

Stefan-Ludwig Hoffmann Der Riss in der Zeit

Kosellecks
ungeschriebene Historik
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2399

Geschichte ereignet sich in der Zeit. Aber wie? Als Fortschritt in aufsteigender Linie? Oder als Kreislauf in der ewigen Wiederkehr des Gleichen? Diesen beiden geläufigen Vorstellungen hat der Historiker Reinhart Koselleck eine dritte hinzugefügt: Nicht die Geschichte wiederholt sich, sondern die Bedingungen möglicher Geschichten. Nur wenn wir wissen, was sich wiederholt, erkennen wir das überraschend Neue: den Riss in der Zeit.

Koselleck hat zeitlebens seine Theorie historischen Wissens in immer neuen Anläufen umrissen. Auf der Grundlage unveröffentlichten Materials aus dem Nachlass rekonstruiert Stefan-Ludwig Hoffmann Kosellecks intellektuelle Biografie und dessen ungeschriebenes Buch: seine Historik.

Stefan-Ludwig Hoffmann ist Professor für die Geschichte der Europäischen Spätmoderne an der University of California, Berkeley. 2017 erhielt er den Preis der Guggenheim-Stiftung.

Stefan-Ludwig Hoffmann

Der Riss in der Zeit

Kosellecks
ungeschriebene
Historik

Suhrkamp

2. Auflage 2023

Erste Auflage 2023

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2399

Originalausgabe

© Suhrkamp Verlag AG, Berlin, 2023

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck und Bindung: C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29999-9

www.suhrkamp.de

Inhalt

Der Riss in der Zeit: Einleitung 7

1. Ruinen der Geschichte:

Zur intellektuellen Biografie 30

Schloss Göhrde 1947 30 – Das apokalyptische Pferd 33 – Familiengeschichten im »Dritten Reich« 42 – Auschwitz und Gulag 48 – Geschichte und Eigensinn 55 – Heidelberger Studienjahre 59 – Eine neue Geschichtsontologie 64 – Utopiekritik und Wiederholungsstruktur 69 – Reform oder Revolution? 72 – Von Heidelberg nach Bielefeld 77 – Das Lexikon 79 – Arbeit mit Zettelkästen und Metaphern 84 – Ikonologie des gewaltsamen Todes 92 – Im Denkmalstreit 98 – Primärerfahrung und Geschichtstheorie 107 – Geronnene Lava 109

2. Koselleck, Arendt und

die Anthropologie geschichtlicher Erfahrungen 112

Umwege 112 – Kosellecks Historik 115 – Bedingungen möglicher Geschichten 120 – Handeln und Erleiden 126 – Arendts Geschichtskritik 130 – Lektüren im Kalten Krieg 133 – Möglichkeitsbedingungen des Politischen 135 – Zerstückelte Vergangenheit 143 – Was die Zukunft birgt 147

3. Zeiterfahrungen im Nationalsozialismus 151

Manhattan 1980 151 – Träume in der Diktatur 156 – Das wandlose Leben 161 – Wie rational ist die Historie? 166 – Anachronie 170 – Die Faktizität des Fiktiven 173 – Die totale Zukunft 175 – Zeitreisen hinter dem Vorhang 179 – Opfer für, Opfer von 188 – Geschichte, Recht und Gerechtigkeit 194 – Die Utopie der Geschichte 197 – Politik und Prognose 205 – Begriffe im Zeitsattel 211 – Der beschleunigte Tod 218 – Erfahren und Erinnern 224 – Geschichte als Wahrnehmung 233

4. Begriffe am Ende der Geschichte oder:

Ist die ganze Welt ein Text? 241

Posthistoire 241 – Zeitkapseln aus dem deutschen Nachkrieg 247 – Bielefelder Schule 250 – Carl Schmitt als Stigma 259 – *Kritik und Krise* in Amerika 271 – Begriffsgeschichte im Methodenstreit 282

– Hayden White und Saul Friedländer 293 – Sprache und Ereignis 300 – Eine neue Sattelzeit? 309

5. Ungleiche Gleichzeitigkeit:

Die Zeiträume unserer Gegenwart 312

Im Schatten der Venus 312 – Zeit und Geschichte 316 – Beschleunigung, Zukunftsschwund 325 – Zeitschichten 338 – Riss und Rekurrenz 362

Zeittafel 369

Dank 372

Verzeichnis der Abbildungen 376

Nachweise 379

Ortsregister 380

Namenregister 385

Der Riss in der Zeit: Einleitung

Wer in der Alten Pinakothek in München auf der linken Seite die steile Treppe in die Obere Galerie hinaufsteigt, gelangt zu den Räumen mit altniederländischer und altdeutscher Malerei der Renaissance. Eines der berühmtesten Gemälde dort ist, etwas versteckt in einer Ecke des zweiten Raums, Albrecht Altdorfers Gemälde *Alexanderschlacht* (1529), das der Historiker Reinhart Koselleck im Februar 1965 in seiner Heidelberger Antrittsvorlesung »Vergangene Zukunft« analysierte, deren erweiterte Fassung seine gleichnamige, 1979 in der Theorie-Reihe bei Suhrkamp erschienene Aufsatzsammlung eröffnete. Was für Michel Foucault Diego Velázquez' *Las Meninas* (1656) war, mit dessen Betrachtung das erste Kapitel von *Die Ordnung der Dinge* (1966) einsetzt, um den epistemischen Umbruch in die Moderne zu veranschaulichen, das war für Koselleck Altdorfers *Alexanderschlacht*.

Den Auftrag für das Bild erhielt der Maler 1528 von Herzog Wilhelm IV. von Bayern, der einen ganzen Zyklus von Historienbildern für sein neues Lusthaus in den Gärten nahe der Stadtmauer Münchens bestellte. Anders als die großen Gemälde der italienischen Renaissance und des Barocks, die sich an den hohen Wänden der zentralen Ausstellungsräume in der Alten Pinakothek auftürmen, ist *Alexanderschlacht* mit anderthalb Quadratmetern erstaunlich klein. Thema ist die Schlacht bei Issos im November des Jahres 333 v. Chr. – eine Zeitenwende, wie wir heute sagen würden. Altdorfer zeigt das weltgeschichtlich folgenreiche Gemetzel als in sich drehendes, chaotisch aufgewühltes Panorama, zusammengezwängt in das untere Drittel des Bildes. Der Sieg der Griechen über die Perser, die 150 Jahre zuvor Athen verwüstet hatten, war der Beginn des neuen Zeitalters des Hellenismus und damit auch der kulturell-räumlichen Verflechtung eines Weltreichs, das vom östlichen Mittelmeer und Ägypten bis zum Indischen Ozean reichte.

Lesen wir zunächst die Beschreibung des Bildes zu Beginn des Textes in *Vergangene Zukunft*, die sich so bereits »als ikonologischer Exkurs« in Kosellecks Antrittsvorlesung findet. Altdorfer habe es mit »einer bis dahin unbekannten Meisterschaft« verstanden, »Tau-

sende und Abertausende einzelner Streiter als geschlossene Heerhaufen darzustellen; er zeigt uns den Aufeinanderprall gepanzerter Reiterkolonnen und mit Speeren bewaffneter Fußtruppen; die siegreiche Stoßrichtung der Makedonen mit Alexander weit voraus an der Spitze; die Verwirrung und Auflösung, die sich gerade der Perser bemächtigte; die abwartende Haltung der griechischen Kampfpreserven, die dann den Sieg vollenden sollten«. Damit sei es Altdorfer gelungen, so Koselleck bereits 1965, die Geschichte in ein Bild zu bannen, »so wie damals ›Historie‹ zugleich ein Bild und eine Geschichte meinen konnte«. Weiter lesen wir, dass der Maler einen von Koselleck nicht namentlich genannten Hofhistoriographen zu Rate gezogen habe, um die exakten Zahlen der Gefallenen und Gefangenen aus antiken Chroniken des Curtius Rufus in Erfahrung zu bringen. »Die Ziffern finden sich verzeichnet auf den Bannern der Heerhaufen, auf denen also Gefallene angeführt werden, die im Bilde selbst noch unter den Lebenden weilen, ja die vielleicht selber das Banner halten, unter dem sie demnächst tot zusammenbrechen werden.«¹

Auf einen weiteren Anachronismus macht uns Koselleck aufmerksam. Die Perser seien im Bild so gekleidet wie im Jahr 1529, als das Bild entstand, die vor Wien lagernden türkischen Truppen. Umgekehrt sehen die Makedonier aus wie die Ritter des deutschen Kaisers Maximilian. »Mit anderen Worten«, spitzt Koselleck seine Analyse zu, »das geschichtliche Ereignis, das Altdorfer festhielt, war für ihn gleichsam zeitgenössisch.« Alexander der Große und Maximilian I. verschmelzen zu einer einzigen Herrscherfigur, der »historische Erfahrungsraum« erstreckte sich noch aus der Gegenwart Altdorfers in die »Tiefe einer Generationseinheit« bis in die Antike. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seien noch »von einem *gemeinsamen geschichtlichen Horizont* umschlossen«.² Und Koselleck führt für diese seine These einen letzten, schlagenden Beweis an:

- 1 Reinhart Koselleck, »Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979, S. 17-37, hier S. 17; DLA Marbach, A: Koselleck, Konvolut »Materialien zur Geschichte der frühen Neuzeit 1961-1983«, Mappe 3, Reinhart Koselleck, »Vergangene Zukunft. Historische Bemerkungen zur Prognostik in der Neuzeit«, Ts., o. D. [Antrittsvorlesung Heidelberg 1965], 12 Bl., hier Bl. 4 f.; sowie Zettelkasten »Antrittsvorlesung«.
- 2 Koselleck, »Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit«, S. 18. Meine Hervorhebung, SLH.

»Altdorfer, der die dargestellte Historie geradezu statistisch erhärten will, indem er die Schlachttteilnehmer in zehn Zahlenkolonnen auf-führt – er hat auf eine Zahl verzichtet, auf das Jahresdatum. Seine Schlacht ist nicht nur gleichsam zeitgenössisch, sie scheint ebenso zeitlos zu sein.«³

Als Friedrich Schlegel im Sommer 1804 das Gemälde in Paris sah, wohin es Napoleon als Kriegsbeute hatte schleppen lassen, da habe ihn nicht nur »bei Erblickung dieses Wunderwerks« unbeschreibliches Erstaunen ergriffen, wie Koselleck zitiert. Er habe auch den tiefen Abstand zur Welt Altdorfers empfunden. Schlegel trennte von Altdorfer nicht nur die Differenz von dreihundert Jahren, sondern eine ganz andere Vorstellung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, also den drei Dimensionen geschichtlicher Zeit. Was bei Altdorfer noch eschatologisch in eins fiel – die Zeiten Alexanders und Maximilians, aber auch diesseitige Erfahrungen und endzeitliche Erwartungen, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«, wie Koselleck später formuliert –, das riss für die Zeitgenossen der Französischen Revolution auseinander. In den Riss zwischen Vergangenheit und Zukunft, so Kosellecks berühmte These, schoben sich neue Begriffe, allen voran »die Geschichte«, und eine neue, sich katastrophisch beschleunigende Zeit: die *Neuzeit*.

*

Kosellecks Thesen zur Semantik geschichtlicher Zeiten, so auch der Untertitel der Aufsatzsammlung *Vergangene Zukunft*, haben mit dem *temporal turn* der Geistes- und Sozialwissenschaften der letzten zehn, fünfzehn Jahre so weite Kreise gezogen, dass auch die Kunstgeschichte und die Klassischen Philologien einen neuen Blick auf seine Bildanalyse von Altdorfers *Alexanderschlacht* geworfen haben. Dabei hat sich herausgestellt, was sich bei einem Besuch der Alten Pinakothek oder beim Hineinzoomen in das Gemälde auf unseren

3 Ebd.; ders., »Vergangene Zukunft. Historische Bemerkungen zur Prognostik in der Neuzeit«, Bl. 5f.: »Was Altdorfer fehlte, war die historische Distanz, die Tiefe der Zeit, die ihn vom seinem historischen Gegenstand trennte [...]. Gegenwart und Vergangenheit wurden von einem gemeinsamen Erfahrungshorizont umschlossen. Eine zeitliche Differenz wurde nicht etwa willkürlich eliminiert, sie trat als solche gar nicht in Erscheinung.«

Bildschirmen leicht erkennen lässt: dass Kosellecks Bildanalyse für uns nicht ganz aufgeht.⁴

Da ist zunächst – augenfällig und zentral über der Schlacht schwebend – die riesige historische Tafel, die Koselleck gar nicht erwähnt. Sie beherrscht das obere Drittel des Bildes und lenkt den Blick mit einer wie ein Senkblei anmutenden Kordel vertikal von oben und aus der Ferne auf das Schlachtenpanorama, über dem sich von der Küste Kleinasiens aus gesehen die Landschaft des östlichen Mittelmeers, die Küste Afrikas und das Rote Meer erheben, so wie Altdorfer sie sich aus zeitgenössischen Karten und topografischen Beschreibungen imaginierte. Auf historisierende Distanz verweist die Schrifttafel auch insofern, als sie das Ereignis für uns zusammenfasst, wiederum mit einer genauen Auflistung der Verluste der Besiegten.⁵ Altdorfer stützte sich auf die Auskünfte ebenjenes Hofhistoriographen, von dem er nicht nur die Quellen für die genauen Zahlen der Gefallenen und Gefangenen auf Seiten der Perser erfuhr, sondern der ihn auch auf die antiken Chroniken hinwies, in denen überliefert war, wie der dreispännige, sichelbewehrte Streitwagen von König Darius III. im Einzelnen ausgesehen hatte – so dass Altdorfer ihn so historisch genau wie seinerzeit möglich darstellen konnte. Bei diesem Hofhistoriographen handelt es sich um niemand anderen als Johannes Turmair, genannt Aventi-

4 Siehe <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/9pL3Qyz4eb/albrecht-altedorfer/historienzyklus-alexanderschlacht-schlacht-bei-issus> oder mit Sucheingeabe »Alexanderschlacht«: <https://artsandculture.google.com>, letzter Zugriff jeweils am 3. 11. 2022. Zum Folgenden: Andreas Prater, »Monumentale Miniatur. Bemerkungen zur Zeitstruktur in Altdorfers Alexanderschlacht«, in: Christoph Wagner, Oliver Jehle (Hg.), *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, Regensburg 2012, S. 269–278; Götz Pochat, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts*, Wien 2015, S. 218–224; Tim Rood u. a., *Anachronism and Antiquity*, London 2020, S. 44–52; sowie Daniela Bleichmar, Vanessa Schwartz, »Visual History: The Past in Pictures«, in: *Representations* 145 (2019), S. 1–31, hier S. 13–18.

5 »ALEXANDER M. DARIVM VLT: SVPERAT/CAESIS IN ACIE PERSAR: PEDIT: CM.EQVIT/VERO XM.INTERFECTIS. MATRE QVOQVE/CONIVGE, LIBERIS DARII REG: CVM M.HAVD/AMPLIVS EQVITIB: FVGA DILAPSI, CAPTIS.« [»Alexander der Große besiegt den letzten Darius, nachdem in den Reihen der Perser 100 000 Mann zu Fuß erschlagen und über 10 000 Reiter getötet wurden. Während König Darius sich mit nicht mehr als 1000 Reitern durch Flucht retten konnte, wurden seine Mutter, seine Gattin und seine Kinder gefangen genommen.«]

nus, den Vater der bayerischen Geschichtsschreibung, der auch mit der Erziehung der jüngeren Brüder von Wilhelm IV. betraut war. Die ursprünglich deutsche Inschrift auf der Tafel, die später auf Lateinisch überschrieben wurde, hatte Altdorfer wahrscheinlich der bayerischen Chronik des Aventinus entnommen, die auch antike Begebenheiten enthielt. Dass einige der fliehenden Perser Turbane trugen, mag Koselleck und uns an die Darstellung osmanischer Truppen des frühen 16. Jahrhunderts erinnern, ist aber ebenfalls in den antiken Quellen überliefert, die Aventinus und Altdorfer nutzten.

Koselleck übersieht zudem, dass die »Perser« nicht nur Turbane tragen, sondern wie die Reiter Alexanders eine frühneuzeitliche Ritterrüstung, so als wollte Altdorfer bewusst die scharfe Teilung zwischen beiden Seiten verwischen – ein Anachronismus gewiss, aber nicht aus zeitlicher »Generationseinheit« oder gar Zeitlosigkeit. Folgen wir von oben der den Blick leitenden Kordel, sehen wir in der Mitte des Schlachtgewühls Alexander an der Spitze seiner Reiter, der den zurückschauenden, das Ausmaß der Niederlage erkennenden Darius verfolgt, welcher wiederum von seinen nach links aus dem Bild fliehenden Truppen umgeben ist. Zentral darüber sehen wir in Miniatur und als winzige Punkte tausende Krieger, die aufeinander zuströmen. Im Chaos der Schlacht sind beide Seiten nur schwer unterscheidbar, aber wir erkennen persische oder türkische Bogenschützen auf der einen und Alexanders Truppen mit seinen Bannern auf der anderen Seite. Aber schon darunter, und noch oberhalb von Alexander und Darius, sehen wir frühneuzeitliche Ritter aufeinanderprallen, die eine Seite mit dem Habsburger Doppeladler, die andere unter den Fahnen Alexanders. Von rechts stürmen Landsknechte des frühen 16. Jahrhunderts auf die Mitte des Bildes zu. Was oben noch als Angriff auf die Perser (oder Türken) von allen Seiten ausgelegt werden könnte, wird unten und im Bildvordergrund unzweifelhaft zu einer Schlacht, in der *beide Seiten* zeitgenössische Ritterrüstungen tragen. Beide Seiten ähneln den Reitern, die weiter oben Alexander folgen. Ganz vorne stoßen zwei frühneuzeitliche Reiter aufeinander, wobei der eine den anderen mit der Lanze am Hals trifft und gleich vom Pferd werfen wird. Unter den beiden und entlang des linken unteren Bildrands erstreckt sich ein blutiger Teppich aus sterbenden Kriegern und Pferden, über dem die Schlacht tobt.

Altdorfers Bild enthält also eine Zeitschleife. Was oben als antike Schlacht der Griechen gegen die Perser beginnt, wandelt sich im Vordergrund in frühneuzeitliche Kriege – gegen die Türken, aber auch zwischen Christen. Altdorfer und Aventinus setzten nicht nur Alexander und Maximilian, der zu diesem Zeitpunkt schon seit zehn Jahren tot war, in der Abwehr der Perser oder Türken in eins. Zeitgenössische Betrachter werden auch die Italienkriege zwischen den Habsburgern und dem französischen Königshaus um die Vorherrschaft in Europa vor Augen gehabt haben, also die von Koselleck erwähnte Schlacht bei Pavia 1525, aber auch die Bauernaufstände und drohenden Konfessionskriege infolge der Reformation.⁶

Bei seinem Gemälde *Alexanderschlacht* scheint es sich mithin um einen politischen Balanceakt Altdorfers zu handeln. Zum einen wird die Kontinuität des Heiligen Römischen Reichs in der Person des Auftraggebers, des Wittelsbachers Wilhelm IV., beschworen, der sich in den 1520er Jahren gegen die Reformation gestemmt und Bayern zum Ausgangspunkt der Gegenreformation gemacht hatte. Es geht um die Verteidigung des Reichs gegen innere und äußere Feinde. Der schwarze Greif auf goldenem Grund, das Fantasiebanner Altdorfers für Alexander, weht genauso im Bild wie der schwarzgoldene Doppeladler der Habsburger, der auch auf anderen Schlachtbildern des vom Herzog in Auftrag gegebenen Historienzyklus zu finden ist, etwa Melchior Feselens *Belagerung der Stadt Alesia durch Julius Caesar und der Kampf gegen Vercingetorix* (1533). Die Betonung dieser Kontinuität durch bewusste Anachronismen im Bild soll *den Eindruck* eines zeitlich ungebrochenen gemeinsamen eschatologischen Horizonts vermitteln. Sie werden von Altdorfer im Sinne seines Auftraggebers gegenwartspolitisch eingesetzt, um bestehende Zweifel an dieser Kontinuität zu zerstreuen. Zugleich scheinen das gedrängte Schlachtgewühl und das unterschiedslose Gemetzel von Altdorfers Gemälde, das sich aus der Vergangenheit in der Bildmitte nach vorn und unten in die Gegenwart dreht, die entgrenzte Gewalt des Dreißigjährigen Krieges vorwegzunehmen,

6 Aventinus korrespondierte mit Luther und Melanchthon, schloss sich aber der Reformation nicht an. Er fiel dennoch 1528, dem Jahr als Altdorfer von Wilhelm IV. den Auftrag erhielt, die Alexanderschlacht zu malen, aus konfessionellen Gründen in Ungnade. Nach zwischenzeitlicher Haft entzog er sich dem Zugriff des Herzogs mit dem Umzug nach Regensburg, der Heimat Altdorfers, die als »freie Reichsstadt« 1519 die Juden vertrieb, aber Protestanten duldete.

die sich in den Kriegen und Aufständen des frühen 16. Jahrhunderts bereits andeutete.

Altdorfers *Alexanderschlacht* ist also nicht »zeitlos«. Auf neuartige und bis heute faszinierende Weise hat der Künstler verschiedene Zeiten miteinander verschränkt und in sich drehend verflochten. Da ist zunächst die Ereigniszeit der vergangenen Schlacht, deren chaotischer Verlauf sich vor unseren Augen abspielt. Darüber eine Landschaft, die sich kosmisch-eschatologisch lesen lässt, aber topografisch exakt zu sein versucht und sich hinten als Kugel wölbt, einen neuen zeitlichen Horizont andeutend, der im frühen 16. Jahrhundert mit der globalen Expansion europäischer Mächte auftauchte. Und schließlich die zeitliche Distanz zur Gegenwart, um diese zu kommentieren, bildlich erzeugt durch die übergroße Historientafel oben, die Zahlenangaben zu den Gefallenen und Gefangenen auf den Bannern, getragen von anonymen, nur punktgroßen Reitern, die gleich ihrerseits noch fallen werden, weil die Schlacht sich vor unseren Augen abspielt, wir sie, wie durch ein Fernglas, von weitem beobachten. Und deshalb fehlt auch nicht, wie Koselleck meint, jede Jahreszahl. Dort, wo wir als Besucher stehen und erstaunt auf das Schlachtengewühl blicken, vorn am unteren Bildrand, unterhalb des Gemetzels und des Teppichs aus Sterbenden und Toten, vermerkte Altdorfer links und mit bloßem Auge kaum erkennbar auf einem Felsen das Entstehungsjahr des Gemäldes: 1529.

Koselleck hat also Recht mit seiner Beobachtung des Anachronismus der frühneuzeitlichen Ritter. Die Vermischung historischer Zeiten geschieht aber bei Altdorfer nicht aufgrund von fehlendem historischen Abstand. Es geht ihm und Aventinus nicht nur um die Türken vor Wien, also die Rückkehr der äußeren Bedrohung der christlichen Welt, sondern um den grausamen Schrecken der konfessionellen Bürgerkriege, die im 16. Jahrhundert in Europa zu wüten beginnen. Die gegenwartspolitische Pointe des Gemäldes übergeht auch der von Koselleck angeführte Zeuge Friedrich Schlegel. Als Frühromantiker, der 1808 im Kölner Dom zum Katholizismus konvertierte, sah er aber in Altdorfers *Alexanderschlacht* kein verwünschtes Abbild einer verlorenen, stillgelegten Zeit. Für ihn handelte es sich um »ein Gemälde ganz neuer, ganz eigener Art, eine Gattung für sich, deren Begriff wir erst aufzustellen haben«. Diese »kleine Ilias in Farben« zeige, so weiter Schlegel in seiner Zeitschrift *Europa*, wie ein »wahrhaft romantisches Gemälde« aussehen

könnte.⁷ Von einem »tiefen Generationsabstand« ist nicht die Rede. Vielmehr wird hier eine ideelle und ästhetische Brücke zur deutschen Romantik herbeizitiert, was bei der dramatischen Gebirgs- und Meereslandschaft mit Ruine im mittleren Teil des Gemäldes nicht sonderlich überrascht. Die Kunst Altdorfers galt aus der Sicht Schlegels dreihundert Jahre später als eine Vergangenheit, die in die eigene Gegenwart hineinragt, zumindest hineinragen sollte. Eine »vergangene Zukunft« vielleicht, aber gewiss nicht eine, die Schlegel als für immer verloren ansah.

Wie lässt sich die ganz andere Interpretation Kosellecks erklären? Kaum ein Historiker der alten Bundesrepublik war so umfassend gelehrt, nur wenige haben so wie er versucht, auch Bilder zu analysieren. Koselleck zeichnete selbst und wollte in seiner Jugend auf die Kunstakademie. In Heidelberg studierte er neben Geschichte zuerst auch Kunstgeschichte und Germanistik, dann unter anderem Philosophie, Soziologie, Psychologie und medizinische Anthropologie.⁸ Die Kunsthistorikerin Hildegard Marchand, seine 1950 verstorbene Tante, stand ihm nahe, von ihr erhielt er auch einen Münchener Ausstellungskatalog zu Altdorfer. Max Im Dahl, einer der bedeutendsten deutschen Kunsthistoriker seiner Generation, zählte zu den engsten Freunden. Auch beschäftigte er sich über viele Jahrzehnte mit Fragen der historischen Ikonologie. Warum also hat Reinhart Koselleck nicht gesehen, was uns heute ins Auge fällt?

*

Eine mögliche Antwort, der ich in den folgenden Kapiteln nachgehen werde, bezieht sich nicht nur auf seine Bildanalyse von Altdorfers *Alexanderschlacht*. Über mehr als ein halbes Jahrhundert, von der Studienzeit im Nachkrieg bis zu seinen letzten Essays, hat Koselleck in immer neuen Anläufen mögliche Zugänge zu einer neuen Zeit- und Wissenstheorie der Geschichte skizziert. Anders als Johann Gustav Droysen, der Biograf Alexanders des Großen, hat Koselleck sie nie zu einem geschlossenen, systematischen Buch

7 Friedrich Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. v. Hans Eichner (= *Kritische Ausgabe*, Bd. 4), München 1959, S. 119 f.

8 Reinhart Koselleck, »Mein Lebenslauf«, 26. 8. 1955, Universitätsarchiv Heidelberg, PA-4614, 3 Bl., hier Bl. 2.

zusammengefügt – einer Historik.⁹ Zwar sprach Koselleck immer wieder davon, an einer neuen Theorie historischen Wissens zu arbeiten, besonders in den 1980er Jahren, zur Zeit des Historikerstreits. Doch ließ sich für ihn anscheinend die Geschichte nicht mehr in ein Lehrbuch fassen. Anders als Hayden White oder Paul Ricœur, die sich beide mit seinen theoretischen Arbeiten auseinandersetzten, und anders auch als Agnes Heller oder Jörn Rüsen ging es Koselleck nicht darum, die Geschichte erzähltheoretisch, philosophisch oder didaktisch in ein System zu bringen. Sein Geschichtsdenken entfaltete sich in experimentellen Vorträgen und weit ausgreifenden Essays am historischen Material – suchend, Hypothesen zu den Bedingungen möglicher Geschichten formulierend, um die als katastrophisch wahrgenommene eigene Gegenwart zu befragen. Was bleibt von der Historie als Wissenschaft nach den beiden Weltkriegen und Auschwitz, nach Hiroshima und im Schatten eines möglichen letzten Krieges zwischen zwei ideologisch verfeindeten Welten?

Koselleck ging es darum, für die Erfahrungen der 1930er und 1940er Jahre eine ebenso analytische wie bildhafte Sprache zu finden, für den Riss in der Zeit, den er selber nur durch Zufall überlebte und den er wie viele andere deutsche und europäische Intellektuelle, deren Denkweg in der Nachkriegszeit begann, zunächst in das 18. Jahrhundert verlegte, als öffnete sich mit dem Zeitalter zwischen den religiösen Bürgerkriegen des 17. Jahrhunderts und der Französischen Revolution der Abgrund der eigenen Zeit. Wenn Koselleck in Bezug auf Altdorfer und Schlegel schreibt, die Erfahrungsdifferenz zwischen beiden sei tiefer gestaffelt als der zeitliche Abstand von dreihundert Jahren, dann trifft das noch mehr zu für die hundertfünfzig Jahre, die Koselleck von Schlegel trennten. Altdorfer stand Schlegel näher, so scheint es uns heute, als Koselleck der Zeit um 1800 – ganz anders als die Antrittsvorlesung »Vergangene Zukunft« im Jahr 1965 behauptete.

Das beginnt damit, dass Anfang der 1960er Jahre, als Koselleck in verschiedenen Vorträgen seine *Alexanderschlacht*-Bildanalyse aus-

9 Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über die Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte* [1868], hg. v. Rudolf Hübner, München 1943. Laut Besitzeintrag gelangte diese Ausgabe 1957 in Kosellecks Bibliothek, die sich jetzt im DLA Marbach befindet. In den Vorsatz notiert er sich »Gadamer: von Heidegger vor der Niederschrift von S[ein]+ Z[eit] in seinem Seminar behandelt«.

probierte, die Alte Pinakothek – erbaut von 1826 bis 1836 im historistischen Stil der frühen Neorenaissance, im Zweiten Weltkrieg von mehreren Fliegerbomben getroffen und teilweise zerstört – nach einer »kritischen Rekonstruktion« des Architekten Hans Döllgast gerade erst wieder eröffnet worden war. Döllgasts Entwurf war heftig umstritten, weil er sich entschied, das Gebäude nicht wieder in den Originalzustand zu versetzen, so als sei nichts geschehen.¹⁰ Er optierte aber auch gegen den Abriss und einen modernen Neubau, also ein Vorgehen wie später bei der Ruine der Neuen Pinakothek. An der Alten Pinakothek blieb die offene Wunde kenntlich, indem die eingerissene Fassade sichtbar mit unverputzten Ziegelsteinen vermauert und sogar der Grundriss geändert wurde. Der neue Eingang mit dem Treppenhaus im schlichten Pathos der Nachkriegsmoderne liegt genau an der Stelle, wo die Bomben die historistische Fassade Leo von Klenzes aufgerissen hatten.

Als Koselleck den Vortrag »Vergangene Zukunft« schrieb, war er ungefähr vierzig Jahre alt. Hinter ihm lagen nicht nur Studium und Promotion in Heidelberg, sondern auch Kindheit und Jugend im »Dritten Reich«, die neunmonatige Teilnahme als Achtzehnjähriger am Vernichtungskrieg in der Sowjetunion, genauer gesagt als Soldat der Artillerie in der 6. Armee in der Ukraine. Dem Vormarsch in Richtung Kaukasus und Stalingrad entkam er nur dadurch, dass ihm Ende Juni 1942, kurz vor Beginn der deutschen Sommeroffensive im Donbas, die zentnerschwere, von Pferden gezogene Lafette seines Geschützes über beide Füße rollte. Nach zehn Monaten im Lazarett und zwei weiteren Jahren Innendienst bei einer Radareinheit im Elsass wurde er erst wenige Wochen vor Kriegsende wieder an die Front beordert. Dort geriet er am 8. Mai 1945 in sowjetische Kriegsgefangenschaft, erst nach Auschwitz, um dort die IG-Farben-Chemiefabriken abzubauen, und dann für mehr als ein Jahr in ein Gulag-Straflager in Zentralasien, das er erneut nur durch Zufall überlebte.

Dieser »Erfahrungsraum« und »geschichtliche Horizont« schwang unausgesprochen mit, als Koselleck vor seinen Zuhörern im Februar 1965 in der Alten Aula in Heidelberg über den Riss zwischen Vergangenheit und Zukunft sprach. So begann die Antritts-

¹⁰ Erich Altenhöfer, »Die Alte Pinakothek«, in: *Aufbauzeit. Planen und Bauen. München 1945-1950. Katalog zum Architekturteil der Ausstellung Trümmerzeit im Münchner Stadtmuseum*, hg. v. Winfried Nerdinger, München 1984, S. 63-76.

vorlesung auch nicht mit Altdorfer, sondern mit einem Zitat von Johann Georg Hamann aus dem *Kleeblatt hellenistischer Briefe* (1762): »Kann man das Vergangene erkennen, wenn man das Gegenwärtige nicht einmal versteht? Und wer will vom Gegenwärtigen richtige Begriffe nehmen, ohne das Zukünftige zu wissen? Das Zukünftige bestimmt das Gegenwärtige und dieses das Vergangene.«¹¹ Für Hamann waren, so Koselleck, die drei zeitlichen Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft noch nicht auseinandergerissen. Seine Zeitgenossen begannen aber die neuen Begriffe »Geschichte«, »Revolution« oder auch »Fortschritt« in die eschatologische Leerstelle der »unbekannten Zukunft« zu rücken: Sie verklammerten den Riss zwischen Vergangenheit und Zukunft, indem sie die Zeit als eine aufsteigende Linie deuteten. In zeitlicher Umkehrung der Eschatologie bestimmte von nun an die Vergangenheit als »Geschichte« über die Gegenwart und Zukunft – von der Französischen Revolution bis in das eigene totale Zeitalter der beiden Weltkriege und der Erlösungs- und Vernichtungsideologien des 20. Jahrhunderts, die vorgaben, nur den Gesetzen »der Geschichte« zu folgen.

Aus dieser Geschichtskritik formuliert Koselleck die erste Prämisse für seine Historik. Wenn Geschichte als Wissenschaft noch möglich sein soll, dann gilt es, das Verhältnis der drei zeitlichen Dimensionen neu zu denken. Altdorfer und Hamann lebten noch im Horizont christlicher Zukunftserwartung, Schlegel und Koselleck nicht mehr – so sah es zumindest Koselleck. Was die Geschichte als Wissenschaft ausmache, sei die Frage nach der geschichtlichen Zeit. »Streng genommen«, so Koselleck in der Antrittsvorlesung, »ist alle Geschichte ›Zeitgeschichte‹.« Und als »Zeithistoriker« drehte er den Zeitpfeil einfach wieder um. Es gehe seinem »Vorgriff« darum, die »vergangene Zukunft als Bedingung vergangener Gegenwart und von deren Vergangenheit zu umreißen«.¹² Die Erwartungen vor-

11 Koselleck, »Vergangene Zukunft. Historische Bemerkungen zur Prognostik in der Neuzeit«, Bl. 1. Koselleck verwendet diese ersten Seiten der Antrittsvorlesung zwanzig Jahre später für den Aufsatz »Die unbekannte Zukunft und die Kunst der Prognose«, in: *Attempto. Nachrichten für die Mitglieder der Vereinigung der Freunde der Universität Tübingen* 70/71 (1984/85), S. 80-85, wiederabgedr. in Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt/M. 2000, S. 203-221. Siehe auch Johann Georg Hamann, *Kleeblatt hellenistischer Briefe. Text mit Wiedergabe des Erstdrucks*, hg. v. Karlheinz Löhrer, Frankfurt/M. 1994, S. 79.

12 Koselleck, »Vergangene Zukunft. Historische Bemerkungen zur Prognostik in der Neuzeit«, Bl. 3.

hergehender Generationen, ihre vergangenen Zukünfte sind es, die uns vergangene Wirklichkeiten und Ereignisfolgen erst begreifbar machen. Voraussetzung einer Historie nach der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts ist die zeit- und utopiekritische Einsicht, dass die Zukunft uns unbekannt ist. Nur die Vorstellung einer offenen Zukunft versetzt uns in die Lage, eine andere Gegenwart und Vergangenheit zu denken.

*

In die wenigen Seiten seiner Antrittsvorlesung von 1965 zwängte Koselleck viele der geschichtstheoretischen Themen und Thesen, die er in den nächsten Jahrzehnten entfalten sollte. Sie tauchen schon hier auf, so wie in anderen Texten aus dieser Zeit. Dem Exkurs zu Altdorfer voraus ging 1963 eine erste, nur eine Typoskriptseite umfassende methodologische Skizze zur Ikonologie, also zur historischen Bildwissenschaft. Auch hier interessierte Koselleck eine Erfahrung seiner Zeit. Gerade weil wir in Bildern denken, werden diese zur »Einbruchsstelle für die moderne politische Ikonenwelt, die die Gesichtsfelder umstellt (Reklame, Plakate, Spruchband: ein Bild bevor es ein Satz ist!, die Darstellung der Prominenz etc.) Das Bild geht leichter ein als das Wort: scheinbar ein Widerspruch.«¹³ Bilder können wortlos betrügen, sie bleiben haften, wandern ein in unsere Träume, wie Koselleck die moderne Bildpropaganda beschreibt. Auch das auf den ersten Blick etwas abseitige Interesse an der frühneuzeitlichen Prognose in der Antrittsvorlesung, hier noch »Rationalisierung der Zukunft« genannt, ist eines dieser Themen, die sich durch das gesamte Werk ziehen. Diese »Kunst der Prognose«, die es im 18. Jahrhundert noch Denis Diderot oder Christoph Martin Wieland erlaubte, den Verlauf der Französischen Revolution vorauszusagen, den plötzlichen Ausbruch wie auch das Ende in der Diktatur, ging, so Koselleck, mit der »Verzeitlichung« der Geschichte zunächst verloren. Am Beispiel der Schriften Lorenz von Steins zur preußischen Verfassung zeigt er, dass politische Prognosen dennoch möglich bleiben, wenn sie auf historischen Erfahrungssätzen beruhen, die theoretisch aus der Geschichte abgeleitet

13 Reinhart Koselleck, »Zur polit. Ikonologie«, Ts., März 1963, zit. n. Hubert Locher, »Denken in Bildern. Reinhart Kosellecks Programm *Zur politischen Ikonologie*«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3 (2009), S. 81-96, hier S. 83.

werden – sein erster programmatischer Aufsatz, veröffentlicht im Jahr der Antrittsvorlesung. Bereits hier findet sich also die Fragestellung der Historik nach sich wiederholenden Mustern in einer Übergangs- und Krisenzeit, die er in »Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont der neuzeitlich bewegten Geschichte« (1967) weiter entfaltet, geschrieben für die Festschrift seines Lehrers Karl Löwith. Im gleichen Jahr veröffentlicht er eine erste Skizze der Richtlinien für das Lexikon *Geschichtliche Grundbegriffe*, mit »Verzeitlichung« als zentraler These für den Übergang in die Moderne, aus der sich später die anderen Verlaufsthesen ergeben: die »Ideologisierbarkeit« (1967 noch »Verschleiß« und »Verblindung«¹⁴) sowie die »Politisierung« und »Demokratisierung« der politisch-sozialen Sprache und ihrer »Bewegungsbegriffe«, einschließlich des neuen Kollektivsingulars der »Geschichte«.

In diesen sozial-, begriffs- und bildgeschichtlichen Skizzen, implizit zugleich Zeitdiagnose und Geschichtstheorie, entwickelt Koselleck einen ganz eigenen Stil: abstrakt und theoretisch, ganze Jahrhunderte in wenigen Absätzen umgreifend, in die anthropologische, philosophische oder politische Vorannahmen eingehen, die sich bei flüchtiger Lektüre kaum erschließen. Enorm ist jedoch die Suggestivkraft der Metaphern, Bilder und Begriffe, gerade weil hier in einer dichten und eigensinnigen Sprache die Zeitfragen der eigenen, als katastrophisch begriffenen Zeit verhandelt werden.¹⁵ Kosellecks Dissertation, geschrieben in der ersten Jahreshälfte 1953 und veröffentlicht erst sechs Jahre später, wird auch aufgrund dieses leidenschaftlichen Stils, bei dem es immer ums Ganze zu gehen scheint, noch heute gelesen. Auch *Kritik und Krise* steht im Schatten der Katastrophe und blickt von dort aus auf die Welt des 18. Jahrhunderts, auf die den Dualismus von Moral und Politik verdeckende und verschleiernde Geschichtsphilosophie der Aufklärung, deren Kritik die Krise und den heraufziehenden Bürgerkrieg ungewollt verschärfte.¹⁶ »Gehen S' das is schön; sag'n S' es noch einmal« – so reagierte der junge Althistoriker Christian Meier 1956

14 Reinhart Koselleck, »Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), S. 81–99, hier S. 87.

15 Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley 1997.

16 Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* [1959], Frankfurt/M. 1973, S. 103.