

DIETRICH BOSCHUNG UND SEBASTIAN DOHE (HG.)

DAS MEISTERWERK ALS AUTORITÄT

Zur Wirkmacht kultureller
Figurationen

MORPHOMATA

Meisterwerke sind allgegenwärtig: Obwohl der Begriff wissenschaftlich überholt erscheint, begegnet er uns doch tagtäglich. Museen, Verlage und Konzerthäuser werben mit diesem Etikett für Werke als ausgezeichnete Vorbilder, denen unsere ungeteilte Aufmerksamkeit gebührt. Das wirft die Frage auf, welche Faktoren den Status von Artefakten als Meisterwerke begründen und tradieren.

Auch Autorität ist allgegenwärtig: Als auszeichnende Eigenschaft strukturiert sie unsere Gesellschaft und ermöglicht, steuert oder verhindert soziales Handeln. Verbindet man den Meisterwerkbegriff mit dem der Autorität, eröffnen sich neue Perspektiven, um die Funktion und Dynamik von ästhetischen Vorbildern zu verstehen. Der vorliegende Band untersucht so das Meisterwerk als Autorität in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen und verdeutlicht im Wechsel der Fragestellungen die Erkenntnismöglichkeiten dieses Konzeptes.



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 10

HERAUSGEGEBEN VON DIETRICH BOSCHUNG
UND SEBASTIAN DOHE

DAS MEISTERWERK
ALS AUTORITÄT
Zur Wirkmacht kultureller
Figurationen

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
Internet: www.fink.de

Lektorat: Sebastian Dohe, Thierry Greub
Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5528-4

INHALT

Einleitung	7
DIETRICH BOSCHUNG Das Meisterwerk als Autorität: drei archäologische Bemerkungen	13
SEBASTIAN DOHE Raffael und visuelle Autorität – Zum Modell kultureller Autoritäten	19
FLORIAN NEUMANN Petrarca und die Konstitution literarischer Autorität in der Literatur der italienischen Renaissance	48
LUCIE-PATRIZIA ARNDT »The Mistress of the Western World« – Antikenrezeption in der Konstruktion von Washington, D.C.	60
ANNEMARIE ZEILLER Picasso und die Mittelschicht – Autoritative Diffusion am Beispiel von Picassos <i>Guernica</i>	81
GERO WYCIK Das verhinderte Meisterwerk – Rezeptive Dekonstruktionsprozesse am Beispiel von Schumanns <i>Manfred</i>	108
Verzeichnis der Autoren	127
Tafeln	129

EINLEITUNG

Es ist ein stets wiederkehrendes Faktum der Kunst- und Kulturgeschichte, dass bestimmte Kunstwerke anderen in der Betrachtung vorgezogen werden: sie gelten als schöner und wertvoller, qualitativ besser und reicher an Gehalt. Als ›Highlight‹ eines Museums übernehmen sie Werbefunktion und massieren Aufmerksamkeit, garantieren Besuchermassen und steuern Wahrnehmungen. Als exemplarische Stellvertreter einer Epoche oder eines Stils stellen sie unverzichtbar scheinende Orientierungsmarken der Wissenschaft dar und als »identitätsstiftende Werke«¹ bilden sie den Grundstein einer ästhetischen Bildung. Gelangen sie einmal auf den Kunstmarkt, erzielen sie hier unter medialem Begleitecho Rekorderlöse.

Für die Bezeichnung solcher Kunstwerke von herausragendem Stellenwert hat sich der Begriff des Meisterwerks eingebürgert. Im ursprünglichen Wortsinn bezeichnete der Begriff eine Qualifikationsarbeit, die zum Erlangen eines Meistertitels abgeliefert werden.² War das Meisterwerk hier eine anerkannte, regelhaft begreifbare Kategorie, etablierte sich der Begriff ab dem 16. Jh. und vor allem in der Genieästhetik des 19. Jh. in der Bedeutung, die wir heute noch kennen: Durch Verbindung des auszeichnenden Titels Meister mit dem emphatischen Werk-Begriff entstand eine scheinbar einfach verständliche, erhebende

¹ Mit diesem Attribut belegt eine 2005 für den Schulunterricht erstellte Lehrmaterialsammlung »100 Ikonen der Kunstgeschichte«. Vgl. <http://www.lehrer-online.de/ikonothek.php> (Zugriff: 30.09.2012).

² Der deutsche Begriff des ›Meisterstücks‹ verweist noch hierauf. Zur Genese und Bedeutungsdimension des Begriffs vgl. Baxandall, Michael: Masterpiece. In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. 34 Bde. London u. a. 1996. Bd. 20, S. 598–600 und ausführlich Holler, Wolfgang: Auf der Suche nach dem Meisterwerk. In: Holler, Wolfgang / Schnitzer, Claudia (Hg.), Das Kupferstich-Kabinett in Dresden. Zeichnung, Graphik und Photographie. München/Berlin 2007. S. 9–21.

Auszeichnung, die zugleich ein absolute, unantastbar scheinende Kategorie bezeichnete.³

Meisterwerke strukturieren das ästhetische Denken und Erleben in Bildender Kunst ebenso wie in Literatur, Musik oder Architektur seit vielen Jahrhunderten. Ihre Existenz und der Umgang mit ihnen erscheinen zumeist so selbstverständlich, dass sie als natürlich gegebenes Faktum empfunden werden können. Es ist nicht zu übersehen, dass der daraus resultierende extensive Gebrauch des Meisterwerkbegriffs als ästhetische Kategorie ihn vor allem im 19. und 20. Jh. wissenschaftlich in Verruf gebracht hat. Dennoch ist er als Auszeichnung nicht verschwunden, sondern lebendiger denn je, wie z. B. die Titel von Kunstausstellungen und literarischen Anthologien immer wieder bezeugen. Das ausgezeichnete Kunstwerk spielt also nach wie vor eine wichtige Rolle und sollte Anlass dazu geben, seiner strukturellen Funktion, den Bedingungen seiner Existenz, seiner Dynamik, Genese und seinem Verschwinden näher auf den Grund zu gehen.

Anstatt hierfür den Begriff des Meisterwerks wissenschaftlich rehabilitieren zu wollen, soll er im Folgenden eher beschreibend für das Phänomen des ausgezeichneten Kunstwerks eingesetzt werden. Diesem nähert sich der vorliegende Band, indem er den Begriff der Autorität ins Zentrum stellt. Dieser Begriff wurde im 20. Jh. vor allem durch die Forschungen von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno geprägt, zugespitzt im Begriff des ›autoritären Charakter‹, indem übermäßige Autoritätsgläubigkeit als Bedingung des Faschismus identifiziert wurde.⁴ War Autorität in der folgenden '68er-Bewegung mit Schlagworten wie ›antiautoritäre Erziehung‹ noch tendenziell negativ konnotiert, hat sich dies in der Gegenwart grundlegend gewandelt.⁵ Autoritätsdebatten haben

³ Vgl. ebd., S. 16. Holler weist zwar auf die Verbindung von Autorität und Meisterwerksdefinitionen ebd., S. 18 f. hin, bezieht sich aber nur auf die Stützung des Status eines Kunstwerks durch institutionalisierte Autoritäten.

⁴ Vgl. Horkheimer, Max: Theoretische Entwürfe über Autorität und Familie – Allgemeiner Teil. In: Ders. (Hg.), Studien über Autorität und Familie. Erstaussgabe Paris 1936 [Reprint Lüneburg 1987], S. 3–76., bes. S. 24 mit der Definition von Autorität als »bejahte Abhängigkeit« und Fokus auf die »Familie als Produzentin von bestimmten autoritären Charaktertypen« (ebd., S. 61). Dieser Charakter wird zum zentralen Forschungsgegenstand Adornos (Adorno, Theodor W.: *The Authoritarian Personality*. New York 1950).

⁵ Vgl. hierzu Schilling, Helmut: »antiautoritär« – Analyse eines Schlagwortes. In: *Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache*. Jg. 82. Wiesbaden 1972, S. 143–149. Dass der Begriff ›autoritär‹

wieder Konjunktur: Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Umwälzung durch Wirtschaftskrise und Globalisierung werden vor allem in Wirtschaft und Politik Fragen nach Vertrauen, richtigen Werten und ethischer Führung wieder anhand des Begriffs der Autorität diskutiert.⁶

Als soziale Strukturfunktion begegnet uns Autorität alltäglich im gesellschaftlichen Miteinander: Sie regelt menschlichen Umgang, organisiert das Verhalten in Gruppen, steckt Hierarchien ab und lenkt und unterstützt soziales Handeln, kann es aber auch verhindern. Als dynamisches Phänomen existieren Autoritäten immer nur gebunden an die Unterstützung von Menschen und können durch deren Widerstand auch wieder zu Fall gebracht werden. Indem Autoritäten für bestimmte Werte eintreten, können sie Vorbildfunktionen einnehmen, die sie dann wieder verlieren, sobald sie diesen Werten nicht mehr gerecht werden. Wenn Autoritäten stürzen, dann oft mit denen, die sie bis zuletzt vehement unterstützt haben: Die enge Bindung an Autorität birgt ebenso die Chance auf sozialen und ökonomischen Profit als auch die Gefahr gemeinsamen Niedergangs.

Verbindet man den Autoritätsbegriff mit dem des Meisterwerks, öffnen sich neue Perspektiven. Wie Autoritäten stehen Meisterwerke für besondere Eigenschaften ein wie z. B. Schönheit, Wahrheit und Ordnung. Indem Meisterwerke als Autoritäten fungieren, üben sie eine zentrale soziale Funktion aus, die Gesellschaft stabilisiert, Orientierung bietet und Handeln ermöglicht, aber auch Perspektiven steuert und Handlungsmöglichkeiten einschränkt. Die Wirkmacht eines Meisterwerkes ist insofern tatsächlich eine Handlungen beeinflussende Macht, zu der sich Menschen annehmend oder ablehnend verhalten können, aber in jedem Fall verhalten müssen. So wie Autoritäten nicht zeitlos existieren können, können auch Meisterwerke keine ewiggültige Kategorie darstellen; eine solche Behauptung ist eher Ausdruck eines sozialen Anspruchs als Aussage über einen Gegenstand. Wer ein Meisterwerk propagiert, kann selbst darauf hoffen, dass etwas von dessen Ruhm auf ihn abfällt; wenn

eine eher negative Konnotation (Strenge, Dominanz, Machtmissbrauch) besitzt, Autorität als solche dagegen durchaus positiv bewertet wird, zeigt die jüngste Studie von Petersen, Thomas: *Autorität in Deutschland. Eine Studie des Instituts für Demoskopie Allensbach*. Bad Homburg 2011.

⁶ Vgl. z. B. Eichert, Christof (Hg.): *Autorität Heute – Neue Formen, andere Akteure?* Freiburg/Basel/Wien 2011 und Meier, Uto / Sill, Bernhard (Hg.): *Führung. Macht. Sinn. Ethos und Ethik für Entscheider in Wirtschaft und Gesellschaft und Kirche*. Regensburg 2010.

es sich aber dagegen als nicht nachhaltig oder gar als Fälschung herausstellt, dann kann sich dieser Ruhm in Makel verkehren. Die Bindung an Meisterwerke bietet Chancen wie Risiken der sozialen Positionierung.

Die Aufsätze des folgenden Bandes erörtern das »Meisterwerk als Autorität« in möglichst verschiedene Richtungen: Verschieden hinsichtlich des Gegenstandes, der Epoche und der wissenschaftlichen Disziplin, aber auch hinsichtlich möglicher Facetten von Autorität, der Frage nach sozialer Differenzierung ihrer Wirkung, unterschiedlicher Gewichtung von werkimmanenten und -externen Faktoren, der unterschiedlichen Rolle von Urheber, Institutionen und Nachwelt und schließlich der Frage nach gelungener als auch gescheiterter Autorität. Ziel ist eine möglichst facettenreiche Auslotung der Erkenntnismöglichkeiten, die die Verbindung von Autorität und Meisterwerk bietet.

Dietrich Boschung leitet aus archäologischer Perspektive in die Thematik ein, indem er die antike Vorstellung herausgehobener Kunstwerke beschreibt und am Beispiel der Zeusstatue des Phidias exemplarisch erörtert. Auch die Auffassung der Neuzeit von Meisterwerken der Antike gerät in den Blick und wird anhand der Rezeption der *Venus Medici* erörtert, um konzipiert eine Reihe von Eigenschaften zur Etablierung wie auch zum Verlust der Autorität eines antiken Meisterwerkes aufzuzeigen.

Der Aufsatz von Sebastian Dohe erörtert Autorität mittels einer detaillierten, soziologisch hergeleiteten und historisch verankerten Definition, um sie auf die Rezeption von Kunstwerken zu übertragen. Mithilfe des Begriffs der visuellen Autorität nähert er sich der Kunst Raffaels und dessen bis ins 19. Jh. berühmtesten Werk an, der *Transfiguration Christi*. Autoritativ soll so das Entstehen und Vergehen eines Meisterwerkes erklärt werden können, wofür unterschiedliche Aspekte in den Fokus geraten: Die enge Verbindung von Künstler und Werk, die Nutzbarmachung von Autorität für unterschiedliche Gruppierungen, Strategien der Kompensation bei Kritik an dieser Autorität und die Rolle unterschiedlicher Verbreitungsmedien wie Kopien und Druckgraphik zur Vermittlung von Anspruch. Auch das Verschwinden des ehemals »berühmtesten Bildes der Welt« wird hier einbezogen. Im Schluss wird eine Ausweitung des Konzeptes visueller Autorität vorgeschlagen, das als kulturelle Autorität nicht nur für Werke der bildenden Kunst, sondern für Artefakte im Allgemeinen Gültigkeit beansprucht.

Florian Neumann widmet sich der literaturhistorischen Etablierung von Autorität am Beispiel von Petrarca. Dieser gilt schon in der Frühen Neuzeit als einer der wichtigsten italienischen Dichter, der selbst mit Anleihen an berühmten Vorgänger arbeitet, um eigene Geltung zu erlangen

und zum *Klassiker* zu werden. Literarische Autorität ergibt sich so aus zwei Prozessen: zum einen aktiv vom Autor betrieben als Strategie des *self-fashioning*, indem eine bestimmte Geltung für sich beansprucht wird, zum anderen postum an die Eigenschaften des Werkes geknüpft. Petrarca wird von der Nachwelt zum Modell erfolgreicher Dichtung erklärt, die sich sowohl auf die Autorität berühmter Vorbilder berufen kann, aber auch genug Ruhm für die Erfindungsgabe nachfolgender Generationen bietet. Durch diese Zuweisung einer Modellfunktion und entsprechenden Orientierungshilfe wird Petrarcas literarische Autorität nachhaltig gefestigt.

Autorität und Architektur sind eng verwandte Phänomene: In aufwendigen Architekturen manifestieren sich ästhetische wie herrschaftliche Ansprüche und bekannte Formgebungen vor allem der Antike bilden eine Autorität aus, von der spätere Epochen leihen, um eigene Ansprüche und Werteideale zu demonstrieren. Lucie-Patrizia Arndt untersucht diesen Prozess anhand der Planung und Errichtung der Hauptstadt der jungen USA, Washington D. C., ab dem ausgehenden 18. Jh. Über Anlehnungen an antike Vorbilder von besonderer Geltung soll die Hauptstadt zum politischen und ästhetischen Vorbild und Orientierungspunkt einer neuen Nation werden und in diesem Sinne als Meisterwerk fungieren. Hinter dieser Zielsetzung stehen allerdings widerstreitende Planungskonzepte, die unterschiedliche Wertvorstellungen und Ideale zum Entstehen dieser neuen Nation ausdrücken. Diese unterschiedlichen Wertvorstellungen bündeln sich in der Persönlichkeit der Architekten als Meister eines urbanen Gebildes. Durch den beständigen Diskurs und wechselnde Intentionen wird die neu gegründete Stadt schließlich überfordert und die Potenz antiker Anleihen reicht nicht aus, um über die Mängel einer zu weitläufig und zu idealistisch gedachten Planung hinwegzutäuschen; die erzielte architektonische Autorität bleibt nur Stückwerk.

Meisterwerke sind nicht nur ästhetische Orientierungsmarken für Eliten: Manchen Kunstwerken gelingt es, auch über die Grenzen künstlerischer oder intellektueller Zirkel hinweg Geltung in der Breite der Gesellschaft zu erlangen. Picassos *Guernica* ist eines der Kunstwerke des 20. Jh., dem dies gelungen ist und Annemarie Zeiller nimmt es zum Gegenstand, um seiner autoritativen Geltung in der Mittelschicht nachzugehen. Für diese erhält das Kunstwerk vor allem durch die Politisierbarkeit des Inhaltes Bedeutung, hinzu treten aber auch wichtige Katalysatoren wie die aktive Rolle des Künstlers, ein Wechsel ästhetischer und politischer Orientierung zwischen den Generationen und kulturelle Unterschiede zwischen Europa und den USA mit je unterschiedlichen Wertsetzungen.

Auch das Kunstwerk selbst bietet sich in Bildzitat, die den emotionalen Gehalt von Schrecken und Schmerz verdichten, als Substrat politischer Agitation immer wieder an. Dabei beleuchtet sie auch die Probleme der Moderne, Meisterwerke zu definieren und wie diese Deklaration für die Etablierung von Status des Bildes eine Rolle spielt. So ergibt sich eine exemplarische Verbindung von günstigen historischen Umständen, künstlerischer und institutionalisierter Beförderung, gesellschaftlicher Neuorientierung und bildinterner Eigenschaften, die *Guernica* im Gedächtnis einer breiten Bevölkerungsschicht verankert.

Wie Meisterwerke entstehen, wird in der Regel diskutiert, nachdem sie sich als solche für mindestens einen gewissen Zeitraum etabliert haben. Dagegen wird nur selten gefragt, welche Mechanismen ein Kunstwerk seinen Meisterwerksstatus verlieren lassen oder verhindern, dass es ihn erlangt. Dieser Frage geht Gero Wycik am Beispiel der Oper *Manfred* von Schumann nach, die nach frühem Ruhm binnen kurzer Zeit aus dem Fokus der Aufmerksamkeit verschwindet. Das Wechselspiel von Zu- und Abschreibung wird sowohl in aktiven Komponenten als auch passiv wirkenden Einflüssen gesucht, für die eine mentalitätsgeschichtliche Perspektive gewählt wird. Verantwortlich für eine Abschreibung sind demnach Werkeigenschaften wie komplexe Gattungsverschränkung und hohe Aufführungsanforderungen, die aktive und autoritative Rolle von Kritikern und die steigende Bedeutungszuschreibung von Dirigenten auf Kosten der Autorität von Komponisten. Auf der anderen Seite verliert das Werk durch gesellschaftlichen Wandel und geänderte ästhetische Bedürfnisse in der Moderne an Anschlussfähigkeit. Erst in jüngster Zeit bringen neue ästhetische Interessen den *Manfred* wieder in den Fokus von Aufmerksamkeit, womit noch einmal die Dynamik verdeutlicht wird, der Meisterwerke in ihrer Autorität unterliegen.

Sebastian Dohe

DIETRICH BOSCHUNG

DAS MEISTERWERK ALS AUTORITÄT: DREI ARCHÄOLOGISCHE BEMERKUNGEN

Für das Gesamtprogramm des Kollegs, das Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen untersucht, ist der vorliegende Band ein wichtiger Beitrag. Es geht um die Frage, durch welche sozialen, kulturellen und politischen Mechanismen einzelne Artefakte einen normativen Rang erhalten, der sie zur Richtschnur für die Beurteilung aller anderer Objekte ihrer Art macht – und wie sie diesen Rang wieder verlieren können. Der Status als ästhetische Autorität spielt für ihre Akzeptanz und für ihre Rezeption eine entscheidende Rolle; wer die Dynamik kultureller Figurationen beurteilen will, wird um diesen Aspekt nicht herum kommen. Die folgenden Beiträge, die als Fallstudien konzipiert sind, konzentrieren sich auf Phänomene der Neuzeit und der Moderne. Sie können an dieser Stelle durch einige Anmerkungen aus der Sicht des Archäologen ergänzt werden.

I. DAS ANTIKE KONZEPT DER *OPERA NOBILIA*

Die Vorstellung, dass es einzelne richtungsweisende Kunstwerke von ausserordentlichem Rang gibt, die ästhetische Normen setzen, war bereits in der Antike ausgeprägt. Von dem Bildhauer Pasioteles, der im 1. Jh. v. Chr. in Rom lebte, wird berichtet, er habe fünf Bücher über *opera nobilia* (»edle Kunstwerke«) bzw. über *opera mirabilia* (»bewundernswerte Kunstwerke«) geschrieben.¹ Diese Schrift ist nicht erhalten, aber Plinius der Ältere hat sie als Quellen für die kunsthistorischen Passagen seiner *Naturalis Historia*

¹ Vgl. dazu etwa Fuchs, Michaela: In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus. Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr. Mainz 1999, 79–81.

benutzt.² Nach dem Titel und der Erwähnung bei Plinius zu schließen handelte es sich um einen Katalog von Werken der Toreutik, Bronzeplastik, Malerei und Bildhauerkunst, denen das Adelsprädikat *nobilis* und damit gleichsam eine elitäre Sonderstellung zuerkannt wurde. Im Text des Plinius selbst finden sich immer wieder Passagen, in denen einzelne Werke besonders herausgehoben werden. So schreibt er von der Aphrodite des Praxiteles in Knidos, auf die er bemerkenswert ausführlich eingeht: »Sie ist nicht nur allen anderen Werken des Praxiteles überlegen, sondern allen auf der ganzen Welt.«³ Im Anschluss daran schreibt Plinius weiter: »Durch diese Statue machte Praxiteles die Stadt Knidos berühmt.«⁴ Als weiteres Beispiel für eine besonders bedeutende Statue nennt Plinius den Zeus des Phidias in Olympia, »mit dem niemand wetteifern kann.«⁵ Dabei ist klar, dass der Rang eines Bildhauers aus einem besonders prominenten Werk (oder mehreren besonders prominenten Werken) resultierte und umgekehrt, dass die Werke eines als bedeutend erachteten Bildhauers besondere Aufmerksamkeit fanden. Die intensive Rezeption der *Naturalis Historia* im Mittelalter und in der Neuzeit führte dazu, dass die Kunsturteile des Plinius bis heute nachwirken.

II. MECHANISMEN DER AUTORITÄTSZUSCHREIBUNG IN DER ANTIKE

Die erwähnte Zeusstatue in Olympia war ein Werk des Phidias; sie entstand etwa um 460 v. Chr. und war überaus prächtig aus Gold und Elfenbein gearbeitet.⁶ In der Antike galt sie als eines der Sieben Weltwunder.⁷ Die Statue ist nicht erhalten, aber wir können sie mit einiger Zuversicht in

² Plinius, *nh* 1, Quellen zu Buch 34: »Pasiteles qui mirabilia opera scripsit«; 36, § 39: »Pasiteles qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe.« Plinius nennt Pasiteles unter den Quellen zu seinen Büchern 33–36.

³ Plinius, *nh* 36, 20: »ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum«.

⁴ Plinius, *nh* 36, 21: »illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum«.

⁵ Plinius, *nh* 34, 53: »quem nemo aemulatur«.

⁶ Zusammenfassend etwa Lapatin, Kenneth D. S.: *Chryselephantine statuary in the ancient World*. Oxford 2001 bes. 79–86; vgl. außerdem Bäbler, Balbina: *Der Zeus von Olympia*, in: Dion von Prusa. Olympische Rede oder über die erste Erkenntnis Gottes, eingeleitet, übersetzt und interpretiert von Hans-Joseph Klauck. Darmstadt 2000, 217–238.

⁷ Vgl. Rügler, Axel: *Die Zeusstatue in Olympia*, in: Kunze, Max (Hg.): *Die Sieben Weltwunder der Antike. Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten*. Mainz 2003, 151–157.

ihren Hauptzügen rekonstruieren, weil sie von antiken Autoren detailliert beschrieben worden ist. Es handelte sich um eine kolossale Sitzstatue, auf einem reich verzierten Thron und so groß, dass sie die Decke des Tempels beinahe berührte, d. h. etwa 12 Meter hoch.

Fragt man, was eigentlich den Status der Statue als »Weltwunder« (als *théama* bzw. als *opus mirabile*) begründete, so lassen sich unschwer einige Elemente aufzählen, die dazu beigetragen haben:

1. Die ungewöhnliche Pracht und der immense Materialwert, denn die Statue war aus Gold und Elfenbein gefertigt;
2. der Standort in einem der panhellenischen Heiligtümer, in dem alle vier Jahre Griechen aus der ganzen antiken Welt zur Feier der olympischen Spiele zusammenströmten, die in ihren Heimatstädten von der Statue berichten konnten;
3. die kolossale Größe und eine eindruckliche Inszenierung, die ihre Wirkung auch auf abgebrühte Betrachter nicht verfehlte.⁸

Weniger eindeutig zu beantworten ist die Frage, wie der Rang der Statue und der Ruf ihres Schöpfers Phidias zusammenhingen. Plinius schreibt am Anfang seiner Künstlerliste: »Allen voran steht der Athener Phidias dadurch, dass er den Olympischen Zeus schuf«. Plinius stellt somit den Zusammenhang zwischen Meisterwerk und Künstlerruhm her, ohne ihn näher zu erklären.⁹

War der Rang einer Statue als exemplarisches Meisterwerk einmal etabliert, so konnte er durch zusätzliche Nachrichten bestätigt und konsolidiert werden, wie sich ebenfalls am Beispiel der Zeusstatue in Olympia zeigen lässt. Sie galt für die hellenistischen und kaiserzeitlichen Schriftsteller als bildliche Wiedergabe des bei Homer beschriebenen Göttervaters¹⁰ und sie berichten, der Bildhauer habe sich ausdrücklich auf eine bestimmte Passage der *Ilias* bezogen, in der Zeus gegenüber Thetis die Bewährung seiner Gunst feierlich bekräftigt:

⁸ Zu ihnen gehörte etwa der römische Feldherr Aemilius Paullus, der nach seinem Sieg über den Makedonenkönig Perseus im Jahre 167 v. Chr. Olympia besuchte; vgl. Livius 45, 28, 5; Polybios 30, 10, 6; Plutarch, Aemilius Paullus 28, 2.

⁹ Plinius, *nh* 34,49: »ante omnes tamen Phidias Atheniensis Iove Olympio facto ex ebore quidem et auro«; vgl. 36,18: »Phidian clarissimum esse per omnes gentes quae Iovis Olympii famam intellegunt nemo dubitat.«

¹⁰ So etwa Strabon (VIII p. 353), Valerius Maximus (III 7 ext. 4), Dion Chrysostomos 12, 25–26; und später Macrobius (Saturn. V 13 p. 23).

»Sprach es und nickte ihr zu mit den dunkeln Brauen, Kronion.
Und die ambrosischen Locken des Herrschers wallten ihm nieder
Vom unsterblichen Haupt; es erbeben die Höhn des Olympos.«¹¹

Durch diese tradierte Entstehungsgeschichte war die grundlegende Autorität Homers für die Statue beansprucht, denn sie akzeptiert das Werk des Phidias als sichtbare Umsetzung der literarischen Vision des Dichters. Noch eine zweite Strategie sollte in der Antike die Zeusstatue als die gültige und verbindliche Darstellung des Gottes erweisen. Man berichtete in Olympia, Zeus selbst habe die Statue als authentisches Abbild beglaubigt, indem er auf das Gebet des Phidias hin einen Blitz geschickt habe. Die Stelle des Blitzeinschlags war markiert und wurde den Besuchern in Olympia gezeigt.¹² Die Statue erschien damit als zuverlässige Wiedergabe des mächtigen Göttervaters. Nach ihrer Ausarbeitung und Aufstellung wirkte sie also auf die religiösen Vorstellungen der Antike zurück, prägte und stabilisierte sie für mindestens achthundert Jahre. Sie fixierte bis zum Ende der Antike und darüber hinaus das Bild der Menschen vom Göttlichen; noch christliche Darstellungen von Gottvater orientierten sich letztlich daran.

III. MECHANISMEN VON AUTORITÄTSGEWINN UND STATUSVERLUST IN DER NEUZEIT

Überlegungen zur Wirkungsweise visueller Autorität bieten auch einen Ansatz, die wechselhafte Geschichte der Wertschätzung antiker Statuen in der Neuzeit zu erhellen. Als Fallbeispiel mag hier die gut untersuchte Rezeptionsgeschichte der *Venus Medici* genügen.¹³ Die Skulptur galt seit ihrer Entdeckung in den Jahren um 1550 aufgrund einer Signatur des athenischen Bildhauers Kleomenes als griechisches Werk; das sicherte ihr schon in der ersten Publikation von 1638 einen prominenten Platz. In der Folge wurde sie immer in einem Atemzug mit den am meisten

¹¹ Homer, *Ilias* I 528–530 (Übersetzung Hans Rupé).

¹² Pausanias V 11, 9.

¹³ Die folgenden Ausführungen nach Boschung, Dietrich: Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der *Venus Medici*, in: Schade, Kathrin / Röbler, Detlef / Schäfer, Alfred (Hg.), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption*. Paderborn 2007, S. 165–175 mit weiterer Literatur und Nachweisen.

geschätzten antiken Skulpturen aufgezählt, wie etwa dem *Apollo vom Belvedere*, dem *Herakles Farnese* oder den *Niobiden*. Bereits die frühesten Erwähnungen betonten ihren außerordentlichen Liebreiz und bis ins 19. Jh. galt sie unangefochten als Muster weiblicher Schönheit. Die Figur wurde in der Neuzeit vielfach in Bronze, Stein und Gips kopiert und diente als Vorlage für Gemälde.

Irritierend war freilich, dass die Statue und ihr Bildhauer in den antiken Schriftquellen nicht identifiziert werden konnten. Zudem wurde 1734 offensichtlich, dass die vorhandene Kleomenes-Signatur auf einen ergänzten Teil der Basis übertragen ist, so dass ihre Zuverlässigkeit zweifelhaft wurde. Aber der Ruhm der Göttin war bereits so etabliert, dass ihm selbst die Verwerfung der griechischen Inschrift nichts mehr anhaben konnte. Vielmehr wurde dadurch der Weg frei, die hoch geschätzte Statue als eines der bei Plinius gepriesenen Meisterwerke zu deuten. Als Schöpfer wurden berühmte griechische Bildhauer wie Phidias, Praxiteles oder Skopas vermutet; vor allem erinnerte die Statue an die praxitelische *Aphrodite in Knidos*. Einige hielten sie sogar für das berühmte Meisterwerk des Praxiteles selbst.

Nachdem die Statue 1677 von Rom nach Florenz gebracht worden war, erhielt sie wegen ihrer Wertschätzung einen prominenten Aufstellungsort in der Tribuna der Uffizien, der ihre Berühmtheit noch einmal steigerte. Dazu trugen neben dem guten Erhaltungszustand die idealen Lichtverhältnisse und Betrachtungsmöglichkeiten in der Tribuna bei. Nun setzte eine Reihe von langen Beschreibungen in Katalogen und Kunstführern ein, deren Texte immer wieder dieselben Einzelheiten erwähnen. Sie nennen die Brüche der Arme und Beine, diskutieren die Zugehörigkeit des Kopfes und die Qualität von Händen, Armen und Statuenstütze. Gleichzeitig bestätigen sie immer wieder die Bedeutung der Statue als Verkörperung idealer weiblicher Schönheit.

Auch in diesem Falle lässt sich benennen, was den Rang der Statue begründete:

1. die griechische Signatur und die dadurch bewirkte Aufnahme in eine kleine Gruppe von Statuen, die als besonders qualitativ galten;
2. die (eher assoziative) Verbindung mit einem literarisch bezeugten antiken Meisterwerk;
3. die prominente Aufstellung in der Tribuna der Uffizien und die dortigen Betrachtungsmöglichkeiten;
4. das erotisch aufgeladene Motiv;
5. die zahlreichen Kopien, Abbildungen und Beschreibungen der Statue.

Nach 1820 werden die Äußerungen zur *Venus Medici* seltener und zurückhaltender; im Verlauf des 19. Jh. verlor sie ihren früheren Status als normatives Kunstwerk. Auch dafür lassen sich Faktoren benennen, die dazu beigetragen haben:

1. die wissenschaftliche Widerlegung der postulierten Identifizierung der *Venus Medici* mit der *Knidia* des Praxiteles, die durch die Autorität des Archäologen Ennio Quirino Visconti besonders überzeugend wirkte;
2. Neufunde von griechischen Skulpturen, die das Bild der antiken Kunst entscheidend veränderten;
3. das unklare Ausmaß der Ergänzungen sowie die umstrittene Qualität der Hände und der Statuenstütze;
4. die Tatsache, dass es dutzende, ja hunderte von ähnlichen antiken Venusstatuen gab;
5. die zweifelhafte Authentizität der Inschrift.

Die letzten drei Einwände waren auch im 18. Jh. allgemein bekannt, ohne dass sie dem Ruhm der Statue nachteilig gewesen wären. Entscheidend für ihren Statusverlust war vielmehr, dass nun neu entdeckte Werke die Erwartungen der Kunstkenner besser erfüllen konnten. So vermittelten die Parthenonskulpturen seit den Jahren um 1800 eine direkte Anschauung griechischer Kunst aus der Zeit des Phidias. Zum Inbegriff der griechischen Liebesgöttin wurde die *Aphrodite von Melos* im Louvre, die durch ihre zentrale Aufstellung und als griechisches Original ohne Ergänzungen große Beachtung fand. Diesen neuen Maßstäben vermochte die *Venus Medici*, die zuvor selbst normativ gewesen war, nicht mehr zu genügen.

SEBASTIAN DOHE

RAFFAEL UND VISUELLE AUTORITÄT – ZUM MODELL KULTURELLER AUTORITÄTEN

Wie Kunstwerke zu Geltung gelangen, ist eine grundlegende Frage insbesondere der Kunstgeschichte. Ganze Rezeptionsgeschichten sind für ausgewählte Einzelwerke geschrieben worden, um der Geschichte ihrer Rühmung nachzuspüren und Konnotationen wie ›Mythos‹, ›Aura‹ oder sogar ›Mana‹ sind mit diesem Prozess kunsthistorisch in Verbindung gebracht worden.¹ Im Folgenden schlage ich das Modell vor, diesen Prozess autoritativ zu beschreiben.² Zwar ist Autorität als Begriff in der Kunstgeschichte der letzten Jahre stärker in den Fokus geraten, doch zielten Fragestellungen hier vor allem auf die Rolle von Kunstwerken innerhalb von Autorisierungsprozessen.³ Untersucht wurde vor allem die Rolle von Bildern für die Formulierung autoritativer Ansprüche z. B. in Religion und Politik. Eng damit verknüpft ist auch die Frage nach dem ontologischen Status von Bildern, die Frage nach der Geltung und Glaubwürdigkeit eines Bildes als Bild. Beide Aspekte spielen im folgenden

¹ Für den deutschen Raum vgl. z. B. die in den letzten Jahren mehrfach erschienenen Rezeptionsgeschichten zu Raffaels *Sixtinischer Madonna* (zuletzt in: AK Dresden 2012). Den Manabegriff für den Status eines Kunstwerks verwendet McMullen, Roy: *Mona Lisa. The picture and the myth*. Boston 1975. S. 4 f.

² Der gleiche Ansatz liegt meiner im November 2011 an der Universität zu Köln eingereichten Dissertation »Leitbild Raffael – Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität« zugrunde, die das Modell ausführlicher darstellt und in unterschiedlichen Lesarten auf die Raffaelrezeption anwendet (Publikation in Vorbereitung).

³ Insbesondere der SFB 573 (Pluralisierung und Autorität) widmet sich diesem Phänomen, vor allem Büttner/Wimböck 2004 mit »Das Bild als Autorität«. Politische Ikonographie ist als Forschungsfeld hiermit eng verknüpft.

Modell nur eine Nebenrolle: Anstatt das Kunstwerk primär als Mittel für Autorisierungen zu betrachten, soll die Autorität des Gegenstandes selbst in den Fokus der Betrachtung gerückt werden.

›Kanon‹ ist ein bekannter Begriff, um das Phänomen von Kategorisierung und Attestierung von Vorbildlichkeit einzuordnen.⁴ Im Gegensatz zu Kanon bietet Autorität als offeneres Modell einige Vorteile: So bezeichnet Autorität eine wechselseitig beeinflussbare Struktur zwischen Anerkennendem und Anerkanntem, Kanon hingegen viel stärker einen fremdbeschlossenen und unbeeinflussbaren Konsens, zu dem man sich nur arbiträr verhalten kann. Autorität bietet ein Prinzip von Staffellungen an, von höheren und niederen Autoritäten, während Kanon strenggenommen nur zwei Zustände zulässt, Kanon und Nicht-Kanon. Autorität ist durch eine wechselseitige Bindung ein erfahrbarer Zustand; Kanon kann man nicht erfahren, sondern nur wissen oder nicht wissen und ein Kunstwerk daraufhin einordnen. Schließlich ist Kanon per definitionem ein statischer Zustand, dessen eigentlicher Sinn in der Fixierung von Vorbildlichkeit mit dem Anspruch überzeitlicher Dauer liegt. Autorität hingegen unterliegt einer eigenen Dynamik, kann aufgebaut, modifiziert und wieder abgebaut werden oder auch Driftbewegungen unterliegen. Autorität verhält sich zu Kanon wie Fluss zu Gerinnung: Kanon kann der festgesetzte Ausdruck von Autorität sein, ist aber nur ein Teil eines ungleich umfassenderen autoritativen Prozesses.

Beschreibt man die Konstruktionsmechanismen von Status über den Begriff der Autorität, erhält man ein dynamisches Konzept, das eine Reihe differenzierter Eigenschaften umfasst, die sich gleichzeitig auf einen Begriff hin bündeln lassen. Bekannte, durchaus richtige, aber verkürzende Erklärungsformeln wie ›Erfolg generiert Erfolg‹ können so differenzierter und präziser beschrieben werden. Auch positivistische Entlarvungshaltungen, indem die Konstruktion des ›Mythos‹ eines Werkes aufgezeigt und bloßgestellt werden soll, können unter einem autoritativen Blickwinkel als logische Operationen im Zuschreibungsprozess von Autorität bestimmt werden.

Auf Werke bildender Kunst als primär visuelle Phänomene angewandt verwende ich im Folgenden den Begriff visuelle Autorität, um damit eine besondere Beziehung zwischen Rezipient und Kunstwerk als auch Kunstwerken untereinander zu bezeichnen. Andererseits grenzt

⁴ Zum Kanonbegriff vgl. die Zusammenfassung von Asper 1998 und im vorliegenden Band den Beitrag von Florian Neumann.

diese Präzision das Phänomen von künstlerischer Autorität ab, also dem Status, der einem Künstler als Person angedacht wird. Beide können eng zusammenhängen, aber auch ohne benennbaren Urheber kann ein Kunstwerk besonderen Status erlangen. Visuelle Autorität bezeichnet die Geltung eines Kunstwerks oder einer visuellen Formulierung, ihre besondere Überzeugungskraft und Vorbildhaftigkeit, die sich gegenüber anderen Kunstwerken behauptet.

Um den Begriff praktikabel zu machen, gilt es zunächst den Begriff der Autorität in seinen Eigenschaften und seiner historischen Dimension zu umreißen, um ihn dann auf den Umgang mit Kunstwerken anzuwenden. Beispielhaft soll dies anhand von Raffael und dessen Kunstwerken geschehen, die bis in die Moderne hinein eine überragende Geltung besitzen und andererseits im 20. Jh. stark an Status einbüßen. Ziel ist es, eine Reihe von Anwendungs- und Erkenntnismöglichkeiten des Konzepts visueller Autorität zu demonstrieren. Zum Schluss wird der Ausblick gegeben, wie die Erkenntnisse auch auf Artefakte im Allgemeinen übertragen werden können, so dass von kultureller Autorität gesprochen werden darf.

AUTORITÄT IN IHRER HISTORISCHEN DIMENSION

Autorität ist ein Mehrwertbegriff: Abgeleitet von lateinisch *augere* (›wachsen lassen, vermehren‹) ist *auctoritas* ursprünglich ein Rechtsbegriff, der die Gewähr eines Verkäufers für die rechtliche Integrität eines verkauften Gegenstandes bezeichnet und damit den *auctor* als Gewährsmann definiert.⁵ Politisch ist sie eine Eigenschaft des römischen Senats, seit Augustus auch der römischen Kaiser.⁶ Ansehen, Geltung und Macht sind hier über den Autoritätsbegriff eng miteinander verflochten. Auch künstlerische Produktion kennt *auctoritas*: In der Rhetorik bezeichnet sie die Potenz eines Argumentes, das sich auf Gewährsmänner wie z. B. einen Zeugen vor Gericht oder für eine Rede auf ein rhetorisches Vorbild berufen kann.⁷ Autorität bezeichnet so einen Mehrwert, der zum Zweck der Überzeugung eingesetzt wird. Substrat der autoritativen Berufung ist

⁵ Vgl. Eschenburg 1965, S. 9 f. Probate Überblicke über die Begriffsgenese und Bedeutungsfacetten von Autorität geben Eschenburg 1965 und Rabe 1972 sowie Calboli Montefusco 1992.

⁶ Vgl. Augustus: *Res Gestae* § 34 (Augustus 2004, S. 38 f.).

⁷ Vgl. Calboli Montefusco 1992, Sp. 1179 f.

das *exemplum*, dessen Gebrauch eine Rede positiv aufwertet.⁸ Durch die Nachahmung (*imitatio*) von Vorbildern wird *auctoritas* ein Wirkungsprinzip der rhetorischen Bildung und der Autor wiederum verbürgt sich als Gewährsmann für die Integrität seines Textes. Nicht nur Redner und Dichter, auch bildende Künstler kennen *auctoritas*, sowohl die der eigenen Person als auch gekoppelt mit der eines Mäzens.⁹

Die Bedeutungsfacetten von *auctoritas* durchziehen alle Folgeepochen. Auch die Kunst des Mittelalters kennt autorisierende Berufungen auf andere Künstler und visuelle Formulierungen.¹⁰ Unter den Vorzeichen der Renaissance und der Neudefinition der eigenen kulturellen Position gegenüber der Antike gewinnt Autorität als kultureller Begriff an Brisanz, indem er in Spannung gerät. *Antiqui* und *moderni* stehen sich in einem hierarchischen Gefälle und gleichzeitigem Spannungsgefüge gegenüber.¹¹ Vorbildnachahmung und Originalität, korrekte *imitatio* und intelligente *inventio*, sind zwei Pole dieses Gefüges. Mit dem Ziel des Wettstreits, der *aemulatio*, stehen Künstler vorangegangenen Autoritäten gleichermaßen huldigend wie distanzierend gegenüber; Vorbilder werden antizipiert, um eine eigene Differenz markieren zu können.¹² Das Kunststudium an Akademien mit den gebetsmühlenartig wiederholten Studien vorbildlicher Kunstwerke ist ein Ausdruck einer solchen Autoritätsberufung.¹³

⁸ Vgl. ebd., Sp. 1180.

⁹ Plinius d. Ä. berichtet sowohl von der *auctoritas* von Künstlern (*Naturalis Historia*, 35, 85 f. / Plinius 1997, S. 70 f. zu Apelles und 135 / S. 102 f. zu Metrodoros) als auch der *auctoritas* von Stiftern von Kunstwerken, die sich durch ihre Großzügigkeit gemehrt habe (vgl. ebd., § 26 / S. 28 f. zu Iulius Caesar u. a.). Bereits in der Antike werden Signaturen gefälscht, um sich den Ruhm anderer Künstler anzueignen; vgl. hierzu Burg 2007, S. 11, Anm. 1.

¹⁰ Für die bernwardinische Kunst vgl. Stamm Saurma 1988; dass auch mittelalterlicher Künstler mittels Signatur einen auf Ruhm ausgerichteten Sinn verfolgen und dafür antike Anleihen gemacht werden können, zeigt Burg 2007, bes. S. 542 f.

¹¹ Vgl. Buck 1973, S. 6, der dieses Spannungsverhältnis als »konstantes Phänomen der europäischen Geistesgeschichte« beschreibt.

¹² Vgl. dazu in diesem Band die Erörterungen von Florian Neumann zu den Autorenverhältnissen der Renaissance. Inwiefern Neuschöpfungen in der Lage sein können, die Geltung von Vorbildern zu überflügeln, ist eine breit diskutierte Frage der Frühen Neuzeit, gebündelt in der *querelle des anciens et modernes*. Vgl. überblickend Buck 1973 und Kuhnle 2005.

¹³ Vgl. z. B. den Ausbildungsplan der Berliner Akademie um 1800, aufgelistet bei Pevsner 1986, S. 172–174.

Das Ergebnis ist die Ausbildung einer weit verzweigten Hierarchie von künstlerischen Autoritäten unterschiedlichen Ranges, mehr oder weniger vorbildlich. Auch die Vermittler dieser Autoritäten, Kopisten und Druckgraphiker, bilden eine solche Rangstaffelung aus.

Das 19. Jh. wälzt das Prinzip autoritativer Berufung zur Neuschöpfung von Kunst unter dem Vorzeichen des Geniegedankens um. Vermittelnde Autoritäten wie Kunsthistoriker und Publizisten existieren weiterhin, der Künstler aber, will er als echter Künstler und nicht nur als Nachahmer gelten, muss sich einer kompromisslosen Originalität verpflichten. Die Berufung auf andere Künstler mittels Bild- und Stilzitate kann nun nur noch als Mittel der Emanzipation oder als ironischer Kommentar gelesen werden. Der moderne Künstler ist nichtsdestoweniger Autorität, indem er z. B. einen neuen Stil vorbildlich prägt, steht darin aber singulär und wortwörtlich unnachahmlich da. Dieses Prinzip gilt bis in die Gegenwart, ungeachtet aller Versuche, den Autor als Instanz zu dekonstruieren.¹⁴ An der Figur des Künstlers als Ordnungs- und Orientierungskategorie führt nach wie vor kein Weg vorbei.

AUTORITÄTSEIGENSCHAFTEN UND IHRE ÜBERTRAGUNG AUF VISUELLE AUTORITÄT

Die Polyvalenz des Begriffs der Autorität, die Bündelung unterschiedlicher Eigenschaften, erfordert eine hinreichende Definition des Begriffs. Da die detaillierte Analyse des Begriffs seit dem 20. Jh. vor allem ein Gegenstand soziologischer Untersuchung ist,¹⁵ erscheint hier ein soziologischer Zugang sinnvoll. Eine gleichermaßen detaillierte, wie konzis zusammengefasste Analyse der Eigenschaften von Autorität bietet die Studie von Sofsky/Paris 1994 mit einem zugrunde gelegten dynamischen Autoritätsbegriff.¹⁶ Auf dieser Basis ergibt sich folgender Definitionskatalog:

¹⁴ Zur De- und Rekonstruktion des Autorbegriffs in den bildenden Künsten vgl. Hellmold u. a. 2003 und Caduff/Wälchli 2008. Krieger 2007, S. 177 f. stellt die »Unverzichtbarkeit des Künstlers« als notwendige Instanz des Systems Kunst fest, der allen auktorialen Dekonstruktionsversuchen zum Trotz »einfach nicht totzukriegen« sei.

¹⁵ Vgl. die Einleitung im vorliegenden Band.

¹⁶ Sofsky/Paris 1994 untersuchen in ihrer soziologischen Studie in drei ausgewählten Betrieben die Konzepte Autorität, Stellvertretung und Koalition als Aspekte des Phänomens Macht. Machtgefüge wird als dynamisches

1. Autorität ist immer eine Zuschreibung und konstruiert; sie kann gegeben und genommen werden.¹⁷

2. Autorität wird von unten her etabliert und von oben her erfüllt. Durch die wechselseitige Entsprechung von Unterlegenheit und Überlegenheit durch Anerkennung von unten und korrekte Funktionserfüllung von oben entsteht eine Hierarchie. Das Ergebnis ist eine sowohl asymmetrische als auch reziproke Beziehung.¹⁸

3. Die Anerkennung von Autorität muss freiwillig geschehen und wird bei Zwang bereits brüchig. Autorität kann nicht gestiftet werden, ohne durch eine entsprechende Zustimmung stabilisiert zu werden.¹⁹

4. Autorität bezeichnet nicht nur eine lineare Beziehung zwischen zwei Personen, sondern definiert eine ganze Gruppe, sowohl als Ganzes, als auch die Beziehung der einzelnen Gruppenmitglieder untereinander. Wie sich andere zu einer Autorität verhalten, beeinflusst die eigene Haltung. Es bildet sich eine Binnenhierarchie aus, indem Personen mit größerer Nähe zu einer Autorität eigene, mindere Autorität erlangen können; das Ergebnis ist die Ausbildung von »Zwischenautoritäten«.²⁰

5. Was eine Autorität ausmacht, ist eine Frage von Werten: Jemand wird zur Autorität mittels einer Wertebindung, indem er z. B. eine besondere Kompetenz besitzt, die andere überragt und zugleich von anderen darin anerkannt wird. Indem eine Autorität die Werte eines anderen überzeugend vertritt, kann sie sich legitimieren, ist aber auch auf die Verkörperung dieser Werte verpflichtet. Diese Wertebindung kann dann eine Gruppe definieren: Indem Werte geteilt werden, kann eine darauf verpflichtete Autorität eine alle bindende Kraft entfalten.²¹

Kräftefeld betrachtet, in dem soziale Macht beständig auf- und umgebaut wird. In der detaillierten Aufschlüsselung ist diese Analyse etwaigen lexikalischen Artikeln überlegen; die folgende Auflistung fasst die Einzelpunkte des Kapitels »Die Struktur der Autorität« (Sofsky/Paris 1994, S. 22–42) in leicht geänderter Reihenfolge zusammen.

17 »Autorität wird zugeschrieben. Jemand ›hat‹ oder ›ist‹ nur dann Autorität, wenn andere sie ihm zuerkennen. Autoritäten sind Autoritäten durch andere.« Sofsky/Paris 1994, S. 22.

18 Vgl. ebd., S. 26 und S. 31.

19 Vgl. ebd., S. 24.

20 »Entwicklung und Fortbestand des Autoritätsglaubens werden daher oftmals durch *Zwischenautoritäten* vermittelt und sichergestellt: mindere Autoritäten, deren Autoritätszuschreibungen selbst Autoritätsgeltung erlangen.« Ebd., S. 23.

21 Vgl. ebd., S. 26–28 und S. 39.

6. Autorität bedeutet mehr als die Summe verkörperter Einzeleigenschaften: Sie besitzt eine auratische oder nimbische Qualität.²² Diese lädt den Autoritätsträger mit einer überrationalen, quasi magischen Potenz auf und entrückt ihn in Richtung eines anderen Seinsstatus.

7. Autorität wird durch Wiederholung gestärkt: Je mehr eine Autorität anerkannt wird, desto eher ist eine Person geneigt, sie anzuerkennen.²³ Dies wirkt auf die konstatierte Freiwilligkeit der Anerkennung zurück, die eingeschränkt werden kann: Es entsteht eine Art von Sog oder auch Druck der Anerkennung.

8. Das wechselseitige Verhältnis von Anerkennendem und Anerkanntem bedarf eines äußeren Ausdrucks: Die jeweils eigene Position in einer Autoritätsstaffelung muss den jeweils anderen kenntlich gemacht werden. »Achtung und Ehrfurcht« auf Seiten des Unterlegenen stehen der Definitionsmacht des Überlegenen gegenüber. »Zeichen sozialer Distanz« werden dafür eingesetzt.²⁴

9. Autorität ist gekoppelt mit Sinn: Indem jemand mittels gemeinsam geteilter Werte als überlegen anerkannt wird, kann die jeweils eigene Position in einer Gruppe als sinnvoller Bestandteil eines sozialen Gefüges erfahren werden.²⁵

Zusammengefasst bezeichnet Autorität also ein Konstrukt innerhalb einer sozialen Beziehung, das eine gestaffelte Hierarchie und damit unterschiedliche Distanz von Personen erzeugt, wechselseitig bindet, sich über einen gemeinsamen Wertekatalog rechtfertigt, über Wiederholung katalytisch stabilisiert wird und sich mit quasi magischer Potenz über andere hinweg entrückt. Unter dem Begriff visueller Autorität lassen sich diese Eigenschaften nun wie folgt auf den Umgang mit Kunstwerken anwenden:

22 »Gleichwohl ist die Aura der Autorität mehr als die Wirkung einer Person. Die Autorität ist für ihre Anhänger nicht nur eine angesehene und geachtete Persönlichkeit, sondern erlangt darüber hinaus den Nimbus einer objektiven Distanz.« Ebd., S. 28; vgl. auch ebd., S. 30.

23 »Verstärkt und untermauert wird der Objektivierungseffekt durch eine große Zahl von Anhängern. Je massenhafter die Autoritätszuschreibung, je allgemeiner die Werte, die sie repräsentiert, um so unangreifbarer, entrückter ist die Autorität. [...] Die Anerkennung der anderen motiviert selbst zur Anerkennung und erhöht die Objektivität der Anerkennung.« Ebd., S. 29 f.

24 Vgl. ebd., S. 35–37.

25 Vgl. ebd., S. 41.

1. Visuelle Autorität ist eine Zuschreibung und keine Objekteigenschaft. Sie entsteht zwischen Rezipient und Kunstwerk und kann gegeben, verändert und entzogen werden.

2. Visuelle Autorität muss anerkannt werden, um sich zu stabilisieren; soll sie gestiftet und damit auferlegt werden, ohne auf Akzeptanz zu stoßen, bleibt sie hohl und brüchig.

3. Die Anerkennung dieser Autorität kann nicht erzwungen werden, aber durchaus angeraten sein. Durch die Anerkennung anderer kann ein Kunstwerk Geltung erlangen, deren Akzeptanz sich ein Künstler, Sammler oder Wissenschaftler nur unter Hinnahme von Konfliktpotential entziehen kann. Insbesondere Institutionen wie Akademien und Museen können ein wichtiger Beförderer eines solchen Anerkennungsdrucks sein. Hier liegt auch die Erklärung des in Forschungsarbeiten oft anzutreffenden Erklärungskonzeptes ›Erfolg generiert Erfolg‹: Ein Mehr an Anerkennung tendiert dazu, ein Mehr an Anerkennung zu fördern.

4. Visuelle Autorität zieht eine Rangfolge nach sich: Unterschiedlich vorbildliche und angesehene Kunstwerke werden in eine Hierarchie gesetzt, die je nach angelegtem Wertekatalog unterschiedlich ausfallen kann. Vermittelnde, niedere Autoritäten können Kunstwerke sein, die auf ein vorbildliches Kunstwerk zurückgreifen. Dies kann z. B. mittels eines Figuren- oder Stilzitates geschehen, um darüber eigene Autorität zu gewinnen. Zwischenautoritäten sind aber auch Druckgraphiker, Kopisten und Wissenschaftler, die die Vorbildlichkeit eines Kunstwerks durch Reproduktion oder Erläuterung bestätigen. Die vermittelnde Nähe zu einem autoritativ beladenen Kunstwerk garantiert einen besonderen Status in einer Hierarchie, verpflichtet aber auch auf bestimmte Werte wie z. B. Wahrheit und Verlässlichkeit.

5. Eine visuelle Autorität ist an Werte gebunden und auf diese hin prüfbar. Denkbar sind hier z. B. in der Malerei vorbildlich erfüllte Wertkategorien wie Komposition, Farbgebung oder überzeugende Wiedergabe eines bestimmten Inhaltes. Je mehr ein Kunstwerk hinsichtlich angelegter Wertmaßstäbe überzeugen kann, desto höher wird es autoritativ eingestuft werden. Dabei können je nach Gruppe und Epoche unterschiedliche Maßstäbe gelten und damit unterschiedliche Hierarchien miteinander konkurrieren. Ändern sich Wertmaßstäbe oder verliert ein Kunstwerk eine vorbildliche Qualität, kann dies zur Dekonstruktion visueller Autorität führen.

6. Visuelle Autorität kann von der Autorität eines Künstlers profitieren, wie der Meisterwerkbegriff es bereits nahe legt. Künstlerische Autorität, die aus denen einer Person zugewiesenen besonderen Eigenschaften

resultiert, kann das Kunstwerk autoritativ aufladen. Dies lässt sich z. B. an den formelhaft wiederholten, stolzen Hinweisen in Museen ablesen, ›einen Raffael‹, ›einen Rembrandt‹ oder ›einen Van Gogh‹ zu besitzen. Visuelle Autorität kann aber auch apersonal an ein Motiv gebunden sein: Indem eine bestimmte Form, z. B. die Haltung einer antiken Skulptur oder ein bestimmtes Kompositionsschema eines Gemäldes als vorbildliche Werterfüllung definiert wird, kann ihre Verwendung zum Garant neuer Autorität werden. Das Motiv als Substrat von Autorität kann über Jahrhunderte hinweg tradiert werden und verhält sich damit wie ein literarisches *exemplum*. Die Namen berühmter Künstler können hier katalytisch wirken, sie können sich aber auch vom Motiv ablösen, um neuen Konnotationen Platz zu machen.

Schließlich verleiht visuelle Autorität einem Kunstwerk eine besondere übrationale Geltung, eine auratische oder nimbische Qualität.²⁶ Das vorbildlich wirkende Kunstwerk verspricht dem Rezipienten eine besondere, erhebende und bisweilen quasireligiöse Erfahrung, fordert dafür aber auch Distanzierung und ehrfürchtige Näherung. Quasireligiöse Meisterwerkkulte, wie sie gerade im beginnenden 19. Jh. gefeiert werden, heben diese Qualität eines Kunstwerks in besonderem Maße hervor. Gerade hier ist der Begriff der Autorität anderen Interpretationen wie ›Mythos‹ oder ›Mana‹ überlegen.

7. Quantität ist ein wichtiger Katalysator für visuelle Autorität. Je mehr sie anerkannt wird, desto höher fällt ein ihr gegenüber herrschender Anerkennungsdruck aus. Dies bezieht sich zunächst auf positive Werturteile in der Kunstliteratur, aber auch auf visuelle Rückgriffe und Vervielfältigungen. Je mehr eine visuelle Autorität als solche verbreitet wird, also etwa über Druckgraphik oder Photographie, desto eher wird auf sie autorisierend zurückgegriffen werden, was wiederum über einen Anerkennungsdruck weitere Vervielfältigung motiviert. Dies beschädigt die Autorität eines Kunstwerks so lange nicht, solange die ihr eigene Distanz markiert wird.²⁷ Solange Poster und Plakate auf ein Kunstwerk als

²⁶ Der Begriff des Nimbischen ist hier angebracht, um sich gegen den problematischen Aura-Begriff Walter Benjamins abzusetzen, der mit dem Aspekt der Vervielfältigung unvereinbar erscheint; siehe dazu Anm. 27.

²⁷ Eine solche Beschädigung könnte man nach Walter Benjamins Analysen unterstellen, der in der Vervielfältigung eine Abnutzungserscheinung des Status eines Kunstwerks sieht (vgl. ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin 2002, S. 351–383 und ders., Kleine Geschichte der Photographie. In: Benjamin 2002, S. 300–324).

besonderen Star eines Museums oder einer Ausstellung hinweisen, wird die Autorität desselben nicht abgenutzt, sondern eher noch gesteigert. Ob die entsprechend hohen Erwartungen dann vor dem Original enttäuscht werden, kann eine visuelle Autorität durchaus beschädigen, dies ist aber kein Problem der Vielfältigkeit als solcher.

8. Die Bindung an eine visuelle Autorität ist durchaus reziprok, auch wenn kein lebendiges Subjekt dem Rezipienten gegenüber steht. Indem er sich dem Kunstwerk gegenüber demütig verhält und ihm Autorität attestiert, kann er auf der anderen Seite Orientierung verlangen. Eine bestimmte Dramaturgie des Verhaltens, wie das ehrfürchtige Versammeln vor einem Gemälde in einem Museum, ist Ausdruck dieser Haltung und bestimmt wiederum die Gruppe. Wer hier ausschert und z. B. das Gemälde zu berühren versucht, muss mit Sanktionen rechnen, darf diese aber auch erwarten. Dass eine solche Dramaturgie auch überspannt werden kann, zeigt sich in der oft enttäuschenden Begegnung mit Kunstwerken hinter Sicherheitsglas und mit großem Abstandsgebot, die nur noch Distanz, aber nicht mehr den Gegenstand selbst erfahren lassen.

9. Visuelle Autorität ist ein Ordnungsinstrument: Sie schafft eine sinnvolle Ordnung und ermöglicht es, mit einer Bandbreite von Kunstwerken wertend umzugehen. Das Meisterwerk als visuelle Autorität ist dafür ein nützliches Hilfsmittel und wird erst dann problematisch, wenn sein Status als notwendig oder natürlich gegeben definiert und entsprechend fixiert werden soll. Antiautoritäre Akte gegen Meisterwerke wie z. B. Marcel Duchamps Angriff auf Leonardos *Mona Lisa* können das Ergebnis sein.²⁸ Dabei lässt sich das Phänomen auch durchaus gegenläufig lesen: Sinn schafft Autorität, wenn eine sinnvoll konstruierte Ordnung propagiert und in ihrer Geltung anderen angetragen wird.

Diese Sichtweise hat sich durch formelhafte Wiederholung in den letzten achtzig Jahren zum Gemeinplatz entwickelt; vgl. dagegen die Kritik von Ullrich 2009, S. 16: »Die dadurch bedingte Monotonie der Auseinandersetzung dürfte ohne Vergleich sein.«

28 Unter der Bezeichnung »LHOOQ« versieht Duchamps 1919 eine Reproduktion der *Mona Lisa* mit Schnurr- und Kinnbart, was sowohl als parodierender Angriff auf ihren ikonisch überragenden Status als auch als Angriff auf traditionelle Kunstkonzepte gelesen werden kann. Das so entstandene Werk erfährt selbst eine Reihe von Referenzen. Vgl. hierzu Schmidt 2000, S. 65–74.

RAFFAELS *TRANSFIGURATION* ALS VISUELLE AUTORITÄT

Raffael ist einer der meistrezipierten Künstler der Frühen Neuzeit und seine Werke genießen schon zu Lebzeiten höchstes Ansehen. Das herausragendste seiner Werke ist für Jahrhunderte die *Transfiguration Christi* (Taf. I)²⁹, sein letztes grosses Werk, das zu seinem Tod 1520 fast vollendet ist. Der Auftraggeber Giulio de Medici schenkt es 1523 dem römischen Konvent von San Pietro in Montorio, wo sich das Bild bis Ende des 18. Jh. befindet und nach einem kurzen Aufenthalt in Paris schließlich in die Vatikanische Pinakothek gelangt. Es zeigt die Kombination von zwei in der Bibel hintereinander geschalteten Szenen, die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor oben und die vergebliche Heilung eines besessenen Knaben durch die am Fuß des Berges zurückgelassenen Apostel.³⁰ Das Bild zeichnet sich aus durch monumentale Größe, ein komplexes Gefüge von Gesten und Körperwendungen und ein starkes *chiaroscuro*, das eine dramatische und inhaltlich durch die erstmals von Raffael so geleistete Verbindung beider Szenen. Dieses Werk wird innerhalb von zwei Jahrzehnten zu Raffaels bester Arbeit erklärt und gilt bis weit ins 19. Jh. als das beste Gemälde der Welt überhaupt, als »chef d'oeuvre de la peinture«³¹. Zu Beginn des 20. Jh. verschwindet es wiederum fast abbruchartig innerhalb von zwei Jahrzehnten aus dem Fokus der Aufmerksamkeit. An Raffaels letztem Werk, einem Meisterwerk der Meisterwerke, lässt sich exemplarisch demonstrieren, wie das Instrumentarium um den Begriff visuelle Autorität die Konstruktion und Dekonstruktion von Status erhellend zu erklären vermag.

Zunächst ist das Bild eng mit Raffael als Person und seiner Autorität als Künstler verschmolzen. Raffael wird bereits früh, vor allem durch Giorgio Vasari, zur Lichtgestalt verklärt: Schön und charmant, mit allen Tugenden gesegnet, von allen geliebt und bewundert lebt er ein vorbildliches Künstlerleben und seine wichtigste Eigenschaft, *grazia*,

29 Öl auf Holz, 410 × 279 cm. Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Inv. 333. Einen Überblick über die Bilddaten geben Meyer zur Capellen 2001 ff., Bd. 2 (2005), Nr. 66 / S. 195–209 und ausführlicher Henning 2005, bes. S. 23–79.

30 Vgl. Mt. 17,1–21; Mk. 9, 2–29; Lk. 9, 28–45.

31 Landon 1813, S. 36. Schon 1577 bezeichnet Pablo de Céspedes das Bild als »mejor cuadro al óleo que ai en el Mundo«. Zit. nach Shearman 2003, Bd. 2, S. 1260, Nr. 1577/1.

wird entsprechend zur Schlüsselqualität seiner Werke.³² Raffaels früher Tod am Karfreitag 1520 parallelisiert ihn mit Christus und während sein Leichnam beweint wird, mahnt die im Hintergrund aufgestellte Tafel der Verklärung Christi an den ewigen Ruhm des Verstorbenen. Dies beschert dem Gemälde bereits im Oeuvre des Malers einen besonderen Platz und garantiert seine Erwähnung in beinahe jeder Raffaelvita. Gleichzeitig beschert eine solche Kopplung dem Werk eine besondere nimbische Qualität, indem die Schöpfung des Werks gewissermaßen Raffaels Lebenskraft verbraucht und in ein überzeitlich dauerndes Artefakt gebannt habe.³³ Als Raffael im frühen 19. Jh. zu einem Kunstheiligen verklärt wird, beschert dies der *Transfiguration* ebenfalls besondere Aufmerksamkeit. Vor allem diese Epoche hat zahlreiche Darstellungen von Raffaels Totenbett mit der *Transfiguration* im Hintergrund hervorgebracht (Abb. 1).³⁴

Als visuelle Autorität muss sich das Bild für bestimmte Werte verbürgen, die in der reichen frühneuzeitlichen Kunstdebatte immer wieder diskutiert werden. Diese sind vor allem Komposition, Zeichnung, Ausdruck, Farbgebung, Kontrastwerte (*chiaroscuro*) und die Umsetzung von Inhalt. Auf fast allen Gebieten wird dem Bild Vorbildlichkeit attestiert und dies auch unter Ausdifferenzierungen der ästhetischen Urteilkategorien vor allem im 18. Jh. Aus dem Bild wird so ein ästhetisches Leitbild, das als Studienobjekt propagiert wird. Die zahlreichen Figuren in ihren aufwendigen Wendungen und Beziehungen zueinander bieten genügend Möglichkeiten, um sich mit figürlichem Ausdruck oder der Draperie von Gewändern zu beschäftigen. Als Gegenstand der *imitatio* dient es der Qualitätssicherung und -steigerung von Kunst.³⁵ Damit werden Raffaels

³² Zur Vita Raffaels und ihrer topischen Konstruktion durch Vasari (Vasari 1966 ff., Bd. 4 (1976), S. 155–216) sowie der Transfigurationspassage vgl. Rubin 1995, S. 373–378 und Barolsky 1995, S. 54–56. Zur Bedeutung der *grazia* vgl. die Zusammenfassung von Henning 2005, S. 229–231.

³³ »Gli misero alla morte, al capo nella sala ove lavorava, la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinale de' Medici: la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno che quivi guardava; [...]« Vasari 1966 ff., Bd. 4 (1976), S. 210.

³⁴ Tod Raffaels. Illustration zu »Italy, a poem« von Samuel Rogers, 1830. 79 × 108 mm. London, British Museum, Inv. 1900,0824.312. Vgl. darüber hinaus z. B. die Versionen von Julien Parme, Pierre-Nolasque Bergeret und Ingres in Cuzin/Cordellier 1983, S. 444 f.

³⁵ Ein erhellendes Beispiel bietet ein Brief vom 07. März 1544 von Polidoro Papera an Gioanluca Benedetto Ebolitano, in dem er diesem zu seinem gelungenen künstlerischen Studium anhand von Raffaels *Transfiguration*



1 J. H. Robinson nach T. Stothard, Tod Raffaels. Illustration zu »Italy, a poem« von Samuel Rogers. 1830.

Rang als künstlerische Autorität und die visuelle Autorität der *Transfiguration* noch weiter bestätigt und gefestigt. Ausdruck des hohen Grades an Zuweisung ist die hohe Zahl an Kopien, Druckgraphiken und Bildzitate, die nach dem Bild entstehen. Das Bild selbst erleichtert z. B. das Zitieren von Figuren, vor allem der beiden Figuren im Vordergrund, die Kniende rechts und der Apostel mit Buch links. Als bildeinführende Figuren in ihrer doppelten oder sogar dreifachen Körperwendung bieten sie sich als aufwendig gestaltete visuelle *exempla* für Neuschöpfungen gerade zu an. Als Substrate für Autoritätsübertragung stellen sie eine hierarchische, aber reziproke Beziehung zwischen Schöpfer und Nachschöpfer her, indem ersterem Autorität zuerkannt wird, durch deren Antizipation und intelligente Neuverwendung aber auch eigene Autorität erlangt werden kann. Der zitierende Künstler wird so zur Zwischenautorität. Diese Vorbildlichkeit führt zu einer regelrechten Zerstückelung des Vorbildes in *exempla* und ihrer Herauslösung (Abb. 2).³⁶ Indem die Bildkomposition

und der Kopie einzelner Figuren daraus gratuliert. Vgl. Shearman 2003, Bd. 2, S. 932, Nr. 1544/2.

³⁶ Raphael Morghen, Kopf der Knienden aus Raffaels *Transfiguration*. Kupferstich, dritter Zustand, 1806. Durchmesser 64 mm. London, British Museum, Inv. 1848,0708.47.



2 Raphael Morghen, Kopf der Knienden aus Raffaels *Transfiguration*. 1806.

durch einen einfachen horizontalen Schnitt zudem leicht in zwei Szenen geteilt werden kann, bietet sie sich so zusätzlich dem nachschöpfenden Künstler zur Adaption an.

Dass sich das Bild in Rom befindet, muss als Standortvorteil sowohl für das Gemälde als auch den berherbergenden Konvent gewertet werden: Scharen von Kunstinteressierten pilgern über die Jahrhunderte auf den Gianicolo, um das Bild als Teil einer Grand Tour zu erleben oder sich in einer Studienreise neben anderen Highlights der Ewigen Stadt visuell anzueignen. Das kulturelle Kapital dieser visuellen Autorität ist den Mönchen von San Pietro in Montorio durchaus bewusst: So lassen sie sich im 18. Jh. die zeitweilige Ausleihe des Gemäldes zu Kopierzwecken durch die Finanzierung von Umbaumaßnahmen vergüten und die für Raffaels Bild stets bemängelte Beleuchtungssituation suchen sie durch einen zusätzlichen Fensterdurchbruch im Chor zu beheben.³⁷ Aufmerksamkeitsakkumulation als Kapital ist also schon hier Ausdruck eines besonderen Meisterwerkkultes.

Das Gemälde ist nicht frei von Kritik, es ist aber zu beobachten, wie diese autoritativ verschoben wird. So äußert bereits Vasari Unmut über die seinem Stilempfinden nach zu harten Kontraste und zu dunkel ausgefallenen Schatten des Werkes. Anstatt dies Raffael aber als bewusste ästhetische Entscheidung zuzuschreiben, bemüht Vasari eine Konjektur: Raffael habe Rußschwarz verwendet, das später nachgedunkelt sei.³⁸ Damit ist der vermeintliche Fehler, der sich erst nach Raffaels Tod bemerkbar gemacht habe, von der unmittelbaren Urteilskraft des Meisters abgelenkt und kann dessen Integrität so nicht beschädigen. Das gleiche Prinzip wird über die Jahrhunderte hinweg auch bei anderen als fehlerhaft empfundenen Bildstellen angewandt. So wird z. B. lange diskutiert, ob das

³⁷ Für den Verleih des Originals zum Zweck einer Mosaikkopie im Petersdom Mitte des 18. Jh. profitiert San Pietro in Montorio sowohl von der Errichtung eines neuen Altars als auch eines Fensters zur besseren Beleuchtung des Altarbildes; es wird später wieder vermauert. Vgl. Titi 1763, S. 454 und Kuhn-Forte 1997, S. 968.

³⁸ Vgl. Vasari 1550/1568 [1966 ff.], Bd. 4 (1976), S. 207. Technische Untersuchungen haben keine Spur von Rußschwarz entdeckt (vgl. Henning 2005, S. 55 und Anm. 150) und vielmehr referiert Vasari mit diesem Topos auf die eigene ästhetische Leitlinie seiner Viten (vgl. ebd., S. 215–217). Kunstschriftsteller der folgenden Jahrhunderte übernehmen diese Zuweisung unkritisch.

Bild von Raffael oder seinen Schülern vollendet worden sei; was stilistisch im Bild fehlerhaft wirkt, wird den Schülern Raffaels, primär Giulio Romano und Gianfrancesco Penni, zugeschoben.³⁹ Damit ein Fehler die Autorität Raffaels in ihrer Integrität nicht beschädigt, wird er autoritativ ausgegliedert und gewissermaßen »weggeredet«.

Ein anderer Kritikpunkt, der vor allem im 18. Jh. rege diskutiert wird, gilt der Umsetzung des Inhaltes. Eine an dem aristotelischen Konzept der Einheit von Raum und Zeit orientierte Handlungsvorstellung stört sich an der Verbindung der beiden Szenen von Verklärung Christi auf dem Berge Tabor oben und der vergeblichen Besessenenheilung unten, die im biblischen Text hintereinander geschildert werden.⁴⁰ Das Bild kann die hier angelegten Werte einer inhaltlichen Umsetzung nicht erfüllen. Dieser Kritik begegnen zahlreiche Gelehrte sogleich mit Gegenkritik und Verteidigung: Die prominenteste von Johann Wolfgang von Goethe mit der pragmatisch verkürzenden Formel »beides ist eins«⁴¹ macht besondere Karriere im 19. Jh., indem mit ihr die gesamte Debatte abgekürzt und Kritik abgewehrt werden kann.⁴² Dies liegt weniger am Gehalt der Analyse Goethes, sondern an seiner eigenen Autorität als Schriftsteller. Indem sie als Gewicht angeführt werden kann, wiegt sie die kritische Debatte auf und wirkt als Stütze der visuellen Autorität der *Transfiguration*.

³⁹ Vgl. z. B. Förster 1867/1868, Bd. 2, S. 305 f.: »Die untere Abtheilung, die er [Raffael] kaum begonnen hatte, ist nach seinem Tode von Giulio Romano ausgeführt worden. [...] so hat er seine Vorliebe für Contraste doch nicht soweit bewältigen können, daß nicht sehr grelle Lichte neben sehr dunkeln, ja völlig schwarzen Schatten eine störende Unruhe in diesen Theil des Gemäldes gebracht hätten. Das würde Raphael nicht gethan haben! [...].«

⁴⁰ Die wichtigste und immer wieder zitierte Kritik dieser Doppelhandlung stammt von Jonathan Richardson (sen./jun.) 1728, bes. Bd. 3, S. 614 f.

⁴¹ »Wie will man nun das Obere und Untere trennen? Beides ist eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hülfreiche, beides aufeinander sich beziehend, ineinander einwirkend. Läßt sich denn, um den Sinn auf eine andere Weise auszusprechen, ein ideeller Bezug aufs Wirkliche von diesem lostrennen?« Goethe 2002, S. 454.

⁴² Vgl. z. B. den Kommentar von Alfred Freiherr von Wolzogen in seiner Raffaelbiographie: »Den oft gehörten Tadel aber von doppelter Handlung in der Transfiguration [...] hat Goethe in seiner »Italienischen Reise« für alle Zeit gründlich widerlegt.« Wolzogen 1865, S. 147.

REPRODUKTION UND VISUELLE AUTORITÄT ALS FRAGE DES MEDIUMS

Vervielfältigung ist seit dem 16. Jh. ein wichtiger Katalysator für die visuelle Autorität der *Transfiguration*. Nicht nur ermöglicht die Reproduktion durch Druckgraphik einem größeren Kreis an Interessierten den Zugang zu einem Bild, sondern festigt auch dessen allgemeine Anerkennung, indem es als der Reproduktion würdig ausgewiesen wird. Gleichzeitig verhilft sie dem Druckgraphiker zu eigenem Status, indem sein Name als berühmter Stecher nach Raffael selbst Geltung erlangt. Stiche von Cornelis Cort, Simon Thomassin, Nicolas Dorigny und Raphael Morghen bilden die Marksteine der berühmtesten Stiche nach der *Transfiguration*, die zahllosen anderen voranstehen.⁴³ Nicht zuletzt die Möglichkeit der Bildunterschrift ermöglicht eine solche Form gestaffelter Autorisierung.

Dabei ist Druckgraphik auch immer Interpretation, die eine Betrachtererwartung antizipiert und wirkungsästhetisch reagiert. Ein seitenverkehrter Stich aus anonymer Hand (Abb. 3)⁴⁴ nach dem Gemälde gilt als erster echter Reproduktionsstich überhaupt. Gleichzeitig zeigt er wichtige Änderungen gegenüber dem Original: Zum einen werden unklare Bildstellen zugunsten einer graphisch klaren Lösung uminterpretiert, z. B. eine unvollendete Hand im rechten Hintergrund des Originals, die im Stich auf der linken Seite nach unten weist. Zum anderen wird Raffaels originelle Lösung, die göttliche Natur des verklärten Christus mit einer subtilen blauen Lichterscheinung zu kennzeichnen und damit durch mimetische, nicht zeichenhafte Mittel zu kennzeichnen,⁴⁵ im Stich wieder in eine traditionelle Ikonographie verwandelt: Christus ist von einem Nimbus und einer Mandorla hinterfangen, von der zeichenhaft Lichtstrahlen ausgehen. Bis ins 19. Jh. wird die Lichterscheinung Christi so zugunsten

⁴³ Zur Dreierreihung der Stiche von Cort, Thomassin und Dorigny vgl. Füssli 1798, S. 122 f. Der Stich von Raphael Morghen von 1811 gilt unter allen Stichen noch 1876 als »the only one worthy of the original«. Fagan 1876, S. 36.

⁴⁴ Anon., *Transfiguration Christi nach Raffael*. Kupferstich, 344 × 240 mm. 1538. London, British Museum, Inv. 1874,0808.255.

⁴⁵ Zur Ikonographie der Verklärung Christi und Raffaels Strategie des *verosimile* vgl. Henning 2005, S. 113–146 und bes. S. 136 zum Verzicht auf symbolische Kenntlichmachung zugunsten einer rein mimetischen Lösung.



3 Anon., Transfiguration Christi nach Raffael. 1538.



4 Giuseppe Antonio Craffonara, Transfiguration Christi nach Raffael. 1820.

einer bekannten und im Stich unmissverständlich kommunizierbaren Lösung uminterpretiert. Andere Interpretationen reagieren auf geäußerte Bildkritik, indem sie z. B. der seit Vasari stets attestierten Nachdunkelung entgegenwirken, Kontrastwerte aufhellen oder dem Problem ganz aus dem Weg gehen, indem sie auf plastische Werte zugunsten einer rein zeichnerischen Lösung verzichten (Abb. 4).⁴⁶

Noch bis Ende des 19. Jh. ist Druckgraphik das bevorzugte Reproduktionsmedium und weicht erst spät der Photographie. Dies ist neben Fragen der technischen Machbarkeit vor allem ein Resultat bestehender Sehkonvention: Die Masse an bekannten Druckgraphiken und die eingübte Sehweise, Kunstwerke in der druckgraphischen Übersetzung zu studieren, üben einen Anerkennungsdruck aus, der selbst dann noch Druckgraphiken bevorzugen lässt, als Photographien durchaus einsetzbar gewesen wären.⁴⁷ So benutzt die bis 1882 erschienene dreibändige Ausgabe von Raffaels Werken von Adolf Gutbier und Wilhelm Lübke durchgehend Abbildungen von Stichen nach Raffaels Werken, was Lübke mit der nach wie vor höheren Überzeugungskraft von Stichen begründet.⁴⁸ Das Original selbst, »objektiv« betrachtet, liefert in dieser Sehweise für den richtigen Kunstgenuss und das vermeintlich korrekte Erfassen der künstlerischen Intention keine hinreichende Information; nur die Übersetzung lehrt richtiges Sehen. Die vermittelnde Autorität der Druckgraphik behauptet so ein letztes Mal ihre Stellung, bevor sie im 20. Jh. gegen die Photographie endgültig und nachhaltig unterliegt. Dass auch das neue Medium keine objektive Realitätsabbildung darstellt und selbst interpretiert, diese Autorität aber lange angedacht bekommt, wäre Gegenstand einer eigenen autoritativen Untersuchung.

⁴⁶ Giuseppe Antonio Craffonara, *Transfiguration Christi* nach Raffael. Kupferstich, 250 × 174 mm. In: Craffonara/Guattani: *I piú celebri quadri delle diverse scuole Italiane* [...]. Rom 1820, Taf. 18. London, British Museum, Inv. 1864,1114.59.

⁴⁷ Die erste Erwähnung einer Photographie der *Transfiguration* erscheint bei Ruland 1876, S. 27, A VIII, Nr. 1.

⁴⁸ »Dass man das ganze Werke nicht auf direkte photographische Wiedergabe des Originals begründen konnte, liegt auf der Hand. [...] in erster Linie schon deshalb, weil der Zustand der Originale in den meisten Fällen ein solcher ist, dass eine klare Wiedergabe Dessen, was der Meister gewollt und gegeben, unmöglich sein würde. Man musste ihn daher durch die Verdolmetschung der Kupferstecher reden lassen, bei welchem allerdings mancherlei subjective Färbung in der Wiedergabe unvermeidlich war und die Verschiedenartigkeit der Stecher ihr Recht verlangte.« Gutbier/Lübke 1875/1882, Bd. 1, S. IX f.

DEKONSTRUKTION DER VISUELLEN AUTORITÄT DER *TRANSFIGURATION*

Während die *Transfiguration* noch im 19. Jh. eine allgemein bekannte kulturelle Vokabel ist, mit der letzte Werke großer Meister – z. B. Beethovens 9. Symphonie oder Mozarts *Requiem*⁴⁹ – bezeichnet werden, verschwindet sie zu Beginn des 20. Jh. fast völlig aus dem allgemeinen Bildgedächtnis. Raffael wird hier als künstlerische Autorität demontiert, indem er neue Wertmaßstäbe, an denen Künstler gemessen werden, nicht bedienen kann. Gefordert werden spannungsreiche Charaktere, die sowohl einer antiakademischen Genieästhetik entsprechen als auch ein leidenschaftliches Individuum projizieren lassen. Van Gogh steht hier als Prototyp des modernen Künstlers als verkanntes, melancholisches Genie.⁵⁰ Raffael als »nur schöner« und allzu lieblicher Charakter kann im Vergleich zu den anderen Größen der Hochrenaissance, vor allem Leonardo als Universalgenie, hier nicht mehr konkurrieren.⁵¹ Mit nachlassendem Interesse an der Vita Raffaels bei gleichzeitiger Betonung biographisierender Erklärungskonzepte von Kunst muss auch die *Transfiguration* notwendig an Autorität einbüßen. Der ehemalige Vorteil der Kopplung von Person und Werk verkehrt sich ins Gegenteil.

Ebenfalls nachteilig wirkt sich nun die Bildfindung in ihrer Komplexität aus. Was ehemals ein Vorteil visueller Autorität im Rahmen ästhetische Bildung war, wird nun als überladen, zu theatralisch und gekünstelt

⁴⁹ Zu Beethovens 9. Symphonie als seine »Raphael'sche Transfiguration« vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 31, Leipzig 1829, (Nr. 26), S. 435; zu Mozarts *Requiem* vgl. z. B. *Deutsche Reichs- und Staats-Zeitung für den Geschäfts- und Weltmann*, 3. Jg., Bd. 1, 1799, S. 415; vgl. außerdem *Morgenstern* 1822, S. 35 und *Schaden* 1845, S. 142.

⁵⁰ Zu dessen Konstruktion als Künstlerfigur vgl. Heinich 1996; als moderner Prototyp und »Inbegriff des leidenden Künstlers« beschreibt ihn Krieger 2007, S. 53.

⁵¹ Exemplarisch ist die Kritik von Egon Friedell: »[...] der Götterliebhaber Raffael hat, wenigstens für unser Lebensgefühl, einen großen Mangel. Götterliebhaber sind nämlich fad. Sie sind so langweilig wie das »blaue Meer des Südens«, der »holde Frühlingstag«, das »süße Baby in der Wiege« und alle ganz reinen, ganz ausgeglichenen, ganz glücklichen Dinge. Unsere Sehnsucht gilt etwas anderem, im Leben und in der Kunst.« Friedell 1927–1931, Bd. 1 (1927), S. 217 f.



5 J. C. Armytage, Verklärter Christus nach Raffael. 2. Hälfte 19. Jh.

empfunden.⁵² Da sich der moderne Künstler nicht mehr über *imitatio* eigene Autorität aufbauen kann, verliert das Bild als Zitatfundus auch jegliches Potential. Bildausschnitte, die vor allem in der Populärgraphik des fortgeschrittenen 19. Jh. massenhaft Verbreitung fanden, wie z. B. der schwebende Christus von J. C. Armytage (Abb. 5)⁵³, haben ihren Anteil daran, Raffaels Bildfindung nun nur noch als Vorlage von Kitschprodukten zu empfinden. Schließlich steht die komplexe Komposition der *Transfiguration* einer beschleunigten Aufmerksamkeitskultur entgegen, die einfach erfassbarere Bilder bevorzugt. Als museales Highlight muss sie sich vergeblich gegen die die Vatikanischen Museen zusehends dominierende Sixtinische Kapelle mit der Ausmalung Michelangelos behaupten.

Wenn nur die inhaltliche Ebene als potentielle Anknüpfung bleibt, dann sperrt sich das Gemälde auch hier, denn sein Inhalt erscheint in der Heilsgeschichte nur theologisch bedeutend, kann aber im allgemeinen Verständnis mit Ereignissen wie dem Letzten Abendmahl, der Kreuzigung oder Auferstehung Christi nicht konkurrieren. Die Suche nach korrekten theologischen Begründungskonzepten bildet denn auch den Großteil der kunstwissenschaftliche Behandlung des Bildes im 20. Jh., die das Bild als komplexe ikonologische Struktur begreift, aber nicht mehr als emphatisch zu preisendes Meisterwerk behandelt.

VON VISUELLER AUTORITÄT ZU KULTURELLER AUTORITÄT

Das anhand von Raffaels Kunst erörterte Modell visueller Autorität ist nicht nur auf die Frühe Neuzeit oder Gattung der Malerei beschränkt, sondern lässt sich auf allerlei Epochen und Kunstgattungen übertragen. Hierzu zwei Beispiele:

Ein Besucher des Neuen Museums in Berlin kann seit 2009 die Neuinszenierung der *Nofretete* erfahren, Büste der gleichnamigen ägyptischen Königin des 14. vorchristlichen Jahrhunderts und Star der

⁵² Dies bahnt sich schon im 19. Jh. an, als dem Bildpersonal mit Exempelcharakter ein Ausdruck des ›Gesuchten‹ unterstellt wird; vgl. z. B. Förster 1867/1868, Bd. 2 (1868), S. 304 zu der Knienden und dem Apostel mit Buch im Vordergrund.

⁵³ J. C. Armytage, Verklärter Christus nach Raffael. 2. Hälfte 19. Jh. Blattgröße 274 × 208 mm. Privatbesitz S. Dohe.

Berliner Museumsinsel.⁵⁴ Aufgesockelt und gesichert in einer speziell ausgeleuchteten Vitrine darf dieses Kunstwerk einen eigenen Raum für sich beanspruchen, der es als Zentralraum in seinem Mittelpunkt noch einmal betont. Angelockt durch das in unzähligen Vervielfältigungen präsente Original und seinen stets formelhaft betonten Ruf höchster Schönheit und Sinnlichkeit kann sich der Besucher diesem Meisterwerk altägyptischer Bildhauer- und Porträtkunst widmen und gleichzeitig eine gebührende Distanzierung des Gegenstandes erfahren, die dessen Autorität unterstreicht. Unterdessen wartet eine Autorität niederen Ranges wortwörtlich im Hintergrund: Das einzige andere Artefakt im Raum, das eine exklusive Nähe wie gebührende Distanz zur *Nofretete* erfährt, ist die Büste des Finanziers der Amarna-Ausgrabungen, James Simon, aus dunkler und unscheinbarer Bronze statt bemaltem Kalkstein. Der Mäzen fungiert gewissermaßen als zweiter Urheber des Kunstwerks, der durch seinen Einsatz und besondere Begeisterung für die altägyptische Kunst dem heutigen Rezipienten den Kunstgenuss erst ermöglicht. Er ist eine Zwischenautorität, die der *Nofretete* näher als der heutige Besucher steht und eine kulturpolitisch vorbildliche Haltung an den Tag legt. Dies schlägt sich wiederum in der visuellen Formulierung nieder, denn statt einer Porträtfotografie oder einer reinen Texttafel, die durchaus genügt hätten, ist ebenfalls eine Büste gewählt worden. Der *Nofretete* nachgeordnet beansprucht der Vermittler ihrer Autorität so einen eigenen Rang und wird damit als eine Zwischenautorität in ihrem gestaffelten Verhältnis sinnfällig gemacht.

Nicht nur Werke der bildenden Kunst können Gegenstand autoritativer Analyse sein: So lässt sich z. B. eine *Stradivari*, also eine Violine aus der Werkstatt des gleichnamigen Meisters des frühen 18. Jh., als Autorität bezeichnen. Sie verbürgt sich mit ihrem Namen für eine besondere Klang- und Spielqualität und kann als Referenz auf die bevorzugte Wahl durch berühmte Virtuosen und eine eigene Ruhmesgeschichte verweisen. Wenn dieser Status nicht nur als historische Aufsummierung von Rühmungen, sondern als Ergebnis eines autoritativen Prozesses beschrieben wird,

⁵⁴ Einen Höhepunkt versprach die Ausstellung »Amarna 2012 – 100 Jahre Nofretete« 2012/2013 mit zahlreichen unbekannteren Fundstücken der Amarna-Expedition, wofür im Vorfeld mit der *Nofretete* als Hauptstück der Ausstellung geworben wurde. Vgl. <http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=29934&datum=07.12.2012+00:00&lang=de> (Zugriff 30.09.2012).

dann öffnen sich Fragestellungen nach Überzeugung, Authentizität, Anerkennungsdruck und unterschiedlich anlegbarem Wertekatalog. Denn die Klangqualität einer *Stradivari* ist alles andere als ein natürlich gegebenes Faktum: Im Blindtest sind Musiker nicht in der Lage, diesem Instrument einen andere Violinen überragenden Klang zuzuerkennen.⁵⁵ Die besondere Einschätzung des Artefakts gründet sich offenbar nur zum Teil auf die vermeintlich zentrale Eigenschaft ›Klang‹ und stattdessen überwiegend auf die Eigenschaften ›Alter/Tradition‹ und ›kollektive Anerkennung‹. Dass das Instrument besser klinge, ist demnach das Produkt einer autoritativen Konjektur, übertragen aus anderweitig erfüllten Mehrwertkriterien. Anstatt sich an diesem Punkt wissenschaftlich damit zu begnügen, positivistisch aus der Rückschau ein richtig und falsch zu attestieren, sollte hier vielmehr der autoritative Erkenntniswert im Mittelpunkt stehen: Auch hier schafft die Herstellung einer Autorität des Artefaktes einen kollektiven Fokus, markiert Relevanz, steckt Interpretationsräume ab, stiftet Sinn und ermöglicht und unterstützt so kulturelles Handeln. Anerkennung und Ablehnung von Autorität bestimmen wesentlich die Antwort auf die Frage nach richtig oder falsch. Der historischen Prägung und subkutanen Lenkung von Wahrnehmung kommt dabei offensichtlich ein hohes Gewicht zu und nach wie vor verspricht eine *Stradivari* nicht an Status zu verlieren.

Ein autoritatives Erklärungsmodell verspricht also eine Reihe von Erkenntnissen im Umgang mit verschiedenen Artefakten. Da diese nicht nur im visuellen Bereich zu suchen sind und wir offenbar ein allgemein kulturelles Phänomen vor uns haben, darf hier von Meisterwerken als

⁵⁵ So das Ergebnis einer Studie von Fritz u. a. 2012, in der Violinspieler anhand von Spielproben blind ihre Präferenz von Instrumenten bewerten sollten; zur Auswahl standen sowohl neue Violinen, als auch »old Italians« der Werkstätte *Stradivari* und *Guarneri del Gesù*. Eine *Stradivari* wurde im Ergebnis am seltensten gewählt. Dass dies allerdings deren Status kaum abträglich sei, wird in anderen Artefakteigenschaften gesucht: »The particular visual beauty and historical importance of old Italian violins will no doubt maintain their hold on the imagination of violinists and their audiences for a long time to come.« Ebd., S. 763. Vgl. auch die journalistische Resonanz vom 02.01.2012 auf ZEIT-Online (<http://www.zeit.de/kultur/musik/2012-01/stradivari-geigen-studie>) und Spiegel-Online (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/technik/geigen-mythos-blindtest-entzaubert-die-stradivari-a-806748.html>). Zugriff 30.09.2012). Mein herzlicher Dank für den Hinweis hierauf gilt Simon Howar.

kulturellen Autoritäten gesprochen werden. Ist der Untersuchungshorizont einmal dahin erweitert, öffnet sich ein weites Feld von potentiellen Fragestellungen: Gattung, Epoche und Kulturkreis können als Kategorie in den Fokus genommen werden, um anhand unterschiedlich geltender Wertmaßstäbe Parallelen und Unterschiede von Autoritätskonstruktion auf diese Merkmale hin zu untersuchen. Ebenso lässt sich der Frage von Kopplung mit anderen gesellschaftlichen, z. B. politischen, wissenschaftlichen oder religiösen Autoritäten nachgehen oder Autoritätskonstruktion auf eine soziale Schichtung von Rezipienten hin befragen. Das Modell visueller bzw. kultureller Autorität bietet so sowohl eine Bandbreite an Anwendungsmöglichkeiten als auch ein gemeinsames Interpretationsmodell für eine Reihe unterschiedlicher Disziplinen.

LITERATUR

- AK Dresden 2012** Henning, Andreas (Hg.): Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500. AK Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2012.
- Asper 1998** Asper, M.: Kanon. In: Ueding 1992 ff., Bd. 4 (1998), Sp. 869–882.
- Augustus 2004** Augustus: Res Gestae/Tatenbericht. Lateinisch/Griechisch/Deutsch. Hg., übersetzt und kommentiert von Marion Giebel. Stuttgart 1975 / Bibliographisch revidierte Ausgabe 2004.
- Barolsky 1995** Barolsky, Paul: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen. Berlin 1995.
- Benjamin 2002** Benjamin, Walter: Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002.
- Buck 1973** Buck, August: Die »Querelle des anciens et des modernes« im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks. Wiesbaden 1973 [Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M., Bd. 11, Nr. 1].
- Büttner/Wimböck 2004** Büttner, Frank / Wimböck, Gabriele (Hg.): Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes (Pluralisierung & Autorität, Bd. 4). Münster 2004.
- Burg 2007** Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Berlin 2007.
- Caduff/Wälchli 2008** Caduff, Corina / Wälchli, Tan (Hg.): Autorschaft in den Künsten: Konzepte – Praktiken – Medien. Zürich 2008.
- Calboli Montefusco 1992** Calboli Montefusco, Lucia: Auctoritas A/B. In: Ueding 1992 ff., Bd. 1 (1992), Sp. 1777–1185.
- Craffonara/Guattini 1820** I più celebri quadri delle diverse scuole Italiane riunite nell' appartamento Borgia del Vaticano disegnati e incisi da Giuseppe

- Craffonara pittore Tirolese e brevemente descritti da G. A. Guattani [...]. Rom 1820.
- Cuzin/Cordellier 1983** Cuzin, Jean Pierre / Cordellier, Dominique: Raphaël et l'art français. AK Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983.
- Fritz u. a. 2012** Fritz, Claudia u. a.: Player preferences among new and old violins. In: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS), Vol. 109, No. 3 (2012), S. 760–763 (www.pnas.org/cgi/doi/10.1073/pnas.1114999109; Zugriff 09.12.2012).
- Eschenburg 1965** Eschenburg, Theodor: Über Autorität. Frankfurt a.M. 1965.
- Fagan 1876** Fagan, Louis: Handbook to the department of prints and drawings in the British Museum [...]. London 1876.
- Förster 1867/68** Förster, Ernst: Raphael. 2 Bde. Leipzig 1867/68.
- Friedell 1927–1931** Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. 3 Bde. München 1927–1931.
- Füssli 1798** Füssli, Hans Rudolph: Kritisches Verzeichniß der besten, nach den berühmtesten Mahlern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Bd. 1. Zürich 1798.
- Goethe 2002** Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Erstausgabe 1816/1817. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einem. München 2002.
- Gutbier/Lübke 1875/1882** Gutbier, Adolf / Lübke, Wilhelm: Rafael Werk. Sämtliche Tafelbilder und Fresken des Meisters in Nachbildungen nach Kupferstichen und Photographien. 3 Bde. (2 Tafelbände, 1 Textband) Leipzig 1875/1882.
- Hellmold u. a. 2003** Hellmold, Martin u. a. (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München 2003.
- Henning 2005** Henning, Andreas: Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe. München/Berlin 2005.
- Heinich 1996** Heinich, Nathalie: The glory of van Gogh. An anthropology of admiration. Übersetzung Paul Leduc Browne. Princeton 1996.
- Krieger 2007** Krieger, Verena: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Köln 2007.
- Kuhn-Forte 1997** Kuhn-Forte, Brigitte: Handbuch der Kirchen Roms. Bd. 4: Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Teodoro bis Ss. Vito, Modesto e Crescenzia; Die Kirchen von Trastevere. Wien 1997.
- Kuhnle 2005** Kuhnle, Till R.: Querelle A/B I. In: Ueding 1992 ff., Bd. 7 (2005), Sp. 503–523.
- Landon 1813** Landon, Charles Paul: Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles [...]. Vie et œuvre complète de Raphaël Sanzio. Erstauflage Paris 1803; Neuauflage Paris 1813.
- McMullen 1975** McMullen, Roy: Mona Lisa. The picture and the myth. Boston 1975.
- Meyer zur Capellen 2001 ff.** Meyer zur Capellen, Jürg: Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings. Bis dato: 3 Bde. Landshut ab 2001.

- Morgenstern 1822** Morgenstern, Karl: Rafael Sanzios Verklärung. Dorpat/Leipzig 1822.
- Pevsner 1986** Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986 [Original: Academies of Art, Past and Present. Cambridge 1940].
- Plinius 1997** Caius Plinius Secundus d. Ä.: Historia Naturalis/Naturkunde. Lateinisch – Deutsch. Hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. 37 Bde. Bd. 35: Farben – Malerei – Plastik. 2. Auflage Düsseldorf/Zürich 1997.
- Rabe 1972** Rabe, Horst: Autorität – Elemente einer Begriffsgeschichte. Konstanz 1972.
- Richardson 1728** Richardson, Jonathan (sen./jun.): Traité de la Peinture et de la Sculpture. 3 Bde. Amsterdam 1728.
- Rubin 1995** Lee Rubin, Patricia: Giorgio Vasari. Art and History. New Haven / London 1995.
- Ruland 1876** Ruland, C.: The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal library at Windsor Castle [...]. Ohne Ort 1876.
- Schaden 1845** Schaden, Emil August von: Briefe aus Italien 1845. In: Thiersch, Heinrich W. J. (Hg.), Erinnerungen an Emil August von Schaden. Frankfurt a. M. / Erlangen 1853, S. 69–160.
- Schmidt 2000** Schmidt, Ulrike Kristin: Kunstzitat und Provokation im 20. Jahrhundert. Weimar 2000.
- Shearman 2003** Shearman, John: Raphael in early modern sources, 1483–1602. 2 Bde. New Haven / London 2003.
- Sofsky/Paris 1994** Sofsky, Wolfgang / Paris, Rainer: Figurationen sozialer Macht. Autorität – Stellvertretung – Koalition. Frankfurt a. M. 1994.
- Stamm Saurma 1988** Stamm Saurma, Lieselotte E.: Die »auctoritas« des Zitates in der bernwardinischen Kunst. In: Homeyer, Joseph (Schirmherr), Bernwardinische Kunst. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Hildesheim vom 10.10. bis 13.10.1984. Göttingen 1988, S. 105–126.
- Titi 1763** Titi, Filippo: Studio di Pittura, Scultura, et architettura nelle chiese di Roma. Erstauflage Rom 1674. Erweiterte Neuauflage als: Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma [...]. Rom 1763.
- Ueding 1992 ff.** Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen ab 1992.
- Ullrich 2009** Ullrich, Wolfgang: Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen. Berlin 2009.
- Vasari 1966 ff.** Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi. 6 Bde. Florenz ab 1966.
- Wolzogen 1865** Wolzogen, Alfred Freiherr von: Rafael Santi. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1865.

 ABBILDUNGSNACHWEISE

- I** bpk / Foto: Scala
1-4 Trustees of the British Museum
5 Archiv des Autors

FLORIAN NEUMANN

PETRARCA UND DIE KONSTITUTION LITERARISCHER AUTORITÄT IN DER LITERATUR DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

Die Frage, wie Autorität in der Literatur konstituiert wird oder, anders ausgedrückt, warum bestimmte Autoren und/oder ihre Werke zu bestimmten Zeiten als vorbildhaft angesehen werden, ist eine zentrale Frage der Literaturgeschichte. Dennoch hat es bislang nur wenige Versuche gegeben, diese Frage systematisch zu beantworten. Auch im Folgenden werden aus Platzgründen nur einige Parameter beschrieben werden, anhand derer die Frage nach der Genese literarischer Autorität beantwortet werden kann. Dabei werden zunächst literaturhistorisch relevante Autorisierungs-Modelle vorgestellt, die verschiedene Gelehrte der Antike und einige Literaturwissenschaftler in jüngerer Zeit ausgearbeitet haben. Im Anschluss daran wird es um einen spezifischen ›Fall‹ von Autoritätskonstitution in der italienischen Renaissance gehen – um den italienischen Gelehrten und Dichter Francesco Petrarca.

THEORETISCHE VORAUSSETZUNG ZUR KONSTITUTION LITERARISCHER AUTORITÄT

In der Literatur wird seit der römischen Antike jenen Werken und Autoren Autorität (*auctoritas*) zuerkannt, die als nachahmenswert angesehen werden.¹ *Auctoritas* beinhaltet eine Wertzuschreibung, die aufgrund der inhaltlichen und formalen Qualität eines Kunstwerks erfolgt und auf

¹ Vgl. die einschlägige Textstelle bei Quintilian: *Institutio oratoria* 1.6.42. Dazu ausführlich Neumann 2004.

dessen Urheber übertragen wird. Die Autorisierung setzt also bei einem literarischen Kunstwerk voraus, dass sein Verfasser erstens über vollendete sprachliche Ausdrucksfähigkeit verfügt und dass er zweitens die jeweilige literarische *ars* beherrscht. Dies gilt für Dichtung und Rhetorik genauso wie für Kunstprosa.

Literarische Autorität ist mit dem Konzept der Nachahmung von Autoren (*imitatio auctorum*) verbunden.² Sie bezieht sich also auf die Kunstfertigkeit der Urheber oder Schöpfer der literarischen Werke. Sie wird nicht als eine Nachahmung von Werken (*imitatio operum*) bezeichnet, obwohl selbstverständlich die Kunstfertigkeit von Autoren in ihren Werken zum Ausdruck kommt.

Literarische Autorität ist mit zwei weiteren Konzepten verbunden, die in der westlich-europäischen Literatur von Relevanz sind: Das Konzept der kanonischen Autoren bzw. Werke und das der klassischen Autoren respektive Werke, also von ›Klassikern‹ und ›klassischen‹ Kunstwerken. Dazu kurz einige Bemerkungen.

(A) KANONISCHE AUTOREN/WERKE

Die erste fassbare Zusammenstellung von Autoren, die als nachahmenswert angesehen werden, ist die *Krisis* (wörtlich: Akt der Scheidung), die einige alexandrinische Gelehrte im dritten und zweiten Jahrhundert vor Christus vorgenommen haben.³ Dabei erhoben sie bestimmte Autoren zu Stilvorbildern und stellten ihre Namen in Listen zusammen. Diese ausgewählten, von anderen separierten Autoren wurden als ›kanonische‹ Autoren bezeichnet. Der Begriff ›kanonisch‹ ist dabei von der Bezeichnung für ein Instrument zum Messen und Ausrichten an einem verbindlichen Maß abgeleitet.⁴ Ein kanonischer Autor ist also ein im Wortsinn maßgebender Autor, an dem man sich auszurichten hat. Die anderen, als nicht nachahmenswert erachteten und folglich nicht-›kanonischen‹ Autoren verwarfen sie als unbedeutend und bezeichneten sie als »Ausgeschiedene«.

In Rom kam es erstmals im Rahmen der Debatte um die beiden Stilrichtungen des Asianismus und Attizismus bei Dionysios von Halikarnass

² Vgl. Kaminski 1998, Sp. 236; vgl. dazu auch Penzenstadler 2000.

³ Vgl. dazu Pfeiffer 1978, S. 108 f.

⁴ So bei Euripides: *Τρωάδης/Troades*, 6; ders.: *Ἡράκλης/Heracles*, 945; Aischines: *Κατὰ Κτησιφώντος / Ktesiphon*, 199; Pfeiffer 1978, S. 255; Conrad 1987, S. 49.

und Cicero zu einer Zusammenstellung ›kanonischer‹ Autoren.⁵ Cicero spricht statt von ›Kanon‹ von *regula*. Die in ihr enthaltenen Autoren erfüllen und begründen die Regel, nach der literarische Kunstwerke zu verfassen sind. Auch in Rom wird also das Auflisten kanonischer Autoren durch eine Nachahmungs-Ästhetik bedingt, wobei die griechischen kanonischen Autoren allesamt übernommen werden. Der Kanon der römischen Literaten umfasst Autoren bis zur augusteischen Periode, also von Literaten, die um die Zeitenwende lebten. Spätromische Autoren fanden keinen Eingang mehr in den Kanon.

(B) KLASSISCHE AUTOREN/WERKE

Seit Aulus Gellius steht die Zuweisung von literarischer Autorität wie die Bildung von Listen kanonischer Autoren und Werke in enger Beziehung zur Bestimmung von Autoren und ihren Werken als »Klassiker«.⁶ Wenn bei ihm Fronto seine Schüler dazu auffordert, nach sprachlichen Unregelmäßigkeiten unter den älteren Rednern und Dichtern zu suchen, die er von ansässigen (*adsidui*) und gemeinen (*proletarii*) Schriftstellern unterscheidet und als *classici* (»Klassenangehörige«) bezeichnet, unterscheidet Gellius in sprachlich-stilistischer Hinsicht »zwischen mehr bzw. weniger angesehenen Schriftstellern mit entsprechend mehr oder weniger Autorität«.⁷

Aufgrund der Nähe der Begriffssemantiken und Konzeptionen herrscht in der Forschung ein liberaler bis indifferenter Umgang mit der Terminologie, so dass ›literarische Autorität‹, ›kanonischer Autor‹ und ›Klassiker‹ (bzw. ›autoritatives Kunstwerk‹, ›kanonisches Werk‹ und ›klassisches Werk‹) weithin als Synonyme verwendet werden.⁸

⁵ Vgl. Dionysios von Halikarnass: *Περὶ τῆς Δημοσθένους λέξεως / De Demosthene*, 1 (zu Thukydides), 28 (zu Platon); *Λύσιας / De Lysias* 2, 18; *Περὶ Θουκυδίδου / De Thukydidē*, 1 (zu den attischen Rednern); Cicero: *Orator*, 231; *De optimo genere oratorum*, 23. Zum Attizismus vgl. Dihle 1992; zum Asianismus Adamietz 1992.

⁶ Vgl. *Noctes Atticae* 19.8.15; zur Textstelle vgl. Schindel 1994; zur Wortgeschichte von ›klassisch‹, ›klassizistisch‹ und verwandten Begriffen vgl. besonders Welck 1965 und Gelzer 1979, S. 4–11.

⁷ Vgl. Schmidt 1998, Sp. 997.

⁸ Das zeigt sich auch in den einschlägigen Artikeln des Historischen Wörterbuchs der Rhetorik; vgl. dazu Asper 1998, Calboli Montefusco 1992, Kaminski 1998 und Schmidt 1998.

(C) JÜNGERE ERKLÄRUNGSMODELLE ZUR KANONISIERUNG UND AUTORISIERUNG

Wie die Prozesse der Kanonisierung, Autorisierung und Erklärung von Autoren zu Klassikern abliefen, machen zwei Modelle deutlich, die in der Literaturwissenschaft einige Verbreitung gefunden haben. Das Modell des »Klassizistischen Dreischritts« von Thomas Gelzer⁹ und das Modell des *Self-fashionings*, also der Selbststilisierung oder Selbstkonturierung von Stephen Greenblatt.¹⁰

Zunächst zum Modell von Gelzer: Das Modell des »Klassizistischen Dreischritts« kehrt nach Auffassung Gelzers in allen Renaissancen und Klassizismen als Autorisierungsmodell wieder. Die drei Schritte können wie folgt benannt werden: (1) Künstler und Autoren einer als ›klassizistisch‹ bezeichneten Kunstgestaltung beurteilen den Zustand der Kunst und Literatur der unmittelbar vorausgehenden Zeit (unter Umständen auch den ihrer Gegenwart) als defizitär. (2) Sie greifen daher auf Werke von Künstlern und Autoren einer weiter zurückliegenden Periode zurück, die sie zu maßgebenden Vorbildern für ihr eigenes Schaffen erklären. (3) Die alten Künstler und Autoren erhalten dadurch die normative – kanonische – Bedeutung von Klassikern und Autoritäten.

Anders das Erklärungsmodell des *Self-fashioning*, das Stephen Greenblatt am Beispiel der Karrieren verschiedener englischer Autoren der Frühen Neuzeit – unter anderem Thomas More, Christopher Marlowe und William Shakespeare – erarbeitet hat, das seiner Meinung nach aber auch in anderen Kontexten und zu anderen Zeiten Geltung hat.¹¹ Wichtig ist dabei, dass sich die untersuchten Persönlichkeiten nicht über einen Adelstitel oder eine Familienzugehörigkeit definieren, sondern dass ihre Selbststilisierung/Selbstkonturierung, ihr *self-fashioning* gewissermaßen innerliterarisch erfolgt.¹² Die Macht oder Autorität, auf die sich der untersuchte Autor beruft, ist dabei in der Regel wenigstens teilweise außerhalb von ihm selbst zu suchen (Gott, die Heilige Schrift, eine Institution). Unter

⁹ Vgl. dazu Gelzer in der Diskussion zu Preisshofen 1979; später übernommen von Heldmann 1982, S. 128 und 130 und Fuhrmann 1988, S. 549 sowie Fuhrmann 1992, S. 192.

¹⁰ Greenblatt 1980.

¹¹ Ebd., S. 9

¹² Siehe ebd.

Verweis auf sie setzt er sich in seinem *self-fashioning* zu etwas ins Verhältnis, das als fremd oder feindlich angesehen wird und entweder von ihm entdeckt oder erfunden wird, um es anzugreifen oder zerstören zu können. Die entsprechende Autorität und der sich auf sie berufende Autor nehmen das Fremde als unförmig und chaotisch oder falsch und negativ wahr, auf jeden Fall aber als Zerrbild ihrer selbst. Anders ausgedrückt: Beim *self-fashioning* geht es um die agonistische Abgrenzung von etwas anderem und um die Zurüstung der eigenen Position gegenüber diesem als feindlich angesehenen Anderen. Bei dieser Auseinandersetzung mit dem Anderen wird argumentativ auf Personen und/oder Institutionen zurückgegriffen, die für das eigene Handeln als autoritativ angesehen werden.

Hält man das von Greenblatt aufgewiesene, dem *self-fashioning* gemeinhin zugrundeliegende »Ensemble von Grundkonstellationen«¹³ gegen das Modell vom »klassizistischen Dreischritt«, werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich. Beide Schemata ermöglichen die Positionierung eines Autors in seinen diachronen und synchronen literarästhetisch fundierten Beziehungen und Bezügen zu anderen Autoren, wobei in Greenblatts »Schema« die Person des agierenden Autors zentral gestellt wird. Um die Schemata für die Analyse der Konstituierung literarischer Autorität fruchtbar machen zu können, ist es nun über diese Modelle hinaus notwendig, über die synchronen Relationen zu anderen Autoren die diachronen Beziehungen des Autors zu seinen Vorbildern in den Blick zu nehmen und zu untersuchen, wie er sich zu ihnen verhält, und wie dieses Verhalten von seinen Zeitgenossen und Nachgeborenen aufgenommen und bewertet wird.

FRANCESCO PETRARCA

In der Literaturgeschichte erscheint Francesco Petrarca (1304–1374) zweifach als Autorität. Im Lateinischen ist er der führende Repräsentant einer neuen Gelehrtergeneration, der es um die formale und inhaltliche positive Neubewertung von antiker Prosa und Dichtung sowie um die Reaktualisierung historiographischer und moralphilosophischer Erudition römischer Prägung geht. Zugleich ist er im Italienischen Autorität für ein raffiniert-auskalkuliertes lyrisches Dichten und für die Normierung der italienischen Dichtungssprache. Aber auch in anderer Hinsicht ist

¹³ Ebd., S. 8 f.

Petrarca interessant: Seine Autorisierungen sind zeitlich gestaffelt erfolgt. Im Lateinischen reüssierte Petrarca bereits zu Lebzeiten zur *auctoritas*, im Italienischen dagegen ist ihm erst postum, Anfang des 16. Jh., sein autoritativer Status zuerkannt worden. Im Folgenden werden die Motive für Petrarcas Autorisierungen und die dabei verfolgten Strategien näher betrachtet werden, um am konkreten Beispiel Zugänge zur Analyse poetischer Autoritätskonstitutionen aufzuzeigen. Im Fokus steht dabei Petrarcas italienisches Oeuvre.

Die Ausgangssituation stellt sich für Petrarca hier wie folgt dar: Die italienische Sprache war seit der Mitte des 13. Jh. von verschiedenen Dichtern erprobt worden: Zunächst hatten einige Poeten der so genannten Sizilianischen Dichterschule am Hof des Staufer-Kaisers Friedrich II. in Palermo Gedichte im italienischen Idiom geschrieben. Danach hatten es verschiedene Gelehrte aus Bologna und Florenz in der Dichtung zu volkssprachlicher Meisterschaft gebracht. Unter ihnen tat sich vor allem Dante Alighieri (1265–1321) hervor, der zunächst Liebeslyrik verfasste. Sein Hauptwerk ist aber zweifelsohne die *Göttliche Komödie*, jenes Vers-epos, in dem er von seinem Weg durch die Unterwelt über den Läuterungsberg in die himmlischen Sphären berichtet. Das Werk ist, genau besehen, eine Serventese, also ein mit einem bestimmten Reimschema verfasstes Lehrgedicht. Das Bedeutsame an der *Göttlichen Komödie* ist nicht nur, dass Dante in ihr eine unermessliche Fülle von Wissen versammelt, sondern, dass er dieses Wissen in einer äußerst elaborierten volkssprachlichen Form präsentiert. Er hat auf diese Weise mit seiner Dichtung die Ebenbürtigkeit des Italienischen zum Lateinischen unter Beweis gestellt. Deshalb gilt er bis heute als der »Vater der italienischen Sprache und Literatur«. Noch heute ist die Bezeichnung »la lingua di Dante« für das Italienische gebräuchlich.

Die Position des »größten italienischen Dichters und Sprachschöpfers« war also schon belegt, als der etwa 40 Jahre jüngere Gelehrte Francesco Petrarca sich für Dichtung zu interessieren begann und erste Reime in der Volkssprache verfasste. Einiges hat er Dante nachgetan, den er im Übrigen in seinen Schriften nie namentlich erwähnt. Anzuführen sind hier die *Trionfi* (»Triumphe«), eine wie Dantes *Göttliche Komödie* in Terzinen verfasste Traumvision, in der Petrarca verschiedene allegorische Gestalten (Liebe, Keuschheit, Tod, Ruhm, Zeit und Ewigkeit) erscheinen und in Triumphzügen berühmte Persönlichkeiten mit sich führen: Diese Triumphzüge geben Petrarca die Gelegenheit, wie zuvor Dante in der *Commedia*, all sein Wissen vor den Lesern auszubreiten und abermals die Leistungsfähigkeit der italienischen Sprache für die unterschiedlichsten

Themen unter Beweis zu stellen. Allerdings war Petrarca in dieser Art der volkssprachlichen Lehrdichtung nach Dante schon rein zeitlich der zweite.

Berühmt wurde Petrarca mit einem anderen Dichtwerk, der Lyriksammlung *Rerum vulgarium fragmenta* (»Bruchstücke von Dingen in der Volkssprache«), heute auch *Canzoniere*, also: »Buch der Lieder« genannt. Die Sammlung umfasst 366 Gedichte: 317 Sonette, 29 Kanzonen, 9 Sestinen, 7 Balladen und 4 Madrigale. Beherrschendes, aber nicht ausschließliches Thema ist die unerfüllte Liebe des lyrischen Ich-Erzählers zu seiner Geliebten. Die Lieder über die Liebe hat Petrarca unter anderem mit Gedichten politischen und kirchenkritischen Inhalts versetzt. Der *Canzoniere* erscheint so als ein kunstvoll ungeordnetes Lyrik-Buch.

Zentrales Thema ist die Liebe zu der Dame, die Petrarca im *Canzoniere* nur ein einziges Mal direkt beim Namen nennt: »Laura«. Um sie herum hat er ein ausgeklügeltes System symbolischer Bezüge errichtet, in dem ihr Name immer wieder anklingt: Im Gold (*l'auro, l'oro, aureo*), in der Morgenröte (*l'aurora*), im Lufthauch (*l'aura*) und im Lorbeer (*lauro*). Der lyrische Ich-Erzähler berichtet in den Gedichten von den in ihm widerstreitenden Gefühlen, den Wünschen und den Liebeswirren, die er nach der ersten Begegnung mit Laura durchlebt.

Petrarcas bevorzugte Gedichtform ist dabei das Sonett. Von seiner Struktur her – zwei Vierzeiler (*Quartette*) und zwei Dreizeiler (*Terzette*) – weist es eine vielfach staffelbare Zweigliederigkeit auf. Die im lyrischen Ich-Erzähler vorherrschenden inneren Spannungen konnten so auch auf der Strukturebene kunstvoll zum Ausdruck gebracht werden.

Petrarca bildet die Gefühlswelt eines glücklichen und doch unglücklich Verliebten auch sprachlich bis ins Detail ab: Er arbeitet mit Antinomien, Paradoxen, mit der Kombination sich scheinbar ausschließender Begriffe und setzt Widersprüchliches auf engstem Raum in Eins (*Oxymora*): »Ich kann in Frieden, kann in Krieg nicht sein | ich fürchte, hoffe, brenne, bin aus Eis«¹⁴ und: »Ich bin im Sommer Eis, im Winter Feuer«¹⁵. Diese sprachkünstlerische Gestaltung hat Petrarca berühmt gemacht.

Vor dem Hintergrund der äußerst ausdifferenzierten Darstellung der Gefühlswelt des Verliebten erfüllen auch die im *Canzoniere* enthaltenen politischen Gedichte einen Zweck. Durch sie wird abermals ein Kontrast erzeugt: Zwischen der aktiven Teilnahme am öffentlichen Leben der Zeit und der Weltvergessenheit und vorsätzlichen Weltflucht des Verliebten.

¹⁴ Petrarca, Francesco: *Rerum vulgarium fragmenta*, 134.

¹⁵ Ebd., 132.

Es ist dieses Lyrikbuch, das Petrarca berühmt gemacht hat, dem er seine literarische Autorität verdankt. Allerdings hat er sie erst lange nach seinem Tod zugesprochen bekommen. Während Petrarca nämlich im Bereich der lateinhumanistischen Gelehrsamkeit als Diskursbegründer und Autor richtungsweisender, maßgebender literarischer und moralphilosophischer Arbeiten autoritativen Status zuerkannt bekam, stellt sich die Konstituierung seiner Autorität als normgebender Dichter im *volgare* weit komplexer dar: Sie ist, wie gesagt, erst postum, Anfang des 16. Jh. erfolgt, und unterlag damit nur bedingt Strategien der Selbstautorisierung. Sie musste in einem humanistischen, dominant lateinischen Ambiente vollzogen werden, in dem das *volgare* noch der vollen Anerkennung als Sprache der *studia* und *litterae* bedurfte. Es war also vor allem das sprachliche Autoritätsdefizit der Lyrik Petrarca zu beheben. Außerdem hatte sich an der Grundkonstellation im Verhältnis zu Dante nichts verändert. Die Autorisierung Petrarca und seines *Canzoniere* erfolgte in der volkssprachlichen Dichtung, in der Dante als die unbestrittene Leitfigur galt. Gegen sie musste Petrarca als *autorità* etabliert werden.

Einen Schlüssel zum Verständnis zur Autorisierung von Petrarca und seiner volkssprachlichen *Rerum vulgarium fragmenta* bietet ein Traktat aus dem Jahre 1525, der »Abhandlungen über die Volkssprache« (*Prose della volgar lingua*) überschrieben ist. Der Traktat aus der Feder des venezianischen Gelehrten und Kirchenmanns Pietro Bembo (1470–1547) ist in Dialogform gehalten. In den *Prose* findet sich der zentrale und auch literaturhistorisch epochale Passus für die Zuschreibung von »Autorität« an Francesco Petrarca als maßgeblicher italienischer Lyriker und Sprachschöpfer. Das behandelte Thema ist hier »literarische Qualität«. Einer der Gesprächspartner in Bembos *Prose*-Dialog wirft die Frage auf, nach welcher Regel (*regola*) man entscheiden könne, an welcher Schreibweise (*maniera*) man sich im Lateinischen wie auch in der Volkssprache zu orientieren habe.¹⁶ Bembos Antwort darauf lautet, dass es darauf ankomme, wie die Autoren (*scrittori*) gelobt würden, es komme also auf die *fama*, mithin nach dem damaligen Sprachgebrauch auf »Ruhm«, »Ruf« und »Ansehen« an, die ein Autor genieße. Letztlich also sei der Erfolg eines Autors von Bedeutung. Ausschlaggebend ist für Bembo primär die Sprache und ihre *auctoritas* im Sinne von »Würdigkeit« und »Wertigkeit«.¹⁷ Aus ihr beziehen dann die sprachschöpferischen Autoren ihren Ruhm, ihren

¹⁶ Bembo 1966, S. 82 f.

¹⁷ Ebd.

Ruf, ihr Ansehen – in Bembos Worten, genauer: ihr »divenire famosi e illustri« – ihr »berühmt und angesehen-werden«, also ihre Autorität.¹⁸ Nach Bembo verliehen dabei die Autoren ihren jeweiligen Sprachen »nur so viel Wertigkeit (*autorità*) und Würde, wie sie für sie hinreichend war, um berühmt und bedeutend zu werden.«¹⁹ Man kann dies so lesen, dass Bembo den Autoren – Cicero genauso wie den italienischen Dichtern Cino da Pistoia, Dante, Petrarca und Boccaccio – unterstellt, sie hätten bewusst die Sprache nicht bis an ihre Grenzen hin entwickelt, sondern nur so weit, wie es für sie persönlich zum Erwerb von *fama* nützlich war.

Den Hintergrund zu dieser Argumentation bildet eine Sprachkonzeption, die Aristoteles ausgebildet hat.²⁰ Demnach ist die Sprache ein natürliches Dispositiv, das Lücken aufweist, die der Sprachkünstler mit seiner Kunstfertigkeit ausfüllen kann. Diese Offenheit des sprachlichen Dispositivs für linguistische Optimierung ist prinzipiell immer gegeben, wird aber von Sprachkünstlern in unterschiedlicher Weise ausgefüllt. Diejenigen, so nun Bembo, denen dieses künstlerische Ergänzen in besonderem Maße gelungen ist, die also der Sprache durch ihr Wirken *auctoritas* verliehen haben, erlangen durch ihr Handeln und mit ihren Werken *fama*. Diese *fama* wiederum können prinzipiell alle erwerben, die sich am Wirken dieser Autoren orientieren, genauer: sich zunächst der Handlungsstrukturen und Errungenschaften dieser wirkungskräftigen Autoren vergewissern und dann ihr sprachkünstlerisches Schaffen an diesen ausrichten. Die Orientierung an den mit Ruhm, Ruf, Ansehen versehenen »autoritativen« Autoren erhöht die Chancen, selbst *fama* zu erlangen und zur Autorität zu werden. Und dies, so Bembos Argumentationsziel, sollte das Anliegen eines jeden sein, der ernsthaft um Sprache und Literatur bemüht ist. Zusammengefasst besagt also seine Lehre: Nachahmung dient dem Zweck eigener Geltungssicherung, wobei die *imitatio* als formale Letztbegründungskategorie fungiert.

Für den »Fall Petrarca« bedeutet dies nun, dass Petrarca in Bembos Dialog als Autorität gesetzt wird, weil er die Volkssprache nachweislich weiterentwickelt hat, aber dem ihn Imitierenden gemäß der Lehre von der steten Perfektibilität der Sprache immer noch genug sprachschöpferischer Freiraum gegeben ist, um durch ähnliches, an ihm orientiertes Handeln

¹⁸ Ebd., S. 83.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Aristoteles: *Politik*, 1337a1; dieser Gedankengang ferner bei 1254b27–34, 1255b3 f., 1256b2–4, 1295a25–31, 1332a40–42 sowie Aristoteles: *Physik*, 199a15–17. Zu den größeren Zusammenhängen vgl. Neumann 2003, Sp. 143 f.

über den von ihm erreichten Status hinauszudringen und auf diese Weise selbst *fama* und autoritativen Status zu erlangen.

Dadurch ist nun auch ein wichtiges Motiv für die zahlreichen Kommentare gegeben, die im 16. Jh. zu Petrarcas Dichtungen verfasst wurden und dazu beitrugen, Petrarca und sein Werk autoritativen Status zu verleihen.²¹ Den Kommentatoren geht es nämlich nicht nur darum, das Werk aus seiner Tradition heraus verständlich zu machen, sondern Erläuterungen zum *Canzoniere* für Rezipienten zu verfassen, die vorhaben, sich an dem ausgelegten und erläuterten Werk mit Blick auf die eigene *fama* imitierend zu orientieren. Wie dies im Einzelnen ermöglicht wurde, kann hier nicht weiter ausgeführt werden.²²

ZUSAMMENFASSUNG

Wie deutlich geworden ist, können in der Literaturgeschichte zahlreiche Strategien ausgemacht werden, die dazu dienen, einem Werk – vor allem aber seinem Verfasser oder seiner Verfasserin – Autorität zuzuschreiben, ihn/sie zu kanonisieren oder zum Klassiker zu erklären. Eine wichtige Rolle spielt dabei häufig der Autor selbst (*self-fashioning*), die Autorisierung kann aber auch von anderer Seite erfolgen, und zwar in Form einer Wertzuschreibung, die aufgrund der inhaltlichen und formalen Qualität eines Kunstwerks erfolgt. Wie schließlich am Beispiel Petrarcas gezeigt werden konnte, ist ihm und seinem Werk aufgrund unterschiedlicher Strategien Autorität zuerkannt worden. Während der hier nur kurz gestreifte »Petrarca latino« weitgehend aufgrund von Petrarcas *self-fashioning* Autorität erlangte, sind die *Rerum vulgarium fragmenta* Petrarcas durch Pietro Bembo in der ersten Hälfte des 16. Jh. aufgrund ihrer sprachlich-literarischen Qualität zum kanonischen Text erklärt worden. Die Autorisierung des *Petrarca volgare* erweist sich als äußerst komplexer Prozess, der hier nur angerissen werden konnte. Er kann aber insgesamt als ein Vorgang formaler Autorisierung bezeichnet werden: In einer Zeit, in der die Frage nach der Normierung der italienischen (Dichtungs-)Sprache virulent war, konnte Pietro Bembo den Dichter Petrarca aufgrund seiner linguistischen und poetologischen Elaboriertheit erfolgreich als zur *imitatio* verpflichtender *summus auctor* lancieren. Petrarcas Kanonisierung konnte

²¹ Zu den Kommentaren vgl. Neumann 2006.

²² Vgl. ebd. mit weiterführender Literatur.

gelingen, weil die *imitatio Petrarcae* den Imitierenden *fama* versprach: Sie stand für ein Dichten auf höchstem sprachlichen Niveau, das zudem die gelehrten Diskurse der von Petrarca im Lateinischen inaugurierten Kulturbewegung des Renaissance-Humanismus aufrief – ein Dichten, das so in jeder Hinsicht aktuell war.

LITERATUR

- Adamietz 1992** Adamietz, Joachim: Asianismus. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 1114–1120.
- Asper 1998** Asper, Markus: Kanon. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 869–882.
- Bembo 1966** Bembo, Pietro: Prose della volgar lingua. In: ders.: Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime. Hg. v. Carlo Dionisotti. Torino 1966, S. 73–309.
- Calboli Montefusco 1992** Calboli Montefusco, Lucia: Auctoritas. Antike: Öffentliches und privates Leben. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 177–185.
- Conrad 1987** Conrad, Dieter: Zum Normcharakter von ›Kanon‹ in rechtswissenschaftlicher Perspektive. In: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): Kanon und Zensur. München 1987 (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. 2), S. 47–61.
- Dihle 1992** Dihle, Albrecht: Attizismus. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 1163–1176.
- Fuhrmann 1988** Fuhrmann, Manfred: Klassik in der Antike. In: Simm, Hans Joachim (Hg.): Literarische Klassik. Frankfurt a. M. 1988, 101–119.
- Fuhrmann 1992** Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles – Horaz, ›Longin‹. Eine Einführung. Darmstadt 1992.
- Gelzer 1979** Gelzer, Thomas: Klassizismus, Attizismus, Asianismus. In: Le Classicisme à Rome aux 1ères siècles avant et après J.-C.: neuf exposés suivis de discussions par Thomas Gelzer [...], entretiens préparés et présidés par Hellmut Flashar. Vandoeuvres-Genève: 21–26 août 1978. Genf 1979, S. 1–55.
- Greenblatt 1980** Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago/London 1980.
- Heldmann 1982** Heldmann, Konrad: Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst. München 1982 (Zetemata, Bd. 77).
- Kaminski 1998** Kaminski, Nicola: Imitatio auctorum. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 235–285.
- Neumann 2003** Neumann, Florian: Natura-Ars-Dialektik. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 6. Tübingen 2003, Sp. 139–171.

- Neumann 2004** Neumann, Florian: Autorität, Klassizität, Kanon. Petrarca und die Konstitution literarischer Autorität. In: Regn, Gerhard (Hg.): Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar. Münster u. a. 2004 (Pluralisierung und Autorität, Bd. 6), S. 79–110.
- Neumann 2006** Neumann, Florian: Petrarca's literarische Autorität und die Genese der Kommentare zu seinen *Rerum vulgarium fragmenta* im 16. Jahrhundert. In: Häfner, Ralph / Völkel, Markus (Hg.): Der Kommentar in der Frühen Neuzeit. Tübingen 2006, S. 41–78.
- Penzenstadler 2000** Penzenstadler, Franz: Imitatio. In: Landfester, Manfred / Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): Der Neue Pauly. Bd. 14: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Stuttgart 2000, Sp. 571–577.
- Pfeiffer 1978** Pfeiffer, Rudolf: Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus. 2. durchgesehene Auflage. München 1978.
- Preisshofen 1979** Preisshofen, Felix: Kunsttheorie und Kunstbetrachtung. In: Le Classicisme à Rome aux 1ères siècles avant et après J.-C.: neuf exposés suivis de discussions par Thomas Gelzer [...], entretiens préparés et présidés par Hellmut Flashar. Vandoeuvres-Genève: 21–26 août 1978. Genf 1979, 263–282.
- Schindel 1994** Schindel, Ulrich: Archaismus als Epochenbegriff: Zum Selbstverständnis des 2. Jahrhunderts. In: Hermes 122 (1994), S. 327–341.
- Schmidt 1998** Schmidt, Peter Lebrecht: Klassik. Definition, Antike. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 977–980.
- Wellek 1965** Wellek, René: Das Wort und der Begriff ›Klassizismus‹ in der Literaturgeschichte. In: Schweizer Monatshefte 45 (1965), 154–173

LUCIE-PATRIZIA ARNDT

»THE MISTRESS OF THE WESTERN WORLD« – ANTIKENREZEPTION IN DER KONSTRUKTION VON WASHINGTON, D. C.

1. DER STADTTYPUS ›HAUPTSTADT‹

Ein moderner Staat ohne Hauptstadt ist heute nahezu undenkbar. Diese Selbstverständlichkeit und vielleicht auch Notwendigkeit ist im Begriff der Hauptstadt fest verankert. Nähert man sich diesem inhaltlich, so geht der Kern je nach Kulturkreis auf Bedeutungen wie »innen«, »Herz«, »Kopf«, oder auch »Dreh- und Angelpunkt« zurück.¹ Trotz der semantischen Differenzen ist die Aussage ähnlich und beschreibt zumeist etwas Höheres als die rein formale und administrative Zweckmäßigkeit, politische Funktionen zu bündeln. Somit werden im Allgemeinen Hauptstädte als Orte verstanden, die der Nation einen Raum eröffnen, in dem ihre Ideologie, die Vorstellungen und Ideen von dem, was sie konstituiert und zusammenhält, zum Ausdruck gebracht werden können. In der Hauptstadt manifestiert sich die Repräsentation der Nation.

Diesem Idealbild liegen die mythischen Vorbilder antiker Hochkulturen und Großreiche zugrunde – allen voran Rom, Athen und Byzanz –, ebenso wie die neuzeitlichen kosmopolitischen Zentren Paris und London. Sie alle verkörpern den positiven Idealtypus des vielfachen Zentrums: Hier vereinen sich der politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Bereich symbolisch mit dem zeitlichen Ankerpunkt für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.² All diesen

¹ Rapoport 1993, S. 31 f.

² Brunn 1994, S. 194. So nutzt auch Jean Gottmann das Konzept des »pluralistic hinge«, um den Idealtypus der Hauptstadt in seiner vollen

Mittelpunktfunktionen wird dazu ein angemessener Raum bereitgestellt. So ist die physische Form einer Hauptstadt niemals etwas Zufälliges, sondern stets ein kulturell spezifischer Ausdruck von Pracht, Größe, Autorität sowie gesellschaftlicher Errungenschaften.³

Dies ist umso mehr der Fall, wenn es sich um eine bewusst geschaffene Hauptstadtneugründung handelt. Als konstruierter Ort ist sie das Ergebnis der Entscheidung und der Intention ihrer Gründer, die zumeist unter dem Vorzeichen großer politischer, kultureller und gesellschaftlicher Veränderungen mit der Hauptstadterhebung ein nach außen sichtbares, architektonisches und zuweilen monumentales Zeichen des Neuanfangs setzen. Rein praktische Überlegungen spielen in diesen Schaffensprozess ebenso hinein wie symbolische und ikonographische, die im engen Spannungsverhältnis zur Wirkungsmacht und Autorität vorangegangener Vor- und Gegenbilder stehen. So unterliegt die Hauptstadtneugründung stets dem Anspruch, ein Ort zu sein, der über die Grenzen der eigenen Nation hinaus bis ins weite Ausland strahlt und als vielfacher Mittelpunkt bisherige Orientierungspunkte auf der geopolitischen Landkarte übertrifft, um als (selbst-)legitimierter Nachfolger vergangener mythischer Zentralorte neue Maßstäbe zu setzen – sowohl ideologisch als auch in Gestalt und Form. In der Ambition und Erwartungshaltung ihrer Gründer, Architekten und Erbauer ist eine Hauptstadt damit durchaus als ein Meisterwerk zu begreifen, das schließlich dem Meister selbst ein Denkmal werden soll.

2. DIE IDEE ZU EINER AMERIKANISCHEN HAUPTSTADTNEUGRÜNDUNG

Im ausklingenden 18. Jh. ereignete sich die Geburtsstunde der Vereinigten Staaten von Amerika. In diesem Zeitraum wurden nicht nur die Ordnungs- und Wertvorstellungen der amerikanischen Gesellschaft formuliert, sondern auch der Grundstein für die Neugestaltung eines staatlichen Gebildes gelegt: Die 13 britischen Kolonien fassten den Entschluss, sich von der Britischen Krone zu lösen, es folgte die Unabhängigkeitserklärung, der Unabhängigkeitskrieg und mit dem Sieg erklärten sie sich schließlich zur USA.⁴

Komplexität zu erfassen. Gottmann 1983, S. 89; Gottmann 1977, S. 241.

³ Toynebee 1976, S. 28 und 104.

⁴ Zur Ereignisgeschichte der Gründungsphase der USA siehe: Wood 2003; Heideking 2007; Dippel 1985.

Den politisch-institutionellen Kern der neu geschaffenen Staatengemeinschaft USA bildete der *Congress*. Da die erste Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika keine Hauptstadt vorsah, war der *Congress* für viele Jahre transitär angelegt. Etwa 12 Mal wurde dazu der Tagungsort gewechselt, dem nicht nur der Präsident als Staatsoberhaupt folgen musste, sondern weitere 200 Parlamentarier und deren Familien; ebenso musste der Transport der Regierungsakten und -dokumente sichergestellt sein.⁵ Der ständige Ortswechsel war zumeist ein schwieriges Unterfangen, wenn nicht sogar ein logistischer Alptraum aufgrund der mangelhaften Verkehrsinfrastruktur des noch wenig erschlossenen Kontinents. Hier war es die Idee der Kongressabgeordneten, der US-Regierung einen festen Tagungsort einzurichten, der Abhilfe versprechen sollte.⁶ Doch während in Rom, Großbritannien und Frankreich eine historische Legitimation und Tradition den funktionalen Mittelpunkt des Landes vorherbestimmte, existierte in der Frühphase der USA ein solch hervorragender, etablierter Zentralort nicht.

Den rechtlichen Rahmen zur Gründung einer amerikanischen Hauptstadt schuf zunächst der Kongress mit der Ausarbeitung einer neuen Verfassung im Jahre 1789. Diese sah vor, dass es George Washington als erstem Präsidenten der USA obliegen würde, die exakte Stelle und architektonische Ausgestaltung der Hauptstadt zu bestimmen. Elf Jahre wurden für die Bauarbeiten auf neutralen Grund und Boden vorgesehen, sodass im Dezember 1800 die neue Hauptstadt Washington, D. C., von der US-Regierung schließlich bezogen werden sollte.

3. DIE US-HAUPTSTADT IM IDEOLOGISCHEN KONTEXT DES AMERICAN EMPIRE

Um den Entstehungsprozess der US-amerikanischen Hauptstadt in seiner gesellschaftspolitischen Bedeutung umfassend verstehen zu können, muss der ideologische Kontext jener Zeit berücksichtigt werden. Die Gründungsphase der USA mit Unabhängigkeitserklärung, Unabhängigkeitskrieg und schließlich Union erweckt das in sich schlüssige Bild von einem kontinuierlichen Prozess der Gemeinschaftsbildung im Sinne einer Nationswerdung. Dem war jedoch keineswegs so: Auf dem

⁵ United States Congress 2005, S. 33; Burnett 1963, S. 229.

⁶ Burnett 1963, S. 128.

amerikanischen Boden fehlten sämtliche Attribute, die man im neuzeitlichen Europa mit dem Begriff der Nation verband.⁷

Die regionalen, kulturellen und wirtschaftlichen Differenzen der 13 ehemaligen Kolonien blieben trotz ihres Zusammenschlusses als Nordatlantik-, Mittelatlantik- und Südstaaten in der Union weiterhin bestehen. Die Überwindung eines gemeinsamen Feindes – die britische Krone – konnte hier keine festen Bünde schmieden; schließlich entzogen die Argumente, die das Loslösen von Großbritannien rechtfertigten und der darin enthaltene Argwohn gegenüber jeder Form von zentraler Macht einer neuen amerikanischen nationalen Zentralregierung jede Legitimation. Die USA waren daher kaum mehr als ein lockeres Verteidigungsbündnis bestehend aus dreizehn souveränen Einzelstaaten, ohne einen eindeutigen, zentralen, nationalen Bezugspunkt – weder emotional, institutionell oder gar geographisch als fester Ort.⁸

Ideologisch folgte dies dem klassischen Republikanismus noch aus Tagen des Unabhängigkeitskrieges.⁹ Zwar waren sich die amerikanischen

⁷ Hobsbawm 1991, S. 8; Anderson 1996, S. 59.

⁸ Howard 2001, S. 145 und 153, 180; Ellis 2005, S. 18.

⁹ Das Bild von den klassischen republikanischen Idealen breitete sich im 18. Jh. über das westliche Europa und den angloamerikanischen Raum aus und wurde für viele zum Sinnbild einer intellektuellen Gegenkultur, die schließlich prägend auf das Gedankengut der amerikanischen Revolution einwirkte. Zusammen mit idealisierten Wertvorstellungen der antiken Welt verschmolz die radikale Ideologie des Republikanismus in dieser Phase zu einem spezifisch amerikanischen Denkmuster, in das sich die teils widersprüchlich nuancierten geistigen Strömungen der Widerstandshaltung gegen die englische Krone einfügen ließen. Dem politischen Prozess der Separation von England fügte sich ein stark moralisch-idealistischer (intellektueller) Aspekt hinzu. Angelehnt an das auf die Antike zurückgehende europäische Gedankengut der Aufklärung wirkte – zusammengefasst unter dem Begriff der *Country-Ideology* – das Ideal territorial kleiner, überschaubarer, gesellschaftlich möglichst homogener, dezentral organisierter, souveräner Republiken. Zentrales Element dieser machtmisstrauenden Gesellschaftsform bildete die durch die Werke Montesquieus etablierte *Virtue*, worunter die selbstlose Hingabe des unabhängigen, eigenständigen Individuums an den Staat und seine Opferbereitschaft für das Gesamtwohl subsummiert wurde. Ausdruck dieser Bürgertugend war das Ideal einer unverdorbenen Landbevölkerung, die in Distanz zu Kapitalinteressen in einer ausgeglichenen Harmonie von souveränen Republiken dauerhaft lebt. In einem einfachen Leben und der persönlichen Freiheit der Bürger sahen sie eine Alternative zur Monarchie, welche in ihren Augen hierarchische

Gründerväter in dem Grundsatz einig, eine Republik mit souveränem Volk zu schaffen, jedoch legten sie diese Idee sehr unterschiedlich aus. Auf der einen Seite positionierten sich die Dezentralisten: Sie zielten in ihrer Republikanismusrezeption auf eine völlig antikolonial, antizentralistisch, antiimperial eingestellte Gesellschaft. Im Kern polarisierten sie zwischen dem positiven, auf Einzelstaatenebene vorhandenen Patriotismus und einem gefährlichen, die Machtkonzentration fördernden Nationalismus.¹⁰

Nur wenige der Gründerväter dachten ›kontinental‹ und vertraten im Verständnis einer neuartigen wechselseitigen Beziehung von Gesellschaft und Staat, dem Konzept der *Federal Republic*,¹¹ damit die Gegenposition: Erst in einer starken amerikanischen Union würden die Ziele der Revolution – persönliche Freiheit und Unabhängigkeit – langfristig gewahrt bleiben und je größer und komplexer der Staatenbund, desto besser könne die Idealrepublik verwirklicht werden.¹² *Decentralists* und *Centralists* zerlegten damit das Konzept des Republikanismus in zwei unterschiedliche Varianten. Zwischen diese stellte sich der Gegensatz von Simplizität/Partikularismus und Komplexität/Zentralität.

Beide Positionen basierten jedoch auf dem gemeinsam getragenen Verständnis einer *American distinctiveness*, das sich aus der puritanischen Vorstellung von der Auserwähltheit des Volkes und seiner besonderen Mission sowie den Errungenschaften der amerikanischen Revolution und Unabhängigkeit nährte. Ausdruck fand dies, paradoxerweise, in der Vorstellung von der Westverlagerung der Weltreiche. Hier schien »the course

Strukturen, verschwenderische Lebensweise und Korruption – wozu alle Formen des Machtmissbrauchs zählten – verkörperte. Elkins/McKittrick 1993, S. 6, 9 und 19; Howard 2001, S. 156; Wood 2003, S. 92 und 95.

10 Der Terminus Nationalismus ist hier nicht als eine extreme, chauvinistische Strömung zu verstehen, sondern beschreibt lediglich die Bewegung, »in der eine soziale Gruppe, die sich als Nation versteht, die politische Souveränität [...] und den Anspruch auf politische Partizipation erhebt«. Dann 1991, S. 57.

11 Das Konzept der *Federal Republic* soll den Widerspruch zwischen *Empire* und *Republic* auflösen, indem die Vorzüge einer republikanischen Staatsform mit der äußeren Stärke eines Empire verbunden werden. Heideking 2002 a, S. 40.

12 Die Priorität trug hier nicht der Schutz der Bürger vor der Regierung, sondern ihr Schutz durch die Regierung und ihre institutionellen Vorkehrungen, kurz »checks and balances«. Der *Virtue*, als Schlüsselement der *Country-Ideology*, wurde somit ein komplexes Regierungssystem zur Stabilisierung zur Seite gestellt.

of empire« vom Orient über Griechenland, Rom, England und den Atlantik nun in die Neue Welt zu führen.¹³ Auf amerikanischem Boden offenbarte sich damit die Möglichkeit, entgegen aller Negativbeispiele der Vergangenheit ein *American Empire* zu schaffen, das eben nicht in Korruption, Unfreiheit und Despotismus versinken würde. Die Gründerväter sahen sich nicht nur als Anführer einer Weltrevolution für Freiheit und Gleichheit, sondern auch als die Vollender der höchsten Form der Künste und Wissenschaften. Schon bald würde das *American Empire* seine eigenen »Homers and Virgils [...] poets and historians equal to the most celebrated of the ancient commonwealths of Greece and Italy« hervorbringen.¹⁴ Der Begriff des *American Empire* wurde dabei lediglich leitmotivisch verwandt, als eine unspezifische Metapher und Prophezeiung für eine erwartungsvolle Zukunft.¹⁵

Im politischen Diskurs dieser völlig gegensätzlichen Republikanismusrezeptionen und dem Glauben an die ›besondere Mission‹ vollzog sich schließlich die Gründung der US-Hauptstadt. Diejenigen, die ›kontinental‹ und ›zentral‹ dachten, sahen in den glanzvollen Städten der Antike und des zeitgenössischen Europas – wie Rom, London, Paris oder Sankt Petersburg – ihre Vorbilder.¹⁶ Ihre Handlungsmaxime war es, ein neues, besseres Rom zu schaffen, was sich mühelos in den Gedanken der Westverschiebung der Weltreiche einfügen ließ. Sowohl die zu erwartende »rising glory« des *American Empire* wie auch die hochgeschätzten republikanischen Ideale sollten in einer prächtigen Metropole ihre Realisierung finden.¹⁷ Die Hauptstadt würde als Sinnbild des inneren Zusammenhalts

13 Im angloamerikanischen Raum erfuhr das auf das biblische Buch Daniel zurückgehende Deutungsmuster in der ersten Hälfte des 18. Jh. neue Aufmerksamkeit. So ist insbesondere auf das Gedicht »On the prospect of planting arts and learning in America« des britischen Philosophen und Theologen Georg Berkeley zu verweisen, dessen Vers »westwards the course of empire takes its way« das Zukunftsbild eines *American Empires* popularisierte, Goetz 1958, S. 62–76, 137–188; Behrends 2006; Heideking 2002 b, S. 4; Philadelphia Independent Gazetteer, 18. Juli 1789.

14 Wood 2003, S. 96.

15 Zwar erfuhr die Idee des »course of empire« eine breite Rezeption in Form von Gedichten, Liedern und in der Tagespresse, doch mehr als ein latent vorhandenes spezifisch amerikanisches Gefühl konnte dadurch nicht hergestellt werden.

16 Webster 1789, S. 15 und 17; Federal Gazette, 28. September 1789.

17 The Maryland Journal, 29. Juli 1783; The Federal Gazette, 10. September 1789; New York Daily Advertiser, 8. September 1789; New York Journal, 3. September 1789.

das Bündnis USA auf ewig zementieren und die Stärke des Landes über den Kontinent hinaus bis ins weite Ausland tragen. In den Bildern einer »mistress of the Western world, the patroness of science and of arts, the dispenser of freedom, justice and peace to unborn millions«¹⁸ fand diese Erwartungshaltung an die amerikanische Hauptstadt dann ihren Ausdruck.

Jene, die sich um das Überleben des schlichten republikanischen Geistes aus vergangenen Tagen sorgten, fürchteten die Gefahren eines solch macht- und prachtvollen Kraftzentrums. Als politischer und wirtschaftlicher Mittelpunkt könnte die neue Hauptstadt noch viel korrupter werden als das abschreckende Beispiel London; wie ein Magnet würde die Stadt den Fluss des Geldes rücksichtslos auf sich ziehen und den Rest der Gesellschaft in Armut stürzen.¹⁹ Ein Leben in Faulheit, Luxus und Dekadenz auf Kosten der harten Arbeit anderer wären dann die Folgen.²⁰ Im Kern verständigten sich die Skeptiker damit allesamt auf die einfache Formel: »Big was bad.«²¹ Alle hauptstädtischen Entwicklungsformen, die den ursprünglichen republikanischen Tugenden der Freiheit, Simplizität und Homogenität zu widersprechen schienen, stellten eine Gefahrenquelle dar. Stattdessen sahen sie ihr Ideal in einem übersichtlichen, ländlichen und abseits allen Trubels gelegenen Städtchen.²²

4. »THE MISTRESS OF THE WESTERN WORLD« - DIE ARCHITEKTONISCHEN KONZEPTE FÜR DIE US-AMERIKANISCHE HAUPTSTADT

Die konkurrierenden Ideen von Zentralisten und Dezentralisten wirkten nicht nur auf die geographische Lage der amerikanischen Hauptstadt ein, sondern auch auf ihre bauliche Konzeption. Zwar verständigten sich die involvierten Kräfte stets darauf, die gepriesenen republikanischen Tugenden architektonisch umzusetzen, doch die Unklarheit bestand weiterhin in der Frage nach Form und Größe, entsprechend dem Grundwiderspruch zwischen Simplizität/Partikularismus und Komplexität/Zentralität.

¹⁸ New York Daily Advertiser, 8. September 1789.

¹⁹ Gazette of the United States, 12. September 1789.

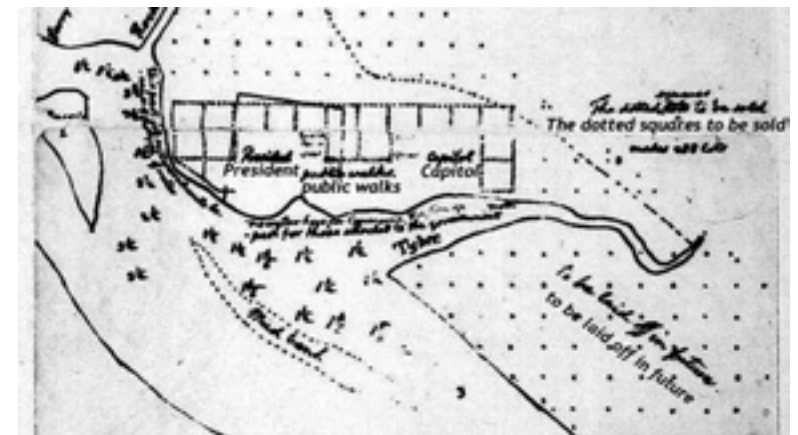
²⁰ The Osborne's New Hampshire Spy, 13. Januar 1790; Independent Gazetteer, 10. September 1789.

²¹ Bowling 1999, S. 38.

²² Gazette of the United States, 12. September 1789.

Ein erstes Konzept entwarf Thomas Jefferson. Als Außenminister unter George Washington verfügte der ehemalige diplomatische Gesandte in Europa über solide Kenntnisse in der Architektur und konnte auf einen großen Erfahrungsschatz zurückgreifen. Jefferson war mit den europäischen Hauptstädten sehr vertraut und so prächtig Paris und London in ihrer Gestalt auch waren, für ihn waren sie auch immer Herrschaftszeichen feudaler, monarchischer Regierungssysteme. Einen überaus positiven Eindruck hinterließen dagegen die klassizistischen Bauten Italiens, in denen Jefferson seine dezentralistisch und auf Simplizität ausgerichtete republikanische Rhetorik wiederfinden konnte.²³ Sein Entwurf für die amerikanische Hauptstadt sollte gänzlich unter diesem Vorzeichen stehen, was bereits in der von ihm bevorzugten Bezeichnung der zukünftigen Hauptstadt als *Federal Town* statt *Federal City* deutlich wird.²⁴

Das bauliche Konzept von Jeffersons Idealhauptstadt ist von einer gitternetzartigen Struktur bestimmt (Abb. 1). Übersichtlich und simpel in Form wie Größe ist die Stadt in spezialisierte Bereiche unterteilt: Auf der einen Seite das Wirtschaftsleben und separiert von diesem auf der anderen Seite der politische Kern.²⁵ So würden politische und wirtschaftliche



1 Thomas Jefferson, Rough Sketch of the federal District. March 1791 (Ausschnitt).

²³ Harris 1999, S. 529.

²⁴ Padover 1946, S. 42.

²⁵ Ebd., S. 35, 42.

Interessen nicht zu einem übermächtigen korrupten Komplex heranwachsen können. Ähnlich zeigt es die Anordnung von Legislative und Exekutive. Hier setzte Jefferson die in der Verfassung festgeschriebene Gewaltenteilung um. Für die jeweiligen »Branches of government« sieht er separate Gebäude vor und ein öffentlicher Gehweg, der *Capitol* und Präsidentenhaus miteinander verbindet, würde symbolisch den Kontrollmechanismus von »checks and balances« darstellen.²⁶

Auch hatte Jefferson Empfehlungen für den architektonischen Stil der Regierungsgebäude geäußert:

»For the Capitol, I should prefer the adoption of some of the models of antiquity, which have had the approbation of thousands of years, and for the President's House I should prefer the celebrated fronts of modern buildings which have already received the approbation of all good judges. Such are the Galleries du Louvre, the Garden meubles, and two fronts of the Hotel de Salm.«²⁷

Abwechselnd angeordnete Grünflächen sollten das nach herausragenden, anerkannten Vorbildern gestaltete Stadtbild auflockern, sodass eine luftig helle Gartenstadt entstehe. Jeffersons Hauptstadt trug damit einen eher ländlichen Charakter. Umgeben von einem breiten Grünstreifen und isoliert von anderen Städten als potentielle Gefahrenquellen sollte seine *Federal Town* ihren Platz finden.

Demgegenüber stehen die Visionen von George Washington und Pierre Charles L'Enfant. George Washington, der selbst nie die Prachtstädte Europas besucht hatte, sah in Zentren wie London oder Paris dagegen stets etwas Großartiges: der kosmopolitische Glanz, die Energie, die massive Größe. In einer solch kraftvollen Metropole sollte auch das zu erwartende *American Empire* seinen Mittelpunkt finden und die Union zu einer Nation formen.²⁸ Zur Seite holte sich Washington Pierre Charles L'Enfant. Aufgewachsen in der Nähe von Versailles und ausgebildet in Paris, damit eigentlich ein Produkt des *Ancien Régime*, ließ ihn

²⁶ Ebd., S. 31 und 35–36.

²⁷ Ebd., S. 59.

²⁸ Die Bedeutung, »Nation zu sein«, formulierte George Washington bereits am 8. Juni 1783 in einem »Circular to the States«, das er an alle 13 Staaten der Union versandte. Dieser Brief ist ein Appell an das nationale Bewusstsein der jungen Republik, Fitzpatrick, Band 26, 1939, S. 437–440.

seine Begeisterung für die Amerikanische Unabhängigkeit auswandern.²⁹ George Washington sah in L'Enfant den geeigneten Mann, um seiner Vorstellung von nationaler Großartigkeit eine Form zu geben³⁰ und L'Enfant erkannte umgekehrt die Gunst der Stunde:

»The foundation of a federal city which is to become the Capital of this vast Empire, offers so great an occasion for acquiring reputation that your Excellency will not be surprised that my ambition and the desire I have of becoming a useful citizen should lead me to wish to share in the undertaking. No nation, perhaps, had ever before the opportunity [...] where their capital city should be fixed [...]. It will be obvious that the plan should be drawn on such a scale, as to leave room for that aggrandisement and embellishment which the increase of wealth of the nation will permit it to pursue at any period however remote.«³¹

Der Ansatz zu L'Enfants großer Vision bestand darin, die USA als ein Land zu betrachten, dessen Ressourcen noch nicht voll ausgeschöpft waren. Er wollte der Zukunft des *American Empire* bereits in der Gegenwart einen angemessenen urbanen Rahmen bereiten. Als Inspiration nahm er Stadtpläne europäischer Großstädte zur Hand, jedoch stets unter der Maßgabe, keinesfalls eine Kopie derer zu schaffen. Vielmehr erhob er den Anspruch auf Originalität und absolute künstlerische Freiheit.³²

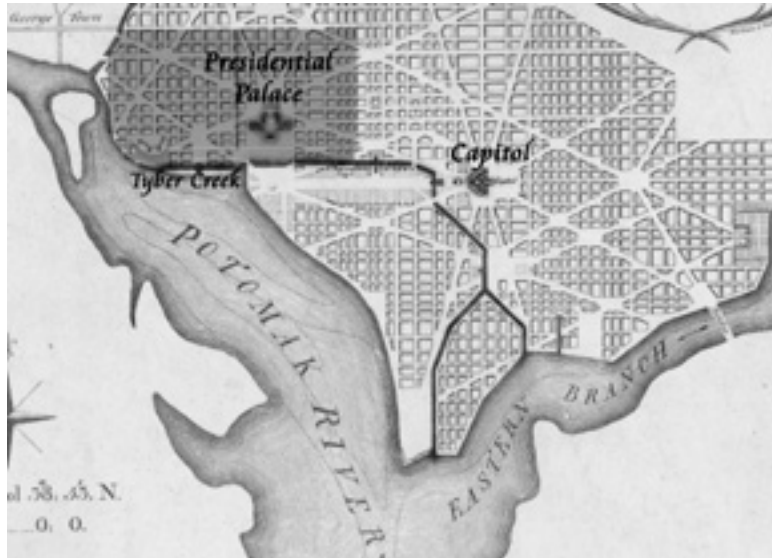
L'Enfants Plan (Abb. 2) erstreckt sich über die gesamte Fläche des neu geschaffenen Territoriums des *District of Columbia*. Für die Platzierung der wichtigsten Gebäude nutzt er die natürlichen Hügel und Erhebungen: Das *Capitol* und der »Presidential Palace«, wie L'Enfant bezeichnenderweise das Präsidentenhaus benennt, sind so nicht nur optisch in den

²⁹ Die Tatsache, dass L'Enfant Franzose war, weckte in der amerikanischen Öffentlichkeit durchaus positive Assoziationen. So erfuhren die USA einst im Unabhängigkeitskrieg durch Frankreich eine große Unterstützung, aber auch in den politischen Umstürzen und gesellschaftlichen Prozessen der Französischen Revolution (bevor diese in »die *Terreur*« umschlug) konnten die Amerikaner große Parallelen zu ihrem eigenen Freiheitskampf erkennen.

³⁰ Fitzpatrick, Band 31, 1939, S. 419–420.

³¹ Kite 1970, S. 34.

³² Die Sammlung umfasst die Stadtpläne u. a. von Paris, Amsterdam, Mailand, Montpellier, Frankfurt, Karlsruhe und Strassburg. Padover 1946, S. 57–59.



2 L'Enfant, Plan of the city intended for the permanent seat of the government. Grau unterlegt im Vergleich dazu die Lage und Größe des Entwurfs von Jefferson. 1791.

Fokus gestellt, sondern bestimmen als zentrale Punkte majestätisch die gesamte Stadtstruktur.³³ Um die politischen Gebäude herum sollte sich ästhetisch das Wirtschaftsleben aufbauen. Die Verknüpfung von politischer Macht und ökonomischem Wachstum sollte durch eine zentral verlaufende Wasserstraße verwirklicht werden, die die Stadt mit Wohlstand durchfluten würde.³⁴

All dies unterlag dem Prinzip der gleichmäßigen Ausbreitung. Dazu überlagerte er die übliche schachbrettartige Straßenanordnung mit sternförmig angelegten Diagonalen, wie sie die barocken Städte in Europa aufwiesen.³⁵ Doch statt diese Prachtstraßen als Zeichen monumentaler Architektur zu lesen, die die Inszenierung monarchischer Macht eines Einzelnen darstellen, deutete L'Enfant dieses Stilmittel kurzerhand in republikanische Tugenden um: Für die Stadt selbst sollte dadurch eine schnelle, an allen Punkten gleichzeitig erfolgende Besiedelung erreicht werden, bezogen auf die Union wollte L'Enfant damit nicht nur das Zu-

³³ Kite 1970, S. 45.

³⁴ Ebd., S. 55 und 68.

³⁵ Reys 1967, S. 21; Kite 1970, S. 53 und 66.

sammenwachsen der Einzelstaaten zu einer Nation versinnbildlichen, sondern auch die zukünftige, sich über den gesamten Kontinent erstreckende Expansion der USA darstellen.³⁶ Monumente, Statuen, Springbrunnen, Fontänen und Kaskaden »of forty feet high, or more« sollten die von »double rows of trees« gesäumten Alleen dann wie Trophäen schmücken.³⁷

Was L'Enfant auf dem Papier entwarf, war mehr als ein bloßer Regierungssitz. Sein Talent und Enthusiasmus schufen ein architektonisches Kunstwerk und jedes Detail hatte seinen ›Raison d'être‹. Ausgelegt für die Ewigkeit, sollte sich in dieser Hauptstadt die Zukunft einer starken Nation abbilden. Der unspezifischen Vorstellung eines *American Empire* gab L'Enfant damit eine äußere Form.

So unterschiedlich die Entwürfe von Jefferson und L'Enfant auch sind, ihnen ist jedoch gemein, dass sie sich in den Ambitionen ihrer ›Architekten‹ verlieren. Jeffersons Ansätze und entwickelte Gestaltungsideen lassen erkennen, wie sehr er in seinen Gedanken durch seine Europareisen beeinflusst war. Über Jahrtausende bewährte antike Vorbilder und prämierte neuzeitliche Bauten zitiert er als Meisterwerke, um selbst ein durch Simplizität bestechendes Meisterwerk von normativer Kraft als Orientierungspunkt für die noch so junge Republik USA zu schaffen. Jefferson greift dazu auf einen Fundus an bereits Bestehendem zurück und borgt sich dessen Form und Symbolik. Ebenso blieb auch L'Enfant in seinem Anspruch, etwas vollkommen Neues und Originelles zu schaffen, unfreiwillig in seiner künstlerischen Ausbildung und seinem Erfahrungshintergrund gefangen. Die Ähnlichkeiten zu Versailles und dem absolutistischen Paris sind in L'Enfants expansivem Plan unverkennbar, selbst wenn sein kreativer Geist in die Wirkungsmacht der verwendeten Gestaltungsmittel anstelle monarchischer Herrschaftsansprüche nun die Grundwerte einer Republik hineininterpretierte.

Abstrahiert bedeutet dies sowohl für den Entwurf von Jefferson wie auch von L'Enfant, dass eine neuartige, spezifische politische Richtung sich hier ihre Architektur sucht, denn für die amerikanischen Ideale stand eine solch eigens politisch aufgeladene Baukunst noch nicht bereit. Die amerikanische Gründungsphase hatte bis dahin kaum populäre Symbole und Zeichen hervorgebracht, die die neue politische und gesellschaftliche Ordnung der USA emblematisch als spezifisch amerikanisch abbildeten. Anders als bei der Französischen Revolution gab es hier kein Zeichen- und

³⁶ Kite 1970, S. 66.

³⁷ Ebd., S. 54, 57 und 65.

Symbolsystem, das über einen engen Kreis von Intellektuellen allgemein anerkannt war.³⁸ Der revolutionäre Geist Amerikas blieb weitgehend auf den Schriftbereich beschränkt, sodass die künstlerische Ausgestaltung der neuen Republik völlig offen und unklar war.³⁹ Genau diesen Handlungsspielraum eigneten sich L'Enfant und Jefferson an. In ihren Stadtplänen versuchten sie dabei jeweils ihr Ideal einer amerikanischen Republik umzusetzen und der Rhetorik der Tugenden eine Form zu geben. Doch ihre Ansätze hätten nicht unterschiedlicher sein können, zentralistische Superlative trafen hier auf dezentralistische Ängste und Befürchtungen.

Jeffersons Entwurf einer kompakten, übersichtlichen Stadt orientierte sich pragmatisch an den damaligen Bedürfnissen der Union und füllte kaum mehr als ein Viertel der zur Verfügung stehenden Gesamtfläche des *Districts of Columbia* aus – eine Konzeption, die L'Enfant aufgrund ihrer Schlichtheit überaus langweilig, ermüdend und ideenlos fand.⁴⁰ L'Enfants expansiver Plan verfolgte dagegen von Anfang an größere Ziele. Abgeleitet von europäischen Maßstäben schuf er auf dem Papier eine Hauptstadt, die sehr viel majestätischer, grandioser und prächtiger war. Jefferson dürfte dies wohl nicht weniger irritiert haben, denn statt einfacher republikanischer Tugenden sah er auf dem Reißbrett monumentale Denkmäler, Kaskaden, Statuen, Obelisken, Prachtstraßen und ein Präsidenten Palast entstehen.⁴¹

Letztlich oblag es George Washington, über Form und Gestalt der neuen Hauptstadt zu entscheiden. Weil seine Visionen von einer starken Nation mit L'Enfants architektonischem Kunstwerk übereinstimmten, galt L'Enfants Plan als besiegelt.⁴²

George Washington selbst sollte es jedoch nicht mehr miterleben, wie seine Stadt, die ihm zu Ehren seinen Namen tragen sollte, offiziell Hauptstadt wurde. Es war ausgerechnet Thomas Jefferson, der erstmals den Amtseid als Präsident in der neuen Hauptstadt ablegte und damit die Verantwortung für den Hauptstadtausbau übernahm. Nur mit größter Zurückhaltung setzte er den als falsch empfundenen, monumentalen

³⁸ Harris 1999, S. 531.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Kite 1970, S. 47 f.

⁴¹ Harris 1999, S. 544.

⁴² Nicht ganz unwichtig für die Entscheidungsfindung war in diesem Kontext der Umstand, dass es George Washington zu diesem Zeitpunkt selbst sehr bewusst war, dass die nach ihm benannte Hauptstadt auch ein eigens für ihn geschaffenes Denkmal werden würde.



3 Conrad Malte Brun, Washington in 1800. Sicht auf die von Pappelbäumen gesäumte, weitläufige Hauptstraße zwischen Capitol und Präsidentenhaus.

Stadtentwurf von L'Enfant weiter um. Oft schob er während seiner Präsidentschaft dazu gesetzliche Auflagen vor, um die Kräfte am Ausbau zu drosseln oder reagierte empört auf Vorschläge für eine Zusatzbesteuerung der US-Bürgerschaft, um die Finanzierung von L'Enfants »large avenues« sicherzustellen.⁴³ Großes Interesse zeigte er dagegen für den Begrünungsplan der Hauptstadt. Obgleich die diagonal verlaufenden Hauptstraßen noch gar nicht angelegt waren, ließ Jefferson die geplanten Verlaufslinien systematisch mit Bäumen bepflanzen (Abb. 3), um sein Ideal einer Gartenstadt verwirklicht zu sehen.⁴⁴ Nicht zuletzt begleitete Jefferson mit Leidenschaft die architektonische Ausgestaltung des *Capitol* und des Präsidentenhauses, die in Form und Sinnhaftigkeit ganz und gar seinen republikanischen Vorstellungen entsprechen sollten.⁴⁵ Wie sich die Gebäude in das Gesamtbild von L'Enfants entworfenem Stadtplan einfügen würden, spielte dabei keine Rolle. Jefferson ging es allein um die an antike Vorbilder angelehnte Architektur, in welche er seine republikanischen Ideale und Tugenden nur zu gern hineininterpretierte:

⁴³ Padover 1946, S. 301 und 385.

⁴⁴ Ebd., S. 300 und 356.

⁴⁵ Bronwell 1999, S. 316–401; Padover 1946, S. 152–154.

»I think that the work when finished will be a durable and honorable monument of our infant republic, and will bear favorable comparison with the remains of the same kind of the antient republics of Greece & Rome.«⁴⁶

Die Folgen von Jeffersons Engagement waren im Stadtbild schließlich nicht zu übersehen: Die Hauptstadt der USA blieb bis weit ins 19. Jh. hinein ein beschauliches Gartenstädtchen mit nur wenigen tausend Einwohnern, wo in den Weiten des Nichts vereinzelt Regierungsgebäude empor stiegen (Abb. 4–6), wo um das *Capitol* und das Präsidentenhaus Kühe weideten (Abb. 7) und erst 1852 das erste imposante Denkmal errichtet wurde.⁴⁷ Statt Washingtons und L'Enfants großartiger Vision von einer »Mistress of the Western World«⁴⁸ sahen sich auswärtige Besucher in ihrer Erwartungshaltung an die amerikanische Hauptstadt vielmehr mit einer »city of magnificent distances« konfrontiert – oder der wie es der Schriftsteller Charles Dickens treffend formulierte: »A city of magnificent intentions«.⁴⁹

⁴⁶ Padover 1946, S. 462.

⁴⁷ Ebd., S. 300 und 356.

⁴⁸ New York Daily Advertiser, 8. September 1789.

⁴⁹ Dickens 1842, S. 281–282. Die unerfüllten Erwartungen und Ansprüche an die US-amerikanische Hauptstadt spiegeln sich nicht nur in den Spötteleien von Besuchern und Schriftstellern, sondern auch in zahlreichen Zeitungsartikeln und Kongressdebatten, in denen immer wieder eine Verlagerung der Hauptstadt bzw. eine Hauptstadtneugründung weiter westwärts im geographischen Zentrum der territorial expandierenden Vereinigten Staaten von Amerika gefordert wurde. Erst der Beginn des amerikanischen Bürgerkrieges 1861 – dessen Ursache unter anderem auf Argumente zurückreicht, die bereits in der ideologischen Grundsatzzdebatte von *Centralists* und *Decentralists* zum Tragen kamen und womit sich die politische Unausgereiftheit der USA abermals offenbarte – sollte Washington kurzzeitig als symbolischen Ankerpunkt der Union in den Mittelpunkt der öffentlichen Wahrnehmung rücken. Denn während an der kriegerischen Front zwischen Nord- und Südstaaten, die genau entlang der Grenzlinie des *Districts of Columbia* verlief, um den Erhalt der Union gekämpft wurde, ordnete US-Präsident Abraham Lincoln die Fertigstellung der Rotunde des *Capitol* an (Abb. 6). Das Kongressgebäude wurde Mitte der 1860er Jahre damit sowohl zu Washingtons prächtigstem als auch politisch bedeutsamsten Bauwerk, das einer Nation am Scheideweg ideologisch Orientierung geben sollte. Jedoch blieben weite Areale der Hauptstadt aufgrund finanzieller Schwierigkeiten und der nachlassenden Initiative der US-Regierung weiterhin in einem unvollendeten und



4 William Birch, A View of the Capitol of Washington. Um 1800.



5 William Strickland nach George Munger, A View of the President's House in the City of Washington [...]. Um 1814.



6 Bauarbeiten am *Washington City Canal* und an der Kuppel des *US-Capitol* zu Beginn des Amerikanischen Bürgerkrieges. Fotografie. Um 1861.



7 White lot during the war, Washington. Fotografie. Um 1863. Sicht auf weidendes Vieh nahe des *White House* während des Amerikanischen Bürgerkrieges.

mangelhaften Zustand, sodass sich die einstigen Ambitionen bis zum Ende des 19. Jh. nicht erfüllten und die Rufe nach einer neuen Hauptstadt erneut aufflammten. Gutheim/Lee 2006, S. 79–81; Melder 2001; Bryan 1916; *Daily National Intelligencer*, 28 September 1814; Ders., 27. März 1840; *Evening Star*, 13. und 15. Juni 1868; ders., 1. und 3. September 1869.

5. SCHLUSSBETRACHTUNG

In der Frühphase der USA war das Konstrukt einer Hauptstadt zunächst ein rein zweckmäßiges, gedacht als ein Sammlungsort des Regierungsapparates. Doch dieses Zweckkonstrukt erfuhr im Verlauf der formellen Herausbildung der Vereinigten Staaten von Amerika seine politische Aufladung. Die Gründerväter überfrachteten die Hauptstadtfrage mit ihren konkurrierenden Konzepten: Das Prinzip ›starke Union mit kraftvollem Zentrum‹ stand jenem der ›dezentral regierten Republik mit einem Gartenstädtchen‹ gegenüber.

Im Kontext dieser Debatte wird dann deutlich, dass eine starke Hauptstadt keinesfalls als etwas allgemein Positives anerkannt wurde. Während sich in der Literatur die idealtypische Hauptstadt als ein sehnsüchtig betrachtetes Kraftzentrum darstellt, legten es die *Decentralists* als eine kaum zu beherrschende Gefahrenquelle aus. Hierin zeigt sich, dass die gewählten Referenzpunkte – wie Rom, Byzanz, Athen, Paris und London – in der amerikanischen Hauptstadtfrage nur stark eingeschränkt als Vorbilder funktionierten. Als urbane Gebilde, die in ihrer Gestalt stets ein Abbild des Machtanspruchs eines Einzelnen waren, ließen sie sich auf amerikanischem Boden nahezu kaum als Ideale einer souverän gewordenen Gesellschaft lesen. Und auch umgekehrt gelang es den *Zentralisten* nur bedingt, die Konturen ihrer Idealstadt anhand dieser hochgehaltenen Meisterwerke klar zu umreißen. Ganz selektiv wurden hier auf beiden Seiten Ideen, Formen und Symbole aus Antike und Neuzeit entlehnt und beinahe willkürlich umgedeutet.

Als das Produkt dieser neu geschaffenen, aber noch so unausgereiften und instabilen Nation, die es nicht vermochte, sich als Einheit zu begreifen, gelang es dem künstlich geschaffenen Konstrukt ›Hauptstadt‹ mit seiner geborgten Architektur nur unzureichend, sich in das spezifische gesellschaftspolitische Gefüge der neu entstandenen Vereinigten Staaten von Amerika einzufügen, um dort als normative Kraft und symbolischer Markstein nationaler Identität zu wirken. Zwar wurde die amerikanische Hauptstadt stets als ein Zeichen des Beginns für ein *American Empire* begriffen, weshalb ihre Projektionsfläche ausschließlich mit Zukunftsvisionen gefüllt wurde, jedoch sollte sie in ihrem Entstehungsprozess bis zuletzt ein Spielball im Wettbewerb politischer Konkurrenzen bleiben. Anstatt die erwartete Prophezeiung für eine glorreiche Zukunft bereits in der Gegenwart abzubilden, wurde Washington, D. C., vielmehr zu einem

ernüchternden Spiegelbild der amerikanischen Gegenwart: So unfertig die Nation, so unfertig war auch ihre Hauptstadt – sie war und blieb im 19. Jh. für viele Jahrzehnte eine große nationale Baustelle.

LITERATUR

- Anderson 1996** Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt a. M. 1996.
- Behrends 2006** Behrends, Jan C.: Amerika als Imperium. Ein Überblick zur neueren Literatur. In: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 3 (2006), abrufbar unter: <http://www.zeithistorischeforschungen.de/site/40208588/default.aspx>
- Bowling 1999** Bowling, Kenneth: A Capital before a Capitol: Republican Visions. In: Kennon, Donald (Hg.): A Republic for the Ages. The United States Capitol and the Political Culture of the Early Republic. Charlottesville 1999, S. 36–54.
- Bronwell 1999** Bronwell, Charles: Thomas Jefferson's Architectural Models and the United States Capitol. In: Kennon, Donald (Hg.): A Republic for the Ages: The United States Capitol and the Political Culture of the Early Republic. Charlottesville 1999, S. 316–401.
- Brunn 1994** Brunn, Gerhard: Europäische Hauptstädte im Vergleich. In: Süß, Werner (Hg.): Hauptstadt Berlin. Nationale Hauptstadt Europäische Metropole, Bd. 1. Berlin 1994, S. 193–217.
- Bryan 1916** Bryan, Wilhelmus Bogart: A History of the National Capital, from its foundation through the period of the adoption of the organic act, Bd. 2. New York 1916.
- Burnett 1963** Burnett, Edmund u. a. (Hg.): Letters of Members of the Continental Congress, 1783–1784, Bd. 7, 1963.
- Dann 1991** Dann, Otto: Begriffe und Typen des Nationalen in der frühen Neuzeit. In: Giesen, Bernhard von (Hg.): Nationale und kulturelle Identität, Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Frankfurt a. M. 1991, S. 56–76.
- Dickens 1842** Dickens, Charles: American notes for general circulation, Bd. 1. London 1842.
- Dippel 1985** Dippel, Horst: Die Amerikanische Revolution, 1763–1787. Frankfurt a. M. 1985.
- Elkins/McKittrick 1993** Elkins, Stanley / McKittrick, Eric: The Age of Federalism. New York 1993.
- Ellis 2005** Ellis, Joseph J.: Sie schufen Amerika. Die Gründergeneration von John Adams bis George Washington. Aus dem Amerikanischen von Martin Pfeiffer. München 2005.

- Fitzpatrick 1939** Fitzpatrick, John C. (Hg.): The Writings of George Washington from the Original Manuscript Sources 1745–1799, January 1, 1783 – June 10, 1783, Bd. 26. Washington, DC, 1939.
- Fitzpatrick 1939** Fitzpatrick, John C. (Hg.): The Writings of George Washington from the Original Manuscript Sources 1745–1799, January 22, 1790 – March 9, 1792, Bd. 31. Washington, DC, 1939.
- Gottmann, 1977** Gottmann, Jean: The Role of Capital Cities. In: *Ekistics: The Problem and Science of Human Settlements* 44, Heft 264 (November 1977), S. 240–242.
- Gottmann 1983** Gottmann, Jean: Capital Cities. In: *Ekistics: The Science and Study of Human Settlements* 50, Heft 299 (März/April 1983), S. 88–92.
- Gutheim/Lee 2006** Gutheim, Frederick / Lee, Antoinette J.: Worthy of the Nation: Washington, D. C., from L'Enfant to the National Capital. Baltimore 2006.
- Harris 1999** Harris, C. M.: Washington's Gamble, L'Enfant's Dream. In: *William and Mary Quarterly* 56, Heft 3 (Juli 1999), S. 527–264.
- Heideking 2007** Heideking, Jürgen u. a.: Geschichte der USA. Tübingen 2007.
- Heideking 2002 a** Heideking, Jürgen: Verfassungsgebung als politischer Prozess: Ein neuer Blick auf die amerikanische Verfassungsdebatte der Jahre 1787–1791. In: Bungert, Heike u. a. (Hg.): *Verfassung, Demokratie, Politische Kultur: US-amerikanische Geschichte in transatlantischer Perspektive*. Trier 2002, S. 18–48.
- Heideking 2002 b** Heideking, Jürgen: Einheit aus Vielfalt: Die Entstehung eines amerikanischen Nationalbewusstseins in der Revolutionsepoche 1760–1820. In: Bungert, Heike u. a. (Hg.): *Verfassung, Demokratie, Politische Kultur: US-amerikanische Geschichte in transatlantischer Perspektive*. Trier 2002, S. 1–17.
- Hobsbawm 1991** Hobsbawm, E.: Nationen und Nationalismus, Mythos und Realität seit 1780. Frankfurt a. M. 1991.
- Howard 2001** Howard, Dick: Die Grundlegung der amerikanischen Demokratie. Aus dem Amerikanischen von Ulrich Rödel. Frankfurt a. M. 2001.
- Kite 1970** Kite, Elizabeth (Hg.): *L'Enfant and Washington 1791–1792. Published and unpublished Documents now brought together for the first time*. Baltimore 1970.
- Lynch 1852** Lynch, Anne C., A Sketch of Washington City, in: *Harper's new monthly magazine*, Bd. 6, Heft 31 (December 1852), S. 1–15.
- Melder 2001** Melder, Keith: *City of Magnificent intentions. A History of Washington, District of Columbia*. Silver Spring 2001.
- Padover 1946** Padover, Saul K. (Hg.): *Thomas Jefferson and the National Capital 1783–1818*. Washington, D. C., 1946.
- Rapoport 1993** Rapoport, Amos: On the Nature of Capitals and their Physical Expression. In: Taylor, J. (Hg.): *Capital Cities, international Perspectives*. Ottawa 1993, S. 31–68.

Reps 1967 Reps, John W.: Monumental Washington. The Planning and Development of the Capital Center. New Jersey 1967.

Toynbee 1976 Toynbee, Alfred (Hg.): Cities of destiny. London 1976.

United States Congress 2005 United States Congress (Hg.): Biographical Directory of the United States Congress 1774–2005, Place and Dates of Meeting, with Officers of Congress, H. Doc. 108–222. Washington, D. C., 2005.

Webster 1789 Webster, Pelatiah: An Essay on the Seat of the Federal Government and the Exclusive Jurisdiction of Congress over a ten miles District. Philadelphia 1789.

Wood 2003 Wood, Gordon S.: The American Revolution. New York 2003.

ZEITGENÖSSISCHE ZEITUNGSARTIKEL

Federal Gazette 28. September 1789.

The Federal Gazette 10. September 1789.

Gazette of the United States 12. September 1789.

Independent Gazetteer 10. September 1789.

The Maryland Journal 29. Juli 1783.

New York Daily Advertiser 8. September 1789.

New York Journal 3. September 1789.

The Osborne's New Hampshire Spy 13. Januar 1790.

Philadelphia Independent Gazetteer 18. Juli 1789.

Daily National Intelligencer 28. September 1814.

Daily National Intelligencer 27. März 1840.

Evening Star 13. und 15. Juni 1868.

Evening Star 1. und 3. September 1869.

ABBILDUNGSNACHWEISE

1 The Thomas Jefferson Papers, Library of Congress

2 Map Collections, Library of Congress

3–5 Prints & Photographs Reading Room, Library of Congress

6 Architect of the Capitol

7 Brady Collection, National Archives and Records Administration

ANNEMARIE ZEILLER

PICASSO UND DIE MITTELSCHICHT – AUTORITATIVE DIFFUSION AM BEISPIEL VON PICASSOS *GUERNICA*

Die Bombardierung der baskischen Stadt Gernika im Spanischen Bürgerkrieg durch Flugzeuge der deutschen Luftwaffe jährte sich 2012 zum 75. Mal. Bereits ein paar Tage nach dem 26. April 1937, an dem sich dies ereignete, begann Picasso mit den Vorarbeiten zu seinem Gemälde *Guernica*. Mit hoher Konzentration vollendete er das Werk in ein paar Monaten. Auf der Weltausstellung in Paris im Sommer desselben Jahres klagte das Bild das Verbrechen an. In Spanien sind die Fronten des Bürgerkriegs bis heute nicht gänzlich versöhnt, außerhalb des Landes jedoch sind die Kenntnisse zu diesem Vorspiel des Zweiten Weltkriegs verblasst. Dem Kunstwerk *Guernica* (Taf. II)¹ wurde dagegen laufend Beachtung geschenkt. Dadurch wurde ein Prozess in Gang gesetzt, an dessen Ende das Antikriegsbild *Guernica* stand. Als solches vermag es bis in unser Jahrhundert erstaunliche Ereignisse zu provozieren. Bevor der amerikanische Außenminister Colin Powell am 5. Februar 2003 im Gebäude der U.N. in New York seine Rede zur Lage im Irak hielt, wurde der Teppich nach Picassos *Guernica*, der hinter ihm zu sehen gewesen wäre, verhüllt. Wenige andere Bilder wären bei einer Fernsehübertragung oder auf einer Pressefotografie für eine breite Allgemeinheit derart eindeutig zu erkennen und zu deuten gewesen. Vorsichtshalber wurde vor der Rede eine Erklärung lanciert.² Angeblich hatte die Kameramannschaft entdeckt, dass jeder Redner vor dem Hinterteil des darin abgebildeten schreienden Pferdes stünde. Die Weltöffentlichkeit nahm trotz des Versteckspiels Notiz von

1 1937. Öl auf Leinwand, 349,3 × 776,6 cm. Madrid, Museo Reina Sofá, Inv. DE00050.

2 U.N. Report – The Washington Times, 3. Februar 2003.

dem ›Schönheitsfehler‹. Am 5. März 2003 fand das Ereignis Erwähnung in der Ansprache, die Kardinal Wetter im Münchner Liebfrauentum zum Aschermittwoch der Künstler hielt. Sein Kommentar lautete: »Wir verstehen die Verhüllung. Denn vor diesem Bild kann man keinen Krieg ankündigen.«³ Ernst Beyeler, Gründer der Fondation Beyeler, veranlasste aufgrund des New Yorker Vorfalls während der Ausstellung »Expressiv!«, die vom 30.3.–10.8.2003 zu sehen war, eine Installation. Im Foyer der Fondation Beyeler wurde eine von hinten beleuchtete Reproduktion von *Guernica* in Originalgröße aufgestellt. Diese Aktion war als symbolische Wiederenthüllung gedacht.⁴ Dabei ist interessant, dass am 1. April 2003 Christoph Vitali, bis dahin Leiter im Münchner Haus der Kunst, seine Beschäftigung in Riehen antrat. Für ihn hatte das Gemälde eine besondere Bedeutung: Bereits im Alter von 12 Jahren besorgte er sich ein auf Holz aufgezogenes *Guernica*-Poster für sein Zimmer.⁵

Die Verhüllung hatte offensichtlich Gründe neben den aufnahme-technischen Gegebenheiten. Solche Ereignisse, bei denen *Guernica* auf reale Geschehnisse fernab des Kunstbetriebs einwirkt, sind von Jutta Held auch als »realistische Effekte«⁶ bezeichnet worden. Diese sind mit einer Emanzipation des Bildes von seinem kunstgeschichtlichen Umfeld verbunden. Von außen zugeschriebene inhaltliche Bedeutung und politische Geschichte treten in den Vordergrund und begründen eine eigene Autorität. Der Kardinal beruft sich darauf ebenso wie die Installation in der Fondation Beyeler.

Wie sich hier zeigt, haben die Aufmerksamkeit, die Picassos Bild zuteil wurde und wird, und die Erinnerung an den Spanischen Bürgerkrieg eine gegenläufige Entwicklung durchgemacht. Eine Konstante, die es in den Reaktionen auf *Guernica* dennoch gibt, ist deren Emotionalität. Bei den frühen Reaktionen erklärt sich diese aus der Verbindung mit dem Spanischen Bürgerkrieg. Zum besseren Verständnis sollen hierzu einige grundlegende geschichtliche Fakten, die über die Bombardierung hinausgehen, dargelegt werden.⁷

»Kurze Geschichte zweier Spanien« nennt Pierre Vilar⁸ seine Mentalitätsgeschichte des Bürgerkriegs von 1936–1939. Gemäß seinen Aus-

³ Lt. Fotokopie, die anlässlich der Rede von Kardinal Wetter verteilt wurde.

⁴ Artinside Sommer 2003, Seite 20.

⁵ Musall 1997.

⁶ Held 2005, S. 172.

⁷ Zum Spanischen Bürgerkrieg siehe Broué/Témime 1982.

⁸ Vilar 1987

führungen spalteten aus dem 19. Jh. ererbte Ungleichgewichte das Land. Soziale Gegensätze gab es in der Landwirtschaft und in der Industrie. In Andalusien wurden riesige Grundbesitze mit unterbezahlten Feldarbeitern bewirtschaftet, in Galizien waren die Höfe so klein, dass die Besitzer nicht davon leben konnten. In den Städten gab es ein Industrieproletariat. Wie bei Ackerbau und Viehzucht gab es auch bezüglich der Industrie neben den sozialen starke regionale Unterschiede. Katalonien und das Baskenland waren industriell am weitesten entwickelt. Die katholische Kirche gehörte zu den Besitzenden und verteidigte ihre Macht gegen antiklerikale Bestrebungen aus dem einfachen Volk sowie der Bourgeoisie. Wie schon zu Zeiten der Französischen Revolution orientierten sich Teile des spanischen Bürgertums an Frankreich, während der Rest die Machtverhältnisse gewahrt wissen wollte. Seit König Alfons III. 1931 Spanien verlassen hatte und die Republik ausgerufen worden war, war die Volksfrontregierung von 1936 die dritte Regierung. Nach heutigen Begriffen wäre sie sozial-liberal zu nennen gewesen. Lediglich 17 der 267 Abgeordneten der Regierungskoalition waren Kommunisten.⁹ General Francisco Franco, der wegen seiner Bereitschaft zum Putsch zuerst auf die Kanarischen Inseln und dann nach Nordafrika versetzt worden war, konnte im Juli 1936 überraschend aktiv werden. Die von Franco befehligten Truppen konnten mit von Hitler geschickten Flugzeugen von Marokko nach Andalusien übergesetzt werden. Mit den zur Verfügung stehenden Schiffen wäre die Landung auf dem Mutterland zu langsam erfolgt. Die spanische Regierung hätte dem beginnenden Bürgerkrieg wirksam begegnen können. Der Kampf wurde mit äußerster Brutalität auf beiden Seiten ausgefochten. Dem Völkerrecht nach hätten die Staaten des Völkerbundes der rechtmäßig gewählten spanischen Regierung helfen müssen; doch auch die Unterstützung der USA unter Franklin D. Roosevelt, der um die Stimmen seiner katholischen Wähler bangte, blieb aus. Im Frühjahr 1937 wurde von den Aufständischen die Nordoffensive durchgeführt, um den Widerstand der Basken zu brechen. Letztere waren zwar katholisch, standen aber auf Seiten der Regierung, da diese ihnen den Erhalt ihrer Sonderrechte zugesagt hatte. Am 26. April 1937 bombardierten italienische und vor allem deutsche Flugzeuge der Legion Condor die heilige Stadt der Basken, Gernika, und zerstörten sie größtenteils. Zufällig in der Gegend anwesende englische Journalisten funkten die Nachricht nach London. Für die damalige Zeit ungewöhnlich schnell

⁹ Ebd., S. 92.

informierte die Internationale Presse ein paar Tage später die Welt. Die Empörung war allgemein.

Zur Weltausstellung in Paris, die im Juni 1937 eröffnet werden sollte, hatte die spanische Regierung eine Selbstdarstellung und Informationen zum Spanischen Bürgerkrieg geplant.¹⁰ Obwohl den Mitgliedern der spanischen Volksfrontregierung Picassos Kunst zu avantgardistisch war, wurde er im Januar 1937 eingeladen, ein monumentales Bild für den spanischen Pavillon zu malen. Die internationale Reputation Picassos und anderer Künstler wie Juan Miro sollten der spanischen Sache nützen. Picasso nahm nach einigem Zögern an, dachte aber zunächst an das Sujet von Künstler und Modell im Atelier, durch dessen Fenster die Ereignisse zu sehen sind. In der Rue des Grands Augustins, wo die Geschichte von Balzacs *Das unbekannte Meisterwerk*¹¹ spielt, mietete er im Haus Nr. 7 ein Atelier, in dem eine ungewöhnlich großformatige Leinwand bearbeitet werden konnte. Als die Bombardierung von Gernika bekannt wurde, hatte Picasso sein Thema. Wie besessen arbeitete er an Skizzen, Entwürfen und vollendete schließlich das Bild. Die Etappen seiner Entstehung dokumentierte seine Geliebte Dora Maar durch einzelne Fotografien bis zum endgültigen Gemälde.

Auf das reale Ereignis der Bombardierung nimmt *Guernica* nur indirekt Bezug. Die Leinwand demonstriert Entsetzen, Leid und Anklage. So ist von Anfang an die Möglichkeit einer allgemeinen Deutung vorhanden, wenngleich auf der Weltausstellung im spanischen Pavillon die Fotografien vom Bürgerkrieg den Zusammenhang klarstellen. Zudem verweisen Stier und Pferd, die Tiere der Corrida, auf Spanien. In karikaturhaft übersteigter Expressivität sind neun Motive zu unterscheiden. Wenn man wie beim Lesen einer Schriftzeile von links nach rechts vorgeht, beginnt das Gemälde mit einer Mutter mit totem Kind, die ihre Wehklage dem ruhig dastehenden, vieldeutig erscheinenden Stier entgegenschreit. Der nach oben aufgerissene Schnabel eines Vogels auf einem Tisch verstärkt im Hintergrund dieses Motiv. Den Mittelteil von *Guernica* nimmt ein Dreieck ein, das aus totem Krieger, verwundetem Pferd und einer von rechts fliehenden Frau besteht. Über allem leuchtet eine Glühbirne inmitten einer Ellipse mit Strahlen. Im oberen mittleren Bildteil schaut eine Frau aus einem Fenster und hält eine Öllampe weit

¹⁰ Zur Vorgeschichte von *Guernica* siehe Chipp 1988.

¹¹ Die 1831 erschienene Novelle beschreibt das Scheitern des Malers Frenhofer, der ein vollkommenes Frauenporträt schaffen will, am Gegensatz von Abstraktion und Gegenständlichkeit.

vor sich. Ihre Hand berührt fast das Pferd. Ganz rechts steht ein Haus in Flammen, in dem eine Frau mit brennenden Kleidern fällt. Einzig eindeutig positives Zeichen ist die Blume in der Hand des wie eine Statue zerbrochenen Kriegers.

Verschiedentlich ist versucht worden, dem Bild einen Inhalt zuzuschreiben, der sich unmittelbar aus dieser Vorgabe ergibt. Keiner dieser Versuch war so überzeugend, dass er sich durchgesetzt hätte. Unwidersprochen bleibt allein, dass sich die emotionale Qualität der versammelten Leiden zur Anklage summiert. Bei der unbedingten Suche nach einer Bedeutung, die als Stellungnahme des Malers verstanden werden kann, ist kein Nebenweg ausgelassen worden. Ob, wie bisweilen erörtert, Picasso beim Malen des Pferdes an Frauen gedacht hat, ist für die Aussage der Gesamtgestaltung bedeutungslos. Als Dilemma für Interpretationsversuche kann gesehen werden, dass der Stier weder als gut noch als böse klassifiziert werden kann. Auch die Frau mit der Öllampe ist als positive Lichtträgerin der Aufklärung¹² wie als Hexe gedeutet worden. Durch Parallelen zu einer Grafik von Baldung Grien wurde aus *Guernica* ein Hexenzauber.¹³ Träfe diese Beobachtung zu, handelte es sich um eine Etikettierung ohne Erkenntnisgewinn. Es sei dagegen einmal angenommen, dass Picasso mit Absicht identifizierbare Motive kombiniert hat, ohne einen literarischen Sinn in sein Bild legen zu wollen. In diesem Fall wäre das Gefühl, das das Bild vermittelt, die Übersetzung einer Empfindung aus der Wirklichkeit in einen Ausdruck der Kunst. Solche ästhetischen Gefühle untersuchte Max Raphael nach ihrem Stellenwert für die Beschreibung künstlerischer Äußerungen. Er beobachtete Übereinstimmungen im Gefühlswert bei Kunstwerken, die in derselben Epoche entstanden sind. Diese Gemeinsamkeit hielt er für eine treffendere Charakterisierung als Stilmerkmale.¹⁴ Als Beispiele für die Übersetzung eines Gefühls ins Allgemeine der Gestaltung nannte er die Übergänge vom Wohlgefälligen zum Schönen, vom Friedlichen zur Idylle, von der Wehmut zur Melancholie. Auf *Guernica* bezogen, könnte man die Verallgemeinerung vom Schmerz zu empörtem Leid hinzufügen. Dass Max Raphael selbst *Guernica* nach der Beziehung von Inhalt und Form untersucht und die Gefühle in dem Bild eher negativ beurteilt hat, mag mit linker Erwartung einer Aussage zusammenhängen. Die ästhetischen Gefühle, die er meinte, ersetzen darüber hinaus nicht den Inhalt, sondern

¹² AK Berlin 1980, S. 64.

¹³ Fisch 1983, S. 79 f.

¹⁴ Raphael 1984, S. 318–324.

kommentieren ihn. Trotzdem kann sein Gedanke weiterentwickelt werden. So wird für das Folgende davon ausgegangen, dass *Guernica* aus einzelnen Motiven besteht, die Assoziationsangebote darstellen. Durch die Komposition wird eine formale Gesamtheit erzeugt, die sich dem Erzählerischen verweigert. Die hektische Verzweigung der Figuren fügt sich dabei zu einem zornigen Leiden, einem Leiden unter Protest.

Wenn *Guernica* reproduziert wird, geschieht dies oft nur in Details. Selbst dann ist leicht zu erkennen, um was es geht. Jede Figur des Gemäldes, ob es sich um den Stier, das Pferd, den Vogel, die Frau mit der Lampe, den gefallenen Krieger, die laufende oder die fallende Frau oder die Mutter mit Kind handelt, enthält die Botschaft von Leid und Schmerz. Auch auf kleineren Reproduktionen vermittelt sich die emotionale Wucht der Bilderfindung. Der hohe Wiedererkennungswert von *Guernica* zusammen mit seiner von der Größe der Abbildung unabhängigen Intensität ist eine Voraussetzung für seine allgemeine Bekanntheit.¹⁵ Die Frage stellt sich, ob Picasso das Gemälde bewusst in einer Weise gestaltete, bei der die Wirkung in der Reproduktion erhalten bleibt. Die Eignung für einen vielseitigen Gebrauch kostet dem Bild allerdings seine ursprüngliche Bedeutung als Parteinahme im Spanischen Bürgerkrieg.

Ungewöhnlich an der Rezeptionsgeschichte des Bildes ist, dass es bis heute mit immer neuen Vorfällen verbunden wird. So brachte zwei Tage nach dem 11. September die New York Times einen Artikel zum »Ausdruck von Leid und der Macht der Kunst«.¹⁶ *Guernica* findet nicht nur Erwähnung, sondern ein Detail daraus, die fallende Frau, bildet den Aufmacher zu dem Text (Abb. 1). Darin wird Leid, wie es durch den Terroranschlag auf das World Trade Center hervorgerufen worden war, zur großen künstlerischen Herausforderung erklärt. In ihrer Vielgestaltigkeit wurden demnach die Schrecken der Menschen Jahrhunderte hindurch »mit der Macht der Imagination wachgerufen. Von Homers Erzählungen von Troja bis hin zu Picassos ›Guernica‹, von Tschaikowskys ›Pathétique‹ zu Bill T. Jones ›Still/Here‹, von den blutigen Dramen von Sophokles und Shakespeare zu Maya Lins ›Vietnam Memorial‹ haben Künstler immer ernste Tragödien mit ernster Schönheit bekämpft.«¹⁷ Im Weiteren werden dann aus Theater, Literatur, Bildender Kunst, Fernsehen, Klassischer Musik, Fotografie, Tanz, Film, Jazz und Popmusik Beispiele für in der Kunst dargestelltes Leid angeführt. Dazu gehören Rembrandts

15 Zeiller 1996, S. 276 f.

16 Weber 2001.

17 Ebd., E1, Teilartikel von Holland Cotter.



1 Detail aus Picassos *Guernica*. New York Times, 13. September 2001, Seite E1.

Selbstporträts, in denen ihn persönlicher Schmerz zeichnet, ebenso wie eine *Beweinung Christi* von Giotto. Im 20. Jh. wird dann *Guernica* als »Wutschrei in Größe einer Filmleinwand über das Hinschlachten unschuldiger Zivilisten im Krieg«¹⁸ bezeichnet. Die Zusammenstellung ist ambivalent. Zusammen mit Giotto und Rembrandt wird Picasso in eine Gruppe berühmter Meistern eingereiht, andererseits geht es in dem Artikel um den »Ausdruck von Leid in der Kunst«, den der Autor Neil Strauss¹⁹ auch in der Countrymusic verwirklicht sieht.

Wenn vor dem Leid alle gleich sind, macht es offensichtlich keinen Unterschied, ob es durch Rembrandt oder in der Countrymusic geäußert wird, von Bedeutung scheint allein Stärke und Überzeugungskraft des verbildlichten oder zu Gehör gebrachten Gefühls. Aus diesem Blickwinkel erhält *Guernica* seinen Anspruch auf Beachtung durch seine Intensität, die sich aus der oben beschriebenen Methode ergibt; die Umstände seiner Entstehung und Picasso gehören zu seinen nachgeordneten individuellen Eigenschaften. Mit solcher Sicht auf Kunst, wie sie Strauss äußert, wird ein breites Publikum angesprochen. Dass viele Leute das Bild ohne kunstwissenschaftliche Spezialkenntnisse verstehen wollen, hatte Folgen für seine Bekanntheit: Nur so konnte die Diffusion gelingen, das gefeierte Bild der Linken und der Kunstszene *Guernica* in den Fokus von denjenigen, die sich mit Kunst nur gelegentlich beschäftigen, vordringen zu lassen. Der Schwerpunkt der Autorität *Guernicas*, die der Artikel in der Times abrufte, hat sich dabei im Laufe der Jahre verlagert. War es kurz nach seiner Vollendung das Werk des genialen Künstlers, ist das Gemälde inzwischen ein nahezu selbstständiger Begriff geworden.

Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es, Rezeptionsphänomene zu beschreiben, die auf der Autorität *Guernicas* beruhen. Insbesondere wird der Prozess zu analysieren sein, innerhalb dessen Bedeutungswandel und wachsender Bekanntheitsgrad des Gemäldes vor sich gingen. Der Begriff des Meisterwerks in seiner veränderten Bedeutung im 20. Jh. und seine Anwendung auf *Guernica* wird dabei ebenso wie die Rolle der Mittelschicht zu hinterfragen sein. Dabei sind Unterscheidungen zu treffen. Wenn Nelson Rockefeller unter Mitwirkung von Picasso einen Bildteppich von *Guernica* anfertigen ließ,²⁰ ist das die Angelegenheit eines selbstbewussten Sammlers, der über die entsprechenden finanziellen Mittel und Kontakte verfügt. Dass nach seinem Tod seine Witwe den

18 Ebd., E1.

19 Ebd., E5, Teilartikel von Neil Strauss.

20 Hensbergen 2007, S. 244.

Teppich den Vereinten Nationen als Leihgabe zur Verfügung stellte, hätte eine weiter nicht beachtete Geste bleiben können. Dass die vor dem Sitzungssaal angebrachte Kopie des Gemäldes zum Bildungswissen wurde, ist Folge einer Wirkungsgeschichte, in deren Verlauf auch Aktivitäten von Mitgliedern der Mittelschicht zum Tragen kamen.

Unter Mittelschicht werden allgemein die Bevölkerungsteile verstanden, die zwischen reicher und die Spielregeln von Wirtschaft und Politik bestimmender Oberschicht und der in Bezug auf ihr geringes Einkommen und Ansehen definierten Unterschicht eingestuft werden können. Sie bilden im 20. Jh. den größten Bevölkerungsanteil, weswegen ihre Einflussnahme in Meinungsbildung und Mehrheitsverhältnissen begründet liegt. Für unsere Betrachtung wird der Begriff Mittelschicht verwendet, um eine Bevölkerungsgruppe zu beschreiben, die einerseits über zu wenig Ressourcen und Hintergrundwissen verfügt, um gesellschaftliche Ereignisse direkt zu lenken, andererseits aber genügend Kenntnisse und Möglichkeiten besitzt, sich mit dem politischen Geschehen – ebenso wie mit Kunst – auseinander zu setzen und ihre Meinung zu Gehör zu bringen. Intellektuelle nehmen dabei eine Sonderrolle innerhalb der Mittelschicht ein. Dies erscheint hier indirekt in der Beschreibung von Reaktionen auf den Kunstbetrieb.

Insofern sind symbolische Aktionen gegen Krieg, der sich nicht im eigenen Land abspielt, eine Angelegenheit der Mittelschicht, deren Angehörige in Ermangelung realer Möglichkeiten, verhindernd zu wirken, sich bei diesem elementaren Thema weitgehend auf die Meinungsäußerung beschränken müssen. Gerade Krieg war in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eines der Themen von existenzieller Bedeutung. Vor dem Hintergrund der einander feindlich gegenüberstehenden politischen Blöcke von Ost und West und deren Konfrontation z. B. in Südostasien wurde das Gemälde zum allgemeinen Symbol. Für die Mittelschicht, die in den einschlägigen Lexika als aufstiegsorientiert beschrieben wird, gewinnt die Erfolgsgeschichte von *Guernica* hiermit einen zusätzlichen Aspekt. Klingt schon die ursprüngliche Begebenheit vom berühmten Künstler, der ein Kriegsverbrechen mit einem überdimensionalen Gemälde anklagt, spannend, kann das Folgende als Superlativ gesehen werden. Immer wieder findet *Guernica* als bekanntestes Gemälde des 20. Jh. Erwähnung.²¹ Da erscheint folgerichtig, dass das Gemälde 2011 in Bayern zum Abitur-Thema für den Leistungskurs Kunst wurde. Wie viel politischen

21 Z. B. Schmied 2010, S. 53.

Inhalt ein Kunstwerk haben darf, wird nicht in aller Welt in derselben Weise beantwortet. In Nordamerika, wo Picassos Kunst vorbildhaft für die Maler war, wurden die Prioritäten anders als in Europa zugeteilt. So wird zu erläutern sein, inwiefern der Begriff des Meisterwerks je nach Kontext variiert. Darüber hinaus löste New York nach dem Zweiten Weltkrieg Paris in seinem ersten Rang als Kunstmetropole ab. So gewann *Guernica* im Museum of Modern Art seine Autorität als Antikriegsbild schlechthin. Dieser Prozess lief nicht nur zufällig ab, sondern war die Folge strategischen Vorgehens.

MEISTERWERK IN EUROPA UND IN AMERIKA

Die *Guernica* zugeschriebene Autorität ist widersprüchlich. In seiner Wirkung einzigartig, kann es doch im hergebrachten Sinn nicht uneingeschränkt als Meisterwerk gelten. Als Werk der Moderne müsste es dazu die Forderung nach darstellerischer Innovation erfüllen. Ein Vergleich mit den *Demoiselles d'Avignon* soll diese Eigenschaft verdeutlichen. Als Picasso die *Demoiselles* malte, gab es in seinem Freundeskreis eine lebhafte Diskussion über Veränderungen in der Kunst. Der Maler, der bisher in seinen Bildern der Blauen und Rosa Periode stilisiert hatte, überraschte, ja schockierte seinen Umkreis mit den fünf nackten Frauen, deren Formen gleichberechtigt neben Vorhang und Tisch mit Obstschale stehen. Ihre massive orangefarbene Attacke hatte nichts mit der feinen Umrisslinie der ätherischen Schönheiten seiner vergangenen Darstellungen zu tun. Das Bild blieb nach diesem vorläufigen Misserfolg erst einmal beim Künstler. Über einen langen Zeitraum hinweg war es der Öffentlichkeit nicht zugänglich, um Jahre nach seiner Entstehung zur Inkunabel der Moderne erklärt zu werden. Inzwischen hatte der Kubismus mit seinen Spielarten beim Kunstpublikum bereits Verständnis gefunden. Dieser Prozess vollzog sich auf dem Gebiet des Stillebens. Die ungewohnte Darstellung wurde bei Obstschalen und Gitarren schneller als bei Frauen akzeptiert. In *Guernica* greift Picasso auf seine nunmehr bewährte Darstellungsweise zurück. Wenn er in den *Demoiselles* eine Körperhaltung aus Ingres *Das türkische Bad* übernimmt, ist die Verwandlung eine grundsätzlichere, als wenn er *Guernica* in seiner inzwischen eingeführten Bildsprache formuliert. Die *Demoiselles d'Avignon* eignen sich jedoch im Gegensatz zu *Guernica* ihrer Thematik wegen zu keiner repräsentativen Aufgabe.

Festzuhalten bleibt, dass in der Moderne Meisterwerke nicht dadurch entstehen, dass ein Maler sich vornimmt, nach überlieferten Regeln eines

anzufertigen. Wie Hans Belting beschrieben hat, sind die *Demoiselles d'Avignon* aus einer »revolutionären Haltung«²² heraus entstanden. Dass auch die Einordnung *Guernicas* in die Kunstgeschichte auf später verlegt werden müsse, setzten die ersten Rezensenten von 1937 voraus. Zwar war *Guernica* nicht rechtzeitig zur Eröffnung der Weltausstellung fertig geworden und als es ein paar Tage später installiert worden war, fand es zuerst wenig Beachtung. Doch in dieser Situation widmeten mit Picasso befreundete Intellektuelle²³ dem Bild fast eine ganze Ausgabe der *Cahiers d'Art*²⁴ und gaben hier den ersten Impuls zu einer Diskussion des Bildes. In den Beiträgen der dem Gemälde gewidmeten Ausgabe der *Cahiers d'Art* wird das Gemälde als außergewöhnliches Werk gewürdigt, seine Entstehungsgeschichte sehr genau dargestellt²⁵ und Picasso als Genie, der seine Wut über die Bombardierung mit seiner Kunst ausdrückt,²⁶ bezeichnet. Der Begriff Meisterwerk fällt hingegen nicht ein einziges Mal. Dafür ist weiter hinten in demselben Heft von einer Ausstellung mit Meisterwerken der französischen Malerei, die im Zusammenhang mit der Weltausstellung im Musée Moderne veranstaltet worden war, die Rede. Dabei werden Künstler der Vergangenheit wie Chardin, Cezanne und Ingres, die in der Kunstgeschichte ihren gesicherten Platz haben, aufgezählt. *Guernica* erhält Beachtung durch den Umfang der Beiträge angesehener Autoren. Ob es in kunstgeschichtlicher Terminologie ein Meisterwerk zu nennen sei, ist dabei keine relevante Frage.

Die Überzeugung, dass ein Meisterwerk als solches sich erst erweisen muss, taucht bereits bei Marcel Proust auf. Den Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* hindurch konfrontiert er den Leser mit der Frage nach dem Meisterwerk in der Musik, Bildenden Kunst und Literatur. Dieses sieht er sich in einem Prozess verwirklichen: »Die letzten Quartette von Beethoven (op. 130, 131, 132, 135) haben fünfzig Jahre gebraucht, um sich ein ständig wachsendes Publikum zu formen; sie haben wie alle Meisterwerke einen Fortschritt wenn nicht in der Qualität der Künstler, so jedenfalls in der Gesellschaft der Geister zuwege gebracht, besteht doch

²² Belting 1998, S. 297.

²³ Chipp 1988, S. 152.

²⁴ *Cahiers d'Art* 1937. Es wäre interessant zu klären, inwieweit die Interpretationen der ersten Stunde die weiteren Diskussionen über das Bild beeinflusst haben, was jedoch nicht Fragestellung der vorliegenden Überlegungen ist.

²⁵ Zervos 1937.

²⁶ Cassou 1937 und Bergamin 1937.

diese heute weiterhin aus Individuen, die noch unauffindbar waren, als das Werk erschien, aus Wesen, die befähigt sind, eben dies Werk zu lieben.«²⁷ Es ist dabei nicht die Leistung des Hörers, beziehungsweise des Betrachters oder Lesers, das Kunstwerk zu verstehen. »Das Werk muss ganz für sich allein (ohne sich leicht hin auf Genies zu verlassen, die in der gleichen Epoche vielleicht auf ähnlichen Wegen ein empfänglicheres Publikum schaffen, das anderen schöpferischen Geistern ebenfalls zugute kommt) sich selbst seine Nachwelt bereiten.«²⁸

Für den Fall, dass es sich bei einem Werk um ein Meisterwerk handelt, wird ihm hier die Kraft zugeschrieben, das Bewusstsein der Gesellschaft zu verändern. Der meisterlichen Beherrschung von Regeln steht jedoch das Brechen der Regeln gegenüber: »Sicher kann man sich auf Grund jener Sinnestäuschung, die alle Dinge am Horizont gleich erscheinen lässt, leicht einbilden, alle Revolutionen, die bisher in der Malerei oder Musik stattgefunden haben, hätten dennoch immer gewisse Regeln respektiert, das aber, was jetzt unmittelbar vor uns liegt, der Impressionismus, die Vorliebe für die Dissonanz, der Gebrauch des Fünftonsystems, der Kubismus, der Futurismus weiche in nie dagewesener Weise von allem ab, was vorangegangen ist.«²⁹ Im Falle eines Meisterwerks setzt sich dieses nicht nur durch, es lässt sich nach einem »Assimilierungsprozess«³⁰ auch einordnen. Bei den *Demoiselles d'Avignon* verlief dieser Vorgang unregelmäßig. Erst nachdem das Darstellungsinteresse des Kubismus' von Teilen des Publikums verstanden worden war, konnte den fünf Frauen als Ankündigung der neuen Malweise ihre Bedeutung zugeschrieben werden. Die »schwerer fassbaren Kriterien von Wirkung, Rezeption und Nachruhm«³¹, die ein Meisterwerk bestätigen, wollte und konnte Stephen Spender für *Guernica* nicht abwarten.³² Das Werk wirke auf ihn wie ein großes Meisterwerk, was aber nicht bedeute, dass es ein Meisterwerk sei.³³ Da er *Guernica* jedenfalls sehenswert findet, habe es für ihn Zeit, bis dies entschieden werden kann. Heute interessiert mehr die Frage des Widerspruchs, den Hans Belting eindeutig formuliert

27 Proust 1918/1981, S. 140.

28 Ebd., S. 140.

29 Ebd., S. 141.

30 Ebd.

31 Jauß 1970, S. 147.

32 Spender 1938.

33 Ebd., S. 568.

hat.³⁴ In seiner Argumentation wurde der Mythos »dem Werk geradezu aufgedrängt«, obwohl das Werk »ihn mit seinen genuin künstlerischen Mitteln gar nicht rechtfertigen«³⁵ konnte. Dass »hier Kunst selbst Anklage im Namen der Menschlichkeit erhob«³⁶, stelle einen Anspruch auf Öffentlichkeit dar, den Kunst nicht mehr habe.

Die Alternative ›Kunstwerk‹ oder ›politische Aussage‹ verdankt sich der europäischen Kunstgeschichte. Warum *Guernica* nicht beides gleichzeitig sein kann, erklärte Max Raphael, indem er ausführlich analysierte, dass in *Guernica* Inhalt und Form keine Einheit bilden.³⁷ Es ist vielleicht kein Zufall, dass hier ein in New York lebender Exilant aus Europa auf sein Umfeld reagierte. In Nordamerika interessierte stärker die Machart des Bildes als seine ursprüngliche Botschaft.³⁸ Eine nähere Betrachtung lohnt sich.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts bemühten sich die amerikanischen Maler, eine eigene Kunst zu entwickeln, die auch eine amerikanische Identität zum Ausdruck bringen sollte. Als Alfred Stieglitz beispielsweise Georgia O'Keeffe als amerikanische Künstlerin bekannt machte, interpretierte er dieses Bedürfnis. Der europäische Ursprung der Kunst jenseits des Atlantiks konnte jedoch nicht ausgeschaltet werden. Bei der Loslösung vom Figurativen in der amerikanischen Malerei spielte Picasso eine große Rolle. Das Anschauungsmaterial war in Originalen vorhanden. »Amerika hatte sich in den dreißiger Jahren zu Picassos größtem Markt entwickelt.«³⁹ Für das Museum of Modern Art wurden die *Demoiselles* und das *Mädchen vor dem Spiegel* erworben. Zusammen mit *Guernica* wurden die Bilder dort von den amerikanischen Künstlern als »Zentrum für das Studium der radikal neuen Kunst«⁴⁰ empfunden. Das breite Interesse der Bevölkerung erregt erst einmal Erstaunen. In einem Stadtführer zum New York der Weltausstellung 1939 wird hervorgehoben, dass moderne Kunst so viele Besucher anlocke wie ein Profi-Boxkampf.⁴¹

Lange vor einem Symposium, das 1947 im Museum of Modern Art veranstaltet wurde, fanden Sitzungen vor *Guernica* statt. Dorothea Tanning, die spätere zweite Frau von Max Ernst, geriet zufällig in einen

34 Belting 1998.

35 Ebd., S. 410.

36 Ebd.

37 Raphael 1984.

38 Hensbergen 2007, S. 135 und Held 2005, S. 183 f.

39 Hensbergen 2007, S. 125.

40 Ebd., S. 128.

41 Ebd.

Vortrag von Arshile Gorky vor dem Bild, als es in der Valentine Gallery in New York ausgestellt war. Hier wurde das Gemälde als Verwirklichung eines Erhabenen gesehen, wie es der Philosoph Edmund Burke im 18. Jh. verstanden hat, »eines Erhabenen, das zugleich ehrfurchtgebietend und erschreckend, brutal und imposant war«. ⁴² Dies traf den zeitgenössischen Nerv: Barnett Newman strebte »The Sublime« als Eigenschaft seiner Werke an und sah es in seinen Streifenbildern erreicht. Ebenso stellt es ein ästhetisches Gefühl im Sinne von Max Raphael dar.

Nachdem *Guernica* in London und in Amerika durch Ausstellungen in Galerien für die Sache der Spanischen Republik und später der spanischen Flüchtlinge geworben hatte, war das Bild 1939 in der Ausstellung »Picasso: Forty Years of His Art« zum ersten Mal im Museum of Modern Art zu sehen. ⁴³ Doch ganz so ungebrochen, wie es bei van Hensbergen scheint, war die Aufnahme des Gemäldes in Amerika nicht. Am 5. November 1947 fand im Museum of Modern Art das Symposium zu *Guernica* statt. ⁴⁴ Unter Vorsitz des Direktors Alfred H. Barr diskutierte ein hochkarätig besetztes Podium, bestehend aus José L. Sert, dem Architekten des spanischen Pavillons, Jerome Seckler, Maler und Journalist, Juan Larrea, Dichter und 1937 Leiter der Informationsabteilung der spanischen Botschaft in Paris, Jacques Lipchitz, Bildhauer, der auf der Weltausstellung 1937 in Paris Skulpturen ausstellte, und Stuart Davis, einem amerikanischen Maler. Letzterer war der einzige, der Picasso nicht persönlich kannte, obwohl er 1928/29 für ein Jahr in Paris war und er hielt ein engagiertes Plädoyer für die Freiheit der Kunst. ⁴⁵ Darin betonte er, dass ihn für *Guernica* die Deutungen der einzelnen Figuren nicht interessierten, dass einzig die künstlerische und emotionale Wirkung des Bildes von Bedeutung sei. In diesen Ausführungen findet sich die Begeisterung der amerikanischen Künstler für Picasso, die van Hensbergen beschreibt, bestätigt. Andererseits deuten Reaktionen des Publikums im Verlauf dieses Symposiums und Bemerkungen in der Rede von Davis darauf hin, dass auch in New York *Guernica* nicht von allen widerspruchsfrei akzeptiert wurde. ⁴⁶

Wenn nun gesagt wird, dass in Amerika die politische Bedeutung des Bildes und damit die linke Kultur aus konservativen Beweggründen

⁴² Ebd., S. 133 f.

⁴³ Chipp 1988, S. 162.

⁴⁴ Symposium 1947.

⁴⁵ Davis 1947, S. 58–63.

⁴⁶ Symposium 1947, vor allem S. 68–79.

bekämpft wurde, ⁴⁷ sollte die Situation vor allem in New York genauer betrachtet werden. Als das Gemälde dort 1939 ankam, wurde es sofort als Meisterwerk bezeichnet. ⁴⁸ In Nordamerika waren der Spanische Bürgerkrieg und der Zweite Weltkrieg nicht von so unmittelbarer Bedeutung wie in Europa. Zwar waren Schriftsteller wie Ernest Hemingway und Arthur Miller bei den Internationalen Brigaden in Spanien gewesen und sollte James Stewart als Luftwaffenoffizier im Zweiten Weltkrieg am Einsatz in Europa teilnehmen, doch spielte dies in New York keine Rolle. Die meisten Künstler beschränkten sich denn auch guten Gewissens auf die Entwicklung einer amerikanischen Malerei, die sich von der in Europa emanzipierte. Dabei ist ein Widerspruch zu beobachten: »Zur gleichen Zeit, in der das Zusammenwirken der europäischen und amerikanischen Avantgarde durch die Präsenz der Europäer in den USA ein Höchstmaß an Intensität gewinnt, verliert Europa im Chaos des Zweiten Weltkriegs endgültig seine normative Funktion für die Kultur Amerikas. Die Maler, die bei Hans Hofmann und Josef Albers studieren, sind zwar noch an deren künstlerischen Verfahren interessiert, jedoch nicht mehr an der Kultur und Geschichte Europas als Ganzes, die sich in ihren Augen selbst desavouiert hatte.« ⁴⁹ Aus dem Blickwinkel der prinzipiellen Vorbildhaftigkeit seiner Malerei galten Gemälde Picassos, die aus irgendeinem Grund hervorhebenswert waren, als Meisterwerke. Innerhalb der amerikanischen Entwicklung der Kunst entfalteten sie so eine andere kunstgeschichtliche Bedeutung als auf dem alten Kontinent.

DIE LINKEN UND *GUERNICA*

Wie sehr der Blick auf ein Werk wie *Guernica* von der Tradition der Kunstbetrachtung beeinflusst ist, lässt sich mit einem Blick auf die Rezeption in Mittelamerika beschreiben. 1944 fand in Mexiko eine von der »Sociedad de arte moderno« durchgeführte Retrospektive zu Picasso mit Werken von 1899 bis 1941 statt. *Guernica* war nicht darunter, dagegen eine Auswahl von sechzehn Studien zum Bild. In Mexiko, wo sich nach der Revolution von 1910–1917 eine monumentale Wandmalerei mit volkserzieherischer Intention entwickelt hatte, berief sich die Kunst auf eine andere Herkunft als in Europa. Hier waren, wie im begleitenden Katalog bemerkt

⁴⁷ Held 2005, S. 183 und S. 187.

⁴⁸ Chipp 1988, Anzeige der Valentine Gallery New York, S. 161.

⁴⁹ Growe 1982, S. 199.

wurde, »Gemälde mit sozialem Inhalt seit der Revolution bekannt«⁵⁰. *Guernica* sei eine Ausnahmeerscheinung in Europa, da es Picasso unternommen habe, mit den früher erarbeiteten Mitteln seiner Kunst »ein menschliches Gefühl, das grundlegend und bedrückend ist«⁵¹, darzustellen. Die Behauptung, Picasso sei es primär auf den Inhalt seines Werkes angekommen, da er darin keinen neuen Stil entwickelt habe, erklärt sich aus dem Kontext der mexikanischen Kunst. Sie gilt 1980 immer noch. In einem Comic zu Picasso⁵² wird *Guernica* zum »Werk ohne Parallele in der Kunstgeschichte«⁵³, einzigartig wegen seiner emotionalen Wucht. Auf diese Weise wird Picassos Gemälde ohne formale Beschreibung zu mehr als einem Meisterwerk erklärt. Die avantgardistische Kunst bezieht ihre Berechtigung aus der politischen Botschaft des Bildes. In Europa gibt es für Zustimmung sowie für Ablehnung jeweils unterschiedliche Gründe.

Das Zusammentreffen, dass ein berühmter Künstler als einzelne Person auf ein entsetzliches Kriegsereignis mit einem ungewöhnlichen Gemälde reagiert, genügt vielen als Erklärung für den Erfolg *Guernicas*. Diese Lesart begründet den Mythos von *Guernica*, vernachlässigt jedoch die Vielschichtigkeit seiner Geschichte. Erst das Ineinandergreifen der gegensätzlichen Situationen, in denen *Guernica* funktionierte, schuf die Voraussetzung für »realistische Effekte«. Initialzündung für die Sonderstellung, die dem Bild bereits auf der Weltausstellung in Paris eingeräumt wurde, war seine Einbeziehung in die linke Kultur der 1930er Jahre. Jutta Held⁵⁴ hat diese Anfangsbedingungen untersucht. Eines ihrer Ergebnisse war, dass eine solche Wirkung »nicht von einem isolierten Kunstwerk ausgehen«⁵⁵ könne. Bedingung sei »eine politische Kultur, innerhalb derer es den Status eines Symbols«⁵⁶ einnehme. Sie nennt das Beispiel von jungen Kommunisten,⁵⁷ die von London aus, wohin sie aus Nazideutschland geflohen waren, Reisen nach Paris unternahmen, um *Guernica* zu sehen. Weiter hält sie fest, dass innerbildlich begründbare Inhalte mit den konnotierten Aussagen, für die das Gemälde in Anspruch genommen wird, nicht übereinstimmen müssen. Hier erfüllte

50 McAndrew 1944, S. 40.

51 Ebd.

52 Covo Torres 1987, S. 84.

53 Ebd.

54 Held 2005.

55 Ebd., S. 186.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 174

das Gemälde eine Aufgabe innerhalb der Bewusstseinsbildung der politisierten Mittelschicht unter den Volksfrontregierungen in Spanien und Frankreich. Diese stellten Bündnisse des liberalen und des linken Lagers dar, die ihren Zusammenhalt in der Bekräftigung nationaler und kultureller Identitäten suchten. Bezüglich der Verbindung von Politik und Kultur nahm Picasso, wie Held herausarbeitet, eine besondere Stellung ein. Obwohl er in Frankreich lebte, was ihm in Spanien Sympathien kostete, verstand sich Picasso als Spanier. Als Künstler war er so angesehen, dass ihm 1932 das renommierte Kunsthaus Zürich eine Museumsretrospektive widmete. Seine Unterstützung des Kampfes der Linken bewirkte bei diesen ein Umdenken. Wie bereits anhand der Sichtweise in Mexiko ausgeführt, konnte nun die »avantgardistische Formensprache« in Verbindung mit linken Inhalten akzeptiert werden.⁵⁸ In den 1930er Jahren wurde die kommunistische Linke in Europa von Moskau dirigiert. Dies betraf auch die Anschauungen zur Kunst. Zwar unterstützten russische Künstler der Moderne enthusiastisch die Revolution von 1917. Malewitsch, Mayakowki, El Litszky. Kandinsky und Chagall arbeiteten für den Kunstkommissar Lunatscharsky. Zu Beginn der zwanziger Jahre begannen Differenzen zwischen den Künstlern und den politischen Organisatoren immer stärker ausgetragen zu werden, da eine Entwicklung der Kunst zur Gegenständlichkeit erwartet wurde. Chagall und Kandinsky gingen nach Westeuropa zurück. 1934 war der Prozess abgeschlossen. Auf dem Ersten Schriftstellerkongress in Moskau wurde der sozialistische Realismus für die Literatur definiert, der später auf die Bildende Kunst übertragen wurde. »Der sozialistische Realismus [...] erfordert vom Künstler eine wahrheitsgetreue, konkret-historische Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung.«⁵⁹ Dies bedeutete Szenen aus dem Leben eines Arbeiters in ihm verständlicher Ausdrucksweise. Als nun Picasso mit *Guernica* eine Gestaltung schuf, die die Seite der Volksfront mit avantgardistischen Mitteln unterstützte und damit einen weiten Personenkreis erreichte, änderten manche Linke ihre Ablehnung nicht gegenständlicher Kunst. Diese Zusammenführung bisher getrennter gesellschaftlicher Bereiche erweiterte die eingespielten Grenzen der Kunstwahrnehmung.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird *Guernica* noch verschiedentlich in politische Argumentation eingebunden, es bleibt jedoch nicht auf diesen

58 Ebd., S. 176

59 Drenenberg 1972, S. 110.

Bereich beschränkt. Die vornehmlich auf die Form des Kunstwerks, nicht den bezeichneten politisch brisanten Inhalt konzentrierte Rezeption in den Vereinigten Staaten passt zwar in die dortige politische Landschaft der 1960er und 1970er Jahre, kann jedoch nicht allein der Abwehr politischer Bedeutungen zugeschrieben werden. So wurde es in Amerika zu einem Beispiel für moderne, sozial engagierte Kunst.⁶⁰ Wie außerdem zu zeigen sein wird, hat gerade die Zeit in New York *Guernica* im öffentlichen Bewusstsein verankert. Welches Verständnis des Gemäldes politisch zu nennen ist, bedarf zudem der Definition.

Otto Karl Werckmeister präzisiert die Betrachtung der politisch ›linken‹ Rezeption von *Guernica*. Für ihn wurde das Bild 1968–1974 in der Protestbewegung gegen Vietnamkrieg und Sturz der chilenischen Regierung, beides von den USA zu verantworten oder mitzuverantworten, »zum letzten Mal in eine traditionsbewusste Kultur der Linken einbezogen«. Gemeint sind Personen oder Gruppen, die in ihrem Kampf für ein bestimmtes politisches Ziel *Guernica* als moralische Instanz für ihre Seite zitierten. In diesem Sinne weitergedacht wären eine Klage über menschliches Leid wie im Times-Artikel zum 11. September 2001 oder die Reaktionen auf die Verhüllung des Teppichs in der UNO nur »linksliberale« Meinungsäußerungen; gerade die Tatsache, dass das umgedeutete *Guernica* bei den Protesten gegen den Vietnam-Krieg zum zweiten Mal auf der in historischer Rückschau als moralisch ›richtig‹ empfundenen Seite stand, hat unter Umständen die Verwendung des Gemäldes als Antikriegsbild unterstützt. Daraus lässt sich überspitzt formulieren, dass die politische Sichtweise von *Guernica* seine Einbettung im Bewusstsein der Mittelschicht befördert hat

ROLLE DER MUSEEN

Von großer Bedeutung für die Aufmerksamkeit, die *Guernica* auf sich zog, waren zweifelsohne die Museen, in denen es gezeigt wurde. Damit wurde gleichzeitig sein Stellenwert für die Kunst betont. Umso mehr war dies der Fall, als in den 1950er und 1960er Jahren es in Deutschland die Museumsleute waren, »die dem Fach Kunstgeschichte seine Zeitgenossenschaft vor Augen führte.«⁶¹ Auch die Museen im Ausland hatten

⁶⁰ Hensbergen 2007, S. 138.

⁶¹ Hoffmann 2005, S. 9.

zu diesem Zeitpunkt größeren Einfluss auf die Bewertung von Kunst als heute. Mit dem Interesse, das sich in den sechziger Jahren auf die Malerei aus Amerika und auf New York als globalen Mittelpunkt des Kunstgeschehens zu richten begann, gerieten auch die renommierten New Yorker Ausstellungsorte ins Blickfeld.

Nicht von ungefähr fand Picassos *Guernica* Asyl im Museum of Modern Art. Der Gründungsdirektor des seit 1929 bestehenden Museums, Alfred H. Barr, engagierte sich für Picassos Kunst. Die Ausstellung »Cubism and Abstract Art« vereinigte 1936 eine Vielzahl zeitgenössischer, vornehmlich europäischer Künstler und stellte Picasso in den Mittelpunkt.⁶² 1939 wurde dann die Retrospektive »Picasso. Forty Years of his Art«⁶³ mit *Guernica*, das bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal in einem Museum gezeigt wurde, veranstaltet. Aufgrund der Initiative von Barr hatte das Museum *Les Femmes d'Alger* und *Mädchen vor dem Spiegel* angekauft. Bis heute ergänzten auch die nachfolgenden Direktoren die Picasso-Sammlung des Museums. 1971 schenkte Picasso der Institution die vor dem 15. November 1913 entstandene Collage *Stilleben mit Gitarre*.⁶⁴ 2011 folgte die kunstgeschichtliche Einordnung im Rahmen einer Ausstellung. Bereits Ende der 1930er Jahre hatte Alfred H. Barr das Museum of Modern Art zu einer Institution gemacht, die durch aufwendige, theoretisch durchdachte Ausstellungen und eine hochkarätige Sammlung große Beachtung fand. Mit Ausstellungen wie den genannten und weiteren wie »The Responsive Eye« von 1965 zur Op Art schrieb das MoMA Kunstgeschichte. Dabei gelang es meist, die Ansprüche der Kunstszene und diejenigen der durchschnittlichen Museumsbesucher, darunter Touristen aus der Mittelschicht, gleichermaßen zu befriedigen. Picasso und »The Museum of Modern Art« verband eine Partnerschaft des gegenseitigen Nutzens. Für die amerikanischen Künstler, für die Picasso ein »Brückenkopf zwischen den Traditionen Amerikas und Europas«⁶⁵ war, hatte *Guernica* wie beschrieben einen besonderen Stellenwert. Wenn gleich der Spanische Bürgerkrieg von Amerika weit entfernt war, wurde *Guernica* von Teilen der dortigen Maler als positive Möglichkeit sozial engagierter Kunst wahrgenommen. In den 1970er Jahren rechnete man dementsprechend damit, dass das Gemälde in New York bleiben würde.

⁶² Hensbergen 2007, S. 141–142.

⁶³ Chipp 1988, S. 162.

⁶⁴ Umland 2011, S. 29 f.

⁶⁵ Hensbergen 2007, S. 134.

Beispielsweise wurde mit *Das Beinhaus*⁶⁶ die Sammlung gezielt ergänzt. In gewisser Weise war auch die Inanspruchnahme *Guernicas* durch die Protestbewegung gegen den Vietnam-Krieg eine Aneignung durch Umdeutung. Genau genommen hatte *Guernica* bei den Protesten gegen den Vietnamkrieg im Museum of Modern Art keinen bestimmbar politischen Inhalt, sondern wurde adaptiert. Man machte sich die Prominenz des Bildes für die eigene Aktion zunutze. Gleichzeitig erregte das Bild durch diese gelegentlichen Aktionen die Aufmerksamkeit einer breiten Schicht, die den Krieg ebenfalls ablehnte.

INEINANDERGREIFEN DER GEGENSÄTZE

Das ganze 20. Jahrhundert hindurch war Picassos Name ein Synonym für moderne Kunst: Sein künstlerisches Ansehen spielt, wie erwähnt, keine ausschließliche, aber wichtige Rolle für den durchschlagenden Erfolg dieses Bildes. Als *Guernica* 1937 auf der Weltausstellung in Paris die Sache der spanischen Volksfrontregierung vertrat, hatte Picasso genügend Freunde in der französischen und internationalen Kulturszene, die darüber berichteten. Es ist darauf hingewiesen worden, dass von den übrigen Künstlern im Spanischen Pavillon kaum die Rede war.⁶⁷ Die Autorität, über die Picasso bereits vor den 1930er Jahren verfügte, führte er selbst einmal auf Apollinaire und dessen Schriften über den Kubismus zurück.⁶⁸ Dabei sei es nicht wichtig, ob das, was über Kunst geschrieben werde, wahr sei. Es ist anzunehmen, dass Picasso sich auch darum so vage zu *Guernica* äußerte, um dem Interpretationsbedürfnis der Autoren unterschiedlichsten Niveaus Raum zu geben.

Picasso selbst beförderte die Politisierbarkeit des Gemäldes: 1944 trat er in die kommunistische Partei ein und malte die *Friedenstaube*, das *Massaker in Korea* und *Der Krieg* und *Der Frieden*. Doch auch Gemälde, die früher entstanden, wie *Frauen bei der Toilette* (1938) und *Nächtlicher Fischfang in Antibes* (1939) sind in diesem Zusammenhang genannt worden.⁶⁹ Innerhalb der Werkserie des ›politischen Picasso‹ hat *Guernica* eine Sonderstellung. Sogar der ganz normale Vorgang der

⁶⁶ *Das Beinhaus*, Öl und Kohle auf Leinwand, 199, 8 × 250,1 cm. 1944/45. New York, Museum of Modern Art.

⁶⁷ Werckmeister 1997, S. 143 f.

⁶⁸ Zervos 1935.

⁶⁹ Belting 1998, S. 415.

Ausstellung wurde bei *Guernica* zu einer Geschichte. Bis zum November 1939 waren die Stationen des Bildes auf seinen Reisen nach London und durch Amerika ausschließlich Galerien, in denen es politisch eingesetzt wurde. Nach der großen Retrospektive im Museum of Modern Art 1939 ließ Picasso hingegen weitere Museumsausstellungen von *Guernica* zu.⁷⁰ 1955 und 1956 fand nach einem längeren Aufenthalt im Museum of Modern Art noch eine Reise durch Europa mit den Stationen Köln, Paris, München, Brüssel, Stockholm, Hamburg und Amsterdam statt.⁷¹ Zum großen Interesse in Hamburg sind Zahlen bekannt: 112 000 Besucher kamen vom 10. März bis 29. April 1956. Die Fotos, die Fritz Fenzl damals von den Leuten vor den Bildern machte, wurden 2005 am selben Ort ausgestellt.⁷² Auch Leute auf der Bank, die vor *Guernica* aufgestellt worden war, hat er auf seine Fotos gebannt. Staunend, sich orientierend oder hilflos lachend nehmen die meist gut gekleideten Frauen und Männer unterschiedlichen Alters die Gemälde wahr (Abb. 2 und 3). Eine Publikumsbeschreibung von einem der letzten Ausstellungstage spricht die gleiche Sprache: »Halbwüchsige eilen mit irrem Blick von Gemälde zu Gemälde, die Miene voller Ergriffenheit. Ältere Herren wandern gemächlich, das Gesicht zu überlegen-spöttischer Ablehnung verzogen, umher.«⁷³ Tagebuchaufzeichnungen eines Sechzehnjährigen, der damals die Ausstellung besucht hatte, haben sich erhalten.⁷⁴ *Guernica* und *Massaker in Korea* gefielen ihm gemäß seinen Kommentaren am besten. Er schrieb: »Heute waren wir bei Picasso. Ich fand die Ausstellung gut. Dieser Mann kann malen. Am besten gefielen mir von den unrealistischen Bildern: *Guernica* und *Massaker in Korea* (Bewaffnetes gegenüber Nacktem).« Danach berichtet er über Diskussionen, die er mit seiner Familie über Picasso hatte.⁷⁵ Vornehmlich musste er dagegen argumentieren, dass Picasso das Menschenbild des Abendlandes entstelle. Diese Kontroverse über moderne Kunst zwischen überzeugen wollenden Kindern und ihren ablehnend gestimmten Eltern lief in vielen Familien ab und Picassos Werke waren dafür ein beliebter Gegenstand der Austragung. Die Jahre des Nationalsozialismus hatten im Bewusstsein der deutschen Bevölkerung ihre Spuren hinterlassen. Aufgrund dessen musste die

⁷⁰ Chipp 1981, S. 120 und 122.

⁷¹ Ebd., S. 122.

⁷² AK Hamburg 2005.

⁷³ Klepzig 2005.

⁷⁴ Hoffmann 2005, S. 9.

⁷⁵ Ebd., S. 10.



2/3 Besucher vor Guernica in der Ausstellung
»Picasso, 1900–1955«, Hamburger Kunsthalle 1956.

moderne Kunst zum zweiten Mal durchgesetzt werden. So wird 1949 in einer Kunstzeitschrift⁷⁶ im Nachkriegsdeutschland gefragt, warum Picasso noch immer nicht anerkannt werde, wo doch die Grundsätze des Kubismus in der Grafik bereits selbstverständlich seien. Damals und die Jahre danach erschienen regelmäßig Zeitschriftenartikel, in denen die klassische Moderne und Picasso erklärt und verteidigt wurden. Die junge Generation, die in den 1940er Jahren geboren worden war, verband dagegen moderne Kunst mit ihrem Lebensgefühl. So wurde der Generationenkonflikt in diesen Nachkriegsjahren in Deutschland auch auf dem Gebiet der Kunst ausgetragen. *Guernica* konnte in diesem Diskurs seine Bestätigung finden. Im Falle unseres jungen Hamburgers wurde das Interesse an Picassos Bild durch den *Guernica*-Film von Alain Resnais, den er einige Monate vor dem Ausstellungsbesuch gesehen hatte, verstärkt.⁷⁷

Musste bei Picasso Bekanntes wieder vertraut werden, war die amerikanische Kunst, die nun ausgestellt wurde, ein weitgehend neues Gebiet. Wurde auf der ersten Dokumenta 1955 ein einziges Bild amerikanischer Kunst gezeigt, waren bereits neun Jahre später in Kassel die Amerikaner in beachtlicher Anzahl vertreten. Daneben bestimmte Picasso in der Nachkriegszeit die Ästhetik. Auf der ersten Dokumenta hingen im Café an den Wänden Grafiken von Picasso. Ein Kritiker schrieb darüber, wie der Besucher des Cafés den Blick in keine Richtung lenken konnte, ohne einen Picasso zu sehen.⁷⁸ Auf Reisen nach New York sahen viele *Guernica* im Original. Studenten, die ein Stipendium in die Vereinigten Staaten erhielten, kamen ins Museum of Modern Art, Familien, die am Mittagstisch über Picasso diskutiert hatten, kamen, andere Touristen ebenfalls. Man kannte die Geschichte, traf auf das Bild im Zuge der Beschäftigung mit Picasso, hatte es vielleicht bereits in Europa gesehen und sah es jetzt erneut. Die inhaltliche Verallgemeinerung und die Bindung an das New Yorker Museum wurden von den Museumsleuten ausdrücklich angestrebt,⁷⁹ die damit einen für das breite Publikum einprägsamen Zusammenhang schufen.

⁷⁶ Petrasch 1949, S. 50.

⁷⁷ Hoffmann 2007, S. 11.

⁷⁸ Walter Grasskamp in einem unveröffentlichten Vortrag am 2. November 2011 im ZI München.

⁷⁹ Chipp 1981, S. 124.

Schließlich kehrte *Guernica* ins Museum of Modern Art zurück, wo es verblieb, bis es 1981 nach Madrid zurückkehrte. Die Autorität Picassos in Amerika und das Ansehen des Museum of Modern Art und New York als Mittelpunkt der globalen Kunstszene etablierten die Rolle als Symbol der Antikriegskunst.

In den 1980er Jahren war das Bild schließlich so sehr im kollektiven Gedächtnis verankert, dass es selbst in der Belletristik aufgerufen werden konnte. In Eva Hellers Roman *Beim nächsten Mann wird alles anders* bekommt die Ich-Erzählerin Constanze, Filmstudentin, Feministin und daher politisch engagiert, von ihrem verheirateten Geliebten eine Postkarte mit einer Abbildung von *Guernica*. Für sie ist Picasso ein anerkannter Künstler und dem Gemälde ordnet sie einen »einzigartigen politischen Stellenwert in der Kunstgeschichte« zu. Ihr Freund, Dozent an der Filmakademie, weiß Genaueres, was er weitergeben zu müssen meint. Er schreibt von »Picassos grandioser Anklage des Bürgerkriegs«, die »aus einem US-amerikanischen Museum« in den Prado zurückgekehrt ist.⁸⁰ Der Umzug des Bildes nach Madrid hatte die Erinnerung nur oberflächlich aktiviert. Im Roman wird es nun zum inhaltslosen Gesprächsstoff, mit dem man sich der gegenseitigen privaten und politischen Übereinstimmung versichert.

Bis heute ist *Guernica* aktiver Inhalt im Bewusstsein vieler: Bei der eingangs erwähnten Verhüllung von *Guernica* im New Yorker Hauptgebäude der U.N., in der der 1955 nach dem Bild entstandene Teppich Zentrum des Geschehens war, provozierte das Bild auch in der Reproduktion, gerade über seine aufgeladenen Einzelmotive. Die Situation jedoch, die es zum Beispiel für die Bildakttheorie werden ließ,⁸¹ wurde inzwischen abgeschafft. 2009 wurde der Teppich zur Wiedereröffnung der Whitechapel Gallery in London ausgeliehen.⁸² Dort gibt es zur Erinnerung an die Anwesenheit des Originals im Jahre 1938 einen *Guernica room*. Wegen umfassender Renovierung im Gebäude der U.N. kehrte der Teppich nicht an seinen angestammten Platz zurück; sein Vergessen in diesem Kontext wird erzwungen. Er befindet sich bis auf Weiteres im San Antonio Museum of Art in San Antonio, Texas. Die Weltöffentlichkeit ist dort nicht zugegen.

⁸⁰ Heller 1987, S. 275.

⁸¹ Bredekamp 2010, S. 233.

⁸² BBC News Magazine, 07.04.2009 (http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7986540.stm). Zugriff: 06.10.2012).

LITERATUR

- AK Berlin 1980** Bardutzky, Manfred u. a.: *Guernica. Picasso und der Spanische Bürgerkrieg*. AK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1980.
- AK Hamburg 2005** Fenzl, Fritz / Luckhardt, Ulrich: *Begegnungen mit Guernica. Die Picasso-Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle 1956*. AK Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2005.
- Belting 1998** Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998.
- Bergamin 1937** Bergamin, José: *Picasso furioso*. In: *Cahiers d'Art* 1937, S. 135; 138; 140.
- Bredekamp 2010** Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts*. Berlin 2010.
- Broué/Témime 1982** Broué, Pierre / Témime, Émile: *Revolution und Krieg in Spanien*. 3. Auflage Frankfurt a. M. 1982 [Erstauflage 1968].
- Cassou 1937** Cassou, Jean: *Le témoin de Picaso*. In: *Cahiers d'Art* 1937, S. 112.
- Cahiers d'Art 1937** *Cahiers d'Art* 12, Nr. 4–5, Paris 1937.
- Chipp 1981** Chipp, Herschel: *Genesis y primeros avatares de »Guernica«*. In: *Ministerio de Cultura (Hg.), Guernica – Legado Picasso*. Madrid 1981, S. 80–124.
- Chipp 1988** Chipp, Herschel: *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*. Berkeley / Los Angeles / London 1988.
- Das Kunstwerk 1949** *Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst* 3, Nr. 2, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1949.
- Davis 1947** Davis, Stuart: *Vortrag*. In: *Symposium 1947*, S. 58–63.
- Drengenberg 1972** Drengenberg, Hans-Jürgen: *Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934 (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Band 16)*. Berlin 1972.
- Fisch 1983** Fisch, Eberhard: *Picasso, »Guernica«: eine Interpretation*. Freiburg/Basel/Wien 1983.
- Gratzner/Neumaier 2010** Gratzner, Wolfgang / Otto Neumaier (Hg.): *Guernica*. München 2010.
- Growe 1982** Growe, Bernd: *Tradition und Exodus – die amerikanische Malerei im Blick auf Europa*. In: *Armstrong, Tom (Hg.): Amerikanische Malerei 1930–1980*. AK Haus der Kunst, München 1981, S. 195–212.
- Held 2005** Held, Jutta: *Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos Guernica*. In: *Jutta Held, Avantgarde und Politik in Frankreich*. Berlin 2005, S. 170–187.
- Heller 1987** Heller, Eva: *Beim nächsten Mann wird alles anders*. Frankfurt a. M. 1987.

- Hensbergen 2007** Hensbergen, Gijs van: *Guernica. Biografie eines Bildes*. München 2007.
- Hoffmann 2005** Hoffmann, Detlev: »Dieser Mann kann malen.« Fundsachen zur Picasso-Ausstellung 1956 in Hamburg. In: AK Hamburg 2005, S. 9–11.
- Jauß 1970** Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation in der Literaturwissenschaft. In: Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207.
- Klepzig 2005** Klepzig, Gerd: Picasso und die Hamburger. In: AK Hamburg 2005.
- Luckhardt 2005** Luckhardt, Ulrich: Die Picasso-Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle 1956. In: *Die Welt*, 27.04.1956, wiederabgedruckt in: AK Hamburg 2005.
- McAndrew 1944** McAndrew, John: *Cronologia*. In: Kat. Ausst. Picasso, Sociedad de arte moderno. Mexico 1944, S. 35–41.
- Musall 1997** Musall, Bettina: Kniefall für eine irre Liebe. In: *Der Spiegel* 28, 07.07.1997.
- Petrasch 1949** Petrasch, Ernst: Picasso – »Entlarvt«. In: *Das Kunstwerk* 1949. S. 50–52.
- Proust 1918/1981** Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 2: Im Schatten junger Mädchenblüte. Frankfurt a. M. 1981.
- Raphael 1984** Raphael, Max: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? Frankfurt a. M. / Paris 1984.
- Schmied 2010** Schmied, Wieland: Politisches Manifest und zeitloses Kunstwerk: Was sagt uns Picassos *Guernica* heute? In: Gratzner/Neumaier 2010, S. 53–70.
- Spender 1938** Spender, Stephen: Picasso's *Guernica*, at the New Burlington Gallery. In: *The New Statesman and Nation*, London. Bd. 16, Neue Serie, 15.10.1938, S. 567–568.
- Symposium 1947** Symposium on *Guernica*. Unveröffentlichtes Manuskript. Museum of Modern Art, New York 25. November 1947.
- Umland 2011** Umland, Anne: The Process of Imagining a Guitar. In: *AK Picasso Guitars 1912–1914*, The Museum of Modern Art, New York, 13.02. – 06.06.2011, S. 16–39.
- U.N. Report - The Washington Times** 3. Februar 2003, The Picasso cover-up.
- Vilar 1987** Vilar, Pierre: Kurze Geschichte zweier Spanien. Der Bürgerkrieg 1936–1939. Berlin 1987.
- Weber 2001** Weber, Bruce u. a.: The Expression of Grief and the Power of Art. In: *The New York Times*, 13.09.2001, Seite E1 und E5.
- Werckmeister 1997** Werckmeister, Otto Karl: Picassos *Guernica* kehrt nach Deutschland zurück. In: Otto Karl Werckmeister, *Linke Ikonen*. Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus. München 1997, S. 103–144.
- Zeiller 1996** Zeiller, Annemarie: *Guernica* uns das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen. Berlin 1996.

- Zervos 1935** Zervos, Christian: *Conversation avec Picasso*. In: *Cahiers d'Art* 10, Nr. 4–5, Paris 1935, S. 173–178.
- Zervos 1937** Zervos, Christian: *Histoire d'un tableau de Picasso*. In: *Cahiers d'Art* 12, Nr. 4–5, Paris 1937, S. 105–111.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- II** Museo Reina Sofía / © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2012
1 Archiv der Autorin
2-3 Foto Fritz Fenzl

GERO WYCIK

DAS VERHINDERTE MEISTERWERK – REZEPTIVE DEKONSTRUKTIONSPROZESSE AM BEISPIEL VON SCHUMANNS *MANFRED*

EINLEITUNG

Schumanns *Manfred* fasziniert unmittelbar – sowohl durch die Unermesslichkeit der Tragik wie auch durch eine Fülle romantischer Topoi in Inhalt und Form, so dass das Werk in das Zentrum des Romantikbegriffs zu zielen scheint. Die gleichberechtigte Stellung von Literatur und Musik stellt in dieser Form ein Unikat dar, welches zutiefst Schumanns musikalisch-literarischer Doppelbegabung entspricht. Dennoch stellt Schumanns »dramatisches Gedicht mit Musik«¹ sowohl im Konzertleben und öffentlichen Bewusstsein als auch in der musikwissenschaftlichen Forschung eine Randerscheinung dar. Dies ist angesichts des Umstandes, dass die Ouvertüre einen festen Platz im Schumannbild und aktuellen Konzertleben weltweit besitzt, besonders auffällig. So ergibt sich der Gesamteindruck einer starken Diskrepanz zwischen der Sonderstellung des Werkes und seiner gegenwärtigen Wahrnehmung.

Ganz anders stellt sich die Situation im 19. Jh. dar. Vom Zeitpunkt der Uraufführung bis zur Jahrhundertwende etabliert sich das Werk zunehmend in den Konzertsälen. Man findet es in wiederholten Aufführungen zunächst in verschiedenen deutschen Städten, später auch in England und schließlich sogar auf amerikanischen Konzertprogrammen. Ab der Jahrhundertwende beginnt ein Rückgang der Aufführungszahlen, der sich in

den 1920er Jahren rapide beschleunigt; in den 1930er Jahren verschwindet Schumanns *Manfred* aus dem Konzertleben. Parallel befassen sich seit dieser Zeit nur noch wenige Forschungsbeiträge mit Einzelaspekten des Werks. Erst gegen Ende des 20. Jh. wird *Manfred* – analog zum Wiederanstieg der Aufführungszahlen – vor allem im Rahmen von musikwissenschaftlichen Gesamtdarstellungen, aber auch in der Zahl der Einzelarbeiten, wieder stärker beachtet.

Im gleichen Maße, wie die Präsenz des Werks aus dem öffentlichen Konzertbetrieb verschwindet, nimmt die Wertschätzung des Werks ab. Finden sich zu Anfang der Wirkungsgeschichte noch Hinweise auf erhitze Diskussionen und außerordentliche Wertschätzung – so schreibt Wilhelm Joseph von Wasielewski 1880 in seiner Schumann-Biographie: »Die Musik zu Byron's ›Manfred‹ scheint eine ganz eigenthümliche Bedeutung in Schumann's Dasein zu beanspruchen; man kann sich kaum des Gedankens erwehren, dass sein eigenes Seelenleben [...] sich darin abspiegelt«² –, so kulminiert der Niedergang 1981 in der Feststellung, dass Schumanns *Manfred*-Musik die Byronsche Intention komplett umdeute,³ sich also im Widerspruch zum Text befinde. Vernichtender kann dieses Werk kaum kommentiert werden. Erst in den 1990er Jahren kehrt sich diese Entwicklung um; die Forschung sieht in Schumanns *Manfred* zunehmend ein qualitativ hochstehendes Werk.⁴ Es mehren sich die Hinweise auf seine Außerordentlichkeit und Bedeutung, sowohl vor dem Hintergrund der allgemeinen Musikgeschichte als auch bezogen auf Schumanns Gesamtchaffen.

Eine Untersuchung der Ursachen eines solchen Statuswandels muss sich auf exemplarisch ausgewählte Faktoren beschränken. Bei dem vorliegenden Kunstwerk ist signifikant, dass der Statusverfall innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne – von der Jahrhundertwende bis zu den 1920er Jahren – stattfand. Um der Weite des Terrains Rechnung zu tragen, habe ich drei möglichst unterschiedliche Faktoren ausgewählt. Besonders interessant sind im vorliegenden Fall solche, die an zentralen werkimmanenten Charakteristika ansetzen, da dieses spezielle Werk die rezeptiven Dekonstruktionsprozesse wesentlich beeinflusst. Daher seien diese zunächst kurz vorgestellt.

¹ Schumann o. J., S. 2.

² Wasielewski 1880, S. 226.

³ Vgl. Zanoncelli 1981, S. 128 und 147.

⁴ Vgl. Mayeda 1992, S. 17–19, S. 117 sowie Daverio 1997, S. 356–364.

TEIL 1: DAS WERK

Schumanns *Manfred* verweist in zentralen konstitutiven Momenten auf den Begriff der Romantik; das Verständnis desselben ist äußerst heterogen – nicht nur interdisziplinär, sondern auch innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses –, so dass zuerst eine nähere Begriffsbestimmung notwendig erscheint.

Den Ausgangspunkt der hier verwendeten Lesart stellen die Betrachtungen der frühen Theoretiker des Athenaeumskreises um die Gebrüder Schlegel und Novalis dar.⁵ Während im späteren Verlauf Romantik zunehmend als Schulen- und Epochenbegriff verwandt wurde, kennzeichnet er bei den Frühromantikern ein ästhetisches Werturteil.⁶ In Bezug auf Musik zeigt sich diese Verwendung später besonders deutlich beim Schriftsteller und Komponisten E. T. A. Hoffmann. Wenn auch eine allgemeingültige Definition immer problematisch geblieben ist, lassen sich jedoch wichtige Konstruktionen und Merkmale erkennen. Letztendlich handelt es sich bei dem Begriff Romantik um eine geistesgeschichtliche Idee, die sich sowohl als Geisteshaltung in Menschen sowie als deren Ausdruck in Kunstwerken widerspiegelt. Diese Idee ist der Ratio entgegengesetzt und bewirkt damit eine Konzentration auf die irrationalen Bereiche wie Gefühl, Stimmung, Empathie. In Kunstwerken schlägt sich diese Geisteshaltung in zahlreichen Typica in Form und Inhalt wieder, von denen an dieser Stelle exemplarisch die Bereiche Universalismus und Fragment, Vergangenheit, Verunklarung, Unendlichkeit sowie Ich-Ausdruck⁷ genannt seien.⁸ Insbesondere in Musik zeigen sich zudem unter anderem Zerrissenheit und Dissonanz.⁹ Durch ihre dem Rationalismus radikal entgegengesetzte Art führt Romantik in letzter Konsequenz zu einer Veränderung des Individuums.¹⁰

⁵ Vgl. Pikulik 1992, S. 9.

⁶ Vgl. Dahlhaus 1980 a, S. 15.

⁷ Vgl. hierzu Kreuzer 2004, S. 125; 129; 135 f. sowie Seeber 1999, S. 225 und 227.

⁸ Vgl. Müller 2003, S. 315 f.

⁹ Vgl. Keil 1993, S. 132.

¹⁰ Vgl. Pikulik 1992, S. 76.

Der Titel des hier zu untersuchenden Werks lautet: »Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron. Musik von Robert Schumann. Op. 115.«¹¹ Dieser Titel nennt zentrale ungewöhnliche Merkmale. Zum einen lenkt die Bezeichnung »Dramatisches Gedicht« das Augenmerk auf die Uneindeutigkeit der Gattung. Aus Schumanns Briefverkehr geht hervor, dass er das Werk in Bezug auf die Gattung als »etwas ganz Neues und Unerhörtes«¹² ansah. Tatsächlich lässt sich das Werk kaum einer tradierten Gattung wie Oper, Melodram oder Schauspielmusik zuweisen. Zum zweiten handelt es sich bei Schumanns *Manfred* um ein Kunstwerk, welches auf einem bereits selbständig existierenden, veröffentlichten Kunstwerk aufbaut und es überhöht. So soll der Text nicht als bloßes Libretto im Sinne einer Vorlage, sondern als voll respektiertes Kunstwerk verstanden werden;¹³ die Musik, die ohne deutendes Akzidenz gleichwertig genannt wird, stellt Schumann ihm ebenbürtig zur Seite. Eine Analyse des Werks zeigt, dass Schumanns Schaffensanteil sich nicht nur auf die Kompositionen beschränkt, sondern er das Byronsche *dramatic poem* behutsam strafft und Bühnentauglich gestaltet, wobei er die ursprünglichen Aussagen und Kerngedanken intensiviert.¹⁴ Bereits das *dramatic poem Manfred* von Byron zeigt formale und inhaltliche Außergewöhnlichkeiten. So ist der Text bewusst Bühnentauglich gestaltet, gleichzeitig sprengt er die Möglichkeiten der Gattung Gedicht. Der Blankvers wird äußerst frei behandelt und weicht an zentralen Stellen anderen Versmaßen. Der dramatische Aufbau ist extrem durchbrochen. Eine äußere Handlung, eine Abfolge von Taten, kommt nur in loser Abfolge vor: Manfred ist ein Übermensch, der unter einer namenlosen Schuld leidet und diese durch mehrfache Beschwörung unterschiedlich mächtiger Geister zu überwinden sucht. Der Schluss bleibt offen. Diese Handlung tritt zurück hinter die Darstellung der Thematik und der zugrundeliegenden Weltsicht; es wird eine unbestimmte Art der Reue und die Selbstkonfrontation mit Schuld thematisiert.¹⁵ Das zentrale Moment des Textes liegt darin, die Byronsche Weltsicht zu illustrieren: Der Mensch ist halb Gott, halb Staub, unfähig zur Perfektion. Selbst Manfreds Auflehnen gegen dieses Schicksal bleibt vergeblich, und damit

¹¹ Schumann o. J., S. 2.

¹² Jansen 1904, S. 350.

¹³ Vgl. ebd., S. 349–354.

¹⁴ Für eine ausführliche Analyse vgl. Wycik 2005, S. 45–92.

¹⁵ Vgl. Kushwaha 1980, S. 77.

das jedes Menschen. Unverkennbar ist hier der zeittypische Weltschmerz in Verbindung mit Titanismus, dem prometheischen Auflehnen gegen eine höhere Macht.¹⁶ Eine formale Analyse des *dramatic poem* zeigt, dass alle dem Dichter zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel eingesetzt werden, um diese Weltsicht dem Rezipienten so überzeugend wie möglich – vor allem auf unbewusster Ebene – nahezubringen. Betrachtet man Romantik als eine nichtrationale Geisteshaltung, die die Revolution eines Individuums im Inneren zum Ziel hat – dergestalt, dass die Welt von einer nichtrationalen Perspektive wahrgenommen wird –, kann man summieren, dass es sich bei Byrons *Manfred* um ein in Form und Inhalt typisch romantisches Kunstwerk handelt.

Schumann schreibt das Werk – die Umgestaltung des Textes in auführungspraktischer Hinsicht sowie die Kompositionen – 1848, etwa 30 Jahre nach der Veröffentlichung des Byronschen Textes, in einem Schaffensrausch.¹⁷ Betrachtet man allein die Musik, die aus einer Ouvertüre und fünfzehn Nummern besteht, ohne den Text, so fallen hier zunächst die extreme Verwendung der Besetzung sowie die Zerrissenheit der Partitur ins Auge. Wie schon im Byronschen Text haben fast alle der ungewöhnlich vielen Solisten nur einen Auftritt. Die möglichen Kombinationen werden dabei extrem weit ausgeschöpft; als Beispiele seien Nr. 3 (Männerquartett mit Orchesterbegleitung, wobei das Quartett den größten Teil unisono singt), Nr. 4 (Sprecher mit Englischhornsolo), Nr. 5 (Orchester tutti), sowie Nr. 9 (Orchester tutti mit Chor – Sprechszene – 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Posaunen, Tuba und Sprecher) genannt. Ebenso frappiert die Dauer und Unmittelbarkeit der Musikeinsätze; manche Musikeinsätze sind nur einen Takt lang, so dass von Nummern im herkömmlichen Sinne nicht gesprochen werden kann.

Ähnlich radikal schwanken Instrumentierung (und damit Klangfarben), Satztechnik, Tonartenverwendung, Diastematik und Dynamik. Die konsequente Unterordnung aller musikalischen Mittel unter den Zweck, die Wirkung des Textes zu vertiefen, ist in dieser Form revolutionär.¹⁸ Der Eindruck lässt sich am ehesten mit dem von Filmmusik vergleichen, da viele von Schumanns Kompositionen im *Manfred* tatsächlich weniger als

¹⁶ Diese Kombination wird als Weltanschauung auch unter dem Begriff ›Byronismus‹ zusammengefasst. Vgl. Wilpert 2001, S. 119–120. Zur europäischen Wirkung Byrons sowie der Definition des Byronismus als Verbindung von Weltschmerz und Titanismus vgl. Hoffmeister 1983, S. 152–163.

¹⁷ Vgl. Nauhaus 1982, S. 474–475.

¹⁸ S. o. Fußnote 14.

Musikstücke denn als psychoakustische Mittel – oder, wie Schumann es nannte, »Folie«¹⁹ – wahrgenommen werden.

Schumann unterstellt in Analogie zu Byron alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel konsequent dem Zweck, Byrons Kernaussage zu intensivieren. Er beschränkt sich nicht auf die Erweiterung der Textebene um eine musikalische Ebene, sondern überführt allein durch die Wahl der Besetzung die Rezeption des Werks aus der individuell-privaten Sphäre in den öffentlichen Konzertraum. Hierdurch potenziert sich die Romantik als individuelle Revolution im Inneren; die Empathie wird von der Protagonist-Rezipienten-Achse um das Gemeinschaftsgefühl im Konzertsaal erweitert und so vervielfacht. Es ist offensichtlich, dass eben dies Schumanns zentrales Anliegen war. So lassen sich auch sämtliche Textauslassungen und Straffungen ausschließlich durch die Motivation, das Byronsche Werk in der beschriebenen Form zu erweitern, begründen.

Die Potenzierung der sprachlichen, musikalischen und formalen Mittel lenkt dabei die Aufmerksamkeit des Rezipienten weg vom Urheber und weg vom Interpreten, hin zum Werk und seiner Aussage. In Summa handelt es sich bei Schumanns *Manfred* um ein radikal romantisches Werk.

TEIL 2: DEKONSTRUKTIONSPROZESSE

Statuszuschreibungen und deren Veränderungen sind immanente Aspekte jeder Rezeption. Hierbei muss jedoch besonders beachtet werden, dass der Rezeptionsverlauf sowohl aktiv beeinflusst wird, als auch Kräften unterliegt, die sich nicht auf konkrete Handlungen zurückführen lassen. Die Existenz aktiver Komponenten lässt sich am Beispiel von Musikkritiken grundsätzlich relativ leicht darstellen und belegen. Komplexer gestaltet sich dagegen die Forschung nach denjenigen Ursachen von Dekonstruktionsprozessen, die nicht unmittelbar in Verbindung zum Werk stehen. Da diese nicht aktiv auf den Statusverlauf einwirken, soll hier als Sammelbegriff von ›passiven Dekonstruktionsprozessen‹ gesprochen werden. Von dem weiten Feld möglicher Ursachen eines Statusverlustes seien im Folgenden drei exemplarisch vorgestellt, wovon die letzte das passive Kraftfeld illustriert.

Die Form der aktiven Rezeptionsbeeinflussung, die besonders augenfällig zur Statusbildung oder -abschwächung führt, ist zuvorderst die

¹⁹ Jansen 1904, S. 354.

Kritik. Innerhalb der Musikkritik des 19. Jh. nimmt Eduard Hanslick unbestritten eine Führungsrolle ein. Diese erklärt sich wesentlich durch zwei Punkte: Mit dem Modell der ›Absoluten Musik‹²⁰ definiert er einen objektiven Bezugspunkt, der der Subjektivität vieler zeitgenössischer Kollegen argumentativ überlegen ist; gleichzeitig wertet er entschieden. Diese Kombination verleiht seinem Urteil ein Gewicht, welches mit zeitlichem Abstand zunimmt, wobei sich Modell und Kritiken in ihrer Wirkung gegenseitig verstärken. Hanslicks Bedeutung erscheint sowohl dadurch augenfällig, dass sein Modell der absoluten Musik vielfach aufgegriffen wird und auch heute noch maßgeblich prägend ist, als auch im Erscheinen von Gesamtausgaben seiner Werke und sogar Sammelausgaben ausgewählter Kritiken am Ende seines Lebens. Dass er sich der Bedeutung seiner Urteile bewusst ist, zeigt dabei seine klare Beurteilung von Komponisten insbesondere im Hinblick auf die Oper. Er beeinflusst aktiv die Statusbildung von Kompositionen und Komponisten wie kaum ein anderer und ist in dieser Wirkung allenfalls mit Theodor W. Adorno im 20. Jh. zu vergleichen. Hanslicks Schriften bleiben dabei für die Forschung sowie die allgemeine Wahrnehmung von Musik das gesamte 20. Jh. hindurch maßgeblich.

Für das vorliegende Werk sind besonders Hanslicks Äußerungen über Schumann in seinem Werk »Die moderne Oper«²¹ von Interesse. Anhand von Schumanns einziger Oper *Genoveva* attestiert er Schumann generell fehlendes Talent, für die Bühne zu schreiben.²² Hanslick unterstellt dabei, dass angesichts der unterschiedlichen Anforderungen von herausragenden Instrumental- und Bühnenwerken die beiden Arten vom Komponisten gegensätzliche Fähigkeiten und Talente erfordern, die sich bei Schumann ausgeschlossen hätten. Die Motivation für die Heftigkeit der Kritik lässt sich dabei aus einer Fußnote bei Hanslick herauslesen, nach welcher Schumann Hanslick als Komponisten einmal negativ beurteilt hat, was Hanslick, der Schumann verehrte, als tief kränkend empfunden haben muss.²³ Dennoch wird aufgrund seiner Reputation Hanslicks Behauptung, dass Schumanns Meisterschaft in klein besetzten

²⁰ Absolute Musik bezeichnet Musik, die nicht darstellend oder funktional, sondern bar aller außermusikalischen Ebenen (wie Sprache oder Programm) ist und um ihrer selbst willen gehört wird. Vgl. Seidel 1994, S. 15–23; Dimter 2003, S. 408–409.

²¹ Hanslick 1892, S. 256–273.

²² Vgl. ebd., S. 262.

²³ Vgl. Hanslick 1892, S. 262 (Fußnote *).

Gattungen, insbesondere dem Lied, die Fähigkeit, für die Bühne Großes zu schaffen, ausschließe, praktisch nicht kritisch hinterfragt. Vielfach wird dabei übersehen, dass er dieses Urteil aufgrund der Rezeption von Schumanns einziger Oper *Genoveva* fällt und dann erst auf alle seine Bühnenwerke generalisiert. *Genoveva* unterscheidet sich jedoch von dem danach komponierten *Manfred* grundlegend, nicht nur in Gattung und Faktur, sondern auch darin, dass *Manfred* zunehmend häufiger aufgeführt und begeisterter aufgenommen wurde. So richtet sich Hanslicks generalisierte Kritik nicht dezidiert gegen *Manfred*, wirkt sich aber insbesondere dann auf ihn aus, wenn das Werk wenig oder nicht bekannt ist. Betrachtet man den Zeitraum der Veröffentlichung von Hanslicks Urteil – 1875, in der Gesamtausgabe 1892 – und die Erhöhung seiner Autorität als Kritiker durch die Herausgabe von Gesamtausgaben im Zusammenhang mit der Aufführungsgeschichte des *Manfred*, lässt sich konstatieren, dass Hanslicks 19 Jahre nach Schumanns Tod herausgegebenes Verdikt auf seinem Wirkungshöhepunkt am Ende des 19. Jh. augenfällig zum Statusverlust des *Manfred* beiträgt.

Betrachtet man die Rezeption als statusbeeinflussendes Moment, so muss der Bereich der Aufführung einen wesentlichen Anteil an Dekonstruktionsprozessen von Meisterwerken darstellen. Während das Verschwinden eines etablierten Meisterwerks dessen Ansehen in Einzelfällen durchaus erhöhen kann, so ist ein sich etablierendes Meisterwerk dem Diskurs vornehmlich ausgesetzt, indem es der Öffentlichkeit zugänglich ist. Dies geschieht bei allen Bühnenwerken – sowohl im Sprechtheater wie auch bei Musikwerken – vornehmlich durch Aufführungen; daher stellt ein wichtiger zu betrachtender Bereich die Motivation dar, ein Werk überhaupt aufzuführen. Das schiere Fehlen von Aufführungen entfernt das Werk vom Diskurs und beschleunigt so einen möglichen Autoritätsverfall. Neben rein aufführungspraktischen Erwägungen – letztlich also einer Kosten-Nutzen-Relation – ist im vorliegenden Fall von besonderem Interesse, inwieweit sich im Zeitraum des Geltungsniedergangs die Auswahlkriterien für Aufführungen geändert haben könnten.

Allein in Bezug auf rein aufführungspraktische Kriterien stellt *Manfred* extreme Anforderungen an die aufführende Institution. Neben einem groß besetzten Symphonieorchester sowie einem professionellen Chor werden 8–11 Sprecherinnen und Sprecher sowie 7 Gesangssolisten (Sopran – Alt – Tenor – Bass sowie drei weitere Bässe) benötigt. Die Kürze der Sprecher- und Solisteneinsätze steht im Gegensatz zu ihrer Schwierigkeit, was eine hohe Qualität der Künstler und gleichzeitig eine komplexe Probenorganisation erfordert. Diese Gesamtsituation kann weder durch

einen reinen Konzertchor noch durch ein reines Symphonieorchester, sondern praktisch nur von einem Mehrspartentheater (oder heutzutage auch einem öffentlich-rechtlichen Rundfunksender) ermöglicht werden; eine vollständig frei zusammengestellte Besetzung ist durch diese Komplexität der Besetzung kaum finanzierbar. Da durch weitere Eigenheiten der Besetzung i. d. R. Gastverpflichtungen notwendig sind, ist zudem auch hier mit hohem Kostenaufwand zu rechnen. Für die Struktur des Kulturbetriebs gilt zudem seit Beginn des 20. Jh. eine erhöhte Spezialisierung – insbesondere unterscheidet man zwischen Schauspielern/Sprechern einerseits und Musikern inklusive Sängern andererseits –, so dass ein Werk mit Beteiligung von Mitgliedern unterschiedlicher Sparten i. d. R. einen großen organisatorischen Aufwand mit sich bringt. Schließlich müssen zwei Schauspieler teilweise nach rhythmischer Notation sprechen, was Notenkenntnisse und Musizierpraxis voraussetzt.

Insgesamt ist *Manfred* durch seine Zwitterstellung zwischen Literatur und Musik in organisatorischer und finanzieller Hinsicht deutlich aufwendiger als das Gros der bekannten Bühnenerwerke. Die zunehmende Spezialisierung der Bühnenberufe im Verlauf der Wirkungsgeschichte verschärft diesen Umstand. Im Hinblick auf eine Statusminderung des Werks bedeutet dies, dass aufführungspraktische Erwägungen nicht ursächlich sein können, jedoch einen bestehenden Dekonstruktionsprozess intensivieren, da die Hemmschwelle, das Werk überhaupt zur Aufführung zu bringen, allein aus dieser Perspektive generell hoch ist.

Was die Änderung der Auswahlkriterien betrifft, so ist eine Entwicklung bemerkenswert, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine deutliche Beschleunigung erfährt: Ausgehend vom Virtuositum entwickelt sich im Verlauf der 2. Hälfte des 19. Jh. ein Starkult, der den Dirigenten als Interpreten bedeutender Werke in den Mittelpunkt stellt. Dies führt letztendlich dazu, dass bevorzugt Werke aufgeführt werden, die durch ihre Gestalt dazu geeignet sind, diesen Starkult zu bedienen.

Zu Beginn des 19. Jh. etabliert sich das Bürgertum als kulturtragende Schicht. Das Konzert wird zum zentralen öffentlichen und repräsentativen Ereignis, in dem sich das neue Selbstverständnis ausdrückt. Entsprechend verändern sich die Rolle des Musikers und die Funktion von Konzertmusik und Bühnenerwerken.

Instrumentalmusik spiegelt in ihrer zunehmenden Komplexität von Form, Besetzung und Instrumentation diese Veränderung besonders deutlich wider. Stellt sie ihrer Funktion nach bis etwa zur französischen Revolution eine möglichst fassliche Unterhaltung dar, die immer Nebensache bleiben können soll, so erfordern bereits die Werke Beethovens

die volle Aufmerksamkeit des Zuhörers, der wiederum sich zunehmend über sein Kunstverständnis aufwertet. Dieses Moment trägt wesentlich zur Statusaufwertung der Instrumentalmusik als »romantischste aller Künste«,²⁴ wie es E. T. A. Hoffmann formuliert, bei. In Folge etabliert sich allmählich ein Kanon herausragender Kompositionen, zuvorderst der Symphonien Beethovens.

Gleichzeitig stellt der virtuose Solist einen Identifikationspunkt für das bürgerliche Selbstverständnis dar. Die herausragende Schnelligkeit und technische Versiertheit ist nicht nur für jedermann leicht erkennbar, sondern entspricht auch der neuen Vorstellung, dass die Gesellschaftsstellung eines Menschen nicht mehr von der Geburt, sondern von seinen Fähigkeiten abhängt.

Mit dem Virtuosen und der Virtuosität entsteht als zweiter Fokus neben der Komplexität eines Werkes dessen Ausführung. Beide Punkte zusammen schaffen die Grundlage dafür, dass mit der Zeit der Fokus der Rezeption allmählich von dem Werk auf dessen Interpretation übergeht. Während noch zu Schumanns Zeit das Dirigieren ein Teil der Tätigkeiten eines Tonsetzers darstellten, so etabliert sich ab den 1870er Jahren der Dirigent als eigenständiger Beruf, der sich durch die Einmaligkeit seiner Interpretation auszeichnet. Als erster Dirigent im heutigen Sinne eines reinen Interpreten gilt Hans von Bülow (1830–1894). Die signifikant eigenständige Ausführung bereits bekannter Kompositionen führt in Verbindung mit dem Charisma herausragender Dirigenten mit zunehmender Etablierung des neuen Berufs zu einem Starkult, der die allgemeine Aufmerksamkeit allmählich weglenkt von den Komponisten und Kompositionen. Stattdessen fokussiert sich die allgemeine Aufmerksamkeit auf den Dirigenten als Künstlerpersönlichkeit. Die Eingriffe des Dirigenten in das aufzuführende Werk gehen dabei in dieser Zeit weit über das heutzutage Übliche hinaus.²⁵ So empfiehlt Felix Weingartner 1906 selbstverständlich, nach sorgfältigem Studium der Partitur Besetzungsänderungen, Melodieergänzungen und ähnliche Veränderungen des Werks vorzunehmen.²⁶ Die Unterschiedlichkeit der Aufgabenverteilung zum heutigen Verständnis und damit die hohe Autorität, die dem Dirigenten im Gegensatz zum Komponisten zugebilligt wird, zeigt sich an Weingartners Einschätzung im Vorwort zur dritten Auflage seines Werks *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*: »Die Notwendigkeit

²⁴ Hoffmann 1810, Sp. 630–632.

²⁵ Vgl. Krebs 1919, S. 108.

²⁶ Vgl. Weingartner 1958, S. VI f.

[gemeint ist: von Änderungen der Instrumentation bei symphonischen Werken Schumanns; Anm. d. A.] wird aber auch durch das wachsende Interesse für Schumanns Symphonien seitens jener Dirigenten erhärtet, die sich infolge Benützung meiner Hinweise durch das stellenweise ungenügende instrumentale Gewand dieser schönen Werke nicht mehr gehemmt fühlen.«²⁷

Verstärkt wird die Entwicklung des Dirigentenstarkults durch die um 1900 neu entstehende Schallplattenindustrie, die zwischen 1900 und 1930 rasant wächst. Liegt der Umsatz der deutschen Schallplattenindustrie 1906 noch bei 1,5 Mio. Exemplaren, so beträgt er 1930 bereits 30 Mio. Stück.²⁸ An dieser Entwicklung ist erkennbar, dass in diesem Zeitraum der Medienkonsum (in Form der Schallplatte) das Konzert bzw. den Live-Vortrag als zentrales Rezeptionspodium allmählich ablöst. Diese Entwicklung wird schon früh von herausragenden Dirigenten als Multiplikator genutzt. Ein Plattencover einer Mozart-Oper in der Interpretation Arturo Toscaninis belegt diese Zusammenhänge eindrucksvoll (Abb. 1).



1 Innenhülle einer Schellackplatte. 1934.

²⁷ Ebd., S. XII.

²⁸ Vgl. Eggebrecht 1979, S. 450 f.

In Summa kann konstatiert werden, dass sich der Fokus der Musikrezeption etwa ab der Jahrhundertwende vom Komponisten und der Komposition auf den Dirigenten verlagert. Insbesondere innerhalb der Auswahlkriterien für Werkaufführungen und -einspielungen erhält die Person des Dirigenten ein enormes Gewicht. Werke müssen daher den Dirigenten als Künstlerpersönlichkeit herausstellen können.

Um den eigenen Ruf als Dirigent zu fördern, ist eine Profilierung anhand solcher Werke notwendig, die einen möglichst großen Interpretationsspielraum lassen. Da *Manfred* in seiner gesamten Faktur darauf ausgerichtet ist, die Aussage des Werks in den Mittelpunkt zu stellen, eine Aufführung somit keine wesentlichen Änderungen oder Eingriffe ermöglicht, ohne seine Wirkung deutlich abzuschwächen, bedient das Werk nicht nur den Starkult des Dirigenten nicht, sondern läuft ihm zuwider. Wenn sich auch ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Gestalt des Werks – oder präziser: Faktur – und Starkult kaum eindeutig belegen lässt, so legt die Divergenz der zugrunde liegenden Intentionen doch nahe, dass ein Zusammenhang besteht und der Rückgang der Aufführungszahlen des *Manfred* Anfang des 20. Jh. sowie sein Bedeutungsniedergang auch durch das Phänomen des Dirigentenkultes beeinflusst wurde.

Beide bisher betrachteten statusbeeinflussenden Faktoren wirken mit Sicherheit auf die Rezeption des Schumannschen Werks ein, erklären seinen Autoritätsverfall jedoch nicht befriedigend. Ein Vergleich des Werkes mit dem Rezeptionsverlauf von Schumanns Oratorium *Das Paradies und die Peri* op. 50 legt stattdessen nahe, wesentliche Dekonstruktionsfaktoren in der Mentalitätsgeschichte²⁹ zu suchen. Unabhängig von einer ästhetischen Wertung ist bei diesem Werk die zeitgenössische Hochschätzung des Werks und der Niedergang im 20. Jh. vor allem Ausdruck der geänderten Musikkultur.³⁰ Im 19. Jh. stellten die bürgerlichen Gesangsvereine einen konstitutiven Teil des allgemeinen Kulturbetriebs dar. Wie bei vielen reinen Chorkompositionen Schumanns liegt auch bei *Das Paradies und die Peri* der Niedergang seiner Wirkmacht wesentlich im Verlust des Chorvereinswesens mitbegründet.³¹ Während jedoch hier die Verbindung von Mentalitätsgeschichte und Wahrnehmungsprozessen seinen Ausdruck in dem Verlust einer Institution findet, wodurch ein Zusammenhang verhältnismäßig schnell belegbar ist, stellt sich der

²⁹ Zum Begriff vgl. Lundt 2009, S. 7.

³⁰ Vgl. Demmler 2010, S. 102.

³¹ Vgl. Dahlhaus 1980 b, S. 135.

Sachverhalt im Fall des *Manfred* komplexer dar. Da dieser ein reiner Ausdruck der romantischen Geisteshaltung ist – rein in dem Sinne, dass *Manfred* im Gegensatz zu vielen anderen Kompositionen Schumanns beim Rezipienten eine grundsätzliche Offenheit für die Geisteshaltung der Romantik zwingend voraussetzt, indem das Werk den Rezipienten mit einer Emotionalität konfrontiert, die diesen verändert –, unterliegt der Stellenwert dieses speziellen Meisterwerks demselben Wandel wie die Wertschätzung von Romantik. Letztere hängt maßgeblich vom aktuellen Zeitgeist ab. Auch eine fragmentarische Untersuchung rezeptiver Dekonstruktionsprozesse muss daher einen Blick auf den allgemeinen Wandel der Gesellschaft und die Wahrnehmungsart der Menschen im betrachteten räumlichen und zeitlichen Rahmen mit einbeziehen. Als einzig angemessene Methode erweist sich hier die Vorgehensweise der Mentalitätsgeschichte. Diese im deutschsprachigen Raum noch relativ junge Disziplin untersucht im Gegensatz zur Kulturgeschichte die »mentalen Konzepte«³², die den verschiedenartigen zeit- und epochenspezifischen kulturellen Leistungen zugrunde liegen.

Anhand eines Definitionsvorschlags von Peter Dinzelbacher zeigt sich nicht nur die Notwendigkeit, sondern auch die Problematik des Forschungsgebietes: »Historische Mentalität ist das Ensemble der Weisen und Inhalte des Denkens und Empfindens, das für ein bestimmtes Kollektiv in einer bestimmten Zeit prägend ist.«³³ Historische Mentalität kann daher nur aus einer möglichst breiten und repräsentativen Fülle von Quellen und historischen Ereignissen rückgeschlossen werden.³⁴ Eine Wechselwirkung mit der Rezeptionsgeschichte ist dabei offensichtlich und auch durch die Genese der Disziplin begründbar.³⁵ Einen Gültigkeitsverfall einer geistesgeschichtlichen Idee wie der Romantik in diesem Sinne aufzuzeigen, stellt damit allerdings ein Unterfangen dar, welches – insbesondere angesichts der noch kurzen Forschungsgeschichte – fragmentarisch bleiben muss. Im vorliegenden Rahmen können daher lediglich Denkanstöße gegeben werden. Vorausgesetzt wird dabei, dass die potentielle Zielgruppe des *Manfred* zu seiner Entstehungszeit durch das Bürgertum repräsentiert wird, welches die kulturtragende Schicht bildet. Den Ausgangspunkt bildet dabei die These, dass im Zeitraum von

³² Dinzelbacher 1993, S. XXVIII.

³³ Ebd., S. XXI.

³⁴ Zur Problematik der Mentalitätsgeschichte vgl. Gareis 2008, Sp. 374 f. und Lundt 2009, S. 16 f.

³⁵ Vgl. Sinisi 2010, S. 24.

1860 bis ca. 1923 verschiedene Faktoren so zusammenwirkten, dass eine umfassende Veränderung der allgemeinen Wahrnehmungsart initiiert wurde; diese Veränderung ist dergestalt, dass eine Offenheit für die romantische Geisteshaltung im Konzertpublikum am Ende dieser Prozesse nicht mehr gegeben ist.³⁶

Wenn auch eine genaue Zeitpunktsetzung für Beginn und Ende einer Mentalitätsveränderung immer willkürlich bleiben muss, so ist doch augenfällig, dass zum Ende des 19. Jh. hin sich politische, gesellschaftliche, technische und ideengeschichtliche Veränderungen zunehmend beschleunigen. Die hier ausgewählten Prozesse beziehen sich auf den Zeitraum zwischen den Auswirkungen der Industrialisierung in den 1860er Jahren und 1923 als dem Ende der Inflation in Deutschland.

1. In politischer Hinsicht übernimmt in diesem Zeitraum das preußische Königshaus die Vormachtstellung in Deutschland. Bismarcks faktische Restitution der Monarchie führt dazu, dass eine echte politische Mitgestaltung durch das Bürgertum als zentrale Gesellschaftsschicht nicht mehr möglich ist. Darüber hinaus überträgt die deutsche Reichsgründung 1871 die Idee der nationalen Einheit des deutschen Volks auf die Monarchie, wodurch das zentrale verbindende Moment der demokratischen Kräfte stark geschwächt wird. Ab 1890 verbindet Wilhelm II. den Nationalgedanken vollständig mit der Monarchie. Da das Bürgertum sich traditionell mit dem Nationalgedanken identifiziert, unterstützen viele Bürger die Politik Wilhelms II. finanziell und ideell, was durch die Abdankung Wilhelms II. 1918 und den Verlust des investierten – also eigenen – Vermögens in der Inflation von 1922/1923 zur völligen Desillusionierung weiter Teile des Bürgertums führt.³⁷

2. Ab den 1850er Jahren kommt es zu einer Beschleunigung der technischen Entwicklungen, die sich ab den 1860er Jahren in einem entscheidenden Wachstumsschub von Eisenbahnbau, Stahl- und anderen Industrien zeigen.³⁸ Die Industrialisierung verändert das Leben auf dem Land und in den Städten grundlegend und auf eine alle Sinne umfassende Weise. Bedingt durch die wirtschaftliche Kraft der Veränderungen entsteht eine Fokussierung auf die Möglichkeiten der Technik und der physischen Welt im Allgemeinen, die sich unter anderem in der Entstehung

³⁶ Augenfällig ist in diesem Zusammenhang der plötzliche Bedeutungsanstieg von Kleists *Penthesilea* im gleichen Zeitraum; vgl. Sinisi 2010, S. 36.

³⁷ Vgl. Gall 1981, S. 280.

³⁸ Ebd., S. 184 und 191.

von Science-Fiction als neuem literarischem Genre widerspiegelt. Die Technisierung der Welt führt zu einem Glauben an den wissenschaftlich-technischen Menschen und damit zu einer Abwertung des Irrationalen.

3. Ab etwa 1870 entwickelt sich die Arbeiterschaft zur zahlenmäßig größten Bevölkerungsschicht. Die Abschaffung des Dreiklassenwahlrechts in Verbindung mit der Entstehung der parlamentarischen Demokratie führen zu Macht- und Statusverlust des Bürgertums. Parallel verliert das Individuum an Bedeutung, und die Masse rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. So formuliert Ernst Toller in seinem 1919 geschriebenen Stück »Masse Mensch«: »Was gilt der Einzelne, / was sein Gefühl, / was sein Gewissen? / Die Masse gilt!«³⁹

4. Einen bedeutenden ideengeschichtlichen Einfluss auf die Veränderung der allgemeinen Wahrnehmung, insbesondere der Fokusverschiebung vom Individuum hin zur Masse, stellen die Schriften von Karl Marx dar, die eine weite Verbreitung ab den 1870er Jahren erfahren.⁴⁰

Bereits dieser kurze Einblick lässt evident erscheinen, dass die beschriebenen Prozesse die allgemeine Wahrnehmung des Menschen grundlegend verändern. Die politischen, technischen, gesellschaftlichen und ideengeschichtlichen Veränderungen im Zeitraum 1860–1923 haben gravierende Auswirkungen auf das Bürgertum als kulturtragende Schicht des 19. Jh.: Eine große Verunsicherung und die Sehnsucht nach Sicherheit und Bekanntem; ein gestiegenes Bedürfnis nach Erhöhung des eigenen Wertes, Konsolidierung und Abgrenzung; den Glauben an Physis und Ratio, mithin eine Stärkung eines mechanistischen Weltbildes, einem wissenschaftlich-technischen Menschenbild und einer Abwertung des Irrationalen. Ab den 1920er Jahren, in denen sich der rapide Niedergang von Rezeption und Status des *Manfred* vollzieht, können diese Veränderungen als erreicht angesehen werden – wenn auch im vorliegenden Rahmen ein direkter Kausalzusammenhang nicht bewiesen werden kann. Andere Werke wie beispielsweise Brahms' Symphonien oder auch Wagners Opern weisen jedoch einen kontinuierlichen Rezeptionsverlauf auf.

Betrachtet man das vorliegende Werk aus diesem Blickwinkel, so stellt es in seiner Radikalität bestimmte Voraussetzungen an den Hörer. Die Unklarheit der Gattung und die Zerrissenheit der Form setzen eine Offenheit für nicht Kategorisierbares und die Bereitschaft zur Unsicherheit und

³⁹ Toller 1919, S. 25 f.

⁴⁰ Vgl. Gall 1981, S. 196.

Selbstinfragestellung voraus; die Fülle romantischer Topoi erfordert im Hörer die Bereitschaft, das Konzerterlebnis nicht als bloße Zerstreung, sondern als Horizonterweiterung wahrzunehmen, sowie die Bereitschaft zur Veränderung des Individuums in der Gesellschaft; die Unterordnung aller sprachlichen und musikalischen Mittel unter eine inhaltliche Aussage fordert die Bereitschaft des Rezipienten, unpolitische Musik im weitesten Sinne politisch hören zu wollen; schließlich erfordert die klare Herausstellung des Byronismus eine Offenheit für die typische Verbindung aus Weltschmerz und Titanismus. Alle diese Voraussetzungen sind ab den 1920er Jahren kaum gegeben.

Damit stellen sich mentalitätsgeschichtliche Faktoren als wesentlich für den Autoritätsverfall des *Manfred* dar.

SCHLUSS

Am Beispiel eines konkreten Kunstwerks wurden drei Möglichkeiten rezeptiver Dekonstruktionsprozesse vorgestellt. Das betrachtete Werk stellt durch seine Eigenständigkeit und Radikalität einen Sonderfall dar, so dass hier viele Statuszuweisungen in Faktur und Gegenstand des Werks selbst begründet sind. Dadurch erhalten diese Faktoren ein besonderes Gewicht, was den Fokus auf werkimmanent angeregte Statusveränderungen legt. Die Ausführungen zeigen, dass direkte Einflussnahmen einzelner Personen auf den Rezeptionsverlauf verhältnismäßig leicht gefunden und aufgezeigt werden können, gleichzeitig jedoch solche aktiven Komponenten den Statusverfall eines Werks nicht unbedingt befriedigend erklären. Die konsequente Unterordnung aller sprachlichen und musikalischen Mittel unter die Kernaussagen sowie die Ausführung als genuin romantisches Kunstwerk legen stattdessen nahe, den Rezeptionsverlauf vor dem Hintergrund des sich wandelnden Zeitgeistes zu untersuchen. Die These, dass in diesem eine Hauptursache für den Bedeutungsverlust des *Manfred* liegt, verweist auf den im musikwissenschaftlichen Diskurs bisher nur am Rande betrachteten Zusammenhang von Rezeption und Mentalitätsgeschichte. Insofern zeigt das vorliegende Werk durch seine Außerordentlichkeit die Notwendigkeit, die Kriterien für Statuszuschreibungen vor dem jeweiligen Zeithintergrund immer wieder neu zu hinterfragen.

Seit einigen Jahren zeichnet sich eine Renaissance des *Manfred* ab. Innerhalb der Musikwissenschaft mehren sich die Anzeichen für eine Neubewertung (z. B. bei Mayeda und Daverio); für das wiedererwachte

Interesse des ausführenden Kulturbetriebs sei exemplarisch eine 2009 uraufgeführte Neuinterpretation des Werkes durch Mario Angelo genannt,⁴¹ welcher das Werk als konzertantes Hörspiel fasst und durch zwei Rapper ergänzt, die das Geschehen aus einer heutigen Perspektive kommentieren. Hier wird evident, dass neben der Suche nach bisher unbekanntem Meisterwerken etablierter Künstler ein wesentlicher Grund für die Rückkehr des Werks in der Beziehung zwischen den Kernaussagen des Werks und dem aktuellen Zeitgeist liegt. Angesichts dieser Zusammenhänge ist zu hoffen, dass die Auswirkungen mentalitätsgeschichtlicher Faktoren auf die Wertung von Kunstwerken im musikwissenschaftlichen Diskurs zukünftig einen breiteren Raum einnehmen.

LITERATUR

- Dahlhaus 1980 a** Dahlhaus, Carl: Musik und Romantik. In: Dahlhaus, Carl: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6. Wiesbaden u. a. 1980, S. 13–21.
- Dahlhaus 1980 b** Dahlhaus, Carl: Chormusik als Bildungskunst. In: Dahlhaus, Carl (Hg): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6. Wiesbaden u. a. 1980, S. 132–138.
- Daverio 1997** Daverio, John: Manfred And The Modern Drama. In: Daverio, John: Robert Schumann. Herald of a »new Poetic Age«. New York / Oxford 1997, S. 356–364.
- Demmler 2010** Demmler, Martin: Robert Schumann und die musikalische Romantik. Mannheim 2010.
- Dimter 2003** Dimter, Walter: Musikalische Romantik. In: Schanze, Helmut (Hg): Romantik-Handbuch. Stuttgart 2003, S. 408–428.
- Dinzelbacher 1993** Dinzelbacher, Peter: Zu Theorie und Praxis der Mentalitätsgeschichte. In: Dinzelbacher, Peter (Hg): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1993 S. XV–XXXVII.
- Eggebrecht 1979** Eggebrecht, Hans Heinrich: Schallplatte. In: Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Brockhaus-Riemann-Musiklexikon. 2 Bde. Wiesbaden/Mainz 1979. Bd. 2, S. 450–451.

⁴¹ Robert Schumann / Lord Byron / Mario Angelo: Manfred – Herz Bauch Kopf. Ein konzertantes Hörspiel mit der Bühnenmusik von Robert Schumann. Mäeckes & Plan B: Songs für Manfred. Uraufführung am Freitag, 5. Juni 2009 in Münster im Rahmen des WDR Musikfest. Leitung: Rupert Huber. Regie: Mario Angelo.

- Gall 1981** Gall, Lothar / Deutscher Bundestag (Hg): Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen. Von 1800 bis zur Gegenwart. Bonn 1981.
- Gareis 2008** Gareis, Iris: Mentalitäten. In: Jaeger, Friedrich (Hg): Enzyklopädie der Neuzeit. Stuttgart 2008. Bd. 8, Sp. 372–377.
- Hanslick 1892** Hanslick, Eduard: Die Moderne Oper. Kritiken und Studien. Berlin 1892.
- Hoffmann 1810** Hoffmann, E. T. A.: Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie (Rezension). In: Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ). 12. Jahrgang 1810, Sp. 630–642 u. Sp. 652–659.
- Hoffmeister 1983** Hoffmeister, Gerhart: Byron und der europäische Byrionismus. Darmstadt 1983.
- Jansen 1904** Jansen, Gustav F. (Hg): Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Leipzig 1904.
- Keil 1993** Keil, Werner: Dissonanz und Verstimmung. E. T. A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik. In: Steinecke, Hartmut (Hg): E. T. A. Hoffmann: Deutsche Romantik im europäischen Kontext. Berlin 1993, S. 119–132.
- Krebs 1919** Krebs, Carl: Meister des Taktstocks. Berlin 1919.
- Kreutzer 2004** Kreutzer, Hans Joachim: Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche. In: Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8, 2. Laaber 2004, S. 125–138.
- Lundt 2009** Lundt, Bea: Europas Aufbruch in die Neuzeit 1500–1800. Eine Kultur- und Mentalitätsgeschichte. Darmstadt 2009.
- Kushwaha 1980** Kushwaha, M. S.: Byron and the Dramatic Form. Salzburg 1980.
- Mayeda 1992** Mayeda, Akio: Robert Schumanns Weg zur Symphonie. Zürich/Mainz 1992.
- Müller 2003** Romantisch/Romantik. In: Barck, Karlheinz (Hg): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart/Weimar 2003, Bd. 5, S. 315–344.
- Nauhaus 1982** Nauhaus, Gerd (Hg): Schumann, Robert: Tagebücher. Bd. III: Haushaltsbücher, Teil II: 1874–1856. Leipzig 1982.
- Pikulik 1992** Pikulik, Lothar: Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung. München 1992.
- Schumann o. J.** Schumann, Robert: Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen von Lord Byron. Musik von Robert Schumann. Op. 115. Wiesbaden/Leipzig/Paris ohne Jahresangabe.
- Seeber 1999** Seeber, Hans Ulrich: Romantik und viktorianische Zeit. In: Seeber, Hans Ulrich (Hg.): Englische Literaturgeschichte. 3., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 1999, S. 217–305.
- Seidel 1994** Seidel, Wilhelm: Absolute Musik. In: Finscher, Ludwig (Hg): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 20 Bände in zwei Teilen / begr. von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. Kassel u. a. / Stuttgart u. a. 1994, Sachteil Bd. 1, Sp. 15–24.

Sinisi 2010 Sinisi, Barbara: Kleists *Penthesilea* in der Forschung und auf der Bühne. Eine Rezeptionsgeschichte als Mentalitätsgeschichte. Würzburg 2010.

Toller 1919 Toller, Ernst: Masse Mensch. Stuttgart 1979.

Wasioleswki 1880 Wasielewski, Wilhelm Joseph von: Robert Schumann. Eine Biographie. 3. Auflage, Bonn 1880.

Weingartner 1958 Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Wiesbaden 1958 [Erstauflage 1906].

Wilpert 2001 Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der deutschen Literatur. Stuttgart 2001.

Wycik 2005 Wycik, Gero: Studien zu Schumanns Manfred op. 115. Detmold: Diplomarbeit 2005.

Zanoncelli 1981 Zanoncelli, Luisa: Von Byron zu Schumann oder Die Metamorphose des Manfred. In: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hg.): Musik-Konzepte Sonderband Robert Schumann I. München 1981, S. 116–147.

ABBILDUNGSNACHWEIS

1 Archiv des Autors

VERZEICHNIS DER AUTOREN

LUCIE-PATRIZIA ARNDT (Neuere und Neueste Geschichte), Doktorandin an der Professur für die Geschichte Nordamerikas an der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Zuletzt erschienen: Washington D. C. Die Kontroverse um eine republikanische Hauptstadt. In: Die alte Stadt: Vierteljahresschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Denkmalpflege und Stadtentwicklung 36, Heft 3 (2009), S. 315–328.

DIETRICH BOSCHUNG (Klassische Archäologie), Prof. Dr., Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen (Hg. zus. mit Th. Greub und J. Hammerstaedt): Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen. München 2013.

SEBASTIAN DOHE (Kunstgeschichte), Wissenschaftlicher Volontär an der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel. 2012 Promotion an der Universität zu Köln zu Raffael und dem Konzept visueller Autorität (Publikation in Vorbereitung). Zuletzt erschienen: Jordaens und die Neuen Meister – Kunsthistorische Verhältnisfragen. In: Museumslandschaft Hessen Kassel/Küster, Bernd (Hg.): Jordaens und die Moderne. AK Kassel 2013, S. 28–35.

FLORIAN NEUMANN (Italienische Literaturwissenschaft, Geschichte), Dr., nach langjähriger Tätigkeit am Institut für Italienische Philologie in München heute Leiter eines Unternehmens für Dienstleistungen rund um das Thema Geschichte (Publikationen, Ausstellungen, Filme, Applications). Zuletzt erschienen (zus. mit Gerhard Regn u. Bernhard Huss): Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar. Münster/Hamburg/Berlin/London 2004.

GERO WYCIK (Musikwissenschaft), Freiberuflicher Tonmeister. Dissertationsprojekt zum Thema »Studien zu Schumanns Manfred« am musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn.

ANNEMARIE ZEILLER (Kunstgeschichte) Dr., Kuratorin und Journalistin. Zuletzt erschienen: Palimpsest. Zu einigen Werken von Michael Lukas. In: Nagel, Günter (Hg.), Stadt und Sterne. AK München 2006.

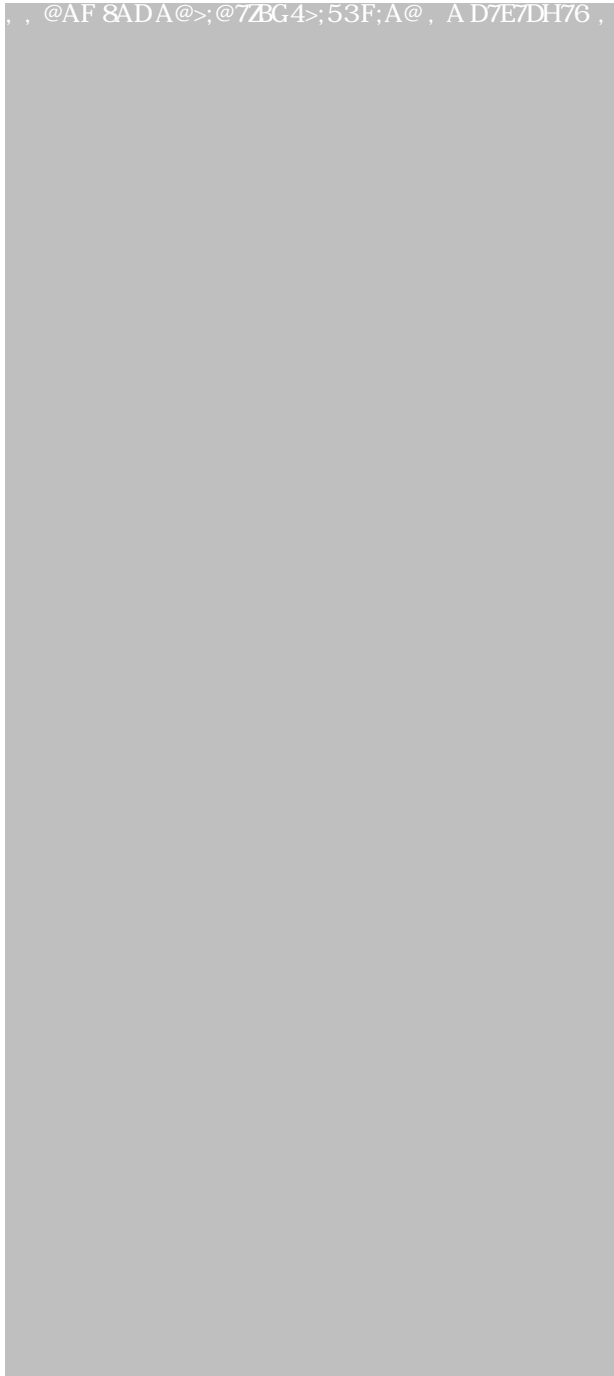
TAFELN

, , @AF 8ADA@>;@7BG4>;53F;A@ , A D7E7DH76 , ,



I Raffael, Transfiguration Christi. 1520. Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana.

, , @AF 8ADA@>;@7BG4>;53F;A@ , A D7E7DH76 , ,



II Pablo Picasso, Guernica. 1937. Madrid, Museo Reina Sofia.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung, (Hg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Hg.), *Concepts of Time and Their Visual and Material Aspects—Focus Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Hg.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2013. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.ik-morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung (Klassische Archäologie), Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata.

Sebastian Dohe (Kunstgeschichte), 2012 Promotion an der Universität zu Köln zur Kunst von Raffael und dem Konzept visueller Autorität. Zur Zeit Wissenschaftlicher Volontär an der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
KULTURELLEN PÄDAGOGIKEN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-705-5528-4



9 783705 55284