

Ursache unbekannt

Warum Thukydides die Seuche nicht erklärte

Im zweiten Jahr des Peloponnesischen Krieges, 430 vor Christus, waren die spartanischen Truppen gerade in Attika eingefallen, als zuerst im Hafen Piräus, dann in Athen selbst eine Seuche zu grassieren begann. Ihr Ziel, so schätzt man, innerhalb weniger Jahre ein Viertel der attischen Bevölkerung zum Opfer. Thukydides, der selbst erkrankte, aber genau schildert den Krankheitsverlauf, beschreibt genau: Fieber, eine Entzündung der Augen und ein pustelartiger Ausschlag begleiteten eine Infektion des Rachens und der Zunge, die in den Körper hinabstieg, in die Brust, wo heftiger Husten entstand, in den Magen, wo mit Diarrhöe reagiert wurde, schließlich in die Genitalien und Extremitäten, die Überlebende oft verloren. Ein inneres Brennen verzehrte die Patienten, die Durst litten und keine Kleider mehr ertrugen. Die meisten starben nach sieben bis neun Tagen.

Aber warum versucht, diese Epidemie mit Pest, Typhus und einer ganzen Reihe viraler Infektionen zu identifizieren, darunter Masern, Ebola und Pocken, aber keine Diagnose passt zu dem Symptombild, das Thukydides zeichnet. Man hat vermutet, dass die Seuche ein heute unbekanntes Virus war, aber das ist nicht mehr. Um welche Krankheit es sich auch handelt haben mag, bemerkenswert ist, dass Thukydides ihren ansteckenden Charakter erkannte. Es gab in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christus schon eine florierende Medizin, aber sie scheint den Ansteckungsregeln keine besondere Beachtung geschenkt zu haben. Thukydides bemerkte sogar, dass gesunde Patienten Immunität genossen.

Er weist der Seuche den Charakter einer Zäsur zu, indem er von ihr unmittelbar nach der Rede des Perikles auf die Gefallenen erzählt. Hart stößt die zivilisatorische Katastrophe auf das Idealbild, das Perikles von Athen entwirft. Die Gegenüberstellung leuchtet die Fragilität politischer und kultureller Errungenschaften grell aus. Schon zu Beginn seines Geschichtswerks führt Thukydides die Epidemie als Beleg dafür an, dass der Peloponnesische Krieg die bisher größte Erschütterung der griechischen Welt gewesen sei.

Die Darstellung der Seuche relativiert auch seinen eigenen historiographischen Anspruch. Thukydides verspricht den Lesern Nutzen: Dank seiner Aufzeichnungen seien sie imstande, auch zukünftige Entwicklungen besser zu verstehen, die aufgrund der menschlichen Natur so oder ähnlich wie die von ihm erzählten Ereignisse ablaufen würden. Will der Historiker demnach mit seiner detaillierten Beschreibung der Seuche dem Leser das Wissen vermitteln, um die Krankheit, sollte sie erneut auftauchen, zu erkennen? Kein Heilmittel wurde gefunden, keine Möglichkeit ausgemacht, die Krankheit vorzubeugen.

Die politischen Folgen der attischen Seuche sind offensichtlich. Sie schwächte Athen am Beginn des Kriegs und verringerte die Zahl seiner wehrfähigen Männer drastisch. Andererseits hielt der Anblick der Scheiterhaufen die spartanischen Truppen von, aber wieder nach Attika einzufallen. Auch propagandistisch wurde die Epidemie ausgeschlachtet. Auf der einen Seite interpretierte man sie als ein Zeichen dafür, dass die Götter die Spartaner unterstützen, auf der anderen Seite die schuldige Athen. Sparta brünnelt vergiftet und damit die Seuche ausgelöst zu haben.

Vor allem aber beobachtete Thukydides die Wirkung der Epidemie auf das soziale Leben: Aus Furcht vor Ansteckung hätten sich einige Athener isoliert, andere seien in die Stadtbrunnen vergiftet und damit die Seuche ausgelöst zu haben.

Bemerkenswert ist, was Thukydides nicht schreibt. Er bietet nicht nur keine religiöse Erklärung, wie sie Zeitgenossen vobrachten, sondern vertritt darauf, die Gründe für die Epidemie überhaupt zu bestimmen. Bei einem Historiker, der begrifflich zwischen verschiedenen Formen von Ursachen unterschied und es als sein Kerngeschäft ansah, Kausalbeziehungen zu erkennen, ist diese Beschränkung auf eine bloße Beschreibung der Phänomene erstaunlich. Interessierte ihn nicht, welche Umstände die Verbreitung der Seuche begünstigten? Der in der römischen Kaiserzeit über dieselben Ereignisse schreiben der Historiker Diodor erwähnt die Kriegsbefehle Konzentration vieler Menschen in Athen, einen feuchten Winter, der stehendes Wasser zurückließ, Misserten, die zu einer ungesunden Ernährung zwangen, und das Ausbleiben von Winden, die Abkühlung zu bringen pflegten. Thukydides dagegen sah das Einbrechen der Seuche an sich als einen Kausalzusammenhang, der über die Athener hereinbrach und durch ihr Handeln nicht erklärt werden konnte. JONAS GRETHEIN

Vor fünfzig Jahren, vom 6. bis zum 11. April 1970, tagte in Köln der 12. Deutsche Kunsthistoriker-Kongress. In die Geschichte des Fachs ist die Veranstaltung als Austragungsort einer Kontroverse eingegangen, in der zwei Generationen von Kunsthistorikern sich mit unvereinbaren Positionen gegenüberstanden. Im Zentrum stand die von Leopold Ettlinger und Martin Warnke geleitete Sektion „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“. Warnke hat die Vorträge wenig später publiziert und auch die Diskussionsprotokolle dokumentiert. Die als „aufkegelnden“ beschriebene Atmosphäre kommt in den Mitschriften lebhaft zum Ausdruck. „Als schlechter Scherz“, so berichtete „Der Spiegel“, „empfanden die Gelehrten den Versuch, statt ehrwürdiger Bilder, Statuen und Kathedralen auch einmal die Verfahrenswissenschaft ihrer eigenen Disziplin samt den politischen Hintergründen zu untersuchen.“

Schon die erste Wortmeldung zum ersten Vortrag dokumentiert den Unwillen des Fragestellers, sich durch Argumente auf das Vorgelegene einzulassen. In seinem Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Bernini „Heilige Therese“ hatte Winfried Ranke die Tendenz der Interpretation beschrieben, in der Verehrung für das zeitlos Gültige des Werks die Bedingungen des eigenen historischen Standorts zu vergessen. Warum Ranke denn keine Diapositive gezeigt habe, wollte der Fragesteller wissen – eine Ermahnung, statt über Grundsätze des Fachs nachzudenken, doch bitte zum kunsthistorischen Normalbetrieb zurückzukehren. Dasselbe Unverständnis offenbarte die anschließende Wortmeldung: „Herr Ranke, nun machen Sie mal eine Beschreibung“, wurde der Vortragende aufgefordert – als sei dessen Kritik an tradierten Rezeptionsritualen der unlautere Versuch gewesen, sich vor eigenen Beschreibungen zu drücken.

Der Vorschlag von Berthold Hinz, den „Bamberger Reiter“ als Werk nicht der Gotik, sondern des zwanzigsten Jahrhunderts“ in Augenschein zu nehmen, sorgte für weiteren Unmut. In seiner Zusammenfassung der kunsthistorischen Literatur hatte Hinz demonstriert, wie die Interpreten die Skulptur wider besseres Wissen zunächst zum Ausdruck deutschen Wissens stilisierten, um anschließend zu folgern, dass nur ein Angehöriger der deutschen Volksgemeinschaft imstande sei, das Wesen dieses Meisterwerks zu erfassen. Hinz erinnerte daran, dass diese Denkfür ihre Anfänge am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts genommen hatte, aber auch in den späten fünfziger Jahren noch selbstverständlich in Anschlag gebracht wurde.

Geschichte der Kunstgeschichte ohne Namen

Noch näher an die Beschreibungspraxis der Gegenwart führte schließlich Warnkes Vortrag „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur“. In größter Klarheit demonstrierte der Vortragende anhand populärer Werkbeschreibungen, wie den Autoren das Schreiben über Kunst unter der Hand zu Zuchtexerzizien geraten war, in denen autoritäre Muster von Herrschaft und Unterordnung überbeten. Den Interpreten alt und neuer Kunst erschienen die Werke vornehmlich als Ausdruck von Strenge, Zwang und innerer Notwendigkeit. Noch eine scheinbar sachliche Beschreibung des Königsportals von Chartres musste ein „beherrschendes Zentrum“ ausweisen, am Naumburger Dom sollten sich die Einzelformen der Skulptur dem „Ganzen unterordnen“.

Die Kritik, die den Vortragenden aus dem Auditorium entgegenkam, folgte meist demselben Muster. Man versuchte, sich über die Nebenwege der Polemik einer inhaltlichen Diskussion zu entziehen. Die Zitate, hieß es, seien aus dem Zusammenhang gerissen, man habe unbedeutende Autoren „his herunter zu Volksschullehrern“ zitiert, sich selbstgerecht in Szene gesetzt und die saubere Wissenschaft in Misskredit gebracht. Überdies erinnerte die Macht der Vorträge an kabarettartige Einlagen, wie man sie nur von Institutisten an Karnevalen auf dem Treppchen in Köln, so räumte er sich vor wenigen Jahren, „erlaubte sich Warnke keine Gefühlsausbrüche. Ohne Namen zu nennen, ohne Personen zu denunzieren und zu beschuldigen, nur durch namenlose Zitate stellte er eine kunsthistorische Ekphrasis bloß, welche die ästhetische Wertung mit Gewalt und Zwang, Unterordnung und Macht vermaß.“ Im historischen Abstand nach Sauerländer eine differenzierte, auch selbstkritische Haltung ein. Zunächst beschrieb er indes in der „Kunstchronik“, der Zeitschrift des von ihm geleiteten Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, die fragliche Sektion als „unorganisierte Übertragungsversuch aus anderen Gebieten der Wissenschaft auf den Arbeitsbereich der Kunstgeschichte“ und meinte damit die „gesellschaftskritischen, gar marxistischen Analysen“ der jüngeren Kollegen. Im Unterschied zu vielen anderen sah Sauerländer aber schon damals klar, dass die Studienzeit der Referenten in eine „Phase der kunsthistorischen Arbeit“ fiel, die durch eine „Spezialisierung der Sach-

Und wo bleiben die Diapositive, Herr Warnke?

Noch immer räumten die Kunsthistoriker dem Guten und Schönen den leeren Platz überm Katheder ein, als sie vor fünfzig Jahren in Köln zusammentraten. Seit dieser Tagung ist das Fach ein anderes. Die damals vorgetragene Kritik an den Routinen der Kunstbetrachtung ist heute unter verändertem Vorzeichen wieder aktuell.



Die disputierenden Propheten an der Chorschranke des Bamberger Doms bleiben „in der Haft der ornamental gesteuerten Linie“. Diese Formulierung zitierte Martin Warnke in seinem Kölner Vortrag aus dem 1962 in der Reihe der „blauen Bücher“ erschienenen Werk „Deutsche Plastik der Früh- und Hochgotik“ von Alexander Freiherr von Reitzenstein. Im Druck fette Warnke die Wörter „Haft“ und „gesteuert“, um zu illustrieren, dass sich seine Disziplin aus der Gefangenschaft einer autoritären Denkart nicht noch befreit habe. Reitzenstein war 1928 von Wilhelm Pinder in München mit einer Arbeit über das Grab von Paps Clemens II. im Bamberger Dom promoviert worden; ein Jahr zuvor hatte Pinder das Buch „Der Bamberger Dom und seine Bildwerke“ herausgebracht, illustriert mit Fotografien von Walter Hege.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte/VG Bild-Kunst, Bonn 2020

forschung bei fast völliger Abwesenheit der Methodendiskussion gekennzeichnet war“.

Das alles ist lange her. Viele der Protagonisten sind verstorben, Warnke im vergangenen Dezember, Sauerländer im Jahr zuvor. Wie stellt sich nach fünfzig Jahren eine Bilanz der Kölner Debatten dar? In vielen Punkten hat sich die kritische Perspektive von damals durchgesetzt. Die Problematik, die Ulrich Keller mit seinem Vortrag über „Rembrandt als Ware“ erregte, weil er die populärwissenschaftliche Rembrandt-Rezeption als Echo der akademischen Kunstgeschichte beschrieb, wäre heute kaum mehr denkbar.

Die Legende vom Künstlerrebell

Die Kunstgeschichte hat sich erweitert und differenziert, die außerkünstlerische Bildproduktion ist ebenso zu ihrem Gegenstand geworden wie die außereuropäische Kunst. Zur Zeit der Kölner Tagung dominierte auch noch die Vorstellung, die akademische Kunstgeschichte müsse eine Art Sicherheitsabstand zur Kunstproduktion der eigenen Zeit wahrnehmen. Dahinter stand die Idee vom historischen Reifungsprozess der Kunst, die wie ein gutes Stück Fleisch zuerst im Vorrat der Geschichte abhingen musste, bevor man sich ein Urteil zutrauen konnte. Diese Fiktion einer neutralen Wissenschaftlichkeit hat sich nicht halten können.

Ein Generationenkonflikt wie 1970 ist gegenwärtig nicht erkennbar. Die Drohung mit Klagen, wie sie Warnke mehrfach erreicht, gehört nicht mehr zum Repertoire wissenschaftlicher Auseinandersetzung; überhaupt ist die Schärfe der Polemik verschwunden. Diese positive Bilanz beschreibt die Lage aber nur unvollständig. Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob die neue Friedlichkeit Ausdruck endlich erreichter Toleranz ist oder die schlechte Unerkennung einer von „unten“ zu „unten“ mitleidenden Wissenschaft. Ausdruck von Pluralismus oder allgemeiner Indifferenz und Betriebsamkeit im Leerlauf?

Eines von dem, was in Köln zur Debatte stand, wäre heute noch aktuell, mit anderen Zielsetzungen. Warnkes Beschreibung der Kunstgeschichte als Fach, „in dem man noch immer gerne für „Kunstkritik“ – „Kunstbetrachtung“ setzt“, kommt einem noch immer nicht fremd vor. Im Bereich der Gegenwartskunst muss ein nicht geringer Teil der Textproduktion als Dienstleistung verstanden werden. Einer sprachkritischen „Untersuchung“ wie Warnke sie vornahm, wäre auch hier angebracht, ihr Gegenstand hat sich allerdings radikal verändert. Kritik an autoritären Sprachmustern muss heute nicht länger gebüht werden. Der Jargon hat sich beinahe ins Gegenteil verkehrt. Tautologisch wird die Widerständigkeit der Kunst besprochen: Das Kunstwerk widersteht sich, entlarvt und unterläuft. Als Grundeinstel-

lung ist das zweifelloso sympathischer als die von Warnke beschriebenen Zuchtexerzizien. Eine fundierte Kritik der Kunst fällt paradoxerweise aber auch hier aus, weil man die Kunst per se zur Sache der Subversion erklärt – als sei ihr kritisches Potential seit den Avantgarden auf Dauer gestellt und müsse im Einzelnen nicht mehr argumentativ begründet werden.

Eine andere Variante zeitgenössischer Kunst scheint die Verabschiedung vom Modus der Kritik schon von sich aus abzulegen: die Suche nach Entspannung in der Immersion. Der Betrachter soll aktiv ins Werk einbezogen werden. Sein reflektierter Abstand zum Werk, früher notwendige Bedingung der Kunstbetrachtung, gilt nun als Hindernis auf dem Weg zum unmittelbaren Erleben. An die Stelle von Kritik tritt die Affirmation, das Eintreten, Mitmachen und Dabeisein, mithin derselbe Imperativ, der in allen anderen Räumen der Konsumption auch gilt.

Kunstgeschichte, so hatte Hinz in Köln bemerkt, gibt „notwendig auch Auskunft über der geschichtlichen Ort ihrer Methodik“. Eine Selbstbefragung, wie sie vor fünfzig Jahren unternommen wurde, wäre heute wieder angebracht. Warnke hatte daran erinnert, dass Kunstwerke „niemals Objekte sind oder waren, denen wertfrei und interesselos begegnet worden wäre, sondern dass ihnen jede Generation immer auch das antut, was sie selbst antut“.

PETER GEIMER

Der fing ja gut an

Habermas als Erzähler

Die Publikation des voluminösen Spätwerks „Auch eine Geschichte der Philosophie“ von Jürgen Habermas (FAZ, vom 9. November 2019) stellt unbestritten ein philosophisches Ereignis dar. Dass ein öffentlich so wirkmächtiger Philosoph zum krönenden Abschluss so etwas wie eine Gesamtschau entfaltete, ist auch für jene ein Glücksfall, die seine Positionen nicht in jeder Hinsicht teilen. Die eigentliche Neugierde zeichnet sich indes nicht auf inhaltlicher Ebene ab. Denn die Ausdifferenzierung der Vernunft schreitet in der Darstellung des Verfassers erwartungsgemäß in geradezu gleichmäßig ammutenden Schritten auf jenen Punkt zu, den er mit der eigenen Position markiert hat. Umständliche Nebenwege sind hier nicht nötig. In einem Interview mit dem „Kölner Stadt-Anzeiger“ hat Habermas soeben erläutert, warum er Nietzsche nicht berücksichtigt hat: „Ich interessiere mich eigentlich nur noch für einen bestimmten Aspekt seiner Wirkungsgeschichte – und zwar für die fatale Neigung mancher Philosophen, verdrängte religiöse Erfahrungen ins Ästhetische gewissermaßen zu sublimieren.“

Überschender als der Inhalt ist die Form, denn die titelgebende „Geschichte“ hat narrative Qualität. Wenn Habermas die Leser ins nördliche Gangestahl führt und dort die mit Suspense geladene Geschichte vom Aufstieg des Buddhismus erzählt, hört man das Lagerfeuer knistern. Ja, so war das damals mit der Brahmanen-Kastei und dem erwachten Prinzen Siddhartha Gautama. Das sind wissenschaftslogische Räuberposteln, die man immer wieder gerne hört.

Erstaunlich bleibt, dass Habermas diesen Übergang zur narrativen Philosophie im Titel ankündigt und gleichzeitig im Text zurückweist. Paradigmatisch deutlich wird dies in der Art und Weise, in der er mit Hans Blumenberg verfährt. Dieser wird gelobt für den Aufweis des Arguments, dass die Neuzeit ihre Legitimation aus sich selbst schöpfen könne. In der Auseinandersetzung mit Carl Schmitt und Karl Löwith ist Blumenberg ein gerngesehener Bundesgenosse, der jedoch, wie Habermas kritisch anmerkt, negativ auf den Monothemismus als Kontrastfolie fixiert gewesen sei. Immerhin, so Habermas, habe Blumenberg „die Legitimität der Neuzeit gegenüber allen Konstruktionen einer ‚Verfallsgeschichte als eine dank besserer Argumente erstrittene Entkopplung von ihren geschichtlichen Bindungen verteidigt“. Doch hier endet der Satz noch nicht. Er setzt sich hinter eine Klammer mit dem Hinweis fort, Blumenberg habe all dies getan „um dann freilich selbst in die Rhetorik einer ‚Arbeit am Mythos‘ auszuweichen ...“ Als Tiger oder mit Sibylle Lewitscharoff vielleicht als Löwe der Aufklärung gesprungen, als Fallbeutler vorläufer des Neuen Mythos gelangt.

Diese Einschätzung erstaunt nicht nur in ihrer Kürze. Wenn man der Meinung ist, Blumenberg sei nach dem Neuzeit-Buch irgendwam falsch abgeboten, könnte man dies durchaus ausführender begründen. Ist die Frage nach der Vernunft des Mythos, dem Ineinander von Argumenten und Erzählungen, so abwegig? Habermas selbst betreibt nicht nur eine narrative Philosophie, sondern räumt ausdrücklich die Legitimität erzählender Interessenartikulation im demokratischen Prozess ein. In der empirischen Debatte über die Verabschiedung des „Storytelling“: Marginalisierte Gruppen müssen sich nicht von Anfang an in geschiffenen Plädoyers äußern und ausformulierte Gesetzesvorschlüsse zur Abstimmung stellen, sondern können erst einmal erzählen, was sie erleben und was ihnen wichtig ist. So manches Argument kommt zu nicht im Gewand einer Geschichte daher, ja womöglich kann es sich in diese Hillen nie frei machen.

Dass Habermas Blumenbergs Versuche, solche mythomorphen Formen von Vernunft genauer zu verstehen, einfach als Rhetorik abtut, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Denn gerade die Leitdiffferenz von bloßer Rhetorik einerseits und echter Vernunft andererseits ist aus Blumenbergs Sicht in Frage zu stellen. Dass schon Platons Kritik der Rhetorik mit recht groben rhetorischen Mitteln arbeitet, ist längst ein Gemeinplatz. Ausgerechnet Blumenberg, der davon warnte, der Vorwurf der Rhetorik könne zum Exklusivstrick werden, muss sich nun von Habermas sagen lassen, er habe sich in Rhetorik verstrickt.

Eigentlich läge es nahe, die Pointe des titelgebenden „Auch“ mit Blumenberg zu erläutern. Denn genau im Modus eines sich selbst relativierenden Vorschlags, eines Ansinneins, wie Kant formulieren würde, tritt auch Habermas in „Arbeit am Mythos“ auf. So könnte es gewesen sein, gibt er zu verstehen, wenn er über den frühen Menschen spekuliert. Und so wäre dann auch die Geschichte von Jürgen Habermas eine mögliche Art, von einer Sache zu erzählen, die wir als Ganzes nie vor Augen haben können. Man könnte auch eine andere Geschichte erzählen – ein andermal. FELIX HEIDENREICH