig XIV. deshalb in materieller Hinsicht nichts schuldig blieb, so haftete seinem Projekt gleichwohl nicht nur der Makel eines Etikettenschwindels, sondern sogar der eines geistigen Diebstahls an. Denn materieller Immobilienbesitz garantierte noch nicht die zugehörige Deutungshoheit, auch dann nicht, wenn die vermeintlichen geistigen Eigentümer längst Geschichte waren. Und so galt es wie bei allen historistischen Bauprojekten auch auf der Insel im Chiemsee, das Verhältnis zwischen den jeweils Verantwortlichen einer Stil- oder Werkkopie und den jeweils Verantwortlichen zugehöriger Referenzwerke in Einklang zu bringen. Ludwig II.

50 Geheimes Hausarchiv der Wittelsbacher, Kabinettakte Ludwigs II. 262. Zit. nach Kurda 2004, S. 47. Eine Zusammenstellung weiterer dahingehender Kritik findet sich ebd., S. 47f.

nahm diese Verantwortung fraglos so ernst wie seine Kritiker, er legte sie allerdings anders aus. Und selbst wenn Ludwig II. von Bayern wenig Notiz von den Debatten um das geistige Eigentum und den ihnen zugrunde liegenden ethischen Prämissen genommen haben mag, spürte wohl bereits auch er die wachsende Dringlichkeit, sich der Legitimationsfrage zu stellen. Er tat dies, indem er den Schulterschluss mit den selbstgewählten kulturellen Erblassern aus der Geschichte anschaulich werden ließ.

Die Phantasie Ludwigs II.

Gemäß Werner Richter hatte sich die Phantasie des bayerischen Königs ungefähr um 1880 dahingehend verselbstständigt, dass er »sich Gestalten der Weltgeschichte zu Gaste«[51] zu laden begann. In aller Regel kamen diese geradewegs aus Versailles und aus dem Hause Bourbon,[52] mit denen er sich personell in hohem Maße identifizierte[53] und deren überlieferte Sitten und Gebräuche Ludwig II. zudem mit zunehmendem Eifer zu seinen eigenen zu machen trachtete. Die Entourage des Königs hat von alledem reiches Zeugnis abgelegt: Luise von Kobell berichtete, dass Ludwig II. seine nächtlichen und einsamen Schlittenfahrten »bisweilen in dem blausamtenen Königsornat wie Ludwig XIV., mit dem er sich in seiner Phantasie dann und wann identifizierte«,[54] beging. Rittmeister Paul von Haufingen kolportierte, dass der König zu diesen Gelegenheiten die »Toilette der Gegenwart« ablegte und sogar »Piqueure, Kutscher und Lakaien im Kostüme der Zeit Ludwigs XIV.«[55] marschieren ließ. Und Küchenjunge Theodor Hierneis resümierte: »Die nächtlichen Fahrten glichen

51 Richter, Werner: *König Ludwig II. von Bayern*, München 1996 (1939), S. 264.
52 Den Bourbonenkönigen verdankte Ludwig II. indirekt seinen Vornamen.
53 Durchaus schlüssig hat Christine Tauber anhand inszenatorischer Details der Raumausstattungen in den Schlössern Linderhof und Herrenchiemsee Ludwig XV. zur eigentlichen Identifikationsfigur Ludwigs II. erklärt. Vgl. Tauber 2013, S.S. 212f., S. 221–225. Doch auch die anderen Mitglieder des französischen Königshauses machte Ludwig II. zu engsten Wahlverwandten: Für die nicht zuletzt durch die Konkordanzen seines Geburtstermins mit demjenigen seines Großvaters begünstigte Verschmelzungsphantasien Ludwigs II. war dabei »nicht die wirkliche Blutsverwandtschaft […] die entscheidende, sondern das selbstgewählte Verhältnis vom Taufpaten [Ludwig XVI.] zum Täufling.« (Vgl. Tauber 2013, S. 213f.) Nicht zuletzt um Marie-Antoinette wurde, so Tauber, im Schloss Herrenchiemsee ein pseudoreligiöser Kult entfacht. Vgl. ebd., S. 222f.
54 Hacker 1986, S. 263.
55 Ebd., S. 263.

[…] einem nächtlichen Spuk, einem Märchenbild«.[56] Nicht zuletzt empfing Ludwig II. die Bourbonenkönige zum Essen: Entsprechend, so noch einmal Theodor Hierneis,[57] mussten die

> Diners und Soupers immer für mindestens vier Personen ausreichen. Denn wenn auch der König sich immer allein zu Tisch setzt, so fühlt er sich doch nicht allein. Er glaubt sich in der Gesellschaft Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. und deren Freundinnen, Madame Pompadour und Madame Maintenon. Er begrüßt sie sogar mitunter und führt mit ihnen Gespräche, als hätte er sie wirklich als Gäste bei Tisch.[58]

Gemäß einer Einschätzung Alexander Rauchs konnten schließlich – auch gemäß der ikonografischen Logik der skulpturalen und malerischen Ausstattungsprogramme der »den Geist des Sonnenkönigs beschwörend[en]«[59] Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee – selbst die Rollen von Gast und Gastgeber ins Wanken geraten. Ludwig II. habe sich dort »vom wahren Hausherrn, vom französischen König«[60] in Empfang genommen gefühlt. In der Tat wurde das Erscheinen der Geister der historischen Figuren nicht zuletzt durch ihre Präsenz im Bild begünstigt: Verschiedene Zeugen berichteten von der Ehrerbietung Ludwigs II. gegenüber Portraits insbesondere Marie Antoinettes (und ihrer Marmorbüste), die er bisweilen ebenfalls wie lebendige Menschen behandelte.[61] Gewahrt wurde dieser Spuk nicht zuletzt durch die achtsame Sorge, die Untoten nicht allzu vielen skeptischen Blicken Lebender auszusetzen, insofern nur wenige ausgesuchte Besucher Herrenchiemsee betreten durften. Das Volk, dessen Blicke aus Sicht des Königs die geweihten Orte zu verunreinigen drohten, gehörte zu Lebzeiten Ludwigs II. nie zum Publikum der königlichen Schlösser.[62]

56 Ebd., S. 264.
57 Im Herbst des eigenen Lebens sollte Hierneis die Gepflogenheiten des Königs bei Tisch publizieren. Vgl. Hierneis, Theodor: *Ludwig II. speist. Erinnerungen seines Hofkochs Theodor Hierneis*, München 1953. Hierneis diente Ludwig II. von 1882–1886 als Mundkoch.
58 Hacker 1986, S. 266–268.
59 Rauch, Alexander: *Schloß Herrenchiemsee. Räume und Symbole*, München/Berlin 1993, S. 17.
60 Kurda 2004, S. 129. Hier in Bezugnahme auf: Rauch 1993, S. 93 f.
61 Vgl. Hacker 1986, S. 265 f.
62 Vgl. ebd., S. 273. Erst der Tod der Monarchen markierte den Startschuss für den bis heute anhaltenden Massentourismus.

Schloss Herrenchiemsee unterschied sich vom Gros vergleichbarer Konstellationen dennoch insofern signifikant, als es sich um eine erklärte architektonische Werkkopie in Form eines Neubaus handelte. Hier war kein *genius loci* zu aktivieren, sondern hier reisten die Gespenster an, wurden empfangen und bewirtet.

Trotzdem die einsamen Gastmahle des Königs bis heute gern und sicher nicht völlig zu Unrecht Stoff für pathologische Befunde liefern,[63] sind diese meines Erachtens mit *alleinigem* Selbstbetrug nicht umfänglich erklärt. Spiritistische Lehren und Praktiken genossen zu Zeiten Ludwigs II. längst einen hohen Grad gesellschaftlicher Anerkennung. Wenn der König die Tische für Geister decken ließ, dann bildete dies also lediglich eine graduelle Übersteigerung aktueller Moden und weit verbreiteter Praktiken: Allerorts wurden in Séancen Tische gerückt – und etwa auch das Haus Hohenzollern blickte längst auf eine lange Tradition des Geisterglaubens zurück.

Mit diesen Befunden wäre mithin die populäre Ansicht zu hinterfragen, nach der Herrenchiemsee im Vergleich zu Versailles in keiner Weise als nach außen wirksame Repräsentationsarchitektur, sondern lediglich als ein auf die königliche Verinnerlichung zugeschnittener Rückzugsort konzipiert worden ist.[64] Trotzdem zu Lebzeiten Ludwigs die Öffentlichkeit unbestritten auf ein notwendiges Minimum reduziert wurde, ist eine auch nach außen wirksame Symbolkraft des Schlossbaus etwa durch Christine Tauber klar gesehen worden.[65]

In anderen Punkten folgte der bayerische König lediglich etablierten Figurationen historistischen Spuks. Ohne die psychische Verfasstheit Ludwigs II. hier einschätzen zu können, spricht gegen dessen vollumfänglichen Realitätsverlust in Bezug auf die Realität der Geister meines Erachtens etwa ein Zitat, in dem sich der König durchaus fähig zeigte, einen rationalisierenden Blick auch auf den eigenen historistischen Eskapismus zu werfen: »Es ist notwendig, sich Paradiese zu schaffen, poetische Zufluchtsorte, wo man auf einige Zeit die schauderhafte

63 Unterstellt man tatsächlich eine nachhaltige Wirksamkeit einer ungebrochenen Selbsttäuschung, dann müsste man mit Edir Grein allen Bourbonengeistern voran wohl vor allem »das Gespenst des Wahnsinns unbeachtet in seinen Bergschlössern« Einzug nehmen sehen. Grein, Edir: *Tagebuchaufzeichnungen von Ludwig II., König von Bayern*, Schaan (Liechtenstein) 1925, S. XII.

64 Noch 2009 äußerte sich etwa Felix Sommer entsprechend. Sommer 2009, S. 93.

65 Für Tauber sind die Bauprojekte Ludwigs II. »nicht einfach Eskapismus im üblichen Sinne, sondern ein hochpolitischer Akt«, in den sich auch die Gastauftritte der französischen Bourbonen eingliedern ließen. Tauber 2013, S. 259. Weiter heißt es: »[…] der sich allerdings den zeitgenössisch vorherrschenden Handlungsnormen der politischen Repräsentation entzog und seine Eigenlogik entwickelte.« Vgl. auch ebd., S. 212–225, S. 247–254 passim.

Zeit, in der wir leben, vergessen kann.«[66] Ferner lässt sich auch Ludwigs selbsterklärte Seelenverwandtschaft nicht nur mit den Bourbonenkönigen, sondern auch mit Edgar Allan Poe[67] wenigstens als Indiz dafür lesen, dass der König sich beizeiten auch ein wenig als Erfinder von Gespenstergeschichten und nicht nur als Zeuge wahrhaftigen Spukgeschehens begriff und zu inszenieren hoffte.

Zeugen der Anklage

Ludwigs Vorstellung von der Präsenz seiner ausgewählten Untoten wies also auch ihm durchaus nach Muster etablierter Figuren einen vermeintlichen Ausweg aus der Legitimitätsdebatte um seine megalomanischen Bauprojekte, ließen doch die wohlwollenden Aufwartungen der vermeintlichen Hauptgeschädigten des Schlosses Herrenchiemsee aus dem Hause Bourbon alle Sanktionierungen des dreisten bayerischen Verstoßes gegen jedes geistige Eigentumsrecht in weite Ferne rücken.

Gleichwohl entwickelten die gespenstischen Staatsbesuche im nie fertiggestellten Neubau eine durchaus originäre Semantik: Insofern Ludwig XIV. nie in Schloss Herrenchiemsee zu Hause war und die Legitimation des Neubaus gerade in diesem Punkte krankte, musste auch kein geistiger Hausherr beschwichtigt oder ausgetrieben, sondern im Gegenteil zunächst einmal herbeizitiert werden. Der Erfolg dieser Beschwörung stünde dann folgerichtig in kausaler Beziehung zur Frage, ob es gelingen konnte, dem ersehnten Besuch den gebührenden Empfang zu bereiten. Die unnachgiebige Pedanterie, mit der Ludwig II. seine am Bau beteiligten Künstler antrieb, könnte durchaus den Eindruck erwecken, als fürchte der König tatsächlich das Urteil einer höheren Kontrollinstanz, die den Bau nach seiner Fertigstellung abzunehmen hätte. Die vermeintliche Annahme seiner Einladung durch die Geister – deren Glaubwürdigkeit selbst im Falle eines Selbstbetrugs über den Ausschluss der Öffentlichkeit nur hinzugewinnen konnte – erweist sich aus dieser Perspektive als eine Rücksprache mit den potenziell Geschädigten und also als erlösende Schulterschlusserzählung, die den Neubau in der Gänze legitimieren und trotz seines weitgehend geschichtslosen Ortes sogar historisch authentifizieren konnte. Das gemeinsame Essen der kulturellen Erblasser mit ihrem selbsterklärten Erben kam also der Autorisierung der vermeintlich übergriffigen Erbaneignung durch jenen Geist, in dessen Namen gebaut wurde, gleich. Und wenn sich eine

66 Hacker 1986, S. 271.

67 Hierzu in aller Ausführlichkeit: Schweiggert, Alfons: *Edgar Allan Poe und König Ludwig II. – Anatomie einer Geistesfreundschaft*, St. Ottilien 2008.

Heimsuchung durch die Beerbten als die schlimmste Folge der entwurzelnden Verpflanzung von Versailles und der autokratischen Restitution des historischen Stils imaginieren ließe, dann nahm der delinquente Bauherr dieser mit seiner Einladung zum Gastmahl vorausschauend jeden Schrecken. Aus der unkalkulierbaren *Heimsuchung* wurde reglementierter und terminierter *Besuch* – wenn Ludwig XIV., Ludwig XV. und ihre weiblichen Begleiterinnen sich bei diesem ganz wie zu Hause fühlten, dann stellten sie damit nicht zuletzt auch das Gelingen der ästhetischen und historischen Einfühlungsleistung ihres Gastgebers unter Beweis. Dieselbe Botschaft richtete sich auch an die Außenwelt: So die anachronistische Fremdherrschaft des französischen Barocks auf der Herreninsel selbst in Verdacht geraten war, eine Chimäre zu sein, dann gab es kein probateres Mittel, diesen Vorwurf auszuhöhlen, als die Spukanalogie beim Wort zu nehmen, musste doch das offene *Bekenntnis* zur Beschwörung der Bourbonengeister sowohl für die rationalistische Kritik als auch für jeden politischen Widersacher nach bewährtem Muster in bestürzendem Maße entwaffnend wirken. Steht die wohlwollende Präsenz auch der politischen wie kulturellen Erblasser einmal im Raum, dann war trotz aller Unglaubwürdigkeit mit suggestiver Wirksamkeit ein *genius loci*, oder besser: ein *locus genii* etabliert, der es in der Folge abwegig erscheinen ließ, den Geist des französischen Absolutismus zu ähnlichen Zwecken auch andernorts noch einmal beschwören zu wollen. Weder Erbtitel noch Spuk lassen sich beliebig streuen oder multiplizieren – und wer sich über eine Spukerzählung die Stimme eines historischen Zeitgeistes zum eigenen geistigen Besitz zu erklären verstand, der verfügte fortan mit einem gewissen Exklusivrecht auch über dessen Stil. Auch in derlei Hinsichten folgten die feinstofflichen Abendgesellschaften Ludwigs II. einer durchaus bestechenden Logik: Ihre bedrückende Einsamkeit steigerte auch ihre Exklusivität. Und damit ließe sich mutmaßen, dass sich das Gebot, Versailles nicht nachbauen zu dürfen, *nach* Herrenchiemsee womöglich noch einmal fester verankert sah als *vor* Herrenchiemsee. Mit dem Spuk erkaufte sich Ludwig II. einen nicht unbeträchtlichen Teil der Deutungshoheit sowohl über das historische Referenzgebäude als auch über dessen historistische Neuauflage. Denn sein Fall zeigt auf, inwieweit eine erste und also *rechtzeitige* Stilusurpation die Gefahr konkurrierender Stilusurpationen bannte, den moralische Druck auf diese erhöhte oder ihre Symbolik im Voraus untergrub. Nachahmung schützt vor weiteren Nachahmungen – sowohl des Originals als auch der Nachahmung.

Die viel diskutierte, vermeintlich bis zum Wiedergängertum[68] gesteigerte Identifikation Ludwigs II. mit Ludwig XIV. und Ludwig XV. sieht sich indes

68 Vgl. Evers, Hans Gerhard: *Ludwig II. Theaterfürst – König – Bauherr*, München 1986, S. 137ff.

spätestens in den Momenten von deren Bewirtung gebrochen oder wenigstens gedeckelt: Wer man selbst zu sein meint, dem wird man kein zweites Gedeck auftragen lassen. Die Verschmelzungen geschahen jedenfalls in vollem Bewusstsein einer Verschmelzung unterschiedlicher Individuen. Versteht man die Rezeptionsgeschichte von Schloss Herrenchiemsee, in deren Verlauf post mortem schließlich und wenig überraschend auch der Geist Ludwigs II. gesichtet werden sollte, als den Prozess der Urteilsfindung im Falle eines geistigen Eigentumsdeliktes, dann hat der Beschuldigte mit dem entlastenden Spuk seiner vermeintlichen Opfer die Anklage um ihre wichtigsten Zeugen geprellt.

12 Louis Béroud kopiert Peter Paul Rubens

12.1 Zwei Bilder vom Louvre

Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines

1796, in der Frühzeit des Historismus, der Kunstwissenschaft und der Musealisierung der Kunst hat Hubert Robert (1733–1808), jakobinisches Mitglied des Nationalkonvents, in einem seiner berühmten Zukunftsprospekte den Louvre als einen der neuralgischen Orte der epochalen Umwälzungen seiner Zeit, die er als Akteur und Bildchronist begleitete, als Ruine der Zukunft ins Bild gesetzt: Der *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (Abb. 59) ließ das eben erst institutionalisierte Archiv der Kunstgeschichte in düsterer Ahnung buchstäblich in sich zusammenfallen.

Inmitten der »Projektion der Vergangenheit der Grande Galerie in die Zukunft«,[1] mithin dem Prospekt einer künftigen Retrospektive, platzierte Robert den Apoll von Belvedere als das nicht allein für Winckelmann »höchste[] Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums«.[2] Es scheint, als könne allein die Kunst – hier vertreten durch ihren vermeintlichen Gipfel und ihren erklärten Schutzgott, die zerstörerische Kraft der Zeiten überdauern, um schließlich noch den Blick und die Hand künftiger Künstlergenerationen zu schulen: Zum weiteren Nachweis der untilgbaren Kraft und Geltung der historischen Gipfel menschlicher Schöpfungen hat Robert einige unbeirrbare Kopisten inmitten der Trümmer sich einfinden lassen. Wenngleich die zukünftige Hinfälligkeit des gegenwärtig noch Intakten sich am Ende der »Epoche« des Historismus noch nicht eingelöst hat, so sollte Robert doch wenigstens mit Blick auf die Kopisten recht behalten: Sie fanden sich ein gutes Jahrhundert umso zahlreicher am dargestellten Ort ein. Und wenn zudem Michelangelos Sklave, dessen Präsenz auf Roberts Gemälde ihn fraglos ebenfalls in den Rang des Zeitlosen erheben

1 Weicherding, Sabine: *Bilder der Zerstörung – Hubert Roberts (1733–1808) künstlerische Auseinandersetzung mit der Stadt Paris*, Bochum 2001, S. 154. Weicherding weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Robert Diderots Diktum »Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt« beim Wort nehme. Vgl. ebd. Zu Hubert Roberts Oeuvre zuletzt umfassend Dubin, Nina L.: *Futures & Ruins. Eighteenth-century Paris and the art of Hubert Robert*, Los Angeles 2010.

2 Winckelmann 1964 (1764), S. 309. Vgl. Weicherding 2001, S. 155.



Abb. 59: Hubert Robert: *Fiktive Ansicht des Louvre als Ruine*, Paris, 1796

sollte, in seiner Eigenschaft als Sklave aber bereits auch die sklavischen Nachahmungen der benachbarten Eleven eines klassizistisch geprägten Akademismus ein wenig auf die Schippe zu nehmen schien, dann hat sich, wie im Folgenden zu zeigen ist, die Lage zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch diesbezüglich zugespitzt. So lässt sich denn von Roberts Ausblick auf das Schicksal der Kunst, der Kunstanschauung und ihrer Institutionen ein trefflicher Bogen spannen zu einer komplementären malerischen Phantasie, die ein gutes Jahrhundert später am selben Ort eine Art Rückblick auf die Konstellation zwischen Künsten und Stilen, ihrer Zeitlichkeit und ihrer Rezeption zu wagen schien.

L'inondation Peintre copiant un tableau au musée du Louvre

»Wer möchte«, hatte Jacob Burckhardt mit dezidiert männlichem Blick auf die »ungeheuren« Manierismen Michelangelos gefragt, »bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, daß sie lebendig würden?«.[3] Und wer könnte sich

3 Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur* (*Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke, Bd. 2), München/Basel 2001, S. 533. In Burck-

wünschen, fragt im letzten hier vorzustellenden Beispiel eines Stil-Spuks ein Gemälde in einem eng verwandten Gedankenspiel, dass auch Rubens' weibliche Figuren (die jenen Michelangelos bekanntlich einiges zu verdanken haben), verlebendigt würden? 1910, mithin am späten Abend des langen 19. Jahrhunderts des Historismus, präsentierte der aus Lyon stammende Maler Louis Béroud, selbst eher eine Randerscheinung der Pariser Salonkultur,[4] sein Gemälde *L'inondation Peintre copiant un tableau au musée du Louvre* der Öffentlichkeit (Abb. 60). Wenngleich auch dieses bestenfalls leidlich bekannt ist, kann dessen Close Reading der vorliegenden Untersuchung doch insofern als rauschendes Finale dienen, als der im Bild dargestellte, vermeintlich harmlose Bilderspuk noch einmal einen sowohl typischen als auch höchst eigenen Diskursraum öffnet.

Das Bild zeigt einen Maler – überkommene Fotografien Bérouds erlauben es, diesen selbst in dem Helden seines Gemäldes zu erkennen – beim Kopieren eines Ausschnitts von Peter Paul Rubens' *Landung Marias von Medici in Marseille* aus dem noch heute im Louvre befindlichen Medici-Zyklus, der

hardts gleichzeitigem Begehren, die Figuren Raffaels lebendig zu sehen, offenbare sich, so Heinz und Hannelore Schlaffer, seine grundsätzliche Neigung zum Klassizismus. Vgl. Schlaffer, Hannelore und Heinz: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main 1975, S. 102. Rudolf Stademann hat indes schon 1930 darauf hingewiesen, dass Burckhardt in seinen jüngeren Jahren unter Einnahme der romantisch-patriotischen Perspektive vieler Zeitgenossen sehr wohl auch die Kunst des Mittelalters zu schätzen gewusst hatte, bevor er sich ganz der Renaissance verschrieb. Vgl. Stademann 1930, S. 457–515. Mithilfe der Vorstellung des Mittelalters als eines jugendlich-enthusiastischen Zeitalters hatte Burckhardt die eigene Mittelalterbegeisterung später retrospektiv der eigenen Jugend zugewiesen. Vgl. ebd., S. 485–489.

4 Obwohl Béroud wiederholt im Pariser Salon ausgestellt hat, hat sich die Forschung bis heute kaum für sein Oeuvre interessiert. Zu den wesentlichen Eckdaten seines Schaffens vgl. Eintrag »Béroud, Louis«, in: Thieme, Ulrich/Becker, Felix/Willis, Fred. C./Vollmer, Hans (Hg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* 37 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 3 (1909), S. 476; Eintrag »Béroud, Louis«, in: Meissner, Günter u.a. (Hg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 109 Bde., Leipzig 1983–1990, Bd. 9 (1994), S. 633 f. Der letztgenannte Eintrag attestiert Béroud zu Recht auch im Generellen einen freien, satirischen Blick auf das Kunst- und Ausstellungswesen seiner Zeit. Denn auch andernorts setzte dieser immer wieder kritisch-geistreiche Selbstbefragungen der eigenen Kopistentätigkeit in Szene. So zeigt seine (derzeit eben entwendete und vermisste) *Mona Lisa au Louvre* von 1911 das bezeichnete Gemälde Leonardo da Vincis zwar an seinem zugewiesenen Platz im Museum, verunklärt die Szene jedoch über das Detail eines verwaisten Malkastens auf einem vor dem Bild befindlichen Hocker. Unklar bleibt mithin, ob hier soeben noch ein Kopist am Werke war und ob es sich bei der *Mona Lisa* an der Wand um dessen Kopie oder um das kopierte Original handelt. Das Bild birgt insofern eine weitere Pointe, als sich Béroud selbst an einer Kopie des berühmten Vorbilds versucht hat und gemeinhin als der erste Entdecker ihres Diebstahls gilt.



Abb. 60: Louis Béroud: *L'inondation Peintre copiant un tableau au musée du Louvre*, 1910

in den Jahren 1622–1625 im Auftrag der dargestellten Königin entstanden ist (Abb. 61).[5] Die kopierte Figur, die linke von drei im rechten unteren Vordergrund des Gemäldes im Wasser tänzelnden Najaden, gehört hier eher dem ikonografischen Beiwerk an.

Béroud inszenierte den alltäglichen Vorgang als ein phantastisches Geschehen: Zu seiner Überraschung wird der links unten im Bild befindliche Kopist mit einer Flutwelle konfrontiert, die aus der barocken Allegorie herauszuspülen und drei Wassernymphen mit sich zu tragen scheint. Ob dem schreckhaften

5 Maria von Medici wird auf dem Gemälde von den Personifikationen Frankreichs und Marseilles in Empfang genommen. Zum Medici-Zyklus im Speziellen und zur Kunstpatronage der Königin im Generellen vgl. etwa Merle du Bourg, Alexis: De Florence à Cologne, Marie de Médicis et Pierre Paul Rubens (1600–1642), in: Bassani-Pacht, Paola (Hg.): *Marie de Médicis: un gouvernement par les arts*, Paris 2003, S. 94–109; Marrow, Deborah: *The Art Patronage of Maria de'Medici*, Ann Arbor 1979; Simson, Otto von: Rubens: *Il ciclo de Maria de'Medici*, Mailand 1968; Cohen, Sarah R.: Rubens's France: Gender and Personification in the Marie de Médicis Cycle, in: The Art Bulletin 85/3 (2003), S. 490–522.

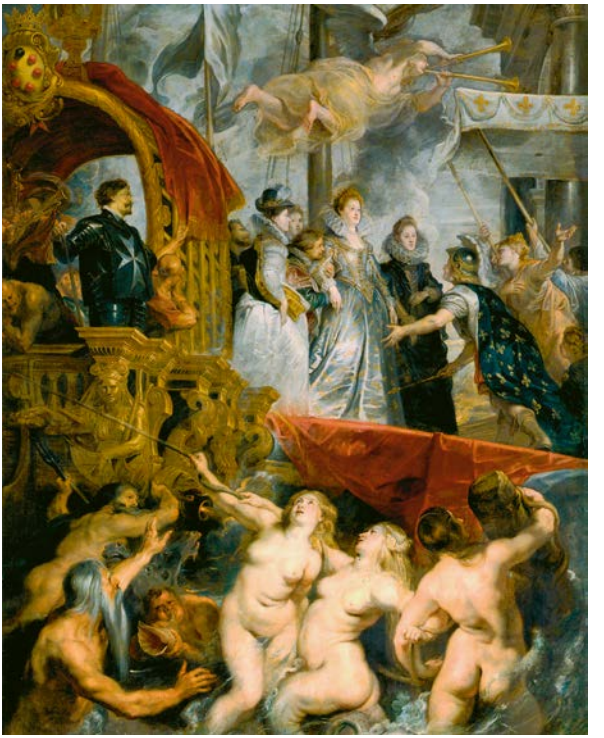


Abb. 61: Peter Paul Rubens: *Die Landung Marias von Medici in Marseille*, 1621–1625

Zurückweichen des malenden Mannes ein Hinwenden folgen wird, lässt das Gemälde offen: Die vorerst unfreiwillige Geste des Überraschten – er öffnet seine Arme im Schreck wie zum Empfang – deutet vage darauf hin. Deutlicher noch wird der gemalte, scheinbar im Schreck losgelassenen Pinsel, den Bérouds echter Pinsel in unwahrscheinlichster Lage im freien Flug fixierte: In gängiger Leserichtung von links nach rechts streckt sich das Malutensil phallisch in Richtung der Frauenkörper, in umgekehrter Flugrichtung evoziert es einen Pfeil aus Amors Köcher, der sich aus Richtung der Schönen auf des Malers Schoß zubewegt und kurz vor seinem dortigen sinnfälligen Einschlag steht.[6]

Kopieren bedeutet somit auch hier zunächst und zuallererst die Belebung respektive Wiederbelebung des Kopierten. Kunst bleibt so lange lebendig, wie

6 Schon 1855 hatte Honoré Daumier in seiner Karikatur *Kampf der Schulen – Realismus gegen klassischen Idealismus* den Pinsel zur Waffe im Stilstreit gemacht. Vgl. hierzu Krüger, Matthias/Cordez, Philippe: Einleitung, in: Krüger, Matthias/Cordez, Philippe (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 8), Berlin 2012, S. VII–X, hier S. VIIf.

man sich ihrer erinnert, ihre Rezeption ist ihr Nach*leben*. Dieses Prinzip ist umso deutlicher exponiert, als folgerichtig nur jener Teil von Rubens' Gemälde zu spuken beginnt, der auch auf der Leinwand des Kopisten Gestalt annimmt. Wenngleich der Kopist – der in Position und Haltung seinerseits die Figur des Neptun in Rubens' Originalgemälde einnimmt – als Auslöser und Ursache des Bilderspuks gelten muss, so hat er dennoch, ganz dem Strukturprinzip einer Séance gemäß, nur bedingte Kontrolle über das Verhalten des von ihm Beschworenen. Vielmehr sieht sich seine Vereinnahmung der historischen Kulturleistung mit deren höchst eigenwilliger Intervention konfrontiert. Kompositorische Anlage – der zurückschreckende Maler unten, die unerwartete Flutwelle oben – pointieren im Verbund mit dem Titel des Bildes eben jenes Moment der Ohnmacht des Beschwörenden, der der Urgewalt des freigesetzten Geistes nun passiv ausgeliefert ist.

Bérouds Gemälde fordert also auf, das Movens des hier inszenierten Bilderspuks einmal mehr in dessen Rezeption, Vervielfältigung und Indienstnahme zu vermuten. Dass der Beschwörende sich des Umstands seiner eigenen, erfolgreichen Beschwörung im Sinne einer buchstäblichen (Wieder-)Belebung seines Referenzwerks soeben erst gewahr zu werden scheint, tut dem keinen Abbruch. In ihrem kurzen Eintrag zu Bérouds Gemälde im Katalog einer Ausstellung im Louvre, die sich im Jahre 1993 dem Kopieren im Louvre gewidmet hatte, hat folgerichtig auch Marie-Anne Dupuy in der gespenstischen Welle weniger eine Evokation der Seine-Überschwemmung von 1910 als eine Reaktion des Originals auf den Zuschnitt seiner Kopie inszeniert gesehen:

> Peut-être faut-il y voir plus justement une allusion aux artistes qui […] fréquentaient alors le Louvre, comme la petite copie dans le goût »fauve«, posée sur le chevalet, semble le suggérer. Le copiste si peu respectueux de son modèle est surprise par l'irruption brutale des naiades hors de leur cadre.[7]

Über die entschiedene Klassifizierung eines der entstehenden Kopie zugrunde liegenden *goût fauve* ließe sich streiten. Gleichwohl ist sie meines Erachtens insofern nicht ganz unberechtigt, als Béroud höchst planvoll keine Kopie im Sinne einer »sklavischen Nachahmung«,[8] sondern einen unübersehbaren Stil-

7 Dupuy, Marie-Anne: Louis Béroud, in: Cuzin, Jean-Pierre (Hg.): *Ausst. Kat. Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993, S. 67. Der Katalog führt das Gemälde unter dem Titel *Dans la Galerie Médicis* unter der Katalog-Nummer 17.

8 Zur Metapher und Denkfigur der sklavischen Nachahmung vgl. auch Blunk, Julian: Sklavische Nachahmung versus Besessenheit. Ein Stimmenfang im 19. Jahrhundert, in: *kritische berichte* 3 (2019): Figuren ästhetischer Fremdbestimmung, hg. von Julian Blunk und Katja Müller-Helle, S. 14–24.

bruch in Szene setzt. Rebellieren also Rubens Nymphen gegen ihre modernistische Entstellung? Oder ist es eben dieser Jungbrunnen, der sie zu neuem Leben erweckt? Tatsächlich scheint Dupuy gerade angesichts des unleugbaren Befunds der stilistischen Diskrepanz zwischen Urbild und Abbild eine Fährte gelegt zu haben,[9] die es über die Rekonstruktion seines historischen und kunsttheoretischen Kontextes zu verfolgen lohnt.

12.2 Kopieren im Louvre

Der generelle kritische Blick auf die sich im Louvre schulenden Kopisten und deren eigenes, ambivalentes Verhältnis zu ihrem Tun wurde jüngst von Alexander Eiling diskutiert.[10] Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich das 1793 eröffnete Museum gezwungen gesehen, den Ansturm von Berufskopisten durch bürokratische Hürden wie die Ausgabe (und den Entzug) von Zugangspässen oder die Einrichtung von Wartelisten für einzelne Gemälde einzudämmen.[11] Es galt, ein gewisses Maß an Qualität zu sichern und inflationären Prozessen vorzubeugen. Alsbald wurde der Diskurs zudem von Fragen des Geschlechts geprägt. Man sorgte sich, dass allen voran die kopierenden *Frauen*, die den Louvre in großer Zahl frequentierten, die Qualitätsstandards drücken und den lukrativen Markt überfluten würden.[12]

Auf die literarischen Parodien, die die Kopistenflut im Louvre unter Beschuss nahmen und damit der malerischen Spitze Bérouds um einige Jahrzehnte vorausgingen, ist bereits an verschiedener Stelle hingewiesen worden. In diesem Zusammenhang sei einzig die 1867 erstmals publizierte[13] Erzählung *Le Peintre*

9 Die nähere Erklärung, worin die den intervenierenden Bilderspuk provozierende Respektlosigkeit im Einzelnen besteht, bleibt die Autorin gleichwohl schuldig.

10 Eiling, Alexander: »Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire«. Das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Mensger, Ariane (Hg.): *Ausst. Kat. Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld/Berlin 2012, S. 96–107.

11 Vgl. Eiling 2012, insbesondere S. 97f.

12 Vgl. Duro, Paul: The »Demoiselles à Copier« in the Second Empire, in: *Woman's Art Journal* 7/1 (1986), S. 1–7, hier S. 1. Paul Duro hat darauf hingewiesen, dass im 19. Jahrhundert das Kopieren, wenngleich es fester Bestandteil der akademischen Künstlerausbildung war, als eine mechanische Tätigkeit in der Regel den Frauen, schöpferische Kreativität dagegen den Männern zugeordnet worden ist.

13 Vgl. Rieger, Angelica: *Alter ego: der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin du Siècle*, Köln u. a. 2000, S. 261.

Louis Martin aus der Feder des den Realismus und Impressionismus protegierenden Schriftstellers und Kunstkritikers Louis Émile Edmond Duranty kurz erwähnt.[14] Sie kreist um die verzweigten Wege des Titelhelden durch »la forêt de chevalets et de tours roulantes«[15] im Louvre, die dieser zum Zwecke der Anfertigung einer – ebenfalls nicht ganz ernst gemeinten – Kopie eines Gemäldes Nicolas Poussins zu durchmessen hat.

Solcherlei Einlassungen spiegeln einmal mehr auch den Vormarsch einer generell pejorativen Konnotierung des Kopierens. Schleichend konnte sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die Hierarchie von detailgetreuer und freierer Kopie zugunsten letzterer verschieben,[16] mehr und mehr wurde die Kopie dabei, so Eiling, »auch zu einem Experimentierfeld eigener stilistischer Überlegungen und Versuche«[17] und zunehmend nahm der Kopist die Rolle des Interpreten seines Referenzwerkes ein. Wenngleich auch ethische Devaluationen des akribischen, stil- und detailgetreuen Kopierens nichts an einer entsprechenden Nachfrage änderten, ging es einer zunehmenden Anzahl von Kopisten gemäß Selbstauskunft vermehrt darum, dem »Geist« des kopierten Gemäldes oder auch nur Künstlers über dessen Modernisierung gerecht zu werden. Stilistische Emanzipation und Neuerung schienen also einen Weg aus dem ethischen Dilemma zu weisen und ein gesundes Maß an stilistischer Freiheit gegenüber den gewählten Referenzen und Mentoren geriet zu einem Garanten der Lebenskraft von Original *und* Kopie.

Ganz in diesem Geiste argumentierte noch Walter Friedländer, als er 1930 die Grenzverläufe in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts zwischen dem klassizistischen Lager um David und Ingres einerseits und dem romantisch-barockisierenden Lager um Géricault und Delacroix andererseits nachgezeichnet hat. Er referierte dabei auch, wie sich der »Rubéniste«[18] Delacroix im

14 Duranty, Louis Émile Edmond: Le Peintre Louis Martin, in: Ders.: *Le Pays des Arts*, Paris 1881, S. 313–350. Vgl. hierzu auch Reff, Theodore: Copyists in the Louvre, 1850–1870, in: *The Art Bulletin* 46/4 (1964), S. 552–559, hier S. 553 f.; Eiling 2012, S. 102. Zur Erzählung *Le Peintre Louis Martin* generell vgl. Rieger 2000, S. 261–264. Gemäß den ästhetischen Präferenzen ihres Autors spielt die Erzählung den Modernismus gegen den von den sogenannten Poussinisten (s.u.) vertretenen Konservatismus zugunsten des ersteren aus.

15 Zit. nach Reff 1964, S. 553 (»den Wald der Gestelle und Gerüste«).

16 Entsprechende Diskurse um das Kopieren von Werken der bildenden Kunst fanden ihr Äquivalent auch in den Umwertungen des Kopierens nach Vorbild der Natur – Jan von Brevern hat den diesbezüglichen, fundamentalen Wandel der Vorstellung von bildlicher Wahrheit am Beispiel der mit der zunehmenden Konkurrenz fotomechanischer Bildmedien konfrontierten Portraitgattung aufgezeigt. Vgl. Brevern, Jan von: Resemblance After Photography, in: *Representations* 123 (2013), S. 1–22.

17 Eiling 2012, S. 102.

18 Friedländer, Walter: *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1996 (Bielefeld/Leipzig 1930), S. 145.

Jahre 1838 selbst in diesem Sinne über Rubens geäußert habe: »Wenn Rubens Nachahmer von Michelangelo ist, wie häufig, […] dann ist er fast immer in diesen verschiedenen Phasen *emprunté et gêné* (»geliehen und verlegen«). Wenn er sich von seinen Modellen freimacht, *il est le grand Rubens*.» Friedländer setzte hinzu: »Das gilt auch, und in noch höherem Grade, von Delacroix: überall, wo er sich an das Schema der Vergangenheit allzu sehr anlehnt, ist er heute wirkungslos, nur wenn er es überwindet und frei wird, ist er »le grand Delacroix«"[19] – auf welchen später zurückzukommen sein wird.

Béroud als neubarocker Rubenist und selbstkritischer Kopist

Damit sei zunächst festgestellt, dass auch der Béroud *im Bild* der Prämisse folgte, nach der eine allzu sklavische Orientierung am gewählten Vorbild der Profilierung der eigenen künstlerischen Identität nur abträglich sein kann: Auch er arbeitete an einer stilistischen Neuinterpretation des Vorhandenen. Möchte man also das Anliegen der spukenden Nymphen von Rubens in einen kausalen Zusammenhang mit dem ästhetischen Zuschnitt ihrer Kopie bringen, um den diskursiven Kern von Bérouds Gemälde freizulegen, wäre zunächst dessen eigene künstlerische Handschrift näher zu bestimmen. Louis Béroud wurde zwar gelegentlich als Symbolist gehandelt, ist aber wohl eher einem zwar selbstkritischen, am Ende aber doch braven Akademismus als irgendeiner modernen Strömung zuzuschlagen. Im konkreten Beispiel korrespondiert Bérouds Farbauftrag unleugbar mit demjenigen von Rubens, aber es wäre ein Fehler, diesen Befund voreilig zu verallgemeinern. Bérouds Malstil zeigt sich variabel – was nicht zuletzt der eigenen Kopiertätigkeit geschuldet ist.

Doch anders als die meisten Kopisten reflektierte Béroud sein Tun im Bild: Das Betrachten und Kopieren kanonisierter Meisterwerke der Malerei ist auch motivisch das große Thema in der Malerei Bérouds, der die Praktiken der Künstlerausbildung im Paris der Jahrhundertwende quasi aus ihrem Innern heraus satirisch kommentierte. Zu diesem Zwecke kultivierte er eine ausgeprägte Leidenschaft auch für malerische Variationen des Themas Bilderspuk, der bei ihm zunächst meist epiphanischen Charakter annahm: Schon 1883 hatte er auf dem Gemälde *Au Salon Carré* die Festgesellschaft auf Paolo Veroneses *Hochzeit zu Kana* (1563) an dessen angestammten Ort im Louvre aus dem Rahmen treten lassen. Und ebendort wird noch heute ein Gemälde Bérouds verwahrt,

19 Ebd., S. 150.



Abb. 62: Louis Béroud: *À la Gloire de Rubens*, vor 1905

das sich nach ähnlichem Muster der Überhöhung von Peter Paul Rubens verschrieben hat (Abb. 62).

Auf dem ganz im Malstil des verehrten Meisters gehaltenen Gemälde *À la Gloire de Rubens* (vor 1905) tritt, hier jedoch ohne sichtbares Zutun eines gegenwärtigen Mediums und möglicherweise gar hinter dem Rücken einer museumsaffinen gegenwärtigen Öffentlichkeit, das Gesamtpersonal des Medici-Zyklus aus seinen opulenten Rahmen, um seinen lange verstorbenen Schöpfer zu umschwirren. Denn nach Muster einer Epiphanie erscheint auch Rubens selbst, in eine Glorie getaucht, auf der Türschwelle der *Galerie Médicis*. Die im gegebenen Kontext eine Altarnische evozierende Eingangssituation bringt den Malerfürsten selbst in eine Art Bilderrahmung. Rubens' Kreaturen, die die ihren anlässlich der Huldigung ihres Schöpfers soeben verlassen haben, versammeln sich um diesen, bald wie in einem Rollentausch, wie zur Betrachtung eines Meisterwerks. Sie wissen, wem sie ihren Lebenshauch und ihre Lebenswärme zu verdanken haben – und so zeigt sich in Bérouds bildlich fixiertem Tagtraum allem voran jene unbekleidete Damenwelt, welcher ihr Schöpfer einen Gutteil seines Ruhms verdankt, ebendiesem zugetan. Ihre leuchtenden Farben und die Bewegungsdynamik der gesamten Szenerie machen mithin das denkbar vitalste (Nach-)Leben offenkundig, dass der Malerfürst und sein Werk einander zu

verdanken haben. Mehr noch: Es mutet an, als lägen neue Schöpfungen und fruchtbare Liaisons geradewegs in der Luft.

Bespielte also Béroud schon hier den bereits von Hubert Robert in Szene gesetzten Schauplatz, so wird doch auch bereits hier der wesentlich verschobene Frontverlauf greifbar: Robert ließ das antike Ideal als überzeitlich überdauern, Béroud beschwor die ewige Gegenwärtigkeit barocker Weltlichkeit – dem Robert'schen *memento mori* hielt er zudem ein *carpe diem* entgegen: Hier triumphiert Apoll als Gott der Kunst über den Zahn der Zeit, dort posiert Rubens als Artibus Divino in ungebrochener Vitalität zwischen seinen Kreaturen. Wenn Bérouds Huldigung des demiurgischen Malerfürsten sich damit auch in die Tradition topischen Künstlerlobs stellt – die Gemälde des Meisters spuken dank ihres überwältigenden Lebendigkeitseindrucks –, wird man den Subtext dieses Vorgangs hier wohl dennoch weniger als einen Hinweis auf die illusionistischen denn auf die vitalistischen Qualitäten barocker Malerei verstehen müssen.

Damit zunächst zurück zum ästhetischen Zuschnitt von Bérouds Rubens-Adaptionen. Mit Blick auf *À la Gloire de Rubens* ließe sich zunächst Pierre Sérié beipflichten, dessen opulenter Katalog der französischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Louis Béroud als einen der »néo-baroques«[20] führt. Béroud versuchte einerseits, den eigenen Duktus am pastosen Farbauftrag von Rubens auszurichten. Der Ausschnitt des Rubens-Gemäldes, dem sich Béroud fünf Jahre später in einem weiteren Gemälde kopierend zuwenden sollte, zeugt zudem noch einmal von seinem ungebrochenen Interesse auch an Rubens' Motiven, insbesondere seinen Frauenkörpern und deren Inkarnat, in der Summe mithin ganz der eigentlichen *Handschrift* des barocken Malerfürsten, dessen *Stil*. Und auch die ikonografischen Freiheiten, mit denen Béroud die eigenen Kopien narrativ einzubinden wusste, dienten letztlich dazu, die Problematik von originalem Stil und dessen Aneignung, Anverwandlung und Verfremdung zu fokussieren.

Michelangelo – Rubens – Delacroix – Béroud: Verkettungen

Der Historist beschwört den Zeitgeist einer Referenzepoche seiner Wahl – diesbezüglich bildet Bérouds Gemälde am Ende des langen 19. Jahrhunderts keine Besonderheit mehr. Doch gleichwohl erschöpft sich diese nicht in der

20 Vgl. Sérié, Pierre: *La Peinture d'histoire en France 1860–1900. La Lyre ou le Poignard*, Paris 2014, S. 245, S. 248ff.

geläufigen Topik: Denn Bérouds launiges Überschwemmungsbild, das der Kopistenflut im Sinne eines *Auge um Auge* zu begegnen scheint, spült lediglich eine weitere Sedimentschicht auf die bereits höchst vielschichtige Rezeptionsgeschichte des Rubens'schen Stils im Generellen und der Najaden als dessen vermeintlich ersten Zeuginnen im Besonderen. Denn Bérouds Rubens-Beschwörung ging am selben Ort nicht nur die eigene, sondern – wie schon oben angedeutet – bereits auch diejenigen weitaus berühmterer Kollegen voraus. Insbesondere hatte sich, bald ein Jahrhundert vor Béroud, Eugène Delacroix (1798–1863) an Rubens' Wassernymphen abgearbeitet.[21] Noch bevor Delacroix eine Kreideskizze des gesamten Gemäldes der *Landung Marias von Medici in Marseille* (1824–1830) angefertigt hatte,[22] war 1822 eine eigene Ölskizze der mittleren Najade entstanden, die heute in Basel (Abb. 63) verwahrt wird.[23]

Am Rande sei erwähnt, dass in annähernder Zeitgenossenschaft zu Bérouds visueller Auseinandersetzung mit Rubens kein Geringerer als Julius Meier-Graefe Delacroix geradewegs zu einer Art Wiedergänger des barocken Malerfürsten erklärt hatte. Meier-Graefes entsprechende Bemerkungen sind geeignet, sowohl den von Béroud karikierten Zeitgeist seiner Gegenwart als auch die konkrete Kopisten-Konstellation vor dem konkreten Rubens-Gemälde in eine spiritistisch-kompetitive Aura zu tauchen. Mit Blick auf die wiederholten bildkünstlerischen Rubens-Adaptionen von Delacroix schrieb Meier-Graefe, dass Delacroix' Skizzen nicht nur dessen »Wahlverwandtschaft«[24] mit Rubens kultivierte, sondern geradewegs einer Spielart künstlerischen Wiedergängertums Ausdruck verliehen hätten: »In der Stellung Delacroix' zu Rubens spricht [nicht nur] ein Geist zu einem anderen Geiste.«[25] Vielmehr habe sich »ein so tief von Rubens durchdrungener Geist«[26] wie Delacroix schon deshalb »als En-

21 Ausführlich zu Delacroix' Rubens-Kopien vgl. Ehrlich White, Barbara: Delacroix's Painted Copies after Rubens, in: *The Art Bulletin* 49/1 (1967), S. 37–51. Zu Delacroix' erklärtem Verhältnis zur Geschichte und seiner von Fortschrittsglaube getragenen Rezeption historischer Vorbilder vgl. O'Brien, David: Delacroix, Chenavard, and the End of History, in: *Journal of Art Historiography* 9 (2013), S. 1–19.

22 Cuzin, Jean-Pierre (Hg.): *Ausst. Kat. Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993, S. 93, Kat.-Nr. 38. Zudem führt der Katalog auch einige Kreidezeichnungen Cezannes der drei Najaden (um 1876–1879, S. 108, Kat.-Nr. 51) sowie Einzelskizzen der rechten (um 1873–1877, S. 110, Kat.-Nr. 53) und mittleren Najade (um 1895–1898, S. 110, Kat. Nr. 53) auf. Cezannes Skizzen blieben unkoloriert. Nicht zuletzt deshalb steht zu vermuten, dass Béroud weniger auf diese denn auf die Skizze Delacroix' Bezug nehmen wollte.

23 Ebd., S. 243, Kat.-Nr. 160.

24 Meier-Graefe, Julius: *Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, Frankfurt am Main 1989 (München 1913), S. 76.

25 Ebd., S. 85.

26 Ebd., S. 72.

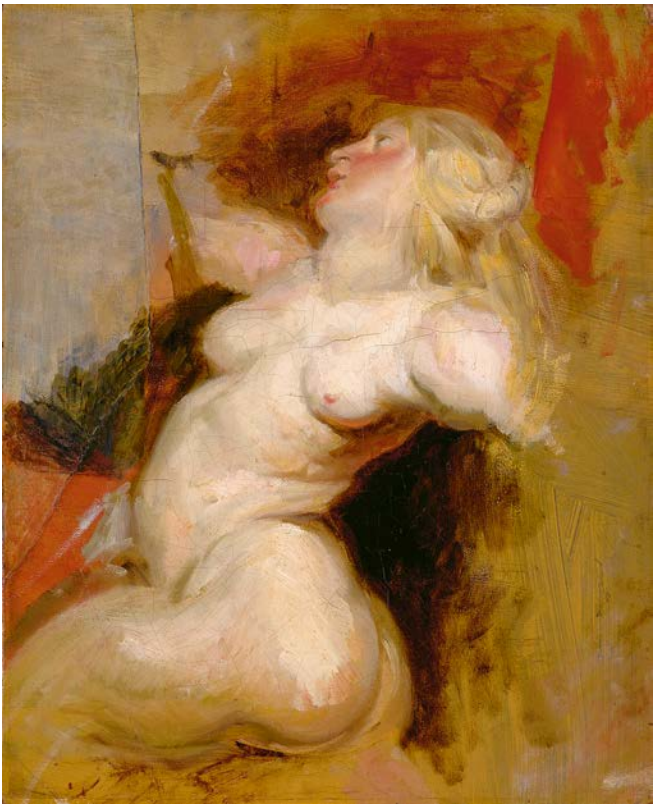


Abb. 63: Eugène Delacroix: *Naïade, d'après Le Débarquement de Marie de Médicis de Rubens*, um 1822

kel des nordischen Giganten«[27] fühlen müssen, weil er nicht zuletzt mit einer ganz »ähnliche[n] Psyche, nur in einem ganz anderen Körper, in einer ganz anderen Umgebung«[28] aufzuwarten hatte.

Wäre es denkbar, dass Béroud nicht nur Delacroix' Variationen der Rubens-Nymphen gekannt hat, sondern auch schon kurz vor Meier-Graefes nebulöser Andeutung einer regelrechten Seelenwanderung in einen entsprechenden Wettstreit mit Delacroix zu treten wünschte? Wenn ja, so stellt sich zunächst die Frage, weshalb gemäß dessen eigener Sicht erst Béroud das Kunststück einer buchstäblichen Verlebendigung der Rubens'schen Najaden realisieren konnte, welche Delacroix als der vermeintlichen Reinkarnation des Meisters ganz offen-

27 Ebd., S. 82.
28 Ebd., S. 68.

bar noch nicht gelungen war? Hat Bérouds hohes Maß an stilistischer Emphase den älteren Wettbewerber auf dem Gebiet der Restitution rubensscher Lebensfülle schlichtweg ausgestochen und den Bilderspuk des Originals provoziert, weil erst er, nur im Bild selbst überrascht vom überwältigenden Erfolg seiner Beschwörung, den Nerv, gar den Geist Rubens' getroffen hat? Es lohnt also nicht nur zu fragen, was es heißt, zu kopieren oder insbesondere im Louvre zu kopieren, sondern auch, was es heißt, dort insbesondere Rubens zu kopieren, nachdem diesen zuvor auch Delacroix kopiert hatte.

12.3 Empfehlungen zum Inkarnat und seinen Lebenssäften: Hegel empfiehlt das Inkarnat, Roger de Piles empfiehlt Rubens, Ingres warnt

Wenn Béroud seine Staffelei nicht aus seinem Interesse an der strategischen Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici heraus vor Rubens in Position gebracht hat, sondern aus Interesse an der künstlerischen Handschrift und dem Können des barocken Malers, dann ist zu vermuten, dass dieses Interesse wohl auch auf eine bereits über zwei Jahrhunderte währende ästhetische Debatte zurückzuführen war. Rubens war innerhalb der französischen, im 17. Jahrhundert geführten *Querelle des Anciens et des Modernes*[29] als erster Gewährsmann der Modernisten ausgerufen und protegiert worden – nicht zuletzt deshalb, weil er sich in eigenen Schriften entsprechend positioniert hatte.

Theoretisch profilierte sich aufseiten der Rubenisten, denen die klassizistisch orientierten Anhänger Nicolas Poussins um Charles Le Brun gegenüberstanden, vor allem der Kunsttheoretiker Roger de Piles, der die Kunst der Gegenwart insbesondere aufgrund ihres gekonnten Einsatzes der Farbe im Vorteil gegenüber der Antike sah.[30] Wo seine Gegner die Farbe als Schminke

29 Zur Querelle des Anciens et Modernes vgl. unter vielen anderen: Lecoq, Anne-Marie: *La querelle des anciens et des modernes. XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001.

30 Im Folgenden beziehe ich mich auf: Fend, Mechthild: Die Substanz der Oberfläche: Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. und 19. Jahrhunderts, in: Bohde, Daniela/Fend, Mechthild (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 87–104. Vgl. auch Fend, Mechthild: Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres, in: Eschenburg, Barbara (Hg.): *Pygmalions Werkstatt: die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Köln 2001, S. 71–79. Zur Rubens-Rezeption bei de Piles vgl. auch Körner, Hans: »Die Epidermis der Statue«.

brandmarkten, die den Blick auf das Wesentliche verstelle, da erklärte de Piles gerade das Täuschungs- und Affirmationsvermögen des Kolorits zu dessen eigentlicher Stärke. Auch die Verführungskunst der Farbe wurde dabei alsbald weiblich codiert, die Darstellung (weiblichen) Fleisches entsprechend zu einem Hauptargument in der mit der *Querelle des Anciens et des Modernes* verbundenen *Querelle du coloris*. Mit Blick auf Rubens' *Trunkenen Silen* verwies de Piles explizit auf das Verhältnis von Berührungslust und Desillusionierung.[31] »Grundsätzlich«, schrieb Mechthild Fend, »ist für de Piles das Kolorit die Seele der Malerei und die Seele ihrerseits die letzte Perfektion des Lebendigen, das, was ihm das Leben erst verleihe.«[32]

Die imaginative Belebung eines Rubens-Gemäldes geht also nicht erst auf Béroud (und auch nicht auf Gautiers), sondern gewissermaßen schon auf de Piles zurück – insbesondere Rubens' Inkarnat dürfte die verspäteten Wachträume von der leibhaftigen Fleischwerdung seiner barhäutigen Frauengestalten dabei mindestens begünstigt haben. Und als vermittelnde Membran von (psychischem) Innen und (physischem) Außen, als welche die Haut im 19. Jahrhundert diskursiviert wurde,[33] war ihr eine Tiefendimension verliehen worden, die ihrerseits wesentlich auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel zurückzuführen ist.[34] Denn Hegel hatte die Fleischfarbe, in welcher er das Rot der Arterien, das Blau der Venen und das durchsichtige Gelb der Haut sich begegnen sah, als »ideelles Ineinander aller Hauptfarben«, das Inkarnat als »das Ideale gleichsam« charakterisiert und die Arbeit an diesem »Gipfel des Kolorits«[35] somit zu einer

Oberfläche der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: Bohde, Daniela/Fend, Mechthild (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 105–132, hier S. 113.

31 Piles, Roger de: *Divers conversations sur la peinture*, Paris 1677, S. 145f. Vgl. Fend 2007, S. 89.

32 Ebd. Vgl. de Piles 1677, S. 272.

33 Ebd., S. 98

34 Im weitesten Sinne zu diesem Komplex Haut = Leinwand, Inkarnat und Lebendigkeit und Illusion: Didi-Huberman 2002 (1985). Didi-Huberman nahm das Inkarnat in phänomenologischem Interesse am Bild in den Fokus, Anlass bildete ihm Honoré de Balzacs Künstlernovelle *Das unbekannte Meisterwerk* (1831), in dem der Maler Frenhofer an der übermächtigen Aufgabe der physischen und psychischen Beseelung seines Gemäldes und dabei insbesondere am Paradox der Tiefendimension der Haut und der Leinwand in beider Eigenschaft als Oberflächen scheitert: »Der Maler Frenhofer zielte auf das Inkarnat ab: er hatte die Haut [peau] diesseits und jenseits der Fläche [plan] im Visier« (Didi-Huberman 2002 [1985], S. 46). Die makellose Frau blieb für Frenhofer deshalb (für sein Bild) räumlich *und* zeitlich unerreichbar (vgl. ebd., S. 70).

35 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III (Werke Bd. 15)*, Frankfurt am Main 1970, S. 78. Vgl. auch Bohde/Fend 2007, S. 15

der vornehmsten Herausforderungen der Malerei ausgerufen.[36] Nicht zuletzt unter Berufung auf Hegels Diktum hat deshalb später auch Charles Blanc die Haut als Alleinstellungsmerkmal der Krone der Schöpfung und die Darstellung des Inkarnats als Krönung der Malerei postuliert: Im Leben wie im Bild gewähre die Haut den Blick auch auf die Regungen der Seele,[37] weshalb, so eine weitere Wendung Blancs, »die Zeichnung […] das männliche Geschlecht der Kunst, die Farbe […] ihr weibliches«[38] sei. Es bleibt hinzuzusetzen: Wenn der französischen Kunstkritik und -literatur, die schon seit dem 18. Jahrhundert zentral um die Nachahmung und den Ausdruck des Fleisches kreiste,[39] noch im 19. Jahrhundert allen voran Rubens als derjenige unter den alten Meistern galt, der seinen Figuren Leben einzuhauchen gewusst habe,[40] dann blieb dieses Vermögen mit Blick auf seine öffentliche Wertung durchaus ambivalent. In seiner Eigenschaft als »Wortführer des Idealismus«[41] hatte Charles Blanc Rubens über die Dichotomisierung von materieller Fleischlichkeit und intelligibler Geisteskraft in explizite Opposition zu Jean-Auguste-Dominique Ingres gestellt und gegenüber diesem herabgewürdigt.[42]

Aus besagten Debatten – von denen Béroud Kenntnis gehabt zu haben scheint – ging zwangsläufig auch eine lose Folge mehr oder weniger aufeinander bezogener Empfehlungen und Gegenempfehlungen in Bezug auf den Sinn und die Ethik des Nachbildens und Kopierens einher. Schon Rubens selbst, der vermeintlich potenteste aller mit der Darstellung pulsierender Lebenswärme befassten Maler, hatte in seiner in de Piles *Cours de Peinture* publizierten Schrift *De Imitatione Statuarum*[43] vor dem unkritischen und allzu sklavischen Kopie-

36 Lasierende Malweisen wurden von Hegel empfohlen, ein glanzloses Scheinen mit dem Effekt einer Beseelung von innen heraus sei möglich: In Schichtungen werde der Durchsichtigkeit der Haut am besten entsprochen. Es ist hochinteressant, dass diese Malschichten nicht nur eine räumliche (»von innen«) Dimension (Didi-Huberman 2002, S. 28f. verwies auf das die Figur konstituierende Moment der transparenten Tiefe), sondern zwangsläufig auch eine zeitliche Dimension aufweisen: Die Schichtungen haben eine Geschichte und entsprechen dieser damit strukturell. Beseelung ist aus dieser Perspektive auch Folge der Historizität.

37 Vgl. Fend 2007, S. 99.

38 Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 2000 (1860–1866), S. 53. Zit. nach Fend 2007, S. 98. Gleichwohl Blanc der Zeichnung den Vorrang gab, trat er auch als Befürworter von Delacroix in Erscheinung.

39 Vgl. Körner 2007, S. 113.

40 Vgl. hierzu Krüger, Matthias: Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert, in: Bohde, Daniela/Fend, Mechthild (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte,* Berlin 2007, S. 159–180, hier S. 164.

41 Ebd.

42 Blanc, Charles: Du Style et de M. Ingres, in: *Gazette des Beaux Art* 14 (1863), S. 14f. Vgl. Krüger 2007, S. 164.

43 Ausführlich hierzu etwa Thielemann, Andreas: Rubens' Traktat ›De imitatione statuarum‹, in: Rombach, Ursula/Seiler, Peter (Hg.): *Imitatio als Transformation. Theo-*

ren antiker Statuen gewarnt: Denn statt aus Fleisch, so Rubens, seien diese aus Marmor.[44] Die Gegenreaktionen blieben nicht aus und die Debatte überdauerte die Jahrhunderte. Als entschiedener Klassizist hatte Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) im Rahmen neuerlicher Lagerbildungen in Fragen der beim Kopieren zu bevorzugenden Vorbilder seinen Eleven explizit geraten, sich unbedingt an den Werken Raffaels und Tizians zu schulen, *keinesfalls* aber diejenigen von Rubens[45] zu konsultieren. Eugène Emmanuel Amaury-Duval, Schüler und Biograf Ingres', hat die diesbezüglich unversöhnliche Haltung seines Mentors dokumentiert.[46]

In der ebenfalls bereits von den Protagonisten selbst kultivierten Opposition zwischen Ingres und seinem Widersacher Delacroix konnte deshalb der Grenzverlauf der *Querelles* auch in der Ausbildungspraxis noch einmal nachgezogen werden.[47] Beide gründeten Schulen, beide fanden sich mit ihren Studenten im Louvre ein: die einen vor Rubens, die anderen vor den Werken der Renaissance. Besonders pointiert hat Theodore Reff diese Konstellation beschrieben:

> Whereas Ingres and Delacroix, despite their differences as to the choice of models and the purpose of copying the one inculcating the absorption of a lofty vision of nature from Raphael and the antique, the other advising the study of specific problems of painting in Rubens and the Venetians – could agree on the value of sending their students to the Louvre […][48]

Und genau in diesem Kontext hatte der französische Karikaturist Grandville in seinem Buch *Un autre monde* die Fehde der beiden Kopistenfürsten Delacroix, Ingres und ihrer jeweiligen Anhänger schon 1844 zum Bildgegenstand gemacht.[49] Gleich, ob Béroud auch Grandvilles *Un autre monde* gekannt hat:

rie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit, Petersberg 2012, S. 95–150.

44 Vgl. Fend 2007, S. 91.

45 Vgl. Eiling 2012, S. 104.

46 »Au contraire, qu'il s'en trouve un qui, pour une raison on pour une autre, par impuissance de suivre la voie du maître, par indépendance ou par un goût qui l'entraîne d'un autre côté que celui-là, dis-je, s'il est chez M. Ingres, cède trop facilement à la séduction de la couleur, qu'il laisse voir une tendance à admirer Rubens' plus que Raphaël: c'est bien une autre affaire' C'est un apostat, c'est Judas, c'est l'homme qui adore les faux dieux. C'est un homme qu'on ne salue plus.« Amaury-Duval, Eugène Emmanuel: *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs par Amaury-Duval*, Paris 1878, S. 133.

47 Hierzu ausführlich Friedländer 1996 (1930).

48 Reff 1964, S. 552, mit weiterführender Literatur.

49 Grandville setzte beide Kontrahenten – Ingres und Delacroix – gleichermaßen dem Spott aus, indem er beide als mehr oder weniger uninspirierte Kopisten und umso überzeugtere (tierische) Wiedergänger ihrer jeweils favorisierten Alten Meister zeigte: Delacroix und seine Schüler als unverständige Affen, Ingres und seine Schüler als

Nachdem Rubens und de Piles vor der Absolutierung einer antikisierenden Ästhetik hatten, nachdem einige Generationen später der Klassizist Ingres vor *Rubens* gewarnt hatte, nachdem schließlich Delacroix die Mahnungen von Ingres planvoll überhört hatte, um Rubens' schwungvollen Kolorismus zu erneuern, positionierte Bérouds Bekenntnis zu Rubens ersteren zwangsläufig auch gegenüber Delacroix.

12.4 Bérouds Stil(e): Der diegetische und der extradiegetische Béroud und ihre zwei Modi des Kopierens

Damit zurück zum Stil Bérouds: Während im vorgängigen Rubens-Huldigungsbild dank stilistischer Kontinuität zwischen Rubens' Gemälden und deren extradiegetischem Raum *im* Gemälde auch eine Raumkontinuität zwischen beiden denkbar wurde, liegt die Sache beim fünf Jahre jüngeren Spuk der Wassernymphen ungleich komplizierter: Zwar gibt es erneut auch hier eine stilistische Kontinuität zwischen dem diegetischen Raum des gerahmten Rubens-Gemäldes und dem Rubens-Saal im Louvre als dessen extradiegetischem Raum. Und erneut befähigt dieser Umstand auch hier die Najaden, die Schwelle ihres Bilderrahmens zu übertreten, um die räumliche Kontinuität dabei zugleich für das Betrachterauge zu beglaubigen. Und doch erlebt diese stilistische und räumliche Einheit im Bild eine signifikante Brechung, insofern sie das zweite, auf der Staffelei des Kopisten in Entstehung begriffene Bild im Bild als regelrechten ästhetischen Fremdkörper exponiert. Erstens isolieren bereits die weißen noch unbearbeiteten Ränder der Leinwand die der großen politischen Allegorie entrissene Figur. Zweitens potenziert der Malstil, in dem die Kopie angefertigt wird, dessen *räumliche* Dekontextualisierung zusätzlich, indem auch er die Figur klar von Original und Umgebung trennt: Divisionistische, expressive Farbgebung trifft sich mit einem Duktus, der dem zur gleichen Zeit in Paris gefeierten, aber auch als *Confettisme* geschmähten Pointillismus alle

treue Hunde. Vgl. Grandville: *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations … et autres choses*, Paris, 1844, S. 77f. Zu Grandvilles Devaluierung des äffischen Kopierens beider Kontrahenten vgl. auch Weston, Helen: Fables and Follies: Florian's ›The Monkey showing the Magic Lantern‹ and the Failure of Imitation, in: Satz, Aura/Wood, Jon (Hg.): *Articulate Objects. Voice, Sculpture and Performance*, Oxford/New York 2009, S. 47–62, hier S. 54.

Ehre macht. Vermutlich zielte Béroud gleichwohl nicht primär darauf ab, das unfertige Bild des Kopisten auf der Staffelei bloß als unfertig auszustellen. Zu auffällig sind dafür die Korrespondenzen mit der oben genannten Farbskizze aus der Feder von Delacroix.

Delacroix selbst hatte im Louvre nach eigenen Angaben nichts mehr verehrt als eben jene drei Najaden, die Béroud aus ihrem Rahmen treten lassen sollte. Rubens' ganze Meisterschaft hatte Delacroix in den drei Frauenfiguren verdichtet gesehen, und so fühlte schon er sich ermuntert, diese ihrem Umfeld zu entheben, um sie dabei sogar noch einzelner Gliedmaßen zu berauben. Jean-Pierre Cuzin schrieb: »[C]e somteuse morceau de peinture est une torse: Delacroix élimine beaucoup de l'original, seule facon peut-être de rendre admissible tant d'emphase picturale«[50] – neuerlich ein durchaus moralisierendes Argument mit Blick auf das Kopieren.

Besagte Emphase wäre also schon bei Delacroix zuallererst auf dessen künstlerische Emanzipation gegenüber dem Original zurückzuführen. Und diesbezüglich ließe sich ergänzen: Schon Delacroix dividierte auch die drei Grundfarben des Farbkreises wie des Inkarnats auseinander, statt sie im Sinne Hegels übereinanderzuschichten.[51] Seine ganz in Gelbtönen gehaltene Najade – es handelt sich hier um die mittlere Figur der Dreiergruppe – umgibt er mit abstrakten, ins Rot und Blau tendierenden Farbfeldern, die keine Hinweise mehr auf ihre gegenständliche Umgebung, ihre Herkunft oder ihre Ursache geben.

Was Béroud seinem zurückschreckenden Alter Ego auf dessen in Bearbeitung befindliche Leinwand malte, welche sich, wie Rubens' Gemälde, in leichter Schrägsicht nach links verjüngt, scheint mithin auch den Pinsel und die Farbregie von Delacroix noch einmal aufzunehmen, um dessen Geste der stilistischen Individuation zuzuspitzen: Erstens gibt Béroud sein entsprechendes Vorgehen über den Blick auf die im Gemälde dem Betrachter zugewandte Malerpalette preis: Hier sind neben dem unabdinglichen Weiß die drei Grundfarben – und nur diese – in denkbar klarster Form voneinander geschieden und damit ein Hinweis auf die Bausteine und das Vorgehen des Künstlers gege-

50 Cuzin 1993, S. 242.

51 Annik Pietsch hat dargelegt, dass dagegen gerade Kolorit und Farbauftrag schon Jakob Schlesingers Portrait Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1831) ganz im Sinne der ästhetischen Maximen und Vorlieben des Philosophen geprägt und dessen Maltechnik mithin von der des akademischen Klassizismus unterschieden habe. Vgl. Pietsch, Annik: Der »glanzlose Seelenduft« der Fleischfarbe. Schlesingers Hegel-Porträt, in: Bohde, Daniela/Fend, Mechthild (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 133–158. Hegel selbst, so Pietsch, »vollzog in seiner Argumentation eine konsequente Verschiebung vom traditionellen Primat der Linie […] hin zum Primat der Farbe und stellte sich somit in die Tradition der Rubenisten.« Ebd., S. 139.

ben.[52] Und während zweitens der Stil, in der die Gesamtszenerie gestaltet ist, dem Stile Rubens' weit mehr verpflichtet bleibt als derjenige von Delacroix, entfernte sich der diegetische Béroud weit entschiedener vom barocken Original, als Delacroix das seinerzeit gewagt hatte. Gleichwohl trat Béroud eher in dessen Fußstapfen als in die von Rubens, insofern er die Delacroix'schen Grundfarben um die dort verbliebenen farblichen Fremdanteile bereinigte. Auch seine in pointilistischem Divisionismus geschiedenen Farbtupfer entsagen zudem entschlossen jeder Gegenständlichkeit. Mehr noch als die Najade von Delacroix scheint diejenige von Béroud deshalb ferner auch in dem ihr eigenen Bildraum geradewegs zu versinken, als gäbe die Leinwand unter ihrem Körper nach wie ein daunengefülltes Kissen. Sie weicht aus der Fläche in die Tiefe zurück, während, vielleicht sogar *weil* ihre originalen Schwestern aus der Fläche heraustreten – dass die Sinkende ihren Blick und ihren Arm beinahe sehnsüchtig nach ihren älteren Schwestern ausrichtet,[53] bewahrt sie nicht vor ihrem Untergang. Die Angerufenen nehmen keine Notiz vom Schicksal ihrer Wiedergängerin – im Gegenteil: Sie wenden dieser bestenfalls den Rücken, wenn nicht tiefer gelegene Körperteile zu. Kurz: Der Verdacht drängt sich auf, dass Béroud den innerbildlichen Stilbruch nicht nur exponierte, um ihn für den benachbarten Dammbruch verantwortlich zu machen, sondern vor allem, um einen wertenden Vergleich zu provozieren.

Bérouds Bild der Geisterwelle bringt *zwei Modi des Kopierens* in Konfrontation. Es ist unabdinglich, sich in diesem Zusammenhang noch einmal klar vor Augen zu halten, dass wir es mit einem diegetischen und einem extradiegetischen Kopisten Béroud mit jeweils völlig unterschiedlichen ästhetischen Agenden zu tun haben. Der diegetische Béroud fragmentierte und modernisierte die Rubens'sche Vorlage, der extradiegetische Béroud dagegen blieb dieser noch außerhalb ihres Rahmens treu, behauptete die große Einheit und provozierte regelrecht ozeanische Gefühle, indem er die Schwelle zwischen Raum und Illusionsraum, Vergangenheit und Gegenwart, Barock und Neobarock verwischte.

52 Zur Palette als Bildträger und Bildsujet im Generellen vgl. Krüger, Matthias: Paletten und Palettenbilder, in: Rath, Markus/Trempler, Jörg/Wenderholm, Iris (Hg.): *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit (Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, Bd. 7)*, Berlin 2013, S. 159–182.

53 In den Haltungen der Dreierfigur hallt in manchen Details Rubens' Beschäftigung mit der Laokoon-Gruppe nach, die er zwischen 1604 und 1608 im Rahmen seines Rom-Aufenthaltes skizziert hat. *Studie zur Laokoon-Gruppe,* 1604/08, schwarze Kreide auf Vergé, 482 x 375 mm, Wallraff Richartz-Museum Köln, WRM Z 5889.

12.5 Rubens lebt! Inspirierte Inkarnate, Pointen und Ambivalenzen

Umso mehr stellt sich die Frage, wen oder was Béroud primär kopierte: Kopierte er wirklich nur Rubens oder *reenacted* er nicht vielmehr Delacroix, indem er einen ähnlichen (aber nicht denselben) Ausschnitt desselben Gemäldes mit derselben stilistischen Freiheit kopierte, die schon Delacroix für sich in Anspruch genommen hatte? Ist die Geste des Kopierens bereits eine wissentlich mehrfach geschichtete Meta-Geste des Kopierens eines Kopisten und der Restitution der Restitution des barocken Epochensignums? Bejaht man dies, stellen sich weitere Fragen: Meinte Béroud sich wirklich selber, wenn er sich sein sündiges Alter Ego im Bild im Ton vergreifen ließ? Oder sollte die Welle der Entrüstung nicht vielmehr Delacroix und seine Nachfolger erfassen? Oder war das Gegenteil der Fall: Goutierte Béroud Rubens' modernistische Revitalisierung, indem er dessen Figuren nach ihrer delacroixschen Modernisierung eine weitere Frischzellenkur zukommen ließ, um seinen Beitrag zur ewigen Jugend der faktisch alternden Wassernymphen zu leisten? Wären die Verlebendigungen der rubensschen Najaden schon der künstlerischen Emanzipation Rubens gegenüber Michelangelo im Sinne Friedländers zu verdanken oder erst die Folge ihrer eigenen freien Interpretation durch Béroud?

Eine sinnvolle Antwort auf diese Fülle von Fragen kann wohl nur lauten: Béroud legte es zwar höchst absichtsvoll auf Ambivalenzen an, seine Haltung muss jedoch in Abwägung der im Gemälde gegebenen visuellen Argumente gleichwohl als entschieden gegolten haben. Es gibt zwei Bérouds inner- und außerhalb des Bildes und zwei Rubenskopien innerhalb des Bildes – Béroud bekannte sich qua Signatur zu seiner neobarocken Anverwandlung des rubensschen Stils. Den denkbaren Kunstgriff, auf der Leinwand im Bild zu signieren, musste er folgerichtig vermeiden. Der rubeneske Spuk verdankte sich dem Historisten Béroud und stoppte den Modernisten Béroud, die generellen Aporien des Modernismus rückten ins Rampenlicht. Béroud karikierte das vergebliche Streben von Delacroix und seinen kopierenden Nachfolgern einschließlich seiner selbst. Denn wenn die ausgestellte Modernisierung die Verlebendigung des *Originals* zur Folge hat, dann gereicht sie der Kopie nur bedingt zur Ehre: Diese bleibt leblos. Und so sieht sich das Original durch diese doch immerhin aufgerufen, das Moderne in seine Grenzen zu verweisen, es zurückzudrängen, komparatistisch seine ungebrochene Vitalität zu demonstrieren. Jeder Kopist wird einsehen: Es ist das *Original*, das nicht nur ihn, sondern wohl auch jeden vergleichenden Betrachter affiziert. Und so spukt es denn wohl auch nicht, weil es angesichts seiner inflationären Verviel-

fältigung[54] im Sinne Walter Benjamins ganz generell um seine originäre Aura bangt.[55] Diese steht bei Béroud nicht auf dem Spiel. Das Original flutet den Kopisten vielmehr aus einer Position souveräner Überlegenheit und künstlerischer Unantastbarkeit heraus und spült mit ihm pars pro toto die gesamte Kopistenflut beiseite. Denn während sich im Gemälde das kopierte Original als durchpulst und intelligibel zu erkennen gibt, bleibt dessen Kopie offenkundig ein lebloser, blutleerer Gegenstand – der Gedanke, dass die kopierte Wassernymphe es den originalen alsbald gleichtun könnte, erscheint wohl schon beim ersten Blick auf das Gemälde in signifikantem Maße abwegig. Auch Béroud und seine Nymphe unterscheiden sich in diesem Punkt substanziell von Pygmalion und seiner Galatea,[56] die etwa Jean-Léon Gérôme zwei Jahrzehnte zuvor in seinem berühmten Gemälde in einem ähnlichen Moment der Beseelung eingefangen hatte (Abb. 64).

Weiter fehlt es Bérouds tiefsinniger, aber doch durchweg heiterer Selbstanklage ganz an jener Schärfe, die es erlauben würde, sie in die Tradition derjenigen Füsslis oder Walpoles zu stellen. Wie Füssli inszenierte Béroud zwar die limitierte eigene Bedeutung angesichts eines Geistesriesen: Neuerlich wuchs dem beinahe in Vogelperspektive gegebenen Kopisten sein Referenzstil anschaulich über den Kopf, neuerlich erwies sich der von ihm beschworene Geist als eine Nummer zu groß. Und doch relativierte Béroud diese Konstellation insofern, als er auch die *eigene* Beherrschung der gesamten Stil-Klaviatur zur Schau stellte: Béroud verstand sich auf den Stil der Modernisten *und* auf den Stil von Rubens. Was Füssli gut 130 Jahre zuvor zwischen den Fragmenten eines unwiederbringlich verlorenen Zeitalters hatte verzweifeln lassen, gelang Béroud deshalb offenbar en passant: Wenn dieser Rubens' Figuren wiederbeleben konnte, dann deshalb, weil ihre Lebenskraft dank der stiltreuen Wahrung ihrer originären formalen Eigenheiten ungebrochen war.[57]

Rubens selbst bedarf indes keiner Wiedergänger, *Rubens* lebt – weil seine Werke leben. Schon auf Bérouds Gemälde von 1905 erscheint er deshalb weder

54 Eine weitere, dem Umfeld Delacroix zugeschriebene freie Kopie von Rubens *Ankunft Marias von Medici in Marseille* wurde 2005 durch *Christies London* verkauft.

55 Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935–1939), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508.

56 Zum theoretischen und motivgeschichtlichen Komplex der Figur des Pygmalion vgl. ausführlich Hentschel, Sabine: *Der Wettstreit um die Lebendigkeit. Pygmalion und der Paragone im 19. Jahrhundert,* Jena 2010; Stoichita 2011.

57 Sähe man hier einen Bildakt im Sinne Horst Bredekamps in Szene gesetzt, wäre Bérouds Bilderspuk angesichts seiner Fokussierung der formalen Qualitäten des Rubens-Gemäldes und insbesondere der exponierten Wirksamkeit seiner »animierende[n] Farbe« wohl der Kategorie des »intrinsischen Bildakts« zuzuschlagen. Vgl. Bredekamp 2015, S. 60, S. 261.



Abb. 64: Jean-Léon Gérôme: *Pygmalion*, um 1892

als grimmiger Pantokrator noch als verhärmtes Gespenst, sondern im vollen Saft seiner diesseitigen Existenz und als Apostel aller weltlicher Schaulust und Sinnesfreude. Würde ein solcher Fürst der Farbigkeit sich *wirklich* im Grabe wälzen, wenn er von seinen selbsterklärten Erben Kenntnis nehmen müsste, nachdem er schon zu Lebzeiten so viele Gehilfen Hand an seine Gemälde hatte legen lassen? Béroud wird sich sicher gewesen sein: Rubens hätte sich gern von seinen Kreaturen und Kopisten huldigen lassen und dabei jeden Spaß goutiert.

Verallgemeinernd lässt sich sagen: Je mehr der Historismus längst allerorts als Ganzes in die finale und graduell tatsächlich vernichtende Kritik geraten war, ein böser Spuk des unumstößlich Toten gewesen zu sein, desto mehr verlor der Spuk jeweils ausgewiesener Epochen- und ihrer Neostile als Argument konkurrierender Stilparteien an Schärfe. Entsprechend konnte also auch im

konkreten Beispiel das Lustspiel anstelle des Dramas treten: Insofern Béroud nicht Rubens, sondern dessen Nymphen gegen ihre anachronistische Inanspruchnahme rebellieren ließ, fehlte auch diesem Spuk jeder Schrecken. Weder quälte sich ein skelettierter Wahlverwandter des Künstlers aus dem Grabe, um seinen selbsterklärten Erben zu maßregeln, noch trat die richtende und majestätische Autorität Marias von Medici aus ihrem Rahmen, um einen königlichen Richtspruch zu fällen. Vielmehr tollt lediglich ein ohnehin zeitlos-allegorisches Personal, hier in seiner Eigenschaft als personifizierte Markenzeichen eines *Signature Styles* ihres Schöpfers, übermütig in die Gegenwart hinein: füllige unbekleidete (und unbewaffnete) Frauen mit gelblich-rosa Teint, sogenannte *Rubens-Frauen* nähern sich ihrem Verehrer. Die von ihnen berittene, affizierende Welle ist keine strafende Sintflut, sondern wogt zwischen kalter Dusche und erotischem Schauer. Es sei an dieser Stelle nur kurz erwähnt, dass selbst das Thema der versuchten Wiederbelebung Rubens'scher Frauenfiguren aus dem Motiv des Begehrens heraus keinesfalls ganz neu, sondern etwa literarisch bereits von Jules Théophile Gautiers Erzählung *La Toison d'or* (1839) umfänglich verarbeitet worden war.[58] Der erotischen Assoziationslust ist jedenfalls auch bei Béroud reicher Anlass gegeben:[59] Neben den entsprechenden, bereits oben erwähnten motivischen Anspielungen insbesondere des entfesselten Pinsels besteht der Spuk auch auf formaler Ebene in einer regelrechten Verführung zur Schaulust, in einer Verführung zur neobarocken Einfühlung in die Malerei ihrer Referenzepoche. Erneut bleibt der Fluchtpunkt derselbe: Béroud nahm den Lebendigkeits-Topos beim Wort, indem er reale und ikonische Präsenz in Inkarnat und Inkarnation zur Deckung brachte. Das Kunststück, die vermeintlich originalen, jedenfalls täuschend im Stile von Rubens gegebenen Nymphen zurück ins Leben zu holen, kann allerdings nur dem extradiegetischen Béroud mittels maximaler ästhetischer Einfühlung in den rubensschen Geist gelingen. Kein Wunder, dass der diegetische und modernistische Béroud, der von beiden nichts ahnt, von alledem erschrocken ist!

58 Der tragische Held Tiburce versucht hier vergeblich, der heiligen Magdalena von Rubens' *Kreuzabnahme* in Notre-Dame d'Anvers über animistische Beschwörungen habhaft zu werden. Vgl. Rieger 2000, S. 63ff. Zur Rubens-Frau als Schönheitsideal in Ernest Feydeaus an Gautiers Erzählung angelehnten Roman *Catherine d'Overmeire* (1860) vgl. ebd., S. 188ff.

59 Es ist denkbar, dass Béroud mit seinem Gemälde im intermedialen Verweis nicht zuletzt auch auf die zeitgenössischen erotischen Umtriebe des noch jungen filmischen Bewegtbildes zielen wollte.

12.6 Distanzierter Konservatismus

Kurzum: Bei allem Esprit, der Bérouds liberaler Einlassung zur Ethik des Kopierens zuzuschreiben ist, blieb seine Haltung wohl eine dezidiert antimodernistische: Er sprach sich gegen die Konkretisierung eines eigenen Stils auf Kosten eines fremden Individualstils aus und erneuerte auf Basis überkommener Einfühlungsversprechen ein im Kern konservatives Treuebekenntnis zu den Wiederbelebungsträumen des Historismus: Am Ende ist es die *Stiltreue* des extradiegetischen Béroud, die das Original (wieder-)belebte und den verlebendigten Nymphen gestattete, auch dem diegetischen Béroud den noch ausstehenden Musenkuss zu überbringen. Der Wasserschaden, den dessen uninspirierte Farbfeldtupferei erwartet, dürfte mithin ein zu verschmerzendes Unglück bleiben, gleich, ob diese völlig zerlaufen und entstellt oder lediglich geglättet und korrigiert wird, sobald die originale Meereswelle auch die Staffelei erfasst.

In der Wahl des Schauplatzes und seines Referenzwerkes gibt sich Béroud nicht nur als Kopist, sondern auch als Theoretiker zu erkennen. Es ist denkbar, dass sein launiger Bilderspuk am Ende des langen 19. Jahrhunderts nicht ganz zufällig auch auf Hubert Roberts ahnungsvolle Imaginationen der Hinfälligkeit zu antworten schien, die den Louvre 1796, mithin gerade einmal drei Jahre nach seiner offiziellen Bestimmung zum öffentlichen Museum am 10. August 1793, in prospektive Anachronismen getaucht hat. Und auch die ebenfalls bereits 1796 von Quatremère de Quincy vorgetragene Figur eines im Dienste der Kunstgeschichte tötenden Museums verdient in diesem Zusammenhang gesonderte Erwähnung, wurde diese doch 1909 – Béroud dürfte die Leinwand seines Gemäldes soeben grundiert haben – in ähnlicher Form und in aller Schärfe noch einmal in Tommaso Marinettis *Manifest des Futurismus* erneuert:[60] Das Museum mortifiziere seine Exponate und sei der Friedhof der Kunst. Auch der Wucht dieses Vorwurfs aus den Reihen einer sich längst formierenden Moderne stellt sich Bérouds Bild mutig, wenn nicht übermütig entgegen, indem er wieder und wieder gerade das Leben der musealisierten Bilder unter Beweis stellt. Die Wahl des Schauplatzes und des kopierten Gemäldes ruft also längst nicht nur einmal mehr die Frage nach Sinn, Ethik und Folgen des Kopierens auf, sondern reichert die Debatte um weitere an. Béroud reflektierte sowohl die

60 »Museen; Friedhöfe! ... Wahrlich identisch in dem unheilvollen Durcheinander von vielen Körpern, die einander nicht kennen.« Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus, erstmals erschienen in: *Le Figaro*, Paris 20. Februar 1909. Weiter heißt es: »Museen: öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhaßten oder unbekannten Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten!«

Querelle des Anciens et Modernes und die Kontroverse zwischen Delacroix, Ingres und beider Schüler als auch die *Querelle du coloris* sowie Hegels Einlassungen zum Inkarnat. Er streifte Grandvilles *Autre Monde*, Gautiers *Tiburce*, Balzacs *Frenhofer* und Gérômes *Pygmalion*, er konfrontierte einen lebendigen Geniekult mit der zeitgenössischen Historismuskritik und verteilte dabei Seitenhiebe in Richtung verschiedener modernistischer *Ismen*. Mit Blick auf die Motivik des verführerischen Spuks der vollplastischen, jedoch farblosen, marmornen Venusfiguren, deren gespenstisches Umgehen im frühen 19. Jahrhundert den Klassizismus ins Zwielicht zu rücken versuchten, lieferte Béroud schließlich sogar noch einen (antiklassizistischen) Beitrag zum Paragone zwischen Skulptur und Malerei, indem er die ewig gegenwärtige Lebenswärme der barocken und die revitalisierenden Potenzen der neobarocken Malerei gleichermaßen beschwörte. Mit Blick auf das goldene Zeitalter des Historismus und seine ständigen untoten Begleiter ästhetisch motivierter Gespenster schließlich markierte Bérouds visueller Schwank wohl beider letztes Zucken. Wenngleich er noch einmal alle Facetten des ästhetischen Spuks aufrief, wusste sich Béroud doch längst in sicherer Distanz. Seine Ironie wird keine Strafe mehr fürchten – mit den Gespenstern plagen sich längst schon die Modernen.

13 Spukaffinitäten: Epochenstile und natürliche Lebensräume der Gespenster

Die diskutierten Fallbeispiele haben zwar die generelle Spukaffinität des Historismus aufgezeigt, jedoch bislang nur unzureichend offengelegt, in welch unterschiedlichem Maße die Epochen- und ihre Neostile infolge ihrer je zeittypischen Lektüre innerhalb der baupolitischen oder ästhetischen Diskurse von Gespenstern frequentiert wurden. Tatsächlich lässt sich mit Blick auf die verschiedenen Epochenstile, aber etwa auch mit Blick auf die unterschiedlichen Kunstgattungen der Architektur, Skulptur und Malerei auf unterschiedliche Bauaufgaben oder topografische Gegebenheiten eine starke Ungleichgewichtung ihrer jeweiligen Konnotation mit Gespensterspuk feststellen. In gebotener Verkürzung sollen diese Asymmetrien von ausgeprägter Anziehungskraft und annähernder Immunität abschließend noch einmal vergleichend präzisiert werden.

Da die Anziehungskräfte, die die historischen Stile und ihre Neostile auf den Gespensterspuk ausübten, in signifikantem Maße voneinander abwichen, lassen sich insbesondere die ausgewiesenen »Stilarchitekturen« leicht in Bezug auf die Bedingungen, die sie ihren eigenen Heimsuchungen durch Gespenster lieferten, hierarchisieren. Im Folgenden soll entlang der historischen Chronologie aufgezeigt werden, in welch unterschiedlichem Maße sich die originären Epochenstile und ihre je zugehörigen Neostile dem Umgehen der Gespenster gemäß deren in Literatur oder Grenzwissenschaft entworfenem Wesen als gleichsam *natürlicher* Lebensraum anboten oder auch verweigerten.

Neoklassizismus

Antike und also auch klassizistische und neoklassizistische Baukörper wurden seit jeher insofern anthropomorph gedacht, als ihre Proportionen von denen des Menschen abgeleitet wurden. So lieferten idealisierte Körper wie die *Vitruvianische Figur*, »die Dürer und Leonardo mit gleichem Eifer studiert haben, […] das Exemplum für die Maßverhältnisse in einem Tempelbau. Die Körperarchitektur«, so Hans Belting, wurde »hier als ein Modell der Natur vermessen, um sie auf den Tempelbau anzuwenden«.[1] Auch dieses Bild des Tempels

1 Belting 2001, S. 101.

als unversehrter Idealkörper lieferte seinen Beitrag zur Vorstellung und zum Selbstverständnis der historischen »Wiedergeburten« entsprechender antiker Ideale. Es wurde erwähnt, dass dieser anthropomorphe Kern antiker architektonischer Proportionslehren in der Renaissance etwa bereits Colonna erlaubt hatte, die antike Ästhetik innerhalb einer phantastischen Erzählung zu personifizieren. Bei ihm – wie später in all jenen Spukerzählungen, die im 18. und 19. Jahrhundert den Klassizismus diskreditieren sollten – wurde die Schönheit antiker Kunst und Architektur also anthropomorph und dabei in der Regel als eine vollkommene *weibliche* Schönheit in jugendlicher Blüte vorgestellt. Wenn Goethe in seiner *Italienischen Reise* die am 26. April 1787 besuchte Ruine des Jupitertempels in Agrigent (dort noch: *Girgenti*) als »Knochenmasse eines Riesengerippes«[2] wahrgenommen hatte, dann bildete eine solche metaphorische Entleibung eines antiken Bauwerks eine seltene Ausnahme – die Assoziation mit dem menschlichen Skelett blieb in der Folge der Rezeption der Gotik vorbehalten.

In diesem Umstand mag ein erster Grund dafür liegen, weshalb die Gespensterliteratur des historistischen Zeitalters die *klassizistische* Ästhetik in anthropomorpher, meist weiblicher Wohlgestalt spuken ließ. Wurden unter Zuhilfenahme von Spuknarrativen Angriffe auf den Klassizismus gefahren, so bot deshalb die Skulptur, nicht die Architektur einen Anlaufpunkt für böse Geister – und zwar in der Regel eine solche, die vermeintlich alle prägenden Aspekte des Stilidioms in sich zu vereinen wusste: lebendige Äderung und gleichzeitig gespenstische Blässe des Marmors, verführerische Schönheit und Nacktheit eines sündigen Heidentums sowie schließlich die kulturelle Deplatzierung des antiken Geistes. Antike oder klassizistische Baudenkmäler dagegen trotzten in ihren klaren Auf- und Grundrissen wehrhaft jeder Heimsuchung durch Gespenster. In der Literatur gibt es antike oder klassizistische »Gespensterschlösser« lediglich im Verbund mit dem Bilderspuk der Venus, der sie jedoch keinerlei Versteck zu bieten vermögen. Es ist signifikant, dass entsprechende Literarisierungen ihren architektonischen Schauplätzen das genre-typische Spiel von Sicht- und Unsichtbarkeit deshalb einzig über den Kunstgriff abzuringen wissen, die antiken oder antikisierenden Tempel als Ganze auftauchen und wieder verschwinden zu lassen. In der angewandten bau- und erinnerungspolitischen Debatte um das neoklassizistische Bauen schlug die Gespenstermetaphorik entsprechend kaum zu Buche.

Eine weitere Ursache für ihre relative Spukresistenz wird darin zu suchen sein, dass die antikisierenden, klassizistischen oder neoklassizistischen Stile

2 Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hamburg 1948ff., Bd. 11, (1959/60), S. 275.

oft als Stile der rationalistischen Aufklärung gehandelt wurden. Die Bereitschaft zum Geisterglauben war unter den Parteigängern des Klassizismus wenig ausgeprägt und diesen entsprechend nicht ohne Weiteres vorzuwerfen. Von Wilpert hat darauf hingewiesen, dass ganz in diesem Sinne auch die vonseiten der Aufklärung verfassten Gespenstergeschichten meist darauf zielten, den vermeintlichen Spukeindruck am Ende auf eine natürliche Ursache zurückzuführen und als Selbsttäuschung zu entlarven, während die romantisch geprägte Flanke des literarischen Genres sich in Bezug auf die Realität des Gespenstes weit offener zeigte. Von Wilpert schied somit klar die rationalistische und die phantastische Gespenstergeschichte.[3] Friedrich Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* (1787–1789) ist ein treffendes Beispiel für einen Spuk, den es am Ende nie gegeben hat.[4]

Romanik/Neuromanik

Auch die Rezeption der Romanik und die Debatte um die Neoromanik zeigt sich vergleichsweise wenig spukaffin. Seine gesonderte Untersuchung kann und wurde hier aus zweierlei Gründen vernachlässigt: Einerseits ist die Neoromanik erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts klarer, aber selbst dann nicht immer hinreichend von der Gotik als ein zweiter dominierender mittelalterlicher Epochenstil unterschieden worden. Entsprechend ist er nicht in der Breite und ideologischen Schärfe diskutiert worden wie die Gotik. Wenn Heinrich Hübsch noch heute vielen als deren Hauptvertreter gilt, ist zweitens festzustellen, dass sich dessen Rundbogenstil der romanischen Baukunst zwar formalästhetisch, nicht aber absichtsvoll oder gar aus erklärter geschichtstheoretischer Perspektive genähert, sondern seinen projektierten Gegenwartsstil ganz aus funktionalistischen und baustatischen Argumenten hergeleitet hat. Die Historizität eines Referenzstils als die Bedingung jeden Wiedergängertums ist anders als bei den Ideologisierungen der Gotik eine die Debatte weit weniger prägende Größe geblieben.

3 Vgl. Wilpert 1994, S. 24 passim.
4 Zu Schillers *Geisterseher* vgl. Wilpert 1994, S. 151–158.

Gotik/Neugotik

Die im Verlauf der Untersuchung anschaulich gewordene Affinität der Gotik zum Gespenstischen liegt sowohl formal im Stil als auch im Charakter seiner komplexen und kontroversen Rezeptionsgeschichte begründet.

Die sprachliche Ebene: Das literarische Genre, die Begriffe

Ohne jeden Zweifel wartet die Gotik bereits innerhalb der Spukliteratur mit den meisten Gespenstern auf, allen voran die englische. In England hat Walpole die gesamte literarische Gattung als *Gothic Novel* folgenreich an den kunst- und architekturhistorischen Epochenstil gebunden und damit zugleich Erwartungen an ihre weiteren Hervorbringungen kanalisiert: Der Stil war mit dem Begriff der *Gothic Novel* zudem für das gesamte Genre gesetzt – mal als historischer Plot, mal als Idiom seiner Schauplätze und Requisiten, mal als sprachliche Form der Erzählung selbst. Es bedurfte angesichts dieser begrifflichen Fixierung somit von Beginn an eines gewissen Mehraufwandes, wollte man sich von Walpoles Setzungen und den daraus folgenden Forderungen des Genres lösen und ein Spukgeschehen etwa vor einer barocken Kulisse entwickeln. Walpoles Untertitel hat somit viel dazu beigetragen, dass ihm sein aus der Wiege gehobenes Genre bis heute in bemerkenswerter Stiltreue ergeben blieb. Die Gotik bestreitet ein Nachleben nicht nur in der großflächigen Verbreitung und Trivialisierung der Gespenstergeschichte des 19. Jahrhunderts, die die Ursachen der Verbindung von Spuk und gotischem Stil längst vergessen haben mag. Sie haftet auch unlösbar nicht nur der phantastischen Literatur, sondern heute etwa noch den Horror- und Fantasyfilmen, Graphic Novels, Computerspielen oder der allgemeinen Ästhetik und Mode der *Gothic Culture* an, die begrifflich bis heute zudem stets eine substanzielle Affinität zum Untoten ausweist. Wie sehr sie auch in der Kunstgeschichtsschreibung ihre Spuren über die Epoche des Historismus hinaus hinterlassen hat, selbst nachdem die zeithistorischen und geschichtsphilosophischen Implikationen der Romantik längst in den Hintergrund getreten waren, lässt sich von Worringers Thesen zur stilbildenden Kraft der Angst (im Mittelalter)[5] bis hin zu Buchtiteln wie *Der Geist der Gotik*[6] nachvollziehen. Und auch Henri Beyle, der in Würdigung des in Stendal geborenen Johann Joachim Winckelmann unter dem Pseudonym Stendhal seinen literarischen Ruf erwarb, hielt eine »Gotik ohne den

5 Vgl. Worringer 1996 (1908).
6 Vgl. Scheffler, Karl: *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1919.

Gedanken an den Tod«,[7] mit der er sich namentlich in Gestalt des Mailänder Doms konfrontiert sah, für eigens erwähnenswert.

Es ist bereits einleitend darauf hingewiesen worden, dass sowohl das fiktive Gespenstergenre als auch die ästhetische Debatte dabei ebenfalls von der Nomenklatur des gotischen Baustils zehrte: Allen voran die Rede von der Gotik als einer Skelettbauweise musste die Vorstellung von der dortigen Begegnung mit Toten begünstigen, wenn nicht sogar nahelegen.

Lagen indes in biologistischer Rhetorik Skelett und Rippen erst einmal offen, ließen sich die Re- oder Survivals der Gotik schnell als Maßnahmen an entkräfteten, ausgemergelten oder sterbenden Körpern oder gar als Umgehen skelettierter Untoter beschreiben. Wie die Ruine verweist der dem »dunklen« Mittelalter entstiegene gotische Skelettbau per se auf Verwesung und Zerfall, auf die *Sterblichkeit* des Irdischen und seiner selbst, dessen Lebenszeit und -spanne limitiert und definiert ist. Niemand sonst hat das, wie in später Replik auf und in regelrechter Umkehrung von Goethes *Von Deutscher Baukunst*, so scharf und präzise in Worte gefasst wie Heinrich Heine. Im Rahmen seiner *Romantischen Schule* von 1836, einer Polemik gegen die von christlichem Eifer getragene Wiederentdeckung des Mittelalters, schrieb Heine:

> Wenn wir jetzt in einen alten [mittelalterlichen] Dom treten, ahnen wir kaum mehr den esoterischen Sinn seiner steinernen Symbolik. Nur der Gesamteindruck dringt uns unmittelbar ins Gemüt. Wir fühlen hier die Erhebung des Geistes und die Zertretung des Fleisches. Das Innere des Doms selbst ist ein hohles Kreuz, und wir wandeln da im Werkzeuge des Martyriums selbst; die bunten Fenster werfen auf uns ihre roten und grünen Lichter wie Blutstropfen und Eiter; Sterbelieder umwimmern uns; unter unseren Füßen Leichensteine und Verwesung, und mit den kolossalen Pfeilern strebt der Geist in die Höhe, sich schmerzlich losreißend von dem Leib, der wie ein müdes Gewand zu Boden sinkt. Wenn man sie von außen erblickt, diese gotischen Dome, diese ungeheuren Bauwerke, die so luftig, so fein, so zierlich, so durchsichtig gearbeitet sind, daß man sie für ausgeschnitzelt, daß man sie

7 Stendhal: *Aphorismen. Über Schönheit, Kunst und Kultur*, Berlin 2020 (Straßburg 1901), S. 46. Anders als für Goethe, der die verwirrende Komplexität des Erscheinungsbildes des Straßburger Münsters durch den Geist Erwin von Steinbachs hatte wegdisputieren lassen, machte für Stendhal – insbesondere im Vergleich mit der griechischen Tempelarchitektur – gerade »das Komplizierte, Ueberraschende, das Minutiöse […] das Hauptverdienst der Gotik aus«. Gleichwohl war in seinem Geschichtsmodell die fortschreitende Verwendung von ornamentalem und bauplastischem Schmuck für den jeweiligen Tod der beiden reinen mittelalterlichen Baustile, dem romanischen und dem gotischen, verantwortlich. Man könne »also sagen, daß das Uebermaß an Zierraten diese zwei Architekturen getötet habe«. Vgl. ebd.

für Brabanter Spitzen von Marmor halten sollte: dann fühlt man erst recht die Gewalt jener Zeit, die selbst den Stein so zu bewältigen wußte, daß er fast gespenstisch durchgeistet erscheint, daß sogar diese härteste Materie den christlichen Spiritualismus ausspricht.[8]

Heine nahm also die Rede von den Skelettbauten und ihren Rippen beim Wort, um die entsprechende Wirkung zu persiflieren. Er markierte damit klar auch den Umstand, dass nicht nur der Baustil selbst, sondern auch die Nomenklatur seiner Beschreibung ihren Anteil an der Kanalisierung seiner Wahrnehmung hat. In den etablierten Begrifflichkeiten liegt – längst nicht nur bei Heine – ein zweites wesentliches Differenzkriterium in Bezug auf die Spukaffinität der Stile begründet. So schreibt etwa auch Ruskin, hier mit Blick auf die Flamboyant-Gotik als einen vermeintlichen Verfallsstil der vorgängigen Hochgotik:

Es giebt kaum einen herrlichen und klaren Baugedanken der frühen Gotik, der nicht im Laufe der Zeit allmählich verdünnt und zu solchen Skeletten abgemagert ist, welche manchmal freilich wenn ihre Linien dem Aufbau der ursprünglichen Massen folgen ein Interesse wachrufen, wie das faserige Aderwerk der Blätter, aus denen die Blattsubstanz abgestorben ist, die meistenteils aber auch entstellt und ausgemergelt erscheinen, gleich krankhaften Spott- und Spukgestalten der Dinge, die da waren. Sie verhalten sich zur gesunden Architektur wie bei den Griechen der Schatten zum belebten und bewehrten Körper des Helden; und selbst die Winde, die durch ihre Fasern pfeifen, sind im Vergleich zu dem tieftönenden Wiederhall der alten Grundmauern wie die Stimme des Mannes gegen das Wehklagen des Gespenstes.[9]

Die formalästhetische Ebene: Das Verwinkelte, Unübersichtliche, Irrationale

Eine weitere Bedingung der ausgeprägten Affinität von gotischem Stil und Spukmotivik liegt im Stil selbst begründet oder doch wenigstens in einer Vorstellung, die das Bild der Gotik durch den gesamten Historismus wesentlich prägen sollte: die vermeintliche äußerliche wie insbesondere innere Unübersichtlichkeit seiner architektonischen Objektivierungen. Was Goethe über die Figur des Geistes Erwin von Steinbachs argumentativ eigens auszuräumen

8 Heine 1972, S. 22.
9 Ruskin 1904, S. 71.

versuchte, bleibt – ganz nach Maßgabe Walpoles – in der fiktiven Spukliteratur eine wesentliche und oft genug handlungstreibende Größe.

Neben dem *Castle of Otranto* geben unter ungezählten Beispielen etwa auch die Genreklassiker *Northanger Abbey* oder *The Monk* beredte Beispiele dafür ab, wie erfolgreich verwinkelte Grundrisse, Geheimgänge und Nischen den Leser desorientieren und dabei sowohl dem Gespenst als auch dessen Adressaten reichlich Gelegenheit zum Versteck oder zur Flucht darbieten können. Noch dem filmisch inszenierten Spukhaus, das regelmäßig, aber wenig präzise auf einen viktorianischen Baustil festgelegt wurde, schreibt man gemeinhin ebendiese Eigenschaften als wesentliche Bedingung seiner Heimsuchung durch (filmische) Gespenster zu.[10]

Winchester Mystery House

In besonderem Maße trifft dies etwa auch auf den Film *Winchester* (USA 2018, Regie: Michael Spierig, Peter Spierig) zu, der hier deshalb eigens erwähnt werden soll, weil er auf eine wahre historische Konstellation zurückgeht, welche trefflich illustriert, dass die in der literarischen Gattung konsolidierten Zusammenhänge zwischen Spuk und Baugestalt in Einzelfällen sogar formgebend auf die reale Baupraxis zurückwirken konnten.

Ab 1884 ließ Sarah Lockwood Winchester, die Witwe des Schusswaffenfabrikanten William Winchester, im kalifornischen San José über Jahrzehnte und ohne eigentlichen Bauplan einen privaten Wohnkomplex heranwachsen, dessen immer neue Anbauten sie unter anderem mit blinden Türen und blinden Treppen sowie mit allerlei Geheimgängen versah. Als sie 1922 starb, verfügte das Haus über 160 Zimmer, ein Viertel davon Schlafzimmer. Mit dem labyrinthischen Zuschnitt ihres Hauses, hieß es bald, optiere die spiritistisch interessierte Hausherrin darauf, sich dem befürchteten Zugriff der rachlustigen Geister von den durch Winchester-Gewehre umgekommenen Menschen über Versteck oder Flucht entziehen zu können. Die Bauherrin folgte damit einigen interessanten Prämissen auch in Bezug auf das Verhalten der Gespenster und

10 Zum labyrinthischen Aufbau des Spukhauses vgl. trotz einer nicht ganz kohärenten Argumentation etwa Bickenbach 2016, S. 218–227, mit weiterführender Literatur: Holländer, Hans: Zur phantastischen Literatur, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 40–56; Artikel »Spukhaus und Spukzimmer«, in: Zondergeld 1983, S. 295. Zur Typologie und Theorie des Spukhauses vgl. auch Blunk, Julian: Spukhaus und Ruin Porn: Zur Ethik des Hin- oder Wegsehens in vakanten Architekturen, in: Buss, Franca/Müller, Philipp (Hg.): *Hin- und Wegsehen! Erscheinungsformen der Gewalt im Wechselverhältnis von Bild und Betrachter*, Berlin 2020, S. 101–120.

deren eigener Wahrnehmung, die sie als Sterbliche mitunter täuschen zu können hoffte.

Jüngst legte Sarah Winchesters erste Biografin Mary Jo Ignoffo dar, dass die Trutzburg weniger Schutz vor Gespenstern als vielmehr Schutz vor einem allzu übergriffigen öffentlichen Interesse bieten sollte.[11] Dennoch belegt bereits die Tatsache, dass die sich insbesondere ab 1906 um die Verschanzte rankenden Legenden als Erklärungsmuster für den Zuschnitt einer wenngleich belächelten privaten Baupolitik dauerhafte Überzeugungskraft entwickeln konnten, dass die amerikanische Öffentlichkeit die Gespensterfurcht für ein plausibles Movens der exzentrischen Gestaltung des heute musealisierten *Winchester Mystery House* hielt und dass Spuk gemäß der öffentlichen Einschätzung wesentlich auch hier nicht zuletzt von der Option des Versteckspiels lebt. Es wäre somit ein Fall gegeben, in dem eine reale Architektur dem filmischen Horrorgenre in gewisser Weise einen architektonischen Archetyp geliefert und zuvor ihre eigene Prägung von der fiktiven Spukliteratur erfahren hat.

Wenn das *Winchester House* dabei nicht eigentlich im neu*gotischen* Stil erbaut wurde,[12] so taugt das späte, entlegene und solitäre Beispiel dennoch zur Erhärtung der Annahme, dass dort, wo das Verwinkelte und Asymmetrische wie im angloamerikanischen Sprachraum mitunter sogar als Chiffre für die Gotik gelten kann, mit deren erhöhter Spukanfälligkeit gerechnet werden muss. In aller Regel zeigte sich im Rahmen der *Gothic Novel* deshalb auch ein explizit ausgewiesener gotischer Baustil mit seinem reichen und verwirrenden Bauschmuck als geeignet, die Gelegenheiten für plötzliche Auf- und Abtritte seiner Geister und Kreaturen zu maximieren und zu dramatisieren.

Das Vegetabile, Verwurzelte und Nationale

Eine zweite und eng mit dem Motiv des Verwinkelten verbundene formalästhetische Ursache für die besondere Rolle der Gotik innerhalb des Gespensterdiskurses ist dessen Verwendung vegetabiler Ornamentik, auf die bereits ebenfalls an anderem Ort hingewiesen wurde. Sie stützt innerhalb der historistischen Ideologisierungen des Stils insbesondere das Motiv der territorialen Verwurzelung der Gotik und ihres angeblich natürlichen Wachstums aus je-

11 Zu den Legenden um Winchesters vermeintlich von Gewissen und Gespensterfurcht gesteuerten Baupolitik vgl. Ignoffo, Mary Jo: *Captive of the Labyrinth: Sarah L. Winchester, Heiress to the Rifle Fortune*, Columbia MO 2010, insbesondere das Kapitel »Guns, Guilt, and Ghosts«, S. 138–165.

12 »Primarily Queen-Anne in architectural style, it showed […] although a shimmer of Gothic«, Ignoffo 2010, S. 110.

weils heimischem Boden. Auch diesbezüglich kommt der originären Ausprägung der späten englischen Gotik insofern eine Sonderrolle zu, als deren Ornamentik sich am radikalsten von allen statischen Notwendigkeiten emanzipiert hat und etwa ihre Rippengewölbe in virtuoser Ornamentik aufgehen ließ.

Das Religiöse, Christliche, Spirituelle

Ein drittes formales, den Spuk begünstigendes Charakteristikum der Gotik bildet das Moment des Diaphanen. Die Frage, inwieweit der Umstand, dass die Skelettbauweise eine bisher ungesehene Durchfensterung der nicht tragenden Wände und infolge dessen völlig neue Optionen der Beleuchtung des Innenraums zuließ, schon in der Frühzeit der Kathedralgotik – namentlich etwa in der Rezeption der Lichtmetaphorik Pseudo-Dionysius-Areopagita durch Abt Suger von Saint-Denis – selbst in eine Theologie des Lichts übersetzt wurde,[13] soll hier nicht weiter verfolgt werden. Wichtig ist, dass die Gotik auch und gerade im 18. und 19. Jahrhundert von Gegnern wie von ihren Parteigängern häufig explizit als Stil einer Überwindung des Materiellen, einer in die Höhe strebenden Vergeistigung, eines den Körper und die Schwerkraft entsagenden Aufwärtsdranges und also einer tiefen Spiritualität gelesen wurde.

Es war unausweichlich, dass auch die Rede von einer zurücktretenden Körperlichkeit, vom Eindruck der Schwerelosigkeit, von durchscheinender Materialität und diffusem Licht im Verbund mit der Bestimmung der spektakulärsten gotischen Baudenkmäler als Gotteshäuser deren metaphorischer Assoziation nicht nur mit heiligem, sondern auch mit historischem Geist oder schließlich mit den »durch Wände gehenden« Gespenstern alle Türe öffnen musste.

Tatsächlich ging diese Assoziation allerorts in zugehörigen Dichotomisierungen auf, wenn etwa Schinkel verlauten ließ: »Das Antike wirkt in seiner größeren Kunstfertigkeit in den materiellen Massen, das Gothische durch den Geist.«[14] Wenn also sowohl der Antike als auch der Gotik sowohl Geist als auch anthropomorphe Züge zugemessen wurden, geschah dies in jeweils höchst unterschiedlicher Gewichtung der den Begriffen eingelagerten Valenzen: *Geist* bedeutete in Hinblick auf erstere allen voran die unbestechliche Rationalität, die Erkenntnis und Umsetzung unabänderlicher Gesetze der Natur, versinnbildlicht etwa in intakten Körpern von unverletzlicher Leibesstärke, die man

13 Vgl. hierzu ausführlich Markschies, Christoph: *Gibt es eine »Theologie der gotischen Kathedrale«? Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Heidelberg 1995; Panofsky, Erwin: Abt Suger von Saint-Denis, in: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996 (1978), S. 125–166.

14 Schinkel 1979, S. 36.



Abb. 65: Johann Caspar Nepomuk Scheuren: Studie zu *Die Vätergruft*, vor 1831

dem Tuch oder der Sense des Chronos enthoben sah. In der Gotik dagegen sah man einen mittelalterlichen, meist synonym gedachten *christlichen* Geist sich manifestieren, der von der Hinfälligkeit alles Diesseitigen kündete und entsprechend ganz einem eschatologischen Denken und einem linearen, teleologischen Zeitbild unterworfen war. In Zuspitzung dieses Denkens plausibilisierte diese Spiritualisierung des Stils en passant auch die scheinbare fleischliche Entsagung seines materiellen Erscheinungsbildes – entsprechend der Fleischwerdung Gottes als einer vorübergehenden Bedingung der Geistwerdung Christi.

Offene (bauhistorische) Rechnungen, politische und religiöse Teleologien

Nicht zuletzt ließen sich einige generelle architekturhistorische Gründe benennen, die die Assoziation der Gotik mit Gespensterspuk und Wiedergängertum begünstigen mussten. Einerseits war der befriedete Bezirk um die mittelalterlichen Stadt- und Dorfkirchen häufig noch bis ins 19. Jahrhundert zugleich Friedhof und somit grundsätzlich mit der Sphäre des Todes behaftet. Wenn er diese Funktion vielerorts verlor, tat das dieser Assoziation keinen Abbruch –



Abb. 66: Karl Friedrich Schinkel: *Gotischer Dom am Wasser*, 1813

im Gegenteil ließ die Umbettung der Toten als Störung ihrer Totenruhe mit deren Rückkehr, wenn nicht gar mit deren Rache rechnen. In welchem Maße Gotik, Ruinen, Gräber und Totengedenken auch in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts zusammengedacht und in unzugängliche Hänge und neblige Wälder verfrachtet wurden, ist hinreichend bekannt und lässt sich durch jede empirische Ikono-Feld-Untersuchung insbesondere der romantischen Grafik, Zeichnung und Malerei jederzeit nachvollziehen (Abb. 65).

Neben diesen individuellen »offenen Rechnungen« der Gespenster hielten gerade die großen Bauprojekte der Gotik zudem übergeordnete, namentlich bauhistorische offene Rechnungen bereit: Als Bauruinen harrten sie – wie etwa am Beispiel von Stolzenfels oder dem Kölner Dom illustriert – ihrer endlichen Vollendung. Schinkels Imagination hat diese als Gemälde verschiedentlich antizipiert (Abb. 66).

Die Historizität und das umstrittene Erbe

Der wohl wesentlichste Grund ihrer Engführung mit Erzählungen von historischen Geistern aber liegt darin, dass der Gotik in vielerlei Hinsicht der Titel des *umstrittensten* historischen Stil-Erbes gebührt. Einerseits war das Mittelalter aus Perspektive aller rationalistischen Ästhetiken als »dunkel« diffamiert und damit erstens ins Reich der Nacht, zweitens ins Reich des Aberglaubens verwiesen und der gotische Stil als beider Ausdruck interpretiert worden. Diese Verdunkelung ließ sich bald auch von den romantischen Befürwortern der Neugotik ins Positive wenden – etwa im Motiv eines schlafenden Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, dass etwa in Hermann Wislicenus' Wandgemälden in der Kaiserpfalz zu Goslar im Märchen Dornröschen und in der Legende um Barbarossas Schlaf im Kyffhäuser gleichermaßen aufgerufen wurde. Nicht nur das Licht, sondern auch die *Dunkelheit* der verschütteten Gruft oder der zugewachsenen Ruine kann der Gotik mithin noch im Kreise seiner Bewunderer des 19. Jahrhunderts anhaften.

Und auch unter diesen sind die nationalen, konfessionellen und weltanschaulichen Kämpfe um den kulturellen Erbtitel auf den gotischen Stil am längsten, kontroversesten und unversöhnlichsten ausgefochten worden. Entsprechend variabel zeigten sich unter den Neugotikern auch die denkmalpflegerischen Ansätze sowie die essenzialistischen Beurteilungen der historischen Gotik: Mal sah man das aristokratische Moment, mal das Bauhüttenwesen, mal die Vertikalität, mal das Diaphane, mal die Rationalität des Stils als dessen eigentliches Destillat – mit je sehr eigenen Konsequenzen. In ihren mannigfaltigen Oppositionen je aufgerufener Geschichtsmodelle, Entwicklungsmodelle und Interpretationen des Stils haben sich diese bis zur Unversöhnlichkeit radikalisieren und zuspitzen können – und somit die Rufe nach den höchstrichterlichen Schiedssprüchen der beschworenen Geister am lautesten werden lassen. Historische Ungewissheit und Mangel an belastbaren Quellen und Dokumenten ist als Spukbeförderer insbesondere in der Erforschung der Gotik manifest geworden.

Historizität vs. Überzeitlichkeit

Die vielleicht wesentlichste Ursache der unterschiedlichen Spukverteilung liegt deshalb wohl in den Argumenten, die insbesondere von den zunächst konkurrierenden Stilparteien des Klassizismus auf der einen und der Neogotik/Romantik auf der anderen Seite zur Begründung des jeweils ersehnten normativen Stilprimats aufgerufen worden sind. Denn während sich Idealismus und Klassizismus stets auf die überzeitliche Geltung ästhetischer Gesetze berufen

und diese somit der Geschichte enthoben haben, bildete den Neugotikern gerade die zeitliche und örtliche Lokalisierbarkeit der Gotik den eigentlichen Anlass zu ihrer Verehrung und Restitution. Indem die historische Gotik ein vermeintlich *goldenes* Zeitalter für Reich und Christentum – und für ihre Gegner eine *dunkle* Übergangszeit – auch visuell markierte, zog sie ihr Argument in konstitutivem Maße aus ihrer Historizität. Mit dem klassischen und dem gotischen Idiom standen sich Figuren der Überzeitlichkeit und der Zeitlichkeit gegenüber.[15]

Ganz in diesem Geist hatte bereits 1772 der englische Ästhetiker Henry Home in seiner Abhandlung über *The Elements of Criticism* die Wirkung gotischer und antiker Ruinen innerhalb des Landschaftsgartens im Kontext einer übergeordneten Stilfrage verglichen. Sein Plädoyer zur Bevorzugung der gotischen Ruine weist der Gotik die *Zeit*, der Antike den *Geschmack* zu. In der deutschen Übersetzung von 1775 heißt es:

> Soll man Ruinen nach der Gothischen oder nach der Griechischen Baukunst anlegen? Ich behaupte, nach der Gothischen; weil man da den Triumph der Zeit über die Stärke sieht, ein melancholischer; aber nicht unangenehmer Gedanke. Griechische Ruinen erinnern uns mehr an den Triumph der Barbaren über den Geschmack, ein finstrer und niederschlagender Gedanke[16]

In Deutschland brachte August Wilhelm Schlegel die den Kunstdiskurs der Goethezeit dominierende Dichotomisierung von ewiger Gegenwärtigkeit und Historizität auf eine prägnante Formel: »[J]ene [die Klassik] steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese [die Romantik] wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung.«[17] Goethe selbst musste mit Blick auf den unvollendeten gotischen Dom zu Köln wohl aus dieser inneren Notwendigkeit heraus »das *Geschichtliche* dieser ganzen Angelegenheit das Wichtigste werden«.[18]

Mit allem Recht charakterisierte deshalb Dieter Dolgner den Stilbegriff des Klassizismus nicht nur als »ästhetisch normativ«, sondern auch als »geschichtsindifferent«[19] – und benannte damit nicht zuletzt auch den wesentlichen Grund

15 Schon Franz Landsberger hat systematisch aufgezeigt, dass das Ringen zwischen Klassizisten und Gotizisten im Kern auch ein Ringen um überzeitliche respektive historisch begründete Kunstwahrheit war. Vgl. Landsberger 1931.

16 Vgl. Home, Heinrich: *Grundsätze der Kritik*, aus dem Englischen übersetzt von Johann Nikolaus Meinhard, Frankfurt/Leipzig 1775, Bd. 2, S. 595. Vgl. auch Ruoff 2000, S. 168.

17 Schlegel, August Wilhelm von: *Sämmtliche Werke*, hg. von Eduard Boecking, Leipzig 1846–1848, Bd. 5, S. 17.

18 Goethe 1960 (1823) (Hervorhebung J.B.).

19 Vgl. Dolgner 1994, S. 516, hier in Bezug auf Winckelmann und Goethe.

dafür, dass der Klassizismus als vermeintlich letzter Epochenstil bis heute von vielen aus dem Bouquet der historistischen Neostile ausgeklammert wird. Wenngleich auch der Klassizismus in der künstlerischen Praxis auf die Restitution eines historischen Stilidioms zielte, so hatte er dabei in erster Linie dessen vermeintlich ahistorischen Gesetze im Blick. Immer wieder wurden die Gesetze der griechischen Klassik deshalb als unabänderlich beschrieben.[20] Dieses Motiv trägt noch den Neoklassizismus im heutigen Sprachgebrauch sowie mitunter noch das Selbstverständnis entsprechender modernistischer Strömungen: Auch die »klassizistische Moderne« um 1900 habe, so Christian Freigang, »bestimmte Diskurshierarchien, Zeichensysteme und Wahrnehmungsweisen als ewig oder überzeitlich gültig«[21] fortgeschrieben. Allem voran galt dem Klassizismus das Gesetz der Symmetrie, in der Curt Hermann ein annäherndes Synonym der antiken Ästhetik und ihrer Parteigänger aus späteren Zeitaltern erkannte. Hätte man dieses tatsächlich absolut gesetzt und absolut verwirklicht, dann wäre dies, so Hermann weiter, »die Todeserklärung allen Kunstschaffens [gewesen]. Sie [die Symmetrie] ist zwar nicht unkünstlerisch, aber gerade weil an ihr weder zu ändern noch zu deuten ist, entbehrt sie des eigentlichen künstlerischen Lebens.«[22] Diesem Biologismus bliebe wie üblich hinzuzufügen: Wo keine Historizität, kein Leben und keine Sterblichkeit ist, da kann kein Spuk die Seele einer Architektur zum Sprechen bringen. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass die Dichotomie zwischen *tot* und *lebendig* erst dort in Geltung treten und Spuk erst dort gedacht werden kann, wo *keine* Ewigkeit, sondern Historizität waltet. »If we think of eternity […] as the recurrence or aliveness of an intellectual position,« wusste jüngst auch Andrei Pop, »the difference between ›living‹ and ›dead‹ positions is minimized just where it does not count«.[23]

Was die tradierte Zuordnung des Gotischen und des Gespenstischen angeht, so hat selbst der Spiritismus das etablierte System von Erwartungen und deren Erfüllungen zwar verwässert, sich im Zweifelsfall aber weiterhin an dieses gehalten: Die Séancen Justinus Kerners fanden kaum zufällig in dessen mittelalterlichem Weinsbergturm statt. Und wenn Friedrich Wilhelm II. im Belvedere des Schlosses Charlottenburg zu spiritistischen Sitzungen lud, war den Geis-

20 »Europäische Baukunst«, so etwa auch Karl Friedrich Schinkel, sei »gleichbedeutend mit griechischer Baukunst in ihrer Fortsetzung. Keine Maskerade – das Nothwendige der Construction schön zu gestalten ist Grundsatz Griechischer Architektur und muß Grundsatz bleiben für deren Fortsetzung.« Zit. nach Forssmann, Erik: Schinkel und die Architekturtheorie, in: Peik, Susan M.: *Karl Friedrich Schinkel. Aspects of his Work/Aspekte seines Werks*, Stuttgart/London 2001, S. 10–17, hier S. 17.

21 Freigang 2015, S. 45.

22 Hermann, Curt: *Der Kampf um den Stil. Probleme der modernen Malerei*, Berlin 1911, S. 41.

23 Pop 2015, S. 82.

tern innerhalb des eher klassizistisch anmutenden Ambientes doch immerhin insofern eine Anflugschneise bereitet, als romantische Gemälde Caspar David Friedrichs und Carl Blechens die Wände zierten und die fehlende Historizität des Neubaus kompensierten.

In summa lässt sich die unleugbare und bis heute gültige Vorliebe des Gespenstes für die Gotik also zu gleichen Teilen formalästhetisch, theoriegeschichtlich und rezeptionshistorisch begründen.

Neorenaissance

Für die Rezeption der Renaissance als Neorenaissance gilt Ähnliches wie für alle anderen klassizistischen Strömungen: Insofern auch die Neorenaissance als Stil einer aufgeklärten Vernunft gehandelt wurde, bedurfte auch er keiner externen Gutachter mehr. Nach dem Muster etwa der im klassizistischen Stile erbauten Museen gehörten zu den umfänglichsten Anwendungsbereichen der architektonischen Neorenaissance neben Rathäusern insbesondere Universitäten, Schulen und andere Lehranstalten, die sich auch ästhetisch ganz einem Wissenschaftsregime unterwerfen und in ihrem äußeren Erscheinungsbild ein humanistisches Bildungsideal wiederspiegeln sollten. Die Unbestechlichkeit vernunftbasierter Ästhetik und Lehrinhalte unterlag auch hier vermeintlich keinem historischen Wandel und hat wohl auch deshalb kaum je irgendeinen Gespensterspuk provoziert. Die Renaissance selbst sah man mit Burckhardt als selbstbestimmtes und wissenschaftsbetontes Zeitalter, mitunter im Sinne einer Fortschrittsphilosophie gar als eine weitere Stufe eines sich realisierenden Weltgeistes. Wurde sie als solche alsbald auch »auf Gedeih und Verderb mit der Moderne verkettet«,[24] so wappnete ihre eher prospektive als retrospektive Orientierung sie zusätzlich vor Heimsuchungen des Historischen. Ähnlich sollte sich die Lage um 1900 noch beim Neoklassizismus als der Zweitauflage des (Neo-)Klassizismus um 1800 darstellen.

24 Stademann 1930, S. 494.

Neobarock

Barock und Neobarock dagegen stehen der Gotik und ihren Neostilen in Bezug auf ihre allgemeine Spukaffinität dagegen kaum nach. Verantwortlich dafür ist auch hier ein ganzer Verbund von Ursachen. Der gewichtigste Grund determiniert zugleich die wesentlichen thematischen Gewichtungen, denen sich der metaphorische oder fiktive Spuk in oder vor barocken Bühnen verschrieben hat: Mehr und eindeutiger als alle anderen Epochenstile ist der Barock mit einem politischen System sowie mit einem theologischen Regime assoziiert – und als solches im Klassizismus ästhetisch überwunden und theoretisch verteufelt worden. Aus der Perspektive der Aufklärung war der Barock allen voran der Stil des Ancien Régime, seiner absolutistischen Ansprüche, seines Ahnen- und Blutlinienkults und seiner sozialen Dekadenz. In der Spukerzählung ist er damit dem genealogischen und politischen Erbe zugeordnet. Und eine seiner zentralen Figuren ist die *Weiße Frau*, die bekanntlich in dynastischen Kontexten und mit diesen zwangsläufig etwa auch innerhalb barocker Schlossarchitekturen wirkte.

Zweitens wurde der Barockstil mit dem Katholizismus, der Gegenreformation respektive katholischen Reform, mitunter explizit auch mit dem Jesuitismus enggeführt. Auch dieser Engführung konnten entsprechend massive Vorwürfe oder Bekenntnispotenziale inhärent sein, wobei erstere klar überwogen und im Verweis etwa auf die trügerische Malerei des Illusionismus formalästhetisch begründet werden konnten.

Es ist diese Absicht und Fähigkeit zur Täuschung, die den malerischen oder architektonischen Hervorbringungen des Barockstil nicht nur das Vertrauen seiner rationalistischen Kritiker kostete, sondern diesen auch als Vergleichsgröße des Gespenstes prädestinierte: Die Ideologie seiner Zeit sei rückwärtsgewand, die ihr innewohnende Spiritualität jener der Gotik verwandt, seine Werke dennoch ganz Ausdruck des Aberglaubens, der Hexenfurcht und des religiösen Eifers. Seine theatralische Kultur verwirre die Sinne und lege den Auf- und Abtritt flüchtiger Chimären und Gespenster nahe, die Verlogenheit seiner Kulissen lasse auf böse Absichten schließen. Die Phantasmagorie gehörte gar zu seinen eigenen technologischen und kulturellen Hervorbringungen.

Den gespenstischen Chimären bieten somit sowohl neubarocke Theater wie die Opera Garnier oder Schlösser wie Herrenchiemsee als auch deren historische Vorbilder wie etwa E.T.A. Hoffmanns *Jesuiterkirche von G.* sowohl Anlass als auch Gelegenheit zum Spuk. Wie der gotische wartet auch der barocke Stil mit überkomplexen architektonischen Strukturen, mit überbordendem Bauschmuck, undurchschaubaren Raumgefügen, geheimen Gängen, irreführenden Materialevokationen oder mit illusionistischen Scheinräumen auf, die zum gespenstischen Versteckspiel geradezu einladen.

Eklektizismus/Moderne

Wie gesehen, bricht der Assoziation eines Stils mit einem zugehörigen historischen und definierbaren Zeitgeist jede Grundlage weg, sobald sich dessen historische und kulturelle Zugehörigkeit nicht mehr ohne Weiteres dingfest machen lassen: Wo der Eklektizismus mit einem Zuviel an historischen Referenzen deren Lesbarkeit verunmöglichte, verweigerte sich die Moderne in ihren erklärten Lossagungen von Tradition, historischer Überlieferung und Historismus durch ein Zuwenig an Geschichte der Heimsuchungen durch Gespenster. Und wollte man das Ideal des *White Cube* in eine Entwicklungsreihe eines von Nischen, Zwickeln und Ornamenten befreiten Klassizismus stellen, dann war dem Gespenst auch das letzte Versteck genommen.

14 Schluss

Die Vorstellung, dass man mit der Restitution eines historischen Stilidioms oder bereits mit der Wiederinstandsetzung eines historischen Stildenkmals auch den Geist seines Zeitalters wieder zu neuem Leben erwecken könne, bildete sowohl die größte Hoffnung als auch die größte Sorge des Historismus. Sein chronisches Krisenbewusstsein, das sich aus einem tief wurzelnden Zweifel an der Plausibilität der eigenen ideologisierenden Inanspruchnahmen historischer Stilidiome speiste, war so unausweichlich wie hausgemacht, denn indem der Historismus seinem Wunsch nach einem erkennbaren Zeitgeist und einem kohärenten Antlitz der Gegenwart über die Aneignung und Vergegenwärtigung des Historischen nachzukommen versuchte, untergrub er unweigerlich das eigene Unterfangen: Während insbesondere der Architekturhistorismus allerorts Kontinuitäten behauptete, stellten die historischen Wissenschaften deren Möglichkeit immer wieder in Abrede. Die Verlust- und Distanzerfahrung wuchs deshalb mit jeder Anstrengung ihrer Überwindung und stärkte unweigerlich die Fundamente für die allgemeine Erkenntnis des Anachronistischen. Historiker wie Spiritisten wussten gleichermaßen, dass das Tote lediglich beschworen, nicht aber dauerhaft ins gegenwärtige Leben zurückgeholt werden konnte. Mit dieser Einsicht waren nicht nur dem Gespensterspuk die Tore in die denkmalpflegerische und kunstpolitische Debatte geöffnet, sondern auch der Stildebatte Einlass in die fiktive Schauerliteratur gestattet worden.

Während die parallelen Prozesse der Definition, Erforschung und Ideologisierung der historischen Epochenstile der Optionalisierung der Neostile Vorschub leisteten und zugleich den Legitimationsdruck auf jede einzelne historistische Stilentscheidung erhöhten, legten insbesondere die von der Kunstgeschichtsschreibung etablierten biologistischen Modelle historischer Stilentwicklung die Basis für die Kultivierung und stetigen Ausdifferenzierung einer Metaphorik des Gespenstischen innerhalb des ästhetischen Diskurses. Die Rede von der Geburt, der Reife, dem Verfall und dem Tod der historischen Epochenstile machten nicht nur deren Wiederauferstehungen (Renaissancen) oder deren Überleben (Survivals), sondern schließlich auch die Möglichkeiten ihrer Wiederbelebung (Revivals) oder ihres selbsttätigen Umgehens denkbar. Die Neostile des Historismus sind in einiger Folgerichtigkeit deshalb immer wieder als blutleere Wiedergänger ihrer Referenzstile beschrieben und problematisiert worden – fehl am Platz und falsch in der Zeit.

In derlei Warnungen vor seelenlosen Totgeburten auf der einen und in teleologischen Auferstehungsnarrativen auf der anderen Seite etablierte sich alsbald eine zählebige Großanalogie, die die historistische Stilsuche durch alle wesentlichen Wendungen ihrer Geschichte begleiten sollte und dabei stets auf die entscheidende Frage zielte, ob im Neostil überhaupt ein lebendiger und zeitgemäßer Geist atmen könne. Weitere Denkfiguren stärkten das diskursive Geflecht aus Analogiebildungen, Entwicklungsmodellen und suggestiver Metaphorik. Fragen des Stils konnten etwa überall dort mit denen des Spuks in Korrespondenz geraten, wo Architekturen mit menschlichen Körpern, das Gedächtnis mit Speichern, Archiven, Bibliotheken oder Museen oder die archäologische Ausgrabung mit der Erinnerungsarbeit assoziiert wurden. Aktive Restitutionen historischer Stile wurden zu Séancen, Historiografen oder Bauherren zu Beschwörenden, Künstler oder Kunstwerke zu okkulten Medien oder die dem Kunstwerk oder Gebäude anhaftenden historistischen Stile zu Maskeraden erklärt, welche ihrerseits den Versteck- und Identitätsspielen des Gespenstes glichen. Der Diskurs um das Inkarnat als eine zentrale Herausforderung der Malerei reicherte die gängigen Spuknarrative um weitere ästhetische Valenzen an. Und während das Inkarnat die vermeintliche Lebenswärme gemalter Figuren zu generieren half, ließ sich der komplementäre Begriff der Inspiration als Ausweis und Bedingung einer Künstlerexistenz sogar substanziell auf externalisierte, höhere Mächte zurückführen, welche den kreativen Prozess somit ursächlich zu verantworten hätten.

Insbesondere die Kritik des Historismus sollte die Gespensterfurcht schließlich – und nicht ganz zu Unrecht – zum pathologischen Symptom eines ganzen Zeitalters erklären: Das gesellschaftliche Interesse an Spukerzählungen galt ihr als geeigneter Gradmesser eines kulturellen Unbehagens und bezeugte einen fundamentalen Zweifel an vermeintlichen Wahrheiten und Prämissen des Geschichtsbildes einer Gegenwart. Tatsächlich war sich der Historismus wohl zu jeder Zeit darüber im Klaren, dass nicht der Historiker, sondern nur die Geschichte selbst untrüglich wissen könne, »wie es eigentlich gewesen«[1] ist. Indem er seine, nach Maßgabe gegenwärtiger Wissenschaftsethik, durchaus gesunden Zweifel an seinen eigenen Setzungen, Methoden und Schlussfolgerungen immer wieder bereits selbst für ungesund befand, hat der Historismus seiner langzeitwirksamen Pathologisierung Vorschub geleistet und nicht zuletzt lange die eigene wissenschaftliche Aufarbeitung blockiert.

Die Arbeit am Neostil, so der allgemeine Tenor der kritischen Fremd- und Selbstbeschau, könne das wohlwollende Einverständnis des jeweils beschwo-

1 Ranke, Leopold von: Geschichten der romanischen und germanischen Völker 1494–1514. Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber (1824), in: Ders.: *Sämmtliche Werke*, Leipzig 1874, Bd. 33/34, S. VII.

renen historischen Geistes keinesfalls voraussetzen. Vielmehr sei dessen Eigenwille zu fürchten und zu erlauschen: Fühlt sich eine interpretierte Epoche, ein ideologisierter Stil oder ein in Anspruch genommenes Werk der Kunst verstanden, missverstanden oder sogar absichtsvoll fehlinterpretiert? Unter welchen Bedingungen kann es musealisiert und in welchem Kontext exponiert werden? Bleibt seine Totenruhe unangetastet? Akzeptiert es seine Erben?

Für Didi-Huberman übe in diesem Sinne nicht nur die Gegenwart in ihren Projektionen stetigen Druck auf die Vergangenheit aus, sondern auch die Vergangenheit auf die Gegenwart. Sie tue dies als eine zwanghafte Obsession im Sinne Freuds, als »ein Entfremdungsmoment bei der historischen Interpretation […], als ein störendes Paradox.«[2] Immer wieder ist in entsprechendem Sinne auch die Intervention des Spuks als planvoller Angriff auf eine Gegenwartsordnung beschrieben worden.[3] Mit Derrida verwies etwa auch Christian Sternad darauf, dass der Auftritt des Gespenstes der Gegenwart die Re-Definition ihrer etablierten Ordnungen abnötige:[4] Wolle »man das Wesen des Gespensts einfangen«, sei dieses »nicht von der Ordnung her, sondern gerade umgekehrt die Ordnung vom Gespenst her zu denken«[5]. Tatsächlich kann die kritische Erinnerungsfigur des sich vermeintlich eigenmächtig memorierenden Gespenstes als Symptom der Aporien und als Begleiter der Identitätskrisen einer tendenziösen Historiografie gelten, die um ihre Verdrängungs- und Unterschlagungsmechanismen sowie um ihr mal erratisches, mal planvolles Missverstehen ihrer bruchstückhaften Quellen wusste.

Wiederholt markierte insbesondere die literarische Phantastik bereits die Übergriffigkeit, die Hybris und den Kontrollverlust der wissenschaftlichen Neugier als solcher: Dringe diese zu weit in verborgene Geheimnisse (der Geschichte) ein, laufe sie alsbald Gefahr, Gespenster zu wecken oder Ungeheuer hervorzubringen – und diese gaben sich in ihrem Wesen und Gebaren stets ganz als Schreckfiguren derjenigen Kultur zu erkennen, die sie selbst hervorgebracht und erwartet hatte. Sie personifizierten die Angst vor dem Kontrollverlust in Bezug auf die eigenen wissenschaftlichen Vorhaben, Methoden und Maximen.

Wenngleich die offenen Rechnungen der Gespenster des 19. Jahrhunderts im Kern keineswegs zwingend ästhetische Dimensionen aufweisen mussten, konnten diese gleichwohl immer wieder auf unterschiedlichsten Ebenen und in einiger Folgerichtigkeit auch mit Fragen des Stils in Berührung oder sogar zu Deckung kommen. So lässt sich das gesteigerte Interesse des historistischen Zeitalters an Gespenstern, Untoten und Wiedergängern zu einem gewissen

2 Didi-Huberman 2000, S. 47.
3 Vgl. u.a. Dimbath/Kinzler 2013, S. 61.
4 Vgl. Sternad 2013, S. 27.
5 Ebd., S. 33.

Anteil auch aus seinen drängenden Stilfragen heraus erklären, insofern die kontroversen und miteinander verschränkten politischen und kunsttheoretischen Debatten des 19. Jahrhunderts einander immer wieder die zentralen Subtexte lieferten. Fragen nach einem dynastischen, territorialen, politischen oder materiellen Erbrecht konnten als Kernthemen nahezu sämtlicher Spukerzählungen problemlos mit Fragen des kulturellen Erbrechts angereichert werden. Umgekehrt ließ sich das Ressort der Kunst und Architektur jederzeit als stellvertretendes Schlachtfeld politischer, konfessioneller oder sozialer Konflikte erschließen. Es ist deshalb kein Wunder, dass im 19. Jahrhundert ästhetische Theoriebildung wie denkmalpflegerische Diskurse von Spukmetaphern und -narrativen durchsetzt wurden und dass beide auch der fiktiven Spukliteratur einen reichen Motivschatz lieferten. Das Gespenst personifizierte auch in ästhetischen Fragen den externalisierten Gewissensbiss zweckgebundenen sozialen Erinnerns oder Verdrängens.

Während bereits einige der frühen architektonischen Hauptwerke des Historismus mit Spuk assoziiert und einige der zentralen Gründungstexte der historistischen Stildebatten ihre Argumentation um ein fiktives Spukgeschehen herum entwickelten, machten die frühen und weichenstellenden Werke der phantastischen Spukliteratur auch die Stilfrage zu einem ihrer eigentlichen Gegenstände – oft genug waren beider Autoren dieselben. Nachdem in entsprechender Doppelrolle Horace Walpole dem literarischen Genre der *Gothic Story/Novel* seinen Namen gegeben und damit auch inhaltliche Weichen für dessen weitere Geschichte gestellt hatte, sollte es in nachfolgenden Spukerzählungen eher die Regel als die Ausnahme bleiben, dass die architektonischen Bühnen der gespenstischen Heimsuchungen explizit auch einem der ausgewiesenen Epochenstile zugeschlagen wurden. Gerade in der Frühphase der Gattung ersonnen ihre Autoren dabei hintergründige Gleichnisse über die Aporien der historischen Wissenschaften oder stellten die normativen Ästhetiken, die arglosen historischen Fehleinschätzungen oder die übergriffigen Denkmalpolitiken ihrer historistischen Gegenwart zur Diskussion.

Gerade auch in Fragen der Kunst galt mithin: Je selektiver und utilitaristischer eine Gegenwart sich einer ausgewählten Vergangenheit bemächtigte, desto sicherer trat ihr das Gespenst mal als singulärer Zeitzeuge, Anwalt, Urheber, mal als Personifikation des Kollektivsingulars eines historischen Zeitgeistes dieser erinnerten Vergangenheit entgegen. Es offenbarte dabei allerorts die ambivalente Natur seines Spuks, der keineswegs ausschließlich mit der Dekonstruktion der in Geltung stehenden Geschichtsbilder der Gegenwart drohte, sondern mitunter auch Rat und Beistand versprach, indem er letzte Wissenslücken schloss oder sogar kunstpolitische Appelle in die Gegenwart sandte – mal mahnten Gespenster als dämonische Menetekel die Aufgabe un-

statthafter Ermächtigungsprojekte an, mal befeuerten sie ein Restitutionsvorhaben mit feierlichem Wiederauferstehungspathos. In den Denkmaldebatten, der Kunsttheorie, der Lyrik und Belletristik, aber auch in den Hinterzimmern spiritistischer Vereinigungen wurden sie deshalb insbesondere immer wieder dort aktiv beschworen, angerufen oder herbeigesehnt, wo ein stil- und kunstpolitischer Legitimationsdruck besonders deutlich zu Buche schlug.

Insofern sich die ästhetischen und kunstpolitischen Schiedssprüche anonymer Epochengeister oder umgehender Seelen von bildenden Künstlern, Architekten oder Bauherren kaum sinnvoll hinterfragen ließen, bewährte sich ihre Indienstnahme als eine rhetorische Suggestivtechnik von bemerkenswerter und dauerhafter Schlagkraft. Der Wissensvorsprung der Untoten in Bezug auf das Historische blieb uneinholbar und ließ sich leicht auch in eine ethische Überlegenheit übersetzen: In der überwältigenden Mehrheit aller Spukerzählungen handelt und urteilt das Gespenst gerecht. Ist es böse, so nur vorübergehend und einzig deshalb, weil ihm selbst noch keine Gerechtigkeit widerfahren konnte. Auch aus diesem Wissen um die Statthaftigkeit seines Spuks erklärt sich dessen Hartnäckigkeit.

Darüber hinaus zeigen sich Wesen und Verhalten des Gespensts gut an die Bedürfnisse nach historischer Rückversicherung, nach Vergegenwärtigung des Vergangenen und nach beider Autorisierung und Authentifizierung angepasst. So deutet etwa schon die bloße Behauptung der Präsenz oder des Status des Untoten auf die retroaktive Produktion einer nicht oder nicht hinreichenden Vorgeschichte hin, haftet dem Gespenst doch unweigerlich ein konstituierendes Maß an Historizität an: Wird einem Gebäude, Denkmal oder Artefakt ein gespenstisches Leben zugebilligt, dann ist der (zunächst wertneutrale) Nachweis von dessen Geschichtlichkeit mitunter auch dort erbracht, wo eine solche de facto fehlt. Gespenster verbürgen Tradition und Dauer, Vorleben und Wandel eines kulturellen Denkmals und leiten sich zugleich aus diesen ab. In ihrer Eigenschaft als kulturelle Erblasser konnten die Gespenster Vorgeschichte und »Alterswert« einzelner Stildenkmäler greifbar werden lassen und gegebenenfalls gelungene Einfühlungen oder angemessene Wiederbelebungen ihres Vermächtnisses durch ihre legitimen Erben als solche beglaubigen.

Stets werteten vermeintliche Geister die von ihnen besetzten Orte oder Artefakte auf, indem sie Bedeutung generierten. Sie machten die Ziele ihrer Heimsuchungen zu Angelpunkten der Imagination und zu Multiplikatoren der im Spuk literarisierten Erbangelegenheiten. Spukerzählungen generieren Aufmerksamkeit und sind imstande, selbst Marginalisiertes in den öffentlichen Fokus zu rücken, historiografische und archäologische Desiderate zu lokalisieren und vermeintlich neuralgische Punkte der kulturellen Überlieferung als solche zu markieren. Die jeweiligen Gespenster des Historismus gaben dabei

Hinweise auch auf die Vakanzen eines Gebäudes, eines historischen Baustils oder eines kulturellen Erbes und wendeten diese Hinweise gegebenenfalls zu historiografischen, denkmalpflegerischen oder baupolitischen Appellen, die von den Nachgeborenen einzuholen, zu begreifen und gegebenenfalls noch am Orte des Geschehens einzulösen waren.

Der Vergangenheit und dem eigenen Denkmal gibt der animierende Geist zudem eine Stimme. Auch diesbezüglich belegt bereits die ungebrochene, lebendige respektive untote Willens- und Handlungsfähigkeit des Historischen die wenigstens partielle Unversehrtheit und grundsätzliche Restituierbarkeit etwa eines von seinem (politischen, religiösen oder sozialen) Geiste durchdrungenen Gemäuers. Oft genug forderte ein Spuk diese explizit ein und oft genug ging eine entsprechende Konsensbildung zwischen Vergangenheit und Gegenwart – sprich: zwischen historischem Stil und seinem kompensatorischem Neostil – dem ersten Spatenstich eines Restaurierungsprojekts voraus. Das Gespenst lieferte schon mit seinem ersten Erscheinen zugleich den Beweis, dass die Geschichte noch in der Gegenwart wirksam und also nicht tot, sondern lediglich untot sei.

Weitere, nachgeordnete Eigenschaften ihrer Gestalt, ihres Wesens und ihres Umgehens stärken die Anschlussfähigkeit der Gespenster an architektonische, kunsttheoretische, archäologische und historiografische Diskurse. So steht etwa das Leichentuch der Gespenster zugleich für das Sediment der Geschichte, für den Schleier des Vergessens und für ein zu lüftendes Geheimnis, die allesamt zunächst Jenseits und Diesseits sowie Gegenwart und Vergangenheit voneinander trennen. Wenn Gespenster an Wände klopfen, mit Schlüsseln oder Ketten rasseln, dann binden sie diese Accessoires und deren Verwendung mal situativ, meist aber chronisch an konkrete Architekturen. Knarren Gespenster mit Türen, bezeugt auch dies zunächst allem voran das Alter der Türen und somit des gesamten Gebäudes. Gehen Untote durch verschlossene Türen oder Wände, dann weisen die Hausgeister das historische Gemäuer gar buchstäblich als von ihrem Geist durchdrungen und somit als Zeugnis vergangenen Zeitgeists aus. Wenn sie Gemälde verrücken, von den Wänden fallen lassen, in Bildwerke ein- oder aus diesen herausfahren, dann erzwingen sie schließlich auch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Kunst und ihrer Geschichte. Historische Baudenkmäler, Skulpturen und Gemälde sind dabei immer wieder zugleich Träger und Medien ihrer decodierbaren historischen Botschaften.

Auch die Kunst leistet dem Spuk mannigfaltige Dienste. Gemäß der ihr zugesprochenen Potenzen, historischen Geist – gleich, ob politischen, religiösen oder sozialen – zu objektivieren, einzulagern und anschaulich werden zu lassen, erweisen sich Bilderspuk-Erzählungen zunächst als literarische Zuspitzungen

entsprechender Qualitätsnachweise – ohne sich in diesen zu erschöpfen. Fährt Geist in ein Kunstwerk ein oder aus diesem heraus, liefert dieses den immateriellen Seelen Verstorbener einen Anker in der Gegenwart, oft sogar einen neuen Körper oder ein (altes) Heim: Ausgewiesene historische Architekturdenkmäler oder deren Ruinen sind die häufigsten Bühnen und Verstecke gespenstischen Umgehens.

Es nimmt kein Wunder, dass die ästhetisch motivierten literarischen und metaphorischen Gespenster, die insbesondere in England, Frankreich und Deutschland als den Zentren der historistischen Kunst, Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie ins Feld geführt worden sind, mit derselben Folgerichtigkeit ferner zielsicher insbesondere die neuralgischen Orte des Entwurfs, der Visualisierung und der Inanspruchnahme der Kunstgeschichte heimsuchten: Allen voran Galerien, Museen, Bibliotheken und Archive, in und an denen die historische Stilentwicklung diagnostiziert, geschrieben, exponiert, interpretiert und in ihren Neuauflagen vorbereitet wurde, zählten zu den geläufigsten Schauplätzen ihrer korrigierenden oder dynamisierenden Eingriffe in die Stildebatten.

In topischen Spuknarrativen adressierten die Gespenster ihre Botschaften dabei immer wieder an Künstler, Architekten, Bauherren oder sogenannte »Althertumsforscher« als den professionellen Instanzen der Kunsthistoriografie und den Protagonisten des Historismus in der künstlerischen und architektonischen Praxis. Unter den Adressaten ihres Spuks lassen sich im Wesentlichen zwei Gruppen trennen: die heimgesuchte Wissenschaft als die einen Stil diagnostizierende, definierende und ideologisierende Instanz und die heimgesuchte Auftraggeber- und Künstlerschaft als die einen Stil begründende, fortschreibende oder modifizierende Instanz.

Werke der bildenden Kunst oder der Architektur fungierten in entsprechenden Narrtiven mal als Gegenstand, mal als Katalysator, oft genug aber auch als Medium des Spuks. Immer wieder inkarnierten sich Gespenster in historischen Kunstwerken. Qualitativ ist hier der Spuk insbesondere der untoten Geister von bildenden Künstlern, Architekten, Bauherren oder Theoretikern auf der einen und der Bilderspuk sowie ggf. der Spuk allegorischer »Zeitgeister« als personifizierte Stilidiome auf der anderen Seite zu unterscheiden.

In anderen Zusammenhängen nutzten Untote schließlich auch die künstlerischen Techniken oder bildgebenden Verfahren der Gegenwart zur Kommunikation mit dem Diesseits. Insbesondere in spiritistischen Milieus wurden Totengeistern Zeichnungen abgerungen oder gespenstische Botschaften aus Tintenklecksen herausgelesen. Nicht zuletzt dienten die Künste – und hier allen voran die Zeichnung und die Malerei – als Dokumentationsmedien entsprechender Séancen oder nächtlich empfangener Eindrücke.

Wurden beim Umgehen oder Zusammentreffen interpretierender Instanzen vornehmlich Deutungshoheiten, Geschichtsmodelle und Wissenshierarchien ausgehandelt, diskursivierte man in den gespenstischen Zusammentreffen historischer und gegenwärtiger Künstlerpersönlichkeiten vornehmlich Konzepte der Inspiration, der künstlerischen Prädestination und der Autorschaft. Auch hier standen im Spuk stets geistige Ahnenreihen und kulturelle Wahlverwandtschaften zur Disposition. Die beteiligten Künstler der Gegenwart konnten über ihre Jenseitskontakte einen Ausbau ihrer charismatischen Aura erhoffen, mussten aber zugleich ihre Pathologisierung vonseiten skeptischerer Zeitgenossen fürchten.

Das Gespenst indes hat zu jeder Zeit ein klares Ziel vor Augen, das es planmäßig und lösungsorientiert, aber auch mit feinem Gespür für den dramaturgischen Mehrwert des Aufschubs verfolgt: Wie ein Spuk sind auch historische Gemälde, Skulpturen, Architekturen oder deren Stile für eine Gegenwart zunächst unleserlich und missverständlich. Für Hartmut Böhme entstand Evidenz deshalb stets nur in der Mitte des energetischen Feldes, das sich zwischen einem Subjekt und einem Objekt spannt: Erst die Vermittlung mache das Subjekt »zum Resonanzkörper der performativen Leuchtkraft des Objekts«[6]. Will also das Historische Geltung auch in der Gegenwart für sich reklamieren, lässt sich die Rolle des Vermittlers wenn auch nicht verbindlich, so doch leicht auch der Denkfigur des Gespenstes überantworten: Wenn der einer gotischen Kathedrale vermeintlich innewohnende Geist deren vermeintliche Strukturprinzipien erläutert, wenn die untoten Bewohner ausgewählter Burgruinen buchstäblich nach deren Restaurierung und neuerlichen Inbetriebnahme rufen, wenn die Gespenster alter Meister ihren historistischen Verehrern im Traum erscheinen, dann dient ihr Umgehen stets der ästhetischen Verständigung und schließlichen Konsensbildung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Spuk ist deshalb strukturell immer eine teleologische Figur: Er exponiert zunächst die historische Distanz und den Sinnverlust als den zu überwindenden Graben, determiniert im Zuschnitt seiner Diagnose jedoch in der Regel bereits auch die Therapie, zu deren Gelingen das Gespenst in der Regel selbst beiträgt. Denn mit Blick auf die diskreditierenden, opponierenden, korrigierenden oder instruierenden Gespenster des Historismus gilt gleichermaßen, dass ihr Spuk kaum je auf die gänzliche Zerstörung der um Geltung ringenden Geschichtsbilder der Gegenwart abzielte, sondern im Grunde stets an der Überwindung des Konflikts zwischen Vergangenheit und Gegenwart arbeitete. Heimsuchungen sind

6 Böhme, Hartmut: *Aussichten der Natur. Naturästhetik in Wechselwirkung von Natur und Kultur*, Berlin 2017, S. 26. Evidenz sei deshalb sowohl ein passives Erleiden als auch ein ästhetisches Verfahren. Vgl. ebd., S. 27.

nur anfänglich schwer kalkulierbare Störungen raumzeitlicher Kontinuen, linearer Entwicklungsmodelle oder abgeschlossener Weltbilder.

Auch wenn sich das Gespenst diaphan zeigt, ist unverzügliche Transparenz oder Luzidität nicht sein Geschäft. Nicht selten fehlt ihm zunächst das Gesicht – inwiefern einem Geist Gerechtigkeit widerfährt, lässt sich erst nach seiner Identifikation bemessen. Nach dem Modell der Geschichte neigt es zum Versteckspiel und spricht in Rätseln, weil es nicht vorschnell verstanden werden möchte. Das Gespenst erzwingt Aufmerksamkeit, wiederholt seine häufig codierten Botschaften aber stets nur so lange, bis die Gegenwart sie verstanden hat. In dem Moment, in dem letztere das Bild der in Anspruch genommenen Geschichte nach Maßgabe des Gespenstes modifiziert hat, stellt dieses seine Heimsuchungen ein. Der Untote sucht seinen Seelenfrieden in dem Schulterschluss zwischen Gegenwart und der von dieser beanspruchten Vergangenheit. Ästhetisch orientierter Spuk ist damit stets auch die dramatisierte Erzählung vom Misslingen oder Gelingen historistischer Projekte der Einfühlung, der Rekonstruktion oder der Restitution des Historischen. Das Gespenst repräsentiert nicht nur eine Gegenwartsform der Vergangenheit, sondern beschreibt stets zugleich das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, welches seinerseits den Zuschnitt seines Auftritts, seiner Botschaften und derer Codierungen determiniert. Nicht selten besetzten Gespenstererzählungen deshalb eine Schlüsselrolle gerade auch in den ästhetischen und sozialen Findungsprozessen des bürgerlichen Zeitalters.

Die meisten Gespenster wurden dabei bereits im Zusammenhang der Deutungsgefechte der Neugotiker und der (Neo-)Klassizisten ins Feld geführt. Und bereits hier ließ sich eine jeweils höchst spezifische Ausgestaltung der dominierenden Metaphern und Narrative des Phantastischen und Unheimlichen beobachten: Die Gespenster der Gotik, des umstrittensten und meistbeanspruchtesten Stil-Erbes, wurden in der Regel als untote Wiedergänger, Seelen oder Geister identifizierbarer historischer Individuen gedacht: Dabei wurde – etwa über die Exposition ihrer Flugfähigkeit – ein deutlicher Fokus auf das Moment des Immateriellen und Körperlosen gelegt, das nicht zuletzt mit Blick auf die christlichen Mysterien seit jeher die Rezeption des gotischen Baustils geprägt hatte. In signifikantem Gegensatz dazu fokussierte die aus dem romantischen Lager an den Klassizismus herangetragene Kritik die erotisch-körperliche Facette des Spuks: Allen voran die heidnische Liebesgöttin Venus/Aphrodite selbst kam in zahlreichen Variationen in ihren Bildwerken zu gespenstischem Leben. Die von ihrem Geist beseelten Materialien (weißer Marmor oder Bronze) verwiesen dabei zugleich auf die Härte und Blutarmut des paganen Trugbilds, dem deshalb immer wieder auch Neigungen zum Vampirismus zugesprochen werden konnten. Während sich um die Mitte des

19. Jahrhunderts die vermeintlich ganz auf Rationalität basierende Neorenaissance weitgehend immun gegenüber gespenstischen Heimsuchungen zeigte und sich als Neostil eines Neostils kein zweites Mal über neuerliche Geistergespräche erklären zu müssen meinte, prägte auch in Bezug auf das (Neo-)Barock der Zuschnitt der Rezeption des als Ausdruck von Katholizismus und Absolutismus gehandelten historischen Referenz- und Epochenstils den oft in dynastischen Kontexten und entsprechenden Gemäuern situierten Spuk. Dabei konnten nicht zuletzt die Illusionsmalerei mit ihren Scheinarchitekturen, die Kulissentechnik der großen Theater und Opernhäuser oder die optischen Geräte der Phantasmagorien zu treibenden Größen eines Spukgeschehens und mit den flüchtigen und täuschenden Chimären des Gespensterspuks enggeführt werden.

Wenn schließlich die Eklektizismuskritik die Gespenstermetaphorik weitgehend ersetzte oder mied, dann wurden deren etablierte Regeln innerhalb des Diskurses um die Neostile keineswegs ausgesetzt, sondern gewannen im Gegenteil zusätzlich an Kontur. Denn wenn die historistische Stildebatte auf der Prämisse fußte, dass kulturelle Identität nur auf Basis von kulturellen Erbtiteln zu haben sei, wenn sie ferner das Erbgut der historischen Stile über historischen Zeitgeist erklärte und wenn sie schließlich dazu neigte, historischen Zeitgeist in der Figur des Gespenstes zu personifizieren, dann musste dieses Konzept beim Eklektizismus an seine Grenzen stoßen: Aus historischen Versatzstücken mosaizierte (Bau-)Körper, die jedem Gebot nach Entschiedenheit und Reinheit des Stils spotteten, mussten als substanzielle Bedrohungen und Schreckbilder auch jeder Figuration von sozialer Identität und Herkunft gelten. Der Eklektizismus als der rationalisch-positivistische Versuch der Reorganisation disparater, oft eigens sezierter und zerstörter Organismen schließt die Renaissance eines Zeitgeists und den Erwerb oder die Konsolidierung sozialer Identität aus und provoziert seine Assoziation mit einer Aus- oder gar Totgeburt des Monströsen. Auch wenn seine Parteigänger den Eklektizismus als den Stil eines souveränen, umfassenden und begreifenden Geschichtswissens bewarben, musste deshalb gerade ihm der Vorwurf der umfänglichen Geschichtsvergessenheit entgegenschlagen. Er wurde zur Gegenprobe all jener Neostile, die ihre identitätsstiftende Kraft aus einer klar umrissenen historischen Verwurzlung zu schöpfen hofften,[7] und damit zum Sinnbild multipler Identitäten und kakophonischer Erinnerungspolitiken. Er verunmöglichte den für Spuk-

7 Wurde der Historismus als Ganzes als Eklektizismus gebrandmarkt, dann änderte das nichts am Zuschnitt des Vorwurfs, sondern weitete lediglich dessen Horizont: Mochte das einzelne Bauwerk oder der einzelne historistische Stil homogen erscheinen, konnte der Blick auf die Nachbarschaft der ästhetischen Optionen gleichwohl neuerlich im negativen Befund des Eklektizismus münden.

motive und Neostile gleichermaßen zentralen Nachvollzug historischer Blutslinien, die Bestimmung lokalisierbarer Wurzeln und die Erzählungen geistigen Einverständnisses, die das materielle wie geistige Erbrecht des Gegenwärtigen regelten. Wo die Gotik für einen dem Materiellen entsagenden Geist einstand, stand der Eklektizismus für geistlose Körper.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts als des »goldenen Zeitalters« des Historismus begann die vermeintliche Alternativlosigkeit des unbedingten Strebens nach einem der Geschichte entnommenen und zugleich alleingültigen Gegenwartsstil zu erodieren. Allerorts versprachen nun auch modernistische Strömungen Auswege aus dem Dilemma des Stils, indem sie sich von den Retrospektiven des Historismus als solchen lossagten. Wenngleich der Historismus in der Folge de facto nie in Gänze überwunden wurde, sondern vielmehr vielgestaltige Allianzen mit unterschiedlichsten Modernismen eingehen konnte und bis heute immer wieder neue Impulse und Konjunkturen erlebt, verloren seine stilpolitischen Kernprobleme innerhalb der Theorie und der Denkmaldebatte an Brisanz und seine Identitätskrisen an existenziellem Schrecken. Innerhalb der Spukliteratur wurde der (meist gotische) Stil mehr und mehr zur bedeutungslosen Staffage. Und auch darüber hinaus hatten die in Lyrik, Belletristik, Kunsttheorie und Denkmaldebatte etablierten Narrative einen Grad der Konventionalisierung erreicht, der auf allen Ebenen generellen oder sogar humoristischen Distanznahmen den Weg bereitete – Oscar Wilde, Friedrich Hofmann, Louis Béroud und viele andere sind diesen Einladungen nachgekommen.

Es liegt in der Natur der Metapher, dass die Konturen der Überblendungen von Spuk- und Stildebatte trotz all der ihr innewohnenden Logik ein wenig selbst einem Phantom ähneln mussten. Sie wurden mal als Leitthema, mal in Subtexten, oft nur in nebulösen Andeutungen oder achtlos gesetzte Metaphern manifest, gaben sich im Laufe ihrer langen und wechselhaften Geschichte vielgestaltig, flatterhaft und flüchtig. Trennscharfe Grenzverläufe zwischen Gespenst und Gespinst, Bild und Einbildung, Leichentuch und Leinwand, Maske und Fassade, lebendigem Ausdruck und untotem Eigenleben, Animismus und Einfühlung waren zu keinem Zeitpunkt fassbar. Vielmehr knarrte es oft nur kaum vernehmbar zwischen den Zeilen kunsttheoretischer Schriften, so wie das Interesse am Stil oft genug lediglich in Gestalt vereinzelt ausgewiesener Spitzbögen in eine *Gothic Novel* drängte. Wenn zudem bereits aus Sicht des Historismus die Rekonstruktion des Historischen niemals wahrer sein konnte als das Historische selbst, dann musste das mit dem Mandat der Geschichte auftretende Gespenst zwar in höherem Maße an der historischen Wahrheit teilhaben als jeder Nachgeborene, konnte aber als dessen Gegenwartsform gleichzeitig selbst nie ganz wahr sein. Und spätes-

tens Karl Kraus wusste zudem sicher: »Nicht alles, was totgeschwiegen wird, lebt.«[8]

Doch wenngleich sich Gespenster gelegentlich auch dort erahnen lassen, wo de facto keine sind, ist ihre latente Präsenz in den Diskursen des Historismus ebenso wenig abzuleugnen wie die strukturelle, kausale und argumentative Logik, die ihren Einsatz nahelegte und sinnvoll erscheinen ließ.

Zum Abschluss bleibt deshalb zu vermerken, dass im Zuge der hier präsentierten Untersuchung zahlreiche ähnlich gelagerte Fälle zwar gesichtet worden, am Ende dennoch ohne Erwähnung geblieben sind. Grund dafür war ihre schiere Menge: Das lange 19. Jahrhundert hat kaum einen literarisch ambitionierten Vertreter des gehobenen Bürgertums hervorgebracht, der nicht irgendwann auch eine noch so kleine Spukerzählung verfasst hätte, kaum eine stiltheoretische Einlassung zur Angemessenheit einer historistischen Ästhetik, die nicht beiläufig auch die Problematik des Wiedergängertums beim Namen genannt hat, und kaum ein historistisches Bau- oder Restaurierungsprojekt von gesellschaftlicher Relevanz, in dessen Zusammenhang nicht in irgendeiner Form entweder der Ruf eines vergangenen Zeitgeists oder die Gegenwart eines *genius loci* beglaubigt und diskutiert wurde. Umgekehrt hat die phantastische Literatur kaum eine Gespenstergeschichte hervorgebracht, in der nicht entweder ein verstaubtes Portrait zum Leben erwacht oder architektonische Schauplätze einem erkennbaren Epochenstil zugeordnet werden, in der die Künste nicht irgendeinen Beitrag zu gespenstischen Sinnestäuschungen geleistet hätten oder die Grenzen zwischen Tod und Leben, Gegenwart und Vergangenheit verunklärt wurden. Zementiert wurde die Analogie von Neostil und Gespenst und die Reziprozität der jeweils zugehörigen Diskurse in festen Wendungen und verbindlichem Vokabular: Man sinnierte über Anachronismen, Maskeraden und Verschleierungen, Blutarmut und Blässe, über Rätsel und Ruinen, historische Vermächtnisse und schicksalhafte Teleologien – und blieb dabei in der Regel doch – dem Gegenstand des Spuks entsprechend – vage.

Gleichwohl hätte sich die Reihe pointierter Indienstnahmen der Spukmetaphorik im Kontext der Stilfrage leicht auch über den gewählten Untersuchungszeitrahmen hinaus fortschreiben lassen. Bis in die Gegenwart hinein hat sich der Mehrwert des Geistergesprächs im Ressort der Kunst, der Architektur und der Denkmalpflege keinesfalls erschöpft: Zuletzt griff man etwa innerhalb der kontroversen und neuerlich stark identitätspolitisch gefärbten Debatte um den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlosses zur etablierten Metaphorik: Als »grausiges Gespenst«[9] werde das spätbarocke Gebäude wieder-

8 Kraus, Karl: Aphorismen, Frankfurt am Main 1986, S. 95.

9 Gadient, Hansjörg: Das Gespensterschloss, in: Hochparterre: *Zeitschrift für Architektur und Design* 13/11 (2000), S. 30f., hier S. 31. Weiter heißt es dort: »Denn weder

auferstehen, menetekelte etwa im Jahr 2000 der Architekt Hansjörg Gadient auch unter Berufung auf seine Berufskollegin Marlene Zlonicky, die zuvor ähnlich scharfe Worte gegen das Rekonstruktionsvorhaben gefunden hatte: »Wer würde seinen toten Großvater ausgraben, schlecht und recht ausstopfen und dann im Salon aufs Sofa setzen?«[10]

Auch abseits des Stadtschlosses scheinen die Gespenster wieder auf dem Vormarsch zu sein: Während allerorts Nostalgien, historisierendes Bauen und detailgenaue Rekonstruktionen historischer Bausubstanz neue Konjunkturen erleben, macht etwa die Reenactmentkunst die Prozesse und semantischen Verschiebungen der Wiederholung zum eigentlichen Gegenstand ihres Interesses. Selbst noch mit Blick auf die phantastische Literatur der Gegenwart, auf die digitalen Bildwelten des Computerspiels, des filmischen Spukhauses oder auf die mitunter apolitische Jugendkultur des Gothic ließen sich die Spätfolgen an ihre historischen respektive historistischen Wurzeln der höchst unterschiedlich entwickelten Spukaffinitäten einzelner Epochenstile rückbinden, auch wenn deren erste Ursachen längst aus dem Blick geraten sind. Wenngleich sich die Fronten verschoben und die westlichen Demokratien das allgemeine Streben nach einem homogenen Gegenwarts- als einem Epochenstil weitgehend durch das Ideal des Stilpluralismus ersetzt zu haben meinen, sind die erbrechtlichen Fragen des Historismus weder im Zeitalter der Moderne noch in dem der Postmoderne beantwortet oder überwunden worden.

Das vorliegende Buch hofft deshalb nicht zuletzt, ein methodisches Instrumentarium skizziert und Perspektiven aufgezeigt zu haben, die die kompensatorische Indienstnahme des Gespensts als Indikator historiografischer und eigengeschichtlicher Krisen ernst nehmen und die ungezählten hier unberücksichtigt gebliebenen vergangenen – und künftigen – Spukmetaphoriken im Kontext des Stils leichter lokalisierbar und lesbar machen. Denn insofern sich sich Stilfragen wie Spukfragen am Ende stets auf den beiden gemeinsamen Kern der Frage eines kulturellen Erbrechts zurückführen lassen, wird mit stilrelevantem Spuk auch in der Zukunft weiterhin zu rechnen sein.

mit dem heutigen finanziellen noch handwerklichen Mitteln kann das Alte wirklich wieder hergestellt werden. Wir sind nicht mehr die Künstler, Architekten und Steinmetze des Barocks und des 19. Jahrhunderts«.

10 Zit. nach ebd., S. 30.

Danksagung

Zwischen dem ersten Verdacht einer substanziellen Verflechtung von Stildebatten und Spukdiskursen im langen 19. Jahrhundert des Historismus und der Fertigstellung der vorliegenden Untersuchung ist wesentlich mehr Zeit vergangen, als zunächst veranschlagt – während dieser habe ich mannigfaltige Unterstützung erhalten, für die ich herzlich zu danken habe.

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihre großzügige Förderung meines Projekts, dem ich von 2016 bis 2020 als Postdoktorand der Kolleg-Forschergruppe BildEvidenz an der Freien Universität zu Berlin nachgehen durfte. Der Rahmen, den ich dort vorfinden durfte, hätte nicht inspirierender gesteckt werden können. Allen voran gebührt mein Dank den Sprechern der Kolleg-Forschergruppe, Prof. Dr. Peter Geimer und Prof. Dr. Klaus Krüger, sowie seiner Koordinatorin Dr. Friederike Wille. Ungezählte Denkanstöße, Einwände und Ermutigungen durfte ich ferner im regelmäßigen, vielgestaltigen und intensiven Austausch mit den Kolleg*innen, den Fellows und Permanent Fellows des Kollegs entgegennehmen. Mein entsprechender Dank gilt Prof. Dr. Hans Belting, Prof. Dr. Anne Eusterschulte, Dr. Sven Jakstat, Dr. Dennis Jelonnek, Theresa Jeroch, Dr. Henry Kaap, Dr. Robert Kehl, Prof. Dr. Gertrud Koch, Dr. Julia Lutz, Prof. Dr. Ethel Matala de Mazza, Dr. Katja Müller-Helle, Dr. Angela Nikolai, Dr. Johanna Schiffler, Dr. Lina Maria Stahl, Prof. Dr. Monika Wagner, Prof. Dr. Elke Werner und vielen anderen. Für ihre wertvollen Hinweise, Korrekturen und Perspektiven danke ich darüber hinaus Prof. Dr. Hannah Alheim, Prof. Dr. Jan von Brevern, Prof. Dr. Joseph Imorde, Prof. Dr. Bruno Klein, Christian Kosfeld, Dr. Wolf Löhr, Prof. Dr. Karlheinz Lüdeking, Prof. Dr. Tanja Michalsky, Frauke Michler, Dr. Patrick Merziger, Stefan Ripplinger, Prof. Dr. Brigitte Sölch, Thorsten Tynior, Prof. Dr. Tobias Vogt, Prof. Dr. Matthias Weiß, Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger sowie vielen weiteren, die hier nicht namentlich aufgeführt sind.

Dem Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF bin ich für die generöse Übernahme der Publikationskosten zu größtem Dank verpflichtet. Dem Wallstein Verlag danke ich für die vertrauensvolle Zusammenarbeit, Anna-Theresa Kölczer für die engagierte Vorbereitung der Publikation. Dank geht auch an Paul Brakmann für das erste Lektorat und Simone Buckreus für das letzte Korrektorat des Manuskriptes, an Lara Peters für die Bearbeitung der Bibliografie sowie an Elisabeth Jehn und Karoline Sams für ihr umfängliches und sorgfältiges Mitwirken bei der finalen Druckvorbereitung des Manuskripts.

Allen voran danke ich Martha Rataj-Blunk für ihre jahrelange liebevolle Unterstützung, selbstlose Geduld und ihre ungezählten inhaltlichen Anregungen und Korrekturen sowie unserer Tochter Helena, deren Agenden die eigenen mitunter durchkreuzt, dafür aber umso sicherer auf Kurs gehalten haben. Ohne meine Familie hätte dieses Buch nicht entstehen können.



Verzeichnis der verwendeten Literatur

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfredda, Darmstadt 2002.

Angress, Ruth K.: Das Gespenst in Grillparzers Ahnfrau, in: *The German Quarterly* 45/4 (1972): Tribute to the Memory of Franz Grillparzer, S. 606–619.

Amaury-Duval, Eugène Emmanuel: *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs par Amaury-Duval*, Paris 1878.

Arburg, Hans-Georg von: *Alles Fassade. ›Oberfläche‹ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*, München 2008.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*, München 2002 (Paris 1978).

Arlt, Gustave O.: A Source of Grillparzer's »Ahnfrau«, in: *Modern Philology* 29/1 (1931), S. 91–100.

Arndt, Marianne: Zu Moritz von Schwinds Traum des Erwin von Steinbach, in: *Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, hg. von Florens Deuchler und Reiner Haussherr, Bonn 1965, S. 1–11.

Arnim, Ludwig Achim von: Neuer Baustil, in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 15, hg. von dems., Berlin 1846, S. 126–127.

Assing, Ludmilla: *Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Eine Biographie. Erste Hälfte/Zweite Hälfte*, Hamburg 1873/Berlin 1874.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: *Kultur und Gedächtnis*, hg. von dems. und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

Assmann, Jan: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Todesriten im Alten Ägypten*, Frankfurt am Main 2000.

Assmann, Aleida: Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung, in: *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, hg. von Kristin Platt und Mihran Dabag, Opladen 1995, S. 169–185.

Assmann, Jan und Aleida: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften*, hg. von Klaus Merten, Siegfried Schmidt und Siegfried Weischenberger, Opladen 1994, S. 114–140.

Auerbach, Nina: Review: Ghosts of Ghosts, in: Victorian Literature and Culture 32/1 (2004), S. 277–284.

Avanessian, Armen: Die ästhetische Wiederkehr des Vampirismus, in: *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. von Armen Avanessian, Winfried Menninghaus und Jan Völker, Zürich/Berlin 2009, S. 157–176.

Azaïs, Madame Hyacinthe: *L'Ombre du peintre Lebrun au salon de 1808, par Mme Azaïs*, Paris 1808.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, München 1975 (Paris 1957).

Barthes, Roland: Le discours de l'histoire, in: Ders.: *Essais critiques*, Bd. 4: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984 (1967), S. 153–166.

Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, 7 Bde., Paris 1868–1871.

Beenken, Hermann: *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Versuch einer Rechenschaft*, München 1944.

Bekiers, Andreas: *Bodo Ebhardt. Architekt, Burgenforscher, Restaurator 1865–1945. Leben und Frühwerk bis 1900*, Berlin 1984.

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935–1939), in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, Teil 2, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften VI.: Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften VII., Nachträge, 2. Teil*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1992.

Bercé, Françoise: Mérimée. Un Moyen âge de raison, in: *Histoires d'art* (2008), S. 308–333.

Beresford-Hope, James Alexander: *The Common Sense of Art*, London 1858.

Berlage, Hendrik Petrus: *Gedanken über den Stil in der Baukunst*, Leipzig 1905.

Bernstein, Susan: *Housing Problems. Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud, and Heidegger*, Stanford 2008.

Bertrand, Aloysius: La Chambre gothique, in: Ders.: *Gaspard de la Nuit*, Paris/Brüssel 1868 (1842), S. 75–76.

Bertuleit, Sigrid: *Gotisch-Orientalische Stilgenese. Englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt am Main u.a. 1989.

Besset, Maurice/Evers, Hans Gerhard/Grote, Ludwig/Pevsner, Nikolaus (Hg.): *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, München 1965.

Betz, Gerd: *Wie erkenne ich klassizistische Kunst?*, Stuttgart/Zürich 1982.

Beyer, Heinrich: *Burg Stolzenfels. Ein Andenken für Rheinreisende*, Coblenz 1842.

Bickenbach, Matthias: Das unheimliche Haus. Struktur und Genealogie einer populären Heterotopie, in: *In da House. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, hg. von Heiko Christians und Georg Mein, Paderborn 2016, S. 209–238.

Binding, Günther: *Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140–1350*, Darmstadt 2000.

Birr, Christiane: Im Geisterhaus zur Miete – Zur Zulässigkeit einer Kündigung *timoris causa*, in: *Von den Leges Barbarorum bis zum ius barbarum des Nationalsozialismus. Festschrift für Hermann Nehlsen zum 70. Geburtstag*, hg. von Hans-Georg Hermann, Harald Siems, Thomas Gutmann, Mathias Schmoeckel und Joachim Rückert, Köln/Weimar/Wien 2008, S. 580–609.

Biskup, Thomas/Kilchmann, Esther: Aus Preußens Geisterfabrik: Medien politischer Kritik und Spektren nationaler Entwürfe im ausgehenden 18. Jahrhundert, in: *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert,* hg. von Claire Gantet und Fabrice d'Almeida, München 2007, S. 201–219.

Blanc, Charles: Du Style et de M. Ingres, in: *Gazette des Beaux Art* 14 (1863), S. 14–15.

Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 2000 (1860–1866).

Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main (4. Aufl.) 2016.

Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1999.

Blümle, Claudia/Wismer, Beat (Hg.): *Ausst. Kat. Hinter dem Vorhang. Verhüllungen und Enthüllungen seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, München 2016.

Blunk, Julian: Sklavische Nachahmung versus Besessenheit. Ein Stimmenfang im 19. Jahrhundert, in: *kritische berichte* 3 (2019): Figuren ästhetischer Fremdbestimmung, hg. von Julian Blunk und Katja Müller-Helle, S. 14–24.

Blunk, Julian: *Das Taktieren mit den Toten. Die französischen Königsgrabmäler in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar 2011.

Blunk, Julian: Spukhaus und Ruin Porn: Zur Ethik des Hin- oder Wegsehens in vakanten Architekturen, in: *Hin- und Wegsehen! Erscheinungsformen der Gewalt im Wechselverhältnis von Bild und Betrachter*, hg. von Franca Buss und Philipp Müller, Berlin 2020, S. 101–120.

Blunk, Julian/Michalsky, Tanja (Hg.): *Stil als (geistiges) Eigentum*, München 2018.

Blunk, Julian: Stil als (geistiges) Eigentum. Eine Problemskizze am Beispiel des Historismus, in: *Stil als (geistiges) Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 19–34.

Blunk, Julian: Untote Kunstrichter. In diesem Style sollt ihr bauen!, in: *kritische berichte* 1 (2014): Stil/Style, hg. von Joseph Imorde und Jan von Brevern, S. 19–34.

Bodmer, Johann Jacob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich 1741.

Boelderl, Artur R./Leisch-Kiesl, Monika (Hg.): *»Die Zukunft gehört den Phantomen«: Kunst und Politik nach Derrida*, Bielefeld 2018.

Boerner, Bruno/Klein, Bruno (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006.

Boerner, Bruno/Klein, Bruno: Fragen des Stils, in: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, hg. von dens., Berlin 2006, S. 7–23.

Boettcher, Georg: Ein Wort zur Stilfrage, in: *Kunstgewerbeblatt* 5 (1889), S. 74–76.
Boetticher, Carl: Das Princip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage (eine Rede zum Geburtstag Schinkels am 13. März 1843), in: *Wiener Allgemeine Bauzeitung* 1 (1846), S. 111–125.
Boetticher, Carl: *Die Tektonik der Hellenen*, 3 Bde., Potsdam 1852.
Bohde, Daniela/Fend, Mechthild: Inkarnat – eine Einführung, in: *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hg. von dens., Berlin 2007, S. 9–20.
Bohde, Daniela: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin 2012.
Böhme, Hartmut: *Aussichten der Natur. Naturästhetik in Wechselwirkung von Natur und Kultur*, Berlin 2017.
Borges, Jorge Luis: Die Kreisförmige Zeit, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5/I: Essays 1932–1936, übers. von Karl August Horst u.a., München/Wien 1981 (*Obras Completas*, Buenos Aires 1974), S. 234–239.
Boisserée, Sulpiz: Herstellung des Straßburger Münsters, in: *Goethe's sämmtliche Werke*, Bd. 4, Paris 1936, S. 589–591.
Boisserée, Sulpiz: *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln. Nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst*, Stuttgart 1823.
Börsch-Supan, Eva: Die geistige Mitte Berlins gestalten. Friedrich Wilhelm IV. Pläne zum Dom, zur Schlosskapelle und zur Museumsinsel, in: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik – Kunst – Ideal*, hg. von Jörg Meiner und Jan Werquet, Berlin 2014, S. 47–62.
Borsò, Vittoria: Botschaften aus dem Jenseits im italienischen Mittelalter: Körper und Macht, in: *Botschaften aus dem Jenseits*, hg. von Hans Körner, Düsseldorf 2002, S. 135–155.
Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982 (*La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979).
Boutry, Philippe: Parier par spectres. Überlegungen zur französischen Geschichte des 19. Jahrhunderts, in: *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert*, hg. von Claire Gantet und Fabrice d'Almeida, München 2007, S. 321–338.
Bradley, Simon: The Englishness of Gothic: Theories and Interpretations from William Gilpin to J.H. Parker, in: *Architectural History* 45 (2002), S. 325–346.
Brandenbusch, K.: *Erinnerung an Stolzenfels. Eine kurze Geschichte der Burg und der Stadt Coblenz, mit einer Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. gewidmeten Fest-Cantate*, Coblenz 1850.
Brandes, Peter: *Leben die Bilder bald? Ästhetische Konzepte bildlicher Lebendigkeit in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2013.
Bredekamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt am Main 2015.
Bredekamp, Horst: Modelle der Kunst und der Evolution, in: *Modelle des Denkens. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Bran-*

denburgischen Akademie der Wissenschaften am 12. Dezember 2003, hg. von Präsidenten der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Heft 2, Berlin 2005, S. 13–20.

Breton, André: Le Message automatique, in: *Minotaure* 3–4 (1933), S. 54–65.

Brevern, Jan von: Resemblance After Photography, in: *Representations* 123 (2013), S. 1–22.

Bringmann, Michael: *Studien zur neuromanischen Architektur in Deutschland*, Heidelberg 1968.

Brix, Michael/Steinhauser, Monika (Hg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Gießen 1978.

Brix, Michael/Steinhauser, Monika: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland, in: *Geschichte allein ist zeitgemäß – Historismus in Deutschland*, hg. von dens., Gießen 1978, S. 199–327.

Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk, 4 Bde., Leipzig 1837–1841.

Browne, Max: *The Romantic Art of Theodor Von Holst 1810–1844*, London 1994.

Brucculeri, Antonio/Frommel, Sabine (Hg.): *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmission*, Rom 2012.

Bruckbräu, Friedrich Wilhelm: *Gräfin Wittwe Kunigunde von Orlamünde, Mörderin ihrer zwei Kinder aus wahnsinniger Liebe, und ihre gespenstischen Erscheinungen als Weiße Frau*, Altötting 1860.

Brückle, Wolfgang: II. Stil (kunstwissenschaftlich), in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt und Burkhart Steinwachs, Stuttgart/Weimar 2003, Bd. 5, S. 664–688.

Brülls, Holger: Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens. Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen, in: *kunsttexte* 4 (2007), S. 1–22.

Brumlik, Micha: Archäologie als psychoanalytisches Paradigma der Geschichtswissenschaft, in: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte*, *Identität*, hg. von Jörg Rüsen und Jürgen Straub, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998, S. 70–81.

Büchsenschuß, Jan: *Goethe und die Architekturtheorie*, Berlin 2009.

Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Bern 1947.

Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur* (*Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke, Bd. 2), München/Basel 2001.

Burckhardt, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860.

Burioni, Matteo: Das Ich der Baukunst. Traumwandlerische Architekturen in der Hypnerotomachia Poliphili, in: *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, hg. von Andreas Beyer, Ralf Simon und Martino Stierli, München 2013, S. 357–384.

Burkhart, Dagmar: *Eine Geschichte der Ehre*, Darmstadt 2006.

Busch, Werner: Klassik, Klassizismus, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070–1081.

Busch, Werner: Klassizismus, Romantik und Historismus. Einführung, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter,* 1 (1999, Oktober), S. 39–48.

Büttner, Frank: Der Streit um die »neudeutsche religiös-patriotische Kunst«, in: *Aurora* 43 (1983), S. 55–76.

Büttner, Nils: Das deutsche Mittelalter in Bild- und Bildungswelten des 19. Jahrhunderts, in: *Mittelalter und Industrialisierung: St. Urbanus in Huckarde*, hg. von Thomas Schilp, Bielefeld 2009.

Caillot, Antoine: *Voyage religieux et sentimental aux quatre cimetières de Paris*, Paris 1809.

Chamisso, Adelbert von: *Chamissos Werke*, hg. von Oskar Franz Walzel, Stuttgart 1892.

Chamisso, Adelbert von: *Gedichte*, Berlin 1869.

Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History.* Baltimore/London 1996.

Chalcraft, Anna/Viscardi, Judith: *Strawberry Hill. Horace Walpole's gothic castle*, London 2007.

Charles, Prince of Wales: *A vision of Britain:* A Personal View of Architecture, London 1989.

Chateaubriand, François-René de: *Memoires d'outre tombe,* Paris 1860.

Chatzidakis, Michail: Antike Prägung. Ciriaco d'Ancona und die kulturelle Verortung Griechenlands, in: *Aktenband der Tagung »Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und Praktiken (13.–15. Jahrhundert)«, Trier, 15–16.2.2008*, hg. von Peter Bell, Dirck Suckow und Gerhardt Wolf, Frankfurt 2010, S. 225–257.

Clark, Kenneth: *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, New York 1929.

Clarke, Roger: *Naturgeschichte der Gespenster. Eine Beweisaufnahme*, Berlin 2015.

Coady Schäbitz, Sabine: Denkmalpflege und Psychologie. Rekonstruktion zwischen Lebens- und Todestrieb, in: *kunsttexte.de* 3 (2007), S. 1–9.

Coers, Albert: Metamorphosen der Gotik: die gotische Kathedrale in Beschreibungen der Goethezeit und ihre Rezeption, in: Orelli-Messerli, Barbara von (Hg.): *Ein Dialog der Künste*, Petersburg 2012, S. 82–92.

Cohen, Sarah R.: *Rubens's France: Gender and Personification in the Marie de Médicis Cycle*, in: *The Art Bulletin* 85/3 (2003), S. 490–522.

Cohenour, Gretchen: A Man's Home is His Castle. Bloodlines and The Castle of Otranto, in: *EAPSU Journal of Critical and Creative Work* 5 (2008), S. 73–87.

Cole, Michael: The Demonic Arts and the Origin oft he Medium, in: *The Art Bulletin* 84/4 (2002), S. 621–640.

Cölln, Georg Friedrich Willibald Ferdinand von: Über den Zeitgeist, in: *Neue Feuerbrände zum brennen und leuchten* 6/16 (1808), S. 96–110.

Colvin, Howard Montagu: Gothic Survival and Gothick Revival, in: *Architectural Review* 1948, S. 91–98.

Cordez, Philippe/Krüger, Matthias: Einleitung, in: *Werkzeuge und Instrumente*, hg. von dens., Berlin 2012, S. VII–X.

Crook, Joseph Mordaunt: *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, London 1987.

Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.): *Einfühlung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009.

Cuzin, Jean-Pierre (Hg.): *Ausst. Kat. Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993.

Dante Alighieri: *Divina Commedia*, in: Giuseppe Vandelli: La Divina Commedia. Testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col commento scartazziniano. Mailand 1928.

Daumier, Honoré: *Histoire Ancienne*, Paris 1842.

Dehio, Georg: Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik, in: *Kunstchronik, Neue Folge* 11/18 (1900), S. 273–277.

Dehio, Georg: *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert: Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität am 27. Jan. 1905*, Strassburg 1905.

Dehio, Ludwig: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik*, München/Berlin 1961.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, übersetzt von Joseph Vogl, 2., korrigierte Aufl., München 1997.

Derrida, Jacques: *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Paris 1995.

Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt am Main 2004 (*Spectres de Marx*, 1993).

Descartes, René: *Meditationes de Prima Philosophia/Meditationen über die erste Philosophie*, dt. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 1986.

Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild. Aus dem Französischen von Reinold Werner*, München/Wien 2000.

Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Berlin 2010.

Didi-Huberman, Georges: *Die leibhaftige Malerei*, München 2003 (*La peinture incarnée*, Paris 1985).

Diekmann, Stefanie: Speichern, Prozessieren, Übertragen. Die Medialität des Hauses im Horrorfilm, in: *In da House. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, hg. von Heiko Christians und Georg Mein, Paderborn 2016, S. 239–252.

Dimbath, Oliver/Kinzler, Anja: Wie sozial sind Gespenster? Wissenssoziologische Untersuchungen zu einem unheimlichen Phänomen, in: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 3 (2013), S. 52–62.

Dinter, Annegret: *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979.
Direction de l'architecture (Hg.): *Ausst. Kat. Prosper Mérimée. Inspecteur général des monuments historiques*, Paris 1970.
Dittmann, Peter: *Die Darstellung der Juden in der populären Kunst zur Zeit der Emanzipation*, München u. a. 1992, S. 75–76.
Dohme, Robert: *Beschreibung der Burg Stolzenfels. Zur Erinnerung für Rhein-Reisende*, Berlin 1850.
Döhmer, Klaus: *In welchem Style sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, München 1976.
Dolgner, Dieter: Architekten auf dem Prokrustesbett: Pro und Contra Historie im 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57/3 (1994): Kunstgeschichte und Gegenwart: 23 Beiträge für Georg Kauffmann zum 70. Geburtstag, S. 512–520.
Dolgner, Dieter: *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1993.
Doll, Martin/Gaderer, Rupert: Geister versammeln. Vorwort, in: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 9–17.
Droste-Hülshoff, Annette von: Meister Gerhard von Köln, in: Droste-Hülshoffs Werke in einem Band, hg. von Irmgard Elfriede Walter, Salzburg 1954, S. 517–520.
Dubin, Nina L.: *Futures & Ruins. Eighteenth-century Paris and the art of Hubert Robert*, Los Angeles 2010.
Düding, Dieter: Sexuelle Emanzipation und vormärzlicher Zeitgeist: Das junge Deutschland, Ein Beitrag zur emanzipativen Kultur im Vormärz, in: *Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Anja Bagel-Bohlan und Michael Salewski, Wiesbaden 1990, S. 27–44.
Dupuy, Marie-Anne: Louis Béroud, in: Cuzin, Jean-Pierre (Hg.): *Ausst. Kat. Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993, S. 67.
Duranty, Louis Émile Edmond: Le Peintre Louis Martin, in: Ders.: *Le Pays des Arts*, Paris 1881, S. 313–350.
Duro, Paul: The »Demoiselles à Copier« in the Second Empire, in: *Woman's Art Journal* 7/1 (1986), S. 1–7.
Ebe, Gustav: Der Werth des historischen Erbes für das architektonische Schaffen der Jetztzeit, in: *Deutsche Bauzeitung* 35 (1901), Nr. 41, S. 257–259 und Nr. 44, S. 275–278.
Eggert, Klaus: Der sogenannte ›Historismus‹ und die romantischen Schlösser in Österreich, in: *Historismus und Schlossbau*, hg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause, München 1975, S. 55–82.
Ehrenfreund, Yaël-Catherine: Gespenster der Vergangenheit und der Zukunft bei Diderot. Oder: Les illuminations du Prince voluptueux, in: *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert*, hg. von Claire Gantet und Fabrice d'Almeida, München 2007, S. 161–179.

Ehrlich White, Barbara: Delacroix's Painted Copies after Rubens, in: *The Art Bulletin* 49/1 (1967), S. 37–51.

Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild (1818), in: *Joseph von Eichendorff. Werke,* Bd. 2, München 1970ff., S. 526–565.

Eichendorff, Joseph von: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands (1857), in: *Joseph von Eichendorff. Werke*, Bd. 3, München 1970ff., S. 529–924.

Eilers, Alexander: *»The summer of 1816« – von Monstern, Geistern und Vampiren: Dokumentation der gleichnamigen Ausstellung in der Universitätsbibliothek Gießen (15.4.–13.5.2009)*, Fernwald 2010.

Eiling, Alexander: »Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire«. Das Kopieren im Louvre in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: *Ausst. Kat. Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, hg. von Ariane Mensger, Bielefeld/Berlin 2012, S. 96–107.

Eisenlohr, Friedrich: *Rede über den Baustyl der neueren Zeit und seine Stellung im Leben der gegenwärtigen Menschheit*, Karlsruhe 1833.

Ellett, Wade: The Death of Duelling, in: *HISTORIA. A Journal of the Epsilon Mu Chapter of Phi Alpha Theta & the Eastern Illinois University Department of History* 13 (2004), S. 59–67.

Endres, Johannes/Wittmann, Barbara/Wolf, Gerhard (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, Paderborn/München 2005.

Engel, Corinna: *Napoléons Grab im Invalidendom*, Frankfurt am Main 2007.

Engel, Ute: Architektur des Klassizismus und der Romantik in England, in: Toman, Rolf (Hg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750–1848*, Köln 2007, S. 14–55.

Erdheim, Mario: Zur psychoanalytischen Konstruktion des historischen Bewusstseins, in: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte, Identität*, hg. von Jörg Rüsen und Jürgen Straub, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998, S. 174–193.

Esch, Arnold: Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers, in: *Historische Zeitschrift* 240 (1985), S. 529–570.

Evers, Hans Gerhard: Historismus, in: *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, hg. von Maurice Besset, Hans Gerhard Evers, Ludwig Grote und Nikolaus Pevsner, München 1965, S. 25–42.

Evers, Hans Gerhard: Die bayrischen Königsschlösser, in: *Historismus und Schlossbau*, hg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause, München 1975, S. 119–128.

Evers, Hans Gerhard: *Ludwig II. Theaterfürst – König – Bauherr*, München 1986.

Evers, Hans Gerhard: *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939.

Fauchereau, Serge/Pijaudier-Cabot, Joëlle (Hg.): *Ausst. Kat. L'Europe des esprits: Ou la fascination de l'occulte, 1750–1950*, Straßburg 2011.

Febvre, Lucien: *Michelet und die Renaissance*, Stuttgart 1995.

Fechner, Gustav Theodor: *Das Büchlein vom Leben nach dem Tod*, Hamburg/Leipzig 1906 (1836).
Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876.
Feistel, Simon: *Die Geschichte des königlichen Schlosses Stolzenfels zu Capellen am Rheine: mit Gedichten von Simon Feistel*, Coblenz 1842.
Fend, Mechthild: Die Substanz der Oberfläche: Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. und 19. Jahrhunderts, in: *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hg. Daniel Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 87–104.
Fend, Mechthild: Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres, in: *Pygmalions Werkstatt: die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, hg. von Barbara Eschenburg, Köln 2001, S. 71–79.
Fergusson, James: *History of the Modern Styles of Architecture*, 2 Bde., London 1862.
Fermigier, André: Mérimée et l'inspection des monuments historiques, in: *Les Lieux de memoire*, Bd. II (*La Nation*), hg. von Pierre Nora, Paris 1986, S. 593–611.
Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums*, Leipzig 1841.
Fichte, Johann Gottlieb: *Reden an die deutsche Nation*, Berlin 1806.
Fischer, Doris: »...damit womöglich gar nicht bemerkt werden kann, wo das alte Mauerwerk anfängt und das neue anfängt«: Die Instandsetzung von Schloss Stolzenfels bei Koblenz, in: *Baudenkmäler in Rheinland-Pfalz* 61/63/2006/08 (2010), S. 115–121.
Florescu, Radu: *In Search of Frankenstein. Exploring the Myths behind Mary Shelley's Monster*, Boston 1975.
Flusser, Vilem: Fassaden: Masken, Personen, in: *ARCH+* 111 (1991/92), S. 64–65.
Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke*, hg. von Edgar Groß u.a., 25 Bde., München 1959–1975.
Forssmann, Erik: Schinkel und die Architekturtheorie, in: *Karl Friedrich Schinkel. Aspects of his Work/Aspekte seines Werks*, hg. von Susan M. Peik, Stuttgart/London 2001, S. 10–17.
Foucault, Michel: Andere Räume, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente und Heidi Paris, Leipzig 1992, S. 34–46.
Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Franfurt am Main 1973 (*L'Archéologie du savoir, 1969*).
Freigang, Christian: Geschichte der Architektur der Geschichte. Überlegungen zur Historisierung einer Disziplin, in: *Architektur in transdisziplinärer Perspektive*, hg. von Susanne Hauser und Julia Weber, Bielefeld 2015, S. 43–69.
Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919), in: *Siegmund Freud. Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 4: Psychologische Schriften, Frankfurt am Main 2000, S. 241–274.

Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens ›Gradiva‹, in: *Siegmund Freud. Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Bd. VII., Frankfurt am Main 1972, S. 29–125.
Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion (1927), in: *Siegmund Freud. Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Bd. XIV., Frankfurt am Main 1972, S. 323–380.
Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens (1901), in: *Siegmund Freud. Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Bd. IV., Frankfurt am Main 1999.
Freud, Sigmund: Totem und Tabu (1912–1913), in: *Siegmund Freud. Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Bd. 9: Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion, Frankfurt am Main 2000, S. 287–444, hier S. 348.
Freud, Sigmund: Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie, in: *Siegmund Freud. Studienausgabe*, Bd. 1: Schriften zur Behandlungstechnik, Frankfurt am Main 2000, S. 121–132.
Freud, Sigmund: Sechste Vorlesung: Voraussetzung und Technik der Deutung, in: *Siegmund Freud. Studienausgabe*, Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge, Frankfurt am Main 2000, S. 116–127.
Freud, Sigmund: Zehnte Vorlesung: Die Symbolik im Traum, in: *Siegmund Freud. Studienausgabe*, Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge, Frankfurt am Main 2000, S. 159–177.
Freud, Sigmund: Zur Ätiologie der Hysterie (1896), in: *Siegmund Freud. Studienausgabe*, Bd. VI: Hysterie und Angst, Frankfurt am Main 2000, S. 51–81
Frew, John: Gothic is English: John Carter and the revival of Gothic as England's national style, in: *Art Bulletin* 64 (1982), S. 315–319.
Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg*, 2 Bde., München 2004 (1927–1931).
Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*, 5 Bde., München 1965 (1927–1931).
Friedländer, Walter: *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1996 (1930).
Fritsch, Karl Emil Otto: Stil-Betrachtungen, in: *Deutsche Bauzeitung* 24 (1890), S. 417–431, S. 434–440.
Fritzsche, Peter: Chateaubriands Ruinen – Vergessen und Erinnern nach der Französischen Revolution, in: *Ruinenbilder*, hg. von Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl, München 2002.
Fulda, Daniel: »Der Wahrheit Schleier aus der Hand der Dichtung«. Textilmetaphern als Vehikel und Reflexionsmedium ästhetisch-wissenschaftlicher Transferenzen um 1800, in: *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, hg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf, Paderborn/München 2005, S. 165–184.
Fulda, Hans Friedrich: Geschichte, Weltgeist und Weltgeschichte bei Hegel, in: *Annalen der internationalen Gesellschaft für dialektische Philosophie Societas Hegeliana*, Köln 1986, S. 58–105.

Fuß, Johann: Über die Erhaltung der Denkmäler alter Kunst und die Erforschung ihrer Geschichte, in: *Allgemeine Bauzeitung* 8 (1843), S. 97–112.
Füssli, Johann Heinrich: Über den gegenwärtigen Stand der Künste und die Gründe, die ihren Fortschritt verhindern (10. Januar 1820), in: Hofmann, Werner: (Hg.): *Ausst. Kat. Johann Heinrich Füssli. Kunst um 1800*, München 1974, S. 71–76.
Gaderer, Rupert: Sigmund Freuds ›Momente‹ und ›Technik der Magie‹, in: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 145–153.
Gadient, Hansjörg: Das Gespensterschloss, in: *Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design* 13/11 (2000), S. 30–31.
Gaethgens, Thomas W.: *Napoleons Arc de Triomphe*, Göttingen 1974.
Gage, John: *Ausst. Kat. A decade of English naturalism*, 1810–1820, Norwich 1969.
Gamper, Michael: Paris 1840: Napoleon steigt aus dem Grab, in: *Medialität. Historische Konstellationen*, hg. von Christian Kiening und Martina Stercken, Zürich 2019, 407–416.
Gantet, Claire/d'Almeida, Fabrice (Hg.): *Gespenster und Politik. 16. bis 21. Jahrhundert*, München 2007.
Gaudy, Franz Freiherr von: *Frau Venus* (1838), hg. von Heiko Postma, Hannover 2010.
Gehlen, Stefan (Hg.): *Ausst. Kat. Ludwig Persius – Architekt des Königs. Baukunst unter Friedrich Wilhelm IV.*, Regensburg 2003.
Gehrts, Heino: *Die »andere« Welt und Lebensweisheiten. Schriften zur Märchen-, Mythen- und Sagenforschung*, Hamburg 2017.
Geimer Peter/Hagner, Michael (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012.
Geimer, Peter: Über Reste, in: Heesen, Anke te/Lutz, Petra (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 109–118.
Gerstäcker, Friedrich: Germelshausen, in: *Heimliche und unheimliche Erzählungen von Friedrich Gerstäcker*, hg. von dems., Leipzig 1862, Bd. 2, S. 1–53.
Geyer, Albert: König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als Architekt, in: *Deutsche Bauzeitung* 56 (1922), S. 525–542, S. 545–562.
Geyer, Albert: König Friedrich Wilhelm IV. und seine Bauten, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 42 (1925), Nr. 7–9, S. 81–88.
Giedion, Sigfried: *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, hg. von Ernesto Grassi, Hamburg 1960.
Gigante, Denise: Facing the Ugly. The case of »Frankenstein«, in: *ELH* 67/2 (2000), S. 565–587.
Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften*, Tübingen 1809.
Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust I*, Tübingen 1808.
Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust II*, Tübingen 1832.

Goethe, Johann Wolfgang von: Von Deutscher Baukunst (1772), in: *Johann Wolfgang von Goethe. Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Bd. 20, Berlin 1960, S. 28–38.

Goethe, Johann Wolfgang von: Künstlers Apotheose, in: *Johann Wolfgang von Goethe. Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden*, Stuttgart/Tübingen 1845, Bd. 1, S. 606–608.

Goethe, Johann Wolfgang von: Von Deutscher Baukunst (1823), in: *Johann Wolfgang von Goethe. Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Bd. 20, Berlin 1960, S. 334–340.

Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hamburg 1948.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abteilung: Goethes Briefe, 50 Bde., Weimar 1887–1912.

Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 11, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg 1948ff.

Gollwitzer, Heinz: Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 42 (1979), S. 1–14.

Gombrich, Ernst: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2004 (1960).

Görres, Joseph von: *Der Dom von Köln und das Münster von Strasburg*, Regensburg 1842.

Görres, Joseph von: *Gesammelte Schriften*, hg. von Marie Görres, 9 Bde., München 1854–1874.

Götz, Wolfgang: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 24 (1970), S. 196–212.

Götzinger, Ernst (Hg.): *Reallexikon der Deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des deutschen Volkes*, Leipzig 1881.

Grandville: *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations … et autres choses*, Paris 1844.

Grave, Johannes: Architektur ohne Grund und Raum. Caspar David Friedrichs *Kathedrale*, in: *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*, hg. von Andreas Beyer, Ralf Simon, und Martino Stierli, München 2013, S. 317–339.

Grave, Johannes: *Der ideale Kunstkörper. Johann Wolfgang von Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen 2006.

Grein, Edir: *Tagebuchaufzeichnungen von Ludwig II., König von Bayern*, Schaan (Liechtenstein) 1925.

Grimm, Herman: Die Venus von Milo (1855), in: *Hermann Grimm. Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der neueren Kunst*, Berlin 1883, S. 1–6.

Grimm, Herman: Lord Byron und Leigh Hunt (1856), in: *Hermann Grimm. Fünfzehn Essays*, Berlin 1874, S. 319–335.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961.

Grosse, Carl von: *Der Genius*, 4 Bde., Halle 1791–1794.

Grote, Ludwig: Funktionalismus und Stil, in: *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, hg. von Maurice Besset,, Hans Gerhardt Evers, Ludwig Grote und Nikolaus Pevsner, München 1965, S. 59–72.

Guhl, Ernst/Caspar, Joseph (Hg.): *Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges*, 2 Bde., Stuttgart 1851.

Guillery, Peter/Snodin, Michael: Strawberry Hill. Building and Sight, in: *Architectural History* 38 (1995), S. 102–128.

Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986.

Günderrode, Karoline von: Der Dom zu Cölln. Gedichte aus dem Nachlass, in: *Gesammelte Werke,* Bd. 3, Berlin-Wilmersdorf 1922, S. 7–9.

Gundling, Nicolaus Hieronymus: *Rechtliches Und Vernunfft-mäßiges Bedencken eines I*[uris]C[onsul]*TI, Der unpartheyisch ist, Von dem Schändlichen Nachdruck andern gehöriger Bücher*, Leipzig 1726.

Gurlitt, Cornelius: Alte Formen – neuer Stil, in: *Deutsche Bauzeitung* 23 (1889), S. 346–349.

Gurlitt, Cornelius: *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin 1899.

Gurlitt, Cornelius: Die Theorien der Baukunst im XIX. Jahrhundert, in: *Der Bautechniker* 24 (1904), S. 174–176.

Gurlitt, Cornelius: *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus*, 3 Bde., Stuttgart 1887–1889.

Habel, Hubertus: Im Zeichen von Veste & »Mohr«: Städtische Symbole und Geschichtskultur am Beispiel Coburgs, Marburg 2009.

Haberland, Irene: *Aust. Kat. Das Stolzenfels-Album von Caspar Scheuren*, Koblenz 2003.

Habich, Christa (Hg.): *Ausst. Kat. Frankenstein: Symbolgestalt biotechnischer Grenzüberschreitung*, *Deutsches Medizinhistorisches Museum*, Ingolstadt 2006.

Hacker, Rupert (Hg.): *Ludwig II. von Bayern in Augenzeugenberichten*, München 1986.

Haeckel, Ernst: *Die Welträthsel*, Bonn 1899.

Hammer, Felix: *Die geschichtliche Entwicklung des Denkmalrechts in Deutschland*, Tübingen 1995.

Hanafi, Zakiya: Vergnügen und Schrecken mechanischer Monster in der Frühen Neuzeit, in: *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardig, Berlin/New York 2008, S. 142–171.

Harré, Rom: What is the »Zeitgeist«? Prospects and Problems for the Investigation of the Interaction of Arts and Science, in: *Common Denominators in Art and Science*, hg. von Martin Pollock, Aberdeen 1983, S. 1–8.

Hasenclever, Catharina: *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. Herrschaftslegitimation zwischen Revolution und Restauration*, Berlin 2005.

Haskell, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995.

Hasse, Jürgen: *Der Leib der Stadt. Phänomenographische Annäherungen*, Freiburg/München 2015.

Havelock, Christine Mitchell: *The Aphrodite of Knidos and Her Successors. A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor MI 1995.

Hebbel, Friedrich: *Neue Gedichte*, Leipzig 1848.

Heck, Kilian: *Genealogie als Monument und Argument: der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit*, München/Berlin 2002.

Hedge, Frederic Henry: Ghost-Seeing, in: *The North American Review* 133/298 (1881), S. 286–301.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III (Werke Bd. 15)*, Frankfurt am Main 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel*, 20 Bde., Frankfurt am Main 1979.

Heine, Heinrich: *Deutschland, ein Wintermärchen* (1844), Leipzig 1974.

Heine, Heinrich: Die romantische Schule (1836), in: *Heinrich Heine. Werke und Briefe in zehn Bänden*, Bd. 5, Berlin/Weimar 1972, S. 7–164.

Heine, Heinrich: *Vermischte Schriften*, 3 Bde., Hamburg 1854.

Heinig, Anne: *Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert*, Regensburg 2004.

Heinssen, Johannes: *Historismus und Kulturkritik: Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*, Göttingen 2003.

Helman, Cecile: *The Body of Frankenstein's Monster: Essays in Myth and Medicine*, New York 2004.

Hemingway, Andrew: *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge 1992.

Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996.

Hentschel, Sabine: *Der Wettstreit um die Lebendigkeit. Pygmalion und der Paragone im 19. Jahrhundert*, Jena 2010.

Herder, Johann Gottfried von: *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 10 Bde., Riga 1793–1797.

Herder, Johann Gottfried: *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, Riga 1766/67.
Herder, Johann Gottfried: *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend*, 3 Bde., Riga 1769.
Herder, Johann Gottfried: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778.
Herder, Johann Gottfried: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg 1773.
Herklotz, Ingo: In search of a Jewish style: Synagogue studies and Synagogue building in nineteenth and early twentieth-century Germany, in: *Stil als (geistiges) Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 203–228.
Hermann, Curt: *Der Kampf um den Stil. Probleme der modernen Malerei*, Berlin 1911.
Hessler, Christiane: *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin 2014.
Hierneis, Theodor: *Ludwig II. speist. Erinnerungen seines Hofkochs Theodor Hierneis*, München 1953.
Himmelmann, Nikolaus: Archäologie gleich Erinnerung?, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, hg. von Hans Rudolf Meier und Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 47–58.
Hirt, Aloys: *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*, Berlin 1809.
Hirt, Aloys: *Heinrich Hübsch über griechische Baukunst, dargestellt*, Berlin 1823.
Hofmann, Albert: In welchem Style sollen wir bauen?, in: *Allgemeine Bauzeitung* 55 (1890), S. 81–84, S. 89–92.
Hofmann, Fritz: *Geisterspuk oder Das große Umgehen auf der Veste Coburg. Fröhliches Heldengedicht in fünfzehn Stücklein*, Coburg 1925 (1877).
Hofmann, Werner: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974.
Hofmann, Werner: *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, München 2010.
Hofmann, Werner: Zu Füsslis Bildthemen, in: *Ausst. Kat. Johann Heinrich Füssli. Kunst um 1800*, hg. von dems., München 1974, S. 55–66.
Hofmann, Werner. (Hg.): *Ausst. Kat. Johann Heinrich Füssli. Kunst um 1800*, München 1974.
Hofmannsthal, Hugo von: Gedankenspuk, in: *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 1: Gedichte, Dramen, Frankfurt am Main 1979, S. 96–98.
Holländer, Hans: Zur phantastischen Literatur, in: *Phantastik in Literatur und Kunst*, hg. von Christian W. Thomsen, Darmstadt 1980, S. 40–56.
Holsten, Siegmar/Richter, Susanne (Hg.): *Ausst. Kat. Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 98–99.
Holten, Otto von (Hg.): *Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk*, Berlin 1940.

Holznagel, Franz-Josef: Ignorierte Warnungen armer Seelen, lehrreiche Begegnungen mit den Ahnen und eine undankbare Wiedererweckte. Die ›Gespenster‹ des Wilhelm Werner von Zimmern (1485–1575) und ihre Funktionalisierungen, in: *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, hg. von Moritz Baßler, Bettina Gruber und Martina Wagner-Egelhaaf, Würzburg 2005, S. 55–76.

Home, Heinrich: *Grundsätze der Kritik*, aus dem Englischen übersetzt von Johann Nikolaus Meinhard, 2 Bde., Frankfurt/Leipzig 1775.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1969 (1944).

Horn, Ferdinand Wilhelm: *System eines neugermanischen Baustyls*, Leipzig 1851.

Horn, Eva: Abwege der Forschung. Zur literarischen Archäologie der wissenschaftlichen Neugierde (Frankenstein, Faust, Moreau), in: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, hg. von Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke, München 2005, S. 153–172.

Horn, Ferdinand Wilhelm: System eines neugermanischen Baustyls, Leipzig 1851.

Howe, Jan Niklas: Wiedererkennen und Angst. Das Unheimliche als ästhetische Emotion, in: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Fabio, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 47–61.

Howitt, Mary Botham (Hg.): *Friedrich Overbeck: sein Leben und Schaffen; nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert*, 2 Bde., Freiburg 1886.

Hübsch, Heinrich: *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Sculptur*, Stuttgart 1847.

Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.

Hübsch, Heinrich: Über griechische *Architectur. Zweite mit einer Vertheidigung gegen Herrn A. Hirt vermehrte Ausgabe*, Heidelberg 1824.

Humboldt, Wilhelm von: Musee des Petits Augustins, in: *Wilhelm von Humbold. Schriften zur Anthropologie und Geschichte in 5 Bänden*, Darmstadt 1980, Bd. 1, S. 519–552.

Hüttl, Ludwig: Ludwig II., König von Bayern: Eine Biographie, München 1986.

Ignoffo, Mary Jo: *Captive of the Labyrinth: Sarah L. Winchester, Heiress to the Rifle Fortune,* Columbia MI 2010.

Imorde, Joseph/Brevern, Jan von (Hg.): *kritische berichte,* 1 (2014): »Stil/Style«.

Imorde, Joseph: Angemessene Empfindungsräume. Gedanken zur künstlichen Ruine, in: *Archimaera* 2 (2009), S. 35–48.

Imorde, Joseph: »Einfühlung« in der Kunstgeschichte, in: *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, hg. von Robin Curtis und Gertrud Koch, München 2009, S. 127–141.

Imorde, Joseph: Phantasiearbeit. Rom bei Nacht, in: *Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jörg Jochen Berns*, hg. von Thomas Rahn und Hole Rößler, Wiesbaden 2018, S. 299–322.

Imorde, Joseph: Wem gehört der Barock? Stilaneignungen/Stilzuweisungen/Verlebendigungen, in: *Stil als (geistiges) Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 189–202.

Jackson, Thomas Graham: *Modern Gothic Architecture*, London 1873.

Jacobs, Angelika: Den ›Geist der Nacht‹ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthals lyrischen Dramen, in: *Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*, hg. von Joachim Grage, Würzburg 2006, S. 107–133.

James, Montague Rhodes: O Whistle and I'll Come to You, my Lad', in: *James, Montague Rhodes: Ghost-Storys of an Antiquary*, London 1905, S. 181–225.

Jarrett, James L. (Hg.): *Jung's Seminar on Nietzsche's Zarathustra*, Princeton NJ 1998.

Jean Paul: *Levana oder Erziehungslehre*, 2 Bde., Braunschweig 1807.

Jentsch, Ernst Anton: Zur Psychologie des Unheimlichen, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8/22 (1906), S. 195–198 und 8/23 (1906), S. 203–205.

Johannsen, Rolf H.: Den Staat durch »gothische Tempel« und »romantische Bilder« regieren? Zur politischen Semantik der Architekturentwürfe Friedrich Wilhelm IV., in: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik – Kunst – Ideal*, hg. von Jörg Meiner, und Jan Werquet, Berlin 2014, S. 63–80.

Johannsen, Rolf H.: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Von Borneo nach Rom – Sanssouci und die Residenzprojekte 1814 bis 1848,* Kiel 2007.

Jung, Carl Gustav: *Der Mensch und seine Symbole.* Olten/Freiburg im Breisgau 1968.

Jung, Carl Gustav: Vorrede, in: Fanny Moser: *Spuk. Ein Rätsel der Menschheit*, Olten 1980, S. 11–14.

Jung, Theo: Zeitgeist im langen 18. Jahrhundert. Dimensionen eines umstrittenen Begriffs, in: *Frühe Neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution*, hg. von Achim Landwehr, Bielefeld 2012, S. 319–355.

Jung, Theo: *Zeichen des Verfalls. Semantische Studien zur Entstehung der Kulturkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Göttingen 2012.

Jung-Stilling, Johann Heinrich: *Theorie der Geisterkunde*, Nürnberg 1808.

Kablitz, Andreas: Renaissance – Wiedergeburt: zur Archäologie eines Epochennamens (Giorgio Vasari – Jules Michelet), in: *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposion zur italienischen Renaissance des 14.–16. Jahrhunderts am 17./18. September 1996 in Mainz. Vorträge*, hg. von Ute Ecker und Clemens Zintzen, Hildesheim 1997, S. 59–108.

Kaiser, Paul: Das sogenannte Eisenacher Regulativ von 1861. Ein kirchenrechtliches Phantom, in: *Geschichte des protestantischen Kirchenbaues. Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus Raschzog und Reiner Sörries, Erlangen 1994, S. 115–118.

Kaiser-Abraham, Julia: *Vermeintliche Welten? Vagheit in der Erzählliteratur der deutschen, englischen und amerikanischen Romantik*, Göttingen 2005.

Kamphausen, Alfred: *Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1952

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, München 1912 (1910).

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1996 (Berlin/Libau 1790).

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1974 (Berlin/Libau 1790).

Karge, Henrik: Projecting the future in German art historiography of the nineteenth century: Franz Kugler, Karl Schnaase, and Gottfried Semper, in: *Journal of Art Historiography* 9 (2013, Dezember), S. 1–26.

Karge, Henrik: Von der »Erfindung« der Renaissance zur Praxis der Neorenaissance. Paris – Dresden – Berlin – Budapest, in: *Acta Historiae Artium* (Budapest) 49 (2008), S. 378–407.

Karge, Henrik: Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert, in: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, hg. von Bruno Boerner und Bruno Klein, Berlin 2006, S. 39–60.

Kelley, Mike (Hg.): *Ausst. Kat. The Uncanny*, Köln 2004.

Kier, Hiltrud: Eklektizismus als Kampfbegriff gegen Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Lehmann, Doris H./Petri, Grischka (Hg.): Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, Hildesheim u.a. 2012, S. 211–229.

Kirschbaum, Engelbert S.J. u.a. (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., Freiburg im Breisgau 2015 (1968).

Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003.

Kittler, Friedrich: *Baggersee. Frühe Schriften aus dem Nachlass*, hg. von Tania Hron und Sandrina Khaled, Paderborn 2015.

Klein, Bruno: Die Erfindung der ›Romanik‹ im 19. Jahrhundert. Die Antikisierung der mittelalterlichen Kunst, in: *Antike als Konzept: Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, hg. von Gernot Kamecke, Bruno Klein und Jürgen Müller, Berlin 2009, S. 27–34.

Klein, Bruno: Napoleons Triumphbogen in Paris und der Wandel der offiziellen Kunstanschauungen im Premier Empire, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 (1996), S. 244–269.

Klemm, Christian: Elementare Prinzipien der Kunst Füsslis oder die Ästhetik des Geniestreichs, in: *Ausst. Kat. Füssli – The Wild Swiss*, hg. von Franziska Lentzsch, Christoph Becker, Christian Klemp, Martin Myrane und Bernhard von Waldkirch, Zürich 2005, S. 87–114.

Klenze, Leo von: *Aphoristische Bemerkungen auf einer Reise in Griechenland*, 2 Bde., Berlin 1838.

Kliege, Melitta (Hg.): *Ausst. Kat. Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, Nürnberg 2011.

Klingenburg, Karl-Heinz: Friedrich Wilhelm IV. als Architekt, in: *Der verkannte Monarch. Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit. Brandenburgische historische Studien*, Bd. 1, hg. von Peter Krüger, Julius H. Schoeps und Irene Diekmann, Potsdam 1997, S. 219–234.

Klostermann, Eduard Rudolf Hermann: *Das geistige Eigentum an Schriften, Kunstwerken und Erfindungen, nach preußischem und internationalem Rechte*, Berlin 1867.

Klotz, Volker: *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik; Ovid – Eichendorff – Mérimée – Gaudy – Bécquer – Keller – Eça de Queiróz – Fuentes*, Bielefeld 2000.

Knorr, Georg Wolfgang: *Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche im Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und RAPHAEL DE URBINO*, Nürnberg 1738, hg. und eingel. von Hans Christian Hönes, *Fontes* 81 (2014).

Koch, Manfred: Zirkulation und wiederholte Spiegelungen. Kulturelle Gedächtnisbildung durch modernen Ideenumlauf in Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, in: *Gedächtnis und Zirkulation. Der Diskurs des Kreislaufs im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Harald Schmidt, Göttingen 2002, S. 167–187.

Koch, Friedrich Eduard: Die Gothik im Dienste der modernen Anforderungen an die Architektur, in: *Deutsche Bauzeitung* 26 (1892), S. 501–503.

Koch, Georg Friedrich: Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810–1815, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32/3 (1969), S. 262–316.

Kohler, Robert: Legitimationsprobleme erfolgreicher Rauminszenierungen. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, in: *»Ein Bild von einem Mann«. Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos*, hg. von Katharina Sykora, Frankfurt am Main/New York 2004, S. 139–164.

Korn, Matthias: Wie wir unseren Tod verloren. Biopolitik, Raum und Unheimlichkeit zwischen Neuzeit und Moderne, in: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 221–239.

Körner, Hans: »Die Epidermis der Statue«. Oberfläche der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 105–132.

Körner, Hans: Einführung, in: Ders. (Hg.): *Botschaften aus dem Jenseits*, Düsseldorf 2002

Kosellek, Reinhart: *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt am Main 2000.

Koudounarsis, Paul: *Im Reich der Toten. Eine Kulturgeschichte der Beinhäuser und Ossuarien*, Potsdam 2014.

Krämer, Felix: *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2007.

Kranz, Gisbert: *Das Architekturgedicht*, Köln 1988.
Kraus, Karl: *Aphorismen*, Frankfurt am Main 1986.
Kraus, Walter/Laudel, Heidrun/Nerdinger, Winfried (Hg.): *Neo-Renaissance. Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau*, Dresden 2001.
Kreuziger-Herr, Annette: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2003.
Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil 1980.
Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*, München 2004 (1985).
Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München 2001.
Krüger, Matthias: Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert, in: *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 159–180.
Krüger, Matthias: Paletten und Palettenbilder, in: *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, hg. von Markus Rath, Jörg Trempler und Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 159–182.
Kugler, Franz: *Geschichte der Baukunst. Mit Illustrationen und anderen artistischen Beigaben*, 5 Bde., Stuttgart 1856–1873.
Kuhn, Léa: Gemalte Kunstgeschichte. *Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn 2020.
Kunst, Hans Joachim: Der Dichter als Maler, der Maler als Dichter, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), S. 293–300.
Kunst, Hans-Joachim: Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrich Werdersche Kirche in Berlin, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 241–258.
Kurda, Rolf: *Michael Wagmüller. Ein Bildhauer im Dienste König Ludwigs II. München – Linderhof – Herrenchiemsee*, München 2004.
Labes: Von der Wiederbelebung und Fortentwicklung deutscher Eigenart in Baukunst und Kunstgewerbe. Von Stadtbauinspektor LABES-Görlitz (Vortrag vor den 22. Delegiertenversammlung des Verbandes Deutscher Kunstgewerbevereine, München, Juni 1912), in: *Neudeutsche Bauzeitung* 8 (1912), S. 417–419.
Landfester, Ulrike: Herbst der Zauberei. Kritik der Selbstkritik in Eichendorffs *Das Marmorbild*, in: *»du kritische Seele«: Eichendorff: Epistemologien des Dichtens*, hg. von Daniel Müller-Niebala, Würzburg 2009, S. 75–87.
Landsberger, Franz: *Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830*, Leipzig 1931.
Lang, Suzanne: The Principles of the Gothic Revival in England, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians* 25/4 (1966), S. 240–267.

Lassère, Madeleine: Le XIX^e siècle et l'invention du tourisme funéraire, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 44^e/4 (1997), S. 601–616.

Lecoq, Anne-Marie: *La querelle des anciens et des modernes. XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001.

Lehmann, Doris H./Petri, Grischka: Eklektizismus und eklektische Verfahren: historisch-methodische Anmerkungen, in: *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, hg. von dens., Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 1–21.

Leonzio, Elisa: Geisterlehre und Gespenstergeschichte: Literarischer und philosophischer Diskurs in der deutschen Spätaufklärung bei Christoph Martin Wieland und Jean Paul, in: *Phantasmata: Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 115–127.

Lewald, August J.: *Das schönste von allen A B C'n*, Hamburg 1830.

Lewis, Wilmarth Sheldon: The Genesis of Strawberry Hill, in: *Metropolitan Museum Studies* 5/1 (1934), S. 57–92.

Lindsay, Suzanne G.: Emblematic Aspects of Fuseli's »Artist in Despair«, in: *The Art Bulletin* 68/3 (1986), S. 483–484.

Linfield, Peter N.: Imagining the Undefined Castle in *The Castle of Otranto*: Engravings and Interpretations, in: *Image and Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, 18/3 (2017), S. 46–63.

Link-Heer, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986, S. 93–114.

Linnenkamp, Rolf: *Die Gründerzeit 1835–1918*, München 1976.

Loudon, Jane C.: *The Mummy*, London 1827.

Ludwig I. von Bayern: *Gedichte des Königs Ludwig von Bayern*, München 1829.

Lübke, Wilhelm: *Geschichte der deutschen Renaissance*, Stuttgart 1872.

Magnago Lampugnani, Anna: Der *Furor* des Künstlers. Giorgio Vasaris Umgang mit einer ambivalenten Denkfigur, in: *kritische berichte* 3 (2019): »Figuren ästhetischer Fremdbestimmung«, S. 25–34.

Maison, Françoise: *Prosper Mérimée au temps de Napoléon III. Actes du colloque organisé au Musée National du Château de Compiègne le 18 octobre 2003*, Paris 2008.

Makarius, Michel: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004.

Malchow, H.L.: Frankenstein's Monster and Images of Race in Nineteenth-Century Britain, in: Bloom, Harold (Hg.): *Bloom's Modern Critical Interpretations: Mary Shelley's Frankenstein*, New York 2007, S. 61–94.

Malgrave, Harry F. (Hg.): *In which Style should we build? The German Debate on Architectural Style (The Getty Centre Publication Programs)*, Santa Monica 1992.

Malten, Heinrich M.: *Schloß Stolzenfels am Rheine*, Frankfurt am Main 1844.

Mann, Albrecht: *Die Neuromanik: Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts*, Köln 1996.
Marinetti, Filippo Tommaso: Manifest des Futurismus, in: *Le Figaro*, 20. Feb. 1909, Paris.
Marks, Hannah H. (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild*, Stuttgart 1984.
Markschies, Christoph: *Gibt es eine »Theologie der gotischen Kathedrale«? Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Heidelberg 1995.
Marrow, Deborah: *The Art Patronage of Maria de'Medici*, Ann Arbor MI 1979.
Marx, Karl/Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei*, London 1848.
Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte (1852), in: *Karl Marx/Friedrich Engels. Werke*, Berlin 1960, Bd. 8, S. 115–124, S. 563–564.
Masiak, Petra: Goethe und der Fauststoff. Faszination Faust, in: *Ausst. Kat. Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, hg. von Melitta Kliege, Nürnberg 2011, S. 94–96.
Masschelein, Anneleen: Zwischen Animismus und Computeranimation. Das Unheimliche als Unbegriff im 20. und 21. Jahrhundert, in: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 19–44.
Matus, Jill L.: Trauma, Memory, and railway Disaster: The Dickensian Connection, in: *Victorian Studies* 43/3 (2001), S. 413–436.
Matuschka, Michael E. Graf von: Monstren, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, München 1993, Sp. 772–773.
Mayenburg, Arnold: *Die Volkssage vom Cölner Dom, poetisch bearbeitet von Arnold Mayenburg. Mit typographisch-historischen Vorbemerkungen begleitet und herausgegeben von Th. Heinsius*, Berlin 1842.
Meier-Graefe, Julius: *Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, Frankfurt am Main 1989 (München 1913).
Meiner, Jörg: »Die großartigste Palastanlage Norddeutschlands« – das »Orangeriehaus« Friedrich Wilhelms IV. von Preußen im Park von Sanssouci, in: Betthausen, Peter/Kroll, Frank-Lothar (Hg.): *Kunst in Preußen – preußische Kunst?*, Berlin 2016, S. 119–134.
Meiner, Jörg: Der zeichnende König. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795–1861), in: *zeitenblicke* 9/3, http://www.zeitenblicke.de/2010/3/Einleitung/index_html (Stand 23.12.2020).
Meiner, Jörg: *Online-Bestandskatalog der Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV.*, https://bestandskataloge.spsg.de/.
Meißner, Christoph Wilhelm: *Die Geister*, Berlin 1805.
Meißner, Jan: Kontinuität und Veränderung. Die romantische Ausstattung von Schloss Stolzenfels zur Bauzeit und heute, in: Fiedler, Florian/Petzet, Michael (Hg.): *Das Schloss und seine Ausstattung als denkmalpflegerische Aufgabe*, München 1995, S. 45–51.

Meissner, Günter u.a. (Hg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 109 Bde., Leipzig 1983–1990.

Mellor, Ann K.: *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York/London 1989.

Mérimée, Prosper: *Die Venus von Ille. Aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Ulrich Klappstein*, Hannover 2010.

Mérimée, Prosper: Études sur les arts au moyen âge, Paris 1875.

Mérimée, Prosper: La Vénus d'Ille (1835), in: *Prosper Mérimée. Colomba et autres contes et nouvelles*, Charpentier 1845, S. 155–189.

Mérimée, Prosper: Vision Karls XI., in: *Prosper Mérimée. Don Juan im Fegefeuer und andere Novellen*, übersetzt von Alfred Thierbach, Leipzig 1957, S. 239–246.

Merle du Bourg, Alexis: De Florence à Cologne, Marie de Médicis et Pierre Paul Rubens (1600–1642), in: *Marie de Médicis: un gouvernement par les arts*, hg. von Paola Bassani-Pacht, Paris 2003, S. 94–109.

Michelet, Jules: *Histoire de France*, Bd. 7: *Renaissance*, Paris 1855.

Michler, Frauke: Die Bedeutung des ›Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine‹ für die Institutionalisierung der Denkmalpflege in Deutschland, in: *Blätter für deutsche Landesgeschichte* 138 (2002), S. 117–151.

Mielke, Robert: Noch ein Wort zur Stilfrage, in: *Kunstgewerbeblatt* 5 (1889), S. 134–135.

Milde, Kurt: *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Dresden 1981.

Miller Lane, Barbara: *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*, Braunschweig 1986 (Cambridge 1968).

Miller, Norbert: *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München/Wien 1986.

Minutoli, Julius Freiherr von: *Die Weiße Frau. Geschichtliche Prüfung der Sage und Beobachtung dieser Erscheinung seit dem Jahre 1486 bis auf die neueste Zeit*, Berlin 1850.

Mirbach, Ernst Dietrich Baron von: *Prinz Friedrich von Preußen. Ein Wegbereiter der Romantik am Rhein*, Köln/Weimar/Wien 2006.

Mommsen, Theodor: Der Begriff des »finsteren Zeitalters« bei Petrarca, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hg. von Auguste Buck, Darmstadt 1969, S. 151–179.

Monzoni, Loretta: *Architettura dell'eclettismo*, Neapel 2012.

Morris, William: *Gothic Architecture. A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society*, Hammersmith 1893.

Morris, William: *Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft*, Reutlingen 1981 (1890).

Mudrak, Andreas: *Lektüreschlüssel zu Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild*, Stuttgart 2008.

Mülder-Bach, Inka: Ferngefühle. Poesie und Plastik in Herders Ästhetik, in: *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sin*ne, hg. von Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor, München 2007, S. 451–465.

Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998.

Müller, Lothar: Nachwort, in: *August Wilhelm von Schlegel. Die Gemählde. Gespräch*, Amsterdam/Dresden 1996, S. 165–196.

Muthesius, Hermann: *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim-Ruhr 1902.

Myrone, Martin/Frayling, Christopher/Warner, Marina (Hg.): *Ausst. Kat. Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, London 2006.

Neyer, Hans Joachim (Hg.): *Ausst. Kat. Felicien Rops. 1833–1898, Hannover, Wilhelm-Busch-Museum*, Ostfildern 1999.

Nicolai, Carl August: *Die weiße Frau auf dem Schlosse zu Berlin: Ein Gespenst, welches über zwey Jahrhunderte sein Ansehen behauptet hat; aus gleichzeitigen Schriftstellern und Urkunden gezogen*. Berlin 1798.

Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, in: *Friedrich Nicolai. Gesammelte Werke*, hg. von Bernhard Fabian und Marie-Luise Spieckermann, Bd. 15, Hildesheim 1994, S. 650–651.

Nierhaus, Andreas: Zum Verhältnis von »Eklektizismus« und »Stilreinheit« in der Architekturdiskussion des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, hg. von Doris H. Lehmann und Grischka Petri, Hildesheim u.a. 2012, S. 231–257.

Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Chemnitz 1878.

Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen – Zweites Stück – Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Köln 1994, S. 153–242.

Noell, Matthias: Ästhetischer Wert und historisches Interesse. Zur (fehlenden) Wertediskussion im frühen 19. Jahrhundert, in: *Werte: Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Hans-Rudolf Meier, Ingrid Scheurmann und Wolfgang Sonne, Berlin 2013, S. 46–59.

Nordalm, Jens: Historismus im 19. Jahrhundert. Zur Fortdauer einer Epoche des geschichtlichen Denkens, in: *Historismus im 19. Jahrhundert. Geschichtsschreibung von Niebuhr bis Meinecke*, hg. von dems., Stuttgart 2006, S. 7–46.

Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*, hg. von Hans Joachim Mähl und Richard Samuel, 3 Bde., München/Wien 1978.

O'Brien, David: Delacroix, Chenavard, and the End of History, in: *Journal of Art Historiography* 9 (2013), S. 1–19.

Oechslin, Werner: »Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform zu finden«. Mißverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf, in: *Werner Oechslin. Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 79–115.

Oechslin, Werner: »Ostendorf, Friedrich«, in: *Neue Deutsche Biographie* 19 (1999), S. 614–615.

Oexle, Otto Gerhard: Die Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Bemerkungen zum Standort der Geschichtsforschung, in: *Historische Zeitschrift*, 238/1 (1984), S. 17–55.

Oexle, Otto Gerhard: Memoria als Kultur, in: Ders. (Hg.): *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 9–78.

Oexle, Otto Gerhard: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne, in: *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, hg. von dems., Göttingen 2007, S. 11–116.

Onsell, Max: *Ausdruck und Wirklichkeit. Versuch über den Historismus in der Baukunst*, Braunschweig 1981.

Ostendorf, Friedrich: Der Architekt und die Historie, in: *Neudeutsche Bauzeitung* 9 (1913), S. 278–280, S. 285–286, S. 312–314, S. 319–320.

Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.

Oster-Stierle, Patricia: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.

Otzen, Johannes: Die moderne Kunst in der Architektur und deren Einfluss auf die Schule. Vortrag gehalten in Paris den 1. August in der Ecole des Beaux Arts, in: *Berliner Architekturwelt* 3 (1900), S. 225–230.

Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, in: Hugo Magnus (Hrsg.): P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri 15. Lactanti Placidi qui dicitur Narrationes fabularum Ovidianarum. Weidmann, Berlin 1914.

Paech, Joachim: Dargestelltes Trauma – Trauma der Darstellung, in: Assmann, Aleida/Jeftic, Karolina/Wappler, Friederike (Hg.): *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, Bielefeld 2014, S. 37–58.

Panofsky, Erwin: Abt Suger von Saint-Denis, in: *Erwin Panofsky. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1996 (1978), S. 125–166.

Passavant, Johann David: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom*, Heidelberg/Speyer 1820.

Paulig, Friedrich R.: *Friedrich Wilhelm II., König von Preussen (1744 bis 1797). Sein Privatleben und seine Regierung im Lichte neuerer Forschungen*, Frankfurt an der Oder 1895.

Pazzini, Karl-Josef: ‚Herr im eigenen Haus': Psychoanalyse und Architektur, in: *Zwischen Architektur und Psychoanalyse. Sexualität, Phantasmen*, Körper, hg. von Insa Härtel, Olaf Knellessen und Helge Mooshammer, Zürich 2012, S. 84–96.

Peppel, Claudia: Der Körper der Puppe, in: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 157–171.

Perrault, Charles: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Faksimiledruck der Originalausgabe (4 Bde., Paris 1688–1696), hg. von Hans Robert Jauß, München 1964.

Petzet, Michael: Der Traum von Versailles. König Ludwig II. und Herrenchiemsee, in: *Herrenchiemsee: Kloster – Chorherrenstift – Königsschloss*, hg. von Walter Brugger, Heinz Dopsch und Joachim Wild, Regensburg 2016, S. 451–486.

Petzoldt, Leander: Volksballade, Sage und Exempel. Zur Stoff- und Überlieferungsgeschichte der Volkserzählung vom »beleidigten Totenschädel«, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 12 (1967), S. 103–140.

Pevsner, Nikolaus: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. Versuch einer Frühgeschichte und Typologie des Historismus, in: *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, hg. von Maurice Besset, Hans Gerhard Evers, Ludwig Grote und Nikolaus Pevsner, München 1965, S. 13–24.

Pfeiffer, K. Ludwig: Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1986, S. 685–725.

Sérié, Pierre: *La Peinture d'histoire en France 1860–1900. La Lyre ou le Poignard*, Paris 2014.

Pietsch, Annik: Der »glanzlose Seelenduft« der Fleischfarbe. Schlesingers Hegel-Porträt, in: *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hg. von Daniela Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 133–158.

Pietschker, Carl: *Carl Gussow und der Naturalismus in Deutschland. Kunstgeschichtliche Streitschrift*, Berlin 1898.

Piles, Roger de: *Divers conversations sur la peinture*, Paris 1677.

Pinder, Wilhelm: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, München 1961 (1926).

Plessner, Helmuth: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes,* Stuttgart 1959 (1935).

Plinius Secundus: *Naturkunde. Lateinisch/Deutsch*, Buch 36, hg. und übersetzt von Roderich König, München 1978.

Poe, Edgar Allan: Der Untergang des Hauses Usher, in: *Edgar Allan Poe. Werke. Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen*, Bd. 2, hg. von Theodor Etzel, Berlin 1922, S. 113–140.

Pop, Andrei: *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli*, Oxford 2015.
Potthoff, Tanja: *Die Godesburg. Archäologie und Baugeschichte einer kurkölnischen Burg* (Diss.), Bonn 2009.
Prinz, Friedrich: *Ludwig II. – Ein königliches Doppelleben*, Berlin 1993.
Pückler-Muskau, Hermann von: *Briefe eines Verstorbenen. Erster und Zweiter Theil: Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1828 und 1829*, München 1830.
Pückler-Muskau, Hermann von: *Briefwechsel und Tagebücher des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau*, hg. von Ludmilla Assing-Grimelli, 9 Bde., Berlin 1873–1876.
Pugin, Augustus Welby Northmore: *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, London 1843.
Pugin, Augustus Welby Northmore: *Contrasts. Or, a Parallel between the noble Edifices of the Middle Ages and corresponding Buildings of the present Day; showing the present Decay of Taste*, Edinburgh 1898 (1836).
Raab, Heribert: *Joseph Görres. Ein Leben für Freiheit und Recht. Auswahl aus seinem Werk, Urteile von Zeitgenossen, Einführung und Bibliographie*, Paderborn/München 1978.
Rank, Otto: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie (*1914), Leipzig/Wien/Zürich 1925
Ranke, Leopold von: Geschichten der romanischen und germanischen Völker 1494–1514. Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber (1824), in: *Leopold von Ranke. Sämmtliche Werke*, Bd. 33/34, Leipzig 1874.
Rathke, Ursula: Ein Sanssouci am Rhein. Bemerkungen zur Entwicklung der preußischen Burgenromantik am Rhein, in: *Historismus und Schlossbau*, hg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause, München 1975, S. 87–102.
Rathke, Ursula: *Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860)*, München 1979.
Rauber, August: *Der Naturalismus in der Kunst*, Leipzig 1897.
Raupach, Ernst: *Der Zeitgeist. Possenspiel in vier Aufzügen*, Hamburg 1835.
Rauch, Alexander: *Schloß Herrenchiemsee. Räume und Symbole*, München/Berlin 1993.
Rauschenbach, Brigitte: Stille Post. Von der Übertragung im Unverstand, in: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte, Identität*, Bd. 2, hg. von Jörg Rüsen und Jürgen Straub, Frankfurt am Main 1998, S. 242–255.
Redtenbacher, Rudolph: Die Baukunst der Vergangenheit und ihre Stellung zu derjenigen der Gegenwart, in: *Allgemeine Bauzeitung* 46 (1881), S. 1–4, S. 17–20.
Reeve, Matthew M.: Gothic Architecture, Sexuality, and License at Horace Walpole's Strawberry Hill, in: *The Art Bulletin* 95/3 (2013), S. 411–439.

Reff, Theodore: Copyists in the Louvre, 1850–1870, in: *The Art Bulletin* 46/4 (1964), S. 552–559.

Reichard, Georg: Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff. Zum Verhältnis von Literatur und psychopathologischer Forschung im frühen 19. Jahrhundert, in: *Aurora.* 50 (1990), S. 177–194.

Reichensperger, August: *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart. Nebst einem Berichte Schinkel's aus dem Jahre 1816 den Cölner Dombau betreffend, als Anhang*, Trier 1845.

Reichensperger, August: In welchem Style sollen wir bauen?, in: *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst* 12 (1852), S. 291–304.

Rey, Alain (Hg.): *Dictionnaire historique de la langue francaise. – Thesaurus de la langue francaise,* 2 Bde., Paris 1992.

Richter, Henry James: Daylight: *A Recent Discovery in the Art of Painting with Hints on the Philosophy of the Fine Arts, and on that of the Human Mind, as first dissected by Emmanuel Kant*, London 1817.

Richter, Werner: *König Ludwig II. von Bayern*, München 1996 (1939).

Riegel, Herman: Stolzenfels und Rheineck mit ihren Freskomalereien, in: *Deutsche Kunststudien*, Hannover 1868, S. 97–108.

Rieger, Angelica: *Alter ego: der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin du Siècle*, Köln u.a. 2000.

Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

Ripa, Cesare: *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall‹antichità, & di propria inuentione*, Rom 1603.

Romberg, Johannes Andreas: Construction und Form, in: *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst* 1 (1841), S. 154–175.

Romberg, Raquel: Whose Spirits Are They? The Political Economy of Syncretism and Authenticity, in: *Journal of Folklore Research* 35/1 (1998), Special Issue: International Rites, S. 69–82.

Rosenblum, Robert: The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, in: *The Art Bulletin* 39/4 (1957), S. 279–290.

Rosenkranz, Karl: Ästhetik des *Häßlichen*, Königsberg 1853.

Rosenthal, Carl Albert: In welchem Style sollen wir bauen? (Eine Frage für die Mitglieder des deutschen Architektenvereins), in: *Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst* 4 (1844), S. 23–27.

Rossington, Michael/Whitehead, Anne (Hg.): *Theories of Memory. A Reader*, Baltimore 2007.

Royle, Nicolas: *The Uncanny. An Introduction*, Manchester 2003.

Ruoff, Eeva: Erinnerungsträger und Erinnerungsräume in Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungs-*

debatte und die Denkmalpflege, hg. von Hans Rudolf Meier, und Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 167–178.
Rüsen, Jörn: Die Last der Geschichte und das Versprechend der Zukunft. Historismuskritik gestern und heute, in: *Feindbild Geschichte. Positionen der Architektur und Kunst im 20. Jahrhundert*, hg. von Helmut Gebhard und Willibald Sauerländer, Göttingen 2007, S. 21–54.
Rüsen, Jörg/Straub, Jürgen: *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewusstsein – Erinnerung, Geschichte, Identität*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998.
Rushdie, Salman: *Satanic Verses*, London 1988.
Ruskin, John: *Die sieben Leuchter der Baukunst*, Leipzig 1900 (*Seven Lamps of Architecture*, 1849)
Ruskin, John: *Steine von Venedig. Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*, hg. von Hedwig Jahn, Leipzig 1904.
Ruskin, John: *Stones of Venice*, 3 Bde., London 1851–1853.
Ruskin, John: *The Nature of Gothic. A Chapter of The Stones of Venice*, London 1892.
Rutkowski, Pawel: Daniel Defoe and the World of Spirits, in: *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th century British literature and culture*, hg. von Grażyna Bystydzieńska und Emma Harris, Warschau 2014, S. 471–478.
Sammern, Ramona: Idol and Face: Thomas Tuke's Puritan Discourse on Face Painting and Idolatry, in: *kritische berichte* 1 (2017), S. 27–32.
Sauerländer, Willibald: »Alte Meister« oder die Kunsthistoriker in den Romanen, in: *Kunstchronik* 39 (1986), S. 81–86.
Sauerländer, Willibald: From Stilus to Style. Reflexions on the Fate of a Notion, in: *Art History* 6 (1983), S. 253–270.
Sauerländer, Willibald: Vom Heimatschutz zur Rassenhygiene: Über Paul Schultze-Naumburg, in: *Gesichter der Weimarer Republik*, hg. von Claudia Schmölders und Sander L. Gilman, Köln 2000, S. 32–50.
Saure, Felix: *Karl Friedrich Schinkel. Ein deutscher Idealist zwischen »Klassik« und »Gotik«*, Hannover 2010.
Scheele, Walter: *Burg Frankenstein. Mythos, Wahrheit, Legende*, Frankfurt am Main 2001.
Scheffler, Karl: *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1919.
Scheffler, Karl: Ein Weg zum Stil, in: *Berliner Architekturwelt* 5 (1903), S. 291–295.
Schierbaum, Martin: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik. Politische Ästhetik der Frühromantik*, Paderborn/München 2002.
Schiff, Gert: *Ausst. Kat. Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, Zürich 1973.
Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, 5 Bde., München 1962.
Schinkel, Karl Friedrich: *Briefe, Tagebücher, Gedanken*, hg. von Hans Mackowsky, Berlin 1922.

Schinkel, Karl Friedrich: *Das architektonische Lehrbuch*, in: *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, hg. von Goerd Peschken, München 1979.
Schlaffer, Hannelore und Heinz: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main 1975.
Schlegel, Friedrich: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (*Sämtliche Werke*, Bd. 6), Wien 1846.
Schlegel, Friedrich: Dritter Nachtrag alter Gemählde, in: *Europa. Eine Zeitschrift* 2/2 (1805), S. 109–145.
Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften*, hg. von Wolfdietrich Rasch, München 1971.
Schlegel, Friedrich: Über die deutsche Kunstausstellung in Rom, im Frühjahr 1819, und den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom, in: *Kritische Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Paderborn 1959, Bd. 4, S. 237ff.
Schlegel, Friedrich: Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom (1819), in: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Bd. 1: Kunsttheorie und Malerei, hg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1986, S. 141–148.
Schlegel, August Wilhelm: *Sämmtliche Werke*, hg. von Eduard Boecking, 16 Bde., Leipzig 1846–1848.
Schmidt-Haberkamp, Barbara: *Die Kunst der Kritik. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Shaftesbury*, München 2000.
Schmitz, Rainer: *Tagungsbericht: Nationalismus als Ressource? Konsens und Dissens in der europäischen Nach- und Neogotik des 19. Jahrhunderts (Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 17. – 18.11.2016)*, in: H-ArtHist, 10. Januar 2017, http://arthist.net/reviews/14442.
Schnädelbach, Herbert: *Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus*, Freiburg/München 1974.
Schönemann, Heinz: Fritz – Siam – Butt. Die Zeichnungen, in: *Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König – zum 200. Geburtstag*, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Frankfurt am Main 1995, S. 233–250.
Schoonjans, Yves: *Architectuur & vooruitgang: de cultuur van het eclecticisme in de 19de eeuw*, Gent 2007.
Schoonjans, Yves: Auf dem Weg zu einem gelehrten Eklektizismus: Die Formulierung eines Legitimationsrahmens für eine eklektische Praxis in Architekturzeitschriften des 19. Jahrhunderts, in: *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, hg. von Doris H. Lehmann und Grischka Petri, Hildesheim/Zürich/New York 2012, S. 177–209.
Schopenhauer; Arthur: *Parerga und Paralipomena II*, Leipzig 1939 (1874)
Schubert, Dietrich: »Paris … ein Pantheon der Lebenden!« Denkmalkritik bei Heinrich Heine, in: *Heine-Jahrbuch* 24 (1985), S. 80–102.

Schubert, Gotthilf Heinrich von: *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814.
Schücking, Levin: *Der Dom zu Köln und seine Vollendung*, Köln 1842.
Schultze-Naumburg, Paul: *Das Gesicht des deutschen Hauses*, München 1929.
Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse*, München 1928.
Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Ausst. Kat. Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*, Berlin 1990.
Schützeichel, Rainer: Architecture as Bodily and Spatial Art: The Idea of Einfühlung in Early Theoretical Contributions by Heinrich Wölfflin and August Schmarsow, in: *Architectural Theory Review* 18 (2013), S. 293–309.
Schwarz, Anette: Uncanny Strategies. Psychoanalysis and the Boundaries of a Discipline, in: Oesterle, Günter (Hg.): *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, München 2003, S. 219–232.
Schwarz, Egon: Ein Beitrag zur allegorischen Deutung von Eichendorffs Novelle »Das Marmorbild«, in: Monatshefte 48/4 (1956), S. 215–220.
Schweiggert, Alfons: *Edgar Allan Poe und König Ludwig II. – Anatomie einer Geistesfreundschaft*, St. Ottilien 2008.
Scott, George Gilbert: *A Plea for the Faithful Restoration of our Ancient Churches*, Oxford 1859.
Scott, George Gilbert: *Personal and Professional Recollections*, London 1879.
Scott, George Gilbert: *Remarks on secular and domestic Architecture*, London 1857.
Searle, John Rogers: *Geist. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2006 (*Mind. A Brief Introduction,* New York 2004).
Seddon, John Pollard: *Progress in Art and Architecture. With Precedents for Ornament*, London 1852.
Seddon, John Pollard: Spurious Eclecticism, in: *The Building News and Engineering Journal* 23 (1872), S. 35.
Sedlarz, Claudia: Stil ohne Eigentum? William Morris' *News from Nowhere*, in: *Stil als (geistiges) Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 251–266.
Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Wien 1998 (1948).
Seelay, L.B. (Hg.): *Horace Walpole and his World. Select Passages from his Letters*, London 1884.
Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt am Main 1860.
Semper, Gottfried: Ueber Baustile, in: *Kleine Schriften*, hg. von Manfred und Hans Semper, Berlin/Stuttgart 1884.
Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834.

Shakespeare, William: *Hamlet. The Tragedy of Hamlet*, in: Terence John Bew Spencer (Hrsg.): Hamlet. The New Penguin Shakespeare. Harmondsworth 1982.

Shelley, Mary: *Frankenstein oder Der moderne Prometheus, aus dem Englischen von Friedrich Polakovics*, Köln 2009.

Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London 1818.

Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges: *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu‹à son renouvellement au XVI^e.*, 6 Bde., Paris 1823.

Siegmund, Adolf: *Deutsche Renaissance. Mahnruf eines Deutsch-Österreichers*, Berlin 1889.

Simmel, Georg: Die Ruine, in: *Georg Simmel. Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt am Main 2008, S. 34–41.

Simson, Otto von: Rubens: *Il ciclo de Maria de'Medici*, Mailand 1968.

Snodin, Michael: *Strawberry Hill*, New Haven 2009.

Soller, Andreas: *Stottern im Firmament – das kollektive Gedächtnis denken* (Diss.), Wien 2014.

Sommer, Felix: *Psychiatrie und Macht: Leben und Krankheit König Ludwig II. von Bayern im Spiegel prominenter Zeitzeugen*, Frankfurt am Main u.a. 2009.

Söring, Jürgen: Die Verwirrung und das Wunderbare in Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 100 (1981), S. 544–559.

Spangenberg, Marcus/Wiedenmann Sacha (Hg.): *1886. Bayern und die Schlösser König Ludwigs II. aus der Sicht von Hugues Krafft/1886. Louis II, ses Châteaux et la Bavière selon Hugues Krafft*, Regensburg 2011.

Stademann, Rudolf: Jacob Burckhardt und das Mittelalter, in: *Historische Zeitschrift* Bd. 142, 3 (1930), S. 457–515.

Steele, Valerie/Park, Jennifer: *Gothic. Dark Glamour,* New Haven, 2008.

Steger, Simone: *Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842)*, München 2011.

Steinhauser, Monika: »Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst«: Gottfried Semper und die Neurenaissance, in: *Il Rinascimento nell‹Ottocento in Italia e Germania*, hg. von August Buck und Cesare Vasoli, Bologna 1989, S. 203–229.

Stendhal: *Aphorismen. Über Schönheit, Kunst und Kultur*, Berlin 2020 (Straßburg 1901).

Sternad, Christian: Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespensts, oder: eine phänomenologische Hantologie, in: *Nebulosa – Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 3 (2013): »Gespenster«, S. 27–41.

Stieglitz, Christian Ludwig: *Von altdeutscher Baukunst. Mit 34 Kupfertafeln in folio*, Leipzig 1820.

Stier, Hubert: Die deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung, in: *Deutsche Bauzeitung* 72 (1884), S. 426–429.

Stierle, Karlheinz: Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts, in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 453–492.

Stirner, Max: *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig 1901 (1845).

Stoichita, Victor I.: *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011.

Stoker, Bram: *Dracula*, Westminster 1897.

Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*, Berlin 2013.

Storm, Theodor: Bulemanns Haus, in: Ders.: *Märchen und Spukgeschichten*, hg. von Michael Holzinger, Berlin 2013, S. 76–91.

Suckale, Robert: Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts, in: *Robert Sucksale. Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hg. von Peter Schmidt und Gregor Wedekind, München/Berlin 2008, S. 287–302.

Suckale, Robert: *Stilbegriffe, Stilgeschichte, Stilkritik*, http://kunstgeschichten.blogspot.de/2010/11/robert-suckale-stilbegriffe.html.

Tacke, Andreas: Klosterziegel contra Reichsziegel. Überlegungen zur Ikonographie und Ikonologie der Berliner Architektur und bildenden Kunst des späten Historismus, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1995), S. 141–159.

Tauber, Christine: »Man fingirt sich ein gemaltes Preussen«. Die Utopien Friedrich Wilhelms IV., in: *Preußische Stile: ein Staat als Kunststück*, hg. von Patrick Bahners und Gerd Roellecke, Stuttgart 2001, S. 338–354, S. 529–538.

Tauber, Christine: *Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern*, München 2013.

Tausch, Harald: *»Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«: Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*, Würzburg 2006.

Tausch, Harald (Hg.): *Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*, Göttingen 2003.

Terdiman, Richard: *Present Past: Modernity and the Memory Crisis,* Ithaca/London 1993.

Teubner, Meike: Johann Heinrich Füssli und Shakespeares Welt der Geister. Füsslis Geister, in: *Ausst. Kat. Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, hg. von Melitta Kliege, Nürnberg 2011, S. 86–88.

Thielemann, Andreas: Rubens' Traktat ›De imitatione statuarum‹, in: *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, hg. von Ursula Rombach und Peter Seiler, Petersberg 2012, S. 95–150.

Thieme, Ulrich/Becker, Felix/Willis, Fred. C./Vollmer, Hans (Hg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* 37 Bde., Leipzig 1907–1950.

Thomä, Dieter: Ein Gespenst geht um. Über Heimat und Heimatlosigkeit, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55/2 (2007), S. 303–307.
Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen, in: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hg. von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder, Hamburg 1799, S. 105–407.
Tieck, Ludwig: Rafael's Bildniß, in: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hg. von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder, Hamburg 1799, S. 50–62.
Tieck, Ludwig: Die Ewigkeit der Kunst, in: *Phantasmen über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hg. von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder, Hamburg 1799, S. 124–130.
Tomory, Peter: *The Life and Art of Henry Fuseli*, New York 1972.
Topper, David R.: On a ghost of historiography past, in: *Leonardo* 21 (1988), S. 76–78.
Trautmann, Felix: Das politische Imaginäre. Zur Einführung, in: *Das politische Imaginäre*, hg. von dems., Berlin 2017, S. 9–27.
Tuczay, Christa Agnes: *Geister, Dämonen – Phantasmen. Eine Kulturgeschichte*, Wiesbaden 2015.
Uzanne, Louis-Octave: Le Mirouer de Sorcellerie, in: *Louis-Octave Uzanne. Son Altesse la Femme*, Paris 1885, S. 1–31.
Varchi, Benedetto: *Paragone – Rangstreit der Künste*, hg. von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.
Vasari, Giorgio: *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florenz 1550.
Vereinigung Berliner Architekten (Hg.): *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berlin 1893.
Vergil: *Aeneis*, in: Gian Biagio Conte (Hrsg.): P. Vergilius Maro. Aeneis. de Gruyter, 2., überarb. Aufl., Berlin-New York 2019.
Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modem Unhomely*, Cambridge Mass. 1992.
Viollet-le-Duc, Eugène: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne a la renaissance*, 6 Bde., Paris 1858–1876.
Vischer, Friedrich Theodor: *Faust – Der Tragödie dritter Teil*, Stuttgart 1978 (1862).
Visentin, Chiara: *L'equivivo dell'eclettismo: imitazione e memorie in architettura*, Bologna 2003.
Volkmann, Adalbert Wilhelm: *Die Werke der Kunst in den deutschen Gesetzgebungen zum Schutze des Urheberrechts. Mit besonderer Bezugnahme auf das königlich sächsische Recht*, München 1856.
Völlnagel, Jörg/Brafman, David (Hg.): *Ausst. Kat. Alchemie – Die große Kunst*, Berlin 2017.
Voltaire: *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756), 2 Bde., hg. von René Pomeau, Paris 1990/2020.

Vulpius, Christian August: *Gallerie der unterhaltendsten Geister- und Zaubergeschichten*, Quedlinburg/Leipzig 1826.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Fragment. Aus einem Briefe Joseph Berglingers, in: *Phantasmen über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hg. von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder, Hamburg 1799, S. 174–180.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (1797), in: *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Werke und Briefe*, Berlin/München 1984, S. 140–246.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobey zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Älteren, in: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hg. von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder, Hamburg 1799, S. 5–29.

Wackernagel, Wilhelm: *Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen von Wilhelm Wackernagel*, hg. von Ludwig Sieber, Halle 1873.

Wagner, Kirsten: Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum, in: *Einfühlung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, hg. von Robin Curtis und Gertrud Koch, München 2009, S. 49–78.

Wagner, Monika: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Tübingen 1989.

Wagner-Rieger, Renate: Romantik und Historismus, in: *Historismus und Schlossbau*, hg. von Walter und ders., München 1975, S. 11–18.

Wähler, Martin: *Die Weiße Frau. Vom Glauben des Volkes an den lebenden Leichnam*, Erfurt 1931.

Wälchli, Tan: Körper ohne Seelen. Achim von Arnim und E.T.A. Hoffmann, in: *Phantasmata. Techniken des Unheimlichen*, hg. von Fabio Camilletti, Martin Doll, Rupert Gaderer und Jan Niklas Howe, Wien/Berlin 2011, S. 173–183.

Walgenbach, Katharina: *Die weiße Frau als Trägerin deutscher Kultur: Koloniale Diskurse über Geschlecht, Rasse und Klasse im Kaiserreich*, Frankfurt am Main/New York 2005.

Walpole, Horace: *A description of the villa of Horace Walpole, youngest son of Sir Robert Walpole earl of Orford, at Strawberry-hill, near Twickenham. With an inventory of the furniture, pictures, curiosities & c.*, London 1774.

Walpole, Horace: *Die Burg von Otranto*, Berlin 1810.

Walther, Silke: *»In welchem Style sollen wir bauen?« – Studien zu den Schriften und Bauten des Architekten Heinrich Hübsch (1795–1863)* (Diss.), Stuttgart 2004.

Warnke, Martin: Bau und Gegenbau, in: *Architektur als politische Kultur*, hg. von Hermann Hipp und Ernst Seidl, Berlin 1996, S. 11–18.

Warnke, Martin: *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1984.

Weicherding, Sabine: *Bilder der Zerstörung – Hubert Roberts (1733–1808) künstlerische Auseinandersetzung mit der Stadt Paris*, Bochum 2001.
Weinrich, Harald: Typen der Gedächtnis-Metaphorik, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bonn 1964, S. 23–26.
Weissert, Caecilie (Hg.): *Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2009.
Werner, Elke Anna: Die Schleier der Venus. Zu einer Metapher des Sehens bei Lucas Cranach d. Ä., in: *Ausst. Kat. Cranach der Ältere*, hg. von Bodo Brinkmann, Frankfurt am Main 2007, S. 99–109.
Werquet, Jan: »Kalte Vernunft« oder »schöpferischer Glaube«? Konzeption und Wahrnehmung preußischer Architektur im Rheinland (1815–1860), in: *Kunst in Preußen – preußische Kunst?*, hg. von Peter Betthausen und Frank-Lother Kroll, Berlin 2016, S. 279–293.
Werquet, Jan: Eine »historische Basis« für den preußischen Staat. Die Rheinprovinz im Kontext der Bauunternehmungen Friedrich Wilhelms IV., in: *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik – Kunst – Ideal*, hg. von Jörg Meiner und Jan Werquet, Berlin 2014, S. 81–98.
Werquet, Jan: Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz, Berlin 2010.
Werquet, Jan: Künstlerisches Ideal und Aussagewert: Schinkel und die rheinischen Bauprojekte Kronprinz Friedrich Wilhelms (IV.) von Preußen, in: *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie. Das Studienbuch*, hg. von Henrich Schulze Altcappenberg und Rolf H. Johannsen, Berlin 2012, S. 261–272.
Weschenfelder, Klaus: *Veste Coburg. Geschichte und Gestalt*, Heidelberg 2005.
Weschta, Friedrich: Eichendorffs Novellenmärchen »Das Marmorbild«, Prag 1916.
Weston, Helen: Fables and Follies: Florian's ›The Monkey showing the Magic Lantern‹ and the Failure of Imitation, in: *Articulate Objects. Voice, Sculpture and Performance*, hg. von Aura Satz und Jon Wood, Oxford/New York 2009, S. 47–62.
White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore u. a. 1973.
White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978.
Whyte, William: Oxford Jackson: Architecture, education, status, and style, 1835–1924, Oxford 2006.
Wiegmann, Rudolf: *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst*, Düsseldorf 1839.
Wiegmann, Rudolf: *Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik insbesondere als Decorationsmalerei. Nebst einer Vorrede von Hofrat Karl Otfried Müller in Göttingen*, Hannover 1836.
Wien, Iris: Daylight: A Recent Discovery in the Art of Painting. Ein kunstkritisches Pamphlet des frühen 19. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2018), S. 111–135.
Wienbarg, Christian Ludolf: Ästhetische Feldzüge (1834), Hamburg/Berlin 1919.

Wienbarg, Christian Ludolf: *Holland in den Jahren 1831 und 1832. Erster und Zweiter Theil*, Hamburg 1833.
Wiethölter, Waltraud: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs »Marmorbild«, in: *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposions 6.–8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*, hg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann, Tübingen 1989, S. 171–201.
Williams, Elizabeth: Prosper Mérimée et l'archéologie médiévale du Midi de la France en 1834, in: *Annales du midi*, Toulouse 1981, S. 293–312.
Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*, Stuttgart 1994.
Wilton-Ely, John: Style and serendipity: Adam, Walpole and Strawberry Hill, in: *The British Art Journal* 11/3 (2011), S. 3–14.
Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755.
Winckelmann, Johann Joachim: *Abhandlung von der Fähigkeit zur Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte derselben*, Dresden 1763.
Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums,* hg. von Wilhelm Senff, Weimar 1964 (1764).
Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Althertums*, 2 Bde., Dresden 1764.
Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1981 (*Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958).
Wolff, Arnold: Die Baugeschichte der Vollendung des Kölner Doms, in: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, hg. von Hermann Fillitz, Wien/München 1996, S. 113–125.
Wölfflin, Heinrich: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.
Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Mit einem Nachwort von Sebastian Weber*, Amsterdam 1996 (1908).
Worringer, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*, München 1922 (1911).
Würtenberger, Thomas: *Symbole der Freiheit: Zu den Wurzeln westlicher politischer Kultur*, Wien u.a. 2017.
Zanucchi, Mario: *Novalis – Poesie und Geschichtlichkeit. Die Poetik Friedrich von Hardenbergs*, Paderborn u.a. 2006.
Zimmermann, Anja: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009.
Zimmermann, Anja (Hg.): *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin 2014.
Zimmermann, Anja: Biologische Metaphern. Zu einem Denkstil der Moderne zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Biologie, in: *Biologische Metaphern. Zwischen*

Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne, hg. von ders., Berlin 2014, S. 9–32.

Zöllner, Frank: Anthropomorphismus. Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras*, hg. von Otto Neumaier, Möhnesee 2004, S. 307–344.

Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Lexikon der phantastischen Literatur*, Frankfurt am Main 1983.

Zuchold, Gerd H.: Friedrich Wilhelm IV. und das deutsche Mittelalter. Die Heldensage als Bedeutungsträger staatshistorischen Denkens des Monarchen, in: *Der verkannte Monarch. Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit. Brandenburgische historische Studien*, Bd. 1, hg. von Peter Krüger, Julius H. Schoeps und Irene Diekmann, Potsdam 1997, S. 159–180.

Zuchold, Gerd-H.: Friedrich Wilhelm IV. und das byzantinische Gott-Königtum. Seine Kirchenentwürfe als Modell einer »Kirche der Zukunft« in Preußen, in: *zeitenblicke* 9/3, (23.12.2010), http://www.zeitenblicke.de/2010/3/Zuchold/index_html (Stand 14.4.2020).

Abbildungsverzeichnis

Stand: 28.6.2026

Abb. 0: Nachweis: Klaus Krüger/Tanja Michalsky.

Abb. 1: Martin Disteli (zugeschrieben): *Zeitgeist*, um 1830/31; Nachweis: *Lexikon der Revolutionsikonographie*, Justus-Liebig-Universität Gießen, Historisches Institut.

Abb. 2: François Perrier Burgundus (1590–1650): *Chronos verschlingt den Torso von Belvedere*, Kupferstich, 1638; Nachweis: Schulz, Sabine (Hg.): Ausst. Kat. *Das Fragment der Körper in Stücke*n, Frankfurt am Main 1990, S. 100.

Abb. 3: Johann Michael Voltz: *Der Zeitgeist*, 1819; Nachweis: *Lexikon der Revolutionsikonographie*, Justus-Liebig-Universität Gießen, Historisches Institut/ Landesarchiv Berlin F Rep. 310, 3391 b.

Abb. 4: Johann Michael Voltz: *Der Anti-Zeitgeist*, 1819; Nachweis: *Lexikon der Revolutionsikonographie*, Justus-Liebig-Universität Gießen, Historisches Institut.

Abb. 5: Nach Johann Michael Voltz: *Pfeifenköpfe aus Holz und Porzellan*, um 1820; Nachweis: *Lexikon der Revolutions-Ikonographie*, Justus-Liebig-Universität Gießen, Historisches Institut.

Abb. 6: Hans Kindermann (August Lewald): *Zeitgeist*, 1830; Nachweis: Lewald, August: *Das schönste von allen ABC'n*, Hamburg 1830, S. 68–69 (Pictura Paedagogica, BBF | Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des DIPF).

Abb. 7: Carl Blechen: *Die Künste – Zeitgeist*, Zeichnung 1827 (Kriegsverlust); Nachweis: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): *Aust. Kat. Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*, Berlin 1990, S. 29.

Abb. 8: Francisco de Goya: *Que quiere este fantasmon?* (»*Was will dieses Gespenst?*«), Tuschezeichnung, Tagebuchalbum, 1812–1814; Nachweis: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_-_Que_quiere_este_fantasmon,_D04096.jpg (gemeinfrei).

Abb. 9: Pierre Joseph Lafontaine: *Alexandre Lenoir, défendant les monuments de l'abbaye de Saint-Denis*, um 1789; Nachweis: Bresc-Bautier, Geneviève/Chancel-Bardelot, Béatrice: *Un musée révolutionaire. Le musée des Monuments francais d'Alexandre Lenoir*, Paris 2016, S. 92.

Abb. 10: Joseph Werner: *Vier Grabräuber erwecken einen Geist*, Tuschezeichnung, undat.; Nachweis: Hamburger Kunsthalle/bpk Foto: Christoph Irrgang.

Abb. 11: Gus Bofa: *La nouvelle guerre punique*, Zeichnung, undat.; Nachweis: Le rire, N.S. 1912, No. 475 (9 Mars 1912), S. afx.

Abb. 12: Victor Hugo: *Ruinen einer Renaissance-Fassade*, um 1850; Nachweis: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Hugo_-_Ruinen_einer_Renaissance-Kolonnade_-_ca1850.jpeg (gemeinfrei).

Abb. 13: Giles Eccardt: *Horace Walpole vor Strawberry Hill,* um 1755; Nachweis: https://de.wikipedia.org/wiki/Horace_Walpole,_4._Earl_of_Orford#/media/Datei:Horace_Walpole_by_John_Giles_Eccardt.jpg (gemeinfrei).

Abb. 14: Johann Heinrich Müntz: *Strawberry Hill*, um 1755–1759; Nachweis: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Johann_Heinrich_M%C3%BCntz_Strawberry_Hill_Twickenham_1755-1759_Horace_Walpole.jpg (gemeinfrei).

Abb. 15: Horace Wapole (Bauherr); Robert Adam, James Essex u.a. (Architekten): *Strawberry Hill*, 1749–1776; Nachweis: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Strawberry_Hill_House_from_garden_in_2012_after_restoration.jpg (gemeinfrei).

Abb. 16: John Carter Delt: *Ansicht der Bibliothek von Strawberry Hill*, um 1784; Nachweis: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Strawberry_Hill_Library.jpg (gemeinfrei).

Abb. 17: Edward Edwards: *Treppenhaus von Strawberry Hill mit Zugang zur Bibliothek und vorgelagerter »Armory Hall«*, aus: *A Description of the Villa …*, 1774; Nachweis: https://www.rct.uk/collection/701813/staircase-at-strawberry-hill (Royal Collection Trust/© His Majesty King Charles III 2022).

Abb. 18: *Kapelle Heinrichs VII.*, Westminster Cathedral 1503–1509; Nachweis: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_VII%27s_Lady_Chapel_Ceiling_-_Panorama,_Westminster_Abbey,_England,_July_20,_2023.jpg (CC-BY-SA 4.0).

Abb. 19: *Strawberry Hill, Galerie*, ab 1749; Nachweis: Toman, Rolf (Hg.): *Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei*, Köln 1997, S. 179.

Abb. 20: Robert Adam: *Bandelwerk nach Vorbild der Fensterrose der alten Saint-Pauls Kirche London für die Decke des Round Room,* 1776; Nachweis: Snodin, Michael: *Strawberry Hill*, New Haven 2009, S. 49.

Abb. 21: John Chute: *Kamin in der Bibliothek von Strawberry Hill*, 1754; Nachweis: Toman, Rolf (Hg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750–1848*, Königswinter 2007, S. 28.

Abb. 22: Alexander of Abingdon oder Michael of Canterbury: *Grabmal Edmund »Crouchback« Plantagenet*, ca. 1296–1301, London, Westminster Abbey; Nachweis: Morganstern, Anne McGee: *Gothic tombs of kingship in France, the low countries, and England*, Pennsylvania 1936, S. 70.

Abb. 23: Horace Walpole: *The Castle of Otranto*, Titelblatt der ersten Auflage von 1765; Nachweis: Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*, London 1765, Titel.

Abb. 24: Illustration zu *The Castle of Otranto* aus einer Ausgabe von 1824; Nachweis: Linfield, Peter N.: Imagining the Undefined Castle in *The Castle of Otranto*:

Engravings and Interpretations, in: *Image and Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative*, 18/3/2017, S. 55.

Abb. 25: Bertie Greatheed: Illustration einer Ausgabe von *The Castle of Otranto* von 1791; Nachweis: https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/3/1856/files/2018/09/Greatheed-foot-172ts04.jpg (gemeinfrei).

Abb. 26: *Grundrisse des Erdgeschosses von Strawberry Hill*, 1781; Nachweis: Walpole, Horace: *Description oft he villa of Horace Walpole*, London 1784.

Abb. 27: *Grundrisse des Obergeschosses von Strawberry Hill*, 1781; Nachweis: Walpole, Horace: *Description oft he villa of Horace Walpole*, London 1784.

Abb. 28: Richard Bentley: *Illustration zu Thomas Grays Elegy of a Country Churchyard*, 1753; Nachweis: Miller, Norbert: *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München/Wien 1986, S. 96.

Abb. 29: Johann Heinrich Füssli: *Artist, moved to Despair by the Grandeur of Antique Fragments*, 1778–1779; Nachweis: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/FuseliArtistMovedtoDespair.jpg (gemeinfrei).

Abb. 30: Horace Walpole: *The Castle of Otranto*, Titelblatt der zweiten Auflage, 1765; Nachweis: Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, London 1765, Titelblatt.

Abb. 31: Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, um 1845, Öl auf Pappe, 36,4 x 25,3 cm, München, Sammlung Schack; Nachweis: Maaz, Bernhard (Hg.): *Im Tempel der Kunst – Die Künstlermythen der Deutschen*, Berlin 2008, S. 81.

Abb. 32: *Fassadenplan des Kölner Doms*, Feder auf Papier, zweiteilig, um 1300, 1814/16 wiederaufgefunden; Nachweis: Arnold Wolff (Hg.): *Der gotische Dom in Köln*, Köln 1986, Planbeilage.

Abb. 33: *Dombaufest von 1842*, Lithografie nach einer Zeichnung von G. Osterwald; Nachweis: Hermann Fillitz (Hg.), *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien u. München 1996, S. 118.

Abb. 34: Vinzenz Statz: *Und fertig wird er doch! – Vision der vollendeten Domtürme*, Aquarell, 1861; Nachweis: Hugo Borger (Hg.): Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Bd. 2 (Ausst. kat. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1980, S. 268, Tf. 13.

Abb. 35: Karl Friedrich Schinkel u.a.: *Burg Stolzenfels am Rhein*, 1847 fertiggestellt; Nachweis: https://de.wikipedia.org/wiki/Schloss_Stolzenfels#/media/Datei:Schloss_Stolzenfels_01_Koblenz_2015.jpg (Foto: Holger Weinandt; CC BY-SA 3.0).

Abb. 36: Johann Claudius von Lassaulx: *Burg Stolzenfels am Rhein von der Rheinseite*, 1823; Nachweis: Rathke, Ursula: *Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860)*, München 1979, S. 191.

Abb. 37: Karl Friedrich Schinkel: *Generalplan zur Restaurierung von Burg Stolzenfels am Rhein*, 1836; Nachweis: Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz (Hg.): *Preußische Facetten. Rheinromantik und Antike*, Regensburg 2001, S. 82.

Abb. 38: *Burg Stolzenfels über Capellen bei Koblenz*, Stahlstich aus Heinrich Beyers *Burg Stolzenfels. Ein Andenken an Rheinreisende* (1842); Nachweis: Beyer, Heinrich: *Burg Stolzenfels. Ein Andenken an Rheinreisende,* Koblenz 1842, Frontzispiz.

Abb. 39: Caspar Johann Nepomuk Scheuren: *Stolzenfels-Album: Ruine der Burg Stolzenfels vor dem Ausbau*, Aquarell, 1840; Nachweis: https://www.dilibri.de/content/titleinfo/19002.

Abb. 40: Caspar Johann Nepomuk Scheuren: *Stolzenfels-Album: Eingang von Schloss Stolzenfels mit drei Reitern*, Aquarell, 1842; Nachweis: https://www.dilibri.de/content/pageview/19014.

Abb. 41: Karl Brandenbusch, *Erinnerung an Stolzenfels*, Einband, Coblenz 1850; Nachweis: Brandenbusch, Karl: *Erinnerung an Stolzenfels*, Coblenz 1850, Titel https://www.dilibri.de/rlb/content/pageview/71110.

Abb. 42: Jean-Pierre-Marie Jazet: *Napoléon sortant de son tombeau* (nach Horace Vernet), 1840; Nachweis: Rueil-Malmaison, château de Malmaison et Bois-Préau. MM. 2003.8.1.

Abb. 43: Pieter Cornelis Wonder: *Vater Zeit*, 1810, Rijksmuseum, Amsterdam; Nachweis: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.

Abb. 44: Carl Gussow: *Stillleben mit Venus von Medici*, 1863; Nachweis: Blümle, Claudia und Wismer, Beat: *Ausst. Kat. Hinter dem Vorhang. Verhüllungen und Enthüllungen seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, München 2016, S. 79.

Abb. 45: *Venus von Medici (römische Kopie nach Praxiteles, 4.Jh. v. Chr.)*, 1. Jh. v. Chr.; Nachweis: Capecchi, Gabriella (Hg.): Palazzo Pitti. La reggia rivelata, Florenz 2003.

Abb. 46: *Aphrodite von Knidos (röm. Kopie des griechischen Originals von 350 v. Chr.*), undat. (gemeinfrei); Nachweis: https://de.wikipedia.org/wiki/Aphrodite_von_Knidos#/media/Datei:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg.

Abb. 47: Carl von Grosse, *Der Genius* (4 Bde., Halle 1791–1794), Titelblatt; Nachweis: Grosse, Carl von: *Der Genius*, Bd. 1, Halle 1791, Titelblatt.

Abb. 48: Godefridus Schalcken: *Pygmalion*, Öl auf Holz, 44 × 37 cm, undat.; Nachweis: https://de.wikipedia.org/wiki/Godefridus_Schalcken#/media/Datei:Pygmalion_(Schalcken).jpg.

Abb. 49: Honoré Daumier: *Pygmalion*, Lithographie aus der *Histoire Ancienne*, Paris 1842; Nachweis: Gombrich, Ernst: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2004 (1960), S. 81.

Abb. 50: Félicien Rops: *L'Incantation (Die Beschwörung)*, Aquarell, um 1878; Nachweis: Neyer, Hans Joachim (Hg.): *Ausst. Kat. Felicien Rops. 1833–1898*, Ostfildern 1999, Abb. 14.

Abb. 51: W. Chevalier nach Theodor von Holst: *Frankenstein and his Monster*, Stahlstich, Illustration einer Ausgabe von 1831; Nachweis: hhttps://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Frankenstein%2C_or_the_Modern_Prometheus_%28Revised_Edition%2C_1831%29_%28page_6_crop%29.jpg (gemeinfrei).

Abb. 52: Georg Dollmann, Julius Hofmann u.a.: *Schloss Herrenchiemsee*, 1878–1886; Nachweis: https://commons.wikimedia.org/wiki/Schloss_Herrenchiemsee#/media/File:SchlossHerrenchiemsee.jpg, Foto: Werner Hölzl.

Abb. 53: Louis le Vau u.a.: *Schloss Versailles*, 1624–1765; Nachweis: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei, Köln 1997, S. 132.

Abb. 54: Georg Dollmann u.a.: *Spiegelgalerie von Herrenchiemsee*, 1878–1886; Nachweis: Petzet, Michael/Bunz, Achim: Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, München 1995, S. 270–271.

Abb. 55: *Spiegelgalerie* von *Versailles;* Nachweis: Toman, Rolf (Hg.): Barock und Rokoko, Berlin 2002, S. 85.

Abb. 56: Friedrich Hofmann: *Das große Umgehen auf der Veste Coburg*, Coburg 1925 (1877), Einband; Nachweis: Hofmann, Friedrich: *Das große Umgehen auf der Veste Coburg*, Coburg 1925, Titel.

Abb. 57: Carl Alexander Heideloff und Georg Conrad Rothbart: *Veste Coburg,* Restauration ab 1830; Nachweis: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Veste_Coburg_Luftbild.jpg (CC BY-SA 3.0).

Abb. 58: Carl Alexander Heideloff und Georg Conrad Rothbart: *Veste Coburg mit neugotischer Luther-Kapelle,* ab 1830; Nachweis: https://veste.kunstsammlungen-coburg.de/veste-coburg/luther-staette-veste-coburg/.

Abb. 59: Hubert Robert: *Fiktive Ansicht des Louvre als Ruine*, 1796, Musée du Louvre; Nachweis: Cuzin, Jean-Pierre (Hg.): *Ausst. Kat. Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993, S. 53, Kat.-Nr. 2.

Abb. 60: Louis Béroud: *L'inondation Peintre copiant un tableau au musée du Louvre*, 1910; Nachweis: Cuzin, Jean-Pierre (Hg.): *Ausst. Kat. Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993, S. 67, Kat.-Nr. 17.

Abb. 61: Peter Paul Rubens: *Die Landung Marias von Medici in Marseilles*, 1621–1625; Nachweis: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Peter_Paul_Rubens_034.jpg#/media/Datei:Le_D%C3%A9barquement_de_la_reine_%C3%A0_

Marseille,_le_3_novembre_1600_-_Pierre_Paul_Rubens_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_INV_1774_;_MR_965.jpg (gemeinfrei).

Abb. 62: Louis Béroud: *À la Gloire de Rubens*, vor 1905; Nachweis: Bresc-Bautier, Geneviève/Morvan, Frédéric: *Palais du Louvre. Architecture et décor. Guide du visiteur*, Paris 1998 S. 13.

Abb. 63: Eugène Delacroix: *Naïade, d'après Le Débarquement de Marie de Médicis de Rubens*, um 1822, Kunstmuseum Basel; Nachweis: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Landing_of_Marie_de_M%C3%A9dicis_at_Marseilles_-_WGA20337.jpg (gemeinfrei).

Abb. 64: Jean-Léon Gérôme: *Pygmalion*, um 1892, Öl auf Leinwand, 88,9 x 68,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Nachweis: Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (Hg.): Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Köln 2002. S. 150.

Abb. 65: Johann Caspar Nepomuk Scheuren: Studie zu *Die Vätergruft*, vor 1831; Nachweis: https://www.karlundfaber.de/de/_l/4ee8e986/.

Abb. 66: Karl Friedrich Schinkel: *Gotischer Dom am Wasser*, 1813; Nachweis: Haus, Andreas: *Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar*, München/Berlin 2001, S. 169.

Personenregister

Adam, Robert 209, 211, 214
Alberti, Leon Battista 199
Albrecht der Schöne, Burggraf von Nürnberg 167
Alighieri, Dante 200, 321
Amati, Carlo 342
Amaury-Duval, Eugène Emmanuel 443
Ancona, Cyriacus von 199
Anthony Ashley Cooper, III. Earl of Shaftesbury 216
Apoll 355, 427, 437
Aristoteles 192
Arnim, Achim von 134, 276f.
Arnold II. von Isenburg, Erzbischof und Kurfürst von Trier 294, 310
Augustinus von Hippo (Heiliger) 144
Bachelard, Gaston 230, 232
Balduin von Luxemburg, Erzbischof und Kurfürst von Trier 306, 310
Balzac, Honoré de 109 (Anm. 32), 114, 441 (Anm. 32), 452
Barthes, Roland 87
Barye, Antoine-Louis 327
Baudelaire, Charles 381
Becker, Andreas 416, 418
Beckford, William 11
Belting, Hans 177f., 392 (Anm. 117), 453
Benjamin, Walter 44, 92, 448
Bentley, Richard 209f., 213f., 224f., 242f.
Berlage, Hendrik Petrus 92, 106, 173
Béroud, Louis 22, 427, 429–433, 435–452, 481
Beresford-Hope, Alexander James 378
Beyer, Heinrich 294 (Anm. 123)
Beyle, Marie-Henri (Stendhal) 456
Blake, William 11, 164, 261
Blanc, Charles 442
Blechen, Carl 123f., 467
Bloch, Ernst 32
Böcklin, Arnold 147
Boettcher, Georg 79
Boetticher, Carl 80 (Anm. 173, 174), 392
Bofa, Gus 155
Boisserée, Sulpiz 84 (Anm. 189), 266 (Anm. 39), 279
Borgia, Cesare 93
Brandenbusch, Karl 313f., 315 (Anm. 209), 317
Bredekamp, Horst 171, 448 (Anm. 57)
Burckhardt, Jacob 48, 101 (Anm. 7), 102, 161, 162 (Anm. 187), 365, 385, 413, 428, 429 (Anm. 3), 467
Perrier Burgundus, François 118f.
Burke, Edmund 374
Burne-Jones, Edward 351
Byron, George Gordon (Lord Byron) 389, 396
Calderón (Kalderon), Pedro Calderón de la Barca 73
Campe, Joachim Heinrich 100
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 325
Carracci (Künstlerfamilie) 380
Caspar, Joseph 54
Chamisso, Adelbert von 73 (Anm. 144), 150, 184
Charles, Prince of Wales (Charles III., König des Vereinten Königreiches) 357, 403
Chateaubriand, François-René de 150
Chronos 99, 117–123, 321–324, 418, 462

Chute, John 209, 212–215
Cole, William (Reverend) 216
Colonna, Francesco 180, 454
Cornelius, Peter 174, 399
Crispolti, Enrico 377
Cuyp, Aelbert Jacobsz 261
Cölln, Willibald Ferdinand von 116
Daumier, Honoré 352f., 431 (Anm. 6)
Defoe, Daniel 153
Dehio, Georg 29f., 69, 203, 383, 388
Delacroix, Eugène 434f., 437–440, 443–447, 448 (Anm. 54), 452
Deleuze, Gilles 80
Derrida, Jacques 141f., 159, 166, 183, 197, 203, 258, 473
Descartes, René 127
Dibutade (Mythologie) 174
Dickens, Charles 184
Didi-Huberman, Georges 79, 83, 88, 109 (Anm. 32), 202 (Anm. 131), 441 (Anm. 34), 442 (Anm. 36), 473
Dippel, Johann Conrad 368
Disteli, Martin 117f.
Dohme, Robert 315ff.
Dollmann, Georg von 406ff.
Dornröschen 100, 464
Droste-Hülshoff, Annette von 11, 284, 287, 289
Duranty, Louis Émile Edmond 434
Dürer, Albrecht 82 (Anm. 182), 271f., 453
Durkheim, Émile 183
Ebe, Gustav 67 (Anm. 117)
Eccardt, John Giles 206
Eichendorff, Joseph von 11, 321, 333–336, 342–345, 347f., 350, 354f., 360
Eisenlohr, Friedrich 57f.
Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, Königin von Preußen 313
Ernst I., Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha 415
Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha 415
Essex, James 208f.
Falconet, Ètienne Maurice 351
Faust, Johann Georg (Georgius Sabellicus, Faustus Iunior) 359
Fechner, Gustav Theodor 176, 184, 383, 384
Feistel, Simon 294 (Anm. 122), 309ff., 317
Ferguson, James 68
Feuerbach, Ludwig 143
Fichte, Johann Gottlieb 114
Fontane, Theodor 379
Franz I. von Frankreich 102
Freud, Sigmund 107, 107 (Anm. 26), 135–138, 144, 147, 161, 178–181, 183, 185f., 188f., 191–194, 228, 229 (Anm. 55), 230f., 233, 391, 473
Friedell, Egon 115
Friedländer, Walter 434f., 447
Friedrich I. (Barbarossa), röm.-deut. Kaiser 464
Friedrich II. von Preußen 166
Friedrich Wilhelm II. von Preußen 320, 466
Friedrich Wilhelm III. von Preußen 299f.
Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 11, 288–294, 297 (Anm. 128) und (Anm. 133), 298f., 303 (Anm. 161), 304ff., 308, 311, 315 (Anm. 209), 315
Friedrich, Caspar David 49 (Anm. 27), 466
Fritsch, Karl Emil Otto 104
Füssli, Johann Heinrich 205, 238–244, 250, 252, 350, 403, 448
Galatea (Mythologie) 351f., 354, 365 (Anm. 19), 394, 448

Gaudy, Franz Freiherr von 347f., 354
Gautier, Pierre Jules Théophile 344, 441, 450, 452
Gerhard von Köln (auch Dombaumeister Gerhard, Meister Gerhard) 284–288, 305
Géricault, Théodore 434
Gérôme, Jean-Léon 351, 448f., 452
Gerstäcker, Friedrich 277f., 332
Giedion, Siegfried 31, 73
Gneisenau, August Neidhardt Graf von 299
Goethe, Johann Wolfgang von 11, 53, 56, 81, 84, 175, 200f., 265–271, 279, 284f., 288f., 359, 365, 372, 383, 385f., 400, 454, 457f., 465
Görres, Joseph 174, 281f., 399
Götzinger, Ernst 62
Goya, Francisco de 121, 144f.
Grandville, Jean-Jacques 443, 452
Gray, Thomas 205, 225
Greatheed, Bertie 221, 243
Grillparzer, Franz 156 (Anm. 174)
Grimm, Herman 32f., 173, 348ff., 355
Grimm, Jacob und Wilhelm 98, 348
Grosse, Carl von 330f.
Guazzo, Francesco Maria 361
Guhl, Ernst 54
Gumbrecht, Hans Ulrich 44
Günderrode, Karoline von 282
Gundling, Nicolaus Hieronymus 412
Gurlitt, Cornelius 33, 49, 68f., 76, 84, 85 (Anm. 190)
Gussow, Carl 324–328, 330, 348, 350, 355
Haeckel, Ernst 129
Hardenberg, Friedrich von (Novalis) 163
Hase, Conrad Wilhelm 59
Haufingen, Paul von 421
Hebbel, Friedrich 176
Hedge, Frederic Henry 126, 144
Heemskerck, Martin van 259
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 12, 16, 115, 380, 386, 440ff., 445, 452
Heideloff, Carl Alexander 415ff.
Heine, Heinrich 11, 163, 275, 287ff., 457f.
Heinrich IV. von Frankreich 440
Heinrich VII., deut. König 306
Heinrich VII. von England 211f.
Helena (Mythologie) 379, 382
Hercules (Mythologie) 282
Herder, Johann Gottfried 12, 112, 116, 124, 267, 273, 285, 352, 353 (Anm. 98)
Hierneis, Theodor 421f.
Hirt, Aloys 71 (Anm. 136), 78f.
Hoffmann, E. T. A. 16, 136f., 166, 256, 468
Hofmann, Friedrich 414–418, 481
Hofmann, Albert 66, 72
Hofmann, Werner 243
Hofmann, Julius 406f.
Hofmannsthal, Hugo von 28
Hohenzollern (Adelsgeschlecht) 52, 167, 293f. (Anm. 119), 294f. (Anm. 124), 297f. (Anm. 133), 299, 423
Holst, Theodor von 369ff.
Home, Henry 465
Horn, Ferdinand Wilhelm 26f., 51
Hornig, Richard (Stallmeister) 419
Hübsch, Heinrich 70f., 455
Hugo, Victor 11, 114, 189f., 345 (Anm. 74), 356
Humboldt, Wilhelm von 80
Ibsen, Henrick 256 (Anm. 2)
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 434, 440, 442ff., 452
Jackson, Thomas Graham 27f., 60f.
James, Montague Rhodes 257
Jazet, Jean-Pierre-Marie 319

Jensen, Wilhelm 180f.
Jentsch, Ernst Anton 133–136, 187, 193
Jesus von Nazareth (Jesus Christus) 105, 128, 165
Johann von Böhmen (der Blinde) 197f. (Anm. 133), 297f. (Anm. 133)
John of Eltham, Earl of Cornwall 212
Jung, Carl Gustav 182f., 231 (Anm. 69), 232 (Anm. 73), 237
Jung-Stilling, Johann Heinrich 147f., 167 (Anm. 13)
Kandinsky, Wassily 31
Kant, Immanuel 12 (Anm. 4), 110, 382 (Anm. 83)
Kardec, Allen 146 (Anm. 151), 164
Karl IV., röm.-deut. Kaiser 306
Karl X. von Frankreich 299
Kerner, Justinus 466
Klee, Paul 111
Klenze, Leo von 272ff.
Klinger, Max 325
Klostermann, Rudolf 413, 420
Kobell, Luise von 421
Konstantin I., röm. Kaiser (Konstantin der Große) 239, 252, 293 (Anm. 116), 305
Könige, die heiligen drei 288
Koselleck, Reinhart 98
Kraus, Karl 482
Kugler, Franz 55
Kunigunde von Oralmünde 167
Kuno II. von Falkenstein, Erzbischof und Kurfürst von Trier 294, 310
Labes 54
Lafontaine, Pierre Joseph 149
Lahneck, Ritter von (Embricho von Lahneck) 315
Lassaulx, Johann Claudius von 295, 297
Lassus, Jean-Baptiste 381
Lazarus (Heiliger) 105
Le Brun, Charles 263, 409, 440
Le Fanu, Joseph Sheridan 349
Leiden, Lukas von 259
Lenoir, Alexandre 149f.
Lewald, August J. (Pseud.: Kindermann, Hans) 121f.
Lewis, Matthew Gregory 166
Lincoln, Abraham 166
Louis Philippe I. von Frankreich 299, 345
Lübke, Wilhelm 49, 66, 410
Lucretia (Heilige) 362
Ludwig I. von Bayern 52, 176f., 405
Ludwig II. von Bayern 11, 21, 405, 407, 410, 414, 419–422, 424f.
Ludwig IX. von Frankreich (Heiliger) 65
Ludwig XIII. von Frankreich 407
Ludwig XIV. von Frankreich 240, 406, 420f., 424f.
Ludwig XV. von Frankreich 421 (Anm. 53), 425
Ludwig XVIII. von Frankreich 68
Macchiavelli, Niccolò di Bernardo dei 260
Maintenon, Madame de (Françoise d'Aubigné) 422
Malten, Heinrich M. 308
Mann, Horace 207, 233, 248
Manutius, Aldus 180
Maria (von Nazareth, Mutter Gottes) 201, 336
Marie-Antoinette von Österreich-Lothringen 421 (Anm. 53), 422
Marinetti, Filippo Tommaso 451 (Anm. 60)
Marx, Karl 26, 142
Max, Gabriel von 11
Maximilian I., Kaiser von Mexico 166
Maximilian II. Joseph von Bayern 405
Mayenburg, Arnold 286

Medici (Adelsgeschlecht) 328
Medici, Maria von 430 (Anm. 5), 440, 450
Medici, Katharina von 257
Meier-Graefe, Julius 438f.
Mérimée, Prosper 11, 344f.
Michelangelo Buonarotti 106, 243, 427ff., 435, 437, 447
Michelet, Jules 102
Mielke, Robert 392
Morris, William 264, 402
Müller, Johannes von 177
Mundt, Theodor 114
Muthesius, Hermann 51, 67, 74, 91, 106, 414
Napoleon I. (Napoleon Bonaparte) 26, 47, 52, 167, 262f., 308, 318f., 342
Nietzsche, Friedrich 28, 88, 118f., 122, 237, 257, 260, 270, 273
Ostendorf, Friedrich 30
Otto I., röm.-deut. Kaiser 275
Otto VI. von Orlamünde 167
Otzen, Johannes 74 (Anm. 148), 91
Ovid (Publius Ovidius Naso) 351
Parrhasios 321
Passavant, Johann David 104
Paul, Jean 72, 78
Paulig, Friedrich R. 165
Perrault, Charles 240
Persius, Ludwig 292
Petrarca, Francesco 101 (Anm. 8), 199, 371
Pietschker, Carl 325f., 328
Piles, Roger de 440–444
Plantagenet, Edmund Crouchback 212, 215
Plinius Secundus 180, 329f., 354
Poe, Edgar Allan 11, 168f., 424
Pompadour, Madame de (Jeanne-Antoinette Poisson) 422
Potter, Paul 259
Poussin, Nicolas 434, 440
Praxiteles 328f.
Prometheus (Mythologie) 358f., 368 (Anm. 31), 370, 393
Pückler-Muskau, Hermann von 87
Pugin, Augustus Welby Northmore 9, 54, 60, 87
Pygmalion (Mythologie) 109, 349, 351ff., 365 (Anm. 19), 394, 448f., 452
Quatremère, Quincy de 451
Raffael (Raffaello Sanzio da Urbino) 106, 243, 271
Rank, Otto 137
Raupach, Ernst 124f.
Reichensperger, August 25, 56, 62–65, 281, 301 (Anm. 151)
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 259, 261f.
Richter, Henry James 261ff.
Riegel, Herman 303
Riegl, Alois 173
Ripa, Cesare 324
Robert, Hubert 427f., 437, 451
Robinson, William 208
Romberg, Johannes Andreas 418
Rops, Félicien 361–364, 366, 371
Rosenkranz, Karl 153f., 386–390, 398, 401
Rosenthal, Carl Albert 58, 316 (Anm. 216), 317f.
Rothbart, Georg Conrad 415ff.
Rubens, Peter Paul 261, 263, 427, 429, 431ff., 435–450
Rushdie, Salman 153
Ruskin, John 48 (Anm. 17), 61, 75, 105, 402, 413f., 458
Ruthall, Thomas 212
Sangallo, Francesco de 175
Schalcken, Godefridus 349

Scheuren, Caspar Johann Nepomuk 311ff., 462
Schiller, Friedrich 152 (Anm. 165), 455
Schinkel, Karl Friedrich 57, 62, 69, 71, 91, 172, 290, 291 (Anm. 110), 292, 295ff., 299 (Anm. 137), 300ff., 312, 315, 461, 463, 466 (Anm. 20)
Schlegel, August Wilhelm 292 (Anm. 114), 465
Schlegel, Friedrich 33, 57, 65, 82, 172, 256, 398
Schlosser, Christian Heinrich 84
Schopenhauer, Arthur 80
Schubert, Gotthilf Heinrich von 235
Schücking, Levin 283f., 287
Schultze-Naumburg, Paul 189, 391
Schwind, Moritz von 269f.
Scipio (Publius Cornelius Scipio Africanus) 156
Scott, George Gilbert 54f., 60, 78, 83
Seddon, John Pollard 27, 277, 381
Sedlmayr, Hans 31, 32 (Anm. 37), 37, 56 (Anm. 56), 383, 392 (Anm. 118)
Ségur (Segür), Grafen von 260
Semper, Gottfried 24f., 66, 69, 72, 76, 89f., 94, 102, 172, 382
Shakespeare, William 73, 112 (Anm. 42), 124, 142, 238 (Anm. 97), 250, 261
Shelley, Mary 21, 151, 366, 367 (Anm. 24) und (Anm. 27), 368, 370–377, 382ff., 386, 390, 393f., 396–399, 401ff.
Siegmund, Adolf 67
Simmel, Georg 92, 142
Spierig, Michael 459
Spierig, Peter 459
Statz, Vincenz 287
Steinbach, Erwin von 55, 62 (Anm. 82), 266, 269f., 279, 284, 288, 385, 457 (Anm. 7), 458
Stevenson, Robert Louis 151
Stieglitz, Christian Ludwig 53, 55, 61, 82
Stier, Hubert 66f., 378
Stirner, Max 115, 127–130
Stoker, Bram 132
Storm, Theodor 187f.
Stryk, Johann Samuel 416, 418
Stüler, Friedrich August 59, 291 (Anm. 110), 292, 297
Suger, Abt von Saint-Denis 461
Teniers, David 261, 263
Tennyson, Alfred 173
Thomas of Lancaster, Duke of Clarence 212
Thukydides 260
Tieck, Ludwig 11, 85, 175, 270f.
Tizian (Tiziano Vecellio) 335 (Anm. 37), 336, 443
Troeltsch, Ernst 35
Uzanne, Louis-Octave 361, 363, 371
Van Dyck, Anthonis 261
Varchi, Benedetto 175
Vasari, Giorgio 44 (Anm. 8), 101, 112, 171, 175, 237
Veit, Philipp 336
Venus 132, 321, 323–331, 334, 336ff., 340ff., 344–348, 351, 354f., 454, 479
Vergil (Publius Vergilius Maro) 200, 351
Vermeer van Delft, Jan 325
Vernet, Horace 319
Veronese, Paolo 435
Viollet-le-Duc, Eugène 46 (Anm. 12), 203, 345
Vischer, Friedrich Theodor 73, 78, 364ff.
Vois, Ari de 259
Volkmann, Adalbert Wilhelm 412
Voltaire (François-Marie Arouet) 101 (Anm. 10), 113, 250
Voltz, Johann Michael 120ff.
Vulpius, Christian August 143f.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 11, 82, 85, 175, 261, 271
Wackernagel, Wilhelm 90, 91 (Anm. 219)
Walpole, Horace (Pseud.: William Marshal) 11f., 20f., 159, 187, 205–218, 220–237, 242–252, 257, 266, 350, 371f., 403, 448, 456, 459, 474
Werner, Joseph 151f.
Werner III. von Falkenstein, Erzbischof und Kurfürst von Trier 294, 297f. (Anm. 133)
Wiegmann, Rudolf 24, 272ff., 316f., 413
Wieland, Christoph Martin 330
Wienbarg, Christian Ludolf 73, 78, 258–261, 271, 277
Wilde, Oscar 161f., 257, 481
Wilhelm I., deut. Kaiser 294f. (Anm. 124), 408
Winchester, Sarah Lockwood 459f.
Winchester, William 459
Winckelmann, Johann Joachim 23f., 32, 48, 73, 81, 86, 94f., 112, 171, 238, 240, 350, 380, 427, 456
Wislicenus, Hermann 464
Wölfflin, Heinrich 173, 348
Wonder, Pieter Cornelis 322ff.
Worringer, Wilhelm 83, 456
Wouverman, Philipp 259
Zanoia, Giuseppe 342
Zeuxis von Herakleia 379
Zimmermann, Johann Georg von 131
Zwirner, Ernst Friedrich 287

Sachregister

Aberglaube 116, 167 (Anm. 15), 218, 464, 468
Ancien Régime 51, 168, 468
Bauhütte 61, 63, 282, 388, 464
Beschwörung 28, 69, 107f., 144, 151, 195, 198, 214, 347, 361f., 387, 412, 424f., 432, 438, 440, 450 (Anm. 58)
Gedächtnis, kollektives Gedächtnis 75 (Anm. 155), 79, 138ff., 179, 182, 191, 194f., 230, 427
Doppelgänger 136f.
Dornröschenschlaf 196, 306
Eklektiker 244, 383, 392, 401
Empyreum 10, 131, 164
Erinnerungspolitik 20, 50, 156, 195, 417f., 480
Fasching 94
Funktionsgedächtnis 140
Gothic Novel 11, 21, 193, 201, 206, 215, 224, 322 (Anm. 5), 368, 371f., 394, 397, 456, 460, 481
Grand Tour 205, 240, 372, 397
Heidentum 330, 333f., 348, 454
Heimsuchung 18, 21, 106f., 142, 150, 153, 158 (Anm. 180), 170, 184, 192, 199, 205, 251, 275, 425, 453f., 459, 467, 469, 474f., 478ff.
Historizität 78, 100, 142 (Anm. 137), 143, 170, 202 (Anm. 130), 273, 322, 402 (Anm. 135), 442 (Anm. 36), 455, 464-467, 475
Ikonoklasmus, Ikonoklasmen 140, 149, 182
Individualstil 43, 44 (Anm. 7), 112, 420, 451
Jenseits 11, 87, 126, 128, 146, 154, 164, 263, 289, 441 (Anm. 34), 476
Jenseitstopografie 131, 164f., 176
Kulturerbe 21, 54, 197, 212
Maskerade 37, 89–93, 95, 124, 315, 322, 392 (Anm. 117), 466 (Anm. 20), 472, 482
Medium 107, 168, 199, 361, 436, 477
Okkult, Okkultismus, Okkultist 15, 107, 135 (Anm. 106), 341, 358, 362, 472
Paragone 103, 175, 327, 343, 352, 355, 452
Phantastik 11, 126, 132, 238 (Anm. 96), 358, 366, 473
Psychoanalyse 154, 178f., 181f., 186, 188
Purgatorium 10, 131, 164, 200, 213
Séance 11, 107, 350, 423, 432, 466, 472, 477
Spiritismus 10f., 15, 17f., 22, 97, 107f., 135, 144, 146f., 158, 163ff., 466
Spiritist 11, 110, 129, 135 (Anm. 105), 146 (Anm. 151), 147, 158, 471
Stilbegriff 15, 19, 44f., 48, 111, 465
Stildebatte 10, 13, 18, 22, 75, 95, 130, 170, 203, 325, 355, 368, 370, 372, 375, 377, 386, 399, 471, 474, 477, 480f.
Stildenkmal 22, 337, 471, 475
Stil-Erbe 14, 28, 70, 86, 244, 414, 464, 479
Stilgeschichtsschreibung 43, 45, 49, 112, 150, 307
Stilpluralismus 73, 382, 483
Stilpolitik 47, 62, 86, 298, 300, 306, 315, 410 (Anm. 21)
Stilreinheit 29, 46, 209, 377f., 380, 384, 387, 392, 401

Totenbeschwörung 31, 151
Totengeist 95, 108, 131, 144, 165, 185, 201, 263, 304, 477
Totengespräche 261, 271
Totenmaske 94, 178
Totenreich 15, 126, 148, 150, 355
Totenruhe 148, 150, 201, 203, 463, 473
Totentanz 148, 260
Trauma 182–186
Traumikonografie 235
Trugbild 98, 278, 333, 336, 354, 479
Unheimliche, das 20, 133–138, 183, 187, 191–194, 230, 374, 385, 400, 479
Vampir 132f.
Vampirismus 132, 479
Vanitasmotivik 213, 327
Wiederauferstehung 58, 100, 131, 193, 198, 317, 471, 475
Wiedergängertum 20, 27, 425, 438, 455, 462, 482
Wiedergeburt 29, 57, 66, 100, 101, 104, 106, 313, 317, 454
Zeitfluss 29, 97, 99f., 117, 159, 174, 321f.
Zeitreisen 82, 264
Zeitstil 20, 28, 43, 61, 71, 93, 111, 172, 174
Zwischenreich 107, 115, 130f., 164
Zwischenwelt 11, 107, 126, 310
Zwitterwesen 120, 134, 384

Geister/Spuk

Bilderspuk 14, 170, 202, 236, 330, 355, 371, 429, 432, 433 (Anm. 9), 435, 440, 448 (Anm. 57), 451, 476f.
Bilderspuk der Venus 348, 354, 454
Burggeist 158, 277, 313, 320
Elementargeist 133
Flaschengeist 151
Gegenwartsgeist 78
Geisterbeschwörer 24, 362
Geistergespräch 10, 85, 143, 199f., 244 (Anm. 111), 261, 269, 284f., 480, 482
Geisterglauben 162 (Anm. 187), 165, 423, 455
Geisterstadt 278
Geistiges Eigentum 21, 405, 411–414, 419ff.
Gespenstererzählungen 245, 251, 268, 479
Gespensterfurcht 19, 33, 460, 472
Gespenstergenre 11, 372, 457
Gespenstergeschichte 14 (Anm. 7), 27, 170, 184, 242, 396 (Anm. 124), 424, 455f., 482
Gespensterrecht 417f.
Gespensterspuk 10, 13, 21, 31, 97, 124, 135, 142, 163, 171, 186, 197, 216, 257, 318, 453, 462, 467, 471, 480
Gespinst 97–100, 220, 384 (Anm. 89), 481
Ghost 27, 111, 133, 153, 161, 181, 184, 277
Hausgeist 224, 476
Hirngespinst 98, 100
Klopfgeist 158
Museumsspuk 261, 271
Phantastische Gespensterliteratur 198
Plagegeister 26
Poltergeist 116, 133 (Anm. 95), 159
Schauerliteratur 97, 471
Schauerroman 223, 247
Schreckgespenst 142
Schutzgeist 85, 115, 131
Spiritualität 56f., 60, 62, 109f., 461, 468
Spukadressaten 160, 255, 278
Spukaffinität 19, 22, 453, 458, 468, 483
Spukdebatte 9f., 14
Spukdiskurs 9f., 16ff., 20, 22, 97, 195, 203

Spukgespenst 22
Spukhaus 188, 459, 483
Spukliteratur 9f., 12, 87, 93, 170, 311, 322, 330, 456, 459f., 474, 481
Spukmetapher 12, 18, 23, 32, 130, 186, 474
Spukmetaphorik 17, 23, 32, 186, 274, 306, 482, 483
Spukmotiv 11, 165, 199, 201, 236 (Anm. 93), 257, 265, 272, 289, 306, 393, 405, 458
Spuknarrativ 11f., 19, 157, 161, 166, 171, 256 (Anm. 3), 268, 271, 305, 355, 454, 472, 477
Spukroman 13, 17
Stilgespenst 266
Stilspuk 269, 279, 345
Volksgeist 113, 115, 128f.
Weiße Frau, die 167f., 255, 321, 338, 468
Weltgeist 12, 115, 129, 283, 467

Zeiten/Stile

Architekturhistorismus 37, 40, 89, 91 (Anm. 221), 471
Eklektizismus 21, 251, 357, 368, 377–384, 386f., 389f., 391 (Anm. 116), 392f., 396, 399–403, 469, 480f.
Epochenstile 12, 16, 22, 27, 39, 43, 46, 50, 56f., 75, 103f., 108, 111, 113, 196, 237, 242, 244, 247, 252, 265, 275, 279, 335, 368, 370, 385, 388, 390, 401ff., 453, 455f., 466, 468, 471, 474, 480, 482f.
Gotikrezeption 61, 82, 251, 265
Gotisierung 208f., 302
Historismuskritik 35 (Anm. 2), 93, 368, 452
Horrorgenre 158, 160, 460
Neobarock, Neubarock 68, 76, 327, 411, 435, 446f., 450, 452, 468
Neoklassizismus 39f., 48, 274, 335, 453f., 466f.
Neorenaissance, Neo-Renaissance 40, 48, 66ff., 76, 102, 410, 467, 480
Neoromanik 40, 65, 70, 74, 292, 301, 411, 455
Neostil 16, 19, 22, 25, 27f., 32, 36, 38, 39f., 42, 48, 50f., 60, 71, 75, 80, 86 (Anm. 196), 93, 103, 133 (Anm. 94), 174, 186, 191f., 194f., 198, 265, 292, 302, 312, 315, 317f., 377, 400, 449, 453, 466, 468, 471f., 476, 480ff.
Neugotik, neugotisch 20, 25, 27, 40, 48, 55ff., 61f., 62 (Anm. 148), 76, 78, 91, 192, 201 (Anm. 128), 206f., 218 (Anm. 38), 234, 237, 246, 251ff., 265, 276f., 288f., 292, 297, 304, 308, 310, 312f., 315ff., 342, 345, 363, 411, 415, 417, 456, 460, 464f.
Neumittelalterliche Stile 277
Referenzepoche 102, 197, 437, 450
Referenzstil 25, 28, 30, 32, 40, 50, 76, 191f., 194f., 198f., 256, 265, 302, 448, 455