

# UC Berkeley

## UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

### Title

„Dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation“ Gespenstische Figuren der Souveränität zwischen 1910 und 1919

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8js9h1h6>

### Author

Haselbeck, Sebastian

### Publication Date

2017

Peer reviewed|Thesis/dissertation

**„Dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation“  
Gespenstische Figuren der Souveränität zwischen 1910 und 1919**

by  
Sebastian Haselbeck

A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor  
of Philosophy in German

in the Graduate Division of the University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Anton Kaes, Chair

Professor Niklaus Largier

Professor Martin Jay

Summer 2017

„Dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation“  
Gespenstische Figuren der Souveränität zwischen 1910 und 1919

© 2017

by Sebastian Haselbeck

Abstract

„Dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation“  
Gespenstische Figuren der Souveränität zwischen 1910 und 1919

“This terrifying doubleness [Doppelgängertum] of representation”  
Specters of Sovereignty between 1910 and 1919

by

Sebastian Haselbeck

Doctor of Philosophy in German

University of California, Berkeley

Professor Anton Kaes, Chair

In 1917, the German politician Hugo Preuß delivered a speech in Berlin on the occasion of the Kaiser’s birthday. Preuß argued that the cult of an Emperor was an anachronistic remnant of a bygone era. Yet as a concept it was strangely effective in its hold on the political imagination: World War I had shifted modern political thought away from revering the individual and directed attention to the grand, depersonalized contexts and currents of history itself. This dissertation argues that in the transitional period from monarchy to democracy between 1910 and 1919, although the monarchy was increasingly perceived as anachronistic in Germany and Austria, the idea or schema of a personified form of sovereignty occupied a powerful albeit ambiguous presence in the cultural and political imaginary. For unlike in France, there would be no violent, revolutionary rupture of Hohenzollern and Habsburg monarchical power until 1918. Yet the monarch’s presence was fraught, for although the Kaiser was still literally present on the political scene, the figure of the emperor was clearly perceived as a ghostly remnant of a political tradition that was out of sync with the times. The institution of monarchy had no future and lived on, already, as a cultural phantom. This ambivalent state, or to speak with Ernst Bloch, of simultaneous non-simultaneity, resulted in an outpouring of “Doppelgänger,” literary and cinematic ghostly doubles of sovereigns. These figures, wavering between what Ernst Kantorowicz influentially termed the “king’s two bodies,” are the subjects of this dissertation’s line of inquiry.

Before the democratic reforms of the postwar period, I suggest, literature and cinema became key cultural sites that registered future political changes in structures of political representation and responded to them by developing new forms of representation in which alternative models of sovereignty were articulated and developed. Literary texts furnished a reflexive space in which these models could be manipulated, resulting in new imaginary combinations and narratives in which an increasingly bureaucratic and reified political present could conflate with the remains of the monarch’s *corpus mysticum*. Short forms of texts like the gloss, the anecdote, or the newspaper notice, I argue, were especially suited to exploring these new forms of representation. For in these ephemeral textual genres, authors were able to shrink and condense the “anachronistic” form of the royal sovereign in ways that augmented and simultaneously dissected his new “ephemeral” representational status.

The same was true in the cinema, where an incipient new world of ephemeral celluloid doubles could intersect in volatile ways with the ghostly political present of the monarchy. The first chapter addresses this multiplicity of Imperial doubles by examining a short text by the Austrian author Bernhold Viertel. This anecdote recounts the meeting between Kaiser Franz Josef I. and Friedrich Wilhelm II. in the *Kinematographentheater* at the Prater in Vienna on the occasion of the First International Hunting Exhibition. Viertel's text introduces the havoc that results when Emperors come face to face not only with each other, but also with their filmic doppelgängers and when traditional, aristocratic leisure practices like hunting are confronted with the mass culture industry. Viertel's emphasis on ghostly doubles leads to the second chapter, of which two short texts by Franz Kafka are the subject. In the short story *Beim Bau der chinesischen Mauer* and the unfinished one-act play *Der Grufwächter*, Kafka transforms the Habsburg monarchy into a phantom that finds itself inhabiting the emerging new institutional world of political bureaucracy. In 1915, these monarchical phantoms found a concrete form in Germany: a colossal, wooden effigy of the war hero General Paul von Hindenburg that was erected in the heart of Berlin. Dada author Hugo Ball composed a gloss about this wooden giant, into which the German public was invited to hammer nails. As Ball recounts, this curious form of an ephemeral monument paradoxically channeled fetishistic and destructive elements from the masses into a new ersatz figure of representational authority. Max Weber's writings from the same period mark some of the best known contemporary attempts to synthesize and systematize questions of modern political structures and representations into an incipient sociological discourse. The final chapter explores the ways in which Weber construes the relationship between bureaucracy and charisma as articulated in his famous speech *Politik als Beruf*. In particular, the chapter focuses on Weber's concept of charismatic leadership and Weber's curious example of the "ingenious pirate," a literary conceit that I argue can only exist as a cypher of anti-bureaucratic desire for charisma *from* the perspective of the rational, disenchanted world of the office. This set of case studies in the political imaginary of the Wilhelmine period thus moves from 1910 to 1919 via a wide variety of new literary genres and cultural practices. This variety reflects the numerous ways in which authors and spectators (not least monarchs themselves) confronted a consistent set of questions relating to modern sovereignty, but arrived at a plethora of different answers. It concludes with what I argue might characterize the symbolic end of an era: a 1919 photograph widely disseminated in the mass press of the first German president Friedrich Ebert. The photograph depicts Ebert in a swimming suit on the beach, marking what would emerge as a new, "democratic" era in the relationship between political authority and representational embodiment.

## INHALT

<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>1</b>
Nachbilder monarchischer Souveränität zwischen 1910 und 1919 .....	1
Vorausschau .....	6
<b>I „[D]IESES FURCHTBARE DOPPELGÄNGERTUM DER REPRÄSENTATION“.</b>	
<b>VIER KAISER IM KINO</b> .....	<b>9</b>
1910. <i>Die zwei Körper des Königs</i> . Anfang und Ende monarchischer Repräsentation .....	9
Mythenschau im Kinematographentheater: Der Kaiser und das Kino um 1910 .....	14
Berthold Viertels Filmriss .....	21
Großer Auftritt bei geringer Beleuchtung. Souveräne Jäger auf der Kinoleinwand .....	27
Die Anekdote als politische Form .....	34
Aus aufgedeckten Gräbern: Die gespenstische Transformation monarchischer Repräsentation und moderner Souveränität .....	37
<b>II TOTE KAISER, POLITISCHE WIEDERGÄNGER UND FRANZ KAFKAS</b>	
<b>HABSBURGISCHE GESPENSTERGESCHICHTEN</b> .....	<b>40</b>
Kafkas China und die Fundamentierung des Politischen im Frühjahr 1917 .....	40
Mauerbau mit Lücken. Architektur und Gemeinschaftsbildung .....	43
Architektonische Geschichtsschreibung und das „System des Teilbaus“ .....	46
Die „allerundeutlichste Einrichtung“. Politische Repräsentation und das Problem der Sichtbarkeit .....	50
„Umarmung aus der Ferne“ – Zur Versinnlichung des Politischen in Kafkas China .....	53
Die versäumte und die immerwährende Revolution .....	57
30. November 1916. Das Begräbnis des Kaisers und das Schicksal des politischen Körpers .....	61
Der tote Kaiser klopft an. Monarchische Begräbnisformen und die Demokratisierung der Begräbniskultur im 19. Jahrhundert .....	65
Der verdoppelte Gruftwächter, eine „polizeiliche Notwendigkeit“ .....	70
Das umgekehrte Klopfritual .....	74
„Welcher Friedrich?“. Die Zuversicht der Gespenster .....	78

<b>III „DER AUSGENAGELTE HINDENBURG“. ERSATZKAISER UND NAGELSTATUEN: DIE IKONOKLASTISCHE REVOLUTION .....</b>	<b>85</b>
Das ephemere Denkmal: Der hölzerne Hindenburg auf dem Königsplatz in Berlin .....	85
Denkmalskult und Arbeit am nationalen Gedächtnis .....	87
Aufrichtung und Zerstörung eines ‚Ersatzkaisers‘ im Krieg .....	91
Hugo Balls Ausnagelung des Holzhindenburgs .....	98
Plastizität und Teilhabe: Hugo Balls Nagelstatue und Carl Einsteins <i>Negerplastik</i> .....	104
Das Heulen patriotischer Hyänen oder Hugo Ball als „der christliche Bakuninist“ .....	107
Ikonoklasmus und politischer Tastsinn .....	115
Die ‚Abrüstung‘ des „eisernen Hindenburg“ .....	122
 <b>IV MAX WEBER ZWISCHEN DEN STÜHLEN: BÜROKRATIE UND CHARISMA ....</b>	<b>126</b>
Heuristische Fiktion, Gnadengabe, Antidot: Zur Entstehungsgeschichte von Max Webers Idealtypus charismatischer Herrschaft .....	130
Exkurs: Rudolf Sohms <i>Kirchenrecht</i> und die Entdeckung des paulinischen Charismas .....	134
Aus der toten Zone bürokratischer Phantasie: Max Webers „genialer Seeräuber“ .....	139
 <b>EPILOG. DER SOUVERÄN GEHT SCHWIMMEN .....</b>	<b>147</b>
Friedrich Ebert in Badehose .....	147
 <b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>151</b>
Verzeichnis der Siglen .....	151
Ungedruckte Quellen .....	151
Gedruckte Quellen und Literatur .....	151
Verzeichnis der Filme .....	174
Verzeichnis der Abbildungen .....	174

## DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt meinen Betreuern in Berkeley Tony Kaes, Niklaus Largier und Martin Jay, in deren wunderbaren Seminaren und durch deren Unterstützung ich so viel gelernt habe. Tony und Niklaus danke ich für die einmalige Möglichkeit, nach Berkeley an das German Department zu kommen. Die Jahre in Berkeley gehören zu den wichtigsten und schönsten in meiner Studienzeit. Karen Feldman, Niko Euba und Chenxi Tang danke ich für besondere Seminare und Diskussionen, Andrea Rapport für ihre großartige Hilfe am Department, Cathie Jones für ihre Unterstützung in Verwaltungsfragen.

Eva Horn und Helmut Lethen bin ich dankbar für ihren Rat und ihre Hilfe im Anfangsstadium dieser Dissertation an der Universität Wien und am IFK. Für Gespräche und Diskussionen danke ich den Fellows und Mitarbeitern des IFK. Mein Dank gilt dem IFK, dem German Department der UC Berkeley, der Max Kade Foundation, dem Institute of European Studies, der Marshall Foundation, dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach und der Graduate Division der UC Berkeley außerdem für ihre großzügige finanzielle Unterstützung.

Ohne Mario Wimmer und Beate Fricke hätte ich mich in Berkeley nie so heimisch gefühlt. Beate danke ich für ihren Enthusiasmus und ihr Interesse, Mario für seine besondere Unterstützung in den verschiedensten Lebenslagen, für seine kritischen Fragen, und die gemeinsame Zeit, Jann Fricke für leidenschaftliche soccer matches und Wasserschlachten. Sehr verbunden bin ich außerdem Elena Balashova für eine besondere Zeit in der Spaulding Avenue, Tara Hottman und Sasha Rossman für die gemeinsame schöne Zeit in Berkeley und eine besondere Arbeitsgemeinschaft in Dwinelle Hall 9405.

Meinen Eltern Claudia und Helmut Haselbeck danke ich für ihre Unterstützung und ihr Interesse an meiner Arbeit über einen langen Zeitraum. In Berlin danke ich Enno Reemts für seinen Beistand und seine Freundschaft.

Ganz besonders für ihre Solidarität, ihre kritischen Nachfragen, Einwände, ihre engagierten Lektüren und aufmerksamen Korrekturen danke ich Sasha Rossman, Sabine Biebl und Dea Erwig, ohne die ich diese Arbeit in ihrer jetzigen Form nicht hätte fertigstellen können. Dea Erwig hat mich nicht nur bei dieser Arbeit begleitet, sondern auch in allen anderen Lebenslagen. Ihr danke ich für die gemeinsame Zeit in München, Berkeley und nun in Berlin. Ohne ihre Streitlust, ihren Scharfsinn und ihre Leidenschaft wäre alles nur halb so schön.



## EINLEITUNG

### Nachbilder monarchischer Souveränität zwischen 1910 und 1919

Unter dem Titel *Die Wandlung des deutschen Kaisergedankens* hielt Hugo Preuß, einer der späteren Autoren der Weimarer Verfassung, im Januar 1917 anlässlich des Kaisergeburtstags einen Vortrag in der Aula der Handels-Hochschule Berlin.<sup>1</sup> Unbeeindruckt bezeichnet Preuß darin den Kaisergedanken als „ärkste[n] Anachronismus“<sup>2</sup> und würdigt dennoch das „deutsche] Kaisertum als historisch-politische Institution“.<sup>3</sup> Der Krieg habe das Denken der Zeit „über das Individuelle aller Einzelpersonlichkeit“ verdrängt, die Einzelperson, selbst die des Kaisers, trete zurück hinter den „großen Zusammenhängen der überindividuellen geschichtlichen Entwicklung“.<sup>4</sup>

Durch ein Jahrtausend unserer Geschichte geht der deutsche Kaisergedanke; er lebt fort auch in Zeiten, da das Kaisertum selbst zum Schemen verblaßt oder völlig verschwunden ist. Doch in diesem tausendjährigen Leben hat der deutsche Kaisergedanke die wesentlichsten Wandlungen seines rechtlich politischen Inhalts erfahren. Von diesen Wandlungen des deutschen Kaisergedankens möchte ich heute, am Tage des Deutschen Kaisers, ein Bild, in flüchtigen Umrissen freilich nur, zu entwerfen versuchen.<sup>5</sup>

Der Kaisergedanke existiert in der Tradition, die Preuß skizziert, losgelöst von den Trägern des Titels und unabhängig von der Existenz eines dazugehörigen Reiches. Als Chiffre für die Gefahren des Interregnums, der Zeit ohne Herrscher, kursiert im Diskurs der Zeit, ein sprichwörtlich gewordenes Zitat von Friedrich Schiller, das auch Preuß in seinem kurzen historischen Überblick nicht auslässt, wenn er über „die kaiserlose, die schreckliche Zeit“<sup>6</sup> spricht. Der zentrale Punkt von Preuß' Vortrag aber ist, dass, selbst wenn „das Kaisertum [...] zum Schemen verblaßt“ ist, nicht von einer kaiserlosen Zeit die Rede sein muss, weil der Kaisergedanke dennoch fortlebt. Dieser löst sich im historischen Wandel jedoch aus seiner Bindung an einen konkreten individuellen Kaiser und wird zu einem ‚Schema‘, das auf

---

<sup>1</sup> Hugo Preuß: *Die Wandlungen des deutschen Kaisergedankens: Korporation d. Kaufmannschaft von Berlin, Handels-Hochschule Berlin zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. d. Kaisers am 27. Jan. 1917. Vorgetragen von Prof. Dr. Hugo Preuß.* Berlin 1917. Vgl. zur Geschichte des Kaisergedankens in Deutschland auch die historische Darstellung und Quellensammlung von Elisabeth Fehrenbach: *Wandlungen des deutschen Kaisergedankens 1871-1918.* München, Wien 1969.

<sup>2</sup> Preuß: *Die Wandlungen des deutschen Kaisergedankens*, S. 5: „Denn es ist der ärgste Anachronismus, den Maßstab des Staatsgedankens, vollends gar den des nationalen Staates an die Gestaltungen der feudalen Welt des Mittelalters legen zu wollen [...]“

<sup>3</sup> Preuß: *Die Wandlungen des deutschen Kaisergedankens*, S. 3.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd., S. 7. Das Zitat stammt aus Friedrich Schillers Gedicht „Der Graf von Habsburg“ [1804]. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 2.1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1799-1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand aus dem Nachlaß.* Text. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1983, S. 277. Der vollständige Satz lautet: „Denn geendigt nach langem verderblichen Streit / War die kaiserlose, die schreckliche Zeit, / Und ein Richter war wieder auf Erden.“

die politische Einbildungskraft angewiesen ist.<sup>7</sup> Für dieses Schema gilt, in Anlehnung an Immanuel Kant, dass es vorwiegend in Gedanken, in der Vorstellung existiert.

Preuß' Rede vom Kaisergedanken rekurriert strukturell auf eine der grundlegenden abendländischen Legitimationsfiguren monarchischer Souveränität: das Modell der zwei Körper des Königs,<sup>8</sup> jener Vorstellung von einem unsterblichen sogenannten politischen Körper und einem vergänglichen natürlichen Körper. Diese an der christlichen Unterscheidung zwischen *corpus mysticum* und *corpus verum* orientierte juristische Fiktion diente dazu, den geregelten Übergang der königlichen Macht von einem Vertreter auf den nächsten zu garantieren. Mit dem Tod des Königs nämlich löst sich der imaginäre politische Körper dem Zwei-Körper-Modell zufolge vom natürlichen Körper, um auf einen anderen menschlichen Träger überzugehen und diesem zur Legitimation seines Machtanspruchs zu dienen. Der monarchischen Repräsentation kommt dabei die Rolle zu, den doppelten Körper als einen identischen Körper darzustellen. Spätestens mit der Französischen Revolution jedoch, mit den Ereignissen von 1793 auf dem Place de la Revolution in Paris, wird dieses Körpermodell unterlaufen und prägen sich Bilder von kopflosen Königen unwiderruflich in die politische Einbildungskraft ein: „Es mag sein, dass alle Monarchen der Welt – und mit ihnen wohl auch alle Familienväter – während der Französischen Revolution mehr oder weniger den Kopf verloren haben“, schreibt Michel Foucault.<sup>9</sup> Dieses „mehr oder weniger“ hat die politische Theorie der letzten zweihundert Jahre eingehend beschäftigt. Besonders die Frage, was mit den Resten der vergangenen Staats- und Gesellschaftsformen geschehen ist, hat Foucault und andere umgetrieben. Der politischen Theorie unterstellt Foucault hierbei eine obsessive Beschäftigung mit dem Körpermodell des königlichen Souveräns:

Die politische Theorie ist von der Gestalt des Souveräns besessen geblieben. Alle diese Theorien stellen noch immer das Problem der Souveränität. Was wir brauchen, ist eine politische Philosophie, die nicht um das Problem der Souveränität, also des Gesetzes, also der Untersagung herum aufgebaut ist; man muss dem König den Kopf abschlagen, und in der politischen Theorie hat man das noch nicht getan.<sup>10</sup>

Im Unterschied zur politischen Wirklichkeit in Frankreich existieren die deutsche und österreichische Monarchie ohne die gewaltsame Unterbrechung durch eine erfolgreiche

---

<sup>7</sup> Der Begriff „Schemen“ spielt bei Preuß auf den Modus des Gespenstischen an, es klingt aber auch eine philosophische Tradition mit: Nach Kants Bestimmung ist das Schema ein Produkt der Einbildungskraft: „In der Tat liegen unseren reinen sinnlichen Begriffen nicht Bilder der Gegenstände, sondern Schemate zum Grunde. Dem Begriffe von einem Triangel überhaupt würde gar kein Bild desselben jemals adäquat sein. Denn es würde die Allgemeinheit des Begriffs nicht erreichen, welche macht, daß dieser für alle, recht- oder schiefwinklige usw. gilt, sondern immer nur auf einen Teil dieser Sphäre eingeschränkt sein. Das Schema des Triangels kann niemals anderswo als in Gedanken existieren, und bedeutet eine Regel der Synthesis der Einbildungskraft [...]“. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* [1781]. Hg. von Raymund Schmidt. 2. Aufl. Hamburg 1956, S. 199 [A 142].

<sup>8</sup> Dazu vertiefend Kapitel I „1910. Die zwei Körper des Königs. Anfang und Ende monarchischer Repräsentation“.

<sup>9</sup> Michel Foucault: „Die Köpfe der Politik“. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2003, S. 14-18, hier: S. 14.

<sup>10</sup> Michel Foucault: „Gespräch mit Michel Foucault“ [geführt von A. Fontana und R Pasquino im Juni 1976]. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 3: 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2003, S. 186-212, hier: S. 200.

Revolution bis ins Jahr 1918 hinein.<sup>11</sup> Dennoch haftet allen bestehenden Monarchien nach der Französischen Revolution ein gewisser Anachronismus an. Entsprechend sind die Rückkehr des *Ancien Régime*, aber auch die demokratischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts im Anschluss an die Revolution im Register des Gespenstischen gedacht und beschrieben worden, eine Konnotation, die auch im Schema-Begriff Preuß' mitanklingt.<sup>12</sup> Die gefährliche Unberechenbarkeit der politischen Vergangenheit, die sich in neuen historischen Konfigurationen immer wieder anders zeigt, auf der einen und die Undarstellbarkeit neuer Gesellschaftsformen auf der anderen Seite haben im 19. Jahrhundert dazu beigetragen, dass auch die neuen nationalstaatlichen Kollektivwesen, die politische Öffentlichkeit und die politische Souveränität im Modus des Gespenstischen erscheinen.<sup>13</sup> Jacques Derridas Unterscheidung zwischen Geistern und Gespenstern in seiner Lektüre von Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* kann an dieser Stelle zu verstehen helfen, welcher Übertragungsvorgang das Gespenstische moderner Souveränität erzeugt:

Wenn die Idee oder der Gedanke einmal von ihrem Substrat abgelöst sind, zeugt man Gespenster, indem man ihnen einen Leib gibt. Nicht, indem man zu dem lebendigen Leib zurückkehrt, von dem die Ideen oder Gedanken abgezogen sind, sondern in dem man diese letzteren in einem *anderen artefakthaften Leib* inkarniert, in einem *prothetischen Leib* [...].<sup>14</sup>

Daran anschließend ließe sich sagen: Die Idee monarchischer Souveränität geht im 19. Jahrhundert in einen „prothetischen Leib“ über, wenn, etwa mit dem Gedanken einer modernen Volkssouveränität, die Vorstellung von einem Einzelkörper auf einen imaginären Kollektivkörper übertragen wird. Auch nach der Französischen Revolution wird politische Macht noch körperlich und personal gedacht, als Substrat monarchischer Souveränität. Modernen Souveränitätskonzeptionen haftet dabei aber, wie es auch der eingangs zitierte Text Preuß' herausstellt, immer etwas gespenstisch Schemenhaftes an.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Die Frage der Souveränität gestaltet sich in beiden Kaiserreichen im Rahmen des konstitutionellen Parlamentarismus komplizierter, als es in dieser Diskussion mitunter den Anschein hat. Zu einer vergleichenden Analyse der europäischen Staatsformen und Souveränitätsmodelle vgl. Wolfgang Reinhard: *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 3. Auflage. München 2002, S. 406 f.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Kommentar von Hauke Brunkhorst. Frankfurt am Main 2007, S. 12. Dazu ausführlicher Kapitel II „Die versäumte und die immerwährende Revolution“.

<sup>13</sup> Vgl. dazu den von Michael Gamper und Peter Schnyder herausgegebenen Sammelband *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper* (Freiburg i. Br. 2006), dort besonders die Beiträge von Michael Gamper, Joseph Vogl und Ethel Matala de Mazza. Zur erinnerungspolitischen Bedeutung des Gespenstischen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vgl. allgemeiner Natalie Binczek: „Gespenster“. In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hg. von Jens Ruchatz und Nicolas Pethes. Reinbek bei Hamburg, S. 233-235.

<sup>14</sup> Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main 2004. Derridas Unterscheidung hat freilich viel weitreichendere Konsequenz als die für diesen Zusammenhang relevante Differenz.

<sup>15</sup> Beinahe unbemerkt bleibt dabei, dass es sich bei dem königlichen Souveränitätsmodell, an dem sich alles orientiert, im Kern bereits um ein Verdopplungsmodell handelt, weil es zwischen dem unsterblichen politischen und dem sterblichen natürlichen Körper eines Herrschers unterscheidet. Vgl. Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology* [1957]. Princeton 1981, bes. S. 314-450.

Diese Tendenz wird insbesondere in der „kollektiven Sonderzeit“<sup>16</sup> des Ersten Weltkriegs und im Zuge der „konzentrierten Mobilisierung des *volonté générale*“<sup>17</sup> deutlich, in der es zu einem grundlegenden Wandel politischer Repräsentationstechniken und einer Veränderung des Denkens über staatliche Souveränität kommt. Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit den Repräsentationsformen und Souveränitätsvorstellungen, wie sie sich in der Literatur, im frühen Film und in kulturellen Artefakten im deutschen und österreichischen Kaiserreich während der Schwellenzeit zwischen 1910 und 1919, also im Übergang von der Monarchie zur Demokratie, ausbilden. Im Mittelpunkt stehen das moderne Verhältnis von Einbildungskraft und politischer Wirklichkeit und die Frage, welche Rolle Körperlichkeit hierbei noch spielt. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass Herrschaftsformen unterschiedlicher Zeiten in Form einer gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit ineinandergreifen und sich überschneiden: Während die Monarchie bereits als eine vergangene Staatsform erscheint, hat sie noch Bestand, sind ihre Untertanen und Kaiser – mit Ernst Bloch gesprochen – „nicht alle im selben Jetzt da“<sup>18</sup>. Dabei scheint die „Mythologie kompakter sozialer Körper“<sup>19</sup> ihre Funktionsfähigkeit endgültig eingebüßt zu haben. Was aber geschieht mit dem körperschaftlichen Vokabular? – so lautet eine der zentralen Fragen in einer Zeit, die bestimmt ist von der Desintegration des Nationalstaats und dem Schicksal der Staatenlosen<sup>20</sup>. Noch bevor die grundlegenden politischen Veränderungen dieser Jahre ihren Niederschlag in der Revolution und der demokratisch-parlamentarischen Wirklichkeit der Nachkriegszeit finden, noch bevor eine theoretische Sprache zur Verfügung steht,<sup>21</sup> um neue Formen der Repräsentation von Herrschaft und Öffentlichkeit zu beschreiben, sind es literarische Texte und das neue Medium des Films, welche die ‚Gravitationswellen‘ der politischen Verschiebungen und Veränderungen in der politischen Repräsentation registrieren, zur Darstellung bringen und an diesen produktiv mitwirken: Literatur und Film treiben die Anachronismen und Widersprüche der politischen Verhältnisse heraus, finden neue Formen der Repräsentation und alternative Modelle von Souveränität. Literatur

---

<sup>16</sup> Roger Caillois: *L'homme et le sacré*. Paris 1950, S. 228. Caillois schreibt vom Krieg als „la phase de l'extrême tension de la vie collective“. Ebd.

<sup>17</sup> Alexander Honold: *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. München 1995, S. 419. Honold bezieht Caillois' Überlegungen zur Transformationskraft des Krieges auf Musils Überlegungen zu einer ‚anderen Zeit‘ und zum ‚Urlaub vom Leben‘.

<sup>18</sup> Ernst Bloch: „Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik“ [1932]. In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main 1962, S. 104-159, hier: S. 104.

<sup>19</sup> In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft hat die bahnbrechende Studie *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas* (Frankfurt am Main 2007) von Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann, Thomas Frank und Ethel Matala de Mazza dieses Forschungsfeld grundlegend erschlossen. Die vorliegende Arbeit verdankt den Arbeiten aus dem Konstanzer Arbeitskreis viele Anregungen und wichtige Hinweise. Vgl. auch Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann und Ethel Matala de Mazza: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt am Main 2002.

<sup>20</sup> Hannah Arendt hat die „Staatenlosen“ als historisches Phänomen des Ersten Weltkriegs beschrieben und damit eine wichtige Zäsur markiert. Siehe dies.: *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland, New York 1962, S. 267 f. („The Decline of the Nation-State and the End of the Rights of Man“): „Before totalitarian politics consciously attacked and partially destroyed the very structure of European civilization, the explosion of 1914 and its severe consequences of instability had sufficiently shattered the of Europe's political system to lay bare its hidden frame. Such visible exposures were the sufferings of more and more groups of people to whom suddenly the rules of the world around them had ceased to apply.“

<sup>21</sup> Eine Sprache für das Parlament ‚als politischer Körper‘ gibt es natürlich schon weitaus länger, allerdings wird diese immer rückgebunden an die Körpermetaphorik der Königsherrschaft: Der ‚Körper der Republik‘ wird immer in Absetzung vom königlichen Körper bestimmt. Vgl. Philip Manow: *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*. Frankfurt am Main 2008.

erscheint dabei nicht nur als Medium sozialpsychologischer Experimente und Umwälzungsprozesse, sondern als Reflexionsraum, in dem die ästhetische Dimension unterschiedlicher Souveränitäts- und Gemeinschaftsmodelle ausgelotet oder erprobt wird. Was nach der Französischen Revolution und dem Ende der Königsherrschaft schlagwortartig immer wieder als Umbesetzung oder Verwaltung einer repräsentativen oder affektiven Leerstelle, „un lieu vide“,<sup>22</sup> beschrieben worden ist, wird in dieser Arbeit demnach nicht einfach als Verlust- oder Kompensationsgeschichte<sup>23</sup> gelesen. Vielmehr treffen die Vorstellungen einer zunehmend bürokratisierten und verdinglichten politischen Wirklichkeit in der politischen Einbildungskraft der 1910er Jahre auf Souveränitätsmodelle einer noch immer präsenten monarchischen Vorzeit, was Literatur und Film sichtbar machen.<sup>24</sup> In Kafkas Text *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1917) etwa ist der Kaiser längst verstorben, von dem die Untertanen immer noch glauben, dass er auf dem Thron des unüberschaubaren Reiches sitzt. In Kafkas einzigem dramatischen Text, dem sogenannten „Gruftwächter-Konvolut“ (1916/1917) wiederum, das auf den Tod von Franz Josef I. im November 1916 reagiert, muss sich ein alternder Gruftwächter jede Nacht aufs Neue in einen Ringkampf mit den Gespenstern verstorbener Herrscher werfen, die ihre Rückkehr proben. So vagabundieren ältere körperschaftliche Repräsentationsformen und Modelle politischer Souveränität, wie das der zwei Körper des Königs, als unberechenbarer Rest in der modernen politischen Einbildungskraft. Sie erscheinen gespenstisch noch vor dem ‚realen‘ Ende der Habsburger und der Hohenzollern Monarchien.

Es sind vor allen Dingen die kleinen literarischen Formen, die diese Veränderungen, solange sie noch ‚unterirdisch‘ verlaufen, erfassen und darstellen können: Die Intensivierung und Minorisierung<sup>25</sup> von Herrschaftsformen und Repräsentationsmustern, welche diese kleinen ephemeren literarischen Texte, wie die Glosse, die Anekdote oder die Zeitungsnotiz ausmachen, treffen ins Herz der Desintegration des Repräsentationsdenkens nach der Jahrhundertwende. Mit sich selbst und ihren Auflösungserscheinungen wird die Repräsentationslogik der Monarchie zum ersten Mal jedoch an einem besonderen Ort der Moderne konfrontiert: im frühen Kino. Die Verdopplung der Wirklichkeit und die Vervielfältigung von Herrscherbildern auf der Kinoleinwand markieren eine Krise der Repräsentation, die zugleich eine Krise der Souveränität ist. Wenn die Monarchen das Kinematographentheater selbst besuchen und sich in frühen Propagandafilmen als Zuschauer im Kinosaal auf der Leinwand bei der Jagd, bei Schiffstaufern und Truppenparaden zusehen, dann zeigt sich das, was Berthold Viertel als das „furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation“<sup>26</sup> bezeichnet hat, grotesk übersteigert. Zwar wird die

---

<sup>22</sup> Claude Lefort: „Staline et le Stalinisme“. In: Ders.: *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*. Paris 1981, S. 107-128, hier: S. 121: „Le lieu de pouvoir se trouve ainsi tacitement reconnu comme un lieu vide, par définition inoccupable, un lieu symbolique, no un lieu réel.“ Leforts These besagt keinesfalls, dass der reale Ort der Macht leer sei, sondern dass in der Demokratie kein transzendentes Außen mehr bestehe, über welches sich die Form der Demokratie bestimmen würde.

<sup>23</sup> Vgl. dazu die Arbeiten von Eric Santner, besonders *The Royal Remains: The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty* (Chicago 2011) und zuletzt seine Tanner Lectures *The Weight of the Flesh: On the Subject-Matter of Political Economy* (mit Kommentaren von Bonnie Honig, Peter E. Gordon und Hent de Vries. Hg. und eingel. von Kevis Goodman. Oxford, New York 2016).

<sup>24</sup> Zum Fortbestand politischer Körperschaftsbilder in der literarischen Einbildungskraft vgl. Dietmar Kamper: „Der Körper des Königs. Über einen dauernden Effekt der symbolischen Ordnung im Abendland.“ In: Ders.: *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 205-229.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze und Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main 1976.

<sup>26</sup> Berthold Viertel: „Im Kinematographentheater“. In: *März*, Jg. 4, H. 20 (1910), S. 173 f., hier: S. 173.

Desintegration monarchischer Repräsentation durch solche Szenarien in den ersten Kinematographentheatern nicht besiegelt, aber es wird vorgeführt, welchen Mechanismen sie unterliegt. Wie kann Souveränität in der Moderne überhaupt noch repräsentiert und wie können personale Formen von Herrschaft noch imaginiert und legitimiert werden? Die Texte, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt, werfen diese Fragen auf und suchen zugleich nach Antworten. Sie reflektieren ein breites Spektrum an unterschiedlichen Repräsentationsformen, die vom Kino und Theater über Holzstatuen bis hin zu Politikerphotographien reichen. Die Antworten in der Schwellenzeit zwischen 1910 und 1919 sind dementsprechend vielfältig, auch wenn sie auf ähnliche Fragestellungen rekurrieren.

### Vorausschau

Ihren Ausgang nimmt diese Arbeit von Ernst Kantorowicz's Beschäftigung mit Shakespeares *Richard II* in *The King's Two Bodies*. Shakespeares Theaterkönig muss im Spiegel das Verhängnis und symbiotische Verhältnis seiner zwei Körper, seines politischen und seines natürlichen Körpers erkennen. Das Genre der Spiegelschau des Souveräns, wie es vor allem in der Malerei eine lange Tradition hat,<sup>27</sup> bildet im ersten Kapitel die Vorgeschichte zur Selbstbegegnung der Kaiser Franz Joseph I. und Friedrich Wilhelm II. in einem Kinematographentheater auf dem Wiener Prater im September 1910, die hier im Zentrum steht. Im Rahmen des Staatsbesuches zum 80-jährigen Geburtstag des österreichischen Kaisers besuchen beide Monarchen das Kinematographentheater, das anlässlich der „Ersten Internationalen Jagd Ausstellung“ in Wien Jagdfilme mit den europäischen Monarchen als Zelluloid-Jägern zeigt. Effekt ist eine folgenreiche Verzweifachung: Die Repräsentanten der beiden Staaten und der monarchischen Souveränität werden im Akt der Repräsentation verdoppelt und sind zugleich als Zuschauer im Kinosaal und als Protagonisten auf der Kinoleinwand präsent. Diese Episode hat der Dramatiker und spätere Filmautor Berthold Viertel in seinem kurzen Text *Im Kinematographentheater* festgehalten und überspitzt: Während der Vorführung mit den vier Kaisern reißt in seinem Text der Film – ein Symbol für die Verwirrung der Repräsentationslogik, die die Verdopplung und zugleich leibhafte Anwesenheit der Kaiser mit sich bringen. Viertels Text stellt dabei die Frage, ob in dieser Konstellation der Riss durch das Filmmaterial nicht auch durch die politische Wirklichkeit geht, und bedenkt folgende Aspekte: Wie kann die Gegenwart an den Riss im Repräsentationsgefüge anschließen? Welche Möglichkeiten ergeben sich aus dem neuen Massenmedium Film, das alle seine Betrachter zu durchschnittlichen Zuschauern und Zuschauerinnen macht? Was geschieht mit den Bildern der Souveräne, die nun endlos wiederholt werden können? Wie verändert sich die Bedeutung der kaiserlichen Repräsentationshandlung Jagd, wenn sie, als ehemaliges Vorrecht des Souveräns, plötzlich zur wiederholbaren Unterhaltungsware wird? Diese Aspekte und die neue Form der Zeitlichkeit, die der Film mit seinen ‚lebenden Photographien‘ in den politischen Raum einführt, zeigen, so das Argument am Ende des Kapitels, die Monarchen im Modus ihrer zukünftigen Vergangenheit. Der Zelluloidindex verleiht den Kaisern eine eigentümlich gespenstische Qualität.

Mit der Bedeutung des Gespenstischen monarchischer Herrschaft befasst sich näher das zweite Kapitel, das sich mit Franz Kafkas Texten *Beim Bau der chinesischen Mauer* und dem

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu etwa Diane H. Bodart: „Le Prince miroir: métaphore optique de corps politique“. In: *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*. Hg. von Philippe Morel. Tours 2012, S. 123-142.

Fragment gebliebenen Einakter *Der Gruftwächter* auseinandersetzt, die in einem spezifischen habsburgischen Kontext entstanden sind. Der historische Bericht eines namenlosen chinesischen Baumeisters und der Einakter reflektieren präzise die gespenstische Präsenz monarchischer Herrschaft in der Gegenwart, die sich im Medium des Films bereits angedeutet hatte. Kafkas Texte überführen die habsburgische Monarchie ins Register des Gespenstischen, sie arbeiten an der ‚Verspensterung‘ der Monarchie und zeigen hierbei, welche Rolle der Einbildungskraft, den ‚Schemen‘ der Monarchie in einem politischen Raum zukommt, der sich im frühen 20. Jahrhundert in einen Raum der Bürokratie und Verwaltung gewandelt hat.

Während sich Kafkas Texte mit der ‚Verspensterung‘ politischer Herrschaft beschäftigen, zielt Hugo Balls ikonoklastischer Anarchismus in eine andere Richtung, der sich das dritte Kapitel widmet. In Berlin wird im Herbst 1915 eine zwölf Meter hohe Holzstatue des neuen Kriegshelden, des Generals Paul von Hindenburg aufgestellt und im Rahmen der sogenannten Kriegsnagelungen zur Benagelung freigegeben. Ball kommentiert die Nagelung mit Begeisterung aus dem Exil. Die Statue, die ihre Betrachter dazu auffordert, selbst Hand anzulegen und einen Nagel in ihr Holz zu schlagen, ist ein kollektiver Fetisch der kriegerischen Nation, charismatisch aufgeladene Schutzfigur, ‚Ersatzkaiser‘ und zugleich Objekt der Aggression gegenüber den Machthabern. In Balls Glosse *Der ausgenagelte Hindenburg* wird der Berliner Holzhindenburg zu einem dadaistischen Kunstwerk. Ball interessiert hierbei die Frage, welchen politischen Effekt nicht nur die Benagelung, sondern auch ein anschließendes Herausziehen der Nägel zeitigen könnten; die Frage, inwiefern die Zerstörung von alten Herrschaftssymbolen neue Herrschaftsformen begründen und diesen ein Denkmal setzen kann. Während Denkmäler von Monarchen, Militärs oder Politikern bis zu diesem Zeitpunkt für gewöhnlich erst nach deren Tod errichtet worden waren, deutet die Darstellung eines lebendigen Vertreters des Kaiserreichs, der aber eben nicht der Kaiser ist, eine neue Zeitlichkeit der Politik und der politischen Vertreter an, eine Veränderung im Denken politischer Repräsentation.<sup>28</sup> Etwas als Denkmal darzustellen, solange es existiert, bedeutet, es von seinem Ende her zu betrachten, also nicht von einem bedeutungsvollen Anfang her, sondern immer schon als etwas Gewesenes. Die Tatsache, dass es sich um den scheinbar paradoxen Fall eines temporären oder, wie der Kunsthistoriker Michael Diers es genannt hat, „ephemerer Denkmals“<sup>29</sup> handelt, lenkt den Blick abermals auf eine neue Eigenzeit des Politischen, die bereits vor Beginn der Weimarer Republik einen grundlegenden Umbruch der politischen Ordnung registriert.

Mit dem Ende des Kaiserreichs und der Novemberrevolution von 1918 wird dieser Umbruch sichtbar: Es beginnt die Suche nach neuen politischen Figuren und ‚Gebrauchsanweisungen‘ für die Gegenwart, wobei die Diskussion um die Rolle von Berufspolitikern und die Rolle eines zukünftigen Präsidenten eine zentrale Stelle einnimmt.<sup>30</sup> Das vierte Kapitel geht Max Webers Versuch nach, die eigene Herrschaftssoziologie in diesem Diskurs zu aktualisieren. Seine ‚drei Idealtypen legitimer Herrschaft‘ stellen den großangelegten Versuch dar, die verschiedenen historischen Phänomene legitimer Herrschaft lesbar zu machen und dem soziologischen Verstehen ein wertneutrales

---

<sup>28</sup> Vgl. dazu auch Philip Manow: „Der Politiker als ‚ephemerer Denkmal‘ seiner selbst“. In: *Politische Repräsentation und das Symbolische. Staat – Souveränität – Nation*. Hg. von Paula Diehl und Felix Steilen. Wiesbaden 2016, S. 245-266.

<sup>29</sup> Michael Diers und Andreas Beyer (Hg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Berlin 1993.

<sup>30</sup> Max Weber: *Politik als Beruf* [1919]. In: *Studienausgabe der Max Weber-Gesamtausgabe*. Bd. I/17: *Wissenschaften als Beruf, 1917/1919. Politik als Beruf, 1919*. Hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod. Tübingen 1994, S. 35-88.

Instrumentarium zur Verfügung zu stellen. Im Kern der Argumentation steht dabei die Opposition von Bürokratie und dem krisenhaften außeralltäglichen Phänomen charismatischer Herrschaft. Charisma wird bei Weber zu einer soziologischen Kategorie und zugleich zu einer tragischen Sehnsuchtsfigur, die sich der Bürokratisierung und Entzauberung der Moderne widersetzt. Die charismatische Herrschaft fungiert als Pharmakon gegen die Bürokratisierung und die Verdinglichung der Lebenswelt, allerdings ist sie immer nur von kurzer Dauer, bevor sie institutionalisiert und ‚veralltäglich‘ wird. Das Kapitel zeichnet die religionsgeschichtliche und literarische Fundierung der Figur charismatischer Herrschaft nach. Anhand des randständigen Beispiels vom „genialen Seeräuber“<sup>31</sup> wird gezeigt, inwiefern Webers antirationaler und antikapitalistischer Charismatiker als heuristischer Typus Figuren erzeugt, die zwar einerseits dezidiert gegen den modernen Staat und die bürokratische Herrschaft Stellung beziehen, andererseits aber ohne die literarische Einbildungskraft der Büros nicht denkbar wären. Der „geniale Seeräuber“ tritt bei Weber aus dem Dunstkreis des modernen Büros als numinose Heldenfigur heraus, die keine rationalen wirtschaftlichen Interessen verfolgt, keiner Institution und keiner Partei angehört. Er durchbricht selbst Webers eigene Unterscheidung zwischen den Politikern, die „von“, und Politikern, die „für“ die Politik leben, er ist weder einer Gesinnungs- noch Verantwortungsethik verpflichtet, wie sie Weber 1919 in seiner berühmten Rede *Politik als Beruf* entworfen hat. Wie die romantisierten Seeräuberfiguren der Literatur des 19. Jahrhunderts existiert Webers „genialer Seeräuber“ nur in der imaginären Welt auf dem Piratenschiff, bevor er zwischen den Tischen der Bürokratie Schiffbruch erleidet.

Am Ende der Arbeit steht eine demokratische Strandszene, die Friedrich Eberts nackten Körper 1919 nur mit einer Badehose bekleidet abbildet. Das Photo löst einen Skandal aus, die Gegner der Demokratie fühlen sich bestätigt in ihren Bedenken gegen die neue Staatsform. Dieses ästhetische Unbehagen wird zu den bleibenden Begleiterscheinungen der neuen Republik gehören. Im ständigen Vergleich mit den vergangenen Repräsentationsformen der Monarchie werden die Gegner der demokratischen Ordnung immer wieder das Ungenügen der ästhetischen Formen aufs Tapet bringen. Die Badehosenepisode führt vor Augen, welche Rolle Fragen der Verkörperung und der Repräsentation schließlich in einem modernen demokratischen Kontext zukommen wird. Eine Strandszene mit nackten Politikern lässt sich als emphatische Bejahung demokratischer Gleichheit und – in einem nicht pejorativen Sinn – einer neuen Mittelmäßigkeit verstehen.

---

<sup>31</sup> Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Hg. von Johannes Winkelmann. 5. revidierte Aufl. Studienausgabe. Tübingen 1972, S. 655.



# I „[D]IESES FURCHTBARE DOPPELGÄNGERTUM DER REPRÄSENTATION“. VIER KAISER IM KINO

## *Die zwei Körper des Königs. Anfang und Ende monarchischer Repräsentation*

Es sind schon wieder Wochen vergangen seither, und man darf diesen Augenblick als bereits gewesen bezeichnen, aber der begnadete Moment hatte eine solche Reinheit der Symbolik, eine solche anschauliche Kraft, daß die Phantasie nicht müde wird, seine wundersame Gegenwart immer wieder neu zu erzeugen.<sup>32</sup>

Mysticism, when transposed from the warm twilight of myth and fiction to the cold searchlight of fact and reason, has usually little left to recommend itself. Its language, unless resounding within its own magic or mystic circle, will often appear poor and even slightly foolish, and its most baffling metaphors and highflown images, when deprived of their iridescent wings, may easily resemble the pathetic and pitiful sight of Baudelaire's Albatross. Political mysticism in particular is exposed to the danger of losing its spell or becoming quite meaningless when taken out of its native surroundings, its time and its space.<sup>33</sup>

Ernst Kantorowicz's vielzitierte Studie über das politisch-theologische Doppelgängertum mittelalterlicher Könige aus dem Jahr 1957 widmet einem berühmten Theaterstück besondere Aufmerksamkeit: Shakespeares *Richard II*. In Shakespeares historischer Tragödie sieht Kantorowicz nicht nur das Zweikörpermodell inszeniert, „*The Tragedy of King Richard II is the tragedy of the King's Two Bodies*“,<sup>34</sup> sondern die Metapher der zwei Körper des Königs auf eine neue Ebene gehoben. Mit Shakespeare sei die ursprünglich christologisch verankerte Metapher vom natürlichen sterblichen Körper und dem unsterblichen politischen Körper, der *gemina persona* des mittelalterlichen Monarchen, menschlicher und realer geworden und hätte sie sich von der juristischen Diskussion gelöst.<sup>35</sup> Im Mittelpunkt von Kantorowicz's Argument steht die letzte Szene des vierten Akts, in der Richard, nach seiner Abdankung und in Gegenwart seines Nachfolgers Bolingbroke, zu einem Spiegel greift. Der Blick in den Spiegel führt Richard, wie Kantorowicz erläutert, die

---

<sup>32</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 173.

<sup>33</sup> Kantorowicz: *The King's Two Bodies*, S. 3. Das zweite Gedicht aus Baudelaire's *Fleurs du Mal* nimmt eine wichtige Rolle in den Baudelaire-Umdichtungen von Stefan George ein. Der zitierte kritische Anfang von Kantorowicz's Buch adressiert daher auch die eigene Vergangenheit im George-Kreis (einem eigenen „mystic circle“) und die politische Mythologie der sogenannten Geist-Bücher, zu denen auch Kantorowicz's eigene Biographie über *Kaiser Friedrich II* von 1927 zählt. Der Albatross, der bei Baudelaire als Figuration des in der Moderne verloren oder unbeholfen erscheinenden Dichters zu verstehen ist, wird bei Kantorowicz lesbar als Chiffre für das Schicksal politischer Mythen, wie der des ‚geheimen Deutschlands‘. Allerdings hatten auch zeitgenössische Rezensenten, wie Albert Brackmann, Kantorowicz's erstes Buch abfällig und doch zutreffend als „mythische Schau“ bezeichnet. Vgl. Albert Brackmann: „Kaiser Friedrich der Zweite in ‚mythischer Schau‘. In: *Historische Zeitschrift* 140 (1930), S. 534-549.

<sup>34</sup> Kantorowicz: *The King's Two Bodies*, S. 26.

<sup>35</sup> Ebd. Zur Bedeutung Shakespeares in diesem Zusammenhang vgl. auch Victoria Kahn: „Political Theology and Fiction in *The King's Two Bodies*“. In: *Representations*, Bd. 106, Nr. 1 (2009), S. 77-101. Lorna Huston hat wiederum den Einfluss von Kantorowicz's Buch auf die literaturwissenschaftlichen Lektüren von *Richard II* untersucht, Lorna Huston: „Imagining Justice – Kantorowicz and Shakespeare. Abstractions, Fictions, and Bodies“. In: *Representations* 106 (Frühjahr 2009), S. 118-142.

Diskrepanz zwischen seinem natürlichen Körper und seinem politischen Körper vor Augen,<sup>36</sup> den er in diesem Augenblick schon verloren glaubt. An seinem Spiegelbild versucht er die Spuren des Alterns, den körperlichen Verfall abzulesen, doch muss er dabei, so Kantorowicz, das Auseinanderbrechen der Dualität der zwei Körper realisieren; für Richard werde erst hier der Verlust des politischen Körpers, der königlichen *dignitas*, sichtbar. Den Anblick seines auf die *physis* reduzierten Doppelgängers nicht ertragend, zerbricht Richard in dieser Szene den Spiegel, um den Verlust des normalerweise unsichtbaren politischen Körpers zu besiegen. Der zerbrochene Spiegel symbolisiert Kantorowicz zufolge das Ende von Shakespeares Theaterkönig, das Ende seiner *gemina persona*:

The mirror scene is the climax of that tragedy of dual personality. The looking-glass has the effects of a magic mirror, and Richard himself is the wizard who, comparable to the trapped and cornered wizard in the fairy tales, is forced to set his magic art to work against himself. The physical face which the mirror reflects, no longer is one with Richard's inner experience, his outer appearance, no longer identical with inner man. "Was this the face?" The treble question and the answers to it reflect once more the three main facets of the double nature—King, God (Sun), and Fool [...].<sup>37</sup>

Die Szene, die die magische Wirkung des Spiegels auf den König vorführt, folgt zwar auf die „deposition scene“, lässt sich aber nach Kantorowicz als eigentliche Realisierung der Abdankung begreifen:

The splintering mirror means, or is, the breaking apart of any possible duality. All those facets are reduced to one: to the banal face and insignificant physis of a miserable man, a physis now void of any metaphysics whatsoever. It is both more and less than Death. It is the demise of Richard, and the rise of a new body natural.<sup>38</sup>

Erst jetzt kann es heißen: „The fiction of the oneness of the double body is broken“.<sup>39</sup> Shakespeares König, der sich fortwährend im Theater politischer Repräsentation bewegt und gleichsam mit diesem Spiel verwachsen ist, „[t]hus play I in one person, many people“ (V.5.31),<sup>40</sup> scheint in dieser Spiegelszene die eigene „traurige Geschichte“<sup>41</sup> endlich erkannt zu haben. Die zur Schau gestellte Einsicht besteht aber, wie hier behauptet werden soll, nicht allein in der Einsicht, dass Richard nun als ein auf seine menschliche *physis* reduzierter ehemaliger König vor seinem Nachfolger steht. Sie besteht darüber hinaus in der – tragischen – Einsicht in die unausweichliche Macht der politischen Fiktion und ihre nicht mehr zu kontrollierenden Eigenkräfte. Der doppelte Königskörper bleibt Richard nämlich als Schatten erhalten:

---

<sup>36</sup> Kantorowicz hat das christologisch und juristische Modell der zwei Körper nicht ‚entdeckt‘. Er orientiert sich in seiner Untersuchung an den Arbeiten des britischen Juristen Frederic Maitland. Vgl. Frederic W. Maitland: *The Collected Papers of Fredric William Maitland*. Hg. von H.A.L. Fischer. Vol. III. Cambridge 1911. Neben bildlichen Darstellungen untersucht Kantorowicz juristische Quellen, wie den Plowden Report und literarische Texte von Shakespeare bis hin zu Dante.

<sup>37</sup> Kantorowicz: *The King's Two Bodies*, S. 39.

<sup>38</sup> Ebd., S. 40.

<sup>39</sup> Ebd., S. 31.

<sup>40</sup> William Shakespeare: *Richard II. The Arden Shakespeare. Third Series*. Hg. von Peter Ure. London, New York 1994, V.5.31. Zitate aus Shakespeares *Richard II* werden im Folgenden nach der genannten Ausgabe unter Angabe des Akts und Auftritts im Fließtext belegt.

<sup>41</sup> „For God's sake let us sit upon the ground, / And tell sad stories of the death of kings—“ (III.2.155-156) fordert Richard im dritten Akt des Stückes, als könnte er sein eigenes Schicksal schon erahnen.

Give me that glass, and therein will I read. / No deeper wrinkles yet? hath sorrow struck / [...] Was this face the face / That every day under his household roof / Did keep ten thousand men? Was this the face / That like the sun did make beholders wink? / Is this the face which faced so many follies / That was at last outfaced by Bolingbroke? / A brittle glory shineth in this face; / As brittle as the glory is the face, / [He throws down the glass] For there it is cracked in a hundred shivers. / Mark, silent King, the moral of this sport: / How soon my sorrow hath destroyed my face. / BOLINGBROKE The shadow of your sorrow hath destroyed / The shadow of your face. / RICHARD Say that again. / The shadow of my sorrow—ha, let's see— / 'Tis very true, my grief lies all within / And these external manners of laments / Are merely shadows to the unseen grief / That swells with silence in the tortured soul. / There lies the substance, and I thank thee, King, / For thy great bounty, that not only giv'st / Me cause to wail but teachest me the way / How to lament the cause. (IV.I.276-301)

Mit der ironischen Dialektik von „shadow“ und „substance“ beschließt Richard II. sein Schicksal,<sup>42</sup> ohne dass Bolingbroke zu verstehen scheint, wovon sein Vorgänger eigentlich redet. Die Schatten von denen Bolingbroke spricht, „[t]he shadow of your sorrow hath destroyed / [t]he shadow of your face“, meinen eingebildete oder unwirkliche Sorgen, die so unwirklich wie die Vorstellung von einem imaginären politischen Körper sind. Bolingbroke will Richard zu verstehen geben, dass der Verlust des imaginären politischen Körpers kein Grund zur Besorgnis sei. Die Skepsis gegenüber jeder Art von theologisch-politischer Rhetorik ist dem Stück und der Figur Richards jedoch von Beginn an eingeschrieben.<sup>43</sup> In der Spiegelszene wird deutlich, dass diese Rhetorik für Richard unwiderruflich an seine eigene Person geknüpft ist, dass sich Schatten und Substanz nicht mehr trennen lassen, auch nicht nach der Abdankung. Die Figur des tragischen Königs kann dem rhetorischen Spiel politischer Repräsentation nicht entkommen. Der politische Körper, so unwirklich er auch erscheinen mag, ist dem natürlichen eingeschrieben.

Richard thus uses Bolingbroke's own quibble to prove, not, as Bolingbroke had wished to, that the image in the glass is unreal, but that Richard's lamentation reflects a real substance, just as the image in the glass though itself unreal, as Bolingbroke claims, none the less reflects a real face.<sup>44</sup>

Bevor der Spiegel zerbricht, scheint das Doppelgängertum noch intakt. Wenn Richard nun den „silent king“ adressiert, dann spricht er gleichsam mit seinem zerstörten Spiegelbild, mit seinem abgelegten politischen Körper, der ihn noch immer begleitet. Der Vers: „A brittle glory shineth in this face; / As brittle as the glory is the face“ verdeutlicht, dass Richard auch in dem Moment, in dem er das Auseinandertreten der königlichen *dignitas* und seines eigenen menschlichen Körpers im Spiegel erkennen will, die beiden Körper nicht getrennt voneinander denken kann. Das eigene Gesicht ist zum Spiegel für den politischen Körper geworden, der natürliche Körper klebt an dem politischen. Dementsprechend glaubt Richard

<sup>42</sup> Diese fast filmische Dialektik von Schatten und Substanz taucht bei Shakespeare an verschiedenen Stellen auf, vgl. dazu den Kommentar der Arden-Ausgabe von Peter Ure, Shakespeare: *Richard II*, S. 142.

<sup>43</sup> Victoria Kahn: *The Future of Illusion. Political Theology in Modern Texts*. Chicago, London 2014, S. 66 f.; Christopher Pye hat das subversive Potential des Stücks hinterfragt. Vgl. ders.: „The Betrayal of the Gaze: Theatricality and Power in Shakespeare's Richard II“. In: *ELH*, Bd. 55, Nr. 3 (1988), S. 575-598.

<sup>44</sup> Shakespeare: *Richard II*, S. 142 (Kommentar von Peter Ure).

auch, den Spiegel zerbrechen zu müssen, um die lebendige „brittle glory“, die Reste des politischen Körpers, aus seinem Gesicht loszuwerden. Die „moral of the sport“, die er seinem Nachfolger mitgibt, aber zeigt, dass das Ende des königlichen Spiegelbildes auch das Ende des Sprechenden, den Tod des natürlichen Königs bedeutet:

And as a fathomless mirror of reading, the regal glass proves the king's powers to be unassailable. Richard had set out to "read ... the very book indeed / Where all [his] sins are writ" (4.1.274-75). Through his self-reading, Richard does in – deed mark his cardinal sin – "undeck[ing] the pompous body of a king" – but only by way of an elusive reenactment that erodes all distinction between the king's reading and the event it laments. Through his limitlessly theatrical sport, Richard shows himself still king of his griefs, and still irrefutable master of his own demise.<sup>45</sup>

Shakespeares Theaterkönig Richard ist Kantorowicz's Gewährsfigur für eine Theorie des politischen Mythos, die die Wirkmächtigkeit säkularisierter theologischer Fiktionen und politischer *poiesis*<sup>46</sup> ins Zentrum stellt. Literatur und Theater, so ließe sich ergänzen, können nicht nur die Funktionsweise politischer Repräsentation offenlegen, sondern auch die Herstellung von monarchischer Souveränität oder deren Verlust zur Darstellung und Reflexion bringen. Die Fiktion der zwei Körper dient der politischen Legitimation, der Sicherung monarchischer Macht, wenn diese von einem menschlichen Körper auf einen anderen übergeht. Umgekehrt kann die Fiktion auch Legitimität entziehen, wenn sie, wie die Spiegelszene in *Richard II* vorführt, den seltsamen Verdopplungsvorgang, aus dem die monarchische Souveränität ihre Autorität ableitet, reflexiv offenlegt.

Kantorowicz's Studie baut auf diese lange Wirkmächtigkeit oder Nachhaltigkeit der Fiktion der zwei Körper. Für ihn bereitet die „Crown as Fiction“ den Weg für das parlamentarische System der konstitutionellen Monarchie<sup>47</sup> und sie zeigt, dass unterschiedliche Herrschaftsformen immer auf ähnliche Fiktionen angewiesen sind.<sup>48</sup> David Norbrook hat dem gegenüber angemerkt, dass Kantorowicz's Positionen in einem „counter-revolutionary discourse“ verankert seien und versteht sie entsprechend als Zeichen für die Sehnsucht nach der Rückkehr charismatischer Herrscherfiguren. Kantorowicz, so Norbrook, stempelte mit seiner Lektüre von *Richard II* Shakespeare zu einem Monarchisten. Und selbst die „Glorious Revolution“ sei bei Kantorowicz gewissermaßen zu einer uneigentlichen Revolution geworden, weil sie durch die Fiktion der zwei Körper ermöglicht würde.<sup>49</sup> Dieser umstrittene Aspekt des Nachlebens des Zweikörpermodells ist aber vielleicht gerade durch die Ambiguität zu erklären, die der Fiktion der zwei Körper innewohnt: Das Modell vereint

---

<sup>45</sup> Pye: „The Betrayal of the Gaze: Theatricality and Power in Shakespeare's *Richard II*“, S. 579.

<sup>46</sup> Vgl. zum *poiesis* Begriff bei Kantorowicz ausführlicher Kahn: *The Future of Illusion*, S. 3 f.

<sup>47</sup> Vgl. dazu auch Manow: *Im Schatten des Königs*, S. 57 f. Die Fiktion der zwei Körper erlaubt es dem englischen Parlament, in Kantorowicz's Lektüre, auch nach der Hinrichtung von Charles II. die Souveränität für sich zu beanspruchen, weil der politische Körper sozusagen auf den parlamentarischen Körper übergeht.

<sup>48</sup> David Norbrook: „The Emperor's New Body? *Richard II*, Ernst Kantorowicz, and the Politics of Shakespeare Criticism“. In: *Textual Practice* 10, Nr. 2 (1996), S. 329-357. Norbrook argumentiert auch biographisch, dass sich Kantorowicz's zwei Körper, der Autor von *Friedrich II* und der amerikanische Kantorowicz, nicht so leicht auseinanderhalten ließen. Ulrich Raulff wiederum hat diese Fiktion der zwei Körper des Historikers Kantorowicz kritisiert: Ders.: „Ernst Kantorowicz – Die zwei Werke des Historikers“. In: *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften. Bd. 2. Leitbegriffe, Deutungsmuster, Paradigmenkämpfe. Erfahrungen und Transformation. Erfahrungen und Transformationen im Exil*. Hg. von Hartmut Lehmann und Otto Gerhard Oexle. Göttingen 2004, S. 451-470.

<sup>49</sup> Norbrook.: „The Emperor's New Body?“, S. 342 f.

beide Tendenzen in sich, es ist eine Legitimationsfiktion, der auch ein subversives Potential eignet. Das Zweikörpermodell dient in der Monarchie dazu, dynastische Kontinuität zu sichern, indem es garantiert, dass die königliche *dignitas* nach dem ‚natürlichen Tod‘ eines Königs auf den nächsten Träger übergehen kann. Diese juristische Dimension, die die Gefahren des *interregnums*, einer „kaiserlosen Zeit“<sup>50</sup>, abzuwehren sucht, hat allerdings zur Folge, dass natürlicher und politischer Körper auseinandertreten, was die monarchische Herrschaft als solche in Frage stellt.

Victoria Kahn hat darüber hinaus Kantorowicz's spezifisches Verständnis von literarischer *poiesis* stark gemacht und gezeigt, wie er sich damit nach zwei Seiten hin abgrenzt und so weder Carl Schmitts Mythoseuphorie noch Ernst Cassirers Mythoskepsis teilt.<sup>51</sup> Auch wenn keiner der beiden namentlich im Buch auftaucht, nimmt die Studie schon mit der Wahl des Untertitels deutlich Bezug auf Schmitts *Politische Theologie* (1922) und Cassirers *Myth of the State* (1946). Grundlegend ist dabei, so Victoria Kahn, ein emphatischer *poiesis*-Begriff, den Kantorowicz im Zuge seiner Lektüre literarischer Texte und juristischer Fiktionen entwickle. Literatur kann demnach die Verschränkung von politischem und natürlichem Körper auf besondere Weise anschaulich machen. Shakespeares *Richard II* spielt mit der Idee, was passiert, wenn die Unterscheidbarkeit der zwei Körper nicht mehr gewährleistet ist. Damit artikuliert das Stück auch den anderen Fall: Welchen Effekt hat der politische Körper auf den natürlichen Körper? Claude Lefort hat diesen entgegengesetzten Weg gewählt und in seiner Auseinandersetzung mit Kantorowicz's Untersuchung hervorgehoben,

daß der natürliche Körper aufgrund seiner Kombination mit dem übernatürlichen Körper den Zauber ausübt, der das Volk gefangen hält. Als geschlechtlicher Körper, als Körper, der zeugt, als liebender Körper, als fehlbarer Körper, vollzieht er eine unbewußte Vermittlung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, eine Vermittlung, die der Körper Christi, obwohl sterblich, sichtbar und fehlbar nicht gewährleisten könnte, weil er auf die Präsenz Gottes im Menschen verweist, ohne die umgekehrte Bewegung, die den Menschen sichtbar und sein Fleisch spürbar in Gott macht, zu vollziehen.<sup>52</sup>

In diesem Übertragungsmodell zeigt sich auch in der Immanenz, der profanen Alltäglichkeit des Königs, das besondere Auserwähltsein. Slavoj Žižek hat Leforts Punkt weiter zugespitzt und in diesem Zusammenhang von einer Transsubstantiation des natürlichen Körpers gesprochen: „the curious fact that as soon as a certain person functions as ‘king,’ his everyday, ordinary properties undergo a kind of ‘transubstantiation’ and become an object of fascination“.<sup>53</sup> Die Übertragungsrichtung verläuft aber auch in die umgekehrte Richtung: Diese Aufladung des natürlichen Körpers findet im 20. Jahrhundert eine neue Entsprechung in der charismatischen Aufladung von Figuren in der Politik und im Star-Kult der neuen Massenmedien. Das Zweikörpermodell, das bis heute dank der scheinbar immer noch überzeugenden Reduktionskraft von komplexen politischen Vorgängen als Erklärungsmuster erhalten muss, führt schließlich auch bis in die Demokratien der

---

<sup>50</sup> Martin A. Ruehl: „In this Time without Emperors‘: The Politics of Kantorowicz’s *Kaiser Friedrich der Zweite* Reconsidered“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 63 (2000), S. 187-242

<sup>51</sup> Kahn: *The Future of Illusion*, S. 59 f.

<sup>52</sup> Claude Lefort: *Fortdauer des Theologisch-Politischen?* Übers. von Hans Scheulen und Ariane Cuvelier. Wien 1999, S. 78-79.

<sup>53</sup> Slavoj Žižek: „The King is a Thing‘. The King’s two bodies“. In: Ders.: *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*. London, New York 2008, S. 253-256, hier: S. 255.

Gegenwart hinein ein erstaunliches Nachleben:<sup>54</sup> *Richard II* und der zerbrochene Spiegel im vierten Akt der Tragödie bilden in dieser Arbeit nur die Vorgeschichte zu einer Anekdote, die Berthold Viertel 1910 erzählt und die an dieser Stelle Anlass gibt, nach der Neufiguration politischer Körper vor und während des Ersten Weltkriegs zu fragen, nach den Konsequenzen für die politische Einbildungskraft, die sich aus der Konfrontation neuer medialer Formen mit überkommenen politischen Mythen und Verkörperungsmodellen ergeben. Den Verdopplungsstrategien politischer Repräsentation kommt im Film eine neue Bedeutung zu, genauso wie der besonderen Zeitlichkeit und den Übertragungsvorgängen des Zweikörpermodells. Auf der Leinwand der Kinematographentheater erscheinen die zwei Körper der Könige verdoppelt, als endlos wiederholbare Massenware und zugleich als immer schon zur Vergangenheit gehörig. Das Kino intensiviert die Ambiguität des Zweikörpermodells bis hin zu seiner Auflösung.

### **Mythenschau im Kinematographentheater: Der Kaiser und das Kino um 1910**

Von allen Kunstfertigkeiten unserer Zeit ist der Kintopp die stärkste, denn er ist die zeitgenössischste. Raum und Zeitlichkeit dienen bei ihm zur Hypnose von Zuschauern: wo ist eine Vitalität, wo eine Dimension auf der Erde, die seine unendliche Fähigkeit nicht erreichte? Er ist gleichsam die äußerste Konsequenz menschlicher Expansionen, und die Ungeheuerlichkeit des Daseins vermag nur in ihm, wie in einer letzten Form von Spiegelung wieder zu erscheinen. – Da wir das Chaos distanzieren, in dem wir es, scheinbar, reproduziert haben, begeben [sic!] wir uns seiner Realität.<sup>55</sup>

Was geschieht mit dem politischen Mythos von den zwei Körpern des Königs im Kino,<sup>56</sup> lange nachdem die Idee des Gottesgnadentums ihre Wirkmächtigkeit verloren hat?<sup>57</sup> Was geschieht mit ihm an einem Ort der Moderne, an dem das Licht des Kinematographen beides sein kann, mystisches „twilight“ oder aufklärerisches „searchlight“? Was geschieht, wenn die wirklichen Kaiser ihren stummen Doppelgängern im „holde[n] Dunkel“ des Kinematographentheaters begegnen?<sup>58</sup> Diesen Fragen möchte sich das folgende Kapitel widmen.

Die Jahre vor dem ersten Weltkrieg gelten im wilhelminischen und im habsburgischen Kaiserreich eigentlich nicht als eine Hoch-Zeit filmischer Propaganda, auch wenn die Zahl kurzer Filme, in denen die Monarchen Europas auftreten, stetig steigt. Studien zur

---

<sup>54</sup> Vgl. etwa Manow: „Demokratische Körper/Despotische Körper“. In: Ders.: *Im Schatten des Königs*, S. 120-144.

<sup>55</sup> Walter Hasenclever: „Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie“ In: *Revolution*, Nr. 4 (1.12.1913), S. 3 f. Zitiert nach Anton Kaes (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen 1978, S. 47-49, hier: S. 47 f.

<sup>56</sup> Soweit mir bekannt, ist Michael Rogins Buch *Ronald Reagan, The Movie* der erste erklärte Versuch Kantorowicz Überlegungen in einem modernen politischen und filmischen Kontext zu übertragen und gleichzeitig zu fragen, welche Bedeutung dem Zweikörpermodell in einem post-monarchischen Zeitalter zukommt, vgl. Michael Paul Rogin: *Ronald Reagan, The Movie And Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley, Los Angeles, London 1987, S. 81 f.

<sup>57</sup> Elisabeth Fehrenbach dokumentiert den Wandel des Kaisergedankens in dieser Zeit in ihrer Studie *Wandlungen des deutschen Kaisergedankens 1871-1918*. München, Wien 1969. Die Frage nach der tatsächlichen politischen Handlungsmacht und historischen Wirkung von Wilhelm II. gehört natürlich schon seit langem zu einem der umkämpften Streitpunkte der deutschen Geschichtswissenschaft.

<sup>58</sup> Walter Serner: „Kino und Schaulust“ [1913]. In: Kaes (Hg.): *Kino-Debatte*, S. 53-59, hier: S. 53.

Geschichte des frühen deutschen Films sprechen von Wilhelm II. gerne als dem „ersten Star des deutschen Kinos“<sup>59</sup>, aber bevor die regelmäßigen Wochenschauen zwischen 1911 und 1912 fester Bestandteil des Kinoprogramms werden, gibt es so etwas wie Kinoberühmtheiten eigentlich noch nicht und auch der deutsche Kaiser hat noch keine Dauerpräsenz auf den Leinwänden der Kinematographentheater gefunden. Das Kino schreibt noch keine Mythographien, die Filmstars des frühen Kinos treten gerade erst vor die Kamera,<sup>60</sup> ihre Kinokarrieren stehen am Beginn.

Dem Wiedererkennungseffekt der Bilder und dem „Affekt der Bewegung“ wohnt in diesen ersten Jahren des Kinos eine besondere Anziehungskraft inne,<sup>61</sup> die immer mehr Zuschauer in die Kinematographentheater zieht. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Photographien von Herrscherfiguren und europäischen Monarchen im Umlauf, die nun auf der Leinwand als lebendige Bilder wiederentdeckt werden konnten. So ist etwa die Photographie von Wilhelm II. in der weißen Gardeuniform 1910 schon zu einer bekannten ‚Kaiserikone‘ geworden; jedes aufmerksame Kind hätte vermutlich in dem Kaiser auf der Filmleinwand auch jenen vielfach photographierten Wilhelm II. wiedererkannt.<sup>62</sup>

1910 ist der Kinematograph noch stärker mit dem Ursprungsmilieu des frühen Kinos verbunden, mit den Attraktionen auf Jahrmärkten, den Unterhaltungsprogrammen in Varietés und Ausstellungen: den Dioramen, Panoramen, *tableaux vivants* und den einfachen Stereoskopien, die ihre Betrachter auch im Privaten durch den Eindruck räumlicher Tiefe begeistern.<sup>63</sup> Die Faszination des Publikums gilt im Kinematographentheater einem ganz neuartigen Abbildrealismus, den die „lebendigen Photographien“ erzeugen,<sup>64</sup> wie diese in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende noch genannt werden. Auch wenn sich vereinzelte Kinobesucher wie Franz Kafka bereits ein Medium herbeisehnten, das den Eindruck von Tiefe und kontemplativer Ruhe in den stereoskopischen Bildern mit dem

---

<sup>59</sup> Zu Wilhelm II. und der Geschichte des frühen deutschen Films vgl. Martin Loiperdinger: „Kaiserbilder. Wilhelm II. als Filmstar“. In: Uli Jung und ders. (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895-1918*. Stuttgart 2005, S. 253-268; und besonders die Arbeit von Dominik Petzold: *Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter*. Paderborn 2012. Hier vor allem das zweite Kapitel „Der Kaiser im ‚Kino der Attraktionen“.

<sup>60</sup> So steht z.B. Asta Nielsen 1910 das erste Mal für den dänischen Film *Afgrundnen* vor der Kamera. Erst 1916 wird die Bedeutung von Stars im Film auch in den einschlägigen Zeitschriften diskutiert, etwa in „Das Wesen des Kinostars“. In: *Der Kinematograph*, Jg. 10 (1916), S. 500. Zur Entwicklung filmischer Berühmtheit am Beispiel des frühen britischen Films vgl. Andrew Shils: „The Invention of Cinematic Celebrity in Britain“. In: *A Companion to Early Cinema*. Hg. von André Gaudreault, Nicolas Dulac und Santiago Hidalgo. Malden, Oxford 2012, S. 460-486.

<sup>61</sup> Serner: „Kino und Schaulust“, S. 56.

<sup>62</sup> Martin Kohlrausch: „Wilhelm II. als Medienkaiser“. In: *Die Macht der Bilder*. Hg. von Martin Sabrow. Leipzig 2013, S. 51-70.

<sup>63</sup> Also einem Kino, das in den Filmwissenschaften, nicht ganz unumstritten, als „Cinema of Attractions“ (Gunning) beschrieben worden ist, oder weniger elegant als „polymorpher Erlebnisort“ (Elsaesser), weil es in vielerlei Hinsicht noch mit anderen älteren Formen der Unterhaltung verknüpft ist und ohne integrative und narrative Formelemente auskommt. Zum Kino als „Ort der Moderne“ vgl. auch Daniel Morat: „Das Kino“. In: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch. Frankfurt am Main, New York 2005, S. 228-237; André Gaudreault: „The Culture Broth and the Froth of Cultures of So-called Early Cinema“. In: *A Companion to Early Cinema*. Hg. von André Gaudreault, Nicolas Dulac und Santiago Hidalgo. Malden, Oxford 2012, S. 15-31.

<sup>64</sup> Vgl. dazu Martin Loiperdinger: „Der Naturalismus der ‚lebenden Photographien‘. Bildhafte Natürlichkeit als Faszinosum“. In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895-1918*. Hg. von Uli Jung und Martin Loiperdinger. Stuttgart 2005, S. 23-60.

Bewegungseffekt des Kinematographen verbinden würde,<sup>65</sup> wird zu Beginn des frühen Kinos noch in erster Linie auf sich rasch bewegende Bilder gesetzt, die nicht selten aufwendig koloriert sind und mit musikalischer Begleitung untermalt zu „singenden Bildern“<sup>66</sup> werden. Auch wenn das Lichtbild des Stummfilms eine „schweigende und sinnlich verminderte Wirklichkeit“ mit dem „unheimliche[n] Schein einer Sonnenfinsternis“<sup>67</sup> zu präsentieren scheint, spricht das frühe Kino doch unterschiedliche Sinne an. Häufig adressiert es die Betrachter direkt, öffnet die Repräsentationsebene zum Zuschauerraum hin. Das Spiel mit der ‚vierten Wand‘, mit der taktilen Dimension des Films,<sup>68</sup> funktioniert in beide Richtungen: Filme, wie die sogenannten *Rube films*, spielen mit der Naivität der Leinwandfiguren, die nicht in der Lage sind zwischen der filmischen und der wirklichen Welt zu unterscheiden,<sup>69</sup> während die Bewegungs-Attraktionen auf der Leinwand dem Publikum umgekehrt den Eindruck vermitteln sollen, die filmische Welt könne jederzeit auf sie überschwapen.<sup>70</sup>

Die gezielte Funktionalisierung des Films für politische Zwecke setzt in Deutschland erst langsam in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ein.<sup>71</sup> So nutzte etwa der *Deutsche Flotten-Verein* Filmaufnahmen des Kaisers für Werbezwecke.<sup>72</sup> Der Sedantag und der Kaisergeburtstag werden im Deutschen Reich auch in den Kinematographentheatern feierlich begangen; dort werden eigens für die nationalen Festtage gestaltete Programme gezeigt.<sup>73</sup> Der kurze nicht-fiktionale Film *Kaiserliche Parforcejagd in Döberitz bei Berlin* wird 1908

<sup>65</sup> Franz Kafka: *Reisetagebücher*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. In der Fassung der Handschrift hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 1994, S. 16. Vgl. dazu Peter-André Alt: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München 2009, S. 159. Zu Kafkas innigem Verhältnis zum Kino und zum frühen Film vgl. das bekannte Buch von Hans Zischler: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg 1996.

<sup>66</sup> Kleine Orchester und seit 1910 auch Film-Orgeln begleiteten viele der frühen Filmaufführungen. Zum frühen kolorierten Film vgl. Tom Gunning, Joshua Yumibe, Giovanna Fossati und Jonathon Rosen (Hg.): *Fantasia of Color in Early Cinema*. With an annotated Filmography by Elif Rongen-Kaynakci. Amsterdam 2015. Ernst Blochs Essay „Die Melodie im Kino“ gibt einen lebhaften Eindruck von der ‚synästhetischen‘ Erfahrung des frühen Kinos, vgl. Ernst Bloch: „Die Melodie im Kino“. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. und kommentiert von Jörg Schwanitz. Leipzig 1992, S. 326-334.

<sup>67</sup> Bloch: „Die Melodie im Kino“, S. 328.

<sup>68</sup> So explizit spricht erst Walter Benjamin vom Film als einem taktilen Medium; er tut dies an zwei Stellen des Kunstwerk-Aufsatzes, siehe Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Bd. 1,2. Frankfurt am Main 1991, S. 431-469, hier: S. 464 und S. 466. Dabei wird „taktill“ allerdings konjiziert für Benjamins „taktisch“ (vgl. Anmerkungen S. 1053).

<sup>69</sup> In der Regel wird dies im Film in jenen Situationen ausgekostet, in denen die Leinwandfiguren selbst mit filmischen Bildern konfrontiert werden. Vgl. ausführlicher zur Figur des *country rube* im Stummfilm Miriam Hansen: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, London 1991, S. 25 f.

<sup>70</sup> Zu diesem Komplex vgl. etwa Wanda Strauven: „The Observer’s Dilemma. To Touch or Not to Touch“. In: *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Hg. von Erkki Huhtamo und Jussi Parikka. Berkeley, Los Angeles, London 2011, S. 148-163; Tom Gunning: „An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)credulous Spectator“. In: *Film Theory and Criticism*. Hg. von Leo Braudy und Marshall Cohen. Oxford 2009, S. 736-750.

<sup>71</sup> Zum deutsche Film vor dem Ersten Weltkrieg vgl. allgemein Thomas Elsaesser (Hg.): *A Second Life. German Cinema’s First Decades*. Amsterdam 1996; Thomas Elsaesser und Michael Wedel: *Kino der Kaiserzeit*. München 2002; Wolfgang Jacobsen: „Frühgeschichte des deutschen Films“. In: Ders., Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler: *Geschichte des deutschen Films*. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar 2004, S. 13-38.

<sup>72</sup> Martin Loiperdinger: „The Kaiser’s Cinema: An Archaeology of Attitudes and Audiences“. In: *A Second Life: German Cinema’s First Decades*. Hg. von Thomas Elsaesser und Michael Wedel. Amsterdam 1996, S. 41-50, hier: S. 45 f.

<sup>73</sup> Zu den Kaisergeburtstagen und „Sedanfeiern im Kino“ vgl. Petzold: *Der Kaiser im Film*, S. 352-354; und Ute Schneider: „Nationalfeste ohne politisches Zeremoniell? Der Sedantag (2. September) und die Erinnerung an



in der führenden Branchenzeitschrift und ersten deutschen Filmzeitschrift *Der Kinematograph* als „[d]er größte Schlager der Saison! Vom Publikum mit begeistertem Beifall aufgenommen!“ angepriesen.<sup>74</sup> Die Anzeigen für den Film machen deutlich, dass es in dem kurzen Film über die kaiserliche Jagd zu Pferd auf einem militärischen Übungsgelände bei Berlin darum geht, die Mitglieder des Kaiserhauses möglichst zwanglos zu zeigen, kurzzeitig befreit von höfischem Zeremoniell und Etikette. Anders als in den Aufnahmen, die den Kaiser bei Truppenparaden, diplomatischen Empfängen, Stapelläufen und Schiffstufen zeigen, sollen die Jagdbilder durch ‚ungezwungene Natürlichkeit‘ bestechen, wie der Anzeigentext weiter ausführt: Bei dem Film handle es sich, so die Produktionsfirma, nicht nur um ein „in ähnlicher Vollkommenheit noch nie gebrachtes Sportbild“. Der Kaiser sei darüber hinaus „wiederholt und aufs deutlichste, oft in grösserer Projektion als in Lebensgrösse sichtbar“ und gebe hierbei „ein ungewöhnlich anschauliches Bild von dem zwanglosen Sichgeben der hohen Herrschaften“.<sup>75</sup>

Die persönliche Zwanglosigkeit im Kreis von Familie und Vertrauten transportiert ein politisches Versprechen: die Erfüllung einer „Sehnsucht nach Nähe“, auch wenn das Publikum durch die überlebensgroßen Nahaufnahmen zugleich auf Distanz gehalten wird.<sup>76</sup> Die Kinobesucher gewinnen hierdurch den seltenen Eindruck, sie könnten in ihrer Freizeit die Monarchen bei deren Freizeitbeschäftigung beobachten. Insbesondere die Jagd als vormals allein einem höfischen Publikum vorbehaltene Praxis, als aristokratisches Privileg, erlebt im Medium des Films „eine eigentümlich gespenstische Transformation“<sup>77</sup>, die Norbert Elias in breiterem Kontext für das 19. und 20. Jahrhundert beschrieben hat: Mit der Verwandlung, die „das Erbe der höfischen Gesellschaft in der bürgerlichen erfuhr“, verlieren die Repräsentationsformen des Hofes für Elias an Differenzierung und werden letztlich ihres „ursprünglichen Sinnes entleert“.<sup>78</sup> Dennoch lebe „vieles von der Gestalt, die die höfische Gesellschaft dieser Jahrhunderte den Menschen verlieh [...] selbst im 20. Jahrhundert noch fort“.<sup>79</sup> Repräsentationshandlungen wie die Jagd zu Pferd, eine selbst schon „historisch gewordene“<sup>80</sup> Praxis, wie es auch im Anzeigentext der Filmfirma heißt, werden in die kapitalistische Unterhaltungswelt überführt und für ein Massenpublikum aufbereitet, was nicht heißen soll, dass es sich dabei um einen kritischen oder gar subversiven Vorgang handelt.

Der Film als Medium verwandelt die dargestellte Wirklichkeit und mit ihr die politische Gegenwart in historische Requisiten, er perpetuiert einen politischen und kulturellen Prozess wie ihn Elias analysiert hat. Er überantwortet die dargestellte Welt, die „alles bloß

---

die Befreiungskriege (18. Oktober) im Kaiserreich“. In: Andreas Biefang, Michael Epkenhans, Klaus Tenfelde (Hg.): *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Düsseldorf 2008, S. 163-188.

<sup>74</sup> So die Werbeanzeige der Produktionsfirma *Deutsche Bioscop* in: *Der Kinematograph*, Jg. 2, Nr. 96 (28. Oktober 1908), o.S.

<sup>75</sup> Ebd. Die Produktionsfirma wirbt ebenfalls damit, dass der Film am Hof bereits gezeigt, mit Begeisterung aufgenommen worden und nun, offiziell genehmigt, für ein breites Publikum zu sehen sei. Die Anzeige adressiert vor allem die Kinematographenbesitzer oder Filmverleiher, nicht das eigentliche Kinopublikum.

<sup>76</sup> Bei den Nahaufnahmen handelt es sich nicht um *close-ups* im heutigen Sinne, sondern höchstens um *medium close-ups*. Die Kamera bleibt meist statisch und die Figuren des Films erscheinen dementsprechend größer, wenn sie sich auf die Kamera zu bewegen. Auf Benjamins bekannte Formulierung der „nahen Ferne“ gehe ich hier nicht weiter ein.

<sup>77</sup> Norbert Elias: *Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main 7. Aufl. Frankfurt am Main 1994, S. 173.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> So heißt es in einer Vorankündigung zum Film, in: *Der Kinematograph*, Jg. 2, Nr. 95 (21. Oktober 1908), o.S.

Momentane“ verliert, „einem großen Museum aller wirklich vollendeten Leistungen“. <sup>81</sup> Die ursprünglich höfische und herrschaftliche Praxis wird gewissermaßen zur Privatsache transformiert, die *Parforcejagd* zur Unterhaltungsware für ein Massenpublikum, der Kaiser ist nicht mehr Ikone, sondern wird verdinglicht zum verkäuflichen Abziehbild seiner selbst. Was Walter Benjamin einige Jahre später in einer Fußnote seines *Kunstwerk*-Aufsatzes bemerkt, lässt sich auch in diesen kurzen Jagdfilmen anhand der Verwandlung der politischen Persona des Kaisers beobachten: „Menschlich sich den Massen näherbringen zu lassen, kann bedeuten: seine gesellschaftliche Funktion aus dem Blickfeld räumen zu lassen.“ <sup>82</sup> In jenem Massenmedium, das an der „Überwindung des Einmaligen jeder Gelegenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion“ arbeitet, <sup>83</sup> geht es gewissermaßen um den paradoxen Vorgang, den Kaiser ganz unkaiserlich zu zeigen, um ihn dem Publikum des Kinematographentheaters als menschliches Identifikationsobjekt näherzubringen und ihn gleichzeitig als Herrscher in die Ferne zu rücken. Der natürliche Körper, wie er sich in vermeintlich alltäglichen Situationen zeigt, gewinnt dabei die Funktion, die vormals dem politischen und transzendenten Körper zugeschrieben wurde. Es vollzieht sich eben jene umgekehrte Übertragung, die Lefort und Žižek im Zweikörpermodell gesehen haben. Diese Beobachtung machen sich die frühen Propagandafilme zu Nutzen. Die Begeisterung des Kaiserhauses für den Film nimmt zu und die entstehende Filmindustrie bemerkt, dass ihr die Allianz mit der Monarchie eine Reihe ungeahnter Vorteile verschafft. Zum fünfzigjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers 1913 erschien 1912 ein aufwendig gestaltetes Buch mit dem schlichten Titel *Der Deutsche Kaiser im Film*, hergestellt im Auftrag verschiedener nationaler und internationaler Produktionsfirmen, das Wilhelm II. als Filmfreund und zugleich als Objekt früher Filmaufnahmen würdigt und recht altmodisch mit einem panegyrischen Widmungsgedicht „Heil Kaiser Dir“ beginnt. <sup>84</sup> Die Texte von Kritikern und Produzenten adressieren die Geschichte und das zukünftige Potential des neuen Mediums. Die Vorstellung vom Film als dem „objektivsten Geschichtsschreiber“, das Versprechen der „mechanisierten Unsterblichkeit“ <sup>85</sup> im Filmarchiv treibt die Beiträge des Bandes um und scheint gleichzeitig die Begeisterung für das neue Medium zu beflügeln, wobei die Bedeutung des Kaisers für das Kino mitunter fast in den Hintergrund gerät. Während sich der frühe Film noch durch „allerlei unästhetische Begleiterscheinungen“ <sup>86</sup>, wie dem Flimmern des Bildes und dem Klappern der Projektionsapparatur, dem Interesse des Kaisers versperrt habe, sei die zeitgenössische Filmkunst, immerhin die „modernste aller Künste“, im ersten Stadium ihrer Vervollkommnung angelangt, weshalb sie sich nun auch

---

<sup>81</sup> Für Georg Lukács ist der Film eben durch den Verlust der Gegenwart gekennzeichnet. Bei dem Versprechen des Kinos, der Film könne die vollendete Gegenwart (die perfekte Theaterinszenierung oder die makellose Rede) einfangen und für alle Zeit konservieren, handle es sich, so Lukács, aber um einen „Irrtum“, denn der Film könne die „Wirkung des tatsächlich daseienden Menschen“ niemals herstellen. Georg Lukács: „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“. In: Kaes (Hg.): *Kino-Debatte*, S. 112-118, hier: S. 112.

<sup>82</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Dritte Fassung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1,2. Frankfurt am Main 1991, S. 471-508, hier: S. 479.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Paul Klebinder (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*. Berlin 1912, S. 13. Das Gedicht stammt von dem wenig bekannten Lieddichter Eugen Stunze.

<sup>85</sup> Ebd., S. 18. So lautet der Titel des Beitrags von Isidor Landau (damals Chefredakteur des *Berliner Börsen-Couriers*).

<sup>86</sup> „Wie dem Kaiser die erste vollendete Filmvorstellung geboten wurde“. In: Klebinder (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*, S. 24-26, hier: S. 24.

dem anspruchsvollen ästhetischen Empfinden des Kaiser erschlossen habe.<sup>87</sup> Der technische Fortschritt und die Reduktion von illusionstörenden Elementen machen den Film attraktiver für die politische Repräsentation. Die Fähigkeiten und Eigenschaften des Films werden in diesem Herrscherlob der Filmindustrie immer wieder in Analogie gesetzt mit den Charaktereigenschaften des Kaisers, einer „geborenen Künstlernatur“ und eines Filmconnaisseurs,<sup>88</sup> verbunden mit dem Wunsch, der Film möge diese seltenen persönlichen Qualitäten des Kaisers wie kein anderes Medium hervorkehren helfen.

Daß das Entstehen der Kinematographie herrührt in [sic!] die Regierungszeit Wilhelm II. fiel [sic!], wurde der jungen Wissenschaft zum Segen. Beschirmt von dem gütigen Interesse eines Monarchen, der seinen spontanen Regungen immer Ausdruck verleiht und verlieh, konnte sich die Kinematographie zu ihren jetzigen riesigen Dimensionen entwickeln. Heute strahlen überall Lampen. Man hat ihr Theaterpaläste erbaut. Abertausende stehen im Dienste der Filmindustrie, die ihre Erfolge hauptsächlich der regen Anteilnahme des Kaisers verdankt. [...] Die Filmindustriellen aller Länder stehen in internationaler Kameradschaft neben den deutschen Fachkollegen, die heute ihres erlauchten Landesherren in Liebe, Treue und Dankbarkeit gedenken. Und nur diese Drei haben die Bilder zusammengefügt, die auf den folgenden Blättern den Deutschen Kaiser im Film zeigen: jene Bilder, die bereits in allen Kulturländern der Erde an Millionen von Zuschauern vorübergezogen sind.<sup>89</sup>

Das frühe Kino ist schließlich bereits ein globales Phänomen, der stumme Film „polyglott“ wie es im Buch heißt.<sup>90</sup> Die Bilder der Monarchen erreichen ein globales Publikum, sie sind Bestandteil einer sich immer weiter ausbreitenden Filmindustrie, die Bilder von europäischen Herrschern weltweit verschicken und projizieren lassen kann, von „San Francisco bis Smyrna gemeinverständlich“.<sup>91</sup> Das Versprechen des frühen Kinos erfasst ganz unterschiedliche Bereiche. Selten wird aber in den Jahren vor Beginn des Kriegs explizit die politische Wirkmächtigkeit des neuen Mediums diskutiert: Es sind vor allem die Gefahren des ‚Schundfilms‘ von Interesse, die Sorge bestimmte ‚bildungsbedürftige‘ Schichten sowie Frauen und Kinder könnten den Verlockungen des neuen Mediums anheimfallen. Die Gefahren werden demnach in der Regel als schichtenspezifische Probleme diskutiert,<sup>92</sup> die vor allem bestimmte Gruppen der Bevölkerung betreffen und beeinflussen, nie aber deren Führungseliten. Dabei werden aber zugleich die Regulierungskräfte des Kinos erkannt, noch bevor wie bei Max Weber von „Massendemokratisierung“ gesprochen wird.<sup>93</sup> Der

---

<sup>87</sup> Dass Wilhelm II. vor allem Aufnahmen von sich selber schätzte, lässt sich schon früh dokumentieren, vgl. dazu Petzold: *Der Kaiser und das Kino*, S. 213 f.

<sup>88</sup> Ebd. Wilhelms II. Interesse am Film und den technischen Bedingungen ist tatsächlich schon sehr früh belegt, vgl. dazu Petzold: *Der Kaiser im Film*, S. 210 f. Petzold zitiert hier neben derselben Stelle aus Klebinders Buch auch weitere Belege für das Interesse und die Begeisterung des Kaisers.

<sup>89</sup> Klebinder (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*, S. 16 f.

<sup>90</sup> Ebd., S. 17.

<sup>91</sup> So Béla Balázs' Formulierung in: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1926]. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt am Main 2001, S. 22.

<sup>92</sup> Dieter Langewiesche: „Volksbildung‘ und ‚Leserlenkung‘ in Deutschland von der wilhelminischen Ära bis zur nationalsozialistischen Diktatur“. In: *IASL*, Bd. 14, H. 1 (Januar 1989), S. 108-125.

<sup>93</sup> Vgl. Kaspar Maase: „Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich“. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41 (2001), S. 39-77, hier: S. 42.

Kinematograph als „Volksbildungs-“ und „Volksunterhaltungsmittel“ wird zum Gegenstand einer Fülle von Publikationen, nicht nur aus der Kinoreform-Bewegung,<sup>94</sup> die vor dem ersten Weltkrieg erscheinen, über die Zukunft des neuen Mediums debattieren und sich dabei als erste Geschichten der Kinematographie verstehen.<sup>95</sup>

Geprägt sind diese Texte von einem „Habitus der fürsorglichen Belagerung, der nicht auf Bildung souveräner Subjekte, sondern auf die Hebung ‚ungebildeter‘ und ‚unreifer‘ Erziehungsobjekte zielt[ ]“.<sup>96</sup> Die Filmreformbewegung verschreibt sich einem solchen Kino, das sich als ein didaktisches versteht. Die Theoretisierung und Historisierung des neuen Mediums, stellt noch nicht dezidiert Überlegungen zur politischen Teilhabe des Publikums oder zur aktiven politischen Rolle des Kinozuschauers an. Es entsteht aber in diesen Jahren ein Bewusstsein für die neuartige Masse des Publikums, für eine neue Art von Öffentlichkeit, für eine zuvor nicht gekannte Heterogenität bei gleichzeitiger Anonymität des Publikums genauso wie ein Verständnis kollektiver Teilhabe an Ereignissen.<sup>97</sup> In der Gründung der Gemeindekinos findet das pädagogische Bemühen in Deutschland seinen direkten Ausdruck.<sup>98</sup> Es wird über die Möglichkeiten des Films als Volksbildungsmittel geschrieben, auch bereits über die Gefahren der Überforderung, der Reizüberflutung und Pseudobildung, nicht aber über die Konsequenzen für das Verständnis von politischer Repräsentation und über die möglichen Folgen für das Verständnis von Herrschaft oder staatlicher Souveränität. Das folgende Kapitel beschäftigt sich allerdings mit einer Glosse anekdotischen Charakters, in der erstmals der Einfluss der Kinematographie auf zeitgenössische Vorstellungen von Souveränität und Herrschaft reflektiert wird. Das photographische Medium des Films scheint hier jedoch nicht die monarchische Souveränität zu bestätigen, sondern sie vielmehr in die Vergangenheit zu rücken, als wäre sie nicht mehr Teil der Jetztzeit.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> Zu den ausgelassenen Debatten um den Status und die Aufgabe des Kinos vgl. grundlegend Anton Kaes: *Die Kino-Debatte*, S. 9-34; und ders. zusammen mit Nicholas Baer und Michael Cowan (Hg.): *The Promise of Cinema. German Film Theory 1907-1933*. Oakland 2016.

<sup>95</sup> Mit Emilie Altenlohs Dissertation *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* (Jena Aufgabe für einen deutschen Philologen 1914) erscheint 1914 auch zum ersten Mal eine soziologische empirische Studie über das Kino in Deutschland. Vgl. dazu auch Martin Loiperdinger: „The Kaiser’s Cinema: An Archaeology of Attitudes and Audiences“. In: *A Second Life: German Cinema’s First Decades*. Hg. von Thomas Elsaesser und Michael Wedel. Amsterdam 1996, S. 41-50, hier: S. 42 f. Vgl. auch die Beiträge in: Andrea Haller, Martin Loiperdinger und Heide Schlüpmann (Hg.): *Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Neuedition. Frankfurt am Main, Basel 2012 (= KINtop Schriften 9).

<sup>96</sup> Maase: „Massenkunst und Volkserziehung“, S. 43. Die Zensur war in Deutschland meist regional auf Landesebene geregelt.

<sup>97</sup> Überblickshaft dazu James Donald und Stephanie Hemelryk Donald: „The Publicness of Cinema“. In: *Reinventing Film Studies*. Hg. von Christine Gledhill und Linda Williams. London 2000, S. 114-129; Julian Hanich: „Kino als kollektiver Erfahrungsraum. Die Öffentlichkeit des Kinos“. In: *Handbuch der Filmtheorie*. Hg. von Bernhard Groß und Thomas Morsch. Wiesbaden 2016, S. 1-19. Die Diskussion um neue Formen der Öffentlichkeit oder dessen, was Oskar Negt und Alexander Kluge später als „Gegenöffentlichkeit“ analysieren werden, spielen bekanntlich gerade in den Texten der Frankfurter Schule und im Anschluss daran in den filmwissenschaftlichen Texten, die sich an jenen theoretischen Positionen orientieren, eine zentrale Rolle, vgl. dazu etwa die Arbeiten von Miriam Hansen. Siehe auch Martin Jays kritische Einschätzung dazu: Ders.: „The Little Shopgirls Enter the Public Sphere“. In: *New German Critique* 122, Bd. 41, Nr. 2 (2014), S. 159-169.

<sup>98</sup> Vgl. Petzold: *Der Kaiser und das Kino*, S. 318 f.

<sup>99</sup> Mit Roland Barthes’ Formulierung, die auf die Unwiederholbarkeit des Photographierten zielt, wird aus der filmisch fixierten Souveränität, den Kaisern auf der Leinwand, auch ein ständig mahnendes „Es-ist-so-gewesen“ im Präsens des Films. Roland Barthes: *Die belle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985, S. 87.

## Berthold Viertels Filmriss

In einem Kinematographentheater auf dem Wiener Prater ereignet sich im September 1910 ein Vorfall, den der Schriftsteller, Dramaturg und spätere Hollywood-Drehbuchautor Berthold Viertel festgehalten hat:<sup>100</sup> In seiner kurzen Glosse über den Besuch des deutschen Kaisers in Wien und den abschließenden gemeinsamen Besuch beider Kaiser, Wilhelms II. und Franz Josephs I., im Kinematographentheater auf dem Ausstellungsgelände der „Ersten Internationalen Jagdtausstellung“ entwirft Viertel eine Spiegelszene von Shakespeare'schem Ausmaß, die wie ihr frühneuzeitliches Vorbild die Grundfesten politischer Repräsentation erschüttert und monarchische Souveränität an sich in Frage stellt:

Schöne Worte der Verbrüderung, echt herzliche Worte der Liebe erklangen und wurden mitstenographiert. Der Photograph durfte. Man begab sich zu ihm in den Arkadenhof [des Wiener Rathauses, S.H.]. Und nachmittags fünf Uhr wurde der Regierungsakt in die Jagdtausstellung verlegt. Und doch scheint mir dieses alles schon wieder vorbei. Nicht einmal die historische Gewißheit, daß der Parkring nicht mehr der alte Parkring ist, vermag die respektlose Zeit aufzuhalten. Bald werde ich vergessen haben, warum die Straße jetzt anders heißt. Aber jener Moment, da die Monarchen im Kinematographen-Theater ... Sie sahen sich dort selber zu.<sup>101</sup>

Jeder Moment des Staatsbesuchs wird festgehalten und aufgezeichnet. Im Wiener Rathaus betrachten die beiden Kaiser zudem, was Viertel hier nicht erwähnt, das große Ölgemälde „Huldigung der deutschen Bundesfürsten zum 60jährigen Regierungsjubiläum Franz Josephs am 7. Mai 1908“.<sup>102</sup> In dem Bild sehen beide Kaiser sich selbst, wie sie sich im Profil gemalt einander gegenüberstehen, hinter Franz Joseph I. ein Gemälde Marie Antoinettes mit ihren Kindern, hinter Wilhelm II. die Fürsten der deutschen Länder. Der Besuch wird in unterschiedlichen Aufzeichnungsmedien festgehalten und verdoppelt. Gerade diese Verdopplung erweckt den unheimlichen Eindruck, der historische Augenblick läge schon länger zurück und sei von der Gegenwart auf eigentümliche Weise abgetrennt: „Die liebe Zeit, da der Deutsche Kaiser, unser großer Bundesgenosse, Wien symbolisch besuchte, ist nun auch vorbei“<sup>103</sup>, schreibt Berthold Viertel. Daran, dass die Wiener Ringstraße zwischen Schubert- und Stubenring anlässlich des kaiserlichen Besuchs in Kaiser-Wilhelm-Ring umbenannt worden war,<sup>104</sup> meint sich Viertel gar nicht mehr erinnern zu können; die

---

<sup>100</sup> Viertels vielseitige Karriere beginnt in Wien am Volkstheater. In den 1910er Jahren publiziert er vor allen Dingen Lyrik, in Karl Kraus' *Fackel* und auch in Buchform, z.B. den Band *Die Spur*, der 1913 im Kurt Wolf Verlag erscheint. In den 1920er Jahren arbeitet Viertel dann als Regisseur und Drehbuchautor, bis ihn Wilhelm Murnau 1928 nach Hollywood holt. Nach dem zweiten Weltkrieg kehrt Viertel zu seiner Theaterarbeit zurück und arbeitet u.a. mit Bertolt Brecht am Berliner Ensemble und erneut in Wien am Burgtheater. Bekanntheit erlangt er auch als Übersetzer, etwa von Tennessee Williams.

<sup>101</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174. Zur Jagdtausstellung mehr im Anschluss an diesen einleitenden Abschnitt über Viertels Text.

<sup>102</sup> Der Staatsbesuch fand vom 21. bis zum 22. September 1910 statt. Am 21. September besuchten die Kaiser zuerst das Rathaus, dann den deutschen Botschafter und darauf die Ausstellung im Prater. Zum Abschluss des Tages fand in Schönbrunn ein Festbankett statt, wie aus dem Wiener Archivmaterial hervorgeht (Signatur: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, NZA Kt. 456 Konvolut Besuch des deutschen Kaisers). Das Gemälde des Wiener Malers und Bildhauers Franz von Matsch war also anlässlich des letzten Besuchs von Wilhelm II. entstanden.

<sup>103</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 173.

<sup>104</sup> Dazu „Kaiser-Wilhelm-Ring“. In: Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden*. Bd. 3: Ha-La. Wien 1994, S. 432. Im November 1919 erfolgte dann die „Rückbenennung“ in Parkring.

„historische Gewissheit“<sup>105</sup> ist dahin. Unvergessen aber bleibt ein spezifischer Moment im Kinematographentheater am 21. September 1910, in dem unter Anwesenheit der beiden Kaiser Jagdfilme mit beiden Kaisern als Akteuren zu sehen waren. Während dieser Vorführung waren die Kaiser zugleich im Publikum und auf der Leinwand präsent und sahen sich selber bei der Jagd zu:

Sie sahen ein getreues Abbild ihrer selbst, welches zu sprechen, zu grüßen oder zu lachen schien. Und das Publikum im Bilde applaudierte. Und das Publikum im Zuschauerraum applaudierte auch. Und die Monarchen im Bilde dankten. Und die wirklichen Monarchen dankten in der Wirklichkeit. Aber plötzlich riß ein Film, und es ward dunkel. – Bei dieser Stelle des Berichts lief es mir kalt über den Rücken. Wie? Ging dieser Riß auch durch die Wirklichen? Und mit Entsetzen fragte ich mich: ja, wer ist denn hier der Wirkliche?<sup>106</sup>

Syntaktisch lässt Viertel hier Film und Wirklichkeit parallel laufen. Die Darstellung der Wirklichkeit im Zuschauerraum folgt auf die Ereignisse im Film, die Ereignisse im Zuschauerraum reagieren auf das Bild der Leinwand, so dass die Wirklichkeit als Nachahmung der filmischen Welt erscheint. Wie der zerbrochene Spiegel in Shakespeares *Richard II*, der den königlichen Doppelkörper sichtbar machen und symbolisch das Schicksal des königlichen Doppelgängertums besiegeln soll, vermischt die literarische Darstellung – auch ausgelöst durch den Filmriss – filmische Imagination und tatsächliche Wirklichkeit. Die Welt politischer Repräsentation gerät ins Chaos.

Die Verknüpfung von filmischer Repräsentation und Wirklichkeit und die Nachträglichkeit der Ereignisse im Zuschauerraum legen den Leserinnen und Lesern von Viertels Glosse nahe, der Riss des Films müsse sich auf die Wirklichkeit übertragen, er müsse auch durch „die Wirklichen“ gehen. Mit der Anwesenheit der realen Körper der Kaiser im Zuschauerraum und ihrer Verdopplung auf der Leinwand entstehen Zuordnungsschwierigkeiten und Evidenzprobleme, die Viertels Glosse reflektiert: „Ist es nicht zuviel für einen Moment, zwei, nein vier Könige?“<sup>107</sup> Bei welchem Körper liegt nun die Souveränität, an wem haftet die legitime Autorität des Staates? Welcher ist der natürliche, welcher der politische Körper?<sup>108</sup> Das Verdopplungsszenario im Kinematographentheater unterwandert das abendländisch aufgeklärte Bildverständnis und moderne Evidenzdenken, das auf der strikten Unterscheidung zwischen Wesen und Abbild beruht.<sup>109</sup> Hier ist die politische Wirklichkeit nicht mehr Vorbild des Dargestellten, das filmische Bild nicht mehr Abbild der Wirklichkeit, sondern herrscht eine umgekehrte Mimesis. Die bewegten Bilder auf der Leinwand werden ihrerseits zu „historischen Agenten“<sup>110</sup>, die genauso wirklich sind wie die nachfolgenden Ereignisse im Zuschauerraum.

---

<sup>105</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> „Dort oben, im Bilde, erfüllt einer seine hohe Pflicht, und unten, im Zuschauerraum, sitzt derselbe einfach als Mensch, der sich am Konterfei seiner Würde menschlich ergötzt? Oder erfüllt er dadurch wieder nur seine Pflicht?“; fragt Viertels Glosse (ebd.).

<sup>109</sup> Vgl. dazu allgemein Albrecht Koschorke: „Das Mysterium des Realen in der Moderne“. In: *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Hg. von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke. Frankfurt am Main, New York 2015, S. 13-38, hier: S. 14 f.

<sup>110</sup> Vgl. dazu die Darstellung von Louis Marins Bildphilosophie bei Vera Beyer und Jutta Voorhoeve: „Nichts dahinter. Eine Einleitung“. In: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München 2006, S. 7-12, hier: S. 8.

Dem Filmriss, der im Zentrum von Viertels Text steht, wird eine besondere Wirkung zugesprochen, die über die Beschädigung des Filmstreifens und die Dauer der Filmvorstellung hinausgeht.<sup>111</sup> Wie beschrieben imaginiert Viertel den Riss als eine Art politische Katharsis, die auf die Wirklichkeit übergreift. Ausgehend von der Materialität des Mediums, auf die der Filmriss verweist, wird die Aufmerksamkeit auf das ‚Reale‘ im Zuschauerraum und auf eine ‚politische Wirklichkeit‘ gelenkt, die durch die Anwesenheit der Kaiser repräsentiert wird. Im Moment, da der Filmstreifen reißt, so legt die Glosse nahe, werden die Kaiser im Film und die Kaiser im Zuschauerraum ununterscheidbar, wird die Fiktion zur Realität im Zuschauerraum, die aber im Unterschied zum flüchtigen Medium des Films fort dauert. Viertel schreibt:

Jeder Mensch, der Erinnerungen zu haben versteht, wird es bestätigen, daß die grob materielle Fülle der Ereignisse, mit ihrem Nährgehalt an dräuender Lebendigkeit, meist nur allzu gespenstisch sich verflüchtigt. Während gewisse schattenspielartige Beobachtungen, die unser Dasein als abstrakt und schlechterdings sinnbildlich erscheinen lassen, sich mit sonderbarer Zähigkeit erhalten.<sup>112</sup>

Der Riss, den Viertels Glosse beschreibt, verweist nicht nur auf den „großen Weltriß“, der laut Heinrich Heine mitten durch eine Wirklichkeit geht,<sup>113</sup> der Transzendenz und Totalität abhandengekommen sind, sondern darüber hinaus auf einen emphatischen, ästhetisch aufgeladenen Augenblicksbegriff, wie er im Anschluss an Sören Kierkegaard die Literatur der Jahrhundertwende geprägt hat.<sup>114</sup> Für Kierkegaard ist die Kategorie des Augenblicks zugleich von Flüchtigkeit und Dauer geprägt, etwas „Zweideutige[s], worin Zeit und Ewigkeit einander berühren [...], wo die Zeit ständig die Ewigkeit abschneidet und die Ewigkeit ständig die Zeit durchdringt“.<sup>115</sup> Auch in Viertels Glosse lebt der vergangene Augenblick des Filmrisses als „begnadete[r] Moment“ dank der „Reinheit der Symbolik“ fort. Der Augenblick gewinnt in der phantasievollen Erinnerung an Dauer, die dem filmischen Apparat in Viertels Text insofern ähnelt, als sie es wie die „anschauliche Kraft“ des Films versteht, „seine wundersame Gegenwart immer wieder neu zu erzeugen“.<sup>116</sup> Der imaginären Reproduktion des Augenblicks spricht der Text hierbei ein doppeltes Potential zu, das auch der filmischen Wiederholbarkeit von Bildern eignet: Sie vermag es, die auratische Qualität der Kaiserikone zu zersetzen und vor Augen zu führen, „dass die Zeit des Abgebildeten vorbei ist“.<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> Der Riss geht dabei auch durch Viertels Text, wenn es heißt: „[D]ie Monarchen im Kinematographentheater ... Sie sahen sich dort selber zu“ (Viertel: *Im Kinematographentheater*“, S. 173). Schriftbildlich markieren die Punkte in der Mitte des Textes den zentralen Stellenwert, der dem Filmriss hier zukommt.

<sup>112</sup> Viertel: *„Im Kinematographentheater“*, S. 173.

<sup>113</sup> Bei Heine taucht der Begriff des „Weltrisses“ an verschiedenen Stellen auf, etwa in den *Reisebildern*. Vgl. Gerhard Höhn: „Der große Weltriß: Die neue Zeit und das neue Prinzip“. In: Ders. (Hg.): *Heine-Handbuch: Zeit – Person – Werk*. 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar 2004, S. 16-18. Die Rede von der Zerrissenheit, bezieht sich mal auf religiöse, dann auf politische und soziale Veränderungen im Zuge der Revolution von 1848, und schließlich auf einen inneren Bewusstseinskonflikt.

<sup>114</sup> Vgl. dazu etwa die bekannten Arbeiten Karl-Heinz Bohrs, u.a.: „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks““. In: Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981, S. 43-67.

<sup>115</sup> Sören Kierkegaard: *Der Begriff der Angst* [1895]. Übers. von Gisela Pert. Mit einem Nachwort hg. von Uta Eichler. Stuttgart 1992, S. 105.

<sup>116</sup> Viertel: *„Im Kinematographentheater“*, S. 173.

<sup>117</sup> So würde sich das Verhältnis mit Siegfried Kracauers Photographiebegriff beschreiben lassen, vgl. dazu Ethel Matala de Mazza: „Schneegeköber und Abfall. Residuen des Dämonischen in Siegfried Kracauers Essay

Die filmischen Verdopplungsdynamiken überschreiten die symbolischen Verdopplungen, von denen die politische Wirklichkeit gewöhnlich geprägt ist. Zwar wird auch in dieser Wirklichkeit der kaiserliche Besuch stets „symbolisch“ unternommen, „Herren wurden vorgestellt und eine symbolische Plauderei gewürdigt“, zwar verwandelt sich auch hier die „wichtig-tuerische Geste der Menschlichkeit“ in eine „Marionette“, bis sich „das lebendige Herz [...] selbst als blutlosen Doppelgänger empfindet“.<sup>118</sup> Im Film jedoch wird diese Marionettenwelt der wilhelminischen und habsburgischen Wirklichkeit, das „furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation“,<sup>119</sup> und mit ihr die Verdinglichung der Lebenswelt noch ein weiteres Mal verdoppelt. Als Repräsentation der Repräsentation kann der Film auch eine „Entschälung“ politischer Repräsentationstechniken bewirken, die Viertels Glosse reflektiert.<sup>120</sup> „Wo beginnt, wo endet die Repräsentation?“<sup>121</sup> Mit der Anwesenheit der Kaiser und dem Filmriss führt Viertels Glosse diese „Entschälung“, die der Film entgegen seiner Absicht selbst bedingt, vor Augen: Mit der „Reinheit der Symbolik“, die der Filmriss darstellt, veranschaulicht er die mögliche Gefahr, die der Film mit seinen Verdopplungen für die Wirklichkeit der Monarchie bedeuten kann: In diesem Sinne geht Viertels Filmriss auch durch die Wirklichkeit der Monarchie. Die Verdopplung der Kaiser von zwei auf vier<sup>122</sup> verweist in letzter Konsequenz auch auf die Vielheit der Bilder am Ursprung der Repräsentation und darauf, dass die vermeintliche Einzigartigkeit monarchischer Herrschaft immer mehr als eines Bildes bedarf. Der Riss erzeugt *suspense* und er stellt die unkontrollierbare Vielheit der filmischen Bilder gegen die Eindeutigkeit der kaiserlichen Bildpolitik.

Der kurze Passus direkt nach der Erwähnung des Filmrisses in Viertels Text, „[b]ei dieser Stelle des Berichtes lief es mir kalt über den Rücken“, und der Publikationsort, die Zeitschriftenrubrik „Glosse“, verraten, dass es sich bei Berthold Viertels Text nicht um einen Augenzeugenbericht handelt. Obwohl Viertel also nicht mitten unter den Zuschauern im Kinematographentheater gesessen hat, zielt seine Darstellung darauf ab, die Präsenz des Augenblicks, die unmittelbare Wirkung des Filmrisses als kollektiven Schreckmoment vor Augen zu führen und zu kommentieren. Der Text zitiert dabei, mit leichten Abweichungen und ohne Nachweis, kurze Passagen aus dem Bericht der Wiener *Neuen Zeitung* über den kaiserlichen Besuch im Kinematographentheater, der den gleichen deskriptiven Titel trägt wie Viertels Text „Im Kinematographentheater“<sup>123</sup>. Dieser, ansonsten sehr minutiöse Bericht, erwähnt aber an keiner Stelle den Filmriss. Die Tatsache, dass keiner der auffindbaren zeitgenössischen Zeitungsberichte von dem Filmriss weiß, provoziert die Frage,

---

über die Photographie“. In: *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*. Hg. von Lars Friedrich, Eva Geulen und Kirk Wetters. Paderborn 2014, S. 345-359.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

<sup>120</sup> Vgl. den bekannten Abschnitt in Benjamins: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*, S. 479-480: „Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener. Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem einmaligen abgewinnt.“

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Vgl. dazu mit einer anderen Schwerpunktsetzung Klaus Kreimeier: „Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Wien, anno 1910“. In: Ders.: *Prekäre Moderne. Essays zur Kino und Filmgeschichte*. Marburg 2008, S. 24-41.

<sup>123</sup> „Im Kinematographentheater“. In: *Die neue Zeitung*, 22. September 1910, S. 8.



inwiefern sich die politische Einbildungskraft in Viertels Zitatglosse vom historischen Ereignis der Filmvorführung löst und welche Funktion dem Riss hier zukommt?

Die Zitatglosse hatte Karl Kraus als eigenständige Form in seiner Zeitschrift *Die Fackel*, zu deren Beiträgern auch Berthold Viertel gehörte, 1908 etabliert. Kraus' Glossen montieren Zitate aus der Tagespresse von unterschiedlicher Provenienz, die dann erkennbar als Textcollagen in der *Fackel* präsentiert und abschließend pointierend kommentiert werden, um sie sich so gleichermaßen anzueignen.<sup>124</sup> Kraus nimmt in satirischer Absicht die Tagespresse beim Wort und misst ihren Berichten mehr Bedeutsamkeit zu als der Wirklichkeit. Der Bericht wird dabei selbst zum Ereignis:

Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein, das Leben. Sie erhebt nicht nur den Anspruch, daß die wahren Ereignisse ihre Nachrichten über die Ereignisse seien, sie bewirkt auch diese unheimliche Identität, durch welche immer der Schein entsteht, daß Taten zuerst berichtet werden, ehe sie verrichtet werden, oft auch die Möglichkeit davon, und jedenfalls der Zustand, daß zwar Kriegsberichterstatteer nicht zuschauen dürfen, aber Krieger zu Berichterstatteern werden. Sie ist kein Dienstmann – wie könnte ein Dienstmann auch so viel verlangen und bekommen –, sie ist das Ereignis.<sup>125</sup>

Berthold Viertel folgt diesem Verständnis der Zitatglosse und dem Kraus'schen Ereignisbegriff, den dieser selbst erst 1914 so explizit in seinem berühmten Aufsatz *In dieser großen Zeit* darlegen wird: Viertels Glosse stellt ebenfalls das glossierte Ereignis, den Bericht vom kaiserlichen Kinobesuch auf dem Prater, ironisch über die tatsächlichen Ereignisse. Mit dem Filmriss aber löst sich Viertels Text von der Form der Zitatglosse, wie Karl Kraus sie in der *Fackel* praktiziert hatte. Viertel nimmt die Berichte über den kaiserlichen Kinobesuch zwar zum Ausgangspunkt, glossiert aber schließlich nicht den Bericht, sondern seine eigene Anekdote vom Filmriss. Er avanciert zum Glossator seiner eigenen Anekdote und transformiert die Form der Zitatglosse in eine neue anekdotische Form der Glosse. Die ästhetische Evidenz des Filmrisses, die seine Darstellung hervorbringt, ist hier, wie im ironischen Bild der Tagespresse, das Karl Kraus zeichnet, das eigentliche Ereignis. Viertels fiktionaler Dokumentarismus löst das Erzählte aus der binären Logik faktualen oder fiktionalen Erzählens und betreibt die Literarisierung der Zitatglosse. Der Text schöpft das kritische Potential aus, das die Verdopplung der kaiserlichen Repräsentation im Medium des Films eröffnet und kann die Ambiguität der Verdopplung in dem übercodierten Symbol des Filmrisses zur Anschauung bringen. Die Anekdote erzeugt über den Filmriss eine besondere Intensität, eine „restlose Investition in den gegenwärtigen Augenblick“<sup>126</sup>, und bezieht in der Inszenierung des Zerreißen der politischen Ordnung Stellung.

In den Berichten der Tagespresse folgt auf die Vorführung der Jagdfilme nicht der Filmriss, sondern noch eine filmische Zugabe, die Projektion eines weiteren kurzen Filmbeitrags mit kaiserlichen Akteuren, der auf Drängen des begeisterten Publikums gezeigt wird. Diese

---

<sup>124</sup> Ernst Rohmer: *Die literarische Glosse. Untersuchungen zu Begriffsgeschichte, Funktion und Literarizität einer Textsorte*. Erlangen 1988, S. 209 f. Franz Blei beschreibt Kraus' Glossen in seinem *Bestiarium der modernen Literatur* auch als Produkte aus unterschiedlichen Texten: „Die Fackelkraus hat eine Anti-Natur, weil sie aus dem Kote dessen geboren ist, den sie vernichten will.“ (Franz Blei: *Das grosse Bestiarium der modernen Literatur*. 4. Aufl. Berlin 1922, S. 30.)

<sup>125</sup> Karl Kraus: „In dieser großen Zeit“. In: *Die Fackel*, Nr. 404 (1914), S. 1-19, hier: S. 11.

<sup>126</sup> David Wellbery: „Kleists Poetik der Intensität“. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling (Hg.): *Kleist revisited*. München 2014, S. 27-46, hier: S. 30 f.

Zugabe erfolgt reibungslos: Kaiser und Zuschauer verlassen den Kinoraum unversehrt und intakt, wie es scheint.<sup>127</sup> Die Ovationen wollen gar nicht enden und die Kaiser verabschieden sich erneut grüßend und lachend aus dem Kinematographentheater der Jagdausstellung. Über die Filmvorführung heißt es:

Als erstes Bild wurde die Aufnahme der Fuchsjagd in Donaueschingen vorgeführt, an welcher Kaiser Wilhelm als Gast des Fürsten Fürstenberg teilnahm. Als das Bild Kaiser Wilhelms auf dem Film zum ersten Mal sichtbar wurde, erneuten sich die Hochrufe des Publikums, die sich immer wiederholten, so oft das Bild des Kaisers ins Publikum zu sprechen, zu lachen oder zu grüßen schien.<sup>128</sup>

Sprechen, Lachen und Grüßen bilden die Trias kaiserlicher Repräsentationshandlungen im Film. Das Jagen und Schießen scheint keine so große Rolle zu spielen, anzukommen scheint es auf die Aktionen die direkt auf die Kamera, auf den Betrachter zielen. In Viertel's Text bleiben die Kaiser, wie ihre Zelluloid-Doppelgänger, auf immer in diesem Moment gefangen, der sich in der politischen Einbildungskraft nun endlos wiederholen kann. Im Medium des Films bleiben sie als stumme Jäger erhalten. Lutz Koepenick hat in Viertel's Text eine Kritik an der Mediatisierung von Bildern gesehen,<sup>129</sup> begleitet von dem Wunsch nach Unmittelbarkeit. Der sinnbildliche Filmriss spricht hingegen aber dafür, in Viertel's Glosse *Im Kinematographentheater* gerade ein Plädoyer für die Illusionskräfte und politischen Wirksamkeiten des Kinematographen zu sehen. Denn eine vermeintliche Sehnsucht nach verlorener Unmittelbarkeit lässt sich in Viertel's Text gerade nicht ausmachen. Vielmehr fragt der Text nach den Konsequenzen des Films für die politische Wirklichkeit, nach der Wirkung der Proliferation von Herrscherbildern im Kino auf eine politische Öffentlichkeit. Die unmittelbare Konfrontation der Repräsentierten mit den filmischen Repräsentationen, macht die Kaiser nicht nur zu „Durchschnittsmenschen“, im Sinne der frühen Kinsoziologie,<sup>130</sup> sondern führt die bildpolitischen Abgründe des modernen Souveränitätsverständnisses vor Augen.

---

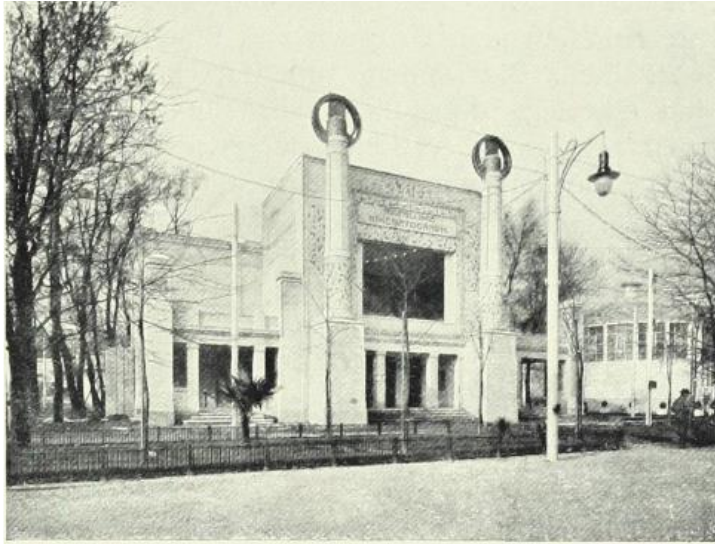
<sup>127</sup> Ausführliche und weniger ausführliche Berichte über den gemeinsamen Kinobesuch finden sich in beinahe allen Wiener Zeitungen: *Wiener Zeitung*, *Illustrierte Kronenzeitung*, *Freie Neue Presse*, *Arbeiterzeitung*, um nur einige zu nennen.

<sup>128</sup> *Die Neue Zeitung*, 22. September 1910, S. 8.

<sup>129</sup> Lutz Koepenick: „Early Cinema and the Windows of Empire“. In: Ders.: *Framing Attention. Windows on Modern German Culture*. Baltimore 2007, S. 95-126, hier: S. 117: „His [Viertel's, S.H.] hope is to bring back former epistemological and perceptual certainties in whose context signs would not usurp their referent, images and frames would not supplant reality, and political charisma could articulate itself in a seemingly unmediated and emotionally effective manner.“ Diese Behauptung lässt sich an Viertel's Text doch nicht belegen.

<sup>130</sup> „Im Kinematographen haben wir es also mit einer Erscheinung zu tun, zu der die meisten Durchschnittsmenschen, soweit sie überhaupt im Strome der Zeit mitschwimmen, irgendeine Beziehung haben. In dem Maße jedoch, in dem sie durch den Beruf, in dem sie stehen, mehr in einer früheren Zeit wirtschaftlicher Verfassung wurzeln (siehe die niedrige Besuchsfrequenz bei den Handwerkern) oder durch ihre sonstige Lebenseinstellung mehr von dem allgemeinen breiten Boden losgelöst sind und in einer Welt leben, zu der sie durch bestimmte Einflüsse in ihrem Leben gekommen sind (wie einzelne, die besonders wissenschaftlich oder parteipolitisch interessiert sind), verliert er an Bedeutung. Der [sic!] Kino ist eben in erster Linie für die modernen Menschen da, die sich treiben lassen und unbewußt nach den Gesetzen leben die die Gegenwart vorschreibt.“ (Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, S. 94.)

## Großer Auftritt bei geringer Beleuchtung. Souveräne Jäger auf der Kinoleinwand



Kinematographentheater.

Abb. 1: Das Kinematographentheater der Jagdausstellung (1910)

Anlässlich der großen „Ersten Internationalen Jagdausstellung“ war 1910 auf dem Ausstellungsgelände im Wiener Prater, dem Ursprungsort des Kinos in Wien,<sup>131</sup> das neue Kinematographentheater errichtet worden (Abb. 1), von dem Viertels Glosse berichtet. „Katastrophen der Saison, Komet und Jagdausstellung“ hatte Karl Kraus trocken in *Der Fackel* vermerkt,<sup>132</sup> anlässlich des Erscheinens des Halleyschen Kometen am 20. April 1910 und der Eröffnung eben jener Ausstellung zur Feier des achtzigsten Lebensjahres ihres Schirmherren und leidenschaftlichen Jägers, des Kaisers von Österreich-Ungarn.<sup>133</sup> Für Kraus erscheinen diese beiden Ereignisse als Geschichtszeichen besonderer Art.

Im Ausstellungsführer zur Jagdausstellung findet sich neben dem Photo, das die Jugendstil-Fassade des neuen Theaters zeigt, eine kurze Beschreibung, die Auskunft über das spezielle Filmprogramm des Ausstellungs kinematographen gibt:

Anschließend an den Blumenkiosk stand das große Kinematographentheater (Architekt k. k. Baurat Alexander Décsey), mit seinem schönen, rund 1000 Personen fassenden Saale. Das Programm der Vorführungen war ein überaus reiches und mannigfaltiges. Im Vordergrund jedoch standen Bilder mit jagdlichen Vorwürfen unter diesen die Aufnahmen von Jagden, an denen die drei als Jäger so populären Monarchen Europas Kaiser Franz Joseph I., Wilhelm II. und weiland König Eduard

<sup>131</sup> Elisabeth Büttner und Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg 2003, S. 21-35.

<sup>132</sup> Das Zitat stammt aus Kraus' Text „Der Biberpelz“. In: *Die Fackel*, Nr. 305/306 (1910), S. 57-63, hier: S. 57. In der vorherigen Nummer hatte Kraus eine Glosse über die zeitgenössische Kometenbegeisterung und -furcht veröffentlicht: „Der Komet“. In: *Die Fackel*, Nr. 304 (1910), S. 1-3.

<sup>133</sup> Das (Wieder-)Erscheinen des Kometen gab bekanntlich zu verschiedenen literarischen Reaktionen und apokalyptischen Phantasien Anlass, die in dem Kometen ein Geschichtszeichen sahen. Vgl. vor allem Jakob van Hoddis Gedicht „Weltsturz“ und Georg Heyms Gedicht „Der Komet“ oder auch Ernst Jüngers autobiographischen Bericht über seine zweite Begegnung mit dem Kometen, vgl. Ernst Jünger: *Tagebücher VIII. Strahlungen VI*. Stuttgart 2001, S. 41.

VII. teilnahmen. Es war dies die Gamsjagd im Reviere Steinkogl bei Ischl, die Fuchsjagd bei Fürst zu Fürstenberg in Donaueschingen und eine Fasanenjagd in Sandringham.<sup>134</sup>

Auch die in den Wiener Tageszeitungen abgedruckten Programmpunkte des Kaiserbesuchs belegen, dass die beiden Kaiser am 21. September 1910 ins Kino gingen, um sich selbst beim Jagen zuzuschauen. Die Jagd als das Vorrecht des Souveräns seit der europäischen Neuzeit, erscheint im Kino, leicht verfremdet, als stumme Präsentation politischer Macht und zugleich als Massenunterhaltung und Massenware.<sup>135</sup>

Eine der hervorragendsten Attraktionen der Jagdausstellung bildet unstreitig der in der Festavenue zwischen dem englischen Pavillon und dem Objekt des Landes Niederösterreich gelegene Ausstellungs-Kinematograph [...]. Der kolossale Aufschwung, den die Darbietungen der Kinotheater in den letzten Jahren aufzuweisen haben, setzte die Unternehmer des Ausstellungs-Kinematographen vor die schwierige Aufgabe, dem internationalen Ausstellungspublikum Aufnahmen vorzuführen, die nicht nur das bisher Gesehene an Güte und Vollkommenheit übertreffen, sondern auch hinsichtlich des Sujets geeignet sind, die Gäste aus aller Herren Länder in gleichem Maße zu fesseln. So schwierig dieses Problem erschien, so glänzend wurde es gelöst.<sup>136</sup>

Wie hier in der *Österreichischen Forstzeitschrift* wird der Ausstellungs-Kinematograph gleich mehrfach als die größte Attraktion der „Ersten Internationalen Jagdausstellung“ hervorgehoben. Weniger Beachtung finden die einzelnen Länderpavillons, in denen die Besucher vor allen Dingen eine Unmenge an unterschiedlichen Jagdtrophäen betrachten konnten: von riesigen Geweihen, ausgestopftem Wild und Vögeln bis hin zu ganzen Nashornköpfen und einem äthiopischen „Menschenzoo“. <sup>137</sup> Künstlich angelegte Landschaften lösten sich ab mit Ziergärten und Tiergehegen. Die Ausstellung von lebenden Menschen und toten Tieren, erscheint rückblickend wie ein bizarres *tableaux vivants* imperialen

---

<sup>134</sup> Zitiert nach dem Erinnerungsbuch über die Ausstellung: *Die Erste Internationale Jagdausstellung. Wien 1910. Ein monumentales Gedenkbuch*. Hg. von der Ausstellungskommission der Internationalen Jagdausstellung. Wien, Leipzig 1912, S. 42. Das Photo ist auf S. 43 abgedruckt. Das Programm des Ausstellungs-Kinematographen wurde von dem Wiener Filmkaufmann Emil Franzos kuratiert, dem Direktor der Filmproduktionsfirma *Royal Bio Co.*, die 1909 mit der Herstellung von Filmen der königlichen Fasanenjagd in Sandringham beauftragt worden war (dazu findet sich ein ausführlicher Bericht im *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren* [1910], S. 329-340). Franzos war also sowohl für die Herstellung der Filmaufnahmen als auch für die Vorführungen oder die Programgestaltung während der Jagdausstellung zuständig.

<sup>135</sup> Der Begründer der modern Souveränitätstheorie Jean Bodin war unter Ludwig XIII. ausgerechnet königlicher Beauftragter für die Wälder der Normandie. Vgl. dazu Robert Suter: *Par force. Jagd und Kritik*. Konstanz 2015, S. 35 f. Suter hebt hervor wie Bodin in *Sechs Bücher über den Staat* die alttestamentarische Figur des Jägers Nimrod auf die von ihm entworfene Figur des modernen Souveräns projiziert. Viele der Filmaufnahmen, die im Ausstellungs-Kinematographen gezeigt wurden, sind noch erhalten. Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf die drei in den Zitaten namentlich erwähnten Aufnahmen.

<sup>136</sup> *Österreichische Forst-Zeitung*, 20. Mai 1910, S. 185.

<sup>137</sup> Die Völkerausstellungen des 19. Jahrhunderts hatten die rassistische Menschenschau auf die Spitze getrieben, indem sie kleine Areale abzäunten, um dort Bewohner der unterschiedlichen Kolonialgebiete für die Dauer der Ausstellung wohnen zu lassen. Vgl. zu den Anfängen der Menschausstellungen Sadiah Qureshi: *Peoples on Parade. Exhibitions, Empire and Anthropology in Nineteenth Century Britain*. Chicago 2011. Beispiele für diese Praxis finden sich aber in Großbritannien und in Deutschland bis in die 1920er Jahre. Christoph Schlingensiefel hat diese Praxis für seine Kunstaktion „Ausländer raus!“ im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 ‚wiederbelebt‘.

und rassistischen Größenwahns des 19. Jahrhunderts, das im Begriff ist zum Museum einer untergehenden Welt zu werden.<sup>138</sup> Im Kinematographentheater können Ausstellungsbesucher die europäischen Monarchen schon als „archäologische Mannequins“<sup>139</sup> sehen, unter ihnen auch den im Ausstellungsjahr verstorbenen Edward VII.: So jagt der englische König auch nach seinem Tod noch immer nach Fasänen in Sandringham, obwohl das gleiche Kino bereits die Aufnahmen seiner Begräbnisfeierlichkeiten zeigt, die Ende Mai 1910 in London stattgefunden hatten:

Der Ausstellungs kinematograph in der Jagdausstellung hat eine hochinteressante Bereicherung erfahren. Zu der bisher einzig bestehenden Originalaufnahme Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph I. auf der Gamsjagd ist die „Vorführung des deutschen Kaisers auf einer Fuchsjagd bei Sr. Durchlaucht dem Fürsten Fürstenberg in Donau-Eschingen“ hinzugekommen. Ein zweiter aktueller Schlager ist die originalgetreue Vorführung des imposanten „Leichenbegräbnisses König Eduard VII von England“, die wohl gelungen ist. Der Ausstellungs-Kinematograph erfreut sich Dank der vortrefflichen Leistungen des regsten Zuspruchs aller Kreise.<sup>140</sup>

Die erhaltenen Bilder dieser kaiserlichen Jagdfilme zeigen neben Landschaftsansichten, etwa Tiroler Berggipfeln oder dem Landhaus des englischen Königs Sandringham in Norfolk, die Kaiser beim Anlegen des Gewehrs und wie sie ihre Waffen abfeuern.<sup>141</sup> Die beliebteste Art der Jagd, die in den europäischen Monarchien um 1900 praktiziert wurde, die Parforcejagd, deren Geschichte unmittelbar an die Entstehung moderner Souveränität gekoppelt ist, war freilich „eine reine Sportjagd, bei der an der Beute nichts gelegen war“<sup>142</sup>. Wie Robert Suter gezeigt hat, konnte der monarchische Souverän, weil es eben nicht um irgendeine Form der Beute ging, in der Parforcejagd seinen Anspruch auf absolute Macht im Rahmen der künstlich regulierten Jagdetikette artikulieren und zugleich durchsetzen:

Der Fürst jagt bei der Verfolgung des Wildes auch dem Phantasma absoluter Macht hinterher. Emblematisch für diese Überspannung von Souveränität, in der sich Souveränität überhaupt erst konstituiert, steht die Parforcejagd.<sup>143</sup>

Da die Parforcejagd sich ohne bewegliche Kamera im frühen Film nur schwer darstellen lässt, wählen die meisten Jagdfilme allerdings oft andere Sujets. Die Filmaufnahmen versetzten die Monarchen als Akteure zurück in eine Welt absoluter Machtfülle. Zwar werden die geladenen Gewehre von Helfern angereicht, geschossen aber wird von den

---

<sup>138</sup> Vgl. zur Ausstellung von Ländern und Menschen während der Weltausstellungen Timothy Mitchell: *Colonising Egypt*. Berkeley, Los Angeles, London 1991, S. 1-34. „The remarkable realism of such displays made a strange civilisation into an object the visitor could almost touch. Yet to the observing eye, surrounded by the display but distinguished from it by the status of visitor, it remained a mere representation, the picture of some strange reality. Thus there were, in fact, two parallel pairs of distinctions, between the visitor and the exhibit, and between the exhibit and what it expressed. The representation was set apart from the real political reality it claimed to portray as the observing mind was set apart from what it observed.“ (Ebd., S. 9.)

<sup>139</sup> Nach der Formulierung von Siegfried Kracauer: „Die Photographie“, S. 683.

<sup>140</sup> *Wiener Montags-Journal*, 30. Mai 1910, S. 8.

<sup>141</sup> Katharine Lerman: „Hofjagden: Royal Hunts and Shooting Parties in the Imperial Era“. In: *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Hg. von Andreas Biefang, Michael Epkenhans und Klaus Tenfelde. Düsseldorf 2008, S. 115-138.

<sup>142</sup> Fritz Röhrig: *Das Weidwerk in Geschichte und Gegenwart*. Potsdam 1933, S. 128. Hier zitiert nach: Suter: *Parforce*, S. 45.

<sup>143</sup> Suter: *Parforce*, S. 45.

Kaisern und Königen dann selbst. Wilhelm II. nutzt zum Schießen ein Stativ, um besser zielen zu können, was den Zeitgenossen als Hinweis auf seine körperliche Behinderung diente.<sup>144</sup> Die kurzen Filme stellen die Monopolisierung von Gewalt in Friedenszeiten in den Mittelpunkt, zugleich aber auch die Fähigkeit des Souveräns zur *maintien de la paix*. Sie zeigen die geordnete Tötung – wobei sie eigentlich nur zwei Einstellungen kennen: die schießenden Monarchen und die toten Tiere in der Totalen oder Halb-Totalen –, indem sie die Reihen von toten Tieren präsentieren und Wild oder Fasane für die Kamera drapiert ausstellen. Die schiere Menge der getöteten Tiere macht deutlich, dass die kaiserliche Jagd kein abenteuerlicher oder gar riskanter Vorgang ist, sondern dass es sich um kontrollierte Gewalt handelt, die zur Erhaltung einer natürlichen Ordnung dienen und die zumindest im übertragenen Sinne auch auf die Erhaltung staatlicher Ordnung bezogen werden soll. – Nur wenige Jahre später wird das neue Medium tatsächlich für Schießübungen genutzt werden, wenn der öffentlich Raum des Kinos zur Kriegsvorbereitung umfunktioniert wird und man Rekruten auf die bewegten Bilder auf der Leinwand wird schießen lassen.<sup>145</sup>

Im Gegensatz zu den späteren Jagdfilmen gibt es in diesen frühen Beispielen des Genres keinen Gegenschuss der Kamera, der das getroffene oder fliehende Tier zeigen würde. Die Aufnahme und die Montage verdecken die Distanz zwischen Jäger und Tier, die Distanz, welche die Kugel zurücklegt. Damit wird unverkennbar ein älteres Souveränitätsmodell evoziert, der Souverän, der über Leben und Tod entscheidet.<sup>146</sup> Rechtsansprüche haben in diesem Modell „ohne ihren zeremoniellen Vollzug“ keine Gültigkeit.<sup>147</sup> Gültigkeit gewinnt die Souveränität hier über den unmittelbaren Eindruck der Gewalt über tierisches Leben, der dem Kinozuschauer vermittelt werden soll. Dieser Rekurs auf ein vergangenes Modell von Souveränität im Medium des Films hat Auswirkungen auf das Problem der Repräsentation, wie es sich im Kino neu stellt; der Souverän erscheint in diesem Modell als ein Effekt seiner Repräsentation. Das Bild, die Zeichen, die den Monarchen als solchen beglaubigen, sind auf die Anerkennung durch die Betrachter angewiesen:

Wahrhaft König, will sagen Monarch, ist der König nur in Bildern. Sie sind seine *reale Präsenz*; ein Glauben an die Wirksamkeit und Operativität *seiner* ikonischen Zeichen ist obligatorisch, oder der Monarch entleert sich mangels Transsubstantiation all seiner Substanz und von ihm bleibt nur noch das Simulakrum; aber weil umgekehrt

---

<sup>144</sup> Das Tabu, die körperliche Behinderung des Kaisers zu adressieren, hielt sich bis in die 1920er Jahre. Vgl. dazu Marin Kohlrausch: *Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie*. Berlin 2005, S. 344.

<sup>145</sup> „Kinematographische Zielscheiben“. In: *Münchener Neuste Nachrichten*, 16. September 1912: „Auf seinem Siegeszug scheint der Kinematograph sich nun auch die Kasernen erobern zu wollen. [...] Ein Schütze wird mit scharfer Munition der Projektionswand eines Kinematographen gegenüber aufgestellt, der Film in Bewegung gesetzt. Plötzlich sieht sich der Schütze einem eben auf ihn anschlagenden feindlichen Infanteristen gegenüber, ein Reiter galoppiert mit gefällter Lanze auf ihn zu und ähnliches mehr. Da heisst es: ruhig Blut und auf die Feinde schiessen! Ist ein Schuss gefallen, so hält automatisch der Film für etwa eine Sekunde an, das Schussloch wird gleichzeitig hell erleuchtet, und bis der Schütze neuerdings geladen hat und zum zweiten Schuss kommt, rollen auch die Bilder wieder weiter. Beim Einzelschiessen kann für Belehrung des Schützen der Ablauf des Films beliebig unterbrochen werden.“ Auch außerhalb der Kaserne wurden die „lebenden Zielscheiben“ als Attraktionen eingeführt, vgl. dazu „Der Kinematograph als Schießstand“. In: *Die Umschau: Wochenschrift über die Fortschritte in Wissenschaft und Technik* 18, Nr. 32 (1914), S. 648-651.

<sup>146</sup> Gemeint ist das Modell, das sich, laut Michel Foucault, im Übergang vom Pastorat zur Staatsräson zu Beginn des 18. Jahrhunderts auflöst. Vgl. Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität. Sicherheit, Souveränität, Territorium. Vorlesungen am Collège de France 1977-1978*. Hg. von Michel Sennelart. Übers. von Claudia Bredekonsmann und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2004, S. 331 f.

<sup>147</sup> Suter: *Par force*, S. 44.

*seine* Zeichen die königliche Wirklichkeit, das Sein und die Substanz des Fürsten *sind*, wird dieser Glaube notwendig von den Zeichen selbst gefordert; sein Fehlen ist Häresie und Sakrileg, Irrtum und Verbrechen zugleich.<sup>148</sup>

Die Tatsache, dass die Kaiser beide im Kinematographentheater auf dem Prater anwesend sind, während die Jagdbilder auf die Leinwand projiziert werden, scheint auf den ersten Blick ein ganz grundlegendes Problem oder überhaupt den eigentlichen Anlass jedweder Art von Repräsentation aufzulösen: Die Repräsentierten sind nicht abwesend, sondern als Zuschauer selbst präsent.<sup>149</sup> Das Problem verschiebt sich dabei aber, wie Berthold Viertel reflektiert, auf die Repräsentationsleistung selbst. Wie weit reicht sie? Wo hört die Repräsentation auf? Und wie viele Kaiserkörper sind nun tatsächlich anwesend:

Ich bringe es nicht mehr aus dem Bewußtsein, dieses furchtbare Doppelgängertum der Repräsentation. Der auserwählte Eine, der einfach dadurch, daß er geht und spricht und grüßt, und zwar möglichst typisch geht und spricht und grüßt, den Völkern ihre Existenz zur Evidenz bringen soll – doppelt?! Darf man die Gnade so frevelhaft vervielfältigen? Ist es nicht zuviel für einen Moment, zwei, nein, vier Könige? Dort oben, im Bilde, erfüllt einer seine hohe Pflicht, und unten, im Zuschauerraum, sitzt derselbe einfach als Mensch der sich am Konterfei seiner Würde ergötzt? Oder erfüllt er dadurch wieder nur seine Pflicht? Wo beginnt, wo endet die Repräsentation?<sup>150</sup>

In dieser Schlüsselszene moderner politischer Repräsentation sehen sich die Kinobesucher mit ihren eigenen und den kaiserlichen Doppelgängern konfrontiert: Das verdoppelte „Volk“ und die vier oder mehr Kaiser im Saal und auf der Leinwand des Kinematographentheaters sehen einander an. Diese Entgrenzung der Repräsentation über den kontrollierten politischen Repräsentationsakt hinaus wirft die bedrohliche Frage auf, ob die Wirklichen wirklich einheitlich und einzig sind oder ob sie nicht wie die projizierten Kaiser eine unüberschaubare Vielheit verkörpern? Das Publikum sieht sich ebenfalls mit einem nicht-identischen Publikum konfrontiert. Der ästhetische Genuss der Zuschauer liegt irgendwo zwischen lustvoller Selbstbeschau und politischer Pflicht. Das gilt bei Viertel für das Publikum, aber auch für die Kaiser, die ja auch zu Kinozuschauern geworden sind und mit dem Publikum verschwimmen. Ähnlich wie Claude Lefort in seiner politischen Philosophie versteht Viertel politische Repräsentation hier als ein „In-Szene-Setzen der sozialen Beziehungen“<sup>151</sup>, als Gestaltung eines Außen, über das sich die Gesellschaft bestimmt. Die klare Trennung dieser imaginären Setzung ist aber in diesem Moment nicht

---

<sup>148</sup> Louis Marin: *Das Porträt des Königs* [1981]. Übers. von Heinz Jatho. Zürich, Berlin 2005, S. 15.

<sup>149</sup> Vgl. etwa Hannah Fenichel Pitkins Bestimmung in ihrer einschlägigen Studie *The Concept of Representation*. Berkeley, Los Angeles, London 1972, S. 9. „But there is need to make mysteries here; we can simply say that in representation something not literally present is considered as present in a nonliteral sense.“

<sup>150</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

<sup>151</sup> Claude Lefort: „Die Frage der Demokratie“ [1983]. In: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Hg. von Ulrich Rödel. Übers. von Katharina Menke. Frankfurt am Main 1990, S. 281-297, hier: S. 284 f.: „Diese Formgebung (*mise en forme*) ist eine Sinngebung (*mise en sens*) und zugleich eine Inszenierung (*mise en scene*). ‚Sinnegebung‘, da der gesellschaftliche Raum sich als Raum des Intelligiblen entfaltet, insofern er sich gemäß einer je spezifischen Form der Unterscheidung zwischen dem Realen und Imaginären, dem Wahren und Falschen, dem Gerechten und Ungerechten, dem Erlaubten und Verbotenen, dem Normalen und dem Pathologischen aufgliedert. Inszenierung, da dieser Raum in seiner jeweiligen Verfassung (sei sie aristokratisch, monarchisch oder despotisch, demokratisch oder totalitär) eine Quasi-Repräsentation seiner selbst enthält.“

mehr gewährleistet. In der Monarchie ist das imaginäre Außen der Körper des Monarchen, der die Vorstellung vom Volk oder von einer Nation zur Existenz bringt oder, wie Viertel es formuliert, „ihre Existenz zur Evidenz bringen soll“.<sup>152</sup> Die Spiegelszene im Kino erzeugt nun Zuordnungsprobleme auf verschiedenen Ebenen und offenbart ein tiefergehendes Evidenzproblem, das im Filmriss kulminiert: Film und Photographie erzeugen in der Konfrontation mit einer zukünftigen Vergangenheit und der Gegenüberstellung nicht-identischer Bilder neue Evidenzkonflikte in der Darstellung politischer Macht und in der Herstellung von herrschaftlichen Repräsentationsformen. Innen und Außen, Imagination und Wirklichkeit lassen sich nicht mehr im herkömmlichen Sinn unterscheiden, sondern geraten durcheinander. Das Szenario im Kinematographentheater verweist auf eine veränderte Gesellschaftsformation, die sich im Sinne Leforts nicht mehr inkorporieren lässt, also nicht mehr als Körper oder Körperschaft in Szene setzen lässt:

Die demokratische Ordnung der Moderne eröffnet eine radikal neue Konfiguration der Macht. Im Moment, da die politische Macht von allen ausgeht, erscheint die Gesellschaft nicht mehr als inkorporierbare oder in sich geschlossene Repräsentation.<sup>153</sup>

Mit der Vervielfältigung der Körper und in der Symbolik des Filmrisses weist Viertels *Im Kinematographentheater* auf diese veränderte Formation hin und fragt zugleich, welche neuen Formen der Sinngebung und Inszenierung politischer Macht sich daraus ergeben könnten. Und noch ein weiterer Aspekt ist wichtig: Die Jagdfilme und Aufnahmen vom Vortag, die auf der „Internationalen Jagd Ausstellung“ gezeigt werden, gehören aus filmhistorischer Perspektive zur Gruppe der Aktualitäten-Filme;<sup>154</sup> zeitgenössische Texte nennen diese Filme „Ansichten“ oder „views“. Der Filmhistoriker Tom Gunning hat hervorgehoben, wie sehr in solchen „Ansichten“ der „Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt“ wird, und dementsprechend von einer „Mimesis des Schauens“ im Film gesprochen. Die Kamera „als Surrogat des Schauens“ ist im Film immer anwesend:

Die Gefilmten reagieren auf den Aufnahmeapparat, indem sie ihn durch Blicke oder Gebärden adressieren oder sich mit ihrem Tun ihm zuwenden und einen Arbeitsvorgang oder einen Brauch vorführen. Die Kamera versucht ihrerseits die bestmögliche Sicht auf das Geschehen zu erhalten, und man merkt deutlich, daß der Kamerastandpunkt nicht willkürlich gewählt wurde. In einer *Ansicht* zeigt sich die Welt der Kamera und damit zeigt sie sich dem Zuschauer.<sup>155</sup>

Auch die Kaiser in den Filmen, die im Ausstellungskinematographen gezeigt werden, reagieren auf den Aufnahmeapparat, wie Viertels Text mit der Verdopplung jeder Handlung

---

<sup>152</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

<sup>153</sup> Felix Trautmann: „Die Fortdauer des Politisch-Imaginären: Das Symbolische der Macht und die Phantasmen gesellschaftlicher Einheit nach Claude Lefort“. In: Andreas Wagner (Hg.): *Am leeren Ort der Macht. Das Staats- und Politikverständnis Claude Leforts*. Baden-Baden 2013, S. 91-116, hier: S. 91.

<sup>154</sup> Unter dem Namen Aktualitäten-Film wird eine Gruppe von frühen nicht-fiktionalen Filmen subsumiert, die noch nicht als Dokumentar- oder Nachrichtenfilm beschrieben werden und die sich aktuellen Ereignissen widmen. Vgl. William Uricchio: „Aktualitäten als Bilder der Zeit“. In: *KINtop 6. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Hg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel, Frankfurt am Main 1997, S. 43-50.

<sup>155</sup> Tom Gunning: „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction* Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“. In: *KINtop 4. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Hg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel, Frankfurt am Main 1995, S. 111-121, hier: S. 114 f.



deutlich macht. Viertels zweifache Verdopplung potenziert die „Mimesis des Schauens“ noch. Die Kaiser sind nicht nur auf der Leinwand präsent, sondern werden auch im Zuschauerraum von ihren Leinwanddoppelgängern adressiert, angeschaut, ja begrüßt. Ohne dass Viertels Glosse dies weiter ausführte, stellt sein Text auf diese Weise die Frage nach der Macht, die lebendige Bilder über die politische Souveränität eines Monarchen oder einer Nation ausüben können.<sup>156</sup> Welche Konsequenz haben die kurzen Ansichten der Kaiser? Was geschieht mit dem Legitimitätsanspruch monarchischer Macht, wenn dieser vervielfältigt wird?

In den Berichten über die Filmvorführung reagiert das Publikum stark auf diese „Mimesis des Schauens“ – auch wenn die Kaiser nicht im Zuschauerraum anwesend waren. Die Publikumsreaktion wird durch musikalische Begleitung noch verstärkt; so wird etwa in Wiener Kinos gegen Ende der Jagdfilme die Nationalhymne gespielt, wie sich der Schriftsteller Walter von Molo in einem kurzen Bericht von 1911 *Im Kino* erinnert, mit dem Resultat, dass sich die Zuschauer applaudierend von ihren Sitzen erheben, als die Vorstellung der Jagdbilder ihr Ende findet:

Der Kaiser sitzt regungslos – nur das Bild zuckt hier und da ein wenig und fleckt, als koche es unter der projizierten Schicht: es flimmert – auf einmal reißt er den Stutzen hoch, das Ohr hört den Schuss. Das Publikum jubelt lautlos über den kapitalen Treffer seines Kaisers; eine wellenförmige Bewegung geht durch den Saal. Die Gemse kugelt. Der Bruch wird dem Kaiser präsentiert, er nimmt ihn lächelnd entgegen. Schluß der Jagd! Die Jäger steigen zu Tal, die Treiber schleppen das Wild. Der Kaiser besichtigt die Strecke, eilig, nervös, ungeduldig, es ist als hätten ihn die Regierungssorgen schon wieder eingefangen [...] Das Bild des Kaisers erscheint allein – die Musik intoniert die Volkshymne; das Publikum steht und singt mit [...].<sup>157</sup>

Fast reagiert das Publikum in dieser Vorstellung, als wären auch hier die Kaiser leiblich anwesend, als handle es sich um einen offiziellen Repräsentationsakt. Ein seltsamer Klangteppich legt sich über den stummen Film, der die Zuschauer den Schuß hören lässt, der gar nicht gefallen ist. Diese reflexive Bewegung des Bewusstseins, die den Schuss hörbar werden lässt, unterläuft die vermeintliche Passivität des Filmpublikums. Über die Abwesenheit des Objekts versichert sich die Sinnlichkeit ihrer selbst, wie die Filmwissenschaftlerin Vivian Sobchack anschaulich beschrieben hat:

However, insofar as I cannot literally touch, smell, or taste the particular figure on the screen that solicits my sensual desire, my body's intentional trajectory, seeking a sensible object to fulfill this sensual solicitation, will reverse its direction to locate its partially frustrated sensual grasp on something more literally accessible. That more literally accessible sensual object is my own subjectively felt lived body. Thus, 'on the rebound' from screen – and without a reflective thought – I will reflexively turn

---

<sup>156</sup> Diese Frage stellen auch die Herausgeber der Anthologie *The Promise of Cinema* Anton Kaes, Michael Cowan und Nicholas Baer. In der Einleitung zu dem Band, in dem auch die erste englische Übersetzung von Viertels Text abgedruckt ist, heben sie „cinema's potential to challenge political sovereignty“ hervor und fragen mit dem Text: „(Is one allowed to copy majesty so wantonly? Is it not too much for one moment to have two, no, four kings?) is no less palpable than it will be a quarter century later in Benjamin's 'The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility' (1936).“ (Kaes, Cowan, Baer [Hg.]: *The Promise of Cinema*, S. 4.)

<sup>157</sup> Walter von Molo: „Im Kino“. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. und kommentiert von Jörg Schwanitz. Leipzig 1992, S. 28-39, hier: S. 31. Von Molos Romanserie über Friedrich den Großen dient später als Vorlage für die Fredericus-Rex-Filme, die in den 1920er Jahren produziert werden.

toward my own carnal, sensual, and sensible being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting, and, in sum, sense my own sensuality.<sup>158</sup>

Mit Viertels Text ließe sich fragen: Was passiert, wenn das Defizit, das die Reflexivität sinnlicher Wahrnehmung zu kompensieren sucht, kein Defizit mehr ist? Oder anders gesagt: Was passiert, wenn der Schuss im Kino tatsächlich fällt oder der Kaiser reglos als Zuschauer im Kino sitzt? Welche Auswirkungen hat die Proliferation bewegter Bilder auf das Bild politischer Herrschaft in dieser Konfrontation? Die „mechanisierte Unsterblichkeit“<sup>159</sup> oder Mumifizierung des Augenblicks fordert in Viertels Darstellung von dem Publikum, dass es sich in ein ästhetisches Verhältnis zur eigenen zukünftigen Vergangenheit setzt. Damit geht der Film in Viertels Konstellation weit über jene Spiegelmetaphorik hinaus, die *Richard II*, wie eingangs erwähnt, im Selbstgespräch mit dem „silent king“ entworfen hat. Dem Film als Medium gelingt es die Verdopplungsfiktionen politischer Repräsentation, wie die des Zweikörpermodells, noch einmal zu verdoppeln: Die Proliferation der Herrscherbilder, die Konfrontation der Herrscher und des Publikums mit ihren filmischen Doppelgängern und die Transformationskraft des Kinematographen, der alle Besucher in durchschnittliche Zuschauer verwandelt, eröffnen einen neuen politischen Möglichkeitsraum. Viertels Filmriss inszeniert in diesem Raum einen Einbruch der politischen Ordnung und die endgültige Verwirrung der Repräsentationspraktiken der Monarchie.

Die Welt im Film existiert über den Moment hinaus, sie ist wiederholbare Vergangenheit geworden, und gleichzeitig werden die ‚lebenden Bilder‘ des Films immer wieder aufs Neue als Ausdrucksmittel spontaner Regungen verstanden. Viertels Filmriss verläuft durch die politische Wirklichkeit und sinnbildlich durch die politische Einbildungskraft und durch die Texte, von denen in dieser Arbeit die Rede ist. Die monarchische Vergangenheit lässt sich aber noch nicht verabschieden, sie legt sich als Nachbild immer wieder auf die Leinwand der Kinematographentheater.

## Die Anekdote als politische Form

Anekdoten bieten für gewöhnlich keine politischen Lösungen an, sie geben keine Handlungsanweisungen, sie entfalten keinen Plot. Auch Viertels Anekdote vom Filmriss im Kinematographentheater, die er seiner Glosse unterschiebt, tut das nicht. Anekdoten sind Erzählungen oder Berichte „merkwürdiger Vorfälle“, die in der gebotenen Kürze präsentiert, verdichtet und moralisch zugespitzt werden, sie beanspruchen Faktizität und eine gewisse Überzeitlichkeit.<sup>160</sup> Obgleich die Etymologie mündliche Vermittlung und Absichtslosigkeit suggeriert, da es sich dem Namen nach um ‚nicht herausgegebene‘ Texte (anékdotos)<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Vivian Sobchack: „What my Fingers Knew“. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London 2004, S. 76 f.

<sup>159</sup> Klebinder (Hg.): *Der deutsche Kaiser im Film*, S. 18.

<sup>160</sup> Grundlegend zur Anekdote als literarischer Form: Heinz Schlaffer: Artikel „Anekdote“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1: A-G. Hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 87-89; Rüdiger Zill: „Minima historia. Die Anekdote als philosophische Form“. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Jg. 8, H. 3 (Herbst 2014), S. 33-46; Paul Fleming: „‘Kannitverstan’. The Contingent Understanding of Anecdotes“. In: *Oxford German Studies*, Bd. 40, H. 1 (2011), 72-81.; Lionell Gossman: „Anecdote and History“. In: *History and Theory* 42, H. 2 (Mai 2003), S. 143-168; Victor Shklovsky: „Essay and Anecdote“. In: Ders.: *Theory of Prose*. Transl. by Benjamin Sher with an Introduction by Gerald L. Bruns. London, Dublin, S. 206-209.

<sup>161</sup> Schlaffer: „Anekdote“, S. 87.

handelt, gibt die literarische Kurzform der Anekdote doch zumindest vor, von tatsächlichen Personen und wahrhaft verbürgten Ereignissen mit „lehrreichem Ausgang“ zu berichten.<sup>162</sup> Bei Viertel ist der Ausgang des Textes uneindeutig; das Publikum im Kinematographentheater zeigt sich hinsichtlich der möglichen politischen Konsequenzen des Filmrisses nicht so einsichtig. Es erfüllt seine Untertanenpflicht, es rebelliert nicht, sondern jubelt weiter:

Und das Volk, hier zweimal vorhanden, und darum zweimal glücklich, seinem eigenen Jubel zujubelnd, sein naives Volk-sein im Spiegel begrüßend. Ist das nicht gefährlich? Könnte das Volk nicht erschrecken, als ob es sein eigenes Gespenst erblickte? Könnte es nicht irr werden an seiner instinktiven Funktion? Ach nein, es jubelt. Wenn der Film reißt, wird er wieder hergestellt. Die Gefahr existiert nur in der Einbildung der Grübler und Tüftler, die ohnehin zum naiven Volksein verdorben sind. Und auch sie müssen schließlich reumütig eingestehen, daß die Gesten der Politik sich für den Kinematographen vortrefflich eignen. – Alles andere ist Spuk, der vor der Gnadensonne zersteht.<sup>163</sup>

Der ironische Schluss von Viertels Text mit der absolutistischen Metapher der „Gnadensonne“, die das Geschehen im Kinematographentheater überstrahlt, verstärkt die Wirkung der Anekdote. Die Einsicht in die Dynamiken der Macht ist den Leserinnen und Lesern von Viertels Anekdote vorbehalten, „der Einbildung der Grübler und Tüftler“. Der Riss des Filmmaterials lässt sich kleben und mit dem Kinematographen hat die Politik ein unvergleichliches propagandistisches Medium entdeckt, das sich auch für gegenteilige Zwecke instrumentalisieren ließe. So endet Viertels Text in einer Mischung aus Verunsicherung und leiser Euphorie mit der offenen Frage, was nun mit dem Riss geschieht, der durch die politische Wirklichkeit geht. Viertels Filmriss symbolisiert nicht nur das Ende des Zweikörpermodells, er erlaubt es auch über neue Möglichkeiten des Anschlusses nachzudenken. An den gerissenen Filmstreifen lassen sich, um im Bild zu bleiben, neue Streifen kleben. Viertels Hoffnungen sind mit der kurzen Form der Anekdote verbunden und der Betonung, die sie auf den „geistreichen Ausgang“<sup>164</sup> des Erzählten legt. Ihr besonderer Modus der Herstellung von Faktizität durch die äußerste Verdichtung und Intensität der Darstellung wird in zeitgenössischen Diskussionen um die Vorzüge der kleinen Form wieder aufgenommen: In der gleichen Zeitschrift, der in München erscheinende Halbmonatsschrift *März*, in der Berthold Viertel 1910 seine Glosse *Im Kinematographentheater* veröffentlicht hatte, erscheint drei Jahre später so etwas wie ein programmatisches Bekenntnis zu kleinen Formen, Kurt Pinthus' Text *Glosse, Aphorismus, Anekdote*. Die Gattungsfrage ist für Pinthus zu gleichen Teilen eine Form- wie eine Lebensfrage, ein Problem der richtigen Intensität, der Pointiertheit des Geschriebenen und des Darzustellenden. Die beschleunigte Wirklichkeit, die Kürze, Konzentration und Synthese verlange, erfordere kurze literarische Formen, behauptet er: „Wenn wir zu viel oder zu lang schreiben oder lesen, rinnt draußen zu viel von dem süßen, wehen Leben vorbei, das wir fressen müssen, um Leben zu können.“<sup>165</sup> Das Leben investiert alles rücksichtslos in den

---

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Viertel: „Im Kinematographentheater“, S. 174.

<sup>164</sup> Schlaffer: „Anekdote“, S. 87.

<sup>165</sup> Kurt Pinthus: „Glosse, Aphorismus, Anekdote“. In: *März*, Jg. 7, H. 19 (1913), S. 213 f. Hier zitiert nach *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Hg. von Thomas Anz und Michael

Augenblick; die Literatur, lautet Pinthus' Vorgabe, müsse das auch tun, indem sie den richtigen Intensitätsgrad und die passenden Formen dazu finde. Begleitet wird dieser Gedanke jedoch auch von dem Bewusstsein oder zumindest der Hoffnung auf die besondere Geschichtlichkeit der Glosse als historischer und politischer Form. Pinthus imaginiert die Glosse als Quelle für künftige Historikergenerationen. Glossen und Anekdoten zu schreiben, heißt hier auch, sich selbst und die eigene Zeit als zukünftige Vergangenheit zu denken. Die Geschichtsmächtigkeit der Glosse malt sich Pinthus in leuchtenden Farben aus, während er gleichzeitig die Flüchtigkeit des Lebens und die Vergänglichkeit der Assoziation beklagt:

Späteren Historikern werden diese Glossen wichtiger sein als jene langen kritischen und moralischen Abhandlungen früherer Zeiten. Die Glosse ist wirksamer; sie verhält sich zur Abhandlung wie der Witz zum Humor. Eine Unzahl von Assoziationen wird in der Glosse fortgelassen, nur die wesentlichsten dargeboten. Der Leser muß zum Springer werden und wird mehr erschüttert als der behagliche Schlenderer. Wie Zauberkünstler hantieren wir: wir zeigen den Tatbestand; dann ein geschickter Handgriff, die Sache offenbart sich verändert, aus dem Vogel ist ein Karnickel geworden. Verdutzt lacht oder wütet der Leser. [...] Zusammengefasst sei nochmals gesagt: die Glosse ersetzt die Abhandlung, den Leitartikel; der Aphorismus die philosophischen Schriften; die Anekdote längere epische Zeugnisse. Wie gebrauchen diese knappen Formen nicht aus Faulheit, nicht aus Unfähigkeit, Größeres zu schreiben, weil sie uns ein Erfordernis sind.<sup>166</sup>

Dieses neue Ideal avantgardistischer *brevitas* zielt dabei nicht allein darauf ab, das schnell verrinnende Leben einzufangen, das Eigentliche zu fassen oder das historisch Ausschlaggebende und Bedeutsame zu retten. Die Intensivierung der Wirklichkeit, welche die Texte als adäquate Wiedergabeform einer intensiv erlebten Wirklichkeit vornehmen sollen, muss sich auf ihre Leser übertragen. Die Glosse kann bei Pinthus das Wunderbare und Erschreckende der Gegenwart einfangen und antizipieren. Sie ist die schnell zu lesende und verdichtete Form einer Gegenwart, die sich selbst immer schon in äußerster Verdichtung erlebt, als eine Zeit, die in rauschender Geschwindigkeit vergeht und eigentlich immer schon wieder vergangen ist. Das veränderte Leseverhalten, „Springer“ statt „Schlenderer“, sieht Pinthus bedingt durch die Beschleunigung des Lebens, zu der die neuen Leser selbst beitragen, wenn sich das Springen als Lektüremodus erst etabliert hat.

Es muß betont werden, daß auch die wertvolleren Menschen unserer Zeit gern im Kino jene komprimierten Handlungen, stenographisch-mimisch aufgezeichneten dramatischen und grotesken Ereignisse betrachten. Und nicht nur im Kino. [...] Man schlürft wie ein halb Dutzend Austern schnell und intensiv etliche jener lang vergessenen, harten Anekdoten Heinrichs von Kleist. Und die *short-story*, das gedruckte Kinostück, ist der gesuchteste, gelesenste und bezahlteste Beitrag der Journale aller Länder. – All diese anekdotischen Produkte geben konzentrierteste Epik; jeder kann jederzeit für sich die Essenz auflösen zu Zuckerwasser oder Gift,

---

Stark. Stuttgart 1982, S. 654 f. Pinthus beruft sich auf Peter Altenberg als Begründer, „unser aller Onkel“, einer neuen ästhetischen Form der „geistigen Bouillonkapseln“.

<sup>166</sup> Pinthus: „Glosse, Aphorismus, Anekdote“, S. 654 f.

kann den Kern realistisch oder stilisierend umschmücken. Ein Knopf wird angedrückt, ein Läutewerk beginnt in uns.<sup>167</sup>

Dem Zuckerwasser der Propagandabilder von jagenden Kaisern mischt Berthold Viertels Zitatzglosse in Pinthus' Worten ein anekdotisches Gift bei. Die süßlichen Bilder lassen sich schnell „herunterschlürfen“, Viertels tendenziöse, „konzentrierteste“ Version des Kaiserbesuchs im Kinematographentheater auf dem Prater kulminiert im Riss. Welche Kräfte der Evidenzerzeugung in der Form der Anekdote liegen, hat auch Carl Einstein 1912 beschrieben:

Hingegen die Anekdote ist die Unkunst des Vermischten[,] stets tendenziös und moralisch, denn die Pointe ist immer willkürlich. Welches Motiv und welches Ende einer Anekdote ließen sich nicht schmerzlos rundrehen. Denn die Anekdote ist nicht das Seiende. Die Stärke der Darstellung bildet sich zum Faktum.<sup>168</sup>

Einsteins pointierte Beschreibung der Wirkungsweise der Anekdote und der affektpolitischen Macht, die ihr innewohnt, ist auch in der literaturwissenschaftlichen Beschreibung dieser Form nicht übertroffen worden. Gerade in den heute ein wenig unzutreffend als post-faktisch titulierten Diskursen ist die Anekdote das Mittel der Wahl. Sie löst das Erzählte aus der binären Logik von Fakten und Fiktionen, um doch gleichzeitig auf der Faktizität der eigenen Darstellung zu beharren, so dass Viertels Filmriss zu einem Faktum wird, egal ob er sich nun tatsächlich ereignet hat oder nicht. Für die Anekdote gilt: Nur die Protagonisten müssen wirklich existiert haben.<sup>169</sup>

In Viertels Text wird der Augenblick des Filmrisses durch die „Stärke der Darstellung“ zum Lapsus politischer Repräsentation: Der Filmriss konfrontiert die Leserinnen und Leser der Glosse mit einer neuen Offenheit des Politischen, ob sie nun jubeln und Volk sein wollen oder naive „Grübler und Tüftler“. Die politische Anekdote setzt sich an die Stelle des Mythos.<sup>170</sup> Mit ihrer neuen Form der Evidenzerzeugung gehört sie aber nur scheinbar zum Feld der „induktiven Wissenschaft“<sup>171</sup>. Sie wählt einen historischen Augenblick aus, die Intensität der Darstellung erledigt den Rest.

### **Aus aufgedeckten Gräbern: Die gespenstische Transformation monarchischer Repräsentation und moderner Souveränität**

Denn nicht einmal eine unwissende und gefühllose Filmleinwand kann ohne jede Rückwirkung diese Bilder dieser zehn mal zehn Toten und Aber-Toten getragen

---

<sup>167</sup> Ebd., S. 655.

<sup>168</sup> Carl Einstein: „Über den Roman. Anmerkungen“. In: *Die Aktion* 2, Nr. 40 (1912), Sp. 1264-1269.

<sup>169</sup> Schlaffer: „Anekdote“, S. 87: „Der Streit über den Realitätsgehalt der Anekdote läßt sich schlichten: die erzählte Geschichte muß nicht wahr, wohl aber müssen ihre Personen wirklich sein. Daher kommt es zu Wanderanekdoten, die von einer historischen Figur auf die andere übertragen werden. Auffällige Personen (Originale) ziehen Anekdoten an und bleiben durch ‚Histörchen‘ (aus dem frz. *historiette*), welche die ernste Geschichtsschreibung übergeht, im Gedächtnis. Diesem helfen die knappe, bündige Erzählung ohne Nebenhandlung, die ungewöhnliche Situation, die unerwartete Wendung des Geschehens und – in der Mehrzahl der Fälle – der einprägsame Ausspruch am Ende der Geschichte.“

<sup>170</sup> Hans Blumenbergs Philosophie könnte man unterstellen, dass sie die Anekdote an die Stelle des Mythos setzt. Paul Fleming hat gezeigt, welche Bedeutung der Anekdote in Blumenbergs *Theorie der Unbegrifflichkeit* zukommt. Vgl. Fleming: „The perfect story: Anecdote and exemplarity in Linnaeus and Blumenberg“. In: *Thesis Eleven* 101, Nr. 1 (2011), S. 72-86.

<sup>171</sup> Carl Einstein: „Über den Roman. Anmerkungen“, S. 1264.

haben; diese Moment-Auferstehung von Gespenstern, die tot waren als sie noch frisch und fröhlich kinematographiert wurden und die man nicht ermordete, als man sie mordete: man hatte kein Leben in ihnen ausgelöscht, sondern eine Unwirklichkeit, deren Hauch einem Leben täuschend ähnlich ist.<sup>172</sup>

Das Kino kann die Toten zurückkommen lassen, aber es kann sie nicht zum Leben erwecken. Der Kinematograph erzeugt eine „Moment-Auferstehung von Gespenstern“, wie Joseph Roth es formuliert. Mit dem Kinematographen und dem Kino geht nicht nur eine grundlegende Transformation politischer Repräsentation einher, sondern auch eine Erschütterung der Vorstellung monarchischer Souveränität. Viertels Text hat diese Transformation zum Gegenstand, während Joseph Roth ihr Resultat beschreibt. Roth schreibt 1925 in seiner Funktion als Filmkritiker der *Frankfurter Zeitung* über ein Filmprogramm, das anlässlich des zehnten Jahrestags der Russischen Revolution Filmbilder aus dem vorrevolutionären und dem nachrevolutionären sowjetischen Russland zeigt: die Zarenfamilie in der Vorkriegsmode gefolgt von den „neuen“ sowjetischen Menschen, „Trotzki in Moskau“. Die Zeit vor dem Krieg und das zaristische Russland erscheinen Roth unbeschreiblich fern. Der Zar, der auf der Kinoleinwand auftritt, ist ein unwirkliches Mischwesen „aus Puppenmaterie und Gespensterschatten“:

Der Zar geht ziemlich schnell, mit den Bewegungen eines Wesens, das sich aus Puppenmaterie und Gespensterschatten zusammensetzt. Er verschwindet bald rechts, dort wo die weiße Leinwand in schwarzen Abgrund getaucht ist. Und es ist keinen Augenblick das Bewußtsein wach, daß hinten im Apparat ein Filmstreifen zu Ende gelaufen ist. Sondern es ist wie eine Ungeister-Beschwörung bei einer spiritistischen Séance.<sup>173</sup>

Der Kinematograph betreibt in dieser Beschreibung eine Art instantane Historisierung der Gegenwart, eine ‚Verspensterung‘ der Wirklichkeit. Zwar ermordet der Kinematograph die Zarenfamilie nicht, aber das, was er tut, mag langfristig revolutionärer sein: Er verwandelt die europäischen Monarchen in Gespenster ihrer selbst und legt die Funktionsweisen monarchischer Repräsentation offen.

Repräsentieren, sagten wir, heißt den Toten zurückkommen lassen, als ob er gegenwärtig und lebendig wäre, und es heißt auch die Gegenwart zu verdoppeln und die Präsenz in der Einsetzung eines Repräsentationssubjekts zu intensivieren. Wie also ist die Repräsentation Erfüllung des jede Macht beseelenden absoluten Begehrens, wenn sie nicht der imaginäre Ersatz dieser Erfüllung ist, ihr Bild?<sup>174</sup>

Nach den Bildern vom Zaren müsste die Leinwand anstandshalber für einen kurzen Moment weiß bleiben, „weiß und klar wie ein Leichentuch“<sup>175</sup>, mahnt Roth, um die Bilder nicht jener Lächerlichkeit anheimfallen zu lassen, die alte Photographien unweigerlich erzeugen:

---

<sup>172</sup> Joseph Roth: „Das aufgedeckte Grab“ [1925]. In: Ders.: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen 2014, S. 163 f., hier: S. 163.

<sup>173</sup> Roth: „Das aufgedeckte Grab“, S. 164.

<sup>174</sup> Marin: *Das Porträt des Königs*, S. 15.

<sup>175</sup> Roth: „Das aufgedeckte Grab“, S. 164.

Das Gespenst ist komisch und furchtbar zugleich. Nicht das Lachen nur antwortet der veralteten Photographie. Sie stellt das schlechthin Vergangene dar, aber der Abfall war einmal Gegenwart.<sup>176</sup>

In Kalifornien, während er für die Filmproduktionsfirma *British Gaumont* arbeitet,<sup>177</sup> schreibt Berthold Viertel 1933 einen kurzen Prosatext mit dem Titel *Der tote Kaiser*. Die erste von drei Erinnerungen oder Anekdoten, aus denen sich der Text zusammensetzt, erzählt von der politischen Theorie eines namenlosen Wiener Malers, die dieser beschreibt, als er in der Nachkriegszeit nach seinen politischen Vorlieben gefragt wird:

„Wofür sind denn Sie?“, fragt man nach der Revolution einen Wiener Maler, der als exzentrische Persönlichkeit bekannt war. – „I bin für an toten Kaiser!“ – Und dann entwickelt er seine Theorie. Er sei keineswegs für die Wiedereinführung der Monarchie, keineswegs für einen lebendigen Kaiser Karl, oder wie der nächste auch immer heißen möge. Nein, er sei für die Demokratie – aber mit dem toten Franz Joseph als Staatsoberhaupt. Der Tote würde ausgezeichnet weiterregieren, besser als zu Lebzeiten.<sup>178</sup>

Die politische Theorie vom „toten Kaiser“, der auf dem Thron sitzt und als gespenstische Erscheinung weiterregiert, ist eine gespenstische Ordnung. Genau eine solche Ordnung, die auf Gespenster auf dem Thron setzt, entwirft Franz Kafka kurz nach dem Tod Franz Josephs in der Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer*, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

---

<sup>176</sup> Kracauer: „Die Photographie“, S. 30.

<sup>177</sup> Viertel schrieb zu dieser Zeit auch an dem Drehbuch zu *Little Friend* (1934), u.a. gemeinsam mit Christopher Isherwood. Viertel führte später auch Regie bei dem Projekt. Isherwoods kurzer Roman *Prater Violet* (1945) ist eine indirekte Schilderung dieser Zeit und auch der Arbeit mit Viertel.

<sup>178</sup> Berthold Viertel: „Der tote Kaiser“. In: Ders.: *Die Überwindung des Übermenschen. Exilschriften*. Studienausgabe in vier Bänden. Bd. 1, S. 16 f., hier: S. 16. Zuerst abgedruckt in: *Die Wiener Weltbühne*, 25. Januar 1933.

## II TOTE KAISER UND POLITISCHE WIEDERGÄNGER: FRANZ KAFKAS HABSBURGISCHE GESPENSTERGESCHICHTEN

Heute – das kann niemand leugnen – gibt es keinen großen Alexander. Zu morden verstehen zwar manche; [...] – aber niemand, niemand kann nach Indien führen. Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch die Spitze des Königsschwertes bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; niemand zeigt die Richtung; viele halten Schwerter, aber nur, um mit ihnen zu fuchteln; und der Blick, der ihnen folgen will, verwirrt sich.<sup>179</sup>

### Kafkas China und die Fundamentierung des Politischen im Frühjahr 1917

In Franz Kafkas Texten gibt es nur einen Kaiser, einen chinesischen. Dieser Kaiser gewinnt kaum Gestalt, er bleibt so gesichtslos und abstrakt, dass er ausschließlich in den Vorstellungen seiner Untertanen zu leben scheint. Ob er unabhängig von diesen Vorstellungen noch lebt oder nicht bereits gestorben ist, darüber herrscht mithin Unsicherheit. Die Worte „Kaiser“ und „Institution“ tauchen bei Kafka nur im Rahmen der Erzählung vom *Bau der chinesischen Mauer* auf,<sup>180</sup> die, geschrieben im Frühjahr 1917, zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht worden ist. Und nur in dem zeitgleich entstandenen Text *Ein altes Blatt*<sup>181</sup> begegnet einem ein weiterer Kaiser, der aber auch bloß als stiller Beobachter an einem Fenster des Palastes zu sehen ist, „so schien es mir wenigstens“, sagt der Ich-Erzähler (NSF I, 360), ein Eindruck, den der Text selbst in der Folge nicht verifizieren kann. Die Vermutung liegt nahe, es handelt sich um denselben Kaiser, den, der nur abwesend anwesend ist: Als Kafka diese Texte in Bleistift in sein Oktavheft schreibt, ist Franz Joseph I., Kaiser von Österreich und König von Ungarn, Böhmen, Kroatien und Dalmatien, seit vier Monaten tot.<sup>182</sup>

„Längst verstorbene Kaiser werden in unseren Dörfern auf den Thron gesetzt“, erklärt Kafkas Erzähler in *Beim Bau der chinesischen Mauer*, jener, „der nur noch im Liede lebt, hat vor kurzem eine Bekanntmachung erlassen, die der Priester vor dem Altare verliest“ (NSF I, 352). Es sind hier drei Institutionen, die den Kaiser in Kafkas Text über dessen Tod hinaus

---

<sup>179</sup> Franz Kafka: *Der neue Advokat* [1924]. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1996, S. 251 f., hier: S. 251 f.

<sup>180</sup> Vgl. auch Arne Höcker und Oliver Simons: „Kafkas Institutionen. Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld 2007, S. 7-14, hier: S. 7.

<sup>181</sup> Kafka, Franz: *Ein altes Blatt* [1917]. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1993, S. 358-361 (im Folgenden zitiert unter der Band-Sigle NSF I und Seitenzahl).

<sup>182</sup> In der Kafka-Forschung werden diese Texte aus dem Oktavheft C (geschrieben im März 1917) als Motivkreis zur „Chinesischen Mauer“ oder als „China-Komplex“ zusammengefasst. Zu dem Komplex gehören genau genommen auch die späteren Texte *Die Abweisung*, *Zur Frage der Gesetze* und *Die Truppenaushebung* (alle 1920). Ohne dass ich hier Abgeschlossenheit oder Ganzheit suggerieren will, beziehe ich mich zur besseren Orientierung, mit Ausnahme des erst von Max Brod gewählten Titels *Der Gruftwächter*, durchgehend auf die von Kafka in den Oktavheften selbst gewählten und als solche kenntlich gemachten Titel. Julius Dittmars Reisebericht *Im neuen China* (1912) ist häufig als Intertext von Kafkas China-Texten gelesen worden. Die wenigen orientalistischen Topoi und China-Bilder, die Kafkas Text aufruft, gehen sowohl auf Gemeinplätze, wie sie in zeitgenössischen Konversationslexika zu finden sind, als auch auf spezifischere Texte wie eben Dittmars Reisebericht zurück. Vgl. dazu u. a. Rolf J. Goebel: „Constructing Chinese History: Kafka's and Dittmar's Orientalist Discourse“. In: *PMLA*, Bd. 108, Nr. 1 (Januar 1993), S. 59-71; und ders.: *Constructing China: Kafka's Orientalist Discourse*. Columbia, SC 1997.



am Leben erhalten: der leere Thron, das Lied und die Bekanntmachung aus dem Mund des Priesters, die metonymisch für die Idee der Monarchie sowie für die Institutionen Kunst und Religion einsteht, die die politische Einbildungskraft in Kafkas China nachhaltig prägen. Die Politik des unüberschaubaren Kaiserreiches, das bei Kafka als großer „anonymer Funktionszusammenhang“<sup>183</sup> und unsichtbarer bürokratischer Apparat erscheint, kommt allein mit der Idee von einem Kaiser aus, ohne dass dieser je selbst in Erscheinung treten muss. Das Kaisertum hat Bestand, weil alle Gedanken, Hoffnungen, Wünsche und Ängste sich um einen Kaiser drehen, der im politisch Imaginären des unüberschaubaren Reiches weiterhin zu existieren scheint. So bleiben die Untertanen in Kafkas China auch nach dem Tod des Kaisers dauerhaft „im Bann der Monarchie“<sup>184</sup> gefangen – in dem Bann, in dem auch die politische Kategorienbildung des frühen 20. Jahrhunderts und die Beschreibung post-monarchischer Staaten verbleiben wird.

Das Spezifische an Kafkas China ist die politische Schwellensituation im habsburgischen Kaiserreich, auf die es bezogen ist: Als Kafka *Beim Bau der chinesischen Mauer* schreibt, ist Kaiser Franz Joseph zwar tot, hat das Post-Monarchische aber noch nicht begonnen. Als anachronistisch-werdende Gegenwart besteht das Kaiserreich der Habsburger wie die „Institution des Kaisertums“ (NSF I, 355) in Kafkas Chinatexten fort.<sup>185</sup> Walter Benjamin hat diese Mischung aus ahistorischer Zeitlosigkeit und unmittelbarer tagespolitischer Relevanz in Kafkas Texten in einer bekannten Formulierung als „ganz unvordenklich, geschichtslos und dann auch wieder von letzter journalistischer Aktualität“ bezeichnet.<sup>186</sup> Auf die beiden Texte Kafkas, um die es im Folgenden gehen wird und in denen die Frage nach dem Nachleben „längst verstorbener“ Herrscher im Mittelpunkt steht, trifft dies in besonderem Maße zu. Sowohl Kafkas kurzer dramatischer Text *Der Gruftwächter*<sup>187</sup> als auch die etwa vier Monate später entstandene Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer* suchen Antworten auf die Frage, was mit dem merkwürdigen Rest geschieht, der bleibt, wenn Kaiser und Könige sterben, oder was langfristig geschieht, wenn monarchische in demokratische Souveränität übergeht.<sup>188</sup> Beide Texte reagieren dabei unmittelbar auf den Tod jenes Habsburger Kaisers, der am 22. November 1916 mitten im Ersten Weltkrieg in Schönbrunn stirbt.<sup>189</sup> Bei dem, was übrig bleibt, handelt es sich nicht allein um den dynastischen

---

<sup>183</sup> Armin Schäfer: „Die Grammatik der Macht. Überlegungen zu Hugo von Hofmannsthals Gedicht ‚Der Kaiser von China spricht‘ im Vergleich zu Kafkas China Konstrukt“. In: *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*. Hg. von Walter Gebhard. München 2003, S. 131-146, hier: S. 144.

<sup>184</sup> Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen* [1976]. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main 1991, S. 110.

<sup>185</sup> Im zeitgenössischen China herrscht seit 1912 kein Kaiser. Die sogenannte Xinhai oder Hsinahi Revolution endet mit der Ausrufung der Republik im Januar 1912 und mit der Abdankung des zu diesem Zeitpunkt sechsjährigen „letzten Kaisers“ der Qing Dynastie im Februar 1912. Zeitgenössische Texte sprechen deshalb auch vom „neuen China“, vgl. hierzu etwa Max Vosberg-Rekow: *Die Revolution in China. Ihr Ursprung und ihre Wirkung*. Berlin 1912 (= Schriften der Deutsch-Asiatischen Gesellschaft; Nr. 6), S. 113 f.

<sup>186</sup> Walter Benjamin: „[Paralipomena zu Kafka]“. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.3. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 1190-1247, hier: S. 1198. Benjamin vergleicht an dieser Stelle die Figuren Chaplins mit denen Kafkas.

<sup>187</sup> Franz Kafka: *Der Gruftwächter* [1917]. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1993, S. 268-270, 276-289, 290-303 (im Folgenden zitiert unter der Band-Sigle NSF I und Seitenzahl).

<sup>188</sup> Im Anschluss an Ernst Kantorowicz einschlägige Studie *The King's Two Bodies* sind in diesem Zusammenhang besonders Claude Leforts *Fortdauer des Theologisch-Politischen?* und Eric Santners *The Royal Remains* zu nennen.

<sup>189</sup> Wie bereits verschiedentlich bemerkt worden ist, nimmt Kafkas Text Bezug auf eine konkrete historische Situation, vgl. etwa Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie* (München 2005) oder Juliane Blank: „Historische Konkretisierung und Verallgemeinerung in den [Gruftwächter]-Aufzeichnungen

Anspruch, der über den Tod eines einzelnen Herrschers hinaus bestehen bleibt, den politischen Körper, der den Tod des natürlichen Körpers überdauert, die mittelalterliche juristische Fiktion also, die den Fortbestand monarchischer Herrschaft sichern sollte. Vielmehr stellt sich die Frage hier anders: Wie lässt sich Souveränität denken, wenn „der Kopf des Königs noch immer nicht gerollt ist“<sup>190</sup>, zum einen, weil Souveränität immer noch als königliche Souveränität gedacht wird, und zum anderen, weil sie bis ins Jahr 1918 tatsächlich als solche existiert und das, obgleich die Monarchie den Zeitgenossen nicht selten schon wie eine vergangene Staatsform vorkommt?

Um das Ende der Königsherrschaft und die Gravitationswellen der Französischen Revolution theoretisch fassbar zu machen, hat die politische Theorie des 20. Jahrhunderts verschiedene Wege der Beschreibung gefunden: Schlagwortartig verkürzt ist entweder von einer repräsentativen und affektiven Leerstelle die Rede, „lieu vide de pouvoir“ (Claude Lefort), oder von einem nicht zu regulierenden Überschuss, „a surplus of immanence“ (Eric Santner). Diese theoretischen Szenarien beziehen sich in erster Linie auf post-monarchische Staaten. Als Kafka über die Institution des chinesischen Kaiserreichs schreibt, besteht das habsburgische Kaiserreich jedoch noch und erscheint die politische Gegenwart zugleich als anachronistische Gegenwart, deren Unzeitgemäßes spätestens mit dem Tod des alten Kaisers, der beinahe drei Generationen lang regierte, besiegelt wurde. Kafkas Texte finden Wege, diese Gegenwart zu erfassen und stillzustellen. Das sich gegen die Außenwelt abdichtende, in einer zeitlosen Statik gefangene, China gibt in Kafkas politischem Baubericht dafür den eigentümlichen Schauplatz ab, ohne jedoch weitere etablierte Topoi eines orientalistischen Diskurses zu bedienen.<sup>191</sup> Stattdessen sucht der Bericht eine Antwort auf die Frage nach der Fundamentierung des Politischen im Frühjahr 1917 zu geben, unmittelbar nach der russischen Februarrevolution und kurz nach dem Tod von Franz Joseph I. Den historischen Hintergrund dafür bildet eine Gegenwart, die während des ersten Weltkrieges mit der eigenen Ungleichzeitigkeit konfrontiert wird – eine Gegenwart, in der lebende und tote Kaiser gleichermaßen zu Untoten geworden sind. Kafkas *Beim Bau der chinesischen Mauer* verhandelt auf diese Weise zwei historische Krisenmomente moderner Souveränität: das gewaltsame Ende der Monarchie mit der Hinrichtung des Monarchen und die Auflösung nationalstaatlicher Souveränität während des ersten Weltkrieges. Letztere thematisiert Kafkas Baubericht am Beispiel einer lückenhaften Mauer, die als ‚Imago‘ souveräner staatlicher Gewalt in Szene gesetzt wird und deren Lücken gleichzeitig die Brüchigkeit dieser Souveränität hervorkehren.<sup>192</sup> Kafkas Erzählung verdeutlicht die politische Funktion, die

---

(1916/17)“ (in: Manfred Engel und Ritchie Robertson [Hg.]: *Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg / Kafka, Prague and the First World War*. Würzburg 2012 [= Oxford Kafka Studies 2], S. 185-199) und zuletzt Sandra Fluhrer: *Konstellationen des Komischen. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett* (München 2016), die alle den Tod von Kaiser Franz Joseph I. als unmittelbaren historischen Bezugspunkt von Kafkas *Grufnwächter*-Konvolut hervorheben.

<sup>190</sup> Foucault: *Der Wille zum Wissen*, S. 110.

<sup>191</sup> Vor allem die märchenhaft verklärte Zeitlosigkeit gehört zu diesen etablierten orientalistischen Topoi, die das Bild einer Zivilisation zeichnen, die keinen Fortschritt kennt und in ihrer eigenen Statik gefangen zu sein scheint. Vgl. dazu etwa Edward Said: *Orientalism*. Reprinted with a new Preface. London 2003, S. 208 f. Die gleichen orientalistischen Topoi finden sich allerdings auch in zeitgenössischen Beschreibungen der Habsburger Monarchie. Zu den historischen Bezügen vgl. auch Manfred Engel: „Entwürfe symbolischer Weltordnungen: China und China Revisited. Zum China-Komplex in Kafkas Werk 1917-1920“. In: Ders. und Ritchie Robertson (Hg.): *Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg*, S. 221-236.

<sup>192</sup> Für Wendy Brown ist gerade auch die neu erweckte Leidenschaft am Mauerbau, „the frenzy of nation-state wall building today“, und die weltweite Verstärkung von Grenzen eine Reaktion auf das zunehmende Schwinden nationalstaatlicher Souveränität. Allerdings, gibt sie zu bedenken, seien die neuen Mauern kaum in

Grenzen und Mauern zukommen kann, wenn nationalstaatliche Souveränität bedroht ist. Mauern können als Projektionsflächen souveräner staatlicher Macht dienen, umgibt sie doch eine Aura, die Sicherheit oder gar Immunität gegenüber allen erdenklichen Bedrohungsszenarien verspricht. Gleichzeitig sind sie aber auch, wie die amerikanische Politikwissenschaftlerin Wendy Brown bemerkt hat, ein Zeichen des Schwindens von Souveränität, bezeugen sie doch nur das Fehlen, die Ohnmacht oder die Schwäche exekutiver Gewalt gegenüber politischen Veränderungen, die sich der Kontrolle der Nationalstaaten entziehen. Im Mittelpunkt von Kafkas Text steht eine Mauer, die funktional ineffizient ist und keinen Schutz vor äußeren Feinden gewähren kann. Ihre Darstellung setzt Schutz und Einheit, wie zu sehen sein wird, als bloße Wunschvorstellung oder Phantasma in Szene.

### **Mauerbau mit Lücken. Architektur und Gemeinschaftsbildung**

In *Beim Bau der Chinesischen Mauer* werden tote Kaiser unter die Lebenden gemischt und der noch lebende Kaiser schon zu den Toten gezählt. Stellvertreter sprechen durch die Maske der Legitimität, die Stimme der Bekanntmachung erklingt losgelöst vom Herrscherkörper. Das militärisch organisierte Großprojekt, das alle Untertanen des Reiches generationenübergreifend miteinander verbindet, ist in Kafkas Text der Bau einer gewaltigen Mauer, die das gesamte chinesische Reich umgeben soll. Der totalitäre Anspruch und die planmäßige Umsetzung des Mauerbaus, die Idee einer homogenen ‚Volksgemeinschaft‘, die sich über ein gemeinsames Unterfangen und ein gemeinsames Schicksal definiert, lassen die Analogie zur Mobilmachung ganzer Gesellschaften vor und während des Ersten Weltkrieges deutlich hervortreten. Der namenlose Baumeister und Erzähler in *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, Experte der vergleichenden Völkerkunde und des Mauerbaus, suggeriert in seinem historischen Bericht, gerade die Abwesenheit des Kaisers mache die besondere Potentialität der kaiserlichen Macht aus, denn das „Volk“ wisse schließlich gar nicht genau, „welcher Kaiser regiert und selbst über den Namen der Dynastien bestehen Zweifel“. Durchweg herrsche nur „allgemeine Unsicherheit“ vor, „hoffnungslos und hoffnungsvoll“ zugleich (NSF I, 352) sei das Verhältnis der Menschen zur „Institution des Kaisertums“:

Wenn man aus solchen Erscheinungen folgern wollte, daß wir im Grunde gar keinen Kaiser haben, wäre man von der Wahrheit nicht weit entfernt. Immer wieder muß ich sagen: es gibt vielleicht kein kaisertreueres Volk als das unsrige im Süden, aber die Treue kommt dem Kaiser nicht zugute. (NSF I, 352)

Wenn die unvergleichliche Kaisertreue keinem Kaiser von Nutzen ist, dann ergibt sich daraus die Frage, ob die Rolle des Kaisers in Kafkas China obsolet geworden ist bzw. werden soll oder ob die „Institution des Kaisertums“ hier gar keines personifizierten Kaisers mehr bedarf? Der widersprüchliche Bericht unterstellt nämlich, *in effigie* sei die Herrschaft des Kaisers besonders effizient, weil für die Untertanen des unüberschaubaren Reiches die

---

der Lage ihren eigentlichen Zweck dauerhaft zu erfüllen. Vgl. Wendy Brown: *Walled States, Waning Sovereignty*. New York 2010, S. 25: „Seen from a slightly different angle, as response to contested and eroding state sovereignty, the new walls project an image of jurisdictional power and an aura of the bounded and secure nation that are at the same time undercut by their existence and also by their functional inefficacy. Notwithstanding their strikingly physicalist and obdurate dimensions, the new walls often function theatrically, projecting power and efficaciousness that they do not and cannot actually exercise and that they also performatively contradict.“

„vertretenden Dinge“<sup>193</sup>, die Fiktionen kaiserlicher Allmacht und das konzertierte Einigungsunternehmen des Mauerbaus, viel mittelbarer oder erfahrbarer und damit einfach überzeugender seien als die einzelne Person eines in der Ferne lebenden Kaisers. Die höchste Form der Loyalität oder Untertanenliebe scheint in Kafka Text beinahe ohne ein Objekt auszukommen, auf das sich die Liebe ausrichtet. Nichts erzeugt, so gibt der Bericht des Erzählers zu verstehen, stärkere Gefolgschaft und größere Kontinuität als ein politisches Bauvorhaben, dessen provisorischer und diskontinuierlicher Charakter einen ständigen Appell zur Einigung aller Einzelinteressen, zur Zusammenführung aller Handlungen und letztlich zur unablässigen Fortsetzung dieses einen Vorhabens, zur Fertigstellung eines unsichtbaren Ganzen bedeute. Das „System des Teilbaus“ (NSF I, 344), wie der Text das Verfahren nennt, das nicht-lineare, ungleichzeitige, aber doch wie von unsichtbarer Hand koordinierte Bauen an einzelnen Teilstücken der geplanten Mauer, soll dabei helfen, die unabsehbar scheinende Aufgabe einer Ummauerung des gesamten Reichs vor Augen zu führen und zu bewältigen. Diese Methode, der ein Großteil des Berichts gewidmet ist, erzeugt Lücken, tatsächliche und imaginäre.

Wie der Erzähler gleich eingangs bemerkt, stellt die Methode des lückenhaften Teilbaus den eigentlichen Zweck einer Mauer in Frage: „Wie kann aber eine Mauer schützen, die nicht zusammenhängend ist. Ja eine solche Mauer kann nicht nur nicht schützen, der Bau selbst ist in fortwährender Gefahr.“ (NSF I, 338) Der Zustand „fortwährender Gefahr“ ist in Kafkas unüberschaubarem Reich keine historische Ausnahmesituation, begleitet doch sowohl die imaginierte Gefahr aus dem Norden als auch der frühe Unterricht im Mauerbau die Untertanen des Reiches von Kindheit an. Während die Kinder mit Kieselsteinen erste Mauern errichten, werden sie zur Disziplinierung mit Bildern von tierisch verzerrten Gesichtern der Nomaden aus dem Norden konfrontiert, die diese mit „aufgerissenen Mäuler[n]“, „zugespitzten Zähnen“ und „verkniffenen Augen“ zeigen: „Sind die Kinder böse, halten wir ihnen diese Bilder hin und schon fliegen sie weinend an unsern Hals.“ (NSF I, 347) Der Bau der Mauer in Teilstücken, die Stück für Stück zu immer größeren Teilstücken zusammengeschlossen werden, soll zwar „ein Schutz für die Jahrhunderte werden“, er zielt aber vor allem darauf ab, ein „dauerndes Gefühl der Verantwortung der Bauenden“ zu erzeugen, welches der Erzähler als *hysteron proteron* einführt, wenn er es als die „unumgängliche Voraussetzung für die Arbeit“ (NSF I, 339) bezeichnet. Gehorsam wird in Kafkas China nicht erzwungen, die Bevölkerung folgt einem verinnerlichten Anreizsystem, das „dauernde Gefühl der persönlichen Verantwortung“ ist erst der Effekt des Mauerbaus. Als Qualifikation für die Bauenden gelten, neben fundierten Kenntnissen im „Baufach“, die Fähigkeit und die Bereitschaft, „bis in die Tiefe des Herzens mitzufühlen, um was es hier gieng [sic!]“ (NSF I, 339). Damit reflektiert Kafkas Text Steuerungsstrategien gouvernementaler Macht: Die „Verhaltenslenkung“ wird hier „an jene delegier[t], deren Verhalten gelenkt werden soll“,<sup>194</sup> bis diese ein fast organisches Zugehörigkeitsgefühl entwickeln und sich „dem Bau gewissermaßen verwachsen fühlten“ (NSF I, 340). Im

---

<sup>193</sup> Von „vertretenden Dingen“ spricht der Historiker Percy Ernst Schramm in Bezug auf Objekte, die stellvertretend für einen Souverän stehen können, wie „Bilder [...], Siegeln und Bullen“. Ders.: *Kaiser, Könige und Päpste. Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters*. Stuttgart 1968, S. 33 f.

<sup>194</sup> Ulrich Bröckling: „Gute Hirten führen sanft. Über Mediation“. In: *Mittelweg* 36, Jg. 24, H. 1/2 (2015), S. 171-186, hier: S. 171. Bröcklings Text konzentriert sich vor allem auf die Affektsteuerung und moderne Strategien der Mediatisierung im Anschluss an Foucaults Überlegungen zur Gouvernementalität. Vgl. Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Souveränität, Territorium. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*. Hg. von Michel Sennelart. Übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2004, hier: S. 162 f.

Prozess des Bauens, den auch schon die Verlaufsform des von Kafka gewählten Titels fokussiert,<sup>195</sup> bildet sich ein totalitäres Gemeinschaftsethos aus. Die Praxis des gemeinschaftlichen Bauens, die ‚Vergemeinschaftung‘ durch den Mauerbau, erzeugt einen Gemeinschaftskörper, ein ‚Volkswerk‘ im doppelten Sinn (NSF I, 342), vom und für das ‚Volk‘ erbaut, in dem sich die einzelnen Bauenden wiedererkennen können. Strategisch werden sie dazu in alle Regionen des Reiches verschickt, damit sie die schon fertigen Teilstücke der Mauer mit eigenen Augen sehen können. Diese Affektpolitik zur Herstellung eines neuen *corpus politicum* liest sich wie eine Reminiszenz an den Sommer 1914, wenn es heißt, die große Erwartung der Bauenden „spannte die Saiten der Seele, wie ewig hoffende Kinder nahmen sie von der Heimat Abschied“, die „Lust“ zu arbeiten, habe jeden Einzelnen ergriffen, der über seine Teilhabe an dem Projekt des Mauerbaus Teil eines seltsamen Superorganismus wird:

[...] jeder Landsmann war ein Bruder, für den man eine Schutzmauer baute und der mit allem, was er hatte und war, sein Leben lang dafür dankte. Einheit! Einheit! Brust an Brust, ein Reigen des Volkes, Blut, nicht mehr eingesperrt im kärglichen Kreislauf des Körpers, sondern süß rollend und doch wiederkehrend durch das unendliche China. (NSF I, 342)

Die gesteigerte Emphase dieser Passage wird vor allem durch die Ausrufe „Einheit! Einheit!“ eines nicht näher bestimmten Kollektivsubjekts erzeugt, die in direkter Rede in den Bericht integriert sind. Wer oder was hier spricht, ist der undarstellbare *volonté générale* oder einfach die Gemeinschaft der Bauenden, entgrenzt, befreit vom „kärghlichen Kreislauf“ der Einzelkörper.<sup>196</sup> Dieser unbestimmte Gemeinschaftskörper soll in der Arbeit an der Mauer und in der Mauer selbst als „große Mimesis des Volkes“<sup>197</sup> sichtbar werden. Die Mauer verspricht, das architektonische Medium zur Darstellung des unsichtbaren Gemeinschaftskörpers zu sein. Wenn „Politik“ also „die Kunst ist, einen politischen Körper zu erzeugen“,<sup>198</sup> dann ist das Projekt des Mauerbaus hier der politische Versuch, einen Gemeinschaftskörper zu schaffen, einen tatsächlichen und einen metaphorischen, der an die Stelle personal geprägter Machtkonstellationen tritt. Der übergreifende Zusammenhang des gesamten Bauvorhabens erschließt sich den einzelnen Arbeitern und Architekten nur in der Praxis des Bauens und in der Koordination des Bauvorhabens, der architektonischen Planung und Ausführung des Mauerbaus.

---

<sup>195</sup> Auf die Betonung der Prozessualität im Titel ist schon häufig hingewiesen worden, etwa von Benno Wagner (Ders.: „Beim Bau der chinesischen Mauer“. In: *Kafka-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar 2010, 250-259, hier: S. 252) und Wolf Kittler (*Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka*, Erlangen 1985). U.a. Max Weber hat die von Ferdinand Tönnies' etablierte Dichotomie von Gemeinschaft und Gesellschaft in ihrer Dialektik und Prozesshaftigkeit betont, indem er von ‚Vergemeinschaftung‘ und ‚Vergesellschaftung‘ gesprochen hat, vgl. ders.: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 22.

<sup>196</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Joseph Vogl: „Grenze der Gemeinschaft. Undarstellbarkeit bei Franz Kafka“. In: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*. Hg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries. Weinheim 1991, S. 143-152, hier: S. 151. Für Vogl spielt der utopische Aspekt von Kafkas Text eine stärkere Rolle, den er in Bezug zu zionistischen und nationalistischen Positionen vor und während des Ersten Weltkrieges setzt. Vgl. dazu auch eine frühere Fassung dieser Überlegungen in ders.: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. München 1990, S. 196-229.

<sup>197</sup> Rancière: *Und die Müden haben Pech gehabt!*, S. 76.

<sup>198</sup> Joseph Vogl: „Asyl des Politischen. Zur Topologie politischer Gelegenheiten“. In: *Das Politische. Figurenlehre des politischen Körpers nach der Romantik*. Hg. von Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza und Albrecht Koschorke. München 2003, S. 23-38, hier: S. 23.

## Architektonische Geschichtsschreibung und das „System des Teilbaus“

Für dieses Verfahren ist die Lücke konstitutiv. Das „System des Teilbaus“ im Kleinen ist rasch ausgeführt und schnell erklärt; die programmatische Lückenhaftigkeit des Baus aber gibt, selbst nach der vermeintlichen Beendigung der Bauarbeiten im Norden des Reiches, Anlass zu Spekulationen und zur Legendenbildung:

Es geschah dies so, daß Gruppen von etwa zwanzig Arbeitern gebildet wurden, welche eine Teilmauer von etwa fünfhundert Metern Länge aufzuführen hatten, eine Nachbargruppe baute ihnen dann eine Mauer in gleicher Länge entgegen. Nachdem dann aber die Vereinigung vollzogen war, wurde nicht etwa der Bau am Ende dieser tausend Meter wieder fortgesetzt, vielmehr wurden die Arbeitergruppen wieder in ganz andere Gegenden zum Mauerbau verschickt. Natürlich entstanden auf diese Weise viele große Lücken, die erst nach und nach langsam ausgefüllt wurden, manche sogar erst, nachdem der Mauerbau schon als vollendet verkündet worden war. Ja es soll Lücken geben, die überhaupt nicht verbaut worden sind, nach manchen sind sie weit größer als die erbauten Teile, eine Behauptung allerdings, die möglicherweise nur zu den vielen Legenden gehört, die um den Bau entstanden sind und die für den einzelnen Menschen wenigstens mit eigenen Augen und eigenem Maßstab infolge der Ausdehnung des Baues unnachprüfbar sind. (NSF I, 337 f.)

Die Tempus-Wechsel im Bericht markieren das Oszillieren zwischen dem Wahrheitsanspruch des Erzählten und dessen Infragestellung. Die Tempora der Vergangenheit stehen für den faktischen Anspruch des historischen Berichts ein, während die im Präsens gehaltenen Passagen das unüberprüfbare Wissen der Legenden und Gerüchte anzeigen. Der Bericht, der rückblickend von dem Projekt des Mauerbaus erzählen will und mit einem schlichten Aussagesatz beginnt – „Die chinesische Mauer ist an ihrer nördlichsten Stelle beendet worden“ (NSF I, 337) – erzählt anhand des Mauerbaus eine Geschichte vom Ende der Monarchie. Mit dem lückenhaften Mauerbau reflektiert der Text zugleich aber auch die besondere Form der Geschichtsschreibung, derer er sich selbst bedient: Die Unsicherheit und Unbestimmtheit der historischen Überlieferung, die sich in den Legenden und Gerüchten ausdrückt, korrespondiert mit der lückenhaften Struktur der Mauer. Geographisch befindet sich der Autor des Berichts, der im äußersten Süden des Reiches schreibt, denkbar weit weg vom eigentlichen Geschehen und von der „nördlichsten Stelle“ des Reiches. Diese allgemeine Verunsicherung der Sachlage und das kursierende Nichtwissen sind für Kafkas Texte bezeichnend, die sich immer wieder Fragen der Gemeinschaft widmen, egal ob sie von Maurern, Mäusen oder Hunden handeln.<sup>199</sup>

Diese Form der Geschichtsschreibung kommt hierbei ohne Namen von Herrschern und Dynastien aus,<sup>200</sup> ohne genaue Datierungen, Quellenangaben und Ereignisse. Wie die

---

<sup>199</sup> Strukturell ähneln sich die späten ‚Gemeinschaftstexte‘ Kafkas, wie *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse* und *Forschungen eines Hundes*, wählen sie doch immer ein „Ich“, das für ein „Wir“ spricht, wobei die interne Fokalisierung die Leser darüber im Unklaren lässt, wie das Verhältnis zwischen der Gemeinschaft und dem erzählenden Einzelnen tatsächlich aussieht.

<sup>200</sup> Die „vergleichende Völkergeschichte“ dienen in dem historischen Bericht, der „die Geschichte von der chinesischen Mauer festzuhalten sucht“ (Kracauer), und in Kafkas China selbst als Hilfswissenschaft zur historischen Fundierung einer Baukunst, die zur „wichtigsten Wissenschaft“ (NSF I, 339) avanciert ist und die sich aus der „Bauweisheit aller bekannten Zeiten und Völker“ (ebd.) speisen und legitimieren soll. Wie der Text selbst kommt die vergleichende Geschichtsschreibung des Erzählers jedoch ohne Vergleiche aus oder sie deutet diese wie im Falle des ‚neuen Babelturms‘ nur an, um sie dann wieder aufzuheben. Außerhalb der Welt

Gemeinschaftsbildung in dem Bericht stets an das ‚vergemeinschaftende‘ Band des Mauerbaus gebunden ist, so bedarf auch der Ich-Erzähler der Mauer, um den Anspruch zu erheben, für ein „wir“ sprechen zu können. Erzählt wird nicht von einzelnen Individuen, mit Ausnahme der autobiographischen Anekdoten des Erzählers, sondern von der Praxis des Bauens. Den Versuch, von individuellen Schicksalen zu erzählen, unternimmt Kafkas Erzähler erst gar nicht. Die Form der Geschichtsschreibung, die Kafkas Baumeister praktiziert, stellt eine Form der Diegesis dar, die keine Einzelschicksale oder datierbaren Ereignisse herausgreift: die keine Ordnung zu privilegieren scheint. Erzählt wird nicht von persönlicher Aufopferung, den Errungenschaften Einzelner oder deren Versagen. Weder die Biographien der Bauenden, die Namen der Dynastien, noch die Daten von Schlachten oder Hochzeiten, sondern allein der Fortgang des Mauerbaus bietet eine Orientierung.<sup>201</sup>

Den sinnlich erfahrbaren Mauerbau stellt der Bericht hierbei immer wieder in Analogie zur undurchsichtigen „Institution des Kaisertums“, auf die das Bauen indirekt verweisen soll. Dabei oszilliert der Bericht zwischen unterschiedlichen Formen und Redeweisen, zwischen biologischen und architektonischen Semantiken.<sup>202</sup>

Deutlich wird die Verweisstruktur zwischen konkretem Mauerbau und Kaisertum auch angesichts der letzten Szene von Kafkas Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer*, die auf die berühmte Sage von der kaiserlichen Botschaft rekurriert.<sup>203</sup> Der Erzähler erinnert sich in

---

des Erzählers scheint es gar keine anderen Völker und Welten zu geben, kein Außen, keine Vergleichsobjekte, nur das feindliche, grundlegend Andere, die Nomaden, jene barbarische Bedrohung aus dem Norden, die den Menschen im Süden nur aus Büchern bekannt sind, die sie ihren Kindern vorlesen. Diese Nomaden dienen ihnen als pädagogisches Schreckgespenst und radikales Gegenbild zum eigenen brüchigen Selbstbild.

<sup>201</sup> Mit dieser Deindividualisierung scheint Kafkas Text auf den ersten Blick einem orientalistischen Diskurs zu folgen, der in Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* reflektiert wird. Dort wird China als das älteste Reich der Geschichte eingeführt, gefolgt von der nüchternen Feststellung, dass hier „die Substanz nicht vermag, zur Reflexion in sich, zur Subjektivität zu gelangen“. Die „Despotie des Oberhauptes“ herrsche vor und das Substantielle könne gar nicht als „Gesinnung des Subjekts“ hervortreten. „Das Moment der Subjektivität fehlt daher diesem Staatsganzen ebensosehr, als dieses auch andererseits gar nicht auf Gesinnung basiert ist. Denn die Substanz ist unmittelbar ein Subjekt, der Kaiser, dessen Gesetz die Gesinnung ausmacht“. Kafkas Text folgt dem orientalistischen Phantasma vom alles beherrschenden Subjekt des Kaisers allerdings nur in der Wahl des Sujets. Gerade das, was Hegel China abspricht, „ein freies, ideelles Reich des Geistes“ zu sein, ist in Kafkas China realisiert, wenn „die Substanz“ oder das Subjekt Kaiser, von dem Hegel spricht, als buchstäblich geistiges Produkt der politischen Einbildungskraft der Untertanen ausgestellt wird. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 12. Frankfurt am Main 1986, S. 147 und 153.

<sup>202</sup> Bruno Latour hat in „From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public“ die häufig diagnostizierte Neigung der politischen Philosophie hervorgehoben, die Konstruktion und die Strukturen politischer Einrichtungen über den Umweg anderer wissenschaftlicher Disziplinen oder vermeintlich natürlicher oder organischer Diskurse zu erklären, zu problematisieren und auch zu legitimieren. Kafkas Text bewegt sich, wie schwer zu übersehen ist, zwischen zwei diskursiven Feldern, einem architektonischen und einem physiologischen: „Political philosophy has always tried to prop up its frail intuitions onto the solid and powerful pattern of some other science: It seems that everything from the metaphor of the organism to that of the brain has been tried. It has been a continuous undertaking: How to replace the dangerous trade of politics by the serious and safe knowledge of some better established science? And it has continuously failed.“ Bruno Latour: „From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public“. In: *How to Make Things Public. Atmospheres of Democracy*. Hg. von Bruno Latour und Peter Weibel. Cambridge (Mass.)/London 2005, S. 4-31, hier: S. 27. Der Text geht zurück auf die von Latour und Peter Weibel kuratierte Ausstellung am ZKM in Karlsruhe und wirbt selbst programmatisch für eine Politik der Dinge, wie sie Latour in anderen Texten weiter ausgeführt hat, vgl. dazu besonders ders.: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main 2001.

<sup>203</sup> Zur Sage von der kaiserlichen Botschaft siehe den folgenden Abschnitt „Umarmung aus der Ferne“ – Zur Versinnlichung des Politischen in Kafkas China“.

dieser Szene, wie ein Bote seinem Vater die Nachricht vom Baubeginn „verspätet etwa dreißig Jahre nach ihrer Verkündigung“ ins Ohr flüsterte, „um ihm ganz nahezukommen, umarmte er ihn“ (NSF I, 356). Anders als die Botschaft vom Kaiser in der Sage erreicht die Botschaft vom Mauerbau ihren Adressaten und rückt im Verweisungszusammenhang von Kafkas Text an die Stelle der kaiserlichen Botschaft, die hier entfernt und indirekt mitklingt. Die letzte Szene des Textes gibt aber noch einen weiteren Aspekt des Mauerbaus zu bedenken: Die Planungen des Mauerbaus reichen so weit in die Vergangenheit zurück, dass die ersten Generationen von Maurern, deren Ausbildung bereits im Hinblick auf das Vorhaben konzipiert wurde, den Baubeginn gar nicht mehr erleben konnten. Der Erzähler rechnet sich selbst zu den glücklichen Generationen, die sich gleich nach Abschluss ihrer Ausbildung am Bau der Mauer beteiligen konnten. So verknüpft der Mauerbau auf eigentümliche Weise Architektur und Gemeinschaftserleben über Generationen hinweg, indem er ein Volk von Maurern und Architekten generiert („fast jeder gebildete Zeitgenosse war Maurer vom Fach und in der Frage der Fundamentierung untrüglich“, NSF I, 343).<sup>204</sup> Gerade aus den „vielen großen Lücken“, die aus dem „System des Teilbaus“ resultieren, schöpft der politische Organismus seine Energien; die Ungeduld, den Bau fertig zu sehen, kennen aber dem Erzähler zufolge nur die „Führer“ des Unternehmens, nicht die einfachen Tagelöhner. Für die untersten Führer, die zugleich die Hoffnungslosesten sind, sei das System des Teilbaus mitentwickelt worden, um ihnen die Sinnhaftigkeit des Projekts, der „selbst in einem langen Menschleben nicht zum Ziele führenden Arbeit“ (NSF I, 341), immer wieder vor Augen zu führen.

Diese konstitutiven Leerstellen des Teilbaus sind vielfach als Verweis auf eine transzendente Instanz gelesen worden. Kafkas Text unterbreitet und diskutiert diese Lesart selbst, schließlich vermuten schon einige der Bauenden, es handle sich bei den unübersichtlichen Bauarbeiten bloß um den Bau des Fundaments für einen riesigen Turm, gleichsam nur die Vorarbeiten zu einer höheren Wahrheit, einer „verborgenen Ganzheit“, die hinter dem scheinbar unendlichen Unternehmen liege oder erst durch dieses geschaffen werden soll.<sup>205</sup> Der Text wirft dabei den wenig chinesischen Vergleich mit dem Turmbau zu Babel<sup>206</sup> auf, den das Buch eines namenlos bleibenden „Gelehrten“ (NSF I, 343) angestellt haben soll. Diese einzige schriftliche Quelle, auf die der Bericht des Baumeisters Bezug nimmt, auch wenn er sie kurz darauf als Beispiel für die damalige „Verwirrung der Köpfe“ abtut, dient als negative Kontrastfolie für das Scheitern eines Bauunternehmens und einer politischen Utopie – ein Scheitern, das für den Autor des namenlos bleibenden Buches in der

---

<sup>204</sup> Gerhard Neumann hat auf die „enge Verbindung zwischen Individualitätserfahrung und Architektur in Kafkas Werk“ hingewiesen und dabei zwei unterschiedliche „Szenarien“ hervorgehoben: „einerseits Architektur, durch welche Gemeinschaft erfahren und dadurch zugleich organisiert wird; andererseits Architektur, durch die das Subjekt in seiner Eigentümlichkeit konstruiert werden soll“. Ders.: „Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen“. In: *DVjs* 83 (2009), S. 452-471, hier: S. 454.

<sup>205</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main 1976, S. 100. In Thomas Hobbes *Leviathan* wimmelt es von Architekturmetaphern und auch Jean-Jacques Rousseaus *Contrat Social* operiert mit einer ähnlichen Architekturmetaphorik, um die ‚soziale Statik‘ von Gesetzen und Gesetzgebung zu erläutern. Vgl. ders.: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*. In Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker übers. von Hans Brockard. Stuttgart 1977, S. 47 f. (8. Kapitel „Vom Volk“). Auch in Rousseaus Ausführungen soll der „Gemeinsinn“, der erst „das Werk der Errichtung [eines Staates, S.H.] sein soll, der Errichtung selbst vorausgehe[n]“ (ebd., S. 46). Benno Wagner hat mit Blick auf die Auseinandersetzung des Textes mit der Tradition der politischen Philosophie von Kafkas „Mit- und Gegenrede“ gesprochen. Ders.: „Beim Bau der chinesischen Mauer“. In: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar 2010, 250-259, hier: S. 254.

<sup>206</sup> Vgl. Gen. 11, 1-9.



mangelhaften Fundamentierung des Turmes begründet lag.<sup>207</sup> Das Buch und dessen zentrale These werden von Kafkas Baumeister als Resultat einer eigenen babylonischen „Verwirrung der Köpfe“ gelesen: Die Hybris besteht hier in dem Gedanken, den das Buch verbreitet, um den Bau der chinesischen Mauer zu erklären und zu rechtfertigen, dass es sich eben bei dem Bau der Mauer erst um die Fundamentierung eines noch viel größeren Bauwerks handeln könnte. So abwegig allerdings, schlussfolgert der Erzähler, sei dieser Gedanke, dass er „doch nur in geistiger Hinsicht“ habe „gemeint sein“ können (NSF I, 344). Bevor es die Leser von Kafkas Text tun werden, entwickelt der Erzähler hier eine Kritik an transzendenten Lektüren des Mauerbaus.<sup>208</sup> Um das unergründliche Unterfangen des Mauerbaus zu verstehen, nehmen die Untertanen Rekurs auf eine allegorische Lektüre. Den Turm als Metapher für einen transzendenten Überbau zu verstehen, erlaubt es, das endlos scheinende Bemühen zu legitimieren, bedeutet aber für Kafkas Erzähler eine Verkennung der paradoxen Logik des Teilbaus, die schließlich auf Unabgeschlossenheit und Zerstreuung zielt, um Einheit allererst zu produzieren.<sup>209</sup>

Der Bericht des Baumeisters stellt damit grundsätzlich drei Erklärungs- und Deutungsversuche heraus: Der Mauerbau und die Mauer selbst werden einerseits lesbar als politischer Vorwand, als Versuch der Herstellung und der gleichzeitigen Darstellung von Gemeinschaft, zweitens als Arbeit an einer wackligen Fundamentierung des Politischen, die Einheit durch Zerstreuung herstellen will, und drittens auch als Steuerungseffekt einer politischen Praxis, die versucht, alle Untertanen zu ‚vergemeinschafteten‘ Bauenden zu machen. Für die Frage nach der „Institution des Kaisertums“ stellen diese drei Deutungsversuche ebenfalls Antworten in Aussicht. Die Rolle, die der Kaiser in dieser politischen Praxis spielt, erscheint reduziert auf eine formale Funktion, der in der Einbildungskraft der Untertanen stets etwas Transzendentes anhaftet. Kafkas kaiserliches China scheint im Sinne von Hegels *Ästhetik* ein durch und durch prosaischer Staat zu sein:

Ebenso sind die Monarchen unserer Zeit nicht mehr, wie die Heroen der mythischen Zeitalter, eine in sich *konkrete* Spitze des Ganzen, sondern ein mehr oder weniger abstrakter Mittelpunkt innerhalb für sich bereits ausgebildeter und durch Gesetz und Verfassung feststehender Einrichtungen. Die wichtigsten Regentenhandlungen haben die Monarchen unserer Zeit aus den Händen gegeben; sie sprechen nicht selber mehr Recht, die Finanzen, bürgerliche Ordnung und Sicherheit sind nicht mehr ihr spezielles Geschäft [...]; und wenn ihnen auch in betreff auf alle diese Beziehungen die letzte, oberste Entscheidung zukommt, so gehört doch der eigentliche Inhalt der Beschlüsse im ganzen weniger der Individualität ihres Willens an, als er bereits für sich selber feststeht, so daß die Spitze des eigenen

---

<sup>207</sup> Als Sinnbild für eine fehlgeleitete Gemeinschaftsbildung wählt zehn Jahre später auch Fritz Langs monumentaler letzter Stummfilm *Metropolis* (1927) den alttestamentarischen Turmbau zum Vergleich. In der filmischen Nacherzählung ist der Klassenkampf zwischen Bauenden und Auftraggebern schuld daran, dass das Bauvorhaben misslingt. Die „Legende vom Turmbau zu Babel“ soll in Langs Film die Arbeiter von Metropolis besänftigen und von der Revolution abhalten, hat aber bekanntlich genau den gegenteiligen Effekt. Vgl. dazu Anton Kaes: „Das Kino und die Massen“. In: *Masse und Medium*, S. 170-183, hier: S. 175.

<sup>208</sup> Die bekannteste dieser Lektüren stammt bekanntlich von Walter Benjamin, der Kritik übt an den zeitgenössischen Rezensionen, die Kafkas Werk „im Sinne einer theologischen Schablone auszudeuten“ suchen. Walter Benjamin: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ [1934]. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 409-438, hier: S. 425.

<sup>209</sup> Vgl. dazu auch Benhard Greiner: „Beim Bau der chinesischen Mauer: Kafkas ‚Wegheben‘ der Frage des Gesetzes“. In: *Walter Benjamin: Moderne und Gesetz*. Hg. von Ashraf Noor. München 2011, 175-199, hier: S. 193 f.

monarchischen Willens in Rücksicht auf das Allgemeine und Öffentliche nur formeller Art ist.<sup>210</sup>

Anders als Hegels lückenloser postheroischer Verwaltungsstaat ruht Kafkas China allerdings nicht auf einem gefestigten Fundament. Die lückenhafte Mauer, die im Text sinnbildlich für den Staat und die „Institution des Kaisertums“ eintreten muss und eine ‚Imago‘ souveräner Macht darstellt, verweist in Kafkas Erzählung auf die Undurchsichtigkeit politischer Handlungen und eine besondere Form der Souveränität, die zwar in den Gebilden der politischen Einbildungskraft sowie den politischen Ritualen sichtbar, aber immer unvorhersehbar bleiben wird. Anders als in Hegels Überlegungen gibt es in Kafkas China, wenig überraschend, keine grundlegende Differenzierung zwischen Staat, Familie und Gesellschaft. All das, was Hegels Vorlesung einer politischen Vergangenheit zuschreibt, die monarchischen Regentenhandlungen, und das, was er den „monarchischen Willen“ nennt, lebt in Kafkas China im Raum der Einbildung fort. Der göttliche Kaiser ist in Kafkas China zu einem „abstrakten Mittelpunkt“<sup>211</sup> und einem ‚guten Geist‘ des Staates geworden, den die Untertanen als „eine Wolke ruhig unter der Sonne wandelnd im Laufe der Zeit“ (NSF I, 354) imaginieren und der in der politischen Einbildungskraft des Reiches den Horizont strukturiert und ein gewisses Maß an Orientierung gewährleistet. Die kaiserliche Souveränität gewinnt bei Kafka selbst etwas Horizonthaftes, kann sie doch im ständigen Entzug nie erreicht werden und erfährt sie ihre Bedeutung doch erst durch das, was sie verbirgt.

### **Die „allerundeutlichste Einrichtung“. Politische Repräsentation und das Problem der Sichtbarkeit**

Für Siegfried Kracauer, der den von Max Brod herausgegebenen Nachlassband *Beim Bau der chinesischen Mauer* im September 1931 in der *Frankfurter Zeitung* bespricht, ist die Geschichtsschreibung wie sie Kafkas Baumeister praktiziert, „eine Beschwörung im doppelten Sinne“, die einerseits „eine verschollene Existenzform heraufzitiert und verklärt“ und andererseits eine Utopie von Gemeinschaft entwerfe.<sup>212</sup>

Das Versprechen des historischen Berichts, den der Erzähler vorlegt, besteht nun eben darin, über das historische Verständnis des Mauerbaus die Kraft des Faktischen („die Mauer, die doch etwas Tatsächliches war“, NSF I, 344), die verklärte „Institution des Kaisertums“, die „verschollene Existenzform“, von der Kracauer spricht, zu begreifen. Den Erzähler

---

<sup>210</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael. Bd. 13. Frankfurt am Main 1979, S. 253-254.

<sup>211</sup> Die Schilderungen von der Komplexität des politischen Systems oder der Unüberschaubarkeit Chinas und seiner politischen Verwaltung sind schon früh feste orientalistische Topoi der China-Literatur. Sie finden sich seit dem 18. Jahrhundert in europäischen Berichten über die chinesische Staatsverfassung und das Herrschaftssystem. Vgl. exemplarisch etwa noch Meyers Konversationslexikon von 1906, das seinen Lesern erklärt: „Die Staatsverfassung Chinas ist monarchisch und den Staatsgrundgesetzen nach, wie sie in den ersten vier Büchern des Kungfutse enthalten sind, patriarchalisch; in Wirklichkeit ist die Regierung jedoch in eine Willkürherrschaft der Provinzvorstände ausgeartet. Der Kaiser wird als Tientse, ‚Sohn des Himmels‘, oder Hwangti, ‚gelber Kaiser‘, bezeichnet, hat über alle Untertanen unumschränkte Gewalt, ist geistliches Oberhaupt, höchster Richter und Anführer im Kriege.“ Artikel „China“. In: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6. Auflage 1905-1909. Bd. 4. Leipzig 1906, S. 34-56, hier: S. 46.

<sup>212</sup> Siegfried Kracauer: „Zu Franz Kafkas nachgelassenen Schriften“. In: Ders.: *Werke*. Bd. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928-1931*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Andrea Erwig, Vera Bachmann und Stephanie Manske. Frankfurt am Main 2011, S. 623-634, hier: S. 632. Zuerst erschienen in der *Frankfurter Zeitung* vom 3. und 9. September 1931.

beschleicht der Verdacht, die Mauer könnte vielleicht etwas vollkommen Unzweckmäßiges sein, nur ein „Notbehelf“. Dann habe aber, versichert er sich, die Führerschaft etwas Unzweckmäßiges gewollt, eine „sonderbare Folgerung, gewiß“ (NSF I, 345). Der Plan zum Mauerbau und die Führerschaft können nur, lautet seine Schlussfolgerung, gleichursprünglich sein oder einfach schon immer bestanden haben: „Vielmehr bestand die Führerschaft wohl seit jeher und der Beschluß des Mauerbaus gleichfalls“ (NSF I, 348). Die These von der Gleichursprünglichkeit verdeckt die Frage nach dem Grund und Ursprung der Mauer wie auch der Führerschaft. Sie verhindert den Nachvollzug und, auf der Ebene des Erzählten, das Hinterfragen der Befehle der Führerschaft, aber sie lässt die Suche nach möglichen Antworten zu: „Damals war es ein geheimer Grundsatz vieler und sogar der Besten: Suche mit allen Kräften die Anordnungen der Führerschaft zu verstehen“ (NSF I, 345). Nach dem Kaisertum „sollte man [...] zuerst das Volk befragen“, rät der Erzähler sich selbst, um kurz darauf zu bemerken, dass das Denken des Volkes und des „wir“ im Text nur um die „Idee“ des Kaisertums kreise und gar nicht dem „gegenwärtigen“ Kaiser gelte:

Außer den Feldgottheiten und ihrem das ganze Jahr so abwechslungsreich und so schön erfüllenden Dienst galt unser aller Denken nur dem Kaiser. Aber nicht dem gegenwärtigen oder vielmehr es hätte auch dem gegenwärtigen gegolten, wenn wir ihn gekannt oder Bestimmtes von ihm gewußt hätten. Wir waren freilich auch – die einzige Neugierde, die uns erfüllte – immer bestrebt irgendetwas von der Art zu erfahren. (NSF I, 349)

Die Kenntnisse vom Kaisertum, der „undeutlichsten“ aller Institutionen des Reiches, mögen innerhalb der Hofgesellschaft und der Stadtmauern Pekings noch vorhanden sein, räsoniert der Erzähler, außerhalb der Hofmauern schwinde das Wissen um die Institution aber zusehends, „Halbbildung wogt berghoch“ (NSF I, 349). Die Größe des Landes verhindere jegliche Überprüfbarkeit des Wissens von der „Institution des Kaisertums“ und auch dem Bericht selbst entziehe sich sein eigener Gegenstand oder er werde vielmehr stets aufs Neue in weite Ferne verschoben: „So groß ist unser Land, kein Märchen reicht an seine Größe, kaum der Himmel umspannt es“ (NSF I, 349). Die nachfolgend zitierte Schilderung einer intimen Situation, in welcher der Kaiser lächelnd auf seinem Bett liegt, nimmt die bekannte Sage von der *kaiserlichen Botschaft* abermals in verkehrter Form vorweg. So wenig wie die geflüsterte Botschaft des sterbenden Kaisers in der Sage ihren Adressaten finden wird, so wenig kann der Blick des Erzählers zum „lebendigen Kaiser“ vordringen:

Und Peking ist nur ein Punkt, und das kaiserliche Schloss nur ein Pünktchen. Der Kaiser als solcher allerdings, wiederum groß durch alle Stockwerke der Welt. Der lebendige Kaiser aber ein Mensch wie wir, liegt ähnlich wie wir auf seinem Ruhebett, das zwar reichlich bemessen, aber doch vergleichsweise nur schmal und kurz ist. Wie wir streckt er manchmal die Glieder und ist sehr müde dann gähnt er mit seinem zart gezeichneten Mund. Wie sollten wir davon erfahren tausend Meilen im Süden, grenzen wir doch schon fast ans tibetanische Hochland. Außerdem aber käme jede Nachricht, selbst wenn sie uns erreichte, viel zu spät, wäre längst veraltet. (NSF I, 350)

Das formelhafte „wie wir“ bietet den einzigen Zugang in den Palast. Nur als Spiegelbild, vermenschlicht im schmalen und kurzen Bett, nimmt der Kaiser für einen kurzen Moment Gestalt an, bevor der Text das Bild als identifikatorische Phantasie entlarvt. Jedes Bild, das sich die Untertanen von dem Kaiser machen, wäre es auch noch so treffend oder

wahrheitsgemäß, müsste Anlass zum Zweifel geben, würde es sich doch stets um ein bereits veraltetes und damit hinfalliges Bild handeln. Dauerhaft und unveränderlich, erklärt der Erzähler, sei nur die Idee des Kaisertums, der politische Körper des Kaisers, alles andere sei vergänglich, trügerisch und sogar den gewaltsamen Tod des Kaisers würden seine Untertanen wie fremde Besucher erleben.

Das Kaisertum ist unsterblich, aber der einzelne Kaiser fällt und stürzt ab, selbst ganze Dynastien sinken endlich nieder und veratmen durch ein einziges Röcheln. Von diesen Kämpfen und Leiden wird das Volk nie erfahren, wie Zuspätgekommene, wie Stadtfremde stehen sie am Ende der dichtgedrängten Seitengassen, ruhig zehrend vom mitgebrachten Vorrat, während weit vorn auf dem Marktplatz in der Mitte die Hinrichtung ihres Herrn vor sich geht. (NSF I, 350-351)

Die Rede vom unsterblichen Kaisertum oder dem *body politic* des chinesischen Kaisers springt hier auf seltsame Weise zur Hinrichtungsszene des Herrschers, als ließe sich das eine nicht ohne das andere denken. Den öffentlichen Tod „ihres Herrn“ aber vermögen die kaiserlichen Untertanen nicht zu erkennen, während sie bedächtig ihren mitgebrachten Proviant verzehren. Die ikonische Urszene der demokratischen Revolution, die öffentliche Enthauptung des monarchischen Souveräns, wird in Kafkas China versäumt oder was noch schlimmer zu sein scheint, sie wird erst gar nicht als solche wahrgenommen und gedeutet. Ohne es zu merken, leben die Untertanen des Großreiches in einer nachrevolutionären Zeit; der Kopf des Kaisers ist gefallen, nur hat das niemand mitbekommen, man glaubt weiterhin an seine Macht. Was Norbert Elias in seinem Buch über *Die höfische Gesellschaft* als Paradigma der Sichtbarkeit politischer Macht für das absolutistische Frankreich beschrieben hat, scheint in Kafkas China dementsprechend nicht mehr zu gelten: „An eine Macht, die zwar vorhanden ist, aber nicht sichtbar im Auftreten des Machthabers selbst in Erscheinung tritt, glaubt das Volk nicht. Es muß sehen, um zu glauben.“<sup>213</sup> Die besondere Sichtbarkeit und Sinnlichkeit, auf die Macht angewiesen ist, wird in Kafkas kaiserlichem China jedoch auf andere Weise hergestellt und reguliert. „Vertretende Dinge“ und Zeichen, die Stimme des Priesters, der leere Thron, die Stube der Führerschaft sowie die Mauer und der Mauerbau selbst treten hier an die Stelle eines Souveräns. Die Untertanen, „hoffnungslos und hoffnungsvoll“ zugleich, glauben in diesem Sinn nicht an einen bestimmten Monarchen, sie glauben an eine bestimmte Ordnung der Repräsentation, an eine Souveränität, die sich in den zerstreuten Teilstücken der Mauer und in den kaiserlichen Bekanntmachungen der Boten zeigt oder bloß hören lässt. Innerhalb dieser Ordnung wird der Kaiser selbst nicht sichtbar, nur seine Repräsentanten und Abbilder. Die tatsächliche Gestalt des Kaisers bleibt undeutlich oder unerkannt, das, was im Text als Kaiser oder „Institution des Kaisertums“ firmiert, ist eine Collage von Vorstellungen, die sich aus der Einbildungskraft der zerstreuten Untertanen zusammensetzt.

Kafkas Text, der sich selbst in der unbestimmten Vergangenheit Chinas verortet, reflektiert hier eine politische Situation, die durch verschiedene zeitgenössische Entwicklungen gekennzeichnet ist, und fragt nach der Darstellbarkeit von Gemeinschaft und Souveränität in einem (post-)revolutionären Zeitalter. Er adressiert die „Zuspätgekommenen“, die Revolutionsversäumer, die in einem Dornröschenreich leben, in dem es keine Rolle mehr zu spielen scheint, ob der Kaiser nun tot oder lebendig ist, wenn doch alle Weisungen und

---

<sup>213</sup> Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie.* Frankfurt am Main 1983, S. 179.

Erlasse von einer bürokratisch organisierten „Führerschaft“ ausgehen. Der Kopf der empirischen Person des Kaisers ist gefallen, die abstrakte „Spitze der Ordnung“ aber ist in diesem Märchenreich nahezu unverändert erhalten geblieben. Über die Figur des stets entzogenen Kaisers und den Bau an der lückenhaften Mauer soll die Masse der Untertanen allererst als Einheit sichtbar werden. Die Vielheit dieser Einheit der Untertanen kann im Baubericht demgegenüber nur schwer repräsentiert werden.<sup>214</sup>

Zwar steht auf der kleinen Säule am Dorfausgang der heilige Drache und bläst huldigend seit Menschheitsgedenken den feurigen Atem genau in der Richtung von Peking, aber Peking selbst ist den Leuten im Dorfe viel fremder als das jenseitige Leben. Sollte es wirklich ein Dorf geben, wo Haus an Haus steht, bedeckend Felder, weiter als der Blick von unserem Hügel reicht und zwischen diesen Häusern stünden bei Tag und bei Nacht Menschen Kopf an Kopf? Leichter als solche Stadt sich vorstellen ist es zu glauben, Peking und sein Kaiser wären eines, etwa eine Wolke, ruhig unter der Sonne sich wandelnd im Laufe der Zeit. (NSF I, 354)

Das komische heraldische Tier am Dorfeingang weist als Totem der kaiserlichen Souveränität zwar in die richtige Richtung, der Ort des Souveräns ist den Dorfbewohnern aber fremder als das Leben nach dem Tod. Die formlose Form der Wolke, die als „epistemologisches Emblem“<sup>215</sup> und Sinnbild für Wandelbarkeit, Irregularität und die Ähnlichkeit des Unähnlichen figuriert,<sup>216</sup> kommt der Vorstellung von der unbestimmten Vielheit der Menschen in der fernen Hauptstadt am nächsten. Das deutungsoffene Gebilde der Wolke stellt die spektrale Qualität politischer Öffentlichkeit in Kafkas China dar. Die wolkenhafte Einheit, die an die Stelle der vielen Einzelnen tritt, ist überdies ein pittoreskes Bild für eine unhinterfragte und unnachahmliche Kaisertreue, die konstitutiv auf das politische Imaginäre angewiesen ist und sich bloß noch mit einem Schönwetter-Gleichnis zu helfen weiß, aus dem „kein Blitz mehr zuckt“ (NSF I, 346) und von dem auf den ersten Blick keine revolutionäre Gefahr mehr auszugehen scheint.

### **„Umarmung aus der Ferne“ – Zur Versinnlichung des Politischen in Kafkas China**

„Sehr einfach“, sagte der Vorsteher, „Sie sind eben noch niemals wirklich mit unsern Behörden in Berührung gekommen. Alle diese Berührungen sind nur scheinbar, Sie aber halten sie infolge Ihrer Unkenntnis der Verhältnisse für wirklich. Und was das Telephon betrifft: Sehen Sie, bei mir, der ich doch wahrlich genug mit den Behörden zu tun habe, gibt es kein Telephon.“<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Im Medium der Architektur oder dem der zirkulierenden Printmedien verspricht, spätestens seit dem 19. Jahrhundert, „die Masse sichtbar [zu] werden“, noch bevor im Kino Menschenmassen ihrer selbst gewahr und ansichtig werden können. Susanne Lüdemann: „Die unsichtbare Masse“. In: *Masse und Medium: Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur*. Berlin 2002, S. 81-91, hier: S. 88. „Die Medien, in denen die Massen sichtbar werden, sind im 19. Jahrhundert einerseits die Architekturen und andererseits die Printmedien, also die Zeitungen und die verschiedenen Literaturen.“ (Ebd.)

<sup>215</sup> Hubert Damisch: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris 1972, S. 51-58.

<sup>216</sup> Vgl. ausführlicher zum Wolkenhaften Werner Hamacher: „The Word Wolke – If It Is One“. In: *Benjamin's Ground. New Readings*. Hg. von Rainer Nägele. Detroit 1988, S. 147-176.

<sup>217</sup> Franz Kafka: *Das Schloß*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1982, S. 115.

Wie keine andere Passage des Textes verdeutlicht die als Sage apostrophierte Binnenerzählung *Eine kaiserliche Botschaft* (NSF I, 351 f.)<sup>218</sup> die Vergeblichkeit jeder Annäherung an die „Institution des Kaisertums“. Die Herrschernähe, die persönliche Nachricht vom Kaiser und die Berührung kann der Einzelne nur erträumen, zu groß sind die Hindernisse, die der Bote in der Sage überwinden müsste, um sein Ziel, den wartenden Untertanen, zu erreichen. Immer wieder treten neue unüberwindbare Hindernisse in den Weg des Boten, die der Text mit Figuren der Wortwiederholung und Worthäufung auftürmt:

Aber statt dessen, wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwingt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Treppen hinab müsste er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; die Höfe wären zu durchmessen; und nach den Höfen der zweite umschließende Palast; und wieder Treppen und Höfe; und wieder ein Palast; und so weiter durch Jahrtausende; und stürzte er endlich aus dem äußersten Tor – aber niemals, niemals kann es geschehen –, liegt erst die Residenzstadt vor ihm, die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. – Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt. (NSF I, 352)

So wie die Nachricht vom Sterbebett des Kaisers das wartende „Du“ nur im Traum erreicht, so kommt auch ein Geburtstagstelegramm, das Kafka 1916 an Felice Bauer schreibt, nie wirklich bei seiner Adressatin an. Im Winter 1916 sind die Kommunikationswege und Verkehrsnetze zwischen Prag und Berlin gestört. Nur im Nachhinein erfährt Felice Bauer von der vermeintlichen Existenz des Telegramms:

Früh habe ich eine Karte an Dich zu schreiben begonnen, wurde dann gestört und kann nun die begonnene Karte nicht finden. Sonst geschieht mir das nur mit Akten. Unangenehm ist es. – Du scheinst tatsächlich mein Geburtstagstelegramm nicht bekommen zu haben. Die Unzuverlässigkeit der Beförderung ist jetzt so groß. Ich gab es am 17. abends auf. Es lautete: Umarmung aus der Ferne. Vielleicht war dieser Text zu ungewohnt und wurde deshalb nicht befördert.<sup>219</sup>

Ob das Telegramm, das Kafka verspricht, verschickt zu haben, verlorengegangen ist oder nie gesendet wurde, spielt keine Rolle, im Zentrum steht die imaginierte Berührung per Post, eine „Umarmung aus der Ferne“, die in der kaiserlichen Botschaft verändert wiederkehrt: „Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten an einen Nichtigen. Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt“ (NSF I, 352). Die unsichtbare postalische Gebärde ist in Kafkas China eine eminent politische Geste. Die Gebärde, die Nähe verspricht, wo nur Ferne möglich ist, bezeichnet ein politisches Verhältnis, das, obgleich es durch äußerste Distanz und Undarstellbarkeit gekennzeichnet ist, Formen der Unmittelbarkeit und Körperlichkeit evoziert. Die Körper, so scheint es, sollen oder müssen sich nicht bewegen, um am Politischen teilzuhaben. Dieses Phantasma sinnlicher Berührung aus der Distanz ist zentral für das kafkasche Denken über Souveränität

---

<sup>218</sup> Die Erzählung erschien als Auskopplung zuerst im September 1919 in der zionistischen Wochenschrift *Selbstwehr* und im Jahr darauf in dem Prosaband *Der Landarzt*.

<sup>219</sup> Brief an Felice Bauer in Berlin, Prag, Freitag, 24. November 1916. In: Franz Kafka: *Briefe*. Bd. 3: 1914-1917. Hg. von Hans Gerd Koch. Frankfurt am Main 2005, S. 275 f.

und politische Teilhabe an einer Gemeinschaft. Gewöhnlich wird durch eine Versinnlichung des Politischen „ein Erfahrungsraum eingegrenzt und abgesteckt, der ein Minimum an Gemeinsamkeit sichert, um handlungsfähig zu werden und zu bleiben.“<sup>220</sup> In Kafkas *Beim Bau der chinesischen Mauer* heißt es hingegen:

[...] bei dem Mauerbau gab das Menschenmaterial dem Fühlenden Gelegenheit durch die Seelen fast aller Provinzen zu reisen – auf Grund dessen darf ich vielleicht sagen, daß die Auffassung, die hinsichtlich des Kaisers herrscht, immer wieder und überall einen gewissen Grundzug mit der Auffassung in meiner Heimat zeigt. Die Auffassung will ich nun durchaus nicht als eine Tugend gelten lassen, im Gegenteil. Zwar ist sie in der Hauptsache von der Regierung verschuldet, die im ältesten Reich der Erde bis heute nicht imstande war oder dies über anderem vernachlässigte, die Institutionen des Kaisertums zu solcher Klarheit auszubilden, daß sie bis an die fernsten Grenzen des Reiches unmittelbar und unablässig wirkte. Andererseits liegt doch auch darin eine Schwäche der Vorstellungs- oder Glaubenskraft beim Volke, welches nicht dazu gelangt, das Kaisertum aus der Pekinger Versunkenheit in aller Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit an seine Untertanenbrust zu ziehn, die doch nichts besseres will, als *einmal diese Berührung zu fühlen* [Hervorhebung S.H.] und an ihr zu vergehn. (NSF I, 355)

Die Verkennung der Hinrichtungsszene durch die Untertanen bedeutet für den Erzähler vom *Bau der chinesischen Mauer* nicht bloß die Verkennung einer politischen Wirklichkeit. Sie veranschaulicht vielmehr ein politisches Denken, für das das Politische immer schon etwas Fernes, Undarstellbares, Unabgeschlossenes und Gespenstisches ist. Politische Souveränität existiert in Kafkas China nicht in personifizierter Form, sondern bleibt körperlos – eine taktile Berührung wird nie erreicht. Die politische Einbildungskraft erscheint zugleich als Kompensation eines nichteinzulösenden Berührungswunsches und als Möglichkeit, ein neues Berührungsverhältnis aus der Ferne zu schaffen. Wie in den Romanfragmenten *Der Process* und *Das Schloß* entzieht sich das ‚Zentrum der Macht‘ dem Zugriff der Untertanen und dem Einblick der Erzählinstanz, es bleibt unzugänglich und unwirklich, eine nicht nur „scheinbare Leere“<sup>221</sup>, die dennoch ständig präsent ist. Was *Beim Bau der chinesischen Mauer* darüber hinaus unbestimmt bleibt, ist das gemeinschaftliche „wir“, in dessen Namen der Text vorgibt zu sprechen:

Wir – ich rede hier wohl im Namen vieler – haben eigentlich erst im Nachbuchstabieren der Anordnungen der obersten Führerschaft uns selbst kennengelernt und gefunden, daß ohne die Führerschaft weder unsere Schulweisheit noch unser Menschenverstand auch nur für das kleine Amt, das wir innerhalb des großen Ganzen hatten, ausgereicht hätte. In der Stube der Führerschaft – wo sie war und wer dort saß, weiß und wußte niemand den ich fragte – in dieser Stube kreisten wohl alle menschlichen Gedanken und Wünsche und in Gegenkreisen alle

---

<sup>220</sup> Reinhart Koselleck: „Politische Sinnlichkeit und mancherlei Künste“. In: *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*. Hg. von Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller. Wien, Köln, Weimar 1998, S. 25-34, hier: S. 32.

<sup>221</sup> Diese topographische Unsicherheit, wenn es darum geht, politische Macht zu lokalisieren, zeigt sich bekanntlich gleich zu Beginn des *Schloß*-Romans: „Vom Schlossberg war nichts zu sehen. Nebel und Finsternis umgaben ihn, und auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führte und blickte in die scheinbare Leere empor.“ (S, 7)

menschliche Ziele und Erfüllungen, durch das Fenster aber fiel der Abglanz der göttlichen Welten auf die Pläne zeichnenden Hände der Führerschaft. (NSF I, 344 f.)

Metonymisch erscheinen die „zeichnenden Hände“ als einziges menschliches Attribut inmitten einer entrückten kybernetischen Steuerungszentrale, die alle Wünsche und deren Erfüllung reguliert und die ausgerechnet in einer profanen „Stube“ untergebracht ist. Von dort gehen auch die Bauaufträge für den Teilbau aus, die seltsame „Teleologie ohne Endzweck“<sup>222</sup>, die dem Erzähler verdächtig erscheint. Die Topographie der Macht in Kafkas China ist also wider Erwarten kein System konzentrischer Kreise, wie etwa in dem Kafka bekannten Gedicht *Der chinesische Kaiser spricht* von Hugo von Hofmannsthal,<sup>223</sup> sondern ein undurchsichtiges und unerreichbares kybernetisches Netzwerk, das eine transzendente Verklärung erfährt.

Gilles Deleuze und Félix Guattari haben den Verweis auf eine transzendente Macht mit dem fragmentarischen Mauerbau zusammengedacht. Kafka, so Deleuze und Guattari, zwingt sich

Diskontinuität [...] auf, sobald es vordringlich um die Darstellung einer transzendenten, abstrakten und verdinglichten Maschine geht. In diesem Sinne stehen Unendliches, Begrenztes und Diskontinuierliches auf ein und derselben Seite. Wann immer die Macht als transzendente Autorität, als paranoisches Gesetz des Despoten auftritt, erzwingt sie eine diskontinuierliche, mit Unterbrechungen versetzte Abfolge von Perioden, eine diskontinuierliche Verteilung von einzelnen Blöcken dazwischen. Denn das transzendente Gesetz kann in der Tat nur Fragmente beherrschen.<sup>224</sup>

Für Deleuze und Guattari ist die Sache in ihrem berühmten Kafka-Buch eindeutig, „die Teilstücke verweisen [...] auf die kaiserliche Transzendenz einer verborgenen Ganzheit“.<sup>225</sup> Vielleicht ist es aber weniger die Einheit von Unabgeschlossenheit und Unendlichkeit, sondern die besondere Spektralität des Politischen, die im Zentrum des Berichts steht, keine Herrschaft über Fragmente, sondern eine Herrschaft, für die das Fragmentarische einen ständigen Antrieb und Anlass bedeutet. Sowohl die Undarstellbarkeit als auch die besondere Unvollendetheit von demokratischem oder republikanischem Gemeinwesen werden in Kafkas Text über den Bau der Mauer und die rätselhafte „Institution des Kaisertums“ verhandelt.

---

<sup>222</sup> Vogl: „Grenze der Gemeinschaft“, S. 150.

<sup>223</sup> Armin Schäfer hat die beiden Texte zusammengelesen, vgl. Schäfer: „Die Grammatik der Macht“.

<sup>224</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main 1976, S. 100.

<sup>225</sup> Ebd.



## Die versäumte und die immerwährende Revolution

Vehement bestreitet Kafkas Erzähler, im Bildregister revolutionärer Ikonographie, die Wirkmächtigkeit seines Berichts: „Meine Untersuchung ist doch nur eine historische, aus den längst verfliegenen Gewitterwolken zuckt kein Blitz mehr.“ (NSF I, 346) Und dennoch handelt der Bericht des Erzählers von nichts Geringerem als der Revolution und dem Ende der Monarchie, einer gewaltsamen politischen Umwälzung, welche die Betroffenen auf eigentümliche Weise versäumt haben. Siegfried Kracauer betont in seiner Rezension des Nachlassbandes, dass es in Kafkas Oktavheften der Jahre 1917 bis 1919 nur „einen einzigen Hinweis auf das Ereignis der Revolutionen“ gebe, und zitiert den Aphorismus Nr. 6 aus dem Jahr 1917: „Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles Frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen.“ (KKNII, 114) Kracauer bemerkt dazu:

Welt-fremd fällt dieser Gedanke mit der Tür ins Haus der Welt; allzu angenähert ihrer Sprache, um nicht Verwechslungen ausgesetzt zu sein. Die Entschiedenheit, mit der er die Radikalität geistiger Bewegungen bejaht, schöpft ihr Recht aus der Ahnung vom wahren Weg. Auf ihn die Revolution hinzuführen, vermeidet Kafka, vielleicht aus jener eben erwähnten Unsicherheit; aber er verdeutlicht dafür an verschiedenen Stellen seine Ahnung. Das Dach des niedrigen Lebens zu öffnen: allein die Gemeinschaft besäße nach ihm die sprengende Kraft.<sup>226</sup>

Das Versäumnis, die Hinrichtung des Souveräns verpasst und die Revolution als solche nicht erkannt zu haben, würde demnach gar keinen Verlust bedeuten. Denn mit diesen Veränderungen, dem Ereignis der Hinrichtung, wäre noch nichts gewonnen und auch nichts verloren. Die Unbekümmertheit der Revolutionsversäumer läge nach Kracauer in dem, was er Kafkas „Ahnung vom wahren Weg“ nennt. Das Revolutionäre wäre eben ein unablässiger, immerwährender Prozess; das revolutionäre Potential würde gerade in der Unabgeschlossenheit liegen. Selbst in der Schilderung der Berührung aus der Distanz, die auf den Kaiser bezogen ist, steckt in Kafkas Text ein revolutionäres Potential, das die Kaisertreue unterminiert. Ähnliches stellt auch Joseph Vogl fest:

Der Kaiser ist kein Glaubensproblem, die zurückgelassene Leere nicht Freiraum einer unlenkbaren Fatalität, die chinesische Mauer repräsentiert keine kollektive nationale Identität, und der Mauerbau ist weder ein bescheidener und defizienter Weg zum Absoluten noch ein Projekt scheiternder Vermittlung. [...] Es geht nicht um Vollendung, sondern um ihre Verhinderung; nicht um Einheit, sondern um Dispersion; nicht um den großen und einzigen Kaiser, sondern um seine Demontage; nicht ums Symbol, sondern um seine Auslöschung.<sup>227</sup>

Doch warum, ließe sich einwerfen, muss ein Kaiser demontiert werden, der längst demontiert ist und dessen Hinrichtung die Untertanen nicht einmal mehr bemerken würden? Joseph Vogls Beobachtung lässt sich noch differenzieren, wenn man die Unterscheidung zwischen der Funktion eines real existierenden Kaisers und einem untoten Gespenst, das in

---

<sup>226</sup> Kracauer: „Zu Franz Kafkas nachgelassenen Schriften“, S. 633.

<sup>227</sup> Vogl: „Grenze der Gemeinschaft“, S. 149.

der Vorstellung der Untertanen fortlebt, mitbedenkt, die Kafkas Text selbst vornimmt.<sup>228</sup> Fragt *Beim Bau der chinesischen Mauer* nicht auch nach der Funktion, die ein bereits demontierter oder toter Kaiser in Liedern oder der Einbildungskraft weiterhin erfüllt? Und ist es nicht vielmehr diese Funktion, die der Text präzise zur Darstellung bringt und zugleich demontiert?

Für Vogl stellt der Text andersgehend die Frage, wie Gemeinschaft „ihre Bestimmung ohne Bezug auf repräsentative Inkarnationen wie Staat, Gott, Kaiser, Gesetz“ erreichen kann – wie ein „gemeinschaftlicher Zusammenhang ohne Vermittlung durch eine Autorität“<sup>229</sup> herzustellen ist. Kafkas Text aber ruft die Funktion des Phantasmas eines einzigen, fernen Kaisers auf, der mit sich selbst identisch ist, der eine politische Einheit oder Ganzheit suggeriert und das Missverhältnis von Repräsentation und Repräsentiertem verdeckt – allerdings um dieses Phantasma zu unterwandern. Die Dispersionskräfte (in) der Erzählung zeigen dann, dass die Vorstellungen vom Kaiser nicht mit irgendeiner tatsächlichen Gestalt übereinkommen, genauso wenig wie das „Volk“ mit einer tatsächlichen homogenen Bevölkerung übereinstimmt. Der Text verdeutlicht, dass die Idee des Kaisertums nicht als Einheit dargestellt werden kann und sich die Vielheit der Untertanen nicht als solche repräsentieren lässt. Die Vorstellungen von einem fernen Kaiser und von der ‚Vergemeinschaftung‘ der Vielheit der Untertanen durch den Mauerbau führen in der politischen Einbildungskraft von Kafkas China ein schwer zu kontrollierendes Eigenleben. Die bürokratische (Schreib-), „Stube der Führerschaft“, in der die politischen Schaltkreise zusammenlaufen, ist nicht imstande, das politische Imaginäre zu kontrollieren. Sie verfügt über keine eigene ‚regulative Fiktion‘.

Mit der Demontage des Kaisers ist Vogl zufolge außerdem der Versuch verbunden, eine Gemeinschaft von Individuen „ohne Nivellierung der Differenz“ und „ohne Identitätszwang“ zu denken. Für ihn steht die Mauer sinnbildlich für diese utopischen Versprechen ein, „Unvollendetbleiben“ sei „nicht ihr Mangel, sondern ihr Prinzip“.<sup>230</sup> Dieses „Unvollendetbleiben“, ließe sich ergänzen, ist aber nicht allein utopisches Prinzip, sondern stellt die Voraussetzung für die Fundamentierung des Politischen in Kafkas Kaiserreich dar, die auf die brüchige Imago einer fernen Autorität angewiesen bleibt. Das Lückenhafte der Mauer scheint bereits vor Baubeginn einer Notwendigkeit geschuldet zu sein, so wie das politische Imaginäre um die Lücken, die Abwesenheit eines Souveräns kreist. Die Frage, auf die der Text eine Antwort sucht, ist, wie Gemeinschaft „ihre Bestimmung“ mit „Bezug auf repräsentative Inkarnationen wie Staat, Gott, Kaiser, Gesetz“ erreichen kann, wenn diese bereits der Vergangenheit angehören, aber als Inkarnationen im Modus des Gespenstischen ein Nachleben führen: wenn die Vorstellung von politischer Souveränität von etwas geleitet wird, was eigentlich schon vergangen ist.

Diese Spektralität des Politischen, das Kreisen um etwas Abwesendes, was immer noch gegenwärtig erscheint, erfährt in Kafkas Text jedoch eine subversive Potenzierung. Wenn das Gespenst eines Kaisers hier der allzumenschlichen Einbildungskraft von Untertanen bedarf, um zu existieren, büßt es in letzter Instanz an Autorität ein. Seine Existenz wird vom Imaginationsvermögen des Einzelnen abhängig. Kafkas überspitzte Hervorkehrung des

---

<sup>228</sup> Für Vogl löst sich die Figur des Kaisers im Text auf, weil sie „weder Person noch Symbol“ sei, sondern „beides zugleich und keines von beiden, als Person abwesend im Symbol und umgekehrt, er ist das Epizentrum der Symbolisierung, erscheint wirklich nur in einem fortlaufenden Wechsel von Präsenz und Absenz und wird damit zu einer Öffnung, in der die Geschichte, die Historie versiegt.“ (Ebd., S. 148 f.)

<sup>229</sup> Ebd., S. 150.

<sup>230</sup> Ebd., S. 150.

Gespensischen der monarchischen Souveränität verleiht der „Institution des Kaisertums“ und der unnachahmlichen Kaiserstreue der Untertanen Züge einer Farce. „[A]ber die Treue kommt dem Kaiser nicht zugute“, heißt es dementsprechend in *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Karl Marx' berühmtem Diktum „[d]ie Revolution des 19. Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eigenen Inhalt anzukommen“,<sup>231</sup> hält Kafkas Text somit eine andere Lösung entgegen. Schluss mit den Totenerweckungen und -beschwörungen zur Legitimation neuer Revolutionen und neuer Revolutionsführer hatte Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* gefordert: Die nächste Revolution könne ihre Legitimation nicht aus der Vergangenheit beziehen, sondern nur aus der Zukunft. Kafkas Erzählung hingegen arbeitet an der Erweckung der Toten und einer übertriebenen Proliferation der Gespenster, um eine Revolution dauerhaft wahren zu lassen. Der Ausweg, die Loslösung vom Bann der Monarchie, wird hier also gerade in Auseinandersetzung mit ihrem gespenstischen Nachleben gesucht.<sup>232</sup> Ist die Einbildungskraft imstande, die Existenz des Kaisers über dessen Tod hinaus zu verlängern, so kann sie die Gegenwärtigkeit der monarchischen Vergangenheit zugleich entmachten, suggeriert die Erzählung. Kafkas Revolution bedarf demnach einer immerwährenden Arbeit der Einbildungskraft. Diese Einbildungskraft lässt die gespenstische Präsenz einer unvorhersehbaren politischen Vergangenheit in einer bürokratisch organisierten Gegenwart ins Absurde kippen. Knapp 4 Monate zuvor hatte sich Kafka in seinem Oktavheft einer ganz ähnlichen Versuchsanordnung gewidmet: Wie stellt sich die Situation dar, wenn der Souverän anwesend ist und wenn es die Gespenster machtbewusster Verstorbener sind, die in die Gegenwart zurückgelangen wollen? Und zwar nicht sporadisch, wie eine fast vergessene Erinnerung, sondern unnachgiebig jede Nacht zur gleichen Zeit. Herrschaft als weltlose Farce zeigt Kafkas einziger dramatischer Text, den Max Brod unter dem Titel *Der Gruftwächter* veröffentlicht wird. Kafkas Gruftwächter, der jedes Zeitgefühl verloren zu haben scheint, ähnelt einem Beamten in *Beim Bau der chinesischen Mauer*, der die Forderungen eines Kaisers verliert, den das Volk in den ländlichen Regionen für tot hält:

Wie, denkt man, er spricht von einem Toten wie von einem Lebendigen, dieser Kaiser ist doch schon längst gestorben, die Dynastie ausgelöscht, der Herr Beamte macht sich über uns lustig, aber wir tun so als ob wirs nicht merken, um ihn nicht zu kränken. Ernstlich gehorchen werden wir nur unserem gegenwärtigen Herren, alles andere wäre Versündigung. (NSF I, 353-354)

Diese letzte Szene des Textes variiert Andersons Märchen *Des Kaisers neue Kleider*. Um dem Beamten aus der Hauptstadt nicht zu kränken, verzichten die Dorfbewohner darauf, ihn auf den Tod des Kaisers hinzuweisen. Keiner wagt, wie das Kind in Andersens Märchen, das, was augenscheinlich falsch ist, aufzudecken, allerdings nicht, weil man Repressionen

---

<sup>231</sup> Vgl. dazu eingehender die Einleitung der vorliegenden Arbeit „Die Sehnsucht nach dem König. Spektropolitik im 19. Jahrhundert“. Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Kommentar von Hauke Brunkhorst. Frankfurt am Main 2007, S. 12. Die Stelle zitiert Mt. 8,22 bzw. Lk. 9,60. An beiden Stellen ruft Jesus dazu auf, die Toten die Toten begraben zu lassen und sich der Zukunft, dem „Königreich Gottes“, zuzuwenden. Marx' „véritable spectagrophie“ (Laurent Assoun) ist vielfach kommentiert und analysiert worden. Derridas berühmte Re-Lektüre hat ihrerseits eine Reihe Reaktionen und Interpretationen nach sich gezogen, die hier nicht Erwähnung finden. Zum kulturgeschichtlichen Kontext dieser Passage vgl. auch Thomas Laqueur: *The Work of The Dead. A Cultural History of Mortal Remains*. Princeton, Oxford 2015, S. 211 f.

<sup>232</sup> Vgl. Ernst Bloch: „Über Ungleichzeitigkeit, Provinz und Propaganda: Ein Gespräch mit Rainer Traub und Harald Wieser“. In: *Gespräche mit Ernst Bloch*. Hg. von Rainer Traub und Harald Wieser. Frankfurt am Main 1975, S. 196-207.



### 30. November 1916. Das Begräbnis des Kaisers und das Schicksal des politischen Körpers

Durch die Mariahilferstraße geht ein sehr lebhafter Automobilverkehr nach Schönbrunn. Sonst ist alles ruhig.

(*Die Neue Zeitung*, Morgenausgabe, 22. November, 1916, S. 5)

It can be the case that the most dangerous person at a funeral is the one in the coffin.<sup>233</sup>

„Unser Kaiser [ist] tot“, steht schwarz umrahmt auf der Titelseite der Morgenausgabe des *Prager Tagblatts* vom 22. November 1916, nachdem am Vorabend, nur zwei Jahre vor seinem siebzehnjährigen Thronjubiläum, dem „hochseltenen Fest“<sup>234</sup>, das die Figuren in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* umtreiben wird, Franz Joseph I. im Schloss Schönbrunn verstorben war. Das Ereignis seines Todes, konstatiert die Wiener *Arbeiter-Zeitung* nüchtern, verliere jedoch angesichts des Krieges an Bedeutung. Der „erste Beamte in seinem an Beamten so reichen Staat“<sup>235</sup> sei ersetzbar. Im dritten Kriegsjahr bleibt der Thron der k. u. k. Monarchie auch nur für einige kurze Wintertage leer, bis Karl I. als letzter österreichischer Kaiser seinem Großonkel nachfolgt.

Während der „Tod des Anderen“<sup>236</sup> im 19. Jahrhundert langsam zur Privatsache geworden ist, verspricht der Tod eines Herrschers, selbst während des zeitgleichen Massensterbens im mechanisierten Weltkrieg, in dem über eine Million österreichisch-ungarische Soldaten sterben werden,<sup>237</sup> dennoch ein gesellschaftliches und politisches Ereignis zu sein, das die Ordnung der Gemeinschaft, wenn nicht bedroht, so doch zumindest in Unruhe versetzt. Der Tod des Kaisers ist kein privater Tod. Der Leichnam des Kaisers wird nicht auf dem außerhalb der Stadt in Simmering gelegenen neuen Zentralfriedhof, der knapp 40 Jahre zuvor als ‚Totenstadt‘ für die wachsende Metropole eröffnet worden war, sondern, wie seit 225 Jahren üblich, im Zentrum Wiens in der Kapuzinergruft beigesetzt. Alle Zeitungen des Habsburger Reiches berichten von dem singulären Ereignis, das für Zeitgenossen und spätere Beobachter nicht nur das Ende einer außergewöhnlich langen Regierungszeit, sondern zugleich das Ende einer imaginären Ordnung, das Ende eines Staates aus vielen Ethnien und Glaubensrichtungen darstellen wird, dessen Zusammenhalt die Figur des großväterlichen Kaisers auf seltsame Weise verkörpert haben soll.<sup>238</sup> So heißt es ein wenig reißerisch und doch sachlich aufzählend im Wiener *Fremden-Blatt* vom 30. November:

<sup>233</sup> Richard Cobb: *The Police and the People: French Popular Protest 1789-1820*. New York 1970, S. 8.

<sup>234</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes Buch. In: Ders.: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 1. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 169.

<sup>235</sup> [Zum Tod Franz Josef I.]. In: *Arbeiter-Zeitung*, 22. November 1916, S. 1. Die sozialdemokratischen Zeitungen unterscheiden sich in der Berichterstattung von den übrigen Tageszeitungen, die dem Tod des Kaisers deutlich mehr Bedeutung oder zumindest mehr Druckseiten zumessen.

<sup>236</sup> Vgl. Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. Übers. von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. München 1980.

<sup>237</sup> Vgl. Herfried Münklers Darstellung des Zweifrontenkrieges der Doppelmonarchie: „Der Ruin des k. u. k. Heeres“. In: Ders.: *Der große Krieg: Die Welt 1914 bis 1918*. Berlin 2014, S. 176 f. Philippe Ariès stellt bekanntlich die These auf, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Tod des Einzelnen mit wenigen Ausnahmen zur Privatsache wird: „die Gesellschaft hat den Tod ausgebürgert, ausgenommen den Tod großer Staatsmänner. Nichts zeigt in unseren modernen Städten mehr an, daß etwas passiert ist“ (Ariès: *Geschichte des Todes*, S. 716).

<sup>238</sup> Jörn Leonhard: *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*. München 2014, S. 532 f.; vgl. auch die einschlägige Arbeit von Oscar Jászi: *The Dissolution of the Habsburg Monarchy*. Chicago 1929. Zu dem Komplex

Die Menschenmassen drängen sich in der Umgebung, wo die Kaiser und Kaiserinnen, die Erzherzoge und Erzherzoginnen, den Schlaf schlafen[,] aus dem es kein Erwachen mehr gibt. [...] Kaiser Franz Joseph I. ist der 136. Tote, der bei den Kapuzinern beerdigt wird.<sup>239</sup>

Noch heute zeigen die stummen Filmbilder, die das Begräbnis dokumentieren, den schwarzen Trauerzug, der sich langsam durch die Wiener Innenstadt und vorbei an andächtigen Menschenmengen bis zur Kapuzinergruft am Neuen Markt bewegt.<sup>240</sup> Auch Joseph Roths erinnert sich 1935 in einem Artikel für das Pariser *Neue-Tagebuch*, wie er am 30. November 1916 im Ehrenspalier direkt vor dem Eingang zur Gruft stand, als der Sarg vorübergetragen wurde:

Als man ihn begrub, den Kaiser Franz Joseph, stand ich, einer der zahlreichen Soldaten seiner Armee, ein namenloses Glied des Spaliers, das wir damals bildeten, knapp vor der Kapuzinergruft, um seinen hohen Leichnam zu begrüßen. Es war Herbst, ein dunkelgrauer Regen regnete auf unsere Felduniformen, auf die blanken, bläulichen Läufe und die braunen, polierten Schäfte unserer Gewehre, auf die Kappen und die Gesichter und auf die frisch gewichsten Stiefel, auf die weinenden Frauen und Männer in Zivil hinter unseren Rücken und auf die umflorten Laternen. Es regnete sacht und eindringlich und unaufhörlich --- und nie in meinem Leben werde ich diesen Regen vergessen. Ich habe viele Arten von Regen gesehn [...], jener Regen aber vor der Kapuzinergruft, an dem Tage, an dem man den Kaiser begrub, scheint mir ein besonderer Regen gewesen zu sein, gewissermaßen ein Regen, den der Himmel selbst aufbewahrt hatte, bis zu der Stunde, in der Franz Joseph der Erste begraben wurde. [...] Es regnete nicht vom Himmel her, es weinte von ihm hernieder. Und damals, an jenem Tage, empfand ich zum erstenmal (und zum einzigenmal) die Wahrheit der so oft und billig mißbrauchten Metapher: Der Himmel weint.<sup>241</sup>

Am Donnerstag, den 30. November 1916 hat es in Wien nicht geregnet,<sup>242</sup> aber Roths Abschiedsszene scheint den melodramatischen Wettereffekt zu brauchen, besonders den Regen, um die ganze Schwere des Ereignisses darzustellen und den baldigen Untergang der Doppelmonarchie vorwegzunehmen.<sup>243</sup>

---

der imaginären Gemeinschaften vgl. Benedict Andersons gleichnamiges Buch *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2. Aufl. London, New York 2006. In dem Abschnitt „The Dynastic Realm“ (S. 19 f.) behandelt Anderson den Übergang vom dynastischen Modell zum Modell des Nationalstaats.

<sup>239</sup> Leitartikel „In der Kapuzinergruft“ der Wiener Tageszeitung *Fremden-Blatt* (70. Jg., Nr. 332, 30. November 1916, S. 1).

<sup>240</sup> Filmaufnahmen der Sascha-Film über die Begräbnisfeierlichkeiten von Kaiser Franz Joseph I. am 30.11.1916 mit dem Weg des Trauerzugs (Österreichisches Filmarchiv: 26 Min/35mm).

<sup>241</sup> Joseph Roth: „In der Kapuzinergruft“. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Das journalistische Werk 1929-1939*. Hg. von Klaus Westermann. Köln 1989, S. 671-673, hier: S. 671; zuerst erschienen in *Das Neue Tage-Buch* (Paris), 23.2.1935.

<sup>242</sup> Von „prächtigem Wetter“ ist in den Zeitungen vom 1. Dezember zu lesen, „vermehrt Sonnenschein“ und „milde Temperaturen 5-7 C“, vermeldet etwa *Die neue Zeitung* (1. Dezember 1916, S. 7).

<sup>243</sup> In Franz Kafkas Tagebuch hingegen steht über den Tod des Kaisers und das feierliche Begräbnis in Wien nichts. Gerade zwei Tage vor dem Tod des Kaisers war die Tschechische Union gegründet worden, um die tschechischen Anliegen im Habsburgerreich zu stärken. Was Historiker nur als den Beginn eines national orientierten „Umbruchs in der innenpolitischen Entwicklung der Habsburgmonarchie“ sehen, soll der Tod des

Bevor der Kaiser aber beigesetzt wird, geistert er noch durch Zeitungsseiten und -anzeigen: So werben die Filmproduktionsfirmen des Reiches für ‚lebendige Bilder‘ vom gerade verstorbenen Kaiser, mit den „schönsten Aufnahmen“, die vom Kaiser „jemals gemacht“ worden seien und ihn nun weiterleben lassen; darauf folgen Anzeigen für den neuesten Film von und mit Ernst Lubitsch „Der G.m.b.h.-Tenor. Schlagerlustspiel in 3 Akten“<sup>244</sup>. Die Bilder vom toten Kaiser werden Teil einer vergangenen, im Film festgehaltenen Welt. Ihr Status ist dem von Bildern fiktionaler Filme nicht unähnlich. Die kaiserliche Souveränität zirkuliert nur noch als Zelluloid-Index, wie die Werbeanzeigen aus der führenden Filmzeitschrift des Habsburger Reiches, *Der Kinematograph*, anschaulich machen.

---

„personalen Integrationssymbols der Monarchie“ zusätzlich verstärkt haben (Leonhard: *Die Büchse der Pandora*, S. 533).

<sup>244</sup> Die Anzeigen stammen aus der Novemberausgabe von *Der Kinematograph* (1916). Lubitschs Film wurde im Dezember 1916 in Berlin uraufgeführt und ab Februar 1917 auch in Wien gezeigt. Er gilt heute als verschollen.

Seite 10 KINEMATOGRAPHISCHE RUNDSCHAU Nr. 455 Seite 11 KINEMATOGRAPHISCHE RUNDSCHAU Nr. 455



**Aus den letzten Lebensjahren  
Sr. Majestät Kaiser Franz Josef I.**  
Länge zirca 125 m

Dieser Film enthält die **schönsten  
Aufnahmen** die von Sr. Majestät  
Kaiser Franz Josef I. **jemals**  
gemacht wurden.

**Lieferbar sofort!** **Nur käuflich zu beziehen!**

Monopol für Osterreich-Ungarn  
Oesterreichisch-ungarische Gaumont-Ges. m. b. H., Wien VI, Mariahilferstraße 57-59  
Telegr.: ELGEFILMS. Telephon 8538 u. 9161.

Abb. 3

Nr. 455 KINEMATOGRAPHISCHE RUNDSCHAU Seite 15

**NEUESTE  
NACHRICHTEN**  
von  
**PHILIPP & PRESSBURGER**  
**Budapest \* Wien \* Lemberg**

†  
Die Trauerfeierlichkeiten für  
weiland Sr. Majestät Kaiser  
**Franz Josef I.**

Episoden aus dem Leben  
weiland Sr. Majestät Kaiser  
**Franz Josef I.**

Abb. 4

Die Werbung für lebende Bilder vom toten Kaiser fügt sich nahtlos in die Vielzahl von Publikationen zum Begräbnis des Kaisers ein. Nachdem in den Tagen zwischen dem Tod des Kaisers und der Grablegung noch zahlreiche Nachrufe, Bilderserien, Fotostrecken bis hin zu persönlichen Erinnerungen einzelner Untertanen in den Zeitungen des Habsburgerreiches und des Deutschen Reiches erschienen sind, dazwischen Frontberichte, Heeresmeldungen und immer wieder Anzeigen für Kriegsanleihen, gewinnt der Kaiser als



Toter nochmals eine eigentümliche Präsenz, bevor sein Leichnam im Schloss Schönbrunn öffentlich aufgebahrt und schließlich Ende des Monats in die Kapuzinergruft überführt wird.

### **Der tote Kaiser klopft an. Monarchische Begräbnisformen und die Demokratisierung der Begräbniskultur im 19. Jahrhundert**

il est matériellement impossible de réagir contre un mort<sup>245</sup>

Das *Neue 8 Uhr Blatt* aus Wien listet alle Stationen des großen Begräbniszuges – ‚Kaiser Franz Josephs letzter Fahrt‘ – auf; die Wiener *Neue Zeitung* berichtet ihren Lesern szenisch von den Details des spanischen Hofzeremoniells, dem die eigentliche Grablegung in der Gruft des Kapuzinerordens folgt:

Unter vollster Beobachtung des spanischen Zeremoniells muß nun der Obersthofmeister Fürst Montenuovo vortreten, klopft mit seinem Stabe an die Türe und verlangt Einlaß. Dumpf ertönt die Frage des Paters Guardian, der, ohne zu öffnen, die Frage stellt

„Wer ist da?“

„Seine Majestät, der aller durchlauchtigste Kaiser Franz Joseph.“

„Ignosco, den kenne ich nicht.“

„Der Kaiser von Österreich und apostolische König von Ungarn.“

„Ignosco, den kenne ich nicht.“

Zum dritten Male schlägt der Oberzeremonienmeister an die verschlossene Pforte.

„Wer verlangt Einlaß?“

„Der sündige Mensch, unser Bruder Franz Joseph!“

Darauf wird die Pforte geöffnet. In der Gruft wird auch der Sarg geöffnet und der Obersthofmeister fragt den Pater Guardian, ob er in dem Verstorbenen die betreffende Persönlichkeit erkenne. Auf die Bejahung wird der Sarg wieder verschlossen und mit zwei Schlüsseln versperrt und den Kapuzinern zur Obhut übergeben.<sup>246</sup>

Dieser eindrückliche theatrale Vorgang lässt sich als performative Devestitur beschreiben.<sup>247</sup> Der Kaiser muss alle Epitheta und Ehrentitel, den rhetorischen Ornatus des Amtes ablegen, bis er als nur beim Vornamen gerufener Mensch in die Gruft ‚eintreten‘ kann und nach der Öffnung des Sargs in seinem natürlichen Körper wiedererkannt wird. Die nochmalige Öffnung des Sargs zur Beglaubigung des sterblichen Körpers, des *body natural*, verdoppelt den Vorgang, der auf symbolische Weise die Trennung des politischen vom natürlichen Körper des Kaisers vollzieht und den Weg für die Investitur eines neuen Kaisers vorbereitet. Das Klopfen soll die Grenze zwischen Lebenden und Toten für einen Moment

<sup>245</sup> Alexandre Kojève: *La notion de l'autorité*. Paris 2004, S. 67.

<sup>246</sup> [Begräbnisfeierlichkeiten Kaiser Franz Josef I.]. In: *Die Neue Zeitung*, 1. Dezember 1916, S. 3. Pater Guardian ist eine kirchliche Amtsbezeichnung, vom mittellateinischen „guardianus“ (Wächter); in Klöstern oder Ordensgemeinschaften bezeichnet sie den gewählten Hausobersten, hier den des Kapuzinerklosters in Wien. Vgl. Otto Krabs: *Von Erlaucht bis Spektabilis. Kleines Lexikon der Titel und Anreden*. München 2010, S. 65 f. Alfred von Montenuovo war von 1909 bis 1917 Obersthofmeister der österreichischen Kaiser und damit der höchste Hofbeamte des Staates.

<sup>247</sup> Zu Investitur und Devestitur vgl. allgemeiner Jörg Jochen Berns: „Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit. Auskünfte der deutschen Zeitungs- und Zeremoniellschriften des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts zum Verhältnis von Hof und Öffentlichkeit“. In: *Daphnis* 11 (1982), S. 315-349.

überschreitbar machen und dem verstorbenen Kaiser den Übertritt in den Kreis der verstorbenen Vorgänger und Ahnen ermöglichen. Übertreten soll jedoch nicht der politische Körper, dieser bleibt als unsterblicher Rest in der Welt der Lebenden zurück, um auf den Nachfolger überzugehen. Das Ritual, das die beiden Körper voneinander trennt, gewährleistet die dynastische Kontinuität und dient gleichzeitig der Beglaubigung und Versicherung, dass der verstorbene Monarch tatsächlich tot ist und nicht als *revenant* Unruhe stiften kann.<sup>248</sup> Die räumliche Grenze zwischen Toten und Lebenden ist also nur für einen Moment durchlässig geworden, danach wird der Sarg sicherheitshalber doppelt verschlossen. Die „räumliche ‚Zähmung des Todes‘“, wie Thomas Macho das mit Philippe Ariès' Formulierung genannt hat, erfüllt damit einen politischen oder zumindest symbolpolitischen Zweck. Zugleich setzt die Grenze zwischen Lebenden und Toten aber immer auch „die Idee ihrer Überschreitbarkeit“ in beide Richtungen voraus:

Kurzum: Die Toten müssen – in den Ritualen der Lebenden – zurückkehren dürfen, um wegbleiben zu können. Sie lassen sich in ihrer neuen Heimat nur dauerhaft ansiedeln, wenn sie die alte Heimat manchmal „besuchen“: und gerade als Erscheinung der Differenz. Wenn das Anderswo zum Nirgendwo verkommt, dann droht schon bald die Verwandlung des Nirgendwo ins Irgendwo und Überall. Solche Mutation wäre gefährlich, viel gefährlicher als ein limitierter Austausch zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten.<sup>249</sup>

Die eigentümliche Tradition des Begräbniszeremoniells stellt diesen regulierten Austausch zwischen den zwei Sphären sicher. Für die Monarchie ist die symbolische Überschreitbarkeit der Grenze in beide Richtungen in doppelter Hinsicht wichtig: Nur über die Berufung auf die Vorfahren kann sie sich legitimieren, und nur indem der Tod des alten Monarchen abgesichert wird, kann ihm ein neuer nachfolgen. Notwendig und doch zugleich bedrohlich erscheint das Begräbnisritual hier vielleicht zum letzten Mal. Als sich das Klopfzeremoniell am 16. Juli 2011 wiederholt, live zu sehen im österreichischen Fernsehen, als der ‚letzte Habsburger‘ Otto von Habsburg in der Kapuzinergruft beigesetzt wird, ist das Ritual selbst funktionslos geworden. Die Fernsehbilder des ORF,<sup>250</sup> die den gesamten Kondukt zeigen, fangen das dreimalige Klopfen am Tor zur Gruft zwar ein, auch fast hundert Jahre später folgt der dynastische Totenkult noch dem etablierten spanischen Zeremoniell, er ist

---

<sup>248</sup> Friedrich Hebbels *Nibelungen* zitieren das Ritual im zweiten Teil von *Siegfrieds Tod*, wenn hier Siegfrieds Leichnam in den Dom getragen werden soll, vgl.: Friedrich Hebbel: *Nibelungen*. Stuttgart 1995, S. 132: „KAPLAN. Wer klopft? ANTWORT VON DRAUSSEN. Ein König aus den Niederlanden, / Mit so viel Kronen, als er Finger hat. KAPLAN: Den kenn' ich nicht. (Es klopft wieder.) KAPLAN: Wer klopft? ANTWORT VON DRAUSSEN. Ein Held der Erde, / Mit so viel Trophäen, als er Zähne hat. KAPLAN: Den kenn' ich nicht. (Es klopft wieder.) KAPLAN: Wer klopft? ANTWORT VON DRAUSSEN. Dein Bruder Siegfried, / Mit so viel Sünden, als er Haare hat. KAPLAN: Thut auf! (Die Thüre wird geöffnet und Siegfrieds Leichnam auf der Bahre herein getragen. Ihm folgen Kriemhild und Ute mit den Mägden.) KAPLAN (gegen den Sarg.) Du bist willkommen, todter Bruder [...]“

<sup>249</sup> Thomas Macho: „Die Wiederkehr der Toten nach der Moderne“. In: *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit dem Tod*. [Ausstellung Kunstmuseum Bern] Hg. von Bernhard Fibicher. Bielefeldt 2006, S. 15-27, hier S. 21. „Die Zähmung des Todes“ heißt auch ein Kapitel in Philippe Ariès' *Geschichte des Todes* (München: 1980, S. 42).

<sup>250</sup> Der ORF verkauft eine DVD „Abschied von Dr. Otto Habsburg. Requiem und Kondukt“ in seinem Online-Shop. Die Aufnahmen finden sich aber auch auf *youtube* in verschiedener Länge. Otto von Habsburg ging 1916 als Vierjähriger selbst im Trauerzug mit, als einziger weiß gekleidet, wie sich Billy Wilder, der als Zehnjähriger in der Menschenmenge stand, erinnert. Vgl. Geoffrey Macnab: „Gold Leaf and Shadow-Play: Vienna in Films“. In: *Sight and Sound* 16, Nr. 9 (September 2006), S. 30-34, hier: S. 32. In Wilders Film „The Emperor's Waltz“ (1948) spielt Richard Haydn Franz Joseph I. als senilen Musical-Kaiser.

inzwischen aber zum harmlos wirkenden Kostümfest, zur Farce erstarrt. Mit Otto von Habsburg wird kein politischer Souverän mehr beigesetzt, der Vorgang scheint jegliche politische Bedeutung verloren zu haben. Was bleibt, ist eine nostalgische Projektion, Fernsehbilder zur nationalen Erbauung und Selbstidentifikation mit einer politischen Vergangenheit, die museal zur Schau gestellt wird, wie die tanzenden Lipizzaner in der Spanischen Hofreitschule. In dem Totenkult überdauern Reste vergangener Herrschaftsformen, ohne dass ihrem Nachleben eine politische Wirkung oder Dringlichkeit mehr zugesprochen werden kann. Dem monarchischen Totenkult kommt heute keine gesellschaftliche Rolle mehr zu, selbst in den verbleibenden konstitutionellen Monarchien erscheint seine Funktion auf das Äußerste reduziert.

Bezeichnend ist bei dem betriebenen Aufwand, dass die letzten habsburgischen Kaiser nicht auf den Ende des 19. Jahrhunderts geschaffenen Friedhöfen beigesetzt werden. Diese neuen großen, außerhalb der Stadtgrenzen gelegenen Friedhöfe spiegeln die gesellschaftspolitischen Veränderungen des 19. Jahrhunderts wider und zeugen von der neuen politischen Ordnung der Nationalstaaten, vom Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft. Thomas Laqueur hat diesen mentalitätsgeschichtlichen Übergang in Anlehnung an Ferdinand Tönnies' Dichotomie von Gemeinschaft und Gesellschaft beschrieben.

National cemeteries testified to an imagined community – a nation – and its shared history as represented by its honored special dead. [...] Freehold property and very long leases allowed bourgeois families to create shrines like those that, under very different circumstances, previously had been the privilege of a landed aristocracy. [...] They were, in short, the space for a *Gesellschaft* (a society) rather than, as the churchyard had been, a *Gemeinschaft* (a community) of the dead.<sup>251</sup>

Die Kapuzinergruft gehört jener alten monarchischen und gemeinschaftlichen Ordnung an, doch ist auch sie nicht unberührt von der Demokratisierung der Grabkultur geblieben. Seitdem die Französische Revolution die Reiterstandbilder der Könige abgerissen, die Grabanlagen von St. Denis entleert und nur die Grabbilder stehen gelassen hatte, hat auch in den monarchisch regierten Staaten Mitteleuropas eine „schleichende Demokratisierung“ in der Sepulkralkultur eingesetzt, die Reinhart Koselleck im deutsch-französischen Vergleich analysiert hat. Am Beispiel einer „Ikonologie des gewaltsamen Todes“, vor allem also an Kriegs- oder Schlachtdenkmälern, hat Koselleck gezeigt, wie im 19. Jahrhundert „der Totenkult [...] von den Dynastien auf das ‚souveräne Volk‘ übergegangen“ ist:

Der gemeineuropäische, dynastische Totenkult war ein Kult der legitimen Erbfolge, der [...] Kontinuität von den Vorfahren auf die Nachkommen sichern sollte [...]. Mit dem republikanischen Totenkult wird der gewaltsame Tod selber ein politischer Legitimitätstitel. Die Soldaten, bisher zur Hefe des Volkes gezählt und nicht denkmalsfähig, rücken auf zu Heroen und Märtyrern, wenn sie im Krieg oder Bürgerkrieg – also immer auf der gerechten Seite – gefallen sind.<sup>252</sup>

Erst nach dem Ersten Weltkrieg, lässt sich hier ergänzen, werden die Soldaten auch namentlich auf den Denkmälern ausgewiesen, erst dann sind auch sie „denkmalsfähig“;

---

<sup>251</sup> Laqueur: *The Work of The Dead*, S. 212.

<sup>252</sup> Reinhart Koselleck: *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich*. Basel 1998 (= Jacob Burckhardt-Gespräche auf Castelen 3), S. 20 und S. 13.

keinem Kaiser wird hingegen nach dem Krieg ein Denkmal mehr gebaut werden.<sup>253</sup> Die europäischen Monarchen büßen im Ersten Weltkrieg gleichsam ihre Denkmalsfähigkeit oder -würdigkeit ein. Mit dem Krieg bricht die Zeit der ephemeren politischen Figuren an.<sup>254</sup> Die sich verändernde Sepulkalkultur bezeugt also einerseits einen Demokratisierungsprozess, andererseits ist der gewaltsame Bruch mit der Tradition und der monarchischen Vergangenheit immer wieder Anlass für Erzählungen von gespenstischen Wiedergängern, die sich aus den Gräbern der Monarchie befreien. Den abgelegten *body politic* der Monarchie hatte schon Edmund Burke in einer bekannten Stelle seiner *Letters on a Regicide Peace* (1796) als Gespenst wiederauferstehen sehen. Die „schleichende Demokratisierung“ des politischen Körpers kann bei Burke also nur im Register des Gespenstischen gedacht werden:

[...] out of the tomb of the murdered monarchy in France has arisen, a vast, tremendous, and unformed spectre, in a far more terrific guise than any which have ever yet overpowered the imagination, and subdued the fortitude of man. [...] that hideous phantom overpowered those who could not believe it was possible she could exist at all, except on the principles, which habit rather than nature had persuaded them were necessary to their own particular welfare, and to their own ordinary modes of action.<sup>255</sup>

Das formlose, unnatürliche, irrationale politische Subjekt, hier „she“, das die Einbildungskraft gewaltsam für sich gewonnen hat, ist bei Burke direkt aus dem Grab der Monarchie auferstanden. Der Tod des Monarchen, ob gewaltsam oder nicht, ist für die Beobachter eben auch der Moment, in dem sich der politische Körper von einem einzelnen Körper löst und plötzlich ohne Träger frei in einem opaken Zwischenraum zirkuliert.<sup>256</sup> Die politische Einbildungskraft steht nach der Französischen Revolution vor einem Problem, sie muss sich damit abfinden, dass dieser politische Körper nicht mehr auf einen durch die Tradition bestimmten Einzelkörper übergeht, sondern der Vorgang der Verkörperung von politischer Souveränität unberechenbar geworden ist.

Traditionell wird der doppelte Herrscherkörper freilich auch nach dem Tod des natürlichen Körpers, nicht erst im revolutionären Hinrichtungsszenario, zur Darstellung gebracht, wie etwa die eindrückliche Tradition der mittelalterlichen Doppeldeckergräber, welche die Verstorbenen zugleich lebend und tot darstellen,<sup>257</sup> aber eben auch das Habsburgische

---

<sup>253</sup> Vgl. erneut Koselleck: *Der Politische Totenkult*, sowie Sabine Behrenbeck: „Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im Dritten Reich“. In: *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*. Hg. von Sabine R. Arnold u. a. Köln, Wien 1998, S. 35-55.

<sup>254</sup> Vgl. dazu Philip Manow: „Der Politiker als ephemeres Denkmal seiner selbst.“ In: P. Diehl und F. Steilen (Hg.): *Politische Repräsentation und das Symbolische. Staat – Souveränität – Nation*. Wiesbaden 2016, S. 245-266. Vgl. dazu grundlegender das 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit.

<sup>255</sup> Edmund Burke: *Letters on a Regicide Peace* [1796]. In: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*. Hg. von Paul Langfeld. Oxford 1981, Bd. 9, S. 187-264, hier: S. 191 f.

<sup>256</sup> Vgl. dazu auch Eric Santners *The Royal Remains*, S. 33: „the king is no longer available as the primary incarnation of the principle and functions of sovereignty: rather, these structures and dynamics – along with their attendant paradoxes and impasses – ‚migrate‘ into a new location that thereby assumes a turbulent and disorienting semiotic density previously concentrated in the ‚strange material and physical presence‘ of the king.“ In seinen Tanner-Lectures forciert Santner sein Argument noch einmal, ders.: *The Weight of All Flesh. On the Subject-Matter of Political Economy. The Berkeley Tanner Lectures*. Edited and Introduction by Kevis Goodman. With commentaries by Bonnie Honig, Peter Gordon, and Hent de Vries. Oxford, New York 2016.

<sup>257</sup> Hier wird der Verstorbene sowohl als Lebender in seiner Amtstracht als auch als toter Mensch, oft sogar als Skelett dargestellt. Vgl. Kantorowicz's Unterkapitel „Dignitas non moritur“ in *The King's Two Bodies*, S. 383-437,

Klopffritual zeigen. Schließlich ist der doppelte Herrscherkörper in erster Linie eine juristische Fiktion, die dazu dient, diesen kritischen Moment, den Tod eines legitimen Herrschers, zu überbrücken und die Gefahr des Legitimationsverlustes erst gar nicht aufkommen zu lassen. Momente der Vervielfachung oder der Verdopplung sind jedoch immer kritische Momente politischer Repräsentation. Wenn sich der einzelne Körper vervielfältigt, deutet das auf die Vielheit als Ursprung politischer Repräsentation hin. Im Medium des Films wird das auf besondere Weise deutlich, hier scheint es, als würde der doppelte Körper als solcher sichtbar werden; vor den Augen des Betrachters löst sich ein Zelluloid-Doppel vom natürlichen Körper ab.<sup>258</sup> Der tatsächliche Tod des einzelnen Herrschers lässt sich als ähnlicher Vorgang beschreiben, wenn „jeder Tote“ ein „Double“ seiner selbst wird und durch seinen Tod die Aufmerksamkeit der Betrachter auf grundlegende Fragen der Repräsentation lenkt:

[E]r unterscheidet sich von seinem lebendigen Zwilling, ohne ein anderer zu werden. Er bringt ein Rätsel zur Anschauung: Was ist ein toter Mensch? Was ist ein ehemals lebendiger Mensch? Ein Ding, dessen Aura vergangenem Leben entlehnt wird, oder ein Mensch, dessen Aura seiner seltsamen Verdinglichung entspringt?<sup>259</sup>

Im Winter 1916, in einer Monarchie, die wie die Habsburgische Doppelmonarchie über lange Zeit Bestand hatte und alle Revolutionsversuche und nationalen Unabhängigkeitsbewegungen niedergeschlagen hat, nimmt das dynastische Ritual, die Beisetzung, die Kontinuität gewährleisten soll, eine sonderbare Stellung ein. Es ist der Versuch, eine im Ableben befindliche Herrschaftsform noch einmal zu beschwören, auch wenn längst eine neue politische Ordnung im Aufleben begriffen ist. Genau an dieser historischen Schnittstelle operiert Kafkas einziger dramatischer Text, der eine überspitzte, verschrobene Antwort auf eine ganz konkrete politische Situation gibt: Die Szenerie in Kafkas *Grufnwächter* setzt zeitlich nach dem dynastischen Begräbnisritual ein. In Kafkas Dramolett sind die Monarchen längst in der Gruft begraben, streben aber danach, in das Reich der Lebendigen zurückzukehren. Die politische Unterwelt einer dynastischen Vergangenheit drängt in die Ober- und Außenwelt und nimmt eine Umstülpung der politischen Raumordnung vor, die die *communio vivorum et mortuorum* verwirrt.

Das unvollendete Dramolett *Der Grufnwächter* ist eine politische Farce, eine Gespenstergeschichte und eine Hamlet-Replik.<sup>260</sup> Kafkas Text entwirft den komischen Ernstfall: Was geschieht, wenn die Verstorbenen einer ihrem Ende nahen Herrschaftsform wiederkehren wollen, um die Lebenden zu besuchen, die sie nicht mehr erkennen können? Was geschieht, wenn die Grenze zwischen Leben und Tod dauerhaft durchlässig wird und tote Monarchen ihre Rückkehr planen? Mit diesem seltsamen Szenario wirft das Drama ganz grundsätzliche Fragen auf: Welchen Anspruch auf die Toten hat die politische Ordnung der Monarchie? Bedarf politische Legitimität im frühen 20. Jahrhundert der Berufung auf die Verstorbenen? Inwiefern stellt der gewaltsame Tod so vieler Menschen in einem

---

hier: S. 432; sowie Kurt Bauch: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabbilder des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin, New York 1979, S. 163 und S. 258 f.

<sup>258</sup> Vgl. hierzu das 2. Kapitel dieser Arbeit.

<sup>259</sup> Thomas Macho: „Tod“. In: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Hg. von Christoph Wulf. Weinheim, Basel 1997, S. 939-954, hier: S. 940.

<sup>260</sup> Peter-André Alt hat in seiner Kafka-Biographie zuerst auf den Hamlet-Bezug hingewiesen und das Dramolett als dezidiert politischen Text gelesen (Alt: *Franz Kafka*, S. 431-441). Sandra Fluhrer hat in ihrer Dissertation diese Bezüge gründlicher verfolgt und auf eine Reihe weiterer Parallelen verwiesen, vgl. Fluhrer: *Konstellationen des Komischen*, S. 247 f.

industrialisierten Krieg das überkommene Herrschaftsmodell und dessen Geschichte grundlegend in Frage? Dabei spielt der Text mit der beschriebenen Doppelgestalt politischer Gespenster: Kafkas Gespenster stellen beides dar: Sie sind Wiedergänger einer dynastischen Vergangenheit, wie der *ghost* in Shakespeares Hamlet, verweisen aber auch auf eine unberechenbare Vielheit am Ursprung moderner Souveränität, die die Ordnung politischer Repräsentation in ihren Fundamenten verunsichert.

### Der verdoppelte Gruftwächter, eine „polizeiliche Notwendigkeit“

In death, sovereignty accedes to its fullest, the most perfectly vicarious position.<sup>261</sup>

Nach einer längeren Schreibpause beginnt Franz Kafka im Herbst 1916 in der Alchimistengasse in Prag ein neues Oktavheft.<sup>262</sup> Vermutlich Anfang Dezember entstehen die Aufzeichnungen, die Max Brod nach Kafkas Tod unter dem Titel *Der Gruftwächter* zusammenfügen und in dem Nachlassband *Beschreibung eines Kampfes* (1936) veröffentlichen wird. Sie gelten bis heute als Kafkas einziger dramatischer Text<sup>263</sup> und sind Fragment geblieben, ohne dass aus dem blauen Oktavheft und den in Bleistift geschriebenen Zeilen hervorginge, welches Ganze hieraus folgen sollte. Die Dialoge und Bühnenanweisungen, überschrieben mit „Zerissener Traum“,<sup>264</sup> werden im Oktavheft von zwei erzählerischen Passagen unterbrochen, „Erzählung des Großvaters“ und „Auf dem Dachboden“, die wie persönliche Erinnerungen der Dramenfiguren zwischengeschaltet sind. Während erstere noch einen klaren Bezug zum dramatischen Teil aufweist – es handelt sich um eine Kindheitserinnerung des Gruftwächters – lassen sich in letzterer kaum Bezüge ausmachen. Beide Erzählungen enden unvermittelt und sind mit langen Bleistiftstrichen vom restlichen Text abgesetzt. Ein von der Handschrift leicht abweichendes Typoskript des *Gruftwächter*-Texts scheint Kafka zum Vorlesen angefertigt zu haben.<sup>265</sup> Das Stück oder das, was man davon lesen kann, setzt kurz vor dem Auftritt des Gruftwächters ein und endet kurz nach seinem Abgang. In das karge Arbeitszimmer eines Fürsten wird ein Wächter gerufen, um Auskunft über seinen Dienst zu geben. Bevor wir als Leser Zeuge dieser Unterredung werden, spricht der Fürst in seinem Arbeitszimmer mit einem Kammerherrn über die Gruft im Schlossgarten und die dafür vorgesehene Bewachung. Der Bühnenraum wird sich im Verlauf der Handlung nicht verändern:

#### Engste Bühne frei nach oben

<sup>261</sup> Christopher Pye: *The Regal Phantasm. Shakespeare and the Politics of Spectacle*. London, New York 1990, S. 19.

<sup>262</sup> Kafka ist kurz zuvor umgezogen (vgl. dazu u.a. Reiner Stach: *Kafka. Die Jahre der Entscheidung*. Frankfurt am Main 2002, S. 159-175). Von Oktober 1916 bis April 1917 schreibt er in dem von seiner Schwester Ottla angemieteten Zimmer. Zu dieser überaus produktiven Schreibphase vgl. auch den Brief an Felice Bauer (Br. 3, S. 276). Zu den Oktavheften aus dieser Zeit vgl. Roland Reuß: „Die ersten beiden Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einleitung“. In: Franz Kafka: *Oxfordener Oktavhefte 1 & 2*. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main 2001, S. 3-26; sowie Annette Schütterles Studie *Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozess als „System des Teilbaus“*. Freiburg 2002. Im Folgenden zitiere ich vor allem aus dem Typoskript und nur in Ausnahmen aus der handschriftlichen Variante des *Gruftwächter*-Texts. Auch wenn der fragmentarische Charakter des Textes das kaum zulässt, ist hier an einigen Stellen dennoch von einem Stück die Rede.

<sup>263</sup> Zum Dramatischen in Kafkas Texten vgl. u.a. Katharina Meinel: „*Der Gruftwächter* und die Probleme des Dramatischen im Werk Franz Kafkas“. In: *Poetica* 27 (1995), S. 339-373.

<sup>264</sup> Wahrscheinlich ist das im Oktavheft weniger als Überschrift gedacht, sondern eher als Selbstkommentar, wie Roland Reuß nahelegt, vgl. Reuß „Die ersten beiden Oktavhefte Franz Kafkas“, S. 22 f.

<sup>265</sup> Das Faksimile der Oktavhefte und das des Typoskripts in der Frankfurter Ausgabe (FKA) von Roland Reuß und Peter Staengle erlauben es, die verschiedenen Fassungen und Streichungen genau zu verfolgen. Siehe Kafka: *Oxfordener Oktavhefte 1 & 2*.

Kleines Arbeitszimmer, ein hohes Fenster, davor ein kahler Baumwipfel. (NSF I, 268)

Entrückt, scheinbar ort- und zeitlos, erinnert die Welt des *Gruftwächter*-Konvoluts in ihrer Unbewegtheit und besonderen Kargheit an die statischen Dramen Maurice Maeterlincks und weist auf die reduzierten Bühnen- und Handlungsräume Samuel Becketts voraus.<sup>266</sup> Abseits jeder politischen Wirklichkeit scheinen sich die Dinge hier zu ereignen, und doch adressiert der Text Fragen, die für die politische Situation der k. u. k. Monarchie, die Bürokratisierung der Lebenswelt und die Umstrukturierung des politischen Systems der Doppelmonarchie im Winter 1916/17 von zentraler Bedeutung sind. Das Kaiserreich wird hier nicht in ein fernes China transponiert, sondern in ein Elsinore der Gegenwart. Statt des Schwellenraums im ersten Aufzug von Shakespeares *Hamlet*, der winterlichen Schlossterrasse auf der die Nachtwachen mit Horatio den Auftritt des *ghost* abwarten, oder der in Kafkas Texten häufig beschriebenen Zwischenräume der Macht, der Korridore und Vorzimmer, beschränkt sich der Schauplatz hier auf das karge Zentrum der fürstlichen Verwaltung, das „Arbeitszimmer“ des Fürsten in einem Landschloss, gewissermaßen eine andere, jedoch verkleinerte, verengte und bürokratisierte „Stube der Führerschaft“ (NSF I, 345).

Die Position und Funktion des Gruftwächters am Hof des Fürsten, heißt es in der kurzen Einleitung, sei der Laune eines früheren Fürsten geschuldet, stamme aber bereits aus einer Zeit, in der die Launenhaftigkeit von Herrschern durch die Instanz „vernünftiger Männer“ kontrolliert und begrenzt worden sei:

Die Laune eines früheren Fürsten hatte bestimmt, das Mausoleum müsse unmittelbar bei den Sarkophagen einen Wächter haben. Vernünftige Männer hatten sich dagegen ausgesprochen, schließlich ließ man den sonst vielfach beengten Fürsten in dieser Kleinigkeit gewähren. (NSF I, 257)

Die Laune des Herrschers wirkt wie der letzte unberechenbare Rest aus einer Zeit, in der Herrscher ohne Einschränkung launenhaft sein konnten, bevor Herrschaft eine Wissenschaft von der Verwaltung des Lebens wurde.<sup>267</sup> Dem bereits „beengten“ spätabolutistischen Fürsten hat man diese Laune zugestanden, weil es sich in den Augen der aufgeklärten Berater, der „vernünftigen Männer“, nur um eine unbedeutende Marginalie gehandelt zu haben scheint, deren politische Bedeutung zu vernachlässigen war. Nun will der amtierende junge Fürst in der Gegenwart des Stücks ausgerechnet jene obskure Position des Gruftwächters, die aus einer unbestimmten Laune hervorgegangen ist, verdoppeln lassen, also einen zweiten Wächter beordern, der zusätzlich im Innern des Mausoleums Wache halten soll. Dieser wenig nachvollziehbare Wunsch scheint in Kafkas Text nicht so sehr einer Laune zu entspringen als vielmehr einer dunklen Vorahnung oder Einsicht in die Irrationalität institutioneller Mechanismen, die als „notwendig“ gelten:

Fürst: Also nochmals. Bisher wurde die Gruft im Friedrichspark von einem Wächter bewacht, der am Eingang des Parks ein Häuschen hat, in dem er wohnt. War an diesem Ganzen etwas auszusetzen?

---

<sup>266</sup> Das Konvolut lässt sich gattungspoetisch am ehesten dem um 1900 populären Genre des Einakters zuordnen, zu dessen bekanntesten Vertretern Maeterlinck, Strindberg und Rilke gehören, Autoren, die Kafka gelesen hat. Zur Gattung des Einakters und zur statischen Dramatik des Wartens um 1900 siehe Andrea Erwig: *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*. Paderborn 2017 [im Erscheinen].

<sup>267</sup> Foucault: *Der Wille zum Wissen*, S. 163 f.

Kammerherr: Gewiß nicht. Die Gruft ist über vierhundert Jahre alt und solange wird sie auch in dieser Weise bewacht.

Fürst: Es könnte ein Mißbrauch sein. Es ist aber kein Mißbrauch?

Kammerherr: Es ist eine notwendige Einrichtung.

Fürst: Also eine notwendige Einrichtung. Nun bin ich solange hier auf dem Landschloß, bekomme Einblick in Einzelheiten, die bisher Fremden anvertraut waren – sie bewähren sich schlecht und recht – und habe gefunden: Der Wächter oben im Park genügt nicht, es muß vielmehr auch ein Wächter unten in der Gruft wachen. Es wird vielleicht kein angenehmes Amt sein. Aber erfahrungsgemäß finden sich für jeden Posten bereitwillige und geeignete Leute.

Kammerherr: Natürlich wird alles was Hoheit anordnen ausgeführt werden, auch wenn die Notwendigkeit der Anordnung nicht begriffen wird. (NSF I, 291 f.)

Über die Art der Notwendigkeit wird der Fürst auch im weiteren Verlauf wenig Auskunft geben. Die Stellenbesetzung erfolgt scheinbar ohne Eignungskriterien. Allein die Bereitschaft einen vermeintlich tätigkeitslosen unterirdischen Dienst zu erfüllen, gewährleistet die Eignung. Die Schwierigkeit des Vorgangs liegt darin, dass der Fürst den Prozess der Entscheidungsfindung offenlegt und sowohl Skepsis, den Verdacht des Missbrauchs, als auch Zustimmung gegenüber der eigenen Entscheidung äußert:

Fürst: Das Einzige, was sie in der Sache beirrt, ist vielleicht nur die Sonderbarkeit, daß ich die Anordnung nicht ohne weiteres getroffen, sondern vorher Ihnen angekündigt habe. (NSF I, 291)

Die unbestimmte Rede von der Notwendigkeit genügt hier, um die neue Position am Hof zu rechtfertigen. Der Befehl, die souveräne Setzungsgewalt, so wird in Kafkas Dramolett deutlich, hat an Ernsthaftigkeit verloren und erscheint als ausgehöhlte und zur Schau gestellte leere Geste souveräner Macht. Den Bedeutungs- und Sinnverlust des fürstlichen Befehls offenbaren auch die Reaktionen des Kammerherrn, die sich nur mehr auf das bloße Funktionieren einer vormaligen Befehlsstruktur berufen, welche unverständlich geworden ist. Bereits hier wirft der Text die Frage nach dem gegenwärtigen Ort von Souveränität auf: Souveränität wird von Beginn an als Stellvertretung, als zu besetzende Leerstelle gedacht. Der Fürst tritt an die Stelle einer Befehlskette, die er selbst durch sein Zögern als eine vakante Stelle markiert hat.<sup>268</sup> Die höfische Routine der Befehlsstruktur ist erhalten geblieben, auch wenn die Sinnhaftigkeit der fürstlichen Anordnungen nicht begriffen wird. Kafkas Fürst ist kein Dezisionist, sondern ein Zauderer, der Entscheidungen aufschiebt und selbst in Frage stellt, der Entscheidungen nicht „ohne weiteres“ trifft, sondern sie ankündigt, bevor er sie treffen will. Wirklich notwendig zur Verteidigung oder Abwehr sei die Wache hierbei nicht, handle es sich doch in erster Linie um eine „bloße Formalität“, eine rein repräsentative Funktion, die aber der „Bezeugung der Ehrfurcht vor den großen Toten“ und wichtiger noch der Bewachung der „Grenze des Menschlichen“ diene:

Fürst: Notwendigkeit! Ist denn die Wache am Parktor notwendig? Der Friedrichspark ist ein Teil des Schloßparks, ist von ihm ganz umfaßt, der Schloßpark selbst ist reichlich, sogar militärisch bewacht. Wozu also die besondere Bewachung

---

<sup>268</sup> Reiner Stach sieht in der Figur des Fürsten sogar ein verdecktes Portrait von Karl I. als neuem entscheidungsschwachen Kaiser. Vgl. Stach: *Kafka*.



des Friedrichsparks? Ist sie nicht eine bloße Formalität? Ein freundliches Sterbelager für den armseligen Greis, der dort die Wache besorgt?

Kammerherr: Es ist eine Formalität, aber eine notwendige. Bezeugung der Ehrfurcht vor den großen Toten.

Fürst: Und eine Wache in der Gruft selbst?

Kammerherr: Sie hätte meiner Meinung nach einen polizeilichen Nebensinn, sie wäre wirkliche Bewachung unwirklicher, dem Menschen entrückter Dinge.

Fürst: Diese Gruft ist in meiner Familie die Grenze des Menschlichen und an diese Grenze will ich den Wächtern stellen. (steht auf) Über die, wie Sie sich ausdrücken, polizeiliche Notwendigkeit dessen können wir den Wächter selbst verheören. Ich habe ihn kommen lassen. (läutet) (NSF I, 292 f.)

Der „polizeiliche Nebensinn“, polizeilich hier nicht in Bezug auf eine bestimmte Institution gemeint, sondern im ursprünglichen Sinne als „eine dem Staat eigentümliche Regierungstechnologie“, die zur „Daseinsfürsorge“ der Untertanen dient, zur Aufrechterhaltung der Hierarchien,<sup>269</sup> besagt, dass die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Toten und Lebenden bewacht und vor allem das ‚Un-Menschliche‘ kontrolliert werden müsse: Die „wirkliche Bewachung unwirklicher [...] Dinge“ stellt die Hauptaufgabe des Gruftwächters dar, über deren „polizeiliche Notwendigkeit“ er absurderweise selbst verheört wird. Die Herrschaft des Fürsten impliziert in Kafkas Dramolett nicht bloß eine Herrschaft über die Lebenden, sondern auch eine Herrschaft über die Toten. Die fürstliche Souveränität erhebt den Anspruch eine Art Nekropolitik zu zeitigen, eine Politik, welche die Toten und ihr Nachleben kontrolliert.<sup>270</sup> In einer Passage der Entwürfe zum *Gruftwächter* ist dies deutlich gefasst:

Obersthofmeister (jüngerer Mann in Offiziersuniform): [...] Der Fürst hat eine Doppelgestalt. Die eine beschäftigt sich mit der Regierung und schwankt geistesabwesend vor dem Volk und missachtet die eigenen Rechte. Die andere sucht zugegebenermaßen sehr präzis, nach Verstärkung ihres Fundaments. Sucht sie in der Vergangenheit, und dort immerfort tiefer. (NSF I, 255)

In der Gruft verläuft die Grenze zwischen Toten und Lebenden, Unwirklichem und Wirklichem, Vergangenen und Gegenwärtigem, dem Menschen Unzugänglichem und Zugänglichem – eine Grenze, wie sie das Habsburgische Klopfritual im November 1916 performativ hergestellt hatte. Kafkas Text nimmt nun eine Umkehrung vor: Die Bewachung, das wird in der Antwort des Fürsten deutlich, gilt in erster Linie dem Unwirklichen, den „entrückten Dingen“, dem Nichtmenschlichen und nicht der menschlichen Ordnung. „Wer will denn hinein?“ (NSF I, 303), wird später der Gruftwächter fragen. „Aus dem Park hinaus“ wollen die Gespenster der „seligen Vorfahren“ (NSF I, 293), davon handelt der Auftritt des Gruftwächters, der auf die oben zitierte Unterredung zwischen Fürst und Kammerherr folgt. Kafkas Dramolett ist eine „petit hauntologie“ der

---

<sup>269</sup> Michel Foucault: „Omnes et Singulatim“. Zu einer Kritik der politischen Vernunft“. In: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Hg. von Joseph Vogl. Frankfurt am Main 1994, S. 65-93, hier: S. 85.

<sup>270</sup> Achille Mbembe meint mit seinem Begriff der Nekropolitik freilich einen etwas anderen Zusammenhang, wenn er Foucaults Begriff der Biopolitik um eine spezifisch postkoloniale Dimension erweitert. Achille Mbembe: „Nekropolitik“. Übers. von Brigitta Kuster. In: *Biopolitik – in der Debatte*. Hg. von Marianne Pieper u.a. Wiesbaden 2011, S. 63-96. Allerdings geht es auch bei Mbembe um das Verhältnis zwischen politischer Souveränität und dem Nachleben der Toten.

Habsburgermonarchie,<sup>271</sup> kurz bevor diese tatsächlich zu ihrem Ende kommt. Diese Habsburger *Hantologie* führt die Unberechenbarkeit der politischen und dynastischen Vergangenheit vor Augen und hebt, wie zu sehen sein wird, die Ordnung von Herrschafts- und Zeitregimen aus den Angeln.

### Das umgekehrte Klopfritual

Bei seinem ersten Auftritt erscheint auch der Gruftwächter als Gespenst einer vergangenen Zeit, welches „den Wahnsinn längst hinter sich“ hat.<sup>272</sup> Vorgestellt wird er im narrativen Teil der Einleitung als Invalide „aus einem Krieg des vorigen Jahrhunderts“ und Witwer, der nun, nachdem seine drei Söhne „im letzten Krieg gefallen waren“ (NSF I, 268), allein mit seiner Tochter im Wächterhaus des Mausoleumsparks lebt. Geschwächt, röchelnd und in einer zu großen Livree, kann er sich bei seinem Auftritt nur von einem Diener gestützt fortbewegen und muss er sich, kaum aufgetreten, sogleich wieder hinlegen:

Fürst: Der Gruftwächter!

Der Diener führt den Wächter herein, hält ihn unter dem Arm fest, sonst würde er zusammenstürzen. Alte rote weit ihn umschlotternde Festlivree, blankgeputzte Silberknöpfe, verschiedene Ehrenzeichen. Kappe in der Hand. Unter den Blicken der Herren zittert er.

Fürst: Auf das Ruhebett!

Diener legt ihn hin und geht. Pause, nur leises Röcheln des Wächters.

(NSF I, 294)

Der Fürst nimmt sich des Wächters fürsorglich an, während der Kammerherr schon mit dem Schlimmsten rechnet: „Es kann ja jeden Augenblick mit ihm zu Ende sein.“ (NSF I, 296) Röchelnd und bloß bruchstückhaft bringt der Wächter einige Worte hervor, einen elliptischen Satz: „Schwerer Dienst – schwerer Dienst – klage nicht – aber entkräftet sehr – Ringkämpfe jede Nacht“ (NSF I, 295). Dass es sich bei diesem Ringkampf um den nächtlichen Ringkampf mit „den seligen Vorfahren“ handelt, der sich jede Nacht aufs Neue wiederholt, vermag zuerst keiner der Anwesenden zu verstehen. Seit dreißig Jahren versieht der Wächter seinen Dienst, genauso lang wie der Totengräber in Shakespeares *Hamlet*, seit dreißig Jahren kämpft er mit Gespenstern.<sup>273</sup> „Keine Träume – schlafe ja keine Nacht“ (NSF I, 295), versichert der Gruftwächter gleich mit doppelter Negation gegenüber seinen Zuhörern, die nächtlichen Ereignisse seien keine Traumgespinste. Der Kammerherr stellt die Zurechnungsfähigkeit des Gruftwächters in Frage, glaubt die Herrschernähe habe jenem den Verstand geraubt, während der Fürst mit fast zärtlicher Zuneigung besorgt den Schädel des Gruftwächters umfasst, wie Hamlet den Totenkopf Yoricks:

---

<sup>271</sup> Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 25. In der deutschen Übersetzung von Susanne Lüdemann wird daraus *Hantologie*, die „Lehre von der Heimsuchung“.

<sup>272</sup> So wird Walter Benjamin über Robert Walsers dramatische Figuren schreiben. Walter Benjamin: „Über Robert Walser“ [1929]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften II.1*, S. 324-328, hier: S. 328. Benjamin bezieht sich hier auf Walsers Märchendramolette, insbesondere sein *Dornröschen*, von denen es heißt, sie „setzen ein, wo die Märchen aufhören“.

<sup>273</sup> In Shakespeares *Hamlet* sind zudem dreißig Jahre seit Hamlets Geburt vergangen und dreißig Jahre seit dem Sieg seines Vaters über den alten Fortinbras. Auf diese *Hamlet*-Parallele hat zuerst Sandra Fluhrer hingewiesen, vgl. Fluhrer: *Konstellationen des Komischen*, S. 251.

Kammerherr: Der Weg ins Schloß, die Vorführung, der Anblick Eurer Hoheit, die Fragestellung – dem allen hat er nicht mehr Verstand entgegen zu setzen.

Fürst: (sieht immerfort nach dem Wächter hin) Das ist es nicht. (geht zum Ruhebett, beugt sich zum Wächter, nimmt dessen kleinen Schädel zwischen die Hände) Mußt nicht weinen. Warum weinst du denn? Wir sind Dir wohlgesinnt. Ich selbst halte Dein Amt nicht für leicht. Gewiß hast Du Dir Verdienste um mein Haus erworben. Also weine nicht mehr und erzähle. (NSF I, 296)

Mit der Anspielung auf die *graveyard scene* aus Shakespeares *Hamlet* ruft Kafkas Text eine der berühmtesten Stellen der Tragödie auf, in der in Hamlets Einbildung Lebendiges und Totes, Gegenwärtiges und Vergangenes ineinander übergehen. Als Hamlet den Schädel Yoricks in die Hände nimmt, heißt es in der Übersetzung Ludwig Seegers, die Kafka besessen hat: „Hamlet: (nimmt den Schädel) [...] Und nun, wie schaudert meine Einbildungskraft davor zurück! Alles kehrt sich um in mir. Da hingen seine Lippen, die ich wie weiß wie oft geküsst.“<sup>274</sup> Hamlet fragt hierauf Horatio, was geschehen würde, wenn man den „edlen Staub Alexanders“ und den anderer historischer Gestalten bis in die kleinsten Fugen und Löcher verfolgen könnte, eine Frage, die Horatio als fruchtlose Überlegung eines „Grüblers“ abtut („Twere to consider too curiously to consider so“<sup>275</sup>). Kafkas Dramolett nimmt diese Szene auf, um sie fortzuführen und zu überspitzen: So ist die Inversion von Lebendigem und Totem hier nicht mehr wie im Fall Hamlets dem Spiel der Einbildungskraft geschuldet, im Gegenteil, für den Gruftwächter ist sie allnächtliche Wirklichkeit geworden. Kafkas Gruftwächter kennt keine Skepsis mehr und zweifelt zu keinem Zeitpunkt an den gespenstischen Erscheinungen, die die Umfriedung der Gruft jede Nacht aufs Neue verlassen wollen. Auch von den Warnungen Horatios lässt sich Kafkas Text nicht abhalten, im Gegenteil, das Nachleben der „seligen Vorfahren“ wird bis in die letzten Ecken der Gruft hinein verfolgt. In der handschriftlichen ersten Fassung der Einleitung heißt es dementsprechend explizit, der neue Wächter solle „unmittelbar bei den Sarkophagen“ (NSF I, 267) Wache halten. Das Gespenstische wird in Kafkas Drama zu einer körperlichen Wirklichkeit, der sich der Gruftwächter im allnächtlichen Ringkampf stellt.

Weder die Verstorbenen noch die Lebenden kann der Gruftwächter hierbei zeitlich einordnen oder erkennen, für ihn vergeht die Zeit langsamer als gewöhnlich. Den Kammerherrn hält er für einen Diener. Im jungen Fürsten glaubt er zuerst dessen Großvater zu erkennen, der ihn vor dreißig Jahren angestellt hat, auch wenn der Fürst betont, den Gruftwächter „heute zum ersten Mal gesehen“ zu haben:

Wächter: Gesehen zum ersten Mal, aber seit jeher weißt Du, daß ich das (gehobener Zeigefinger) wichtigste Hofamt habe. Du hast es ja auch öffentlich anerkannt, indem Du mir die Medaille „Feuerrot“ verliehen hast. Hier! (hebt die Medaille vom Rock)

Fürst: Nein, das ist eine Medaille für fünfundzwanzigjährige Hofdienste. Die hat Dir noch mein Großvater gegeben. Doch werde auch ich Dich auszeichnen.

---

<sup>274</sup> William Shakespeare: *Hamlet*. Übers. von Ludwig Seeger mit einem Vorwort und Verbesserungen von Hermann Türck. Berlin 1903, S. 148. Im Original lautet die Stelle „[...] how abhorred my imagination is. / My gorge rises at it.“ (5.1.173-74). Der Gedanke verursacht eine körperliche Reaktion, Übelkeit oder sogar Würgen. Kafka mag *Hamlet* natürlich auch in anderen Übersetzungen gelesen haben, eine Übersetzung von Seeger befand sich aber nachweislich in seinem Besitz, siehe Jürgen Born: *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge*. Zusammengestellt unter Mitarbeit von Michael Antreter, Waltraud John und Jon Shepherd. Frankfurt am Main 1990, S. 76 f.

<sup>275</sup> Shakespeare: *Hamlet*, 5.1.204.

Wächter: Tue wie es Dir gefällt und der Bedeutung meiner Dienste entspricht.  
Dreißig Jahre diene ich Dir als Gruftwächter.

Fürst: Nicht mir, meine Regierung dauert kaum ein Jahr.

Wächter (in Gedanken): Dreißig Jahre.

Pause

Wächter (sich halb zur Bemerkung des Fürsten zurückfindend): Nächte dauern dort  
Jahre. (NSF I, 298 f.)

In der Wahrnehmung des Wächters gerät nicht nur die Zeit aus den Fugen, sondern auch die Hierarchie: Eine Auszeichnung für viele Dienstjahre wird zum höchsten Orden des Staates, das rein repräsentative Amt des Gruftwächters zum öffentlich anerkannten „wichtigsten Hofamt“. Darüber hinaus scheint der Wächter, wenn er hier spricht, nicht den amtierenden Fürsten, sondern eine zeitlose Idee, ja den politischen Körper selbst zu adressieren, nicht aber den vergänglichen natürlichen Körper, der vor ihm steht.<sup>276</sup> Fast ließe sich sagen, der Gruftwächter sieht nur, was eigentlich unsichtbar ist.

Der „Faulenzerposten“ der Gruftwache sei zu einem aufzehrenden Dienst geworden, behauptet er gegenüber dem Fürsten: „Gleichförmig jede Nacht. Jede Nacht bis zum Platzen der Halsadern“ (NSF I, 299). Die Verdopplung „jede Nacht. Jede Nacht“ kontrastiert mit der Heftigkeit des Übergangs von einem Zustand unhinterfragter Monotonie in einen Zustand zerstörerischer Intensität. Der gleichförmige „Tagdienst“ ist in den Worten des Gruftwächters zum „Nachtdienst“ umgewandelt worden. „Von wem denn?“, will der Fürst wissen und der Wächter antwortet: „Von den Gruftherren.“ (NSF I, 299) Die Verkehrung der Zustände gipfelt hier in der Verschiebung der Befehlsgewalt. Die Befehlsgewalt ist auf die Gespenster der Toten übergegangen, die durch ihr nächtliches Auftreten dem Wächter seine Aufgabe neu diktieren. In der handschriftlichen Fassung des Textes führt das zur Diskussion, wessen Wächter der Gruftwächter nun sei: „Du bist doch unser Wächter“ (NSF I, 285), mahnen die Gespenster. Die Neugier des Fürsten ob seiner unbekanntem Widersacher steigert sich in der Wechselrede mit dem Gruftwächter, bis sich Wächter und Fürst erheben, einander gegenüberstehen und der Wächter effektiv zu erzählen beginnt:

Fürst: Du kennst sie?

Wächter: Ja.

Fürst: Sie kommen zu Dir.

Wächter: Ja.

Fürst: Auch in der letzten Nacht?

Wächter: Auch.

Fürst: Wie war es?

Wächter: (setzt sich aufrecht)

Wie immer.

Fürst (steht auf)

Wächter: Wie immer. Bis Mitternacht ist Ruhe. Ich liege – verzeih mir – im Bett und rauche die Pfeife. Im Bett nebenan schläft mein Tochterkind. Um Mitternacht klopft es das erste Mal ans Fenster. Ich sehe nach der Uhr. Immer pünktlich. Noch zweimal

---

<sup>276</sup> Vgl. ähnlich, aber mit anderem Ergebnis Alt: *Franz Kafka*, S. 441: „Kafka inszeniert damit eine Travestie jener Lehre von den zwei Körpern des Herrschers [...]. Bei Kafka trennt sich, was Kantorowicz ‚body natural‘ und ‚body politic‘ nennt: während der natürliche Leib des Herrschers den Prinzipien des zeitlichen Verfalls im Zeichen der Sterblichkeit unterliegt, verwandelt sich der institutionelle Leib zur Geistererscheinung, die eine Zersetzung der Amtsautorität sichtbar werden lässt.“

klopft es, es mischt sich mit den Uhrenschlägen vom Turm und ist nicht schwächer. Das sind nicht menschliche Fingerknöchel. Aber ich kenne das alles und rühre mich nicht. Dann räuspert es sich draußen, es wundert sich, daß ich trotz solchen Klopfens das Fenster nicht öffne. Jede Nacht wundert es sich. Möge sich die fürstliche Hoheit wundern! Noch immer ist der alte Wächter da! (zeigt die Faust)

Fürst: Du drohst mir?

Wächter: (versteht nicht gleich) Nicht Dir. Dem vor dem Fenster!

Fürst: Wer ist es? (NSF I, 300 f.)

[E]s“ ist das Gespenst oder das Gespenstische, auch wenn weder der Gruftwächter noch Kafka es ausdrücklich so nennen. Von den nächtlichen Gespenstern wird der Wächter wie Kafkas Romanfiguren zwar im Bett liegend überrascht.<sup>277</sup> Doch folgen die Gespenster aus der Gruft einem Wiederholungszwang, der aus dem Überraschungseffekt eine nächtliche Gewohnheit macht. Ihr Auftritt lässt sich, anders als die Besuche von bürokratischen Amtsdienern in Kafkas Romanen, auf die Minute vorhersagen.<sup>278</sup> Das Gespenstische ist in Kafkas Dramolett pünktlich, in der Wiederholung berechenbar und erscheint als Ritual, das auf das Habsburgische Klopfritual anspielt. Wie das Klopfen im Rahmen des Begräbnisrituals der Kapuzinergruft erfolgt das Klopfen der menschlich-unmenschlichen Fingerknöchel in Kafkas Drama dreimal.<sup>279</sup> Die Gespenstergeschichte des Gruftwächters kehrt jedoch – das ist zentral – das Klopfritual der Habsburger um. Geklopft wird nicht, um in die Gruft einzutreten, geklopft wird hier, um aus der Gruft hinauszutreten und in das Reich der Lebenden zurückzukehren.

An die Umkehrung des Klopfrituals, das die Grenze zwischen Toten und Lebendigen durchlässig werden lässt, ist in Kafkas Drama eine ‚Verspensterung‘ des Politischen gebunden: Die oben zitierte Szene ist ein Spiel im Spiel, das den Fürsten in einen Akteur des nächtlich-gespenstischen Ringkampfes verwandelt. Der Fürst versteht die geballte Faust als Drohung gegen sich selbst und rückt damit in die Position der klopfenden Gespenster. Die szenisch-mimetische Schilderung des Wächters führt auf diese Weise zu einer Verkehrung der Rollen von Lebenden und Untoten sowie zu einer Umstülpung und Nivellierung von Hierarchien, die sich im weiteren Textverlauf noch steigert. Auf die Frage des Fürsten „[w]er ist es?“ , öffnet sich das Fenster des Wächterhauses im Mausoleumspark:

Wächter: Er zeigt sich gleich. Mit einem Schlag öffnen sich Fenster und Fensterladen. Knapp habe ich noch Zeit meinem Tochterkind die Decke über das Gesicht zu werfen. Sturm bläst herein, verlöscht das Licht im Nu. Herzog Friedrich! Sein Gesicht mir Bart und Haar erfüllt mein armes Fenster ganz und gar. Wie hat er sich entwickelt in den Jahrhunderten. Wenn er den Mund zum Reden öffnet, weht ihm der Wind den Bart zwischen die Zähne und er beißt in ihn. (NSF I, 301)

Der komische Reim – „Sein Gesicht mit Bart und Haar erfüllt meine armes Fenster ganz und gar“ – gibt das lächerliche Bild eines „Herzog Friedrich“ wieder, dem der eigene Bart in

---

<sup>277</sup> So liegt auch Kafkas Josef K. im *Proceß* noch im Bett, als es zu Beginn des Romans an seiner Tür klopft (*Der Proceß*, 7). Auch K. im *Schloß* wird „früh im Bett überfallen“ (*Das Schloß*, S. 65).

<sup>278</sup> Diese Kalkulierbarkeit steht im Kontrast zur Unberechenbarkeit des Gespenstischen, vgl. hierzu die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

<sup>279</sup> Juliane Blank weist in ihrem Aufsatz zwar auch auf die Parallele zur Beisetzung von Franz Joseph I. hin, betont aber stets, dass die historischen Parallelen im Text zwar „möglicherweise von der historischen Situation ausgelöst [worden seien], das heißt aber nicht, dass sie auch von ihr sprechen.“ (Blank: „Historische Konkretisierung und Verallgemeinerung in den *Gruftwächter*-Aufzeichnungen“, S. 199.)

den Mund wächst – ein Bild das an Heinrich Heines Travestie des Kyffhäuser-Mythos im *Wintermärchen* erinnert. Bei Kafka heißen nicht nur das Gespenst am Fenster und der Wächter, sondern auch der Schauplatz des nächtlichen Ringkampfes „Friedrichspark“ (NSF I, 270). Damit haftet dem Namen selbst schon etwas Uneindeutiges und Gespenstisches an. Die nicht auszutreibenden Gespenster der Vergangenheit, die sich vor dem Fenster des Gruftwächters versammelt haben, dringen in Kafkas Dramolett in alle Zeit- und Raumschichten ein. Sie ergreifen von der Handlungszeit des Dramas Besitz und beginnen in dem ‚Spiel im Spiel‘ nicht nur den Park, sondern auch das beengte Arbeitszimmer des Fürsten zu bevölkern.

### „Welcher Friedrich?“. Die Zuversicht der Gespenster

Nach Mitternacht kannst Du alle Grabesstimmen um mein Haus versammelt sehen. Ich glaube, nur weil sie sich so aneinanderdrängen, fahren sie nicht sämtlich mit allem was sie sind, mir durch das enge Fensterloch herein. Wird es allerdings zu arg, hole ich die Laterne unter dem Bett heraus, schwenke sie hoch und sie reißen sich, unverständliche Wesen, mit Lachen und Jammern auseinander; noch im letzten Busch am Ende des Parks höre ich sie dann rauschen. Aber bald sammeln sie sich wieder.

Fürst: Und sie sagen ihre Bitte?

Wächter: Zuerst befehlen sie. Herzog Friedrich vor allen. So zuversichtlich sind keine Lebendigen. Seit dreißig Jahren, jede Nacht erwartet er mich diesmal mürbe zu finden.

Fürst: Wenn er seit dreißig Jahren kommt, kann es nicht Herzog Friedrich sein, der erst vor fünfzehn Jahren gestorben ist. (NSF I, 303)<sup>280</sup>

Die Hypallage – der Wächter sieht die versammelten Stimmen – führt die Gespenster als Erscheinungen ein, die sich vor allem akustisch bemerkbar machen. Der Gruftwächter übernimmt in seinem überstürzt-atemlosen Bericht über das Klopfen am Fenster und den anschließenden Ringkampf mit Gespenstern die Stimmen der Verstorbenen. Er spricht an ihrer statt, seine Stimme diktiert die gespenstische Handlung, um die alles kreist. Der Gruftwächter fängt die Stimmen ein und spielt die Rollen der untoten Herrscher, ähnlich wie Hamlet die Ermordung seines Vaters vor der versammelten Hofgesellschaft nachstellt. In dem dramatisch-szenischen Bericht von seinem Kampf mit den Gespenstern vergangener Fürsten wird der Gruftwächter zum neuen Souverän: zu einem souveränen Spielleiter, Schauspieler und Erzähler, der eine gespenstische Ordnung an die Stelle der genealogischen Ordnung des Fürstentums setzt und diese zugleich stiftet. Im genealogischen Schema des Fürsten haben die Figuren, die im Darstellungsmodus des Gruftwächters eine Stimme finden, keinen Platz. Einen Fürsten Friedrich und eine „Comtesse Isabella“ (NSF I, 287) kennt der amtierende Herrscher nicht. Die Mimesis des Gruftwächters, ein „exzessiver

---

<sup>280</sup> Auf die Frage des Fürsten antwortet der Gruftwächter mit einem Satz, der erneut ironisch auf das Gespräch zwischen Horatio und den Nachtwachen in der ersten Szene von Shakespeares *Hamlet* anspielt: „Das weiß ich nicht, ich habe nicht studiert.“ Horatio wird von den Nachtwachen gebeten, das Gespenst zu befragen, gerade, weil er studiert hat und weiß, wie man Gespenster befragt. Bei Kafka kann nur der ‚unstudierte‘ Wächter „sachverständig“ (NSF I, 287) über die Gespenster sprechen. Vgl. Shakespeare: *Hamlet*. Übers. von Ludwig Seeger, S. 3.

Modus der demokratischen Rede“;<sup>281</sup> führt im Text eine Einebnung von Hierarchien herbei, den Verlust der genealogischen Zuordnung und damit jener Ordnung, über die Dynastien legitimiert werden und auf die sich der Fürst beruft. In der Rede des Gruftwächters kommt es darüber hinaus zu einer Verwirrung der (Text-)Gattungen: Mimetisches und Diegetisches, Dramatisches und Episches vermischen sich, was Missverständnisse nach sich zieht. Seine Erzählung ist von direkter Rede durchsetzt, der narrative Modus geht in einen dramatischen Erzählmodus über und schließlich droht sich die Erzählung des Gruftwächters in einer scheinbar unmittelbaren Wiedergabe der Gespensterstimmen in eine distanzlose Mimesis der Gespenster aufzulösen, wenn es in einer Regieanweisung vom Gruftwächter heißt, er sei „zusehr schon von dem Erzählten erfaßt“ (NSF I, 284).

Wächter: [...] „Alter Hund“, beginnt er beim Fenster, „die Herren klopfen und du bleibst in Deinem Schmutzbett.“ Gegen Betten haben sie nämlich immer Zorn. Und nun sprechen wir jede Nacht fast dasselbe. Er draußen, ich ihm gegenüber mit dem Rücken an der Tür. Ich sage: „Ich habe nur Tagdienst.“ Der Herzog wendet sich und ruft in den Park: „Er hat nur Tagdienst.“ Daraufhin gibt es ein allgemeines Lachen des versammelten Adels. Dann sagt der Herzog wieder zu mir: „Es ist doch Tag.“ Ich darauf kurz: „Sie irren.“ Der Herzog: „Tag oder Nacht öffne das Tor.“ Ich: „Das ist gegen meine Dienstordnung.“ Und ich zeige mit einem Pfeifenstock auf das Blatt an der Wand. [...] Er: „Narr, Du verlierst Deinen Posten, Herzog Leo hat uns für heute eingeladen.“

Fürst: (schnell) Ich?

Wächter: Du. Pause

Wenn ich Deinen Namen höre, verliere ich meine Festigkeit. Deshalb habe ich mich gleich aus Vorsicht an die Tür gelehnt. Draußen singen alle Deinen Namen. „Wo ist die Einladung?“ frage ich schwach. „Bettvieh“, und erweckt mich ohne es zu wollen, „Du zweifelst an meinem herzoglichen Wort?“ Ich sage: „Ich habe keine Weisung und deshalb öffne ich nicht, öffne ich nicht, öffne ich nicht.“ „Er öffnet“ ruft der Herzog draußen, „also vorwärts, alle, die ganze Dynastie, gegen das Tor, wir öffnen selbst.“ Und im Augenblick ist es vor meinem Fenster leer.

Pause (NSF I, 284 f.)

Damit ist der Spuk vor dem Fenster allerdings nicht vorbei, der eigentliche Ringkampf steht dem Gruftwächter noch bevor. Ironisch unterlaufen wird das Streitgespräch mit dem Herzog Friedrich dadurch, dass der Wächter immer schon weiß, was geschehen und was gesagt werden wird. Er stützt sich vorsorglich am Türrahmen ab, weil er weiß, dass er seine (Stand-)„Festigkeit“ verlieren wird, sobald das Gespenst den Namen seines Dienstherrn nennt. Die Autorität oder Befehlsgewalt des Fürsten erscheint in dieser dauernden Wiederholung damit vollkommen wirkungslos. Wie ein Echo auf das dreimalige Klopfen weigert der Wächter sich jede Nacht dreimal, das Tor zu öffnen und die Gespenster aus dem Mausoleumspark in den Schlosspark vorzulassen. Sobald der Wächter aber das Haus verlässt, beginnt sein „eigentlicher Dienst“, der Kampf mit den Gespenstern:

Hinaus aus der Tür, herum um das Haus, und schon pralle ich mit dem Herzog zusammen und schon schaukeln wir im Kampf. Er so groß, ich so klein, er so breit, ich so schmal, ich kämpfe nur mit seinen Füßen, aber manchmal hebt er mich und

---

<sup>281</sup> Jacques Rancière: *Und die Müden haben Pech gehabt! Interviews 1976-1999*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Richard Steurer. Wien 2012, S. 75.

dann kämpfe ich auch oben. Um uns sind alle seine Genossen und verlachen mich. Einer schneidet z.B. hinten meine Hose auf und nun spielen alle mit meinem Hemdzipfel während ich kämpfe. Unbegreiflich warum sie lachen, da ich doch bisher immer gewonnen habe.

Fürst: Wie ist es aber möglich, daß Du gewinnst? Hast Du Waffen?

Wächter: Nur in den ersten Jahren nahm ich Waffen mit. Was können sie mir ihm gegenüber helfen, sie beschwerten mich nur. Wir kämpfen nur mit den Fäusten, oder eigentlich nur mit der Atemkraft. Und immer bist Du in meinen Gedanken.

Pause (NSF I, 286)

Dass er als Sieger aus dem pneumatischen Ringkampf hervorgehen wird, weiß der Wächter jede Nacht, nur scheinen sich die Gespenster der Ahnen nie an die vorangegangene Nacht erinnern zu können. Privilegiert ist der Gruftwächter in seinem Amt oder seiner Rolle als Grenz- oder Schwellenfigur<sup>282</sup>, weil er als einziger vom nächtlichen Ringkampf und seinem Ausgang weiß, wohingegen die Toten und die Lebenden kein Wissen oder keine Erinnerung davon haben. Der groteske Ringkampf mit dem überdimensionalen vielgestaltigen Gespensterkörper erscheint als Ringkampf mit einem abgelegten politischen Körper, gleichsam der Institution der Monarchie. In diesem Ringkampf kennt der Wächter, wie ein historischer Betrachter, immer schon den Ausgang des Geschehens, nur gelegentlich überkommt ihn aufgrund der unüberschaubaren Größe seines Konkurrenten die Furcht, „daß er mich zwischen seinen Fingern verlieren könnte und er nicht mehr wissen wird, daß er kämpft“ (NSF I, 286). Die Furcht wird hier seltsam gespiegelt im gespenstischen Gegenüber und sie wird zu einer konkreten Angst des Gruftwächters, im Gespenstischen verlorenzugehen. Die Vielheit der Stimmen und Figuren, die Verwirrung, die sein eigenes Spiel erzeugt, die Unordnung der Zeit- und Hierarchieebenen, die daraus resultiert, bedingt gleichzeitig die Desorientiertheit seines Auftritts.

Der ‚royal entry‘, der königliche Auftritt der „seligen Vorfahren“, wird im *Gruftwächter*-Konvolut nur erzählt und dramatisch nachgespielt. Die Tatsache, dass es sich dabei auch noch um eine iterative Erzählung handelt – die Ereignisse wiederholen sich jede Nacht aufs Neue – nimmt dem Auftritt der Vorfahren jeglichen Status von Autorität. Wenn sich schon in Shakespeares Tragödie in der Auftrittsformel „Enter the Ghost“ „eine Souveränitätsformel“<sup>283</sup> depotenziert, dann treibt Kafkas Text diese Depotenzierung noch weiter: In der unaufhörlichen Wiederholung des Gespensterauftritts, der sich noch dazu im Modus des Berichts ereignet, büßen die verstorbenen Vorfahren ihre Legitimationskraft ein. Der Fürst Friedrich bleibt nur als das komische Bild eines versteinerten Monarchen in Erinnerung. Das Gespenst mit Krone, das jede Nacht an das Fenster des Gruftwächters klopft, nennt dieser zwar beim Namen „Fürst Friedrich“, der aber ist in keiner tatsächlichen Genealogie mehr zu verorten. So zielt die Frage des Fürsten „[w]elcher Friedrich?“ auf den Abgrund einer imaginären und einer tatsächlichen Ordnung, die ihre Legitimität längst eingebüßt hat. In der Dynastie des amtierenden Fürsten Leo gibt es gar keinen Friedrich. Die Frage, „[w]elcher Friedrich?“ denn nun gemeint sei, bedingt also eine grundlegende

---

<sup>282</sup> In Kafkas Texten spielen solche Grenzfiguren, die zwischen einem Innen und einem Außen vermitteln, eine entscheidende Rolle, so etwa im *Schloß*-Roman. Zur systemtheoretischen Funktion und Relevanz von Grenzfiguren vgl. Niklas Luhmann: „Grenzstellen“. In: Ders.: *Funktionen und Folgen formaler Organisation. Mit einem Epilog* 1994. 5. Aufl. Berlin 1999, S. 220-239.

<sup>283</sup> Juliane Vogel: „Who’s there?“ Zur Krisenstruktur des Auftritts im Drama und Theater“. In: *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Hg. von ders. und Christopher Wild, Berlin 2014, S. 22-37, hier: S. 32.



Verwirrung, eine Deterritorialisierung der politischen Ordnung und die Ortlosigkeit des Souveräns.<sup>284</sup>

Nicht zufällig ähnelt das Gespenst, das dem Gruftwächter vor seinem Fenster erscheint, dem halbversteinerten Kaiser Friedrich Barbarossa, welcher dem Ich in Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen* während der Kutschfahrt im Traum begegnet, gerade als die Kutsche den Kyffhäuser Berg passiert. Wie Heines Reisezyklus rekurriert auch Kafkas Text mit der Frage „[w]elcher Friedrich?“ auf den im 19. Jahrhundert immer wieder beschworenen Kyffhäuser-Mythos: die Rückkehr des bergentrückten Stauferkaisers, der im Innern des Thüringer Berges schlafen soll, bis er erwacht, um das untergegangene Reich zu einen und ihm neue alte Größe zu verleihen. Was im Vormärz zum nationalen Einigungsmuthos vom ‚Volkskaisertum‘ taugt und 1871 in der Reichsgründung eine Art Erfüllungsszenario findet, ruft Kafka als politischen Tagtraum des Deutschen Reiches wieder in Erinnerung.<sup>285</sup> Er vermischt Staufer und Habsburger Mythen zu einem Mythenpotpourri, das es kaum mehr erlaubt, die Motive oder Anspielungen einzelnen Traditionen oder Texten zuzuordnen. Wie in den Schilderungen des Gruftwächters sind in Kafkas Text auch die mythologischen oder literarischen Vorbilder der Herrscherfiguren nicht mehr eindeutig auszumachen.<sup>286</sup>

Heines Kaiser hat mehrere hundert Jahre verschlafen, nicht zuletzt die Französische Revolution: Was eine Guillotine sei und wozu diese eingesetzt wurde, muss der Kaiser im Berg erst verspätet erfahren. Wie die Untertanen in Kafkas China ist Heines Kaiser ein Revolutionsversäumer. Ungläubig fragt er nach dem Schicksal Ludwigs XVI. und will nicht glauben, was in Frankreich geschehen sein soll.<sup>287</sup> Unterirdisch lebt er in Heines Gedicht wie in einem Museum abgelegter Dinge, die er regelmäßig mit einem „Pfauenwedel“<sup>288</sup> entstaubt. Georges Batailles Vermutung, dass „der Ursprung des modernen Museums“ mit „der

---

<sup>284</sup> Vgl. auch Fluhner: *Konstellationen des Komischen*, S. 247 f. Sandra Fluhner hat diese komischen Verkehrung auch als eine Depotenenzierung des Tragischen gelesen und sie damit auf die Form des Textes rückbezogen.

<sup>285</sup> Vgl. zur identitätspolitischen Funktionalisierung des Kyffhäuser-Mythos Arno Borst: „Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität“. In: *Identität*. Hg. von Karlheinz Stierle. München 1978, S. 17-60, sowie den Eintrag „Bergentrückt“. In: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli. Bd. 1: *Aal – Butzemann*. Berlin, Leipzig 1927, Sp. 1065-1070. ; Ulrich Raulff: „In unterirdischer Verborgenheit“. Das geheime Deutschland – Mythogenese und Myzel. Skizzen zu einer Ideen- und Bildergeschichte“. In: *Geschichtsbilder im George-Kreis. Wege zur Wissenschaft*. Hg. von Barbara Schlieben, Olaf Schneider und Kerstin Schulmeyer. Göttingen 2004, S. 93-115; Herfried Münkler: „Die Wiederkehr des Kaisers. Barbarossa und die Erneuerung des Reiches“. In: Ders.: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin 2009, S. 37-68. Zu den dramatischen Bearbeitungen des Mythos vgl. Peter Sprengel: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin 1983, S. 85 f.

<sup>286</sup> Zur erinnerungs- und bildungspolitischen Funktionalisierung des Mythos vgl. Aleida Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt am Main, New York 1993, S. 50 f. Mit dem Bau des Kyffhäuser-Denkmal hatte der Mythos Ende des 19. Jahrhunderts einen monumentalistischen Ausdruck gefunden, ein ephemeres Pendant dieses eigentümlichen Nationalmythos sind die vielen Friedrich-Filme, die von der Stummfilm- bis in die frühe Tonfilmzeit die Leinwände deutschsprachiger Kinos heimsuchen. Mal handeln sie von den Stauferkaisern (Friedrich I. und II., Barbarossa und seinem Enkel), häufiger noch von Friedrich dem Großen und bezeugen immer wieder eine besondere Form deutscher ‚Untertanenliebe‘.

<sup>287</sup> Heinrich Heine: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. In: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Düsseldorfer Ausgabe*. Hg. von Manfred Windfuhr. Bd. 4. Bearb. von Winfried Woesler. Hamburg 1985, S. 89-157, hier: 124 f.

<sup>288</sup> Ebd.

Erfindung der Guillotine verbunden“ sei, bewahrheitet sich hier.<sup>289</sup> Mit der Französischen Revolution ist etwas historisch oder sogar museal geworden, was bis dahin als verkörperte Identitätsfigur erhalten konnte, „jenes Wunderwerk der Theologie und der Politik, das verkörperte Königreich, der materielle Tempel der Herrschaft, das kostbare Geblüt, der Brennpunkt, von dem alle Zeichen der Macht ausgehen: Der Körper des Königs.“<sup>290</sup> Im Innern des Berges wird eine politische Vergangenheit konserviert, verwahrt und ausgestellt wie in einem Museum. Das träumende Ich in Heines Gedicht trifft auf diese stillgestellte Vergangenheit in einer gemeinschaftsstiftenden „Wir-Maschine“ des 19. Jahrhunderts.<sup>291</sup> Die Nachricht von der Guillotine, „Der König und die Königin! / Geschnallt! an einem Brettle!“ und den vertrauten Umgangston empfindet der Kaiser, der wie ein Museumswächter im Berginnern „durch die Säle“ „watschelt“, natürlich als Majestätsbeleidigung. „Es regt mir die innerste Galle auf! / Wenn ich dich höre sprechen / Dein Odem schon ist Hochverrath“, heißt es, woraufhin das Ich ganz offen spricht und der Traum abreißt.

Herr Rothbart – rief ich laut – du bist / Ein altes Fabelwesen / Geh’, leg’ dich schlafen, wir werden uns / Auch ohne dich erlösen.

Die Republikaner lachen uns aus, / Sehn sie an unserer Spitze / So ein Gespenst mit Zepter und Kron’; / Sie rissen schlechte Witze.<sup>292</sup>

Heines Kaiser Friedrich und Kafkas Fürst Friedrich sind aus der Zeit gefallene politische Figuren, die wie andere literarische Tiefschläfer, etwa Washington Irvings *Rip van Winkle*, der die amerikanische Revolution verschläft, um in einer neuen, nicht mehr monarchischen, nicht mehr britischen Gegenwart zu erwachen, keinen Zugang zur Gegenwart finden können. Im Gegensatz zu diesen Figuren ist Kafkas Gruftwächter nicht bloß ein Museumswächter über abgelegte Dinge und vergangene Ereignisse, er kann den Gespenstern der Vergangenheit Zugang in die Gegenwart verschaffen, mit der jedoch kein wirksamer Dialog mehr möglich ist. Wie der Kaiser in Heines Wintermärchen tritt der Gruftwächter als „verwirrter Greis“ auf, „schon außer Rand und Band“ (NSF I, 293). Bevor er in der ersten Fassung des Textes am Ende der Szene von der Bühne getragen wird, heißt es: „Der Puls ist so schwach. Das nicht zu erfühlende Herz! Das jämmerliche Rippenwerk! Wie abgebraucht das alles ist“ (NSF I, 288).

Kafkas Text verschränkt, um abschließend zusammenzufassen, das Ereignis des Todes von Franz Joseph I. mit dem Kyffhäuser-Mythos, dem deutschen Nationalmythos vom Ende des Interregnums sowie dem Habsburgischen Hofzeremoniell und den gespenstischen Elementen des barocken Trauerspiels. Wenn Kafkas Figuren in der Regel vor verschlossenen Türen in Gängen und Amtszimmern stehenbleiben, dann ist im *Gruftwächter* das Gegenteil der Fall. Denn der Ort der Handlung ist das vermeintliche ‚Zentrum der Macht‘, die „Stube der Führerschaft“ wie es in *Beim Bau der chinesischen Mauer* heißt. Der

---

<sup>289</sup> Georges Bataille: „Museum“ [1929/1930]. In: *Kritisches Wörterbuch*. Mit Beiträgen von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a. Hg. und übers. von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen. Berlin 2005, S. 64-66, hier: S. 64.

<sup>290</sup> Michel Foucault: „Die Köpfe der Politik“. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. III: 1976-1979. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2003, S. 14-18, hier: S. 14.

<sup>291</sup> Christian Demand: „Die Wir-Maschinen. Museum und Erbgemeinschaft“. In: *Merkur*, H. 10/11 (Oktober 2013), Themenheft: *Wir? Formen der Gemeinschaft in der liberalen Gesellschaft*, S. 967-979.

<sup>292</sup> Heine: *Deutschland. Ein Wintermärchen*, S. 128.

vermeintliche Souverän tritt persönlich in Erscheinung, er muss nicht einmal auftreten, sondern ist als einzige Figur des Stücks die ganze Zeit über einfach da. Verborgener oder unsichtbar sind hier nur die Gespenster, die durch den Gruftwächter sprechen und nur in seinem szenischen Bericht über die nächtlichen Ringkämpfe zur Darstellung gelangen. Hier befinden sich Kafkas Figuren also ausgerechnet dort, wo sie sonst nie hingelangen, an einem Ort, dessen Existenz ihnen sonst höchstens fraglich erscheint, am Ort der rechtsetzenden Gewalt und Entscheidung, der in Kafkas Dramaletten aber fragwürdig geworden ist. Wie dargestellt, werden zu Beginn des Stückes die Schwierigkeiten des Entscheidens verhandelt, die der Fürst zur Disposition stellt. Den zögerlichen Weg der Entscheidungsfindung stellt er aus; die souveräne Setzung, der unhinterfragbare Befehl wirkt unentschlossen:

Fürst (sich vom Fenster abwendend): Nun?

Kammerherr: Ich kann es nicht empfehlen, Hoheit.

Fürst: Warum?

Kammerherr: Ich kann im Augenblick meine Bedenken nicht richtig formulieren. Es ist bei weitem nicht alles, was ich sagen will, wenn ich jetzt nur den allgemein menschlichen Spruch anführe: Man soll die Toten ruhen lassen.

Fürst: Das ist auch meine Absicht.

Kammerherr: Dann habe ich es nicht richtig verstanden.

Fürst: So scheint es.

Pause

Fürst: Das Einzige, was sie in der Sache beirrt, ist vielleicht nur die Sonderbarkeit, daß ich die Anordnung nicht ohne weiteres getroffen, sondern vorher ihnen angekündigt habe.

Kammerherr: Die Ankündigung legt mir allerdings eine größere Verantwortung auf, der zu entsprechen ich mich bemühen muß.

Fürst: Nichts von Verantwortung! (NSF I, 290 f.)

„Nun?“ ist das erste gesprochene Wort des Stücks, ein Adverb als Frage. Statt einer Handlung stellt das Stück eine Situation aus, eine Situation vor einer Entscheidung und die komische Verwicklung, die der Aufschub der Entscheidung verursacht, um die gespenstische Leere, die Tatsache, dass die Entscheidungsgewalt gar nicht beim Fürsten liegt, zu verdecken. Auf die Frage, ob ein zweiter Gruftwächter beordert werden soll, zeigt sich der Kammerherr skeptisch. Erst im Verlauf des Textes wird sich zeigen, dass die Befehlsgewalt scheinbar auf die Gespenster übergegangen ist. Der Ausruf des Fürsten „Nichts von Verantwortung!“ weist die Bedenken des Kammerherrn gegenüber der wachsenden Verantwortung und der Teilhabe im Entscheidungsprozess zurück, bezeichnet aber zugleich die eigene Entschlussunfähigkeit des Fürsten.

Kafkas Text durchkreuzt gezielt die genealogischen und nationalen Linien des dynastischen Herrschaftsanspruchs. Die Geister der Monarchie, die großen Herrscher der Vergangenheit lassen sich nicht zuordnen. Der Graf ist nicht mehr in der Lage, die Namen, die der Gruftwächter ihm nennt, historisch verbürgten Herrschern oder Vorfahren zuzuordnen. Die gespenstische Genealogie findet keine Entsprechung mehr in der Wirklichkeit, deren Ordnung sie zugleich außer Kraft setzt. Die Fragilität der Ordnungen von Toten und Lebenden zeigt sich auch in der Durchlässigkeit der Gruftanlage. Die „polizeyliche Notwendigkeit“, von der zweimal im Text die Rede ist, bezeichnet den Versuch, die Gruft und damit die Grenze zwischen Lebenden und Toten gegen die Wiederkehr der Verstorbenen abzudichten. Dass die Totenruhe gestört werden könnte, erscheint von

Anfang an abwegig: „Wer will denn hinein?“ (NSF I, 303). Das habsburgische Ritual wird in Kafkas Text umgekehrt. Im seinem Drama vollziehen die in der Gruft Liegenden das „Klopfritual“, nach dem dritten Klopfen öffnet ihnen der Wächter das Fenster. Zwar können die Untoten die Umfriedung des Mausoleums nicht verlassen, über die Erzählung des Gruftwächters finden sie aber Einlass ins ‚Zentrum der Macht‘. Während in Kafkas *China* politische Souveränität immer gespenstisch erscheint, weil sie sich jeglichem Zugriff und jeglicher Darstellung entzieht und stets an die Einbildungskraft gebunden bleibt, dann löst sich im *Gruftwächter*-Konvolut das Konzept monarchischer Souveränität gänzlich auf, weil das Dramolett ihr durch die gespenstische Konfusion von Gegenwart und Vergangenheit den Legitimationsgrund entzieht. In Kafkas dramatischer Farce geschieht genau das, was die Einrichtung des Gruftwächters eigentlich verhindern soll: Die gespenstische Vergangenheit sucht die monarchische Gegenwart heim und untergräbt sie in ihren Fundamenten. Wie in *Beim Bau der chinesischen Mauer* ist das Resultat des komischen Dramas nicht die Austreibung von Gespenstern, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Vielmehr betreibt auch der *Gruftwächter* eine ‚Verspensterung‘ moderner Vorstellungen von Souveränität, die der politischen Gegenwart und ihrem Festhalten an monarchischer Souveränität einen unwirklichen und unzeitgemäßen Charakter verleiht. Kafkas Gespenster-Drama wirft sich in den nächtlichen (Ring-)Kampf mit der gespenstisch gegenwärtigen Macht monarchischer Vergangenheit.

### III „DER AUSGENAGELTE HINDENBURG“. ERSATZKAISER UND NAGELSTATUEN: IKONOKLASMUS ALS REVOLUTIONÄRER AKT

#### Das ephemere Denkmal: Der hölzerne Hindenburg auf dem Königsplatz in Berlin

Eine der verbreitetsten magischen Prozeduren, um einem Feind zu schaden, besteht darin sich ein Ebenbild von ihm aus beliebigem Material zu machen. Auf die Ähnlichkeit kommt es dabei wenig an. Man kann auch irgendein Objekt zu seinem Bild „ernennen“. Was man dann diesem Ebenbild antut, das stößt auch dem gehäßten Urbild zu; [...] Man kann dieselbe magische Technik anstatt in den Dienst privater Feindseligkeit auch in den der Frömmigkeit stellen und so Göttern gegen böse Dämonen zu Hilfe kommen.<sup>293</sup>

Seine Majestät der Kaiser und König haben auf telegraphische Bitte der Nationalstiftung für Hinterbliebene gefallener Krieger die vorübergehende Aufstellung und Benagelung einer Kolossalfigur Hindenburgs auf der Rasenfläche zwischen Siegessäule und Siegesallee genehmigt.<sup>294</sup>

Bei Besichtigung heute morgen 10 Uhr war das Gerüst um das Denkmal bis auf Unfertigkeiten im Anstrich und in einigen Zierleisten fertiggestellt und durchaus sicher konstruiert.<sup>295</sup>

Im Schatten der Siegessäule, auf dem Königsplatz in Berlin, wird an einem Samstag, dem 4. September 1915, anlässlich des ersten Jahrestages der Schlacht von Tannenberg am 29. August desselben Jahres, eine Holzstatue des siegreichen Generals Paul von Hindenburg enthüllt.

Die Besucher des ephemeren Denkmals können Nägel in verschiedenen Preisklassen kaufen,<sup>296</sup> von 1 bis zu 100 Reichsmark, einfache und vergoldete Nägel, für 500 Mark sogar Nägel mit Plaketten, die den Namen der Stifter tragen.<sup>297</sup> Um die Statue herum wird nach der Eröffnungsfeier ein begehbare Gerüst errichtet, das es den Besuchern erlaubt, dem hölzernen Standbild nahe zu kommen, so dass jede/r eigenhändig an der gewünschten Stelle einen Nagel ins Holz der Statue schlagen kann. Photos und Postkarten zeigen, dass der Kopf nicht benagelt wurde.

Kleine Hämmer werden beim Betreten des Gerüsts ausgeteilt, als würde man eine der

---

<sup>293</sup> Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913]. Einleitung von Mario Erdheim. Frankfurt am Main 2002, S. 129.

<sup>294</sup> Geheimrat Rudolf von Valentini an den Finanzminister, nach der Abschrift in dessen Brief (7.8.1915) an die Königliche Tiergartenverwaltung. Landesarchiv Berlin, A Pr.Br.Rep. 042, Nr. 3276/Tiergartenverwaltung.

<sup>295</sup> Mitteilung der Bauaufsicht (4.9.1915). Landesarchiv Berlin, B Rep. 202, Nr. 4192, 8 Bl.

<sup>296</sup> Michael Diers ordnete die Nagelmänner des Ersten Weltkriegs zur Gruppe der ephemeren politischen Denkmäler, deren Geschichte der von ihm mittherausgegebene Sammelband gewidmet ist und die er mit Jacob Burckhardt als politische „Dekorationen des Augenblicks“ bezeichnet. Sein eigener Beitrag widmet sich dem Phänomen der Nagelmänner überblickshaft und stellt einen Bezug zu Ernst Ludwig Kirchners Skulpturen und der expressionistischen Plastik her. Michael Diers: „Nagelmänner. Propaganda mit ephemeren Denkmälern im Ersten Weltkrieg“, in: Michael Diers, Andreas Beyer (Hg.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Berlin 1993, S. 113-136.

<sup>297</sup> Nach den Berichten im *Berliner Tageblatt*: „Der Hindenburg von Berlin. Vor der Enthüllung“. In: *Berliner Tageblatt*, 4. September 1915, Abendausgabe; „Bei Hindenburg auf dem Königplatz. Der erste Nachmittag“. In: *Berliner Tageblatt*, 5. September 1915, Morgenausgabe.

Schaubuden auf dem unweit an den Terrassen am Halensee gelegenen Lunaparks besuchen, Berlins nach amerikanischem Vorbild geschaffenen Vergnügungspark. Die Einnahmen der Nagelung sollen dem Fond der Kriegswaisen und -witwen zugute kommen. Der Vorschlag zur Errichtung der Statue stammt von einer Versicherungsgesellschaft: Die Luftfahrerdank G.m.b.H., die, wie der Name verrät, ursprünglich für die Hinterbliebenen der Luftfahrpioniere aufkam, hatte gemeinsam mit der Stadt Berlin das Vorhaben dem bekannten Bildhauer und Maler Georg Marschall angetragen, der noch bei Adolph Menzel und Anton von Webern studiert hatte.



Abb. 5: Werbeplakat in Berlin (1915)

Ihren vermeintlichen Ursprung hat diese Praxis der Kriegsnagelungen allerdings nicht in Berlin, sondern in Wien. Dort hatte man schon im ersten Kriegsjahr den mittelalterlichen „Stock im Eisen“ am Stephansplatz zum Vorbild erkoren und auf dem Schwarzenbergplatz am inneren Ring eine hölzerne Rolandsstatue, den sogenannten „Wehrmann im Eisen“ benagelt.<sup>298</sup> Die Praxis der Kriegsnagelungen verbreitete sich über die Landesgrenzen, die Liste der sogenannten Nagelmänner und anderer Objekte ist lang.<sup>299</sup> Die Benagelung, das Beschlagen heiliger Bäume mit Opfergaben, wird in zeitgenössischen Berichten als Inspiration und archaische Tradition angeführt, um den schnell modisch gewordenen Brauch zu rechtfertigen.<sup>300</sup> Das Wiener *Fremden-Blatt* klärt noch vor der Eröffnung des „Wehrmanns im Eisen“ seine Leser über die Tradition der Nagelung, den immanenten Symbolcharakter und die damit verbundenen Vorstellungen auf:

Es mag wohl sein, daß der eigenartige symbolische Kult des Nagels vorerst durch

<sup>298</sup> Vgl. den Bericht und die Fotostrecke in der *Österreichische Illustrierten Zeitung*, Nr. 25 (28.4.1914), S. 621 und 616.

<sup>299</sup> Vgl. Dietlinde Munzel-Everling: *Kriegsnagelungen. Wehrmann im Eisen, Nagel Roland, Eisernes Kreuz*. Wiesbaden 2008, S. 12-13.

<sup>300</sup> Das *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* kennt verschiedene Praktiken der Benagelung von Bäumen und Grenzhölzern, zumeist in der Funktion als Opfergabe, Abwehrzauber und als territoriale Markierung. Siehe *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin 1927 f., Bd. I, Sp. 957 f. Hinweise zum Nagel als Schadenszauber (Bd. I, Sp. 1932 f.).

seine Benützungsort angeregt wurde. Der Nagel dient zum Verbinden, Festmachen und Ineinanderfügen. Ist er eingeschlagen, so ist die Fügung geschehen, das Schicksal ist besiegelt.<sup>301</sup>

Fügung, Verbindung und Schicksal sind die Schlüsselwörter des semantischen Feldes, das der Artikel absteckt, hingewiesen wird auf den Nagel als „rettendes Mittel“, als „Zaubermittel“, als Opfer- oder „Weihegabe“, deren Schutzfunktion in vielen heidnischen und christlichen Kontexten von Belang gewesen sei.<sup>302</sup> Der Text unterstreicht gleich mehrfach die Opferfunktion des Nagels und die „Seelenschutzsymbolik“<sup>303</sup> benagelter Gegenstände. In der christlichen Symbolik werde dem Nagel als Zeichen von Heiligen und Märtyrern Bedeutung zugemessen, erklärt der Artikel, als quasi-reliquarer Gegenstand, der aufbewahrt, geküsst und als Talisman getragen würde, sei die „Zauberkraft des Nagels“ durch den volkstümlichen Glauben wach geblieben:

Wer oft durch den Wald geht, soll Zwecknägel bei sich tragen, dann verirrt er sich nicht. Er kommt sicher dahin, wohin er kommen muß. Man soll nicht über eiserne Nägel gehen, man stirbt sonst früh. Man kann Krankheiten und Diebe „in Bäume einnageln“. [...] Der Volksglaube verbirgt viele Geheimnisse.<sup>304</sup>

Über den Symbolgehalt in der Gegenwart schweigt sich der Artikel jedoch aus, nachdem er den Reichtum des Volksglaubens betont hat. Die Praxis der Kriegsnagelung erzeugt, das verdeutlichen die Reaktionen, ein reges Interesse an Denkmälern und Wahrzeichen aller Art, sie stellt die dringend benötigte Modernisierung des verstaubten Denkmalkults des 19. Jahrhunderts sicher: das interaktive Modell der Benagelung.

## Denkmalskult und Arbeit am nationalen Gedächtnis

Nationalidee und Nationaldenkmal gehen im 19. Jahrhundert in Deutschland eine seltsame Mesalliance ein. Gerade die Abwesenheit eines deutschen Nationalstaats beflügelt in den Kleinstaaten des vormaligen Deutschen Reiches die Vorstellung von einem Denkmal, das symbolisch überhöht die Nationalidee anschaulich oder die Nation sichtbar machen kann und zugleich die unterschiedlichen nationalen politischen Strömungen zu bündeln und zu integrieren vermag. Imaginiert wird also ein Bauwerk, das all das leisten kann, woran die politische Praxis scheitert. Zwischen 1807 und 1871 gibt es unterschiedliche Denkmalsbewegungen,<sup>305</sup> die sich dem Vorhaben verschreiben. Thomas Nipperdey hat in

---

<sup>301</sup> „Zur Nagel-Symbolik (Anlässlich der Einweihung des „Wehrmanns im Eisen“)“. In: *Fremden-Blatt*, 6.3.1915, S. 8.

<sup>302</sup> Ebd.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> Vgl. dazu grundlegend Thomas Nipperdey: „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland“. In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 206, H. 3 (Juni 1968), S. 529-585. Daran anschließend gibt es einer Reihe von unterschiedlichen Publikationen zu diesem Themenkomplex mit verschiedener Schwerpunktsetzung, u.a. George L. Mosse: „National Monuments“. In: Ders.: *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York 1975, S. 47-72; Aleida Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt am Main, New York, Paris 1993; Sergiusz Michalski: *Public Monuments. Art and Political Bondage 1870-1997*. London 1998; Karen Lang: „Monumental Unease: Monuments and the Making of National Identity in Germany“. In: *Imagining Modern German Culture 1889-1910*. Hg. von Françoise Forster-Hahn. Hanover (N. H.), London 1996, S. 275-299; Michael Diers: „Politik und Denkmal. Allianzen/Mesalliancen“. In: Ders.: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie*



einem grundlegenden Aufsatz „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland“ die unterschiedlichen Funktionen, die der deutsche Denkmalsdiskurs des 19. Jahrhunderts einem Nationaldenkmal zuschreibt, differenziert. Die Nation kann dabei Stifter oder Adressat sein oder beides zugleich: Entweder vergegenwärtigt das Denkmal historische Ereignisse, Personen, Mythen, also Vergangenes (Beispiele wären hier das Hermannsdenkmal, das Kyffhäuserdenkmal oder das Völkerschlachtdenkmal) oder es verewigt politische Ereignisse der Gegenwart, wie die Reichsgründung 1871, den Tod des Kaisers, oder die Schlacht von Sedan.



Abb. 6: Postkarte „Denkmäler Deutschlands, in ihren Grössenverhältnissen“ (1914)

Die Denkmäler, welche die Kaiser der Hohenzollern (Nipperdey spricht von „national-dynastischen“ Denkmälern) oder Bismarck darstellen, werden oft erst nach deren Tod errichtet, sie dienen also in den meisten Fällen der Vergegenwärtigung von Vergangenen, sie verbinden aber vor allem „das Schicksal des Volkes mit der Gestalt des Monarchen [...] zu einer Einheit. An die Stelle einer Verfassung tritt kompensatorisch der Machtglanz des auf Transzendenz und mythische Größe stilisierten Monarchen, der auf die sakralisierte Nation abfährt“<sup>306</sup>. Die wenigen zu Lebzeiten Bismarcks errichteten Denkmäler stellen den ehemaligen Reichskanzler meist als Privatperson dar, erst die nach seinem Tod errichteten Denkmäler zeigen ihn dann staatsmännisch oder heroisch, mit Schwert oder gar in einer Rüstung.<sup>307</sup> Nur in Bremen, auf dem 1910 von Adolf von Hildebrand entworfenen Denkmal, sitzt Bismarck auf einem Pferd, ein Privileg das sonst in Deutschland nur Monarchen vorbehalten blieb. Die nach Bismarcks Tod in ganz Deutschland entstandenen Bismarcktürme enthalten sich hingegen jeglicher figuraler Darstellung und schließen damit

*der Gegenwart.* Frankfurt am Main 1997, S. 101-120. Es ist auffällig, dass ein Großteil der deutschsprachigen Sekundärliteratur zu diesem Thema aus den 1990er Jahren stammt, aus einer Zeit in der die Frage nationalen Erinnerns oder eines nationalen Gedächtnisses besonders akut war, insbesondere im Hinblick auf die anschließenden Denkmalsdiskussionen in Berlin.

<sup>306</sup> Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*, S. 49.

<sup>307</sup> Michalski: *Public Monuments. Art and Political Bondage 1870-1997*, S. 68-69.



eher an die symbolisch abstrakter gestalteten Nationaldenkmäler an. Die etwas kruden Türme, die überall in Deutschland entstehen, werden schon nach der Jahrhundertwende nicht mehr als in irgendeiner Weise zu Bismarck gehörig erkannt, wie eine Anekdote belegt, die Wilhelm Bode, zu diesem Zeitpunkt schon Direktor der Skulpturenabteilung der königlichen Museen zu Berlin, erzählt:

Auf der Landstraße von Erfurt nach Weimar halten mich zwei junge Wandrer an; sie zeigen nach dem hellen turmartigen Bau auf dem Ettersberge und fragen: Was ist das für ein Denkmal? Ich antworte: Ein Bismarckturm. – Sofort sehen die Gesichter der Wandrer gelangweilt aus, und ich habe das Gefühl der Scham, wie ich weitergehe.<sup>308</sup>

Das „Denkmal-Anhäufen“ hat 1907 nicht mehr den gewünschten Effekt: „Tausende haben es gesehen, und niemand hat es gesehen“,<sup>309</sup> bedauert der Berliner Museumsdirektor. Damit steht Anfang des 20. Jahrhunderts die Frage im Raum, ob die didaktische und integrative Funktion der Denkmäler, die im 19. Jahrhundert als pädagogische Werkzeuge und als Weihestätten einer „profanen Religion“ der Idee der Nation errichtet worden waren, nicht ihre Wirkkraft eingebüßt hat und es neuer Mittel zur nationalen Mobilisierung bedürfe.

Die Tradition der Nationaldenkmäler war schließlich von Beginn ihrer Konzeption und Invokation an mit einer Sakralisierung der Nationalidee und einer Vermischung von sakraler und profaner Ebene einhergegangen, die nach 1871 obsolet schien.<sup>310</sup> Die „Sakralisierung von Geschichte und Politik“ war „an die Stelle von Verfassung, politischer Erziehung und Demokratisierung“ getreten.<sup>311</sup> Selbst die wenigen nationaldemokratischen Denkmäler und Invalidensäulen wurden dabei oft von der Monarchie in Anspruch genommen.<sup>312</sup>

Im ausgehenden 19. Jahrhundert kommt es zu einer regelrechten *statuomanie* in Europa,<sup>313</sup> vor allem in Frankreich, wo die Statuen der Belle Époque ganz Paris bevölkern. Seit 1870 kommt es dann auch in Deutschland in Anlehnung an das französische Vorbild und im Versuch der Abgrenzung zu einer „Inflation von patriotischen Denkmälern“,<sup>314</sup> einer „modernen Denkmalswuth“<sup>315</sup>, die auf die integrative Kraft der Denkmäler setzt und darauf zielt, die Gründungszeit des Deutschen Reiches und damit die jüngste Vergangenheit zu verewigen sowie der jüngeren Geschichte den Anschein historischer Folgerichtigkeit oder Notwendigkeit zu geben. Die Kunstgeschichte, als die Hüterin der wahren Kunst, reagiert in Deutschland ablehnend auf den massenhaften Denkmalbau, schon bald ist von der preußischen „Denkmalseuche“ die Rede (Richard Muther):

---

<sup>308</sup> Wilhelm Bode: „Vier Denkmäler“. In: *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatsheft für Kunst Literatur und Leben*. Jg. 20, 2. Januarheft (1907), Heft 8, S. 437-440, hier: S. 437.

<sup>309</sup> Ebd., S. 439.

<sup>310</sup> Nipperdey weist wiederholt daraufhin: „Wir haben hier einen Ansatz zur Erhebung des Profanen ins Sakrale, zur Sakralisierung der Nation, und damit eine korrespondierende Erscheinung zu der Sakralisierung christlicher Gehalte in dem vom Pietismus beeinflussten Patriotismus der Jahrhundertwende.“ (Nipperdey: „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland“, S. 537.)

<sup>311</sup> Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*, S. 49.

<sup>312</sup> Nipperdey nennt als Beispiel das, im Auftrag der Berliner Bürgerschaft, errichtete Denkmal auf dem Tempelhofer Berg (1821), heute Kreuzberg, dass an die Kriegstoten erinnern sollte, dem aber die Aufschrift „Der König dem Volke“ eingeschrieben wurde (Nipperdey S. 541).

<sup>313</sup> Gustave Pessard: *Statuomanie Parisienne. Études critiques sur l'abus statues*. Paris 1912. Louis Aragon nimmt Pessards Text auf, um die Statuen der Vergangenheit in seinem *Bauern von Paris* zu Akteuren zu machen. Vgl. dazu auch Maurice Agulhon: „Die »Denkmalsmanie« und die Geschichtswissenschaft“. In: Ders.: *Der vagabundierende Blick. Für ein neues Verständnis politischer Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main 1995. S. 51-99.

<sup>314</sup> Nipperdey: „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland“, S. 542.

<sup>315</sup> Max Schasler: *Über moderne Denkmalswuth*. Berlin 1878.

Nur die Ideen des Monarchismus und Militarismus werden mit den Mitteln der Plastik verkündet. Und dem erleuchteten Beispiel der Capitale folgt die Provinz. In allen Stadien, stets in derselben Pose stehen ordenbesäte Uniformierte – jede Strassenkreuzung, jeden Platz versperrend: Fürsten und Generäle, deren Namen niemand weiss, von denen niemand ahnt, was sie sollen – sofern nicht ihre Aufgabe ist, die paar Kunstfreunde, die es in Deutschland noch gibt, zu Ikonoklasten zu machen. Eine ware [sic!] Massensuggestion herrscht. Kaum ist ein Denkmal gesetzt, kaum der Enthüllungsspeech geredet, da sammeln ehrenwerte Männer, denen es um Kunst und Decoration – besonders ihres Knopfloches – zu thun ist, schon wieder Geld für ein neues. Wie lange wird die Seuche noch wüthen?<sup>316</sup>

Die Omnipräsenz der Machwerke militaristischer Massensuggestion rufen den Widerstand der idealistisch ausgerichteten Disziplin hervor, die um die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks bangt. Im zeitgenössischen deutschen Denkmalsdiskurs wird Monumentalität dann auch besser als ein Intensitätsgrad der geteilten Empfindung verstanden, wie der Architekt Peter Behrens 1909 in einem Vortrag „Was ist monumentale Kunst?“ verkündet.<sup>317</sup> Damit löst sich das Verständnis von dem Modell des 19. Jahrhunderts, das in erster Linie auf die räumliche Ausdehnung der patriotischen Denkmäler gesetzt hatte. Der Affekt soll im Mittelpunkt stehen, die ‚erfühlte‘ Monumentalität nicht die bauliche.

Die monumentale Kunst findet naturgemäß ihren Ausdruck an der Stelle, die einem Volke am höchsten steht, die es am tiefsten ergreift, von der aus es bewegt wird. Es kann der Ort sein, von dem Macht ausgeht, oder dem auch inbrünstige Verehrung zugetragen wird. Es ist das gesamte einmütige Empfinden eines ganzen Volkes für eine Idee nötig, um Denkmäler monumentaler Kunst entstehen zu lassen. Die Intensität dieses Empfindens ist maßgebend, nicht aber irgendeine vorhandene oder benötigte materielle Größe. [...] Also liegt das Monumentale auf keinen Fall in der räumlichen Größe. Die wahren Ausmessungen sind hierbei belanglos.

Robert Musils bekannte Beobachtung, dass Denkmäler vor allem eines tun, nämlich sich selbst gegen jedwede Aufmerksamkeit zu imprägnieren, offenbart die Geschichtlichkeit von Behrens These, die Rückseite der Monumentalität. Diese kann nur aus einer Zeit stammen, in der es bereits zu einer solchen Art der Denkmalsinflation gekommen ist, in der die *statuomanie* in eine *statuophobie* umgeschlagen ist.<sup>318</sup>

Denkmale haben außer der Eigenschaft, daß man nicht weiß, ob man Denkmale oder Denkmäler sagen soll, noch allerhand Eigenheiten. Die wichtigste davon ist ein wenig widerspruchsvoll; das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt.<sup>319</sup>

Die Denkmalwerdung garantiert bei Musil das Vergessen: Jedes Denkmal wird „eine ganz ausgesuchte Bosheit sein. Da man ihnen im Leben nicht mehr schaden kann, stürzt man sie,

---

<sup>316</sup> Richard Muther: „Denkmalseuche“. In: Ders.: *Studien und Kritiken*. Bd. 2. Wien 1901, S. 100-109, hier: S. 100.

<sup>317</sup> Peter Behrens: „Was ist monumentale Kunst? Aus einem Vortrag“. In: *Kunstgewerbeblatt*, NF 20 (1909), S. 46-48, hier: S. 46.

<sup>318</sup> Vgl. Pessards: *Statuomanie Parisienne*.

<sup>319</sup> Robert Musil: „Denkmale“ [1927]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 7: *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 604-608, hier: S. 604. Zuerst 1927, dann im *Nachlass zu Lebzeiten* veröffentlicht.

gleichsam mit einem Gedenkstein um den Hals, ins Meer des Vergessens“<sup>320</sup>. Die Verwirrung ob der Pluralbildung von Denkmal, verweist auf der anderen Seite aber auch auf zwei Probleme am Ursprung der Idee eines Nationaldenkmals in Deutschland, die seit dem frühen 19. Jahrhundert nicht nur Bildhauer umtreiben: Zum einen sind, wie Nipperdey anmerkt, im Nationaldenkmal Repräsentierendes und Repräsentiertes nie identisch, weil sich die Idee der Nation nur allegorisch oder symbolisch darstellen ließe, zum anderen kämpfen all die Denkmäler des 19. Jahrhunderts gegen die Gestaltlosigkeit der Nation an, indem sie ihr eine Vielzahl verschiedener Bilder und Zeichen entgegensetzen. Die Gestalt des Monarchen, die mythischen Helden aus einer numinosen Vorzeit oder später Bismarck als Reichskanzler der Einigung, suggerieren Einheit, können aber nicht über das grundlegende Darstellungsproblem hinwegtäuschen.

Denkmäler werden nicht von der politischen Opposition errichtet, sondern von „Staaten oder „staatstragenden“ Gruppen“, erklärt Nipperdey: „Die Opposition baut, solange sie nichts als Opposition ist, keine Denkmäler.“ Er gibt aber doch zu bedenken:

Zwar kann die Opposition in einer Geschichte des Denkmals berücksichtigt werden, indem Entwürfe und Ideen, Kritik der etablierten Denkmäler und „Ersatz“-bauten zur Geltung kommen, trotzdem aber ist von vornherein klar, daß die nationale Idee der Opposition bei der Behandlung unseres Themas nicht oder nicht angemessen repräsentiert wird. Zum anderen: man muß sich hüten – und insofern scheint die bisherige Zurückhaltung der Forschung nicht ganz unberechtigt –, das Kunstfaktum Denkmal und seinen Stil vorschnell mit den herrschenden Tendenzen des Nationalbewußtseins zu parallelisieren. Denn es gibt einen autonomen Bereich und eine autonome Entwicklung in der Kunst.<sup>321</sup>

Gerade dieses Bewusstsein, dem auch Nipperdey anhängt, ist an die Vorstellung von Kunst als einem „autonomen Bereich“ gebunden. Die öffentliche Nagelung vom „eisernen Hindenburg, immerhin ein staatlich geförderten Projekt, stellt diesen Autonomiegedanken in frage und erzeugt eine eigentümliche Ambiguität. Das „souveräne Reich“ der Kunst oder das der Politik, sie sind nicht sicher vor den Auswüchsen der Idolatrie und des politischen Ikonoklasmus.

### **Aufrichtung und Zerstörung des ‚Ersatzkaisers‘ im Krieg**

Die monumentale Berliner Nagelstatue fällt, als sie knapp ein Jahr nach Planungsbeginn errichtet wird, nicht allein aufgrund ihrer Größe aus dem Rahmen. Nach dem Entwurf Georg Marschalls war der hölzerne Hindenburg aus 21 massiven Erlenholzblöcken um eine Eisenkonstruktion herum zusammengesetzt worden. Statt des für Monumentalstatuen um die Jahrhundertwende beliebten Granits, dem spröden, bewusst antimodernen, „nordischen und germanischen Stein“ (Julius Langbehn),<sup>322</sup> hatte man sich für besonders wasserbeständiges Erlenholz entschieden.<sup>323</sup> Die über 12 Meter hohe Statue wog ohne Nägel

---

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Nipperdey: „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland“, S. 531.

<sup>322</sup> Monika Wagner: „Material“. In: *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001, S. 866-882, hier: S. 878.

<sup>323</sup> „Ein Meisterwerk der Holzbildhauerkunst. Die Hindenburgstatue aus Erlenholzholz“. In: *Holzwelt* 2, Nr. 35 (1915), zitiert nach der reichhaltigen Material und Quellensammlung von Karl-Robert Schütze: *Der eiserne Hindenburg. Bildergeschichte in Postkarten. Chronologie der Ereignisse*. Berlin 2007, S. 55-56, hier: S. 55.

knapp 26 Tonnen und musste von 78 Holzbildhauern in Akkordarbeit hergestellt werden. „Seit der Schaffung des trojanischen Pferdes“, verkündete die Fachzeitschrift *Holzwelt* vielleicht etwas unüberlegt, „ist ganz gewiß eine ähnliche Statue nicht aus Holz geformt worden.“<sup>324</sup> Mit verschränkten Armen, den Säbel in der linken, den Hut in der rechten Hand, in langem Mantel steht der Holzhindenburg auf den Photographien da, nur der wuchtige Kopf schaut aus dem Gerüst hervor über die Bäume im Tiergarten und auf das gegenüberliegende Bismarck-Nationaldenkmal, das 1901 vor dem Reichstagsgebäude errichtet worden war. Die Pose der hölzernen Statue scheint der des kurz nach der Jahrhundertwende am Hamburger Elbufer in Granit errichteten Bismarckdenkmals nachempfunden zu sein. Die Statue ist genau wie die Bismarckstatue schmucklos und einfach gehalten, nur der Hals, die Hände und das Gesicht sind detaillierter ausgearbeitet worden. Im Gegensatz zu den übrigen Nagelmännern, die von St. Pölten bis nach Hamburg aufgestellt werden, lebt nur das Vorbild für das monumentale Standbild noch, in dessen Holzkörper dort jeder Erwachsene und jedes Kind einen Nagel schlagen kann, ohne Blut fließen zu lassen. Am mächtigen Schnurrbart, der hohen geraden Stirn und den kantigen Kieferknochen ist er eindeutig zu erkennen. Für alle Fälle hat man am Fuß des Standbilds wie bei frühen Ikonen ein Namensschild montiert, in großen Lettern steht dort: HINDENBURG.

Die besondere Topographie von Denkmälern auf dem ursprünglich als Jahrmarktsplatz genutzten heutigen Platz der Republik lenkt den Blick auf eine genealogische Konstellation, die durch die Verschränkung verschiedener Gründungsnarrative entsteht: den militärischen Triumph der Einigungskriege, die allegorische Darstellung des eisernen Kanzlers der Reichsgründung und den „[d]em Deutschen Volke“ gewidmeten Reichstag. Die Anordnung der Denkmäler dient gleichzeitig dazu, ein biographisches Narrativ zu illustrieren: Hindenburgs Soldatenkarriere zwischen 1866 und 1914, die von der Schlacht von Königgrätz, der Schlacht von Sedan, bis zur Schlacht von Tannenberg führt; selbst bei der Kaiserproklamation im Schloss von Versailles war Hindenburg anwesend. So scheint er wie keine andere politische Figur der Zeit die ungebrochene Kontinuität einer Entwicklung zu verkörpern, die von Bismarck und dem Jahr der Reichsgründung geradewegs nach Tannenberg führt.<sup>325</sup> Gleichzeitig knüpft das ephemere Holzdenkmal damit an die dargestellte Tradition monumentaler Nationaldenkmäler an und deren Versuche, die politische Vergangenheit zu vergegenwärtigen und die politische Gegenwart zu verewigen. Wenn selbst der Kaiser seit 1888 ein anderer ist, dann verspricht der alternde Kriegsheld und seine an militärischen Bewährungen reiche Lebensgeschichte Dauerhaftigkeit, von der Reichsgründung bis in die Gegenwart des Krieges. Diese wird in Analogie zum Aufstieg des Reiches entworfen und verortet. Ihre politische Legitimation gewinnt die Figur Hindenburgs gleichermaßen aus dem Reichsgedanken und aus den kriegerischen Bewährungsproben. Georg Simmel hat in *Deutschlands innere Wandlung*, seiner vielzitierten Rede zu Kriegsbeginn, das „Sommererlebnis“ von 1914 als „Vollendung von 1870“ bezeichnet.<sup>326</sup> Hindenburg ist zwar kein schlafender Kaiser, der endlich erwacht ist, aber er verkörpert jene Verbindung, die Simmels Rede herstellt. Simmel sieht mit diesem Konnex das Ende einer Epoche

---

<sup>324</sup> Ebd.

<sup>325</sup> Ausführlich zu Hindenburgs Aufstieg, Mythologisierung und Selbstmythisierung Wolfram Pyta: *Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler*. München 2007, sowie Jesko von Hoegen: *Der Held von Tannenberg. Genese und Funktion des Hindenburg-Mythos*. Köln, Weimar, Wien 2007.

<sup>326</sup> Georg Simmel: „Deutschlands innere Wandlung“ [1914]. In: Ders.: *Der Krieg und die Geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze*. München, Leipzig 1917, hier zitiert nach der *Gesamtausgabe*, Bd. 16. Hg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1999, S. 13-29, hier: S. 24.

gekommen, die Erfüllung eines Versprechens. Mit dem Krieg beginnt für ihn zugleich die „Unabsehlichkeit des Zukünftigen“<sup>327</sup>, ein Zeitalter der Kontingenz.

[I]n diesen Tagen [hat] noch eine ganz andere Art von Einheit sich unseres Gefühls bemächtigt: nicht erst durch den Kanal eines differenzierten Tuns oder Seins, sondern ganz *unmittelbar* ist auf einmal der Einzelne in das Ganze eingegangen, an und in jeden Gedanken und jedes Gefühl ist eine überindividuelle Einheit gewachsen. Diese Gesamtheit ist nicht nur die Verwebung von Einzelwesen und ihrer Einzelkräfte, ist aber auch nicht ein Etwas jenseits der Einzelnen, wie sublimale Soziallehren es mit einer teilweisen Richtigkeit darstellen. Sondern in dem jetzigen Erlebnis leuchtet aus dem neuen Grad, der Art von Verantwortung und von Opfer auch ein neues Verhältnis von Individuum und Gesamtheit auf, dessen begrifflicher Ausdruck schwierig oder widerspruchsvoll ist und dessen reinste Anschaulichkeit der Krieger im Felde ist: daß gleichsam der Rahmen auch des individuellsten Lebens durch das Ganze ausgefüllt wird.<sup>328</sup>

Diese Verortung und Verkörperung des Politischen, die „Verwebung“ von Einzelwesen in einem politischen Ganzen findet Simmel in der Figur des „Kriegers im Felde“ unmittelbar zur Anschauung gebracht. In dieser Figuration, die das Denkmal des „eisernen Hindenburg“ für die politische Figur Hindenburgs in Anspruch nehmen wird, verdichtet sich die ‚vergemeinschaftende‘ Funktion des Krieges, wie sie in der Anfangsphase des Krieges öffentlich zelebriert wird. Die Textur dieses idealisierten Gemeinschaftskörpers ist so dicht, dass sich keine Zwischenräume bilden. Simmels Text evoziert einen politischen Körper, dem nur von außen Gefahr droht, nicht aber durch innere Unstimmigkeiten. Das verbindende Element oder das vergemeinschaftende Band bleibt unsichtbar, der politische Körper immun.

Zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen besteht kein Jenseits mehr, so daß selbst „Hingebung“ kein ganz zutreffendes Wort ist: man braucht sich nicht erst selbst hinzugeben, wo das Gefühl von vornherein keine Scheidung zeigt.<sup>329</sup>

Der durch die Nägel gepanzerte Körper des „eisernen Hindenburg“ bringt dieses Gemeinschaftsphantasma zur Darstellung und gleichzeitig auch die Gewalt, die zur Herstellung dieses gepanzerten Gemeinschaftskörpers nötig ist.

Die Unfähigkeit zu jeglicher Prognose gilt Simmel zu Beginn des Krieges als Indikator einer Zeitenwende, die vor allem durch einen epistemologischen Bruch markiert ist:

Wenn niemand heute prophezeien kann, wie das andere Deutschland aussehen wird, sondern nur dass es anders aussehen wird, so ist gerade dieses nicht-wissende Wissen das erste Zeichen davon, dass wir an einer Wende der Zeiten stehen. Denn Berechenbarkeit der Zukunft bedeutet, dass sie schon irgendwie makroskopisch in der Gegenwart liegt oder aus deren Stücken gleichsam mechanisch konstruierbar ist.<sup>330</sup>

Jede Äußerung über die Zukunft bleibt dem Modus des „nicht-wissenden Wissens“ verhaftet

---

<sup>327</sup> Ebd., S. 13.

<sup>328</sup> Ebd., S. 15.

<sup>329</sup> Ebd.

<sup>330</sup> Ebd., S. 16.

und muss letztendlich auch ohne Divinationen oder Prophetien auskommen. Der Gemeinschaftskörper wirkt wie ein Fels in dieser bedrohlichen Flut der Unvorhersehbarkeit. Charismatische Erwartung entsteht bei Max Weber gerade aus einer solchen krisenhaften Unsicherheit. Webers Typus charismatischer Herrschaft aber lässt sich zugleich als tragische Figur und als ‚Pharmakon‘ innerhalb dieser bedrohlichen Ungewissheit der Moderne verstehen.<sup>331</sup> Da hilft es, dass Hindenburg zumindest als hölzerner *makros anthropos*

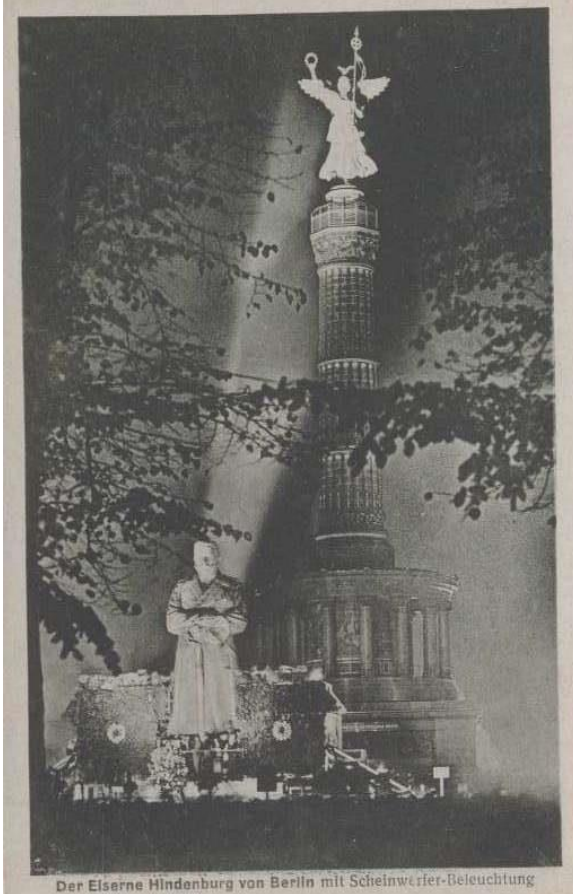


Abb. 7: Postkarte vom „Eisernen Hindenburg“ (1915)

prozesshaft entfaltet. Die Besucher und Nagler erleben die Szene nicht bloß am eigenen Leib, sie bestimmen die Szene innerhalb des organisierten Rahmens mit, sie wählen die Stelle im Holz, sie schlagen zu. Die Nägel im Holz konstituieren einen politischen Souverän *in spe*, der, wie der Souverän auf dem Titelkupfer von Thomas Hobbes *Leviathan*, aus vielen kleinen (Hinter-)Köpfen zusammengesetzt ist. Den Glauben und die Pfennige oder Reichsmark, die die Nagler investieren, sind verbunden mit dem Versprechen, zurückgezahlt zu werden, sei es an die Waisen und Witwen, die der Krieg produziert, sei es in Form eines militärischen Erfolgs, den der abwesende Hindenburg herbeibringen soll, sei es nur im volksfesthaften Vergnügen, den Nagel mit möglichst wenig Schlägen im Holz zu versenken. Der hölzerne

emblematisch festgenagelt werden kann. Das Gerüst, das zu Anfang den Blick auf den zusammengesetzten Kriegshelden verstellt, wird in den folgenden Monaten verkleinert, je weiter die Nagelung fortschreitet. Schließlich steht ein gutes Jahr später tatsächlich ein ‚eiserner Hindenburg‘, wie er schon vor Beginn der Nagelung nach dem ‚eisernen Kanzler‘ genannt wird, in dichter Nagelrüstung vor den Besuchern. Nachts beleuchtet ihn ein einzelner Scheinwerfer, einige Meter über ihm schwebt dann im Dunkeln die goldene Nike auf der Spitze der Siegestsäule (siehe Postkarte, Abb. 7).

Im Akt der Nagelung fallen Zuschreibung und Akklamation zusammen, Opferung und Opfergabe. Diese ‚melange‘ von Person und Sache, die Marcel Mauss als charakteristisch für den Gabentausch beschrieben hat,<sup>332</sup> ist bezeichnend für die Verkörperung von Herrschaft und die individuelle Teilhabe an der Herstellung des Objekts, an das die Hoffnungen gebunden werden. Das Charisma des ‚Kriegsfürsten‘ wird

<sup>331</sup> Zu Webers Idealtypus charismatischer Herrschaft und der eigenwilligen Tragik dieser Figur und der Idee, diese als eine Art Antidot im Prozeß der Entzauberung zu verstehen Kapitel IV.

<sup>332</sup> Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2. Übersetzt von Eva Moldenhauer u.a. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1978, S. 10-144, hier: S. 39.

Hindenburg wird als Affektbild ausgestellt. Während das Einschlagen der Nägel noch als individualisierte, fast intime Geste erscheint – jeder Nagel als persönliche Gabe, in der der „Nagler“ präsent ist –, wird die gesamte benagelte Statue auf der provisorischen Nationalbühne im Tiergarten zum kurzlebigen monumentalen Souverän der Kriegsgemeinschaft, zum Ersatzkaiser. Erst die Beobachtungsdistanz erzeugt den Effekt, als politischer Fetisch ist der Holzhindenburg nicht bloß auf die nagelnden Teilnehmer, sondern auch auf die Beobachterperspektive hin ausgelegt.<sup>333</sup> Die Nägel werden zu der Rüstung, in der die zeitgenössischen Karikaturen den „eisernen Hindenburg“ zeigen. Das Geltendmachen, die Vergegenwärtigung wird als Szene der Partizipation ausgestellt, der Held ist abwesend und auch der Kaiser nimmt nicht an der Eröffnung teil.<sup>334</sup> Der Akt der Benagelung erscheint als Selbstbesenkung und öffentliche Selbstaffizierung der Untertanen. Das ikonoklastische Potential der Nagelung ist vielen zeitgenössischen Kommentatoren nicht entgangen: Sie belegen die Ambivalenz der Nagelung. Die Furcht des Feuilletons, die Nagelung könne als subversiver Akt oder gar als Vätermord verstanden werden, ist an verschiedenen Stellen deutlich zu spüren. Die Nagelung beschädigt und transformiert die Statue zugleich. Dementsprechend vernichtend fällt das Urteil der zeitgenössischen Kunstkritik aus, die trotz des zumindest im 19. Jahrhunderts ausgeprägten Faibles für Monumentalstatuen von Führerfiguren, in der Nagelung einer naturalistischen Statue eines lebenden Menschen vor allem ein ästhetisches Vergehen sieht. Im Erscheinungsjahr von Carl Einsteins Buch über die *Negerplastik* liegt der Vergleich zu afrikanischen Nagelstatuen und expressionistischen Skulpturen näher.<sup>335</sup> Der Fetischdienst beschäftigt vor allen Dingen ausländische Zeitungen.

In London erscheint im Winter 1915 ein illustriertes Pamphlet unter dem Titel *The Wooden Idol of Berlin*,<sup>336</sup> das sich als ethnographische Beobachtung ausgibt. Vergleichsgegenstand der Berliner Beobachtung sind kongolesische Nagelstatuen (vgl. Abb. 10 und 11), die zum Schutz vor bösen Geistern mit Nägeln beschlagen werden. Die Verletzung der Statue aktiviert ihre Schutzfunktion. Je zahlreicher die Verletzungen sind, die der Statue zugefügt werden, desto mehr nehmen ihre apotropäischen Kräfte zu.

And so it happens that when the idol has received a certain number of prayers, no empty spot remains on his whole body. It is like a monstrous pin-cushion, and the guardian of the idol becomes rich.

Explorers, who at the risk of their lives, have been able to travel lately in the country of the white man in Central Europe, called Germany, have observed there and absolutely analogous religious custom, which dates from the most distant ages.

In particular there is in Berlin (which is the chief town of the tribe) a colossal statue representing, as they say the Spirit of War, which is called “Marshal Hindenburg.”

The idol stands stiffly erect. The face is broad, very ugly and ferocious, with a terrible

<sup>333</sup> Für gewöhnlich wird Fetischisierung und Zurschaustellung nicht zusammen gedacht, vgl. etwa Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur*, S. 258.

<sup>334</sup> Zur Figur des „leeren Throns“ in der politischen Theologie vgl. Jochen Sander: Artikel „Thron, leerer“. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. 2: *Imperator bis Zwerg*, S. 424-429. Zuletzt auch Giorgio Agamben: *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung. Homo sacer II.2*. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Berlin 2010.

<sup>335</sup> Vgl. den vorangegangenen Abschnitt zu Carl Einsteins *Die Negerplastik*.

<sup>336</sup> [O. A.]: *The Wooden Idol of Berlin*, London 1915. Den Hinweis verdanke ich Sherwin Simmons' Artikel „Men of nails. Monuments, Expressionism, Fetishes, Dadaism“. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 40 (Herbst 2001). S. 211-238, hier: S. 227.

mustache.<sup>337</sup>

Gefühlspolitik in der Tradition preußischer Untertanenliebe,<sup>338</sup> wird durch den Aktivierungszauber der Nagelung auf eine neue Figur umgeleitet und so erfährt die Ersatzfigur des aus dem Ruhestand reaktivierten Generals eine ungeahnte Aufladung, die ihm als Platzhalterfigur oder Kaisersersatz bis in die Weimarer Republik symbolische Energien verleihen soll. Stefan Georges Gedicht *Der Krieg* führt Hindenburg 1917 genau mit der Frage ein: „Wo zeigt der Mann sich der vertritt?“, um darauf in einer Mischung aus Herablassung und Anerkennung zu antworten:

da entstieg gestützt  
Auf seinen stock farblosem vororthaus  
Der fahlsten unsrer städte ein vergeßner  
Schmuckloser greis .. der fand den rat der stunde  
Und rettete was die gebärdig lauten  
Schließlich zum abgrundsrand gebracht: das reich ..<sup>339</sup>

Die Kaiser der Hohenzollern werden in Georges Gedicht zu „spotthaften Königen“, Theaterkaisern mit „Bühnenkronen“.<sup>340</sup> Ein souveräner Machthaber kann für den Schöpfer eines sektenhaften ‚geheimen Deutschlands‘ nur als Stellvertreter gedacht werden. Die Rückkehr des ‚eigentlichen Kaisers‘<sup>341</sup> bleibt ein unerfülltes oder unerfüllbares und gerade deshalb produktives Versprechen, das Interregnum wird zu einem auf Dauer gestellten Zustand, an dem spätere Texte, vor allem die sogenannten *Geistbücher* aus dem Umkreis Georges weiterschreiben werden. Was aber auch George nicht geahnt haben wird, die Zeit des ‚schmucklosen Greises‘ aus Hannover bricht gerade erst an. In den Kriegsjahren erscheint eine kaum zu überblickende Vielzahl von Büchern, Pamphleten, Postkarten und Portraitbüsten die das kantige Gesicht des ‚Retters der Ostmarken‘ zeigen, darunter Kinderbücher, Biographien, Sammlungen von Anekdoten und Aussprüchen. Die Hindenburgkonjunktur oder das, was später Hindenburgmythos genannt wird, ist wie die Nagelung eine Anhäufung symbolischen Kapitals. Die Kraft dieses symbolischen Kapitals entsteht durch „Kreditübertragung“ oder „Glaubensübertragung“, ein Wirkungszusammenhang, der jedoch verkannt werden muss.<sup>342</sup> Der ‚Gläubiger‘ schafft, um im Bild zu bleiben, sein eigenes Falschgeld und entwickelt

---

<sup>337</sup> *The Wooden Idol of Berlin*, S. 1.

<sup>338</sup> Der Denkmalskult und die öffentliche Teilhabe an der Ausstellung des „Liebeswerks“ erinnern an Formen der „Untertanenliebe“, wie sie Hubertus Büschel in seiner Studie beschreibt. Vgl. Hubertus Büschel, *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770-1830*. Göttingen 2006.

<sup>339</sup> Stefan George: *Der Krieg*. Berlin 1917, S. 5.

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Vgl. zu diesem Komplex des geheimen Deutschlands und der Rückkehr eines Kaisers Ulrich Raulff: „Der Dichter als Führer: Stefan George“. In: Ders. (Hg.): *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und Politische Utopien*. München, Wien 2006, S. 127-143.

<sup>342</sup> Pierre Bourdieu hat Webers Idealtypus charismatischer Herrschaft, den dieser in den Jahren zwischen 1910 und 1919 entwickelte, in sein eigenes System integriert und Webers Charisma als eine Form von symbolischem Kapital verstanden. Zu Max Webers Konzeptualisierung von politischem Charisma siehe ausführlicher Kapitel 4. Zu Bourdieus Auseinandersetzung mit Webers Idealtypen vgl. Gregor Bongaerts: „Max Weber“. In: Gerhard Fröhlich, Boike Rehbein: *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2009, S. 57-60, hier: S. 60.



ein Bewusstsein, das keine Ahnung davon hat, daß es das, was es erkennt, selbst hervorbringt, und deshalb gar nicht wissen will, daß der tiefinnerste Reiz seines Bezugsobjekts, nämlich dessen Charisma, lediglich das Produkt unzähliger Kreditübertragungen ist, mit denen die Subjekte dem Objekt Kräfte zuschreiben, denen sie sich dann unterwerfen.<sup>343</sup>

Die Geschichte des Markennamens Hindenburg führt diese ökonomische Zirkulation Hindenburgs in unterschiedlichen Facetten vor Augen. Zahlreiche Produkte, die den Namen Hindenburgs tragen, werden 1915 mit Erlaubnis der Obersten Heeresleitung in Umlauf gebracht, sie gewinnen ein Eigenleben, zirkulieren und vergehen.

Auf Torten träufelt Schokoladencreme (!) sein Monogramm. Sein bärtiges Gesicht wird in Vanilleeis gegossen, auf die Bauchbinden der Zigarren wird sein Portrait gedruckt, Fettheringe werden durch ihn geadelt, Pfefferkuchen tragen sein Wappenbild, Marzipan, wollene Unterjacken, Federhalter, Tabakspfeifen – alles will plötzlich Hindenburg heißen und fragt gehorsamst bei ihm an, ob man es auch dürfe.<sup>344</sup>

Auch in gereimter Form wird diese allesdurchdringende Wirkung des Markennamens Hindenburg beschrieben:

Man sieht um Helden zeitgemäß zu ehren,  
Bedarf es weder Erz noch Marmelstein;  
Sogar des Dichters Lied ist zu entbehren,  
Es braucht nur eine Schachtel Schuhcreme sein.<sup>345</sup>

Die lebhaften Dinge sind keine Monumente aus Erz, sondern transitorische Objekte, aber eben keine Nägel, keine Opfergaben, keine Einschreibungen in einen politischen Körper. Sie hinterlassen keine Spuren, sie lassen sich nur immer wieder erneuern und verbrauchen, ihr Vorrat ist scheinbar unerschöpflich. Das ephemere Denkmal auf dem Königsplatz gehört einem Moment an, über den es nicht hinausgehen kann. Irgendwann ist es ausgenagelt: 1,6 Millionen Nägel könne man einschlagen, hatten die Organisatoren berechnet, dann müsse die Szene charismatischer Aufladung ein Ende finden.<sup>346</sup> Im religionssoziologischen Teil von *Wirtschaft und Gesellschaft* hat Max Weber den Verlust von Charisma und die Verlassenheit des Charismatikers ausgerechnet als Kreuzigungsszene imaginiert:

Der Bestand der charismatischen Autorität ist ihrem Wesen entsprechend spezifisch labil: Der Träger kann das Charisma einbüßen, sich als „von seinem Gott verlassen“ fühlen wie Jesus am Kreuz, sich seinen Anhängern als „seiner Kraft beraubt“

---

<sup>343</sup> Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Übers. von Günter Seib. Frankfurt am Main 1993, S. 257.

<sup>344</sup> Fedor von Zoebnitz: „An Hindenburgs Frühstückstisch“. In: *Kriegszeitung der 4. Armee*, Nr. 9 (1915). Zitiert nach Jesko von Hoegen, *Der Held von Tannenberg*, S. 85.

<sup>345</sup> Anonym erschienenes Gedicht, „Hindenburg“, abgedruckt in Walter Seib (Hg.): *70 Jahre danach. Der Erste Weltkrieg im Spiegel des Buches. Ausstellung in der Deutschen Bibliothek*. Frankfurt am Main, 3. Juli-28. August 1985, S. 88.

<sup>346</sup> Vgl. Paul Weiglin: *Berlin im Glanz. Bilderbuch der Reichshauptstadt von 1888-1918*. Köln 1954, S. 277-278.

erweisen: dann ist seine Sendung erloschen, und die Hoffnung erwartet und sucht einen neuen Träger. Ihn aber verlässt die Anhängerschaft.<sup>347</sup>

Weber ruft die Kreuzworte Christi auf, die auch das Ende des Charismatikers markieren, jedoch mit der Aussicht auf Wiederkehr.

Hindenburgs Denkmal wird, noch bevor es ausgenagelt ist, demontiert, nur Teile des Rocksauls sind frei von Nägeln geblieben. Die Statue hat ihr Gewicht laut Zeitungsberichten beinahe verdoppelt.<sup>348</sup>



Abb. 8: Anzeige „Die Nagelung des eisernen Hindenburg“ im Kino<sup>349</sup>

## Hugo Balls Ausnagelung des Holzhindenburgs

Die treibenden Kräfte der Revolution sind Ueberdruss und Sehnsucht, ihr Ausdruck ist Zerstörung und Aufrichtung.

Zerstörung und Aufrichtung sind in der Revolution identisch. Alle zerstörende Lust ist eine schöpferische Lust (Bakunin).

<sup>347</sup> Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Hg. von Johannes Winkelmann. 5 revidierte Auflage. Studienausgabe. Tübingen 1972, S. S. 656.

<sup>348</sup> Diers: „Nagelmänner. Propaganda mit ephemeren Denkmälern im Ersten Weltkrieg“, S. 132.

<sup>349</sup> Die Anzeige, die in den meisten Berliner Zeitungen noch am Tag der Eröffnung erschien, wirbt für Filmbilder von der Nagelung.

Einige Formen der Revolution: Tyrannenmord, Absetzung einer Herrschergewalt, Etablierung einer Religion, Zerschlagen alter Tafeln (in Konvention und Kunst). Schaffen eines Kunstwerks: der Geschlechtsakt.

Einige Synonyma für Revolution: Gott, Leben, Brunst, Rausch, Chaos.

Laßt uns chaotisch sein!<sup>350</sup>

Am Vorabend von Karl Marx' 100. Geburtstag, dem 4. Mai 1918, veröffentlicht Hugo Ball in der *Freien Zeitung* eine kurze Glosse mit dem Titel *Der ausgenagelte Hindenburg*.<sup>351</sup> Balls Glosse handelt von dem Berliner Holzhindenburg. Nun, im Frühling 1918, steht die Statue dank des patriotischen Benagelungseifers der Berliner fast „ausgenagelt“ da und führt Ball in Versuchung, zu überlegen, was mit der ausgenagelten Statue geschehen werde, jetzt wo nur noch der Mantelsaum zu benageln sei. In Balls Imagination folgt auf die fast vollständige Benagelung die Entnagelung, das Herausziehen der Nägel und schließlich die Verbrennung der Statue. Diese Ausnagelung wird in seiner Vorstellung zu einer revolutionären Geste und einem anarchischen Gründungsakt. Wie bei Michael Bakunin stellt die „Lust der Zerstörung“ bei Ball zugleich „eine schaffende Lust dar“<sup>352</sup>, die einem Revolutionsaufruf gleichkommt.

Diese Deutung erscheint umso plausibler, als auf der gleichen Zeitungssseite der Glosse eine Notiz zu Marx' Geburtstag abgedruckt ist. Was nach dem Krieg von Marx' Gedanken oder vom Marxismus übrig bliebe, fragt *Die Freie Zeitung* in dieser Notiz und mutmaßt, der Marxismus werde entweder so wie der preußische Imperialismus zugrunde gehen oder im Gegenteil, mit Engels gesprochen, „neue Kraft aus der allgemeinen Verelendung ziehen“.<sup>353</sup> Hugo Balls Text über den hölzernen Hindenburg positioniert sich an gerade dieser historischen Schnittstelle.

In Balls Glosse mischen sich, wie schon in Karl Kraus' Zitatglossen,<sup>354</sup> polemischer journalistischer und literarischer Stil. Es greifen unterschiedliche Themen ineinander, die Ball im Schweizer Exil, in seinen Beiträgen für *Die Freie Zeitung* bearbeitet und die ihn später noch in seinem Nachkriegstraktat *Zur Kritik der Deutschen Intelligenz* beschäftigen werden. Die Szenerie der Nagelung könnte dabei ebenso gut aus Balls in den Kriegsjahren entstandenem

---

<sup>350</sup> Erich Mühsam: „Revolution“. In: *Die Revolution*, Jg. 1, Nr. I. (15.10.1913), S. 2. Mühsam zitiert hier den bekannten letzten Satz aus Bakunins *Die Reaktion in Deutschland. Ein Fragment von einem Franzosen*. Bakunin veröffentlichte den Text 1842 unter dem Pseudonym Jules Elysard in den *Deutschen Jahrbüchern*. Der Text war auch Teil von Balls geplantem Bakunin-Brevier (siehe Anm. 352).

<sup>351</sup> Hugo Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“. In: *Die Freie Zeitung*, Jg. 2, Samstag, 4. Mai 1918, S. 146. Gegenüber Emmy Hennings kündigt Ball das baldige Erscheinen des Textes am 27. April an: „Steffgen [Ball unterzeichnet den Brief mit Emmy Hennings Kosenamen für ihn als „Steffgen, Bauer aus Bern“, S. H.] hat auf den ausgenagelten Hindenburg gespuckt. Und die Zunge rausgestreckt. Der Bloch hat sehr gelacht.“ (Hugo Ball an Emmy Hennings, 27. April 1918. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 10.1: *Briefe 1904-1927*. Hg. und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner. Göttingen 2003, S. 284-285, hier S. 284. Die kritische Werkausgabe, die noch nicht vollständig erschienen ist, wird im Folgenden zitiert unter der Sigle SW und Bandnummer.)

<sup>352</sup> Ball arbeitet in den Kriegsjahren bereits an einer Anthologie von Texten Bakunins, die er allerdings zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichten wird. Die Beschäftigung mit Bakunin seit seiner Zeit in München zeigt sich an vielen Stellen, auch in den literarischen Texten. Vgl. Hugo Ball: *Michael Bakunin: Ein Brevier*. Hg. von Hans Burkhard Schlichting unter Mitarbeit von Gisela Erbslöh. Göttingen 2010 (= SW 4), hier: S. 35. Dazu auch Eckhard Fülus: *Anarchie und Mystik. Hugo Balls theologisch-politische Kritik an der bürgerlichen Moderne*. Berlin 2014.

<sup>353</sup> [Anonym]: „Karl Marx“. In: *Die Freie Zeitung*, Jg. 2, Samstag, 4. Mai 1918, S. 146.

<sup>354</sup> Vgl. Kapitel 1.

Roman *Tenderenda der Phantast* stammen.<sup>355</sup> Jedoch hat sich all das, was Ball mit der Anteilnahme und Begeisterung eines Augenzeugen, der selbst zum Hammer gegriffen hätte, beschreibt, tatsächlich mitten auf dem Königsplatz zugetragen, auf dem heutigen Platz der Republik, einen Steinwurf vom Sockel der Siegestsäule entfernt.<sup>356</sup> Nur zur Ausnagelung und zur öffentlichen Verbrennung ist es nie gekommen, weshalb auch keiner der Nägel wieder herausgezogen werden musste, sondern die Statue einfach stillschweigend abmontiert wurde, als der Krieg endgültig verloren war.<sup>357</sup> Der Tagtraum vom Bildersturz in Berlin hat womöglich nur in der kurzlebigen Novemberrevolution eine Entsprechung gefunden.

Ball hat die Berliner Statue interessanterweise nie mit eigenen Augen gesehen. Aus dem Schweizer Exil, aus dem Land, das ein „vortrefflicher, zwischenstaatlicher Korridor geworden ist“<sup>358</sup>, malt er sich anhand von Zitaten aus dem *Berner Tagblatt* bloß aus, was alles hätte geschehen können oder was doch noch geschehen könnte, mit der Statue, mit der Nagelung und diesem neuartigen politischen Fetisch mitten in der Hauptstadt des Deutschen Reiches. Die Vorstellungskraft aber, die Ball aufbringt, um die kollektive Nagelung und Entnagelung des ‚Ostpreußen-Befreiers‘ zur Darstellung zu bringen, macht diesen Text zu einem seiner aufregendsten politischen Texte. Mit ihr verwandeln sich alle programmatisch entworfenen Forderungen der Zürcher Dadaisten in eine imaginierte Wirklichkeit. Das Propagandaobjekt zur Akquirierung von Mitteln für die Kriegswaisen und Witwenfürsorge wird in Balls Text zum dadaistischen Kunstwerk; die ausgenagelte Statue wird sichtbar als politischer Kompositkörper,<sup>359</sup> als ein anderer Leviathan, der mitten im Ersten Weltkrieg plötzlich vor den Augen der Leser auf dem Königsplatz in Berlin aufersteht.

1913, in der ersten Ausgabe der Münchner Zeitschrift *Die Revolution*, hatte Ball das Gedicht *Der Henker* veröffentlicht, in dem sich ein lyrisches Ich als revolutionäres Hinrichtungswerkzeug imaginiert: „Ich bin am Werk: blank wie ein Metzgermesser“.<sup>360</sup> Bereits hier ist die Nagelung als revolutionäre und zugleich blasphemische Geste Thema, wenn es in der dritten Strophe heißt:

Mein Haar ein Sturm, mein Gehirn ein Zunder  
Meine Finger zehn gierige Zimmermannsnägel

---

<sup>355</sup> Dort löst sich im apokalyptischen Szenario des dritten Kapitels der Machtetanz, „ein Wesen, das Tänze macht und Sensationen liebt“, in einem wilden Tanzreigen, der alles mit sich reißt, auf. Der Roman erschien vorab in Auszügen, vollständig jedoch erst posthum 1967. Vgl. Hugo Ball: *Tenderenda der Phantast. Roman* [1914-1920]. Zürich 1967; Neuausgabe hg. von Raimund Meyer und Julian Schütt. Innsbruck 1999, S. 27. Ball spricht gegenüber August Hoffman (2. Juni 1916) von dem Roman als einer „Mißgeburt. Aber“, ergänzt er, „irgendwie hängt das mit der Zeit zusammen.“ (In: SW 10.1, S. 109-112, hier: S. 111.) Rückblickend ließe sich *Der ausgenagelte Hindenburg* darüber hinaus als eine literarische Replik auf die späteren Collagen und Zeichnungen Raoul Hausmanns lesen, wie dessen Cyborg-Variante des Feldmarschalls „Der eiserne Hindenburg“ von 1920 (Abb. 11). Raoul Hausmann: *Der eiserne Hindenburg* (1920). Contrecollé, encre de Chine, papier de soie, 39,5 x 27 cm, Paris, musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou.

<sup>356</sup> Die Siegestsäule wurde erst 1939 auf ihren heutigen Standpunkt versetzt und vergrößert, davor stand sie auf dem heutigen Platz der Republik gegenüber dem Reichstag.

<sup>357</sup> Zum Schicksal der Statue vgl. Weiglin: *Berlin im Glanz*, S. 277-278.

<sup>358</sup> Ernst Bloch: „Ueber einige politische Programme und Utopien in der Schweiz“. In: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* (1918), S. 140-162, hier: S. 140.

<sup>359</sup> Zu Abraham Bosses berühmtem Frontispiz von Thomas Hobbes' *Leviathan* und dem Motiv des Kompositkörpers vgl. die einschlägige Arbeit von Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes: Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651-2001*. 4., korrigierte Auflage. Berlin 2012, S. 76-83.

<sup>360</sup> Hugo Ball: „Der Henker“. In: *Die Revolution*, Jg. 1, Nr. 1 (15.10.1913), S. 2 (wieder in: SW 1: *Gedichte*. Hg. von Eckhard Faul. Göttingen 2007, S. 25).

Die schlage ich in der Christenheit Götzenplunder.<sup>361</sup>

Das Gehirn wandelt sich in Balls Gedicht in ein archaisches Feuerzeug und die Finger werden zu verkörperten Nägeln, zum Werkzeug und zum Mittel der Nagelung. Das lyrische Ich wird zum politischen Instrument, ist „Anwender des Werkzeugs“ und „im Werkzeug selbst präsent“.<sup>362</sup> In Balls Glosse hingegen, die den hölzernen Hindenburg zu einem preußischen „Götzenplunder“ erklärt, tritt kein einzelnes Ich mehr auf, die Nagelung ist vielmehr zu einer kollektiven Arbeit an einer neuen politischen Ordnung und an einem neuen politischen Körper geworden. Auch die Form des Textes hat sich von den frühen expressionistischen Gedichten Balls entfernt und ähnelt einer Collage aus unterschiedlichen textuellen und stilistischen Elementen. Wie in Raoul Hausmanns Zeichnungen ist das „Prinzip von Montage und Collage [...] dabei dem Motiv des prothetisch reparierten Körper[s] abgeschaut“,<sup>363</sup> nur zeigt sich das in Balls Glosse auf andere Weise: Die Zitatschnipsel und phantastischen Szenen werden von Ausrufen in direkter Rede unterbrochen und zugleich zusammengehalten. Während Hausmann seinen „eisernen Hindenburg“ als Roboter in Einzelteile zerlegt, die durch seltsame Scharniere verbunden sind, fungieren in Balls Text die Elemente direkter Rede als Scharniere, die einzelne Textelemente verknüpfen und zugleich beweglich halten. Hausmanns Zeichnung und Balls Text legen die Mechanik bzw. das Prothetische der politischen Figur Hindenburgs frei, die Schlagwörter und ideologischen Versatzstücke, aus denen sie zusammengesetzt ist. Die Passagen direkter Rede in Balls Text adressieren mal die Leser, mal die Statue selbst und dann auch wieder die patriotischen Kriegstreiber. Wer spricht und wer adressiert wird, ist demnach nicht immer eindeutig auszumachen. Bezeichnenderweise schließt der ‚prothetische‘ Text mit der Frage, wie Invaliden des Weltkriegs zur Nagelung hätten gelangen können: „Und wie hat man den Kriegskrüppeln Gelegenheit gegeben aufs Postament hinaufzukommen? Mittels Dampfkran, Aufzug oder Rutschbahn?“<sup>364</sup> Durch diese Frage erweitert der Text die hölzerne Statue um buchstäbliche Prothesen – Kräne, Aufzüge und Rutschen –, die es den im maschinellen Krieg versehrten Soldaten erlauben würden, die Holzkopie ihres vormaligen Befehlshabers zu erklimmen und eigenhändig Nägel ins Holz des Stellvertreterkörpers zu schlagen. Auf diese Weise wird hinter dem Bild des Helden von Tannenberg die Verstümmelung und Zerstörung menschlicher Körper sichtbar, die das heroische Bildnis des Generals verdeckt. Durch wenige Zusätze macht Balls Text aus der Zeitungsneuigkeit ein politisches Ereignis, in dem sich die Gewalt des Krieges und die Verstümmelung der namenlosen Soldatenkörper gegen den stellvertretenden Holzkörper des Generals selbst zu richten beginnt, eine *executio in effigie*.<sup>365</sup>

---

<sup>361</sup> Ebd. Die Münchner Staatsanwaltschaft beschlagnahmte die Ausgabe kurze Zeit nach ihrem Erscheinen und lud Ball unter Hinweis auf den Paragraphen 184.1 des StGB für das Deutsche Reich (1871) vor, wegen der „Verbreitung unzüchtiger Schriften“, allerdings kam es nicht zu einer Verurteilung. Die Behörde ließ sich von bekannten Münchner Kritikern davon überzeugen, dass das Gedicht aufgrund seiner ästhetischen Qualität nicht zu verurteilen sei. Vgl. dazu den Kommentar in SW 1, S. 184-186.

<sup>362</sup> Oskar Negt und Alexander Kluge: „Politische Instrumentarien“. In: Dies.: *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*. Frankfurt am Main 1992, S. 99-100, hier: S. 99. Für Negt und Kluge macht diese Doppelnatur die Qualität politischer Instrumente überhaupt aus.

<sup>363</sup> Karin Harrasser: *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin 2016, S. 177.

<sup>364</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146.

<sup>365</sup> Gerhard Wolf: „Bildmagie“. In: *Metzlers Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Hg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar 2003, S. 48-56, hier: S. 66.

Im Kontrast zu diesem Ende kommt der Anfang von Balls Text harmlos daher: Er beginnt mit einer Lieblingskonjunktion von Luther und der Feststellung: „Sintemalen wir Deutsche sind, begreift man, daß Neuigkeiten aus Berlin uns interessieren.“<sup>366</sup> Den Lesern der *Freien Zeitung* wird nicht entgangen sein, dass sie eine Exilzeitung lesen, weshalb dieses ausgestellte Interesse an den Ereignissen in Berlin ein wenig irritieren muss. Auf die Interessensbekundung folgt ein Zitat aus dem *Berner Tagblatt*: „Dank der Opferfreudigkeit der Berliner Bevölkerung ist die Benagelung des eisernen Hindenburg soweit gediehen, daß die ganze Figur nunmehr von dem Gerüst befreit werden konnte, so daß die Hühnengestalt des Recken frei dasteht.“<sup>367</sup> Unterbrochen wird diese zitierte Beschreibung durch eine Reihe von Fragen und Einwürfen – „Nanu?“, „Hübsch nicht wahr?“<sup>368</sup>, die verdeutlichen, dass Balls Text die Vorlagen des *Tagblatts* nicht affirmativ aufnimmt, sondern vielmehr parodiert:

Warum ist das Stück Mantelsaum nicht auch noch benagelt worden? Gab's keine Nägel mehr? Ausverkauft? Oder mußten die Köpfe der Berliner Bevölkerung beim Vernageln bevorzugt werden? Was ist's mit dem Stück Mantelsaum? Wir vermissen Details. Weiß es das „Berner Tagblatt“ vielleicht? Gleichviel: die „Figur konnte vom Gerüst nunmehr befreit werden; das Postament der Benagelung freigegeben.“ Aufhebung des Benagelungszustandes. Mein Gott, mein Gott, warum hast du sie verlassen?<sup>369</sup>

Die letzten Worte der Kreuzigung Christi rufen den heilsgeschichtlichen Kontext auf, innerhalb dessen die Nagelung der Statue unwiderruflich, wenn auch vielleicht gegen den Willen ihrer Erbauer, steht. Verlassen worden sind hier ironischer Weise die nagelnden Besucher. Das Objekt ihres patriotischen Glaubens droht sich aufzulösen, sobald die Statue „ausgenagelt“ ist, die Praxis der Nagelung also notgedrungen ein Ende finden muss, weil kein Platz mehr für neue Nägel vorhanden ist oder weil die Opferbereitschaft niemandem mehr zugute kommt. Mit aller Drastik stellt Balls Text die Nähe zwischen öffentlicher Nagelung und biblischer Kreuzigungsszene heraus, um schließlich einen ernüchternden Umschlag vom Pathos der Kreuzigung ins Pathos der Benagelung – „Welcher Meißbudenverstand hat solche Benagelung erfunden?“ – zu provozieren:

Wer hat unserem Heiland die Nägel durch Stirne und Hände gejagt? Wer hat sich zu seinen Füßen herumgetrieben? Wer hat ihm das Herz eingehämmert und wer ihm die Knie zerschlagen? Silentium, christliche Seele, es ist nur ein Feldmarschall!<sup>370</sup>

Die sexuelle Transgression, die der „perfide Untertanenverstand“ daraufhin in Balls Text begeht, die Vorstellung nämlich, die Nägel würden „an der Stelle, an der auch der preußische Mensch seine Rundungen hat“, eingeschlagen oder gar in die Kehrseite der Statue, malt der Text genussvoll in pathetischem Tonfall aus: „Und welche zarte Damenhand [...] hat den

---

<sup>366</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146. Die kausale Konjunktion „sintemal“ ist an dieser Stelle ein bewusster Archaismus, der Balls Leser vielleicht am ehesten an die Lutherbibel erinnern dürfte.

<sup>367</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146.

<sup>368</sup> Rhetorische oder Fangfragen gehören häufig zum dadaistischen Repertoire und vor allem auch zu den Selbstvermarktungsstrategien der Dadaisten, vgl. z.B. das Manifest *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?* oder ähnliche Publikationen. Die Frage funktioniert dabei in erster Linie als Setzung.

<sup>369</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146. Vgl. die letzten Worte Christi nach Mt. 27,46 und Mk. 15,34.

<sup>370</sup> Ebd. Hindenburgs Ehefrau war tatsächlich zur Eröffnung der Nagelstatue nach Berlin gekommen. Hindenburg soll selbst bemerkt haben: „Meine Frau wird eine unbehagliche Minute haben, wenn sie mir den Nagel in den Leib klopfen.“ Nach Wolf J. Bütow: *Hindenburg. Heerführer und Ersatzkaiser*. Bergisch-Gladbach 1984, S. 112.

Lenden des Recken Schimpf angetan?<sup>371</sup> Alle Befürchtungen der zeitgenössischen Kritiker des hölzernen Hindenburgs, die Benagelung könne als ein Angriff auf die militärische und staatliche Autorität verstanden werden, sind in Balls Text Wirklichkeit. Ball macht sogar Hindenburg und seine Frau zu Besuchern der Benagelung, die sich dem „Recken“, dem Doppelgänger aus Holz, nähern und schließlich auch die ersten sind, die mit dem Herausziehen der Nägel beginnen. Eine „schamhafte Lust“ überkommt Frau Hindenburg beim Herausziehen der Nägel. Diese Verdoppelungsszene, in welcher der spätere Feldmarschall seinem Doppelgänger aus Holz begegnet, steht am Anfang einer Reihe von Inversionen: Beginnend als scheinbar schamhafte Kastrationsphantasie, wird hier eine Inversion der Geschlechterverhältnisse betrieben, die „Schandnägeln“ sind blasphemische Zutat und sexueller Fetisch zugleich.

Und eine andere Zwangsvorstellung verlässt mich nicht: der große Generalstab vom Volk abkommandiert, unter den Klängen der Marseillaise die Schandnägeln eigenhändig herausziehen. Ich sehe sie krabbeln und wimmeln auf dem zur Entnagelung freigegebenen Postament. Der entnagelte Götze beleuchtet in Flammen das Reichstagspalais. Die Bismarcktürme in deutschen Landen wackeln und beben...<sup>371</sup>

In Balls zweiter „Zwangsvorstellung“ kommt es dann zur Inversion der Machtordnung: Der Generalstab, die höchste Gewalt in der *de facto* „Militärdiktatur“ im Deutschland der Kriegszeit,<sup>372</sup> wie Ball schon 1916 bemerkt, wird „vom Volk abkommandiert“, die Nägel zu entfernen, also zum einen dazu, den selbstgemachten „Götzen“ zu zerstören, zum anderen dazu Stigmata im Holzkörper der Erlöserfigur Hindenburgs zu hinterlassen. Im Text schrumpft der Generalstab auf Insektengröße zusammen, wenn dieser „krabbeln und wimmeln“ muss, um den Holzhindenburg zu benageln. Die Ambiguität des Nagelentfernens liegt auch bei Ball darin, dass die Benagelung zugleich eine Geste der Zerstörung und der Aufrichtung darstellt. Nicht nur Leser von Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1913) dürften auf den Gedanken gekommen sein, dass die Propagandastatue im September 1915 ein Unbewusstes der Kultur darstellen könnte, das hier als Geschichte einer inneren Aggression und einer politischen Entwicklung zum Ausdruck kommt, die Zerstörung eines dynastischen militaristischen Erbes, von der 1918 noch nicht absehbar ist, worauf sie hinauslaufen würde. Die Nagelung ist bei Ball demnach mehrfach codiert: Sie ist die lustvolle Produktion eines öffentlich zur Schau gestellten Fetisch,<sup>373</sup> eine seltsame Allianz von „Untertanenverstand“ und „Meißbudenverstand“, von preußischer Untertanenliebe und modernem Werbekalkül, aber sie stellt auch die Kreuzigung eines messianisch verklärten Kriegshelden dar, ist Anhäufung von symbolischem Kapital für einen ‚Ersatzkaiser‘ im Krieg sowie – in der Umkehr von allem propagandistischen Bemühen – der Ort eines kollektiven revolutionären Akts. Dieser kollektive Akt erscheint als ein drastischer Vorgang, der keine demokratische

---

<sup>371</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146.

<sup>372</sup> Hugo Ball an Fritz Brupacher, 9. September 1917, in: SW 10.1, S. 190.

<sup>373</sup> Die Satire-Zeitschrift *Kladderadatsch* berichtet von einer italienischen Zeitungsnote über den „Fetischdienst“ in Bezug auf die öffentliche Nagelung der Hindenburgstatue in Berlin. Für Hartmut Böhme ist die „strukturelle Analogie“ zwischen afrikanischen Nagelfetischen und deutscher Propaganda nicht zu verkennen, auch wenn sie nicht beabsichtigt war: „Derart monströse Idole wie der Nagel-Hindenburg erfüllen im Wortsinn, was hinsichtlich Afrikas als ‚große‘ oder ‚Gemeinschaftsfetische‘ bezeichnet wurde. Genau wie die deutschen Nagelmänner, eingebaut in Rituale des Opfers, der apotropäischen Angstvertreibung und der symbolischen Rache; sie stärken die Bindekraft des Volkes, den deutschen Wehrwillen.“ (Ders.: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 253.)

Emanzipation, keine Anleitung zur geregelten Teilhabe voraussetzt, sondern allen, die fähig sind zu nageln, einen Hammer in die Hand gibt, gleich welchen Geschlechts oder Alters sie sind. Tatsächlich durften auch Schulkinder Nägel ins Holz der Statue einschlagen, wie zeitgenössische Postkarten und Photographien belegen: „Hurrah! Wir kommen von der Nagelung!“ (Abb. 9).



Abb. 9: Postkarte „Hurrah wir kommen von der Nagelung!“ (1915)

In der Nagelstatue auf dem Königsplatz treffen also gegensätzliche ästhetische und politische Vorstellungen und Programme aufeinander und vermischen sich.

### **Plastizität und Teilhabe: Hugo Balls Nagelstatue und Carl Einsteins *Negerplastik***

Ausgerechnet in dem Jahr, in dem Carl Einsteins Buch *Negerplastik* einen Paradigmenwechsel in der europäischen Betrachtung afrikanischer Kunstwerke einleitet, entsteht die monumentale, primitivistisch anmutende Nagelstatue mitten in Berlin.<sup>374</sup> Dabei scheint eben das, was Einstein und seine Leser an den afrikanischen Plastiken und Masken begeistert, wenn er in ihnen „einen bedeutenden Fall des plastischen Sehens“<sup>375</sup> erkennt, auch das zu sein, was Hugo Ball an der Berliner Nagelstatue fasziniert: ihre eigentümliche Plastizität, der Akt der kollektiven Nagelung und ein unbestimmter primitivistischer Glaube, der hinter der Aktion zu stehen scheint. Ball erkennt, dass sich hinter dem Propagandaobjekt im Tiergarten

<sup>374</sup> Carl Einstein: *Negerplastik*. Leipzig 1915. Zum Verhältnis des Dadaismus zur afrikanischen Kunst vgl. die Ausstellung *dada Afrika* und aus dem Katalog zur Ausstellung besonders: Uwe Fleckner: „Ich tanze federnbunt betrunken“. Carl Einstein und der afrikanische Vitalismus dadaistischer Kunst“. In: *dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*. Hg. von Ralf Burmeister, Michael Oberhofer und Esther Tisa Francini. Zürich 2016, S. 158-164. Einstein war besonders mit seinen Plänen für ein „Künstlertheater“ wegweisend für Balls eigene Idee der Gründung des Cabaret Voltaire gewesen, und es ist anzunehmen, dass Ball Einsteins Buch gekannt hat. Emmy Hennings erinnert sich an ein Zusammentreffen von Einstein und Ball in Berlin: „Sie waren begeisterte Anhänger des Expressionismus, sowie bereits Liebhaber der damals auftauchenden primitiven Negerkunst.“ (Emmy Hennings: *Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung*. München 1937, S. 37.)

<sup>375</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. IX. Die europäische Kunst arbeitet nach Einstein seit dem Barock an einer Annäherung von Malerei und Bildhauerei. Die Perspektive werde dabei in die Skulptur hineinverlegt und der Betrachter auf Distanz gehalten: „Im Hildebrandschen ‚Problem der Form‘ besitzen wir den idealen Ausgleich des Malerischen und Plastischen; eine so auffallende Kunst wie die französische Plastik scheint bis Rodin gerade um die Auflösung des Plastischen sich zu bemühen.“ (Ebd., S. IX.) Vgl. auch Ernst Blochs Rezension von Einsteins Buch, die diesen Aspekt hervorhebt. Ernst Bloch: „Negerplastik“. In: *Die Argonauten* 7 (1915), S. 10-20.



der Glaube an Bildmagie verbirgt, an die Herstellung eines öffentlich sichtbaren *envoûtement*, wie es sich auch an den afrikanischen Nagelstatuen beobachten lässt. Obwohl Einstein keine dieser aus dem Kongo stammenden Nagelstatuen, die sogenannten *nkondi* oder *minkisi* (so der Überbegriff für diese Gruppe der „Kraftfiguren“), in seine Sammlung aufnimmt – diese sind zu seiner Zeit aber bereits in den Völkerkundemuseen in Berlin, Paris oder Bruxelles zu sehen –, betont er doch gerade neben der besonderen Plastizität die Verankerung der afrikanischen Skulpturen in einer religiösen Praxis und damit ihren besonderen partizipatorischen Anspruch sowie den magischen Ort, den sie in ihrem ursprünglichen Kontext besetzen. Die Idee eines kollektiven Kunstwerks wird Einstein erst in späteren Texten forcieren,<sup>376</sup> im Buch zur *Negerplastik* überwiegt das Interesse an der Unterscheidung zwischen europäischer und afrikanischer Kunst,<sup>377</sup> zwischen einer Ästhetik, die auf Einfühlung oder Empathie setzt, und einer Ästhetik, die das Gefühl von Unmittelbarkeit und simultaner Allgegenwärtigkeit im Betrachter auslöst:

Das Ensemble der afrikanischen Plastiken bietet Einstein eine Schule der Wahrnehmung, in der die *simultane Sichtbarkeit* aller Bewegungsakte zu lernen ist. Auch die in der Frontalansicht nicht sichtbaren, rückwärtigen Formen müssen dargestellt werden. Denn sie bilden den „Tiefenquotienten“ der Plastiken. Die Statue ist ein motorisches Bild des Tastsinns im kultischen Handlungsraum.<sup>378</sup>

Die „entfernte Adoration“ liegt für Einstein bei den afrikanischen Statuen im religiösen Charakter der Kunstwerke und der religiösen Ehrfurcht ihrer Betrachter begründet, „das Werk“ sei „a priori etwas Selbständiges, mächtiger als der Verfertiger“.<sup>379</sup> Während die 48 Schwarz-Weiß-Photographien in Einsteins Buch die afrikanischen Skulpturen und Masken aus ihrem Kontext lösen und in ‚gerahmte‘ Kunst nach europäischem Verständnis verwandeln,<sup>380</sup> wäre der hölzerne Hindenburg in diesem Sinne tatsächlich ein vergängliches, nur in der Praxis verankertes Kunstwerk.<sup>381</sup> „Die Dadaisten entdeckten in Einsteins *Negerplastik* einen Künstlertypus, der nicht im europäischen Individualismus befangen“<sup>382</sup> ist, einen vitalistischen Typus, der sich seinen Gegenständen anverwandelt. Wie Einstein erhoffen sie sich mit diesem Typus nicht nur einen künstlerischen, sondern auch einen radikalen politischen Neuanfang. Während die europäische Kunst, wie Einstein 1919 feststellt, der „innerlichen Sicherstellung und Stärkung des besitzenden Bürgers“ diene und dem Bürger nur die „Fiktion einer ästhetischen Revolte“ verabreiche, also die „seelische“ Abreaktion von eigentlichen politischen Konflikten erlaube, probe die neue Kollektivkunst die eigentliche Revolte:

---

<sup>376</sup> Vgl. Carl Einstein: „Zur primitiven Kunst“. In: *Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende*. Hg. von Ludwig Rubiner. Potsdam o. J. [1919], S. 175-176.

<sup>377</sup> Zur Kritik Einsteins an der zeitgenössischen Kunstgeschichte und Ästhetik vgl. Georges Didi-Huberman: „L’anachronisme fabrique l’histoire: sur l’inactualité de Carl Einstein“. In: *Études Germaniques* 1 (1998), Themenheft „Carl Einstein“, S. 29-54.

<sup>378</sup> Helmut Lethen: „Masken der Authentizität. Der Diskurs des ‚Primitivismus‘ in Manifesten der Avantgarde“. In: Hubert van den Berg und Ralf Grüttemeier (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*. Amsterdam 1998, S. 227-258, hier: S. 239

<sup>379</sup> Einstein: *Negerplastik*, S. XIII.

<sup>380</sup> Zur Bedeutung der Rahmung für die Autonomieästhetik siehe Georg Simmel: „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ [1902]. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1*. Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1995 (= *Gesamtausgabe*, 7), S. 101-108.

<sup>381</sup> Einstein wird jedoch später bekunden, dass die Aufnahme der afrikanischen Kunstwerke in die europäischen Museen gleichzeitig ihr Ende bedeutet habe.

<sup>382</sup> Fleckner: „Ich tanze federnbunt betrunken“, S. 163.

Die uns nötige Kollektivkunst: Nur die soziale Revolution enthält die Möglichkeit einer Änderung der Kunst, ist ihre Prämisse, bestimmt allein den Wert einer Kunstwandlung und stellt dem Künstler seine Aufgabe.<sup>383</sup>

Zeitgenössische Kritiker fanden freilich viel Aufrührerisches, aber wenig Kunstvolles an dem Holzdenkmal des „eisernen Hindenburg“ und tatsächlich mehr Gemeinsamkeiten mit den primitivistischen Kunstwerken der ethnologischen Sammlungen.<sup>384</sup> Der Journalist und zur Zeit Friedrich Eberts stellvertretende Pressechef der Reichskanzlei, Robert Breuer, widmete der Statue des „eisernen Hindenburg“ und der von ihr begangenen ästhetischen „Gotteslästerung“ 1915 ganze drei Seiten an prominenter Stelle in der Berliner *Schaubühne*:

Was ist das für eine Art, das Publikum aktiv an der Herstellung eines Kunstwerkes teilnehmen zu lassen! Würde sich ähnliches zutragen, wenn es hieße, zu Hindenburgs Ehren eine Turbine zu bauen? Glaubt man immer noch, daß die Kunst etwas sei, den sentimental Handfleiß mobil zu machen.<sup>385</sup>

Mehr noch als der Kollektivcharakter überrascht vielleicht die konzeptuelle Nähe der Kriegsnagelung zu den afrikanischen Nagelstatuen, scheinen doch beide den Objekten der Benagelung eine Schutzfunktion übertragen zu wollen. Den religiösen Idolen oder Nagelfetischen aus dem Kongo wurde ursprünglich eine apotropäische Funktion zugeschrieben: Die Gewalt und die einzelnen Verletzungen, die der Statue zugefügt wurden, sollten in der magischen Praxis deren Kräfte stärken, um feindliche Geister und Wesen fernzuhalten oder abzuwehren. Jeder eingeschlagene Nagel steigerte diesem Glauben nach die Kraft der Statue und diente damit dem Schutz der Gemeinschaft, die sich dem Geist der Nagelstatue anvertraut hatte.



Abb. 10 und 11: Kongolesische Nagelstatuen aus dem 19. Jahrhundert<sup>386</sup>

<sup>383</sup> Einstein: „Zur primitiven Kunst“, S. 176.

<sup>384</sup> Vgl. etwa Robert Breuer: „Der eiserne Hindenburg“. In: *Die Schaubühne*, Jg. 11, Nr. 42 (21.10.1915), S. 357-359. Auf Breuers Kritik komme ich später noch einmal zurück.

<sup>385</sup> Ebd., S. 359.

<sup>386</sup> Photo Archives, Musees Royales De l'Afrique Centrale, Tervuren, Photo von M. Michel 1896. Aus: Enzo Bassani: „Kongo Nail Fetishes from the Chiloango River Area“. In: *African Art*, Bd. 10, Nr. 3 (1977), S. 36-40,

Die Faszination am primitivistischen Denken an der „fixierten Ekstase“<sup>387</sup>, von der Einstein in Bezug auf afrikanische Masken spricht, spiegelt sich im Propagandaobjekt des „eisernen Hindenburg“, der in seiner Rüstung aus Nägeln nicht nur nationale Einheit und Opferbereitschaft symbolisieren, sondern mehr noch einen Schutzpatron und ein Heilsversprechen darstellen soll. Im Gegensatz zu den *nkondi* stützt sich der hölzerne Hindenburg allerdings recht gelassen auf seinen Säbel und schwingt ihn nicht drohend über dem Kopf.

In dem hölzernen Hindenburg Kollektivkunst zu sehen, heißt in der Partizipation der Nagelnden einen Akt politischer Teilhabe zu erkennen. Es heißt, in der Nagelung selbst nicht nur eine ornamentale ästhetische Funktion und ein Mittel zum Spendeneintreiben, „Prothesenwirtschaft“ wie Raoul Hausmann das nach dem Krieg nennen wird,<sup>388</sup> zu entdecken, sondern ein Modell für eine neue Herrschaftsform, das aus der Zerstörung des Repräsentanten der alten militaristischen Ordnung hervorgeht.

Bevor ich auf den Zusammenhang zwischen der Frage der Plastizität und der politischen Teilhabe und Fetischisierung im Rahmen des eigentlichen Beginns der Benagelung der Statue im Herbst 1915 zurückkomme, sollen an dieser Stelle folgende Aspekte mehr Beachtung finden: Wem gilt in Balls Text eigentlich die Kritik? Wie lässt sich Balls politischer Ikonoklasmus einordnen und in welcher Tradition steht das hölzerne Denkmal auf dem Königsplatz? Was verbindet das temporäre Holzdenkmal mit den Nationaldenkmälern in Granit des späten 19. Jahrhunderts und der ‚Arbeit am nationalen Gedächtnis‘? Welche Hoffnungen verbinden sich zum einen mit der Benagelung und zum anderen mit Balls Wunsch nach Zerstörung und Aufrichtung? Wie lassen sich all diese widersprüchlichen Aspekte in einer einzelnen Statue vereinen?

### **Das Heulen patriotischer Hyänen oder Hugo Ball als „der christliche Bakuninist“<sup>389</sup>**

Das Geheul der gewöhnlichen (gestreiften) Hyänen ist sehr mißtönend, aber nicht so widerlich als man gesagt hat. [...] Dagegen zeichnet sich das Geheul der gefleckten Art durch ein wahrhaft fürchterliches Gelächter aus, ein Lachen, wie es die gläubige Seele und die rege Phantasie etwa dem Teufel und seinen höllischen Gesellen zuschreibt, scheinbar ein Hohnlachen der Hölle selbst. Wer diese Töne zum ersten Mal vernimmt, kann sich eines gelinden Schauders kaum entwehren, und der unbefangene Verstand erkennt in ihm sofort einen der hauptsächlichsten Gründe für die Entstehung der verschiedenen Sagen über unsere Thiere.<sup>390</sup>

Hugo Balls Glosse adressiert, das dürfte wenig überraschen, vor allem jene „deutsche Intelligenz“, der Ball 1919 sein einschlägiges Traktat *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* widmen

---

hier: S. 40. Das zweite Photo stammt aus der Ausstellung *Dada-Afrika*, Berlin 2016, aufgenommen von Sasha Rossman. Die Nagelstatuen werden oft als „europäisch-afrikanische Hybrid“-Kunstwerke (H. Böhme) gesehen, weil sie ihren Ursprung angeblich dem Eindruck verdanken, den die christlichen Kreuzigungsszenen und Kreuze der Missionare in Zentralafrika hinterlassen haben. Diese Genealogie ist jedoch umstritten.

<sup>387</sup> Einstein: *Negerplastik*, S. XXVI.

<sup>388</sup> Raoul Hausmann: „Prothesenwirtschaft“. In: *Aktion*, Nr. 47/48 (27.11.1920), Sp. 669-670.

<sup>389</sup> Bloch: „Ueber einige politische Programme und Utopien in der Schweiz“, S. 11.

<sup>390</sup> Alfred Brehm: „Die Hyäne“. In: Ders.: *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*. Zweiter Band, Erste Abtheilung: Säugethiere, 2., umgearbeitete und vermehrte Auflage. Kolorierte Ausgabe. Leipzig 1887, S. 1-13, hier: S. 4.

wird, in welchem er die Kriegs-„Schuldfrage systematisch ausdehnt“<sup>391</sup>. Für die „Inbrunstlippen [...] des Berliner Professorenkollegiums“, die opferfreudigen Berliner und Berlinerinnen und die deutschen „Hindenbürger“ findet Ball in *Der ausgenagelte Hindenburg* ein besonderes Wappentier, eine emblematische Formel, die seine *Kritik* und das, was Anson Rabinbach Balls „inverted nationalism“<sup>392</sup> genannt hat, vorwegzunehmen scheint:

Die patriotischen Hurrahyänen heulen durchs Land. Und da die Hyäne ein Raubtier ist, so nageln sie denn. Sie nageln bei Tag und sie nageln bei Nacht: ein beflissenes Volk! Weit haben wir's gebracht in der Welt. Es ist an dem, daß man sich zu Tode lacht an uns.<sup>393</sup>

Hyänen sind in der Zoologie des 19. Jahrhunderts nicht allein aufgrund ihres unheimlichen nächtlichen Lachens gefürchtet, sie widersetzen sich zudem allen Klassifikationsversuchen: In *Brehms Thierleben* ist das „endlose Nachtlied der Hiäne“<sup>394</sup> genauso unheimlich und unerklärlich wie die Herkunft dieses Tieres selbst, das weder Hund noch Raubkatze ist. Als politisches Tier zeichnet sich die Hyäne allerdings weniger durch Unbestimmbarkeit, als durch ihre besondere Abartigkeit als Aasfresser und ihr bedrohliches Auftreten in der Meute aus. In Deleuze und Guattaris Unterteilung des Tierreichs würden die Hyänen in die Gruppe der Tiere fallen, „die vor allem dämonisch sind, Tiere in Meuten und mit Affekten, die eine Mannigfaltigkeit bilden“ und die das Phantasma der Ansteckung begleitet.<sup>395</sup> Ball schließt den deutschen Hurratriotismus und imperialistischen Chauvinismus mit diesem widernatürlichen Tier kurz, das nächtlich in der Meute jagt, manchmal zu den Aasfressern gezählt wird, aber vor allem auch als territoriales Tier gilt, das seit dem 18. Jahrhundert mit unvorteilhaften Charakterzügen ausgestattet wird: hässlich, dumm, störrisch, böse, heimtückisch und hinterhältig. In *Brehms Thierleben* heißt es dazu resignierend: „Die Wissenschaft hat es bis jetzt noch nicht vermocht, solche Unwahrheiten zu steuern, diese haben sich vielmehr, allen Belehrungen zum Trotze, seit uralter Zeit frisch und lebendig erhalten.“<sup>396</sup> Die Hyäne als emblematisches Tier geht weit über jede negative Anthropologie hinaus, die menschlichen „Hurrahyänen“ sind nicht bloß missgünstige Mängelwesen, sie werden sogar jenseits aller tierischen Gemeinschaften angesiedelt. Gerade im 19. Jahrhundert steht die Hyäne als emblematisches Tier oft in Verbindung mit menschlichen Kriegsverbrechen:<sup>397</sup>

Im Gegensatz zum Löwen, Hund oder Wolf, jenen politisch vorbildlichen Tieren, gilt die Hyäne als ein schillerndes, nachgerade asoziales Tier, als ein Zwitterwesen, dessen Mannweiblichkeit nicht nur eine klare zoologische und moralische Zuordnung unterläuft, sondern auch paradigmatisch für den unsteten und hinterlistigen Charakter dieses Landraubtiers entsteht. Homosexualität, Unreinheit und die Zerrüttung des Gemeinwesens sind nur einige Gemeinplätze, die immer

---

<sup>391</sup> Hugo Ball: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Berlin 1919, S. V. Der Text entsteht schließlich fast zur gleichen Zeit wie die Glosse.

<sup>392</sup> Anson Rabinbach: *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley, Los Angeles, London 1997, S. 90.

<sup>393</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146.

<sup>394</sup> Brehm: „Die Hiäne“, S. 4.

<sup>395</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 1992, S. 328.

<sup>396</sup> Brehm: „Die Hiäne“, S. 1.

<sup>397</sup> Vgl. etwa Ernst Moritz Arndt: *Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann*. Leipzig 1814, S. 48.

wieder mit der Hyäne in Verbindung gebracht worden sind.<sup>398</sup>

Die „Hyäne“ folgt alphabetisch auf den Schlachtruf „hurra!“, die Hurrahyäne mag also zuerst nur eine lexikalische Zufallskreation gewesen sein.<sup>399</sup> Außerhalb von Wörterbüchern taucht die Hurrahyäne 1918 aber nur in Hugo Balls Glosse auf. Die Alliteration „Hurrahyänen heulen“ wirkt wie ein expressionistischer Rest aus Balls Münchner Zeit. Auch in seiner Glosse bezeichnen die „patriotischen Hurrahyänen“ einen eigenen politischen Typus, der noch aus der Vorkriegszeit stammt: Sie stehen für die akademischen Kriegstreiber- und Befürworter, zu denen auch die 93 „Kulturträger“ gehören, die im Oktober 1914 den Aufruf „An die Kulturwelt!“ unterzeichnen.<sup>400</sup> Auf sie zielen Balls Angriffe und Glossen der Kriegszeit, wie „Vom Universalstaat“, „Majestät im Hauptquartier“, „Preußen und Kant“ oder „An die in Berlin“, die alle 1918 in der *Freien Zeitung* veröffentlicht werden, während Ball bereits an seiner *Kritik* arbeitet. Seit 1917 hatte sich die politische Lagerbildung in Deutschland zunehmend intensiviert<sup>401</sup> und Ball versucht in diesen Debatten Stellung zu beziehen. Kurt Flasch hat Balls *Kritik* entsprechend als Gegenstück zu Thomas Manns *Beobachtungen eines Unpolitischen* gelesen.<sup>402</sup> So wie *Der ausgenagelte Hindenburg* eine Verwandlung oder Inversion der politischen Figur Hindenburgs betreibt, versucht Ball in seiner *Kritik* das gleiche mit dem deutschen Bildungskanon und dem deutschen Kulturbegriff: Er nimmt „den Apologeten des Krieges ihre Fetische aus der Hand“<sup>403</sup>. In Balls geistesgeschichtlichem Rundumschlag sind es gerade jene deutsche „Kultur“ und die sogenannten Kulturträger, die den Bellizismus der Vorkriegszeit zu verantworten haben. Gerade ihnen weist Ball die Hauptschuld am Krieg zu und bringt in seiner *Kritik der Deutschen Intelligenz* eine Anklage gegen eine Koalition aus zerstörerischer autoritärer preußischer Ideologie und einem militärisch geprägten Protestantismus vor, die sich im 18. und 19. Jahrhundert zusammengefunden und, so Ball, direkt in den Ersten Weltkrieg geführt hätten. Die „Hurrahyänen“ stellen demnach das Resultat einer langen geistesgeschichtlichen Verkettung dar, die Ball in der *Kritik* zu beschreiben sucht. Das heulende „Hurra!“ patriotischer Hyänen mag 1919 ähnlich vertraut geklungen haben wie die „Heimatklänge“, die 1920 aus Raoul Hausmanns Hindenburg-Grammophon tönen. In Balls Text und in Hausmanns Collagen verdichtet sich in der Interjektion der Geist einer Epoche. Hausmanns Zeichnung zeigt aber bereits, was Balls Text nur andeutet: Er verdeutlicht, dass

---

<sup>398</sup> Harun Maye und Markus Krajewski: „Lesarten eines politischen Tiers. Eine Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Die Hyäne. Lesarten eines politischen Tiers*. Zürich 2010, S. 9-16, hier: S. 9.

<sup>399</sup> Im „Eröffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916“ (in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde [1909–1938]*. Hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar 1995/2005, S. 121) heißt es schließlich schon „Dada stammt aus dem Lexikon“. Die Idee einer neuen Sprache, die sich aus unterschiedlichen lexikalischen Bruch- oder Versatzstücken kombinieren lässt, formuliert Ball wiederholt als Programm; das Ideal ist, was er rückblickend in seinen Erinnerungen die „Plastizität des Wortes“ nennt (ders.: *Die Flucht aus der Zeit* [1927]. Mit Anm. und Nachwort hg. von Bernhard Echte. Zürich 1992, S. 101).

<sup>400</sup> Vgl. zu dieser Gruppe Kurt Flasch: *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg*. Berlin 2000. Ball hat 1914 selbst mit Begeisterung vom Krieg gesprochen, vgl. Jindrich Toman: „Im Kriege regt sich das Urgewässer. Hugo Ball und der Kriegsausbruch 1914“. In: *Hugo-Ball Almanach* (1981), S. 1-38.

<sup>401</sup> Eine differenzierte Darstellung der Positionen gibt Steffen Bruendel: *Volksgemeinschaft und Volksstaat. Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*. Berlin 2003.

<sup>402</sup> Flasch: *Die geistige Mobilmachung*, S. 214. Man müsse Balls *Kritik* „neben den philosophisch-geistesgeschichtlichen Kriegsschriften von Max Scheler, Werner Sombart und Thomas Mann“ lesen, „die es an Verantwortlichkeit, Scharfblick und Erudition immer noch unendlich übertrifft“ (ebd.).

<sup>403</sup> Hans Dieter Zimmermann im Nachwort zu Hugo Ball: *Die Folgen der Reformation/Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Hg. von Hans Dieter Zimmermann. Göttingen 2005 (= SW 5), S. 484.

diese ideologischen Klänge und mit ihnen der an der politischen Figur Hindenburgs ausgerichtete Hurratriotismus sich losgelöst haben von einem Anlass oder dem Ereignis des Krieges, dass der Schlachtruf zu einer reproduzierbaren politischen Konserve geworden ist, die sich auch in den Nachkriegsjahren und in der Weimarer Republik wird „abspielen“ lassen.<sup>404</sup> Für Ball sind die „Hurrahyänen“ Emblem dieses pervertierten Nationalismus, dem er eine alternative Variante entgegenstellen möchte, wie er in der Vorrede der *Kritik* bekennt:

Um die deutsche Denkart in ihrem ganzen Relief hervortreten zu lassen, suchte ich das Gegenbild aufzustellen, das kein anderes sein konnte, als ein konsequent christliches, wie es im Bewusstsein führender europäischer Geister seit hundert Jahren zu einer universalen Renaissance strebt. Und da ich den religiösen Despotismus für das Grab des deutschen Gedankens hielt, versuchte ich, das neue Ideal außerhalb des Staates und der historischen Kirche in einer neuen Internationale der religiösen Intelligenz zu begründen.<sup>405</sup>

Dieses Gegenbild ist ein christlich geprägtes, später katholisch orientiertes Verständnis von Nation. Ball schlägt sich damit zur Empörung vieler seiner Zeitgenossen auf die Seite der Entente. Dabei reiht er mehr oder weniger bekannte historische Figuren aneinander, die zu neuen Gewährsleuten eines anderen Nationalismus erkoren werden: Franz von Baader, Novalis, Beethoven und Thomas Münzer sind die wichtigsten Vertreter in dieser alternativen geistesgeschichtlichen Ahnenreihe. Balls Argumentation ist dabei häufig „infuriatingly inconsistent in its political loyalties“<sup>406</sup>, wenn etwa die Französische Revolution als katholisches Ereignis beschrieben wird, andererseits aber antikatholische Positionen Thomas Münzers einfach unterschlagen werden.

Ernst Bloch hat Ball in seinem Aufsatz über utopische Bewegungen in der Schweiz der Gruppierung „Der sozialanarchische Gedanke“ zugeordnet. Ball spielt innerhalb dieser Gruppe der „Erneuerer Bakunins“ die scheinbar paradoxe Rolle des „christlichen Bakuninisten“, wie Bloch ihn dort ein wenig spöttisch nennt.<sup>407</sup> Balls „Hyperchristentum“<sup>408</sup>, ein avantgardistisches Bekenntnis zu christlichen Positionen und Traditionen, das aber durchgehend anti-institutionell bleibt, beschreibt Bloch, indem er Konflikte innerhalb der protestantischen Reformationsbewegung in Beziehung zu Bakunins Positionen stellt:

Es kommt der Mensch herauf, die freie Person und ihre, wie es Bakunin dachte, beliebige, von allen „Staaten“, auch allen autoritären „Organisationen“ befreite Konföderation; ein glück suchender, subjektsuchender Nominalismus; die Steigerung des Menschen zur Begeisterung statt zur Demut, zum Marschrhythmus statt zum Choral, zum Christentum der Freude, Liebe und Seelichkeit [sic!] statt der sublimen Untertanengesinnung des Sündengefühls oder anderer fortdauernd betonter Depressionen; eine Steigerung zum allerstärksten Individualgefühl statt der bloßen „Begnadigung“, wozu der erste deutsche Machtlehrer, Abstraktionslehrer Luther das

---

<sup>404</sup> Vgl. Raoul Hausmann: „Heimatklänge!“. In: *Der Dada* 3 (1920), S. 5.

<sup>405</sup> Ball: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, S. VII.

<sup>406</sup> Anson Rabinbach: *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley, Los Angeles, London 1997, S. 89.

<sup>407</sup> Bloch: „Ueber einige politische Programme und Utopien in der Schweiz“, S. 159 und 161.

<sup>408</sup> Nach Georges Batailles Begriff, vgl. dazu Clemens Pornschlegel: *Hyperchristen: Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien Zur Präsenz religiöser Motive in der Literarischen Moderne*. Wien und Berlin 2011.

erste Gnadenerlebnis aus eigener innerer Mystik pervertiert hat.<sup>409</sup>

Als Ursprung der zeitgenössischen Konflikte und als kritischer historischer Wendepunkt erscheint sowohl bei Bloch als auch bei Ball das Zeitalter der Reformation. Die Reformationsbewegung wird darin lesbar als die nicht realisierte deutsche Revolution und Luther als Anfang allen Übels. Anarchismus und katholische Mystik gehen, wie seit Bloch schon oft bemerkt worden ist, bei Ball eine eigentümliche Allianz ein. Wie in Blochs eigenen Texten fungiert Thomas Münzer dabei als alternative Integrationsfigur dieser scheinbar widersprüchlichen Tendenzen, als anarchistischer charismatischer „Theologe der Revolution“, um Blochs späteren Buchtitel aufzugreifen.<sup>410</sup>

Historisch gesehen bleibt die Gruppe der heulenden „Hurrahyänen“ für Ball natürlich nicht auf Luther und seine Nachfolger beschränkt: Die mitunter etwas mutwillige Genealogie – Bloch spricht in seiner Rezension vom „Eindruck gewisser kenntnisloser Animositäten“, den die Leser der *Kritik* gewannen –,<sup>411</sup> die Ball in *Zur Kritik der Deutschen Intelligenz* entwirft, erstreckt sich von Luther über Friedrich den Großen, Kant, Hegel und Marx bis zu seinen Zeitgenossen, darunter besonders Max Scheler, Friedrich Naumann und Walter Rathenau. Anson Rabinbach hat Balls häufig problematisch erscheinenden „inverted nationalism“ hervorgehoben, der den Konflikt zwischen Kriegsgegnern und Kriegsbefürwortern auf einen manichäischen Kampf reduziere.<sup>412</sup> Mehr noch als dieser Reduktionismus wiegt vielleicht Rabinbachs Beobachtung, dass Balls Kritik am protestantisch geprägten Obrigkeitsstaat selbst eine ‚Theologisierung‘ der Politik betreibe:

Ball's own theological criticism perpetuates and reenacts the very link between religion and politics that he ostensibly rejects, vitiating his own argument that theology, not politics or culture per se, lies behind German rationalism's nihilistic and Machiavellian impulses. The *Critique* recapitulates the theologization of politics that, according to Ball, is Luther's first sin.<sup>413</sup>

Ball selbst gehört bekanntermaßen zu den begeistertsten Rezensenten von Carl Schmitts *Politische Theologie*.<sup>414</sup> In seiner Rezension von 1924 lobt er Schmitts Schrift und besonders „die katholische (universale) Physiognomie ihres Verfassers“.<sup>415</sup> In Schmitt erblickt er sogar einen neuen akademischen Typus, den „Konfessor“, der „mit seltener Überzeugung Ideologe“<sup>416</sup> sei. In Schmitts These von der theologischen Grundierung aller modernen politischen Begriffe sieht Ball vor allem das Versprechen „of an organic reconciliation between aesthetic, theological, and political form under the aegis of a Catholic imperium“<sup>417</sup>.

---

<sup>409</sup> Bloch: „Ueber einige politische Programme und Utopien in der Schweiz“, S. 160. Zu Balls christlichem Anarchismus ist bereits viel geschrieben worden. Vgl. zuletzt Eckhard Fülus: *Anarchie und Mystik. Hugo Balls theologisch-politische Kritik an der Moderne*. Berlin 2014.

<sup>410</sup> Ernst Bloch: *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*. München 1921.

<sup>411</sup> Ernst Bloch: „Rundschau *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*“. In: *Die Weltbühne*, Jg. 15, Nr. 29 (10.7.1919).

<sup>412</sup> Rabinbach: *In the Shadow of Catastrophe*, S. 87 und 91.

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Hugo Ball: „Carl Schmitts Politische Theologie“. In: *Hochland*, 21. Jg. (April 1924), Bd. 2, S. 261-286.

<sup>415</sup> Ebd., S. 261. Zu Balls Auseinandersetzung und Kontakt mit Schmitt vgl. Trevor Stark: „*Complexio Oppositorum*. Hugo Ball and Carl Schmitt“. In: *October* 146 (Fall 2013), S. 31-64; Andre Doremus: „La Théologie politique de Carl Schmitt vue par Hugo Ball en 1924“. In: *Les Études philosophiques*, Nr. 68, H. 1 (2004), S. 57-63; Ellen Kennedy: „Carl Schmitt und Hugo Ball. Ein Beitrag zum Thema ‚politischer Expressionismus‘“. In: *Zeitschrift für Politik* 35, Nr. 2 (1988), S. 143-162.

<sup>416</sup> Ball: „Carl Schmitts Politische Theologie“, S. 261.

<sup>417</sup> Stark: „*Complexio Oppositorum*. Hugo Ball and Carl Schmitt“, S. 61.

Rabinbach hat überdies gezeigt, wie sich unter die antipreußischen und antiprotestantischen oft auch antisemitische Aussagen mischen.<sup>418</sup> Vor allem die Kritik an Marx und an der Sozialdemokratie – Kapitel 4 der *Kritik* – unterstellt jüdischen Sozialisten und Sozialdemokraten mangelnden oder falschen Nationalismus. Auch in *Der ausgenagelte Hindenburg* finden sich antisemitische Züge, wenn etwa auf die Frage, wie man in Deutschland mitten im Krieg Marx hundertsten Geburtstag feiern werde, vom „stammverwandten Rathenau“<sup>419</sup> die Rede ist, dessen Beitrag zu Marx' Geburtstag ironisch als ein Buch mit dem Titel *Zum Besseren des Staates* angekündigt wird. Ein Buch mit diesem Titel hat Rathenau nicht geschrieben, aber der erfundene Titel evoziert doch eine Reihe von Rathenaus im prophetischen Gestus gehaltenen Texten, wie sein *Von kommenden Dingen*, der 1917 erschienen war – gewissermaßen ein Konkurrenzprodukt zu Balls eigener Arbeit an der *Kritik* – und den Ball mit Luthers *An den Adel deutscher Nation* verglichen hatte.<sup>420</sup> Für Ball wird Rathenau zum Vertreter einer „fortwirkenden Konspiration der protestantischen mit der jüdischen Theologie“.<sup>421</sup>

Neben geistesgeschichtlichen Vertretern gilt Balls *Kritik* auch einigen namhaften Autoren aus dem Kanon der deutschen Literatur. Lessings Märtyrerdrama *Philotas* und die berühmte Chorpartie aus Kleists Ode „Germania an ihre Kinder“ (1813),<sup>422</sup> ein Aufruf zum hemmungslosen Partisanenkrieg, greift Ball bereits in der *Der ausgenagelte Hindenburg* als zentrale literarische Beispiele der Literaturgeschichte für patriotisches Hurrahyänenheulen auf. Vorbild ist hier Franz Mehrings Buch *Die Lessing-Legende* mit dem aussagekräftigen Untertitel *Zur Geschichte und Kritik des preußischen Despotismus und der klassischen Literatur*.<sup>423</sup>

Die Bismarktürme in deutschen Landen wackeln und beben... Bis dahin hat's seine Zeit. Lessing prägte das Wort vom Sterben „zum Besten des Vaterlandes“: Das Schlachtfeld als Wohltätigkeitsveranstaltung. Und ein berühmter Freiheitsdichter sang: „Schlag sie tot... (die Franzosen nämlich)... das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht.“ Heute benageln sie die Hindenburg. Eine feste Hindenburg ist unser Gott.<sup>424</sup>

---

<sup>418</sup> Rabinbach: *In the Shadow of Catastrophe*, S. 93-94: „Any account of the *Critique* today must also consider this dilemma, since Ball exemplifies the paradox of an intellectual who repudiated the nationalism of the right while seeing Germany's salvation in an apocalyptic and inverted nationalism that believed German politics was held hostage by a mysterious 'Jewish' power.“ Rabinbach ist zur Zeit der Veröffentlichung seines Buches besonders interessiert an der Frage, wie deutscher Nationalismus nach der Wiedervereinigung aussehen kann und welche Gefahren ein linker Nationalismus historisch gesehen mit sich bringt.

<sup>419</sup> Vgl. dazu auch Bernd Wacker: „Ein rabiater Antisemit? Hugo Balls Sicht des Alten Testaments und des (deutschen) Judentums“. In: Ders. (Hg.): *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*. Paderborn [u.a.] 1996, S. 131-169, hier: S. 149-150.

<sup>420</sup> Ball: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, S. 295.

<sup>421</sup> Wecker: „Ein rabiater Antisemit?“, S. 150.

<sup>422</sup> „Eine Jagdlust, wie wenn Schützen / Auf der Spur dem Wolfe sitzen! / Schlagt ihn tot! Das Weltgericht / Fragt euch nach den Gründen nicht!“. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner. München 1985. Bd. 1, S. 716-719, hier: S. 718. Die eigentlich auf Horaz' Oden (3.2, V. 13) zurückgehende Wendung (vgl. Horaz: *Oden und Epoden*. Lateinisch und deutsch nach der Übersetzung von Will Richter. Überarbeitet und mit Anmerkungen versehen von Friedemann Weitz. Darmstadt 2010, S. 144-145) zitiert Ball hier aus Lessings Trauerspiel *Philotas* (1759). Ob das Selbstopfer von Lessings *Philotas* in diese Reihe passt, ließe sich allerdings diskutieren.

<sup>423</sup> Mehrings Buch erschien zuerst 1893 und dann in einer zweiten und erweiterten Auflage 1906.

<sup>424</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146.



Balls „Hindenbürger“ verkörpern, was Ernst Bloch fast zeitgleich als die „altererbte Servilität“<sup>425</sup> der Deutschen bezeichnet. Beide leiten dieses Untertanendenken von Luther her.

Mit der Vergottung Hindenburgs spielt Ball offensichtlich auf das bekannte Kirchenlied an, das Heinrich Heine die „Marseiller Hymne der Reformation“<sup>426</sup> genannt hat und dessen „alte, geharnischte Worte“<sup>427</sup> sich während des Ersten Weltkriegs in protestantisch militaristischen Kreisen größter Beliebtheit erfreuten.<sup>428</sup> Was bei Ball nur implizit im abgeänderten Luther-Zitat „Eine feste Burg ist unser Gott“<sup>429</sup> deutlich wird, formuliert Bloch ganz explizit:

Es ist dieser Anschauung zufolge das große deutsche Verderben, daß die Deutschen selbst nach oben hin noch die Pflicht, das Gebot, den Gehorsam gegen das „Gesetz“ transplantieren: „und war’ er in Ketten geboren“, also den Rousseau, selbst bei Schiller, Kant, Fichte, immer wieder lutherisch abstrakt, und unreal nach innen in den tatlos sich entschädigenden Begriff abregieren. So wurde Münzer unterschlagen, spurlos versenkt, so läßt man im Äußeren, Politischen, greifbarst Realen alles bei der altererbten Servilität bestehen, hält sich für frei, weil man den Zwang liebt, und weicht ins Intelligible aus: um dort bei sich zu sein, Musik zu machen, diese Verdrängungskunst, oder sonstwie im leersten Formalismus, im dauernden, rhapsodischen Scotismus der getrennten Sphären von Mechanik und Idealität zu schwelgen.<sup>430</sup>

Ball und Bloch teilen die Begeisterung für Thomas Münzer, der gleichsam zur Chiffre für eine Revolution wird, die endgültig mit dem lutherischen Autoritarismus bricht. Münzer steht dabei für einen ‚neuen Menschen‘ und eine neue politische Ordnung. Im ersten Kapitel von Balls *Zur Kritik der Deutschen Intelligenz*, das sich den Widersachern Luther und Münzer widmet, schließt Ball mit der Frage, wann ihm „Deutschland, wann [...] ihm Europa ein Denkmal setzen“<sup>431</sup> werde. Die Frage zielt wie schon Balls Glosse auf die Möglichkeit nach der Errichtung eines oppositionellen Denkmals. Für Ball hat die Reformation das revolutionäre Versprechen nicht einlösen können, sondern stattdessen den Feudalismus nachhaltig gestärkt. Die Reaktion auf den Krieg kann für Ball nun eine Revision dieser historischen Fehlleistungen sein, der Entwurf eines Gegenbildes zum Staatsprotestantismus nach Luther: ein ikonoklastisches Denkmal für Thomas Münzer.<sup>432</sup>

Sowohl Bloch als auch Ball knüpfen damit an bestehende Traditionen an, die im Bildersturm der Wiedertäufer des 16. Jahrhunderts die einzig wahre Revolution sehen, die in Deutschland

---

<sup>425</sup> Bloch: „Ueber einige politische Programme und Utopien in der Schweiz“, S. 116.

<sup>426</sup> Heinrich Heine: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. In: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Winfuhr. Bd. 8/1. Bearb. von Manfred Winfuhr. Hamburg 1979, S. 9-120, hier: S. 41.

<sup>427</sup> Ebd.

<sup>428</sup> Zur politischen Rezeptionsgeschichte des Chorals vgl. Michael Fischer: *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral Ein feste Burg ist unser Gott zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*. Münster 2014. Der Text stammt von Martin Luther und ist eine Auslegung von Psalm 46.

<sup>429</sup> Das zweite Kapitel von Balls *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* beginnt mit einem ganz ähnlichen Wortspiel „Eine feste Burg ist unser Protestantismus: das ist von nun an das nationale Motto, an dem die Geister scheitern.“ (SW 5, S. 183.)

<sup>430</sup> Bloch: „Ueber einige politische Programme und Utopien in der Schweiz“, S. 160.

<sup>431</sup> Ball: *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, S. 56.

<sup>432</sup> Vgl. dazu die folgenden zwei Abschnitte dieses Kapitels.

je stattgefunden hat.<sup>433</sup> Schon Friedrich Engels, August Bebel oder Karl Kautsky hatten die Wiedertäufer unter die „Vorläufer des Sozialismus“<sup>434</sup> gerechnet. Ball hat bereits in seinem ersten Artikel für *Die Freie Zeitung* Münzer und Bakunin in der Kompromisslosigkeit ihres Denkens zusammengeführt und den Wunsch nach einem Münzer-Denkmal artikuliert:

[...] man weiß, daß Thomas Münzer seinen Streit gegen das „geistlose Fleisch von Wittenberg“, wie er Luther nannte, so prinzipiell führte, wie nur etwa Bakunin seinen Kampf gegen das geistlose Fleisch der Staatssozialisten; man weiß, daß hier ein Fall theologischer Staatsraison von wichtigster historischer Bedeutung vorliegt. Sollten das nicht Gründe genug für einen jungen, sozialistisch geschulten Philologen sein, die Akten auszugraben und endlich dem Manne ein Denkmal zu setzen, der wie kein zweiter Deutscher die Religion in der Freiheit (nicht in der gottgewollten Abhängigkeit), im Aufstand (nicht im Augenaufschlag) und in der Begeisterung (statt in der Gnade) sah.<sup>435</sup>

Wie in Balls *Kritik* treffen Luther und Münzer hier als Antipoden zweier gegensätzlicher historischer Tendenzen aufeinander.<sup>436</sup> Münzers Enthusiasmus stellt einen fundamentalen Gegenentwurf zum Obrigkeitsstaat nach Luther dar. Bereits bei Bloch wird Münzer zu einem charismatischen Führer an der Spitze von „gärenden Massen“,<sup>437</sup> im Sinne von Max Webers Idealtypus, stilisiert: Er erscheint losgelöst von traditionellen oder institutionellen Erwartungen, „[e]s war trübe um ihn von vorn an.“<sup>438</sup> Die Figur Münzers reicht bei Bloch in die politische Gegenwart hinein und vermischt in sich Vergangenes und Gegenwärtiges:

So blicken wir auch hier keineswegs zurück. Sondern uns selber mischen wir lebendig ein. Und auch die anderen kehren darin verwandelt wieder, die Toten kommen wieder, ihr Tun will mit uns nochmals werden. Münzer brach am jähsten ab und hat doch das weiteste gewollt.<sup>439</sup>

Ernst Blochs Buch über Thomas Münzer soll also zu einer solchen Verbindung von Vergangenem und Gegenwärtigem, zu „Geschichte im fruchtbaren Sinn“<sup>440</sup> werden. Hugo Balls *Der ausgenagelte Hindenburg* wäre dann, auch wenn beide Autoren das nicht so gesehen hätten, ein analoges Projekt, ein imaginiertes Denkmal, das in der Errichtung zerstört wird, ein anarchistisches Denkmal, das die Befreiung von der Vergangenheit anschaulich macht, und den historischen Ausnahmefall eines oppositionellen Denkmals darstellen würde. Münzer ist für Ball eine ikonoklastische Figur, der Vertreter religiöser Anarchie. Die Figur

---

<sup>433</sup> Vgl. hierzu etwa Martin Warnke: „Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535“. In: Ders. (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung von Kunstwerken*. München 1973, S. 65-98.

<sup>434</sup> Friedrich Engels: *Der deutsche Bauernkrieg*. In: Karl Marx und Friedrich Engels: Werke. Bd. 7. Berlin 1960 (= MEW); Karl Kautsky: *Vorläufer des neueren Sozialismus*. Stuttgart 1895, dort Kapitel 8: „Die deutsche Reformation und Thomas Münzer“.

<sup>435</sup> Hugo Ball: „Aufgabe für einen deutschen Philologen. Zur Reformationsfeier“. In: *Die Freie Zeitung*, Jg. 1, Nr. 48, 19. Juni 1917, S. 200. Der Text entspricht zum Teil Passagen in Balls *Kritik*.

<sup>436</sup> Die gekürzte und überarbeitete Fassung von *Zur Kritik der Deutschen Intelligenz* trägt bekanntlich den Titel *Die Folgen der Reformation*, welcher die Stoßrichtung von Balls Argument noch deutlicher zum Ausdruck bringt. Vgl. zu Balls Bearbeitung des Textes den Kommentar der Werkausgabe (SW 5).

<sup>437</sup> Bloch: *Thomas Münzer*, S. 13.

<sup>438</sup> Ebd., S. 20.

<sup>439</sup> Ebd., S. 13. Aus dem ersten Abschnitt „Wie zu lesen sei“.

<sup>440</sup> Ebd.

Münzers, wie sie sich Bloch und Ball vorstellen, verkörpert keinen avantgardistischen Messianismus, sondern den Wunsch nach einem neuen politischen Ikonoklasmus.

### **Ikonoklasmus und politischer Tastsinn**

Wie oft habe ich, wenn ich am Denkmal Alexanders III. vorüberging, in Gedanken die „Witwe“ – die Maschine des Dr. Guillotin – auf seinem Granitsockel aufzustellen versucht ..., man möchte doch so gern an der Geschichte teilhaben! Na, und was ist das schon für eine Geschichte ohne die Guillotine?<sup>441</sup>

Erst fällt der Kopf des Zaren, darauf das Zepter, dann der Reichsapfel mit der Hand, die ihn hält, bis schließlich der ganze Zarenkörper mitsamt dem Thron vom Denkmalssockel gerissen wird und zerbricht. Die eindrucksvolle Eröffnungssequenz von Sergej Eisensteins *Re-enactment* der Oktoberrevolution, in seinem Film *Oktober* von 1928 setzt eine ikonoklastische Gemeinschaftsaktion an den Anfang der Revolution.<sup>442</sup> Der kollektiv errungene Sieg über den Zarismus wird sinnbildlich in der Zerstörung des Zarenkmals veranschaulicht, die Zerstörung des Denkmals ist Anfang und Ende der Revolution zugleich, weshalb die Szenen vom revolutionären Bildersturm Eisensteins filmische Re-Inszenierung der Revolution eröffnen und zugleich den Erfolg der Revolution registrieren können. Wie Eisenstein geht es Ball in *Der ausgenagelte Hindenburg* darum, die Revolution im Denkmalsturz greifbar werden zu lassen und so die unmittelbare Plastizität der geschichtlichen Ereignisse aufzuzeigen.<sup>443</sup> Der Denkmalsturz adressiert nicht nur die Fernsinne, sondern vor allem die Nahsinne – den Tastsinn der Beteiligten. Für Eisenstein und für Ball garantiert der politische Ikonoklasmus die taktile und haptische Beglaubigung der Veränderbarkeit von Geschichte. Der kollektive ikonoklastische Akt belegt auf emphatische Weise, dass sich Revolutionen überhaupt machen lassen, dass einzelne Menschen im Kollektiv nicht nur als Zuschauer daran teilhaben, sondern auch aktiv in das historische Geschehen eingreifen können.

Wider Erwarten hat jene emphatische Zerstörung von Bildnissen und Statuen, nicht allein durch religiöse Fanatiker, ihre Anziehungskraft auch im 21. Jahrhundert behalten.<sup>444</sup> Moderne Regimewechsel gehen in vielen Fällen immer noch mit einer *damnatio memoriae*

---

<sup>441</sup> Sergej M. Eisenstein: *Yo, ich selbst: Memoiren*. Bd. 1. Hg. mit Vorwort und Anmerkungen von Naum Klejman. Übers. von Regine Kühn und Rita Braun. Erg. Neuauf. Berlin 1998, S. 99.

<sup>442</sup> *Oktober* (Oktiabr). Regie: Sergej M. Eisenstein. Regieassistent: Grigorii Alexandrov. Kamera: Eduard Tisse. Sovkino 1928.

<sup>443</sup> Die Filmwissenschaftlerin Anne Nesbet hat Eisensteins Verhältnis zur Geschichte in *Oktober* und die besondere Bedeutung des Tastsinns betont und zugespitzt mit dem Verlangen des ungläubigen Thomas verglichen. Anne Nesbet: *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London 2003, S. 76-77. „Eisenstein’s relationship to history is like that of the Gospel’s Doubting Thomas, whose faith could not be complete until his fingers had felt the wound of the risen Christ.“

<sup>444</sup> Die Zerstörung archäologischer Fundstätten im Syrienkrieg oder die der Buddha-Statuen von Bamian durch die Taliban 2001 werden oft als moderne Beispiele angeführt, oder auch die gewaltsamen Umstürze im Irak und in Libyen, dennoch wäre auch zu fragen, ob es denn immer noch Formen des Denkmalsturzes in demokratischen Staaten gibt. Dazu die Ausstellung „Iconoclasm“ und das begleitende Buch von Bruno Latour und Peter Weibel: *ICONOCLASH. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Karlsruhe, Cambridge (Mass.) 2002. Grundlegend zum Thema des Denkmalsturzes oder politischem Ikonoklasmus auch: David Freedberg: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989; Winfried Speitkamp (Hg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen 1997; Martin Warnke (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung von Kunstwerken*. München 1973.

einher.<sup>445</sup> Die modernen Versuche „einer Befreiung von der Geschichte“<sup>446</sup> fallen natürlich nicht immer gleichermaßen gewalttätig aus, doch die aktive Zerstörung politischer Gebäude, Standbilder und Wahrzeichen oder ihre Umbenennung und Überschreibung sind auch in demokratischen Gesellschaften probate Mittel der Erinnerungspolitik. Anschaulich lässt sich dieser Vorgang des Denkmalsturzes am Beispiel des Schicksals sowjetischer Denkmäler heute im Szobo-Park in Budapest beobachten, einem Friedhof für sowjetische Denkmäler, der zu einer Art Freilichtmuseum geworden ist.<sup>447</sup> In den 1990er Jahren, nach dem Ende der Sowjetunion und im Zuge der deutschen Wiedervereinigung, knüpft sich daran die Frage, inwiefern schon die Dekontextualisierung von Denkmälern genügen könnte, um einen ähnlichen Effekt zu zeitigen.<sup>448</sup> Und erneut stellt sich die Frage in Bezug auf den Umgang mit dem geplanten Denkmal für „Freiheit und Einheit“ in Berlin, das auf dem Sockel des einstigen Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmals entstehen soll und noch im Entwurfsstadium von seinen Gegnern den Titel „Einheitswippe“ erhalten hat.<sup>449</sup>

Während die politischen Ereignisse und Repräsentationsformen des frühen 20. Jahrhunderts vor allen Dingen die Fernsinne adressieren, von öffentlichen Kundgebungen bis hin zu massendemokratischen Wahlen und Revolutionen, erscheint es in diesem Kontext zielführend, nach der Bedeutung des Tastsinns für die Vorstellung politischer Teilhabe zu fragen. Gerade mit dem Anbrechen des massendemokratischen Zeitalters scheint die Möglichkeit der direkten Teilhabe in weite Ferne zu rücken, ja sich, sobald sie gegeben ist, auf seltsame Weise zu verflüchtigen. Mit der Erfahrung der Russischen Revolution wird für Eisenstein und auch für Hugo Ball im politischen Ikonoklasmus jedoch ein Akt genuiner, weniger distanzierter, Teilhabe erkennbar. Der Tastsinn steht hier für die Erfahrung einer historischen Unmittelbarkeit ein. Im ikonoklastischen Akt hat zudem auch der Einzelne Anteil an der Revolution.

Ikonoklasmus als Modus der Kritik, vor allem auch der Selbstkritik moderner Kunst, findet sich in verschiedenen avantgardistischen Strömungen wieder.<sup>450</sup> Der metaphorische Gebrauch des Worts Ikonoklasmus im künstlerischen und im politischen Kontext suggeriert dabei, der Zerstörung von Kunstwerken würde mehr anhaften, als ins Auge fällt: Von Seiten der Kritiker impliziert er profane Blasphemie, von Seiten der Befürworter den Umsturz einer quasi göttlichen Ordnung, die Zerstörung von Autoritäten, die jenseits der sichtbaren Institutionen liegen, wie transzendenten Gesetzen oder souveränen Entscheidungsträgern. Das von Hugo Ball gemeinsam mit Richard Huelsenbeck verfasste vor-dadaistische Manifest hat bereits 1915 die ikonoklastische Parole für das Projekt der Dadaisten in Zürich

---

<sup>445</sup> Uwe Fleckner: „damnatio memoriae“. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Hg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler. 2 Bde. München 2011. Bd. 1: *Abdankung bis Huldigung*, S. 208-214.

<sup>446</sup> Günther Lottes: „Damnatio historiae. Über den Versuch einer Austreibung der Geschichte in der Französischen Revolution“. In: Speitkamp (Hg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*, S. 22-48.

<sup>447</sup> Mehr Informationen unter <http://www.mementopark.hu>.

<sup>448</sup> Vgl. etwa die Um- und Rückbenennung von Straßen in Berlin, dazu Maoz Azaryahu: „Zurück zur Vergangenheit? Die Straßennamen Ost-Berlins 1990- 1994“. In: Speitkamp (Hg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*, S. 137-154.

<sup>449</sup> Andreas Kilb: „Diskussion um ‚Einheitswippe‘: Ist sie das Spaßmal der Nation?“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.6.2017. In den USA wird gleichzeitig etwa heftig um den Umgang mit Konföderierten Denkmälern in den Südstaaten gestritten. Vgl. Rebecca Solnit: „The Monument Wars“. In: *Harper's Magazine* (Januar 2017) (<https://barpers.org/archive/2017/01/the-monument-wars/3/>).

<sup>450</sup> Zum Ikonoklasmus in der Kunst der Moderne vgl. Dario Gamboni: *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London 1997.

ausgegeben:<sup>451</sup> „Wir ergreifen die Partei der Bilderstürmer und aller Radikalisten.“<sup>452</sup> Der „ausgenagelte Hindenburg“ kommt zu diesem Zeitpunkt wie gerufen: Eine Statue, die ihre Betrachter zur Benagelung einlädt und zur aktiven Teilhabe aufruft, verletzt in der Wahrnehmung der institutionalisierten zeitgenössischen Kunst und erst recht im Verständnis der Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts die Vorstellung von einem ästhetischen Distanzverhältnis zum künstlerischen Objekt. Georg Simmels Essay *Der Henkel* von 1909 adressiert dieses ästhetische Paradigma, wenn er im Zusammenhang mit sogenannter Gebrauchskunst feststellt:

[I]ndem der reale Gegenstand in Wechselwirkungen mit allem steht, was um ihn herum flutet oder beharrt, der Inhalt des Kunstwerkes aber diese Fäden abgeschnitten hat und nur seine eigenen Elemente zu selbstgenügsamer Einheit verschmilzt – lebt das Kunstwerk ein Dasein jenseits der Realität. Aus den Anschauungen der Wirklichkeit, aus denen das Kunstwerk freilich seinen Inhalt bezieht, baut es ein souveränes Reich [...].<sup>453</sup>

Das mehrfach aufgelegte Buch *Das Problem der Formen* Adolf von Hildebrands, eines der führenden Bildhauer des Kaiserreichs, auf das Carl Einstein in seiner Kritik der europäischen Kunst direkt Bezug nimmt, gibt hierfür das klassische Beispiel ab.<sup>454</sup> Für die idealistisch geprägte normative Ästhetik kann das Objekt der Betrachtung nicht zum Anfassen gemacht sein, geschweige denn zum Benageln. Allein schon die taktile Berührung des Kunstwerks bewegt sich abseits der Vorstellungen der institutionalisierten Kunst. Abgeschlossenheit und Distanz sind grundlegende Voraussetzungen für das Verständnis. Kubismus und Dadaismus brechen bekanntlich mit diesen Vorstellungen, gerade auch im Rekurs auf afrikanische Kunst. Die Irritationskraft, die in der eigentümlichen Plastizität und dem ausgestellten Praxisbezug dieser Skulpturen liegt, lässt sich rückblickend nicht mehr so leicht nachvollziehen. Anders mag es jedoch mit der politischen Entrüstung stehen, die sich angesichts der Benagelung des hölzernen Generalskörpers entlud. Denn entgegen der

---

<sup>451</sup> Es gibt bereits verschiedene Aufsätze, die sich Balls oder dem dadaistischen Ikonoklasmus gerade im Zusammenhang mit anderen dadaistischen Künstlern widmen, zuletzt Debbie Lewer: „Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich“. In: *Oxford Art Journal* 32.1 (2009), S. 17-35. Allerdings gehen diese Texte nicht auf Balls „Der ausgenagelte Hindenburg“ ein.

<sup>452</sup> So heißt es in dem „Programm zur Gedächtnisfeier für gefallene Dichter“ im Februar 1915, das Ball und Huelsenbeck für die gemeinsame Soiree herausgeben hatten. Hugo Ball und Richard Huelsenbeck: „Ein literarisches Manifest“ [1915]. Zitiert nach *Hugo Ball (1886-1986) Leben und Werk. Ausstellungskatalog*. Hg. von Ernst Teubner. Berlin 1986, S. 116.

<sup>453</sup> Georg Simmel: „Der Henkel“. In: Ders.: *Hauptprobleme der Philosophie – Philosophische Kultur*. Hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1996 (= Gesamtausgabe, 14), S. 278-286, hier: S. 278.

<sup>454</sup> Es ist interessant zu sehen, wie Hildebrand den Tastsinn in die fokussierte Betrachtung von Kunstwerken auslagert: „Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto mehr teilt sich die ursprüngliche Gesamterscheinung in Einzelperscheinungen, in gesonderte Bilder. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, daß er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfokus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt und die darauf fußenden Vorstellungen sind keine Gesichtseindrucksvorstellungen (von nun an kürzer: Gesichtsvorstellungen), sondern Bewegungsvorstellungen und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens. Alle unsere Erfahrungen über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zustande gekommen. Sei es nun ein Abtasten mit der Hand oder mit dem Auge. Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus und die Vorstellungen bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Komplex bestimmter Bewegungsvorstellungen heißt eine plastische Vorstellung.“ (Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Dritte Auflage. Strassburg 1918, S. 6-7.)

Absicht ihrer Erbauer, stellte die Nagelung der Statue in den Augen vieler zeitgenössischer Beobachter einen Angriff auf die Vorstellung väterlicher Unangreifbarkeit von politischen oder militärischen Figuren und Machträgern dar. Kunst und Politik werden gleichermaßen „in einem ideellen Raum“ verortet, der ihnen Immunität gewährt.<sup>455</sup> Zahlreiche Zeitungsartikel bekunden Entsetzen über den zerstörerischen Angriff auf die öffentliche Person des Generals Hindenburg. Die öffentliche Nagelung erscheint einigen Kommentatoren gar als gemeinschaftlicher Vatermord vor den Augen der politischen Öffentlichkeit. Die *Jenaische Zeitung* bringt ihre Empörung über die Nagelung des Feldmarschalls in der Reichshauptstadt besonders lautstark zum Ausdruck: „In Berlin will man einen ‚Eisernen Hindenburg!‘ errichten! Da dort, soviel wir sehen, noch niemand sich gegen den Plan gewendet hat, so soll es von hier geschehen.“<sup>456</sup> Warum man nicht die für solche Anlässe gewöhnlich verwendeten Objekte gewählt habe, die keinen lebenden Menschen abbilden, kann die Zeitung nicht nachvollziehen. Um ihren Lesern die Abwegigkeit und die Abartigkeit des Vorhabens vor Augen zu führen, greift sie zu einem eindrücklichen Beispiel:

Unbegreiflicherweise fühlt man in Berlin anscheinend nicht die Unmöglichkeit, die Nagelung von Kreuzen oder symbolischen Figuren auf das Abbild eines Lebenden zu übertragen. Um sich die Absichten der Berliner klar zu machen, bitten wir den Leser sich vorzustellen, daß irgendwo auf öffentlichem Platze ein Standbild seines eigenen Vaters stände, und daß nun jeder Mensch berechtigt sei, dem Gebilde Nägel in Lunge, Herz und Magen zu bohren. Man denke sich die Geistesblitze, die ganz unvermeidlich sind, wenn die Nagelung der Magengegend vor sich geht – und dann wird man uns zustimmen, wenn wir sagen, daß man im Begriff ist, Hindenburg zu beleidigen!<sup>457</sup>

Die Zeitung sieht den Tatbestand der Beleidigung erfüllt, wobei die eigentliche Beleidigung in Vorstellungen zu liegen scheint, wie sie aus der Nagelung der Portraitstatue erwachsen. Auf die Pläne der Stadt Wilhelmshaven im gleichen Jahr eine Nagelstatue eines Seemanns mit dem Gesicht des Admirals Tirpitz zu errichten, reagierte die Akademie der Künste in Berlin mit äußerster Ablehnung. In der Stellungnahme der Akademie wird die Haltung gegenüber der Praxis der Kriegsnagelungen insgesamt deutlich, besonders jedoch gegenüber den „Portraitstatuen“, jenen Statuen, die lebenden Menschen nachempfunden sind. Neben dem geringen künstlerischen Wert der Nagelstatuen und dem schlechten Beispiel fürchtet die Akademie um nichts weniger als das Ansehen der „deutschen Kunst und Kultur“<sup>458</sup>:

Die Akademie der Künste hält es für ihre Pflicht, die Stadt Wilhelmshaven im künstlerischen Interesse vor der Ausführung eines solchen Planes zu warnen. An zahllosen Stellen in Deutschland sind Nagelungen von Standbildern und Wahrzeichen zur Sammlung von Mitteln für die Kriegshilfe vorgenommen worden, und es lässt sich vom künstlerischen Standpunkt aus schließlich wenig gegen die Fälle einwenden, bei denen es sich um ein ganz einfaches Gebilde handelt, ein Eisernes Kreuz, Türen, heraldische und symbolische Wahrzeichen usw. handelt.

---

<sup>455</sup> Georg Simmel: „Der Henkel“, S. 278.

<sup>456</sup> „Kriegs-Wahrzeichen“. In: *Jenaische Zeitung*, Sonntag, 18. August 1915, Zweites Blatt Nr. 184, S. 2.

<sup>457</sup> Ebd.

<sup>458</sup> „Die Akademie der Künste gegen die Nagelungsdenkmäler“. In: *Hamburger Fremdenblatt* (9.12.1915).

*Etwas künstlerisch ganz Unmögliches ist aber die Benagelung von Portraitstatuen.* Das Beispiel des *Hindenburg-Kolosses* in Berlin sollte allen andern Städten warnend vor Augen stehen. Es ist doppelt traurig, daß gerade die Ereignisse unserer großen Zeit einen Niederschlag in so minderwertigen Erzeugnissen untergeordneter künstlerischer Kräfte gefunden haben, und es wäre tief beklagenswert, wenn der Geschmack des Publikums durch solche Verirrungen noch mehr verwirrt werden und verbildet werden sollte. Wir möchten daher im Interesse des Ansehens unserer deutschen Kunst und Kultur Euer Hochwohlgeboren [d. i. der Bürgermeister Wilhemshavens, S.H.] und den städtischen Körperschaften der Stadt Wilhelmshaven dringend ans Herz legen, die Ausführung des Plans der Benagelung einer Tirpitz-Figur zu verhindern.<sup>459</sup>

Der bekannte Architekt Franz Schwechten begrüßte den Aufruf der Akademie und bemerkte, dass es „mehr, als noch Sache der Kunst [...] eine des Takts und des guten Geschmacks“<sup>460</sup> sei, von der Idee abzulassen. Takt bezeichnet hier die richtige Distanz zum Gegenstand. Ästhetische und politische Distanznahme fallen dabei zusammen: Abgetastet wird nur mit den Augen. Der Konflikt entzündet sich daran, dass die Stellvertreterfigur unantastbar sein soll, wie der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt festhält:

Je naturalistischer die zu benagelnde Figur als Bildhauerarbeit behandelt ist, desto schlimmer ist die Verletzung des ästhetischen Prinzips. Trotz seiner Volkstümlichkeit muß der Gedanke Berlins, Hindenburg als „Eisernen Mann“ aufzustellen, vom künstlerischen Standpunkt verurteilt werden.<sup>461</sup>

Der Konflikt liegt auch hier offensichtlich nicht im Kunstwerk an sich begründet, sondern in einem falschen Naturalismus, der den dargestellten General allererst identifizierbar macht und damit sowohl die Souveränität des Kunstwerks als auch die Souveränität der deutschen Militärdiktatur gefährdet. Eine allegorische oder symbolische Statue könnte, in Hildebrandts Augen, benagelt werden, nicht hingegen eine Statue, in der die Nagler einen lebenden Menschen erkennen würden.

In der ästhetischen Kritik ist die spätere politische Kritik an demokratischer Teilhabe und demokratischer Repräsentation schon vorgezeichnet. Der Verlust von Takt, von angemessener Distanz, wird mit Anbrechen der demokratischen Ordnung als ästhetische Kränkung empfunden. Der Widerstand und das ästhetische Unbehagen, das die Anfangsphase der Weimarer Republik kennzeichnet, finden hier ihre diskursiven Vorläufer, die später in Position gebracht werden, um die neue demokratische Ordnung zu desavouieren und zu unterlaufen.<sup>462</sup>

Da Denkmäler von Monarchen, Militärs oder Politikern bis zu diesem Zeitpunkt für gewöhnlich erst nach deren Tod errichtet worden waren,<sup>463</sup> deutet die Darstellung eines noch

---

<sup>459</sup> Ebd.

<sup>460</sup> Ebd.

<sup>461</sup> Hans Hildebrandt: *Krieg und Kunst. Mit 36 Abbildungen zeitgenössischer Kunstwerke*. München 1916, S. 298.

<sup>462</sup> Dazu dann auch der Epilog der Arbeit: „Der Souverän geht schwimmen“.

<sup>463</sup> Vgl. dazu Alfred Neumeyer: „Monuments to ‚Genius‘ in German Classicism“. In: *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 2, Nr. 2 (Oktober 1938), S. 159-163. Das erste nicht-dynastische Denkmal in Deutschland war das Luther Denkmal in Wittenberg 1820; siehe Bettina Brandt: „Von der Kundgebungsmacht zum Denkanstoß. Das Denkmal als Medium politischer Kommunikation in der Moderne“. In: *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*. Hg. von Ute Frevert und Wolfgang Braungart. Göttingen 2004, S. 168-216, hier: S. 190.

recht lebendigen Vertreters des Kaiserreichs, der aber eben nicht der Kaiser ist, auf eine neue Zeitlichkeit der Politik und der politischen Vertreter hin, auf eine Veränderung im Denken politischer Repräsentation.<sup>464</sup> Denn etwas als Denkmal darzustellen, solange es existiert, bedeutet, es von seinem Ende her zu betrachten, nicht von einem bedeutungsvollen Anfang her, sondern immer schon als etwas Gewesenes. Die Tatsache, dass es sich um den scheinbar paradoxen Fall eines temporären oder, wie der Kunsthistoriker Michael Diers es genannt hat,<sup>465</sup> ephemeren Denkmals handelt, lenkt den Blick auf eine neue Eigenzeit des Politischen, die bereits vor Beginn der Weimarer Republik einen grundlegenden Umbruch der politischen Ordnung registriert.

Die Denkmalskultur des 19. Jahrhunderts hatte vor allen Dingen in der Tradition der Fürsten- und Ruhmesdenkmäler versucht, vergangene Größe zu vergegenwärtigen. Die in Deutschland besonders dominante romantische Idee eines Nationaldenkmals, der „Objektivierung“ (Thomas Nipperdey) von Nationalbewusstsein in einem Kunstwerk, prägt einen besonders eigentümlichen Denkmaltypus. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermischt sich jedoch, wie am Beispiel des „eisernen Hindenburg“ zu beobachten ist, dieser Denkmalskult des 19. Jahrhunderts mit modernen werbestrategischen Überlegungen. Noch bevor der Werbefachmann und Begründer des Arbeitsfeldes der *public relations*, Edward Bernays, ein Neffe Sigmund Freuds, die erste Kampagne zur Verbesserung des öffentlichen Bildes des nur wenig beliebten amerikanischen Präsidenten Calvin Coolidge plant,<sup>466</sup> können Projekte wie der „eiserne Hindenburg“ in Berlin auch als frühe Versuche politischer *public relations* verstanden werden. Der bereits erwähnte Robert Breuer hat 1915 in einem Text für *Die Schaubühne* den Zusammenhang zwischen der Errichtung des „eisernen Hindenburg“ und der Vermarktung von Produkten, die den Namen oder das Antlitz Hindenburgs trugen, erkannt.

Es ist also nicht notwendig, daß Hindenburg die Taschentücher, auf denen sein Bildnis gedruckt steht, die geölten Leinenwebe, die bereits ein Dutzend Maler von ihm herstellten, und die Puppen, die seine äußere Gestalt nachahmend jetzt allenthalben angefahren werden, als unkünstlerisch empfindet. Er wird diesen ganzen Betrieb wahrscheinlich als einen Faktor im strategischen Kalkül bewerten: Durchknetung der Masseninstinkte mit Zuversicht in das Symbol des Sieges.<sup>467</sup>

Viele zeitgenössische Artikel artikulieren die Sorge, dass sich dieser Warenfetisch unvorteilhaft auf das Verständnis politischer Repräsentation auswirken könnte. Dieses Ineinandergreifen von historischen Formen der Monumentalisierung und der Werbung für Alltagsprodukte parodiert auch eine Werbeanzeige für Odol Mundwasser, die den Tiergarten in Berlin 1913 in eine riesige Werbefläche von überdimensionierten Mundwasserflaschen verwandelt.<sup>468</sup>

---

<sup>464</sup> Vgl. zu dieser Frage eines sich verändernden Verhältnisses zur Zeit in der politischen Repräsentation auch Philip Manow: „Der Politiker als ‚ephemerer Denkmal‘ seiner selbst“. In: *Politische Repräsentation und das Symbolische. Staat – Souveränität – Nation*. Hg. von Paula Diehl und Felix Steilen. Wiesbaden 2016, S. 245-266.

<sup>465</sup> Michael Diers: „Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemereren. – zur Einführung“. In: Ders. und Andreas Beyer (Hg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Berlin 1993, S. 1-10.

<sup>466</sup> Siehe dazu Edward Bernays frühe Bücher *Crystalizing Public Opinion* (1923) oder *Propaganda* (1928).

<sup>467</sup> Breuer, „Der Eiserne Hindenburg“, S. 357-358.

<sup>468</sup> Die Anzeige stammt von dem Illustrator Arpad Schmidhammer und wurde in der in München erscheinenden Zeitschrift *Die Jugend* veröffentlicht (1913).





Abb. 12: Werbung für Odol Mundwasser in der Zeitschrift *Jugend* (1913)

Monumente sind zu einem Phänomen geworden, „that could be reified, commodified, and put at the service of a product destined for mass consumption“<sup>469</sup>. Die Spaziergänger betrachten die Mundwasserflaschen mit derselben Anteilnahme, mit der sie sonst die klassizistischen Skulpturen im Tiergarten ansehen würden. In der Parodie zeichnet sich bereits eine einschneidende historische Veränderung ab: das Überlagern von modernen Werbestrategien und politischer Erinnerungskultur. Der Warencharakter der Statuen und der Produktcharakter des Politischen zeigen sich in der Nagelstatue pervertiert. Mit dem Kauf eines Nagels kaufen die Nagler die Möglichkeit, zur „Rüstung“ aus Nägeln beizutragen, und zugleich das Recht, die dem Kriegshelden von Tannenberg nachempfundene Statue zu beschädigen, indem sie einen Nagel in den Stellvertreterkörper schlagen. Die in die Nagelung investierten Kräfte scheinen als die Kräfte der Nagelstatue zurück.<sup>470</sup>

<sup>469</sup> Karen Lang: „Monumental Unease: Monuments and the Making of National Identity in Germany“. In: *Imagining Modern German Culture 1889-1910*. Hg. von Françoise Forster-Hahn. Hanover (N. H.), London 1996, S. 275-299, hier: S. 279.

<sup>470</sup> So fasst Hartmut Böhme Marx' Auffassung des Fetischcharakters der Ware zusammen: „Die in die Dinge investierte Macht scheint als die Macht der Dinge zurück.“ Böhme: *Fetischismus und Moderne*, S. 319.

## Die ‚Abrüstung‘ des ‚eisernen Hindenburg‘

Als Hugo Balls Text *Der ausgenagelte Hindenburg*, der im Mai 1918 in der *Freien Zeitung* erscheint, liegt der Holzhindenburg noch nicht in einer Berliner Lagerhalle.<sup>471</sup> Die Revolution überlebt er unbeschadet, nur die Treppen, die zum Postament führen, werden gestohlen. Bei Ball kann sich das Charisma des abwesenden Feldherren, die symbolische Aufladung, nicht in der Statue manifestieren. Die Nagelung wird im Text stattdessen zu einer pervertierten Selbstentlarvung, die wie die Formel „vom Sterben zum Besten des Vaterlands“, aus dem Schlachtfeld eine „Wohltätigkeitsveranstaltung im Namen Millionenfachen Sterbens“<sup>472</sup> machen soll. Ball schreibt nicht über die Verlassenheit des Charismatikers. Balls Text, geschrieben 1917, registriert die Veränderungen des politischen Körpers, am Beispiel des Holzhindenburgs: Die Verschränkung von Akklamation und Zerstörung oder Zersetzung, das unausgesprochene Heilsversprechen, das bei Ball ebenfalls christologisch figuriert wird.

Wenn Weber die Kreuzigungsszene als Vergleich aufruft, um die Verlassenheit des Charismatikers zu verdeutlichen, dann inszeniert Balls Text einen Blickwechsel, der auf die Verlassenheit der Nagelnden zielt, um zu fragen: Wer sind die Nagelnden? Was geschieht wenn kein Platz für neue Nägel bleibt? Und skandalöser: Kann die Kreuzigung in diesem Kontext wiederholt werden?

Wer nagelt, steht an dieser Stelle nicht nur als Frage nach den Schuldigen des Krieges, nach denen, die den Heiland herstellen und zerstören. „Es ist nur ein Generalfeldmarschall“, tönt als Echo nach: Dieser lebt noch und ist nie ein Heiland gewesen. Ball macht aus der Szene der Nagelung eine politische *mise en abyme*, verschiedene Szenen der Akklamation werden ineinander gesetzt oder ins Gegenteil verkehrt. Das religiöse Pathos könne, suggeriert Balls Text, ebenso gut in einem revolutionären Bildersturm enden. Die Vorstellung vom Herausziehen der Nägel setzt eine zerstörerische Transformation der Statue in Szene, die hölzerne Stigmata produzieren und die Verletzung der Statue auf andere Weise lesbar machen würde. Beinahe schon als Vorzeichen der von Hindenburg selbst und anderen in Umlauf gebrachten ‚Dolchstoßlegende‘ wird die Verletzung der Statue in ihrer Ambiguität sichtbar. Die produzierte Aufmerksamkeit, der Zauber des Spontanen und Unmittelbaren, das gemeinschaftliche Band der Nagelung wird im Text immer wieder hinterfragt. Bei Ball wird die Nagelung zu einem denkbar banalen Spektakel der Wiederholung, keine Form nationaler Eucharistie. Die, die nageln sind immer andere; wobei der Text wiederholt insinuiert, lustvoller als die Nagelung könnte das Herausziehen der Nägel sein. Jene „schamhafte Lust“, die Frau Hindenburg beim Herausziehen der Nägel überkommt, teilt Balls Text, wenn er eine doppelte Inversion des Buchstäblichen und des Metaphorischen, des Benagelten und der Nagelnden, von Opfer und Opferenden betreibt. Die wiederholte Nagelung und ebenso die Entnagelung, die Produktion von Stigmata, scheinen dann mitunter einer entsakralisierten, ökonomischen Logik moderner Politik zu folgen.

Ball macht aus dem preußischen „Augenblicksgott“<sup>473</sup> ein besonderes Kriegerdenkmal, wie es der Protoanarchist Thomas Münzer in Balls und Blochs Augen verdient hätte. Dieses

---

<sup>471</sup> Ball: „Der ausgenagelte Hindenburg“, S. 146.

<sup>472</sup> Ebd.

<sup>473</sup> Hermann Useners Begriff des „augenblicksgotts“ (Hermann Usener: *Götternamen: Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung*. Bonn 1896, S. 279-280), den Max Weber im religionssoziologischen Teil von *Wirtschaft und Gesellschaft* („Die Entstehung der Religionen“, in: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 247) anführt, um die besondere Zeitlichkeit charismatischer Legitimation zu beschreiben, findet gewissermaßen eine Entsprechung in der Idee vom „ephemerem Denkmal“.

Denkmal stellt die Frage nach der Rechtfertigung der Kriegstoten und Verwundeten. Es ist hierbei aber kein Kriegerdenkmal im herkömmliche Sinne, das die Toten zu besonderen Bedeutungsträgern macht, Identität stiftet und hierbei die Zuschreibungsoperationen verdeckt.<sup>474</sup> Im Gegenteil: Die notwendigen Zuschreibungs- und Übertragungstechniken werden in Balls Glosse ostentativ ausgestellt und zugleich parodiert. In Balls Text geht aus dem ausgenagelten Hindenburg die Inthronisierung einer neuen, demokratischen Volkssouveränität hervor, die sich im Moment der Zerstörung des hölzernen Ersatzkaisers konstituiert. Die Dampfkräne, Aufzüge und Rutschen, die Balls Text erfindet, um die Kriegsinvaliden zur Nagelung herauf und wieder herunter zu befördern, sind auch demokratische Werkzeuge. Dem pseudo-archaischen Nagelungsritual stehen moderne Verkehrstechniken zur Seite. Aus dem besonders wasserresistenten Erlenholz wird ein charismatischer „Augenblicksgott“ produziert, der im Prozess seiner Herstellung zerstört wird. Dieser Augenblicksgott soll antastbar, fassbar werden; wie Balls Text appelliert das Propagandaprojekt an einen politischen Tastsinn, der jedoch die Gefahr einer ikonoklastischen Transformation des Denkmals in sich birgt, die Ball hervorkehrt. Wie gezeigt, ist es folgende Frage, die den Augenblicksgott aus Holz in Hugo Balls Glosse zu Fall bringt: Was geschieht, wenn kein Platz für neue Nägel bleibt?

Dass die Statue nie ausgenagelt wurde, mag das Schicksal von Balls Phantasie verdeutlichen, die nur im Reich des Möglichen existiert haben wird. Verschiedene Vorschläge wurden gemacht, was mit den Holzblöcken zu machen sei, nach dem Krieg aber fand sich kein Abnehmer.

Die Figur ist nie völlig benagelt worden, und je länger der Krieg währte, um so spärlicher wurden die Treppen zu dem Gerüst benutzt, das sie umgab und das die Opferwilligen betreten mußten. In der Revolution wurde das Gerüst gestohlen. Das Denkmal selbst hat ein beklagenswertes Schicksal. Die Tiergartenverwaltung kündigte ihm den Platz. Niemand wollte den Koloß übernehmen. Später ist er dann völlig verschwunden. Man munkelte er sei nach Paris oder gar nach Amerika für viel Geld verkauft worden. In Wirklichkeit verkamen die 21 Blöcke aus denen die Figur bestand, in einem Schuppen von Berlin N und wurden als Brennholz benutzt. Der [sic!] Kopf fand ein Baumeister und wies ihm auf seinem Lagerplatz eine ziemlich lieblose Unterkunft an. Hier entdeckte ihn, 1938, die Kriminalpolizei. Man plante, den Kopf Hindenburgs ins Märkische Museum zu schaffen, er ging jedoch mit seiner Höhe von 2 Metern durch keine Tür. Nach mühseligen Wanderungen fand der Rest des eisernen Hindenburg in einer Luftfahrtsammlung am Lehrter Bahnhof Quartier. Den zweiten Weltkrieg hat er, wie es scheint, nicht überstanden.<sup>475</sup>

Die Musealisierung des „eisernen Hindenburg“ schlägt fehl, wie ein wahrhaft dadaistisches Kunstwerk kann der riesige Kopf keinen Platz im Museum finden, nicht zum Objekt und Teil der Berliner Stadtgeschichte werden. Um den Kopf ins Museum zu befördern, hätte das Märkische Museum beschädigt werden müssen. Hindenburg bleibt als politische Figur gegenwärtig, wird im Gegensatz zum Kaiser aber nicht Teil einer musealen Vergangenheit. Die Energien, die das Ritual der Nagelung auf den politischen Fetisch übertragen hatte, wirken jedoch weiter.

---

<sup>474</sup> Vgl. Reinhart Koselleck: „Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden“. In: Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität. Poetik und Hermeneutik*. München 1996, S. 255-273, hier: S. 257.

<sup>475</sup> Weiglin: *Berlin im Glanz*, S. 277-278.

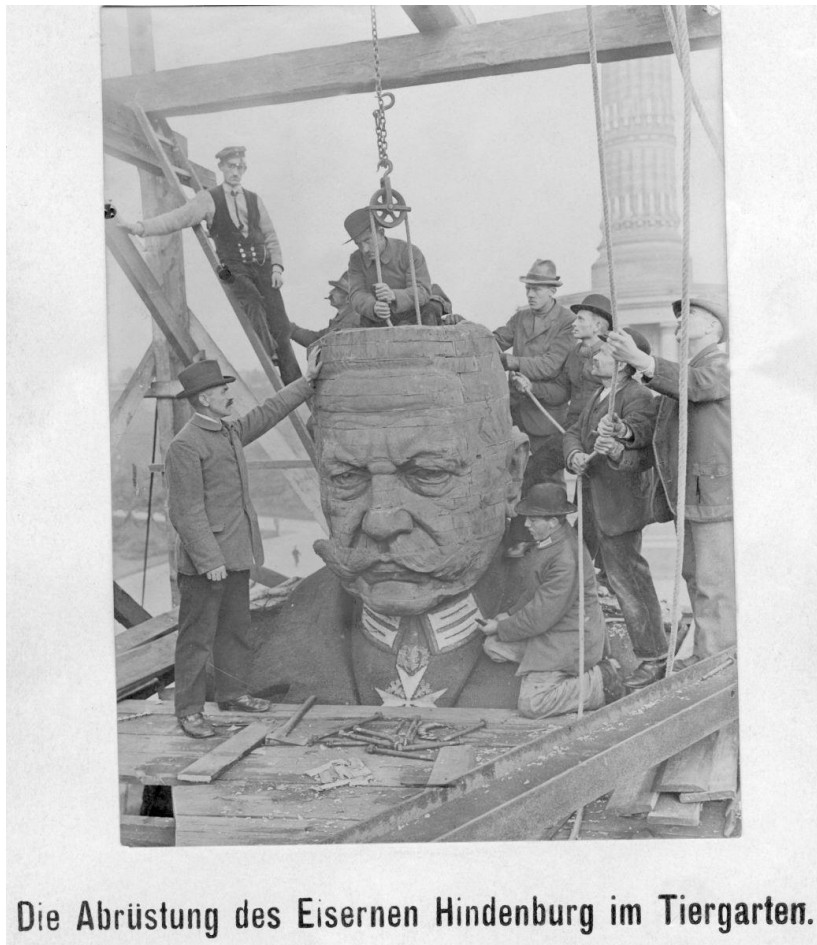


Abb. 13: Der Kopf des „Eisernen Hindenburg“ wird entfernt (1919)

Nach der ‚Abrüstung‘ des hölzernen Hindenburg im Oktober 1919 werden entgegen der Befürchtung zeitgenössischer Beobachter keine Kontaktreliquien aus dem Holz der Statue geschnitzt. Der Auftraggeber, die Versicherungsanstalt Luftfahrerdank G.m.b.H., meldet Konkurs an und das Versicherungskapital geht damit verloren.<sup>476</sup> Es entspinnt sich ein Streit zwischen der Tiergartenverwaltung und den Konkursverwaltern, wer für die Kosten des Abbaus aufzukommen habe.<sup>477</sup> Die Abriss-Kosten von 3655 Reichsmark kann niemand zahlen. Resignierend heißt es im Schreiben der Konkursverwalter an die Tiergartenverwaltung: „Es bleibt dann nur übrig, den Verkauf des Standbildes öffentlich auszuschreiben, was wohl nicht im Nationalinteresse gelegen wäre.“<sup>478</sup>

Keine der Spendenaktionen oder ‚Opfergaben‘, welche die Versicherung ins Leben gerufen hatte – etwa die der Spendenorganisation *Deutsche Luft- und Unterseefahrt-Kriegshilfskasse* oder die der Nagelung des ‚eisernen Hindenburgs‘ – erreichen somit ihr Ziel. Was aber geschieht mit dem symbolischen Kapital der Nagelung? Vertrocknet es in der politischen

<sup>476</sup> Schütze: *Der eiserne Hindenburg*, S. 79-80.

<sup>477</sup> Schreiben der Konkursverwalter an die Tiergartenverwaltung (31.7.1919). Landesarchiv Berlin, A Pr.Br.Rep. 042, Nr. 3276/Tiergartenverwaltung.

<sup>478</sup> Ebd.

Vorstellungswelt der Weimarer Republik oder bildet es, wie rückblickend oft gesagt worden ist, einen Nährboden für totalitäre Modelle, für den späteren Reichspräsidenten Hindenburg?

Berlin wird demnächst von einer Geschmacklosigkeit, von einer ganz großen und ganz groben befreit sein. Der Hindenburg im Tiergarten, den sie den eisernen nannten, und der doch nur von simplem Holz ist, wird „abgebaut“. [...]

Aber diese Schmach und diese Schande gebiert fortzeugend Böses. Also der Hindenburg im Tiergarten wird vom Sockel heruntergeholt, die goldenen und silbernen Nägel werden eingeschmolzen, die Dummen jedoch, die ihr Geld für die eisernen Nägel ausgegeben haben, sehen es auch nicht wieder, und aus dem Holz der Statue sollen Andenken geschnitzt werden!<sup>479</sup>

Als Kunstwerk oder als „gemütlich populäre Maskierung des gesetzlich geschützten geheiligten Mords“<sup>480</sup> bleibt der „eiserne Hindenburg“ damit am Leben. Aber weil die Nagelstatue keinen Weg ins Museum findet, bleibt ihm, wenn man Carl Einstein Überlegungen glaubt, fürs Erste die „ästhetische Unsterblichkeit“ verwehrt:

Ein Kunstgegenstand oder Gerät, die in ein Museum gelangen, werden ihren Lebensbedingungen enthoben, ihres biologischen Milieus beraubt und somit dem ihnen gemäßen Wirken. Der Eintritt ins Museum bestätigt den natürlichen Tod des Kunstwerks, es vollzieht den Eintritt in eine schattenhafte, sehr begrenzte, sagen wir ästhetische Unsterblichkeit.<sup>481</sup>

Das Ende der Nagelung verknüpft eine Grabrede auf den „eisernen Hindenburg“ in der expressionistischen Zeitschrift *Der Kritiker* mit dem Wunsch, „daß nicht zu mancherlei Ungeheuerlichkeiten unserer Zeit auch noch der Reliquien-Unfug komme. Das darf nicht sein und muß verhindert werden“<sup>482</sup>.

Die Szene der Nagelung veranschaulicht die Inthronisierung eines neuartigen Typus von ‚Ersatzkaiser‘, einer charismatischen Augenblicksfigur oder in Balls radikaler Umschrift: eine neue Form anarchisch ikonoklastischer Volkssouveränität.

---

<sup>479</sup> Karl Fischer: „Der eiserne Hindenburg“. In: *Der Kritiker*, Jg. 1, Nr. 33 (18.10.1919), S. 5.

<sup>480</sup> Macchab: „Hindenburg!“. In: *Der Ventilator*. Jg. 1, Nr. 3, Februar 1919, S. 4-5, hier: S. 4. Macchab ist das Pseudonym des Malers Heinrich Hoerle, der auch für die dadaistische Wochenschrift *Der Ventilator* schrieb.

<sup>481</sup> Carl Einstein: „Das Berliner Völkerkundemuseum“. In: *Der Querschnitt* 6, Heft 8 (1926), S. 588-592, hier: S. 588.

<sup>482</sup> Fischer: „Der eiserne Hindenburg“, S. 5.

## IV MAX WEBER ZWISCHEN DEN STÜHLEN: BÜROKRATIE UND CHARISMA

Scarce seen to smile, and seldom heard to sigh—/Whose name appals the fiercest of his crew,/And tints each swarthy cheek with sallower hue;/Still sways their souls with that commanding art/That dazzles—leads—yet chills the vulgar heart./What is that spell, that thus his lawless train/Confess and envy—yet oppose in vain?/What should it be, that thus their faith can bind?/The power of Thought—the magic of the Mind!/Linked with success—assumed and kept with skill,/That moulds another's weakness to its will—/Wields with their hands—but still to these unknown,/Makes even their mightiest deeds appear his own.<sup>483</sup>

Auch ein genialer Seeräuber kann ja eine „charismatische“ Herrschaft im hier gemeinten wertfreien Sinn üben, und die charismatischen politischen Helden suchen Beute und darunter vor allem gerade: Geld. Immer aber — das ist das Entscheidende — lehnt das Charisma den planvollen rationalen Geldgewinn, überhaupt alles rationale Wirtschaften, als würdelos ab.<sup>484</sup>

Max Weber hat keiner revolutionären Bewegung oder Partei seinen Namen gegeben, seine Anhänger haben keine Schule begründet, doch haben eine Reihe seiner Ideen und Konzepte ihren Weg in populäre Diskurse gefunden. Sie führen ein erstaunlich reges Nach- oder Eigenleben.<sup>485</sup> So ist der heute umgangssprachlich geläufige, aber doch weitgehend unscharfe Begriff des ‚Charisma‘ zuerst von Weber in einem sozialtheoretischen Sinn gefasst worden.<sup>486</sup> Bis heute hat er kaum an numinöser Strahlkraft eingebüßt. Weber hat in seinen religions- und herrschaftssoziologischen Arbeiten zwischen 1913 und 1919 konzeptuell drei „reine Typen legitimer Herrschaft“<sup>487</sup> unterschieden und daraus unterschiedliche Überlegungen

---

<sup>483</sup> George Gordon Byron: *The Corsair*, Canto I, VIII, 176-188. In: *Lord Byron: The Complete Poetical Works*. Bd. 3. Hg. von Jerome J. McGann. Oxford 1981, S. 148-214, hier: S. 179.

<sup>484</sup> Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Hg. von Johannes Winkelmann. 5. revidierte Aufl. Studienausgabe. Tübingen 1972, S. 655. Die Entstehungs- und Editions-geschichte von Webers posthum publiziertem Hauptwerk, ursprünglich nur als größerer Beitrag für ein vom Verleger Paul Siebeck geplantes „Handbuch der politischen Ökonomie“ gedacht, erstreckt sich über einen langen Zeitraum, genau genommen von 1909 bis zur Herausgabe einer kritischen Werkausgabe lange nach Webers Tod. Der Band, der die unterschiedlichen Arbeiten und Vorstufen zur Herrschaftssoziologie versammelt, erschien 2009 als Teilband 4 von *Wirtschaft und Gesellschaft: Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß. Teilband 4: Herrschaft*. Hg. von Edith Hanke in Zusammenarbeit mit Thomas Kroll. Tübingen 2009 (im Folgenden zitiere ich nach der üblichen Sigle MWG I/22-4). Hier lassen sich die verschiedenen Entwicklungsstufen des Textes nachvollziehen. Ich komme im Verlauf dieses Kapitels nur kurz auf die Textgenese zu sprechen, weshalb ich hier *Wirtschaft und Gesellschaft* nur nach der von Marianne Weber zwischen 1921 und 1922 edierten und dann von Johannes Winkelmann besorgten Ausgabe zitiere.

<sup>485</sup> Zum umstrittenen Nachleben von Webers Herrschaftssoziologie in der Weimarer Republik vgl. Dana Villa: „The Legacy of Max Weber in Weimar. Political and Social Theory“. In: *Weimar Thought: A Contested Legacy*. Hg. von Peter E. Gordon und John P. McCormick. Princeton 2013, S. 73-97.

<sup>486</sup> Dazu vor allem Thomas Kroll: „Max Webers Idealtypus der charismatischen Herrschaft und die zeitgenössische Charisma-Debatte“. In: *Max Webers Herrschaftssoziologie: Studien zur Entstehung und Wirkung*. Hg. von Edith Hanke und Wolfgang Mommsen. Tübingen 2001, S. 47-72; Wilfried Nippel: „Charisma und Herrschaft“. In: Ders. (Hg.): *Virtuosen der Macht: Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*. München 2000, S. 7-22; Joshua Derman: „Max Weber and Charisma: A Transatlantic Affair“. In: *New German Critique* 113 (2011), S. 51-88; und ders.: *Max Weber in Politics and Social Thought: From Charisma to Canonization*. Cambridge, New York u.a. 2012; einen breiten Überblick liefert auch Charles Lindholm: *Charisma*. Oxford 1993.

<sup>487</sup> Posthum erschien der Aufsatz „Die drei reinen Typen legitimer Herrschaft“ (in: *Preußische Jahrbücher*, 187. Bd., H. 1 [1922], S. 1-12), der die Typologie verdichtet präsentiert (hier zitiert nach: MWG I/22-4, S. 726-742).

entwickelt: Während der traditionale und der legale Typus auf Kontinuität und Berechenbarkeit setzen, durchbricht bei Weber der charismatische Typus legitimer Herrschaft als antitraditionale Macht die Formen tradiert oder legal fixierter Macht. Mit dem Idealtypus charismatischer Herrschaft entwickelt und beschreibt Weber eine Führerfigur, die ihre Legitimation eben nicht aus der Tradition und nicht aus ihrem Amt erhält, sondern nur aus einer außeralltäglichen politischen Krise heraus an Autorität gewinnt, weil sie im Glauben ihrer Anhänger mit besonderen „Gnadengaben“<sup>488</sup> (den Charismata) ausgestattet ist. Charismatische Herrschaft ist bei Weber ein ephemeres Phänomen – sowie eine personale Form von Herrschaft und ein Modus der Vergemeinschaftung –, das im Gegensatz zu traditionellen Formen von Herrschaft, wie der Monarchie, nicht auf dem Glauben „an die von jeher vorhandenen Ordnungen und Herrengewalten“<sup>489</sup> basiert oder auf fixierten Satzungen fußt, wie die Herrschaft in modernen Staaten oder die Organisation kapitalistischer Betriebe. Sie hat nur Bestand, solange die „Gnadengaben“ auch als solche anerkannt und in den Augen der Gefolgschaft Beweise für deren Existenz erbracht werden<sup>490</sup>. Webers Typus des charismatischen Führers herrscht „kraft affektuelle Hingabe an die Person des Herrn und ihre Gnadengaben (Charisma)“<sup>491</sup>, was laut Weber dazu führt, dass er „am Maßstab gesatzter Ordnungen gemessen – *irrational*“<sup>492</sup> erscheinen muss. Wie im Falle des ‚genialen Seeräubers‘, dem dieses Kapitel gewidmet ist, liegt das Irrationale der Figur des Charismatikers in ihrer besonderen Rücksichtslosigkeit gegenüber jeder Form von wirtschaftlicher und machtpolitischer Kontinuität. Webers Charismatiker kümmert sich in seiner reinen ‚Form‘ weder um Gewinnmaximierung noch um Nachfolger. Die Anerkennung der charismatischen Macht wird dabei zu einer unausgesprochenen Verpflichtung, welche die Gefolgschaft dem Charismatiker gleichsam schuldet:

Die charismatische Autorität ruht auf dem „Glauben“ an den Propheten, der „Anerkennung“, die der charismatische Kriegsheld, der Held der Straße oder der Demagoge persönlich findet, und fällt mit ihm dahin. Gleichwohl leitet sie ihre Autorität nicht etwa aus dieser Anerkennung durch die Beherrschten ab. Sondern umgekehrt: Glaube und Anerkennung gelten als *Pflicht*, deren Erfüllung der charismatisch Legitimierte für sich fordert, deren Verletzung er ahndet. Die charismatische Autorität ist sogar eine der großen revolutionären Mächte der Geschichte, aber sie ist in ihrer ganz reinen Form durchaus autoritären, herrschaftlichen Charakters.<sup>493</sup>

Im Kontext dieser Arbeit lässt sich diese groß angelegte Differenzierungsleistung der drei Idealtypen legitimer Herrschaft in Webers Soziologie als der letzte Versuch verstehen, den Übergang von einer monarchischen und personal gedachten Form von Herrschaft und Souveränität in neue entpersonalisierte Formen zu begreifen, zu systematisieren und den Sozialwissenschaften damit gleichzeitig ein ‚wertfreies‘ Instrumentarium an die Hand zu geben, um solche historischen Umformungen zu beschreiben und zu verstehen. Weber konzeptualisiert charismatische Herrschaft als „spezifisch *außeralltägliche* und rein persönliche

---

<sup>488</sup> Nachweis

<sup>489</sup> MWG I/22-4, S. 729.

<sup>490</sup> Ebd., S. 734.

<sup>491</sup> Ebd.

<sup>492</sup> Ebd., S. 735.

<sup>493</sup> Ebd., S. 737.

soziale Beziehung“<sup>494</sup> und setzt sie damit als Gegenfigur ein zur modernen Entpersonalisierung und Entfremdung von Herrschaft. Sie stellt damit nach Weber einen revolutionären Gegenentwurf zur fortschreitenden Bürokratisierung der Lebenswelt dar. Auch wenn die Figur charismatischer Herrschaft als antimoderne Figur erscheinen mag, wird sie für Weber auf tragische Weise zum Katalysator gerade jenes modernen Entzauberungsprozesses, dem sie sich zu widersetzen sucht. Das Schicksal der Traditionalisierung, der „Veralltäglichung“ oder „Versachlichung“<sup>495</sup> bleibt ihr nicht erspart. Webers Idealtypen sind prozessual angelegt. Auch die Figur des charismatischen Herrschers fügt sich in den unaufhaltsamen Lauf eines historischen Prozesses ein, den sie nur für einen Moment aufhält, um danach zu seiner Beschleunigung beizutragen. Die Beschreibung dieser tiefgreifenden soziopolitischen Veränderungen von Herrschaft ist bei Weber zugleich auch immer verbunden mit ästhetischen Entscheidungen und Figurationen. Am anschaulichsten lässt sich dies an dem Idealtypus charismatischer Herrschaft zeigen. Dem Krisenphänomen „charismatische Herrschaft“ und dem revolutionären Typus als dem Phantasma einer personal gedachten Form von Herrschaft oder personaler Macht widmet sich der vorletzte Abschnitt dieser Arbeit auch aus folgendem Grund: Webers berühmte Münchner Reden *Wissenschaft als Beruf* (1917) und *Politik als Beruf* (1919) markieren zeitlich genau jene politische Umbruchszeit, in der auch Kafka und Ball ihre politischen Entwürfe, ästhetischen Antwortversuche und imaginären Gegenszenarien entfalten.

In Webers letzte Lebensjahre fallen nicht nur die Russische Revolution und das Ende des Ersten Weltkriegs. In München erlebt Weber das gewaltsame Ende der Räterepublik, als er nach der Ermordung Kurt Eisners im Februar 1919 zum Sommersemester desselben Jahres den Lehrstuhl für Gesellschaftswissenschaft, Wirtschaftsgeschichte und Nationalökonomie antritt. Er wird Zeuge der fehlgeschlagenen Revolution und des gewaltsamen Nachspiels; abwertend spricht er vom Karneval in Deutschland, „den man mit dem stolzen Namen einer ‚Revolution‘ schmückt“.<sup>496</sup> Noch in seinem vorletzten Lebensjahr erlebt Weber die Ausrufung der Weimarer Republik und die Vereidigung Friedrich Eberts im Sommer 1919. Er berät den Verfassungsausschuss, der unter Leitung von Hugo Preuß steht, dem er selbst aber nicht angehört.<sup>497</sup> Die Auflösung der noch von Bismarck mitgestalteten Verfassung führt dazu, dass die Ideen zur Parlamentarisierung Deutschlands, die Weber während des Krieges öffentlich geäußert hatte, Gehör finden. 1919 kommt es mit der Herabsetzung des Wahlalters und der Einführung des Frauenwahlrechts außerdem zu einer einschneidenden „Extensivierung des Politischen“<sup>498</sup> durch die erweiterten Möglichkeiten der politischen Teilhabe und Organisation. Die Stärkung des Parlaments, die Idee der ‚Führerauslese‘ im

---

<sup>494</sup> Ebd., S. 739.

<sup>495</sup> Zu diesen Umbildungsprozessen vgl. etwa Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 142-148 („Die Veralltäglichung von Charisma“) und S. 681-687 („Die Disziplinierung und Versachlichung der Herrschaftsformen“).

<sup>496</sup> Weber kommt zwar im Sommersemester 1919 nach München an die Ludwig-Maximilians-Universität. Den Ruf hatte er allerdings angenommen, als die Räterepublik noch bestand. Vgl. dazu Jürgen Kaube: „Späte Jugend und blutiger Maskenball – Max Weber und die Räterepublik“. In: Ders.: *Max Weber. Ein Leben zwischen den Epochen*. Berlin 2014, S. 395-415.

<sup>497</sup> Webers Kritik an der Übergangsregierung aus SPD und USPD und seine insgesamt kritische Haltung gegenüber der Revolution mag dazu geführt haben, dass er nicht Mitglied des Gremiums war, wie Wolfgang Mommsen vermutet hat. Wolfgang J. Mommsen: *Max Weber und die deutsche Politik 1890–1920*. 3. überarbeitete Aufl. Tübingen 2004, S. 324.

<sup>498</sup> Siegfried Weichlein: „Teilhabe und Ordnung: Zur Politisierung der Weimarer Gesellschaft“. In: *Zur Genealogie des politischen Raums. Politische Strukturen im Wandel*. Hg. von Kathrin Groh und Christine Weinbach. Wiesbaden 2005, S. 53-76, hier: S. 54.



parlamentarischen Kontext einer plebiszitären Demokratie, die Hugo Preuß vorantreiben wird, sind schließlich auch Vorschläge, die bei Weber Anklang gefunden hätten und zum Teil auch seinen Vorschlägen der vorangegangenen Jahre folgen. Die universalhistorischen Kategorien und Typologien von Webers Soziologie müssen sich so neu zum „Absolutismus der Wirklichkeit“<sup>499</sup> verhalten. Weber selbst sucht gezielt die Auseinandersetzung mit der politischen Wirklichkeit der Gegenwart. Statt der kleinen Form, wie sie etwa Georg Simmel in den soziologischen Diskurs eingeführt hatte, favorisiert Webers Soziologie hierbei die große, sachlich distanzierte, makrosoziologische Betrachtung und die totalisierende<sup>500</sup>, mitunter fast epische Form der Wissenschaftsschreibung.<sup>501</sup>

Die späten Vorträge *Wissenschaft als Beruf* und *Politik als Beruf* sind der sichtbare Versuch, die eigene Theoriebildung mit der politischen Wirklichkeit in Einklang zu bringen. In erweiterter Form erscheinen beide Vorträge erst 1919 kurz hintereinander in Buchform.<sup>502</sup> Der revolutionäre, antitraditionelle und antilegale charismatische Herrschaftstypus, den Weber schon vor Beginn des Krieges entwickelt hatte, spricht am Stärksten zu der gegenwärtigen Situation, er verkörpert gewissermaßen die Leidenschaft, die Weber in *Politik als Beruf* der „sterilen Aufregtheit“ vieler Zeitgenossen gegenüberstellt:

Man kann sagen, daß drei Qualitäten vornehmlich entscheidend sind für den Politiker: Leidenschaft – Verantwortungsgefühl – Augenmaß. Leidenschaft im Sinn von Sachlichkeit: leidenschaftliche Hingabe an eine „Sache“, an den Gott oder Dämon, der ihr Gebieter ist.<sup>503</sup>

An dieser dämonischen Qualität entzündet sich 1919 die Vorstellungskraft von Webers Zuhörern und seinen späteren Lesern. Bevor ich auf die Forderung nach distanzierter Leidenschaft und den Aktualisierungsversuch charismatischer Herrschaft zurückkomme, soll

---

<sup>499</sup> In Anlehnung an Hans Blumenberg, der damit allerdings das Bewusstsein von einer ungeordneten chaotischen Welt meint, den Gegenpol zum Begriff der Lebenswelt, vgl. dazu Barbara Merker: „Bedürfnis nach Bedeutsamkeit. Zwischen Lebenswelt und Absolutismus der Wirklichkeit“. In: *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Hg. von Franz Josef Wetz und Herrmann Timm. Frankfurt am Main 1999, S. 68-98.

<sup>500</sup> Zum Verhältnis von Theorie und Totalität bei Weber vgl. John Grumley: „Weber's Fragmentation of Reality“. In: *Thesis Eleven* (1988), S. 20-39. Webers Methodik hat keinen totalisierenden Anspruch, dennoch lässt sich nicht übersehen, dass sein Theoriegebäude aus der Absicht entsteht die Totalität sozialer Gebilde und Handlungen zu beschreiben und verstehen zu können.

<sup>501</sup> Wenn Weber sich in diesen Jahren zu tagespolitischen und verfassungsrechtlichen Fragen äußert, so tut er dies auch in kleinen Formen, in kurzen Meinungsartikeln und Abhandlungen für Tageszeitungen. Neben seinen bekannten Vorträgen schreibt er etwa für die *Frankfurter Zeitung* eine fünfteilige Serie über *Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland. Zur politischen Kritik des Beamtentums und Parteiwesens*, die zwischen April und Juni 1917 erscheint und aufgrund ihrer scharfen Kritik an der Regierungspolitik im Krieg einen mittleren Skandal verursacht. Immer wieder äußert er sich öffentlich zu aktuellen Fragen wie zum uneingeschränkten U-Boot-Krieg, der ‚Kanzlerkrise‘ 1917, dem preußischen Dreiklassenwahlrecht, neuen Kriegsanleihen und Verfassungsänderungen. Die Kritik am Wahlrecht und an dem preußischen Widerstand gegenüber einer weiterführenden Parlamentarisierung Deutschlands machen Weber 1917 zu einem politischen Hoffnungsträger vor allem unter Studenten und im Umkreis der Jugendbewegung. Gerade den neuen politischen Möglichkeiten von 1918 und dem revolutionären Eifer steht er 1918 aber zurückhaltend und skeptisch gegenüber. Die Texte Webers finden sich gesammelt in dem Band der kritischen Gesamtausgabe, im Folgenden zitiert nach Max Weber: *Studienausgabe der Max Weber-Gesamtausgabe*. Bd. I/15: *Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden 1914-1918*. Hg. von Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Gangolf Hübinger. Tübingen 1988. Vgl. auch Mommsen: *Max Weber und die deutsche Politik 1890-1920*.

<sup>502</sup> Sie sind im Verlag Duncker & Humblot nach dem Titel der Vortragsreihe unter dem Reihentitel „Geistige Arbeit als Beruf“ im Abstand von 2 Monaten erschienen.

<sup>503</sup> Weber: *Politik als Beruf*, S. 74.

zunächst die Entstehung von Webers eigentümlichem Charisma-Konzept und die besondere Fiktionalität des Idealtypus charismatischer Herrschaft nachgezeichnet werden.

### **Heuristische Fiktion, Gnadengabe, Antidot: Zur Entstehungsgeschichte von Max Webers Idealtypus charismatischer Herrschaft**

Ein genauerer Blick auf die Genese des Charisma-Begriffs zeigt, dass dieser bei Weber bereits von Anfang an nicht nur theologisch, durch die Rezeption von Rudolf Sohms *Kirchenrecht*, sondern vor allem literarisch grundiert war.<sup>504</sup> In dem posthum von seiner Frau Marianne Weber edierten und zwischen 1921 und 1922 erschienenen Hauptwerk *Wirtschaft und Gesellschaft* dient Weber ausgerechnet der Kreis um den selbsternannten Dichteführer Stefan George als Beispiel für die Gestaltung charismatischer Herrschaft.<sup>505</sup> Dazu kommt, dass Weber aufgrund seiner Bekanntschaft mit einigen Anhängern des George-Kreises während seiner Heidelberger Zeit, also gerade in der Frühphase der Selbststilisierung des Kreises um George, seinen Begriff auch aus der eigenen Anschauung gewonnen haben kann, wie nicht erst Thomas Karlauf in seiner vielbeachteten George-Biographie vermutet hat.<sup>506</sup> In einem Brief an Dora Jelinek spricht Weber 1910 schließlich nachweislich zum ersten Mal von charismatischer „*Sekten-Bildung*“ und meint damit Stefan George und seine Anhänger.<sup>507</sup> Zumindest auf den ersten Blick fehlt es den Beispielen, die Weber zur Beschreibung „charismatischer Herrschaft“ in seinen theoretischen Texten heranziehen wird, an einem klaren tagespolitischen Bezug, entstammen sie doch zumeist literarischen oder mythologischen Texten, wie der „homerische[] Achilles“, der „nordische ‚Berserker‘“ oder

---

<sup>504</sup> Dazu grundlegend das Themenheft der *New German Critique* „Narrating Charisma“ und weitere Aufsätze von Eva Horn, der ich diesen Zugang zu Weber verdanke: Dies.: „Introduction“. In: *New German Critique*, Bd. 38, Nr. 3 114 (Frühjahr 2011), Themenheft: „Narrating Charisma“, S. 1-16; und dies.: „Work on Charisma: Writing Hitler’s Biography“. In: *New German Critique*, Bd. 38, Nr. 3 114 (Frühjahr 2011), Themenheft: „Narrating Charisma“, S. 95-114; sowie die im Erscheinen begriffene Arbeit von Martina Süess: *Führernatur als Fiktion. Charismatische Herrschaft als Phantasie einer Epoche*. Konstanz 2017.

<sup>505</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 142. Weber erlaubt sich eine gezielte Spitze gegen die Mitglieder des Kreises, die diese ihm angeblich auch mehr als übel genommen haben. Er bezeichnet sie als „Rentiers“ und schreibt, dass charismatische Gruppen, wie der Kreis um George, nur dann möglich seien, wenn die Mitglieder finanziell abgesichert seien und keine ökonomischen Interessen verfolgen müssten. Wahrscheinlich wusste Weber auch von Georges nomadischem Lebensstil, der ständig innerhalb Deutschlands und der Schweiz umherzog, von einem Unterstützer oder Freund zum nächsten, ohne einen festen eigenen Wohnsitz zu haben. Vgl. dazu Ulrich Raulff: „Zeit der Zelte“. In: Ders.: *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*. München 2009, S. 30 f.

<sup>506</sup> Der Begriff „Charisma“ taucht bei Weber zuerst 1910 in dem Brief an Dora Jelinek auf, in Webers Texten findet er zum ersten Mal in der Religionssoziologie Erwähnung. Vgl. Thomas Karlauf: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. München 2007. Vgl. zuvor bereits Edith Weiler: *Max Weber und die literarische Moderne. Ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*. Stuttgart [u.a.] 1994, S. 61 f.; Rainer Kolk: „Das schöne Leben. Stefan George und sein Kreis in Heidelberg“. In: Hubert Treiber und Karol Sauerland (Hg.): *Heidelberg im Schnittpunkt intellektueller Kreise. Zur Topographie der ‚geistigen Geselligkeit‘ eines Weltdorfes 1850-1950*. Opladen 1995, S. 310-327; Cornelia Blasberg: „Charisma in der Moderne. Stefan Georges Medienpolitik“. In: *DVjs* 74 (2000), S. 111-145; Joachim Radkau: *Max Weber. Die Leidenschaft des Denkens*. München [u.a.] 2005, S. 295 f.

<sup>507</sup> Max Weber: *Briefe 1909-1910*. Hg. von M. Rainer Lepsius und Wolfgang J. Mommsen, unter Mitarbeit von Birgit Rudhard und Manfred Schön. Tübingen 1994 (MWG II/6), S. 559-563, hier: S. 560-561. Die Stelle im Brief setzt allerdings fast voraus, dass die Empfängerin weiß, inwiefern und mit welchen Implikationen von Charisma gesprochen wird: „Wenn der Stefan George’sche Kreis ohnedies alle Merkmale der *Sekten-Bildung* an sich trug – damit übrigens auch das spezifische Charisma einer solchen –, so ist die Art und Weise des Maximin-Cultus [der Kult um den früh verstorbenen Maximilian Kronberger, genannt „Maximin“, S.H.] schlechthin absurd, weil sich von dieser Erlöser-Inkarnation mit aller Gewalt nichts aussagen lässt, was seine Göttlichkeit für Andre, als diejenigen, die ihn persönlich kannten, irgendwie glaubhaft machen könnte.“

eben „der geniale Seeräuber“.<sup>508</sup> Auf den tragischen und mitunter christologischen Subtext des charismatischen Idealtypus habe ich bereits im Kapitel zur Nagelstatue Hindenburgs hingewiesen. Andere Diskurse, aus denen sich Webers Begriff speist, sind der des Heroenkults im 19. Jahrhundert und der Massendiskurs der Jahrhundertwende.<sup>509</sup> Die angestrebte Wertfreiheit von Webers Idealtypen bedingt methodisch eine gewisse Form der Enthistorisierung oder eine Literarisierung der eigenen Beispiele, „fiction-making“<sup>510</sup>, allerdings bei Weber nicht in einem pejorativen Sinn. Um die genannten Beispiele für seine verstehende Soziologie dienstbar zu machen, müssen sie trotz ihrer literarischen Qualität – die hier sowohl Fiktionalisierung als auch Verallgemeinerbarkeit impliziert – im Sinne Webers dennoch als wertfrei<sup>511</sup> erscheinen – ein paradoxes Unterfangen:

Dabei wird der Begriff „Charisma“ hier gänzlich „wertfrei“ gebraucht. Die Fähigkeit zur Heldenekstase des nordischen „Berserkers“, der wie ein tollwütiger Hund in sein Schild und um sich herum beißt, bis er in rasendem Blutdurst losstürzt, oder des irischen Heros Cuculain oder des homerischen Achilleus, ist ein – wie man für die Berserker lange behauptet hat, durch akute Vergiftung künstlich erzeugter – manischer Anfall (man hielt in Byzanz eine Anzahl zu solchen Anfällen veranlagter „blonder Bestien“ ebenso wie früher etwa die Kriegselefanten); die Schamanenekstase ist an konstitutionelle Epilepsie geknüpft, deren Besitz und Erprobung die charismatische Qualifikation darstellt, — beides also für unser Gefühl nichts „Erhebendes“, ebensowenig wie die Art der „Offenbarung“ etwa des heiligen Buchs der Mormonen, die, wenigstens vielleicht vom Standpunkt der Wertung, ein plumper „Schwindel“ genannt werden müßte. Allein danach fragt die Soziologie nicht: der Mormonenchef ebenso wie jene „Helden“ und „Zauberer“ bewährten sich in dem Glauben ihrer Anhänger als charismatisch Begabte.<sup>512</sup>

Der trunkene Kriegselefant hat es vielen späteren Lesern angetan,<sup>513</sup> die anschauliche Stelle zeigt aber, mit welchem methodischen Problem Weber sich hier auseinandersetzt und inwiefern diese methodischen Überlegungen literarisch unterfüttert sind. Gerade das Verlangen nach Objektivität<sup>514</sup> hat zur Folge, dass Weber sich literarischer und rhetorischer Verfahren bedienen muss: Um einen Idealtypus zu konzipieren, muss er übertreiben, personifizieren, Beispiele isolieren, sie verallgemeinerbar und spezifisch zugleich machen. Charismatische Herrschaft als Idealtypus legitimer Autorität und als ästhetisches Phänomen

---

<sup>508</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 655.

<sup>509</sup> Darauf ist bereits verschiedentlich hingewiesen worden. Neben Nietzsche und Carlyle sind das vor allen Dingen Autoren wie Ernst Bernheim, Gustave LeBon oder Gabriel Tarde, deren Texte über das Verhalten von Massen und über moderne Führerfiguren Weber bekannt waren. Zu Webers Charisma-Begriff und dem literarischen und politischen Imaginären des 19. Jahrhunderts vgl. besonders Süess: *Führematur als Fiktion*.

<sup>510</sup> Hayden White: „The Fictions of Factual Representation“. In: Ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, London 1978, S. 121-134, hier: S. 122 f.

<sup>511</sup> Für Weber müssen die Sphären der Wissenschaft und die der Werte strikt getrennt bleiben. Vgl. Max Weber: „Der Sinn der ‚Wertfreiheit‘ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften“ [1917]. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1922, S. 451-502.

<sup>512</sup> Ebd.

<sup>513</sup> Etwa im November 2016 Alexander Kluges Kurzgeschichte über Donald Trump „Charisma des betrunkenen Elefanten“ (<https://frieze.com/article/charisma-drunken-elephant?language=de>) oder Joachim Radkaus Aufsatz „Die Heldenekstase der betrunkenen Elefanten: Das Natursubstrat bei Max Weber“. In: *Leviathan*, Bd. 34, Nr. 4 (2006), S. 533-559.

<sup>514</sup> Vgl. Webers berühmter Aufsatz über „Die Objektivität wissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“ (in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 19 [1904], 1, S. 22-87).

beruht für Weber in erster Linie auf Glauben, auf Anerkennung bzw. Zuschreibung. Ob die zugeschriebenen Qualitäten tatsächlich existieren oder ob es sich dabei um einen kollektiven Irrglauben handelt, ist für die Untersuchung der historischen Phänomene zweitrangig.<sup>515</sup> In erster Linie gilt Webers Interesse also der nachweisbaren Anerkennung durch eine Anhängerschaft und der damit verbundenen Zuschreibung von Charisma. Die rationalen oder aufklärerischen Erklärungsmuster für charismatische Erscheinungen werden dem eigentlichen Erkenntnisinteresse nachgeordnet. Es spielt für die Heuristik keine Rolle, ob einem Menschen Charisma als Eigenschaft zukommt, worin auch immer dieses bestehen soll, sondern, ob es Menschen gibt, die an dieses Charisma glauben und dem Charismatiker gehorchen.<sup>516</sup> Webers sogenannte Idealtypen sollen als heuristische Fiktionen, im Sinne neukantianischer Modelle, wie sie Hans Vaihinger in seiner *Philosophie des Als-Ob* analysiert hatte,<sup>517</sup> die Lesbarkeit historischer Fakten herstellen, wo vollkommene Lesbarkeit eigentlich nicht zu erreichen ist.<sup>518</sup> Als Annäherungsfigur soll der stets fiktionale Idealtypus bei Weber paradoxerweise den Realitätsbezug soziologischer Forschung gewährleisten. Für jede „empirische historische Erscheinung“ von Herrschaft, so Weber, müsse dennoch stets gelten, „daß sie ‚kein ausgeklügeltes Buch‘ zu sein pflegt“, doch seien auch umgekehrt die idealtypischen Suchbilder nie in „reiner“ Form in der Wirklichkeit anzutreffen.<sup>519</sup> Vaihinger nennt das Vorgehen, das sich auf diese Weise an Fiktionen orientiert, im Untertitel seines Buchs „idealistischen Positivismus“<sup>520</sup>. Den „wissenschaftlichen Fiktionen“ kommt dabei eine vorläufige theoretische Funktion zu. Während die Hypothese, die Bestätigung oder die Falsifizierung durch die Wirklichkeit erfordere und durch die Wahrscheinlichkeit der Aussage bestimmt werde, sei die heuristische Fiktion ein Hilfskonstrukt und in erster Linie

---

<sup>515</sup> Einen ähnlichen Ansatz verfolgt wenig später etwa Marc Bloch in seinem Buch über die „wundertätigen Könige“. Bloch untersucht dort den im Mittelalter und bis in 17. Jahrhundert verbreiteten Glauben, Könige hätten durch Handauflegen bestimmte Krankheiten heilen können. Dabei versucht er ähnlich wie Weber nicht den Glauben an die scheinbar magischen Handlungen zu entlarven, sondern die sozio-ökonomischen Verhältnisse, in denen solche Überzeugungen oder Zuschreibungen entstehen konnten, zu analysieren. Marc Bloch: *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre* [1924]. Préface de Jacques Le Goff. Paris 1983.

<sup>516</sup> Norbert Elias hat deshalb im Anschluss an Weber auch von der „charismatischen Gruppe“ und von „Gruppen-Charisma“ gesprochen, die ausschlaggebend für einen solchen Zuschreibungsprozess seien. Vgl. Norbert Elias: *Gruppencharisma und Gruppenshände*. Hg. von Erik Jentges. Mit einer biografischen Skizze von Hermann Korte. Marbach am Neckar 2014. Der Text geht zurück auf einen Vortrag, den Elias 1964 zum hundertsten Todestag gehalten hat.

<sup>517</sup> Hans Vaihinger: *Philosophie des Als-Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche* [1911]. 8. Aufl. Leipzig 1922, S. 54-58. In dem Abschnitt über die Fiktionsmodelle in den Wissenschaften widmet sich Vaihinger hier in Kapitel VIII den sogenannten heuristischen Fiktionen.

<sup>518</sup> Martin Jay hat auf die überraschende konzeptuelle Nähe zwischen der „authoritarian persona“ wie sie Adorno und Horkheimer entwerfen und Webers Verständnis des Idealtypus hingewiesen. Beide suchen trotz ihrer verallgemeinernden Tendenz jeweils das Individuelle ihres Untersuchungsgegenstandes hervorzukehren und in der abstrakten Form zu verdeutlichen. Vgl. ders.: *Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*. London 1973, S. 241: „Accordingly, The Authoritarian Personality saw its individual interviews as extremely important complements to its statistical surveys. Its highly detailed reproductions of two of those interviews — one with a highly prejudiced respondent named Mack, the other with a low scorer on the scales called Larry — were meant less as examples of abstract types than as monad-like particulars embodying universals. In a sense, they were really not very different from Weberian “ideal types,” with their stress on individuality and disdain for abstract laws.“

<sup>519</sup> Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 124.

<sup>520</sup> Vgl. Anm. 517.

durch ihre „Zweckmäßigkeit“<sup>521</sup> bestimmt. Beide sind für Vaihinger jedoch ein „berechtigtes und unentbehrliches Mittel der wissenschaftlichen Forschung“<sup>522</sup>:

Der eigentliche Unterschied zwischen beiden also ist, dass die Fiktion blosses Hilfsgebilde ist, blosser Umweg, blosses Gerüst, was wieder abgeschlagen werden soll, die Hypothese dagegen einer definitiven Fixierung entgegenseht. Jene ist künstlich, diese natürlich. Oft kann etwas, was als Hypothese unhaltbar ist, als Fiktion recht gute Dienste leisten [...]. Freilich kann auch eine Fiktion im Laufe der Zeit entbehrlich werden, und das Denken wirft seine Krücken immer gerne weg; indessen werden die hauptsächlichsten der echten Fiktionen doch niemals aus dem Denken herausgestossen werden, da ohne sie eben diskursives Denken gar nicht möglich ist.<sup>523</sup>

Gerade für heuristische Fiktionen, wie Webers Idealtypen, heißt das, dass ihnen unweigerlich eine besondere Zeitlichkeit eingeschrieben ist. Ihre Zweckorientiertheit macht die wissenschaftlichen Fiktionen zu vergänglichen Modellen, die sich aber, auch wenn sie ihren Erkenntniszweck erfüllt haben, in den Tiefenstrukturen des Herrschaftsdiskurses ablagern können. Vaihinger sieht dabei auch die Möglichkeit, dass sie gar nicht „aus dem Denken herausgestossen“ werden können. Hier zeigt sich bereits, inwiefern Webers Konzeptualisierung der Idealtypen bestimmte Effekte erzeugen könnte, die späterhin den Herrschaftstypen selbst zugeschrieben werden. Die heuristischen Fiktionen ähneln damit, wie Vaihinger betont, in ihrer diskursiven Funktion der Hypostasierung von Phänomenen, etwa Formen der Personifikation oder der Verdinglichung. Obwohl Weber charismatische Herrschaft im Modell der „drei reinen Typen legitimer Herrschaft“ den Idealtypen der traditionellen und bürokratischen Herrschaft gegenüberstellt,<sup>524</sup> die jeweils auf tradiertes oder kodifiziertes Wissen zurückgreifen können, scheint auch der irrationale, antitraditionale, charismatische Typus in der Weber'schen Konzeption ein konkretes, gewissermaßen präfiguriertes Wissen vorauszusetzen. Die Anerkennung eines Einzelnen als charismatischen Herrschaftstypen, die durch eine Gemeinschaft und die Bildung von Gefolgschaft ermöglicht wird, ist demnach einerseits auf ein kollektives politisches Imaginäres und anschauliche Bilder und Figuren mitunter literarischer Herkunft – etwa die Figur Achills – angewiesen. Wollen sie das Charismatische einer Person bewahren, verzichten Texte und Bilder, die Charisma erzählen, andererseits nicht darauf, zugleich ein unsicheres oder gar ein ‚Nicht-Wissen‘ zu produzieren, das ihren Gegenstand umhüllt.<sup>525</sup> Die historische Wirkmächtigkeit von Webers Charisma-Begriff mag gerade in dieser Verknüpfung eines präfigurierten Wissens, das auf anschauliche, wiedererkennbare Bilder zurückgreift, mit der phantasmatischen Aufladung und Herstellung von unsicherem Wissen bestehen. Als bildmächtige und antagonistische historische Kraft ist Webers Charismatiker aber in beiderlei Hinsicht zu allererst ein Geschöpf der politischen Einbildungskraft. Der charismatische Idealtypus ist, so die These der folgenden Ausführungen, eine Art

---

<sup>521</sup> Vgl. dazu Kapitel VIII in Vaihingers *Philosophie des Als-Ob*, S. 143-151. „Das Prinzip der methodischen Regeln der Hypothese ist die Wahrscheinlichkeit, das der Fiktionsregeln die Zweckmäßigkeit der Begriffsgebilde.“ (Ebd., S. 152.)

<sup>522</sup> Ebd., S. 151.

<sup>523</sup> Ebd., S. 148.

<sup>524</sup> MWG I/22-4, S. 726-742.

<sup>525</sup> Zur Literarizität von Nicht-Wissen vgl. etwa die Beiträge in dem Sammelband von Michael Bies und Michael Gamper (Hg.): *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930*. Zürich 2012.

Poesiemaschine, die Suchbilder generiert: Figuren, die Webers Andeutungen eigentlich nur übertreffen und nur schwerlich „aus dem Denken herausgestossen werden“ können.

### **Exkurs: Rudolf Sohms *Kirchenrecht* und die Entdeckung des paulinischen Charismas**

Im Vordergrund des Entwurfs der drei Idealtypen legitimer Herrschaft steht die Lesbarkeit soziopolitischer Phänomene. Weber zitiert an der oben angeführten Stelle einen halben Vers aus Conrad Ferdinand Meyers Gedichtzyklus *Huttens Letzte Tage*, den Meyer dem eigenen Gedicht in späteren Auflagen auch als Motto vorangestellt hat, bevor dieser zu einem geflügelten Wort wurde. Bei Meyer heißt der Vers, der aus dem Mund des historisch verbürgten Protagonisten Ulrich von Hutten stammt: „Das heißt: ich bin kein ausgeklügelte Buch, / Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.“<sup>526</sup> Meyers Reichsritter von Hutten erinnert sich in der Verserzählung an seine erfolglose politische Karriere und der resignative Ton des Ritters hallt in Webers Prosa nach, wenn er die Möglichkeit, die „Gesamtrealität“ beschreibend erfassen zu können, verneint.

Aber auch dann gilt für jede empirische historische Erscheinung der Herrschaft: daß sie „kein ausgeklügelte Buch“ zu sein pflegt. Und die soziologische Typologie bietet der empirisch historischen Arbeit lediglich den immerhin oft nicht zu unterschätzenden Vorteil: daß sie im Einzelfall an einer Herrschaftsform angeben kann: was „charismatisch“, „erbcharismatisch“ (§§ 10, 11), „amtscharismatisch“, „patriarchal“ (§ 7), „bureaukratisch“ (§ 4), „ständisch“ usw. ist oder sich diesem Typus nähert, und daß sie dabei mit lediglich eindeutigen Begriffen arbeitet. Zu glauben: die historische Gesamtrealität lasse sich in das nachstehend entwickelte Begriffsschema „einfangen“, liegt hier so fern wie möglich.<sup>527</sup>

Für Webers Zeitgenossen wird diese Nähe zu Vaihingers heuristischen Fiktionen, die sich der „Gesamtrealität“ nur annähern können, jedoch eher sekundär gewesen sein. „Charisma“ war Max Webers Lesern und Zuhörern in erster Linie als Fachbegriff der Exegese vertraut, als Bezeichnung für jene Gnaden- oder Geistesgaben, die Paulus im erstem Brief an die Korinther diskutiert.<sup>528</sup> Paulus vergleicht dort die christliche Gemeinde mit einem Körper, ein bekanntes Gleichnis,<sup>529</sup> wie es etwa aus der Fabel des Menenius Agrippa abgeleitet ist<sup>530</sup> und auch in anderer Form durch unterschiedliche antike Autoren überliefert wird.<sup>531</sup> Entscheidend für den Zusammenhalt der Gemeinde, für eine Einheit in der Verschiedenheit,

---

<sup>526</sup> Conrad Ferdinand Meyer: *Huttens letzte Tage*. Eine Dichtung. 58. Aufl. Leipzig 1913, S. 62. Der Abschnitt XXVI aus Meyers Verserzählung mit dem Titel „Homo sum“, aus dem Weber hier zitiert, formuliert gleichzeitig das ‚Programm‘ jener asketischen Leidenschaft, die Weber von den Berufspolitikern einfordert: „Ich halte Leib und Geist in strenger Zucht / Und werde doch vom Teufel scharf versucht.“ (Ebd., S. 61.)

<sup>527</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 124.

<sup>528</sup> Die *charismata* (die göttlichen Gnadengaben) sind bei Paulus synonym mit den *pneumatikoi* (den spirituellen Phänomenen wie Zungenrede, dem Heilen von Kranken oder der Lehrbegabung. Auch in der *Septuaginta* taucht der Begriff auf und Philo von Alexandria spricht ebenfalls von „Gnadengaben Gottes“. Zur Begriffsgeschichte vgl. W. E. Mühlmann: „Charisma (xēiafia)“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Basel 1971, Sp. 996-99, hier: S. 996.

<sup>529</sup> Vgl. 1. Kor. 12:12-27.

<sup>530</sup> Titus Livius: *Römische Geschichte. Buch I-III*. Lateinisch und deutsch hg. von Hans Jürgen Hillen. 4. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2007, S. 232-235 (*Ab urbe condita libri*, II.31-32).

<sup>531</sup> Siehe dazu auch die Anmerkungen zur Fabel des Menenius Agrippa in Koschorke, Lüdemann, Frank und Matala de Mazza (Hg.): *Der fiktive Staat*, S. 15-20.

sei, so Paulus gegenüber den Korinthern, dass jeder Einzelne seine individuellen Gaben für die ganze Gemeinde, den Komposit-Körper einsetze<sup>532</sup>:

Aber Gott hat den Leib zusammengefügt und dem geringeren Glied höhere Ehre gegeben, damit im Leib keine Spaltung sei, sondern die Glieder in gleicher Weise füreinander sorgen. [...] Und Gott hat in der Gemeinde eingesetzt erstens Apostel, zweitens Propheten, drittens Lehrer, dann Wundertäter, dann Gaben, gesund zu machen, zu helfen, zu leiten und mancherlei Zungenrede.<sup>533</sup>

Paulus Auftrag an die Gemeindeglieder lautet also, nicht nach Ämtern und Aufgaben zu streben, sondern nach den Gnadengaben, den *charismata*. Charisma ist bei Paulus ein Antidot, um die zerstrittene korinthische Gemeinde zusammenzuführen und zu versöhnen. Die *charismata* sollen gemeinschaftsstiftende Funktion haben, ohne eine amtliche oder legale Ordnung vorzugeben. Die göttlichen „Gnadengaben“ sollen eine vermeintlich gottgewollte Hierarchie stiften. Dazu gehört das „medientechnische Paradox“, dass die Rede von den geistigen Gaben mit Paulus Briefen ausgerechnet im bürokratischen Medium der Schrift Verbreitung findet.<sup>534</sup> Adolf von Harnack spricht in Bezug auf Paulus Gemeinschaftsmodell auch von der „pneumatischen Demokratie“<sup>535</sup> der frühen Kirche. Um diese besondere politische Verfasstheit der frühen Kirche entbrennt um die Jahrhundertwende ein heftiger Streit, der seine Wurzeln zum Teil im deutschen Kulturkampf des ausgehenden 19. Jahrhunderts hat. Weber selbst nennt Sohms *Kirchenrecht* und Karl Holls *Enthusiasmus und Bußgewalt* (1898), die beide an dieser Debatte beteiligt sind, als direkte Quellen für sein Konzept charismatischer Herrschaft.<sup>536</sup>

Sohms 1880 erstmals publiziertes kirchenrechtliches Standardwerk polemisiert vor allem gegen die Amtskirche, die Strukturen der katholischen Kirche, und plädiert im Kulturkampf des Kaiserreiches unverhohlen für eine authentische protestantische Urkirche: „Das Wesen des Kirchenrechts steht mit dem Recht der Kirche im Widerspruch“, heißt es gleich zu Beginn.<sup>537</sup> Anders als etwa Adolf von Harnack sieht Sohm in der paulinischen Kirche aber keine demokratische Ordnung, sondern eine theokratische und autoritäre Form von Herrschaft. Ähnlich wie zur gleichen Zeit Ferdinand Tönnies' emphatische Aufladung des Gemeinschafts-Begriffs in *Gemeinschaft und Gesellschaft*<sup>538</sup>, verfolgt Sohms *Kirchenrecht* dabei die Aufwertung der Urkirche als eines ursprünglichen oder wesenhaften Gemeinschafts- und

---

<sup>532</sup> Vgl. zur Organismus-Metaphorik bei Paulus und ihrer Bedeutung für die Entstehung der Soziologie grundlegend Susanne Lüdemann: *Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären*. München 2004, S. 88-152.

<sup>533</sup> 1. Kor. 12, 24-28. Zitiert nach der Übersetzung Martin Luthers.

<sup>534</sup> Lüdemann: *Metaphern der Gesellschaft*, S. 87. Susanne Lüdemann zitiert dabei Manfred Schneider: „Luther mit McLuhan“. In: Ders. und Samuel Weber (Hg.): *Diskursanalyse 1. Medien*. Opladen 1987, S. 13-25.

<sup>535</sup> Adolf von Harnack: „Kirchenverfassung“. In: *Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche*. Bd. 20. 3. Auflage. Leipzig 1908, S. 508-546, hier: S. 520.

<sup>536</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 124 und 655. „Der Begriff des ‚Charisma‘ (‚Gnadengabe‘) ist altchristlicher Terminologie entnommen. Für die christliche Hierokratie hat zuerst Rudolph Sohms *Kirchenrecht* der Sache, wenn auch nicht der Terminologie nach den Begriff, andere (z.B. Karl Holl in „Enthusiasmus und Bußgewalt“ [1898]) [haben] gewisse wichtige Konsequenzen davon verdeutlicht. Er ist also nichts Neues.“ (Ebd., S. 124.) Vgl. dazu auch Kroll: „Max Webers Idealtypus der charismatischen Herrschaft“, S. 55-57. Kroll bemerkt auch, dass es durchaus andere zeitgenössische Autoren gibt, die Charisma in der paulinischen Bedeutung verwenden, ohne die Weihen des Begriffs, so etwa Friedrich Meinecke.

<sup>537</sup> Sohm: *Kirchenrecht*, S. 1.

<sup>538</sup> Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*. Leipzig 1887.

Führungsmodells. Sohms Interesse gilt der politischen Organisation frühchristlicher Gemeinschaften und dem Charisma als dem spezifischen sozialen Band einer gottgegebenen Hierarchie. Im Gegensatz zu Harnack betrachtet er die frühe Kirche gerade nicht als eine rechtliche Ordnung. Sohm folgt dabei vielmehr Paulus' Ausführungen und wendet sich dezidiert gegen die kirchengeschichtliche Forschung seiner Zeit: Die Ekklesia ist für ihn „keine rechtliche Organisation“, sondern eine geistige Ordnung.<sup>539</sup> Für Sohm ist mit Paulus „jeder Christ charismatisch begabt“, Einzelne zeichnen sich aber „durch die Kraft ihres Charismas“ aus, wenn ihnen „der Geist Gottes in besonderem Mass gegeben worden ist“.<sup>540</sup> Diese Einzelnen übernehmen bei Sohm, der dabei immer wieder auf Paulus zurückkommt, etwa durch ihre „Lehrbegabung“ politische Führungsfunktionen (Apostel, Propheten, Lehrer)<sup>541</sup>: „Die Leitung der Ekklesia kommt von oben her, durch das Mittel der von Gott begabten Einzelpersönlichkeit.“<sup>542</sup> Damit ist die Kirche für Sohm von Anfang an autoritär und monarchisch organisiert:

Auch wenn Sohm die charismatische Organisation damit keineswegs als einen auf dem Charisma beruhenden „Typus“ der Herrschaft im Sinne Webers konzipierte, stellte er sie dennoch als Herrschaftsordnung *sui generis* dar.<sup>543</sup>

Für Sohm gilt dies freilich nur für die frühe Phase des Christentums. Weber wird den Charisma-Begriff aus dieser spezifischen historischen Konstellation herauslösen. Wie schon Martin Riesebrodt gezeigt hat, sind dennoch eine ganze Reihe der strukturellen Elemente, die Webers Konzeptualisierung charismatischer Herrschaft ausmachen, bereits in Sohms Bild der „Urkirche“ oder Ekklesia vorhanden.<sup>544</sup> So betont Sohm etwa, dass Charisma Anerkennung fordere, aber „nur freier Gehorsam“ Charisma wirklich konstituieren könne, Charisma bedeute „Liebspflicht“ statt „Rechtspflicht“.<sup>545</sup> Auch die Versachlichung oder Überführung von Charisma in institutionell geregelte Formen von Herrschaft analysiert Sohm:

Einst ruhte das Amt (die der Ekklesia zu leistende *διακονία*) auf dem Charisma. Jetzt ruht umgekehrt das Charisma auf dem Amt. Einst war es nur das von der Gemeinde als wahrhaft vorhanden erkannte Charisma, jetzt war es ein kraft Rechtssatzes zuständiges, d.h. ein fiktives Charisma, welchem die Gemeinde sich unterordnete. Der (auf angebliches *jus divinum* gestützte) Rechtssatz von dem amtlichen Charisma des Bischofs bedeutete die Fiktion, welche den Bruch mit dem Ursprünglichen zugleich verschleierte und zum Ausdruck brachte.<sup>546</sup>

---

<sup>539</sup> Sohm: *Kirchenrecht*, S. 28.

<sup>540</sup> Ebd.

<sup>541</sup> Für Paulus sind die 12 Apostel, und auch er selbst als Spätberufener, die ursprünglichen Charismatiker (vgl. 1. Kor. 12 und 2. Kor. 11).

<sup>542</sup> Sohm: *Kirchenrecht*, S. 55.

<sup>543</sup> Kroll: „Max Webers Idealtypus charismatischer Herrschaft“, S. 57.

<sup>544</sup> Martin Riesebrodt: „Charisma in Max Weber's Sociology of Religion“. In: *Religion* 29 (1999), S. 1-14. Riesebrodt isoliert zwei Kontexte, die für Webers Charisma-Begriff bestimmend seien, neben Sohms *Kirchenrecht* sei das außerdem „the anthropological debate on magic and religion in anthropology, especially [...] the preanimistic theory of Robert R. Marett“ (ebd., S. 2).

<sup>545</sup> Sohm: *Kirchenrecht*, S. 28.

<sup>546</sup> Ebd., S. 215



Sohm unterscheidet dabei bereits zwischen einer ursprünglichen Gnadengabe und dem, was er „fiktives Charisma“<sup>547</sup> nennt, was einer Person nur von Amtes wegen zukommt; Weber wird später von Formen des „Amtscharisma“ und des „Erbcharisma“ sprechen, die sich aus der „reinen“ oder ursprünglichen Form von charismatischer Herrschaft entwickeln würden.<sup>548</sup> Die Fiktionalität charismatischer Herrschaft wird jedoch zum springenden Punkt von Webers Idealtypus. Während Sohms Fiktionsbegriff die Künstlichkeit und ‚Gemachtheit‘ des Charismas, im Falle der Würdenträger der Amtskirche, meint, orientiert sich Webers positiv-besetzter Fiktionsbegriff deutlicher an Vaihingers Überlegungen. In den Jahren zwischen 1913 und 1919, der Zeit, in der Weber an *Wirtschaft und Gesellschaft* arbeitet, verändert sich seine Konzeption der Idealtypen und sein Verständnis ihrer besonderen Zeitlichkeit oder Geschichtlichkeit: Anfangs ist der charismatische Typus bei Weber, im Anschluss an Sohms, ein der Vergangenheit zugehöriger Typus, der in der geschichtlichen Entwicklung von fortschrittlicheren Formen der Herrschaft abgelöst wird und der allgemeinen Versachlichung zum Opfer fällt<sup>549</sup>. Aus der charismatischen Herrschaft entwickelt sich dabei sozusagen in linearer Folge eine traditionelle und schließlich eine legale Form der Herrschaft; die Institutionen leiten das Charisma in ihre Bahnen. Charisma wird so veralltäglicht und entweder zu Erbcharisma, wie in monarchischen Systemen, oder zu Amtscharisma, wie in der Bürokratie. Bei Weber wird diese Entwicklung jedoch im Laufe seiner Arbeit an dem, was später *Wirtschaft und Gesellschaft* heißen wird, in ein universalhistorisches Ensemble verwandelt und Charisma zu einem Typus, der immer wieder aufs Neue aktualisiert werden kann.

„Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft“ sind überdies so aufeinander bezogen, daß sie als Ensemble beanspruchen, schlechthin jede mögliche Form von Herrschaft abzudecken. Es handelt sich um eine Systematisation von idealtypischen Begriffen, die bestimmte von Weber für signifikant erachteten Grundfragen, insbesondere jene von der Ermöglichung von Herrschaft und Führung überhaupt, vor universalhistorischem Hintergrund zu erfassen erlaubt. Wesentlich deshalb spielt der Begriff der ‚charismatischen Herrschaft‘ innerhalb dieses Systems die Rolle eines Archetyps.<sup>550</sup>

Motor von Webers historischen Überlegungen wird, wie Wolfgang Mommsen weiter gezeigt hat, die Dichotomie zwischen charismatischer Herrschaft und Bürokratisierung:

Vergleichbares ließe sich sagen über die Dichotomie von Bürokratie und Charisma, hinter der sich eine Theorie gesellschaftlichen Wandels verbirgt, die den Antagonismus zwischen den immanenten Trends des gesellschaftlichen Prozesses, wie sie durch die Struktur der Institutionen konstituiert werden, einerseits, und gesellschaftlicher Veränderung durch schöpferische Tat von Individuen und Gruppen, andererseits repräsentiert. Die ‚idealtypische‘ Systematisation von *Wirtschaft und Gesellschaft* repräsentiert trotz ihres Anspruchs wertfrei zu sein, und ungeachtet ihrer weit

---

<sup>547</sup> Ebd.

<sup>548</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 674 f. (Amtscharisma) und S. 144, 673 (Erbcharisma).

<sup>549</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 661 f. (§ 2. Entstehung und Umbildung charismatischer Autorität).

<sup>550</sup> Mommsen: „*Verstehen und Idealtypus*. Zur Methodologie einer historischen Sozialwissenschaft“. In: Ders.: *Max Weber. Gesellschaft, Politik und Geschichte*. Frankfurt am Main 1974, S. 208-232, hier: S. 231.

vorangetriebenen Formalisierung, letzten Endes ein bestimmtes unter universalhistorischen Perspektiven entwickeltes Gesellschaftsbild, in dessen Zentrum die Behauptung der Autonomie des Individuums gegenüber den Mächten der Bürokratisierung steht.<sup>551</sup>

Jenes moderne Narrativ sozialen Wandels, das in Webers Herrschaftssoziologie aus der „Dichotomie von Bürokratie und Charisma“ erwächst, ist zu diesem Zeitpunkt nicht neu. Webers jüngerer Bruder Alfred Weber hatte es bereits 1910 in einem populär gehaltenen Aufsatz *Der Beamte* in der *Neuen Rundschau* entworfen.<sup>552</sup> Zu den Abonnenten der *Neuen Rundschau* gehörte auch Franz Kafka, in dessen Promotionsprüfung in Prag Alfred Weber als Prüfer gesessen hatte.<sup>553</sup> Die Bezüge zwischen Alfred Webers Text und Kafkas Erzählung *Die Strafkolonie* und zum *Prozeß* haben in diesem Zusammenhang besondere Beachtung gefunden.<sup>554</sup> Auch Kafkas Schloß im gleichnamigen Roman trägt Züge jenes bürokratischen Apparats, den Alfred Weber in seinem Aufsatz beschreibt.<sup>555</sup> Vermutlich hätte sich Kafka aber mehr für einen Text interessiert, der ganz am Ende der Ausgabe der *Neuen Rundschau* abgedruckt war: Robert Walsers Dichterportrait *Brentano*.<sup>556</sup> Walsers Brentano, der verloren und heimatlos durch die Natur wandert, als wäre diese eine „Gemäldegalerie“, für deren Bilder er kein Interesse mehr aufbringen kann,<sup>557</sup> flieht die Welt der Sozietät. Im Gegensatz zu Walsers anderen Spaziergängern kann selbst die Natur ihm nicht als Flucht- oder Gegenraum dienen. In Alfred Webers Text wird die Bedrohung des modernen Lebens den entpersonalisierten Kräften der Bürokratie zugeschrieben, dem „Apparat“:

Sie sehen, wie sich ein riesenhafter „Apparat“ in unserem Leben erhebt, wie dieser Apparat die Tendenz besitzt, sich immer weitergehend über früher – sagen wir zunächst einmal unklar – frei und natürlich gewachsene Teile unserer Existenz zu legen, sie in seine Kammern, Fächer und Unterfächer einzusaugen, – sie fühlen, wie ein Gift der Schematisierung, der Errötung alles ihm fremden individuellen, selbstgewachsenen Eigenlebens dabei von ihm ausstrahlt, wie er an Stelle dessen ein riesenhaftes rechnerisches Etwas setzt, ein System, das mit einem toten Vor- und Nacheinander, brockenweisen Miteinander, seelenlosen Füreinander sich über alle Arbeit, alles Schaffen breitet.<sup>558</sup>

In einem fast schon mimetischen Verfahren machen Alfred Webers Sätze immer mehr ‚Fächer‘ auf, um das riesenhafte bürokratische „Etwas“ darzustellen. Das Schicksal, das die Arbeiter im Zuge der Industrialisierung erlitten hätten, das „Verpovertwerden durch die Maschinen“<sup>559</sup>, drohe nun auch den „oberen Schichten“ und den „Träger[n] der Kultur des

---

<sup>551</sup> Ebd., S. 231.

<sup>552</sup> Alfred Weber: „Der Beamte“. In: *Die neue Rundschau*, Jg. 21, Heft 11(1910), S. 1321-1339.

<sup>553</sup> Alfred Weber war zwischen 1904 und 1907 Professor an der juristischen Fakultät der Universität Prag, wo Kafka am 13. März 1906 seine mündliche Doktoratsprüfung ablegte. Vgl. dazu Alt: *Franz Kafka*, S. 127.

<sup>554</sup> Vgl. Astrid Lange-Kirchheim: „Alfred Weber und Franz Kafka“. In: Ebehard Demm (Hg.): *Alfred Weber als Politiker und Gelehrter*. Stuttgart 1986, S. 113-149.

<sup>555</sup> Vgl. Torsten Hahn: „Weiterfunktionieren! Bürokratisches System, Medien und Entscheidung in Franz Kafkas *Das Schloß*“. In: *Medien der Bürokratie*. Hg. von Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl. Paderborn 2016 (= Archiv für Mediengeschichte 16), S. 99-108.

<sup>556</sup> Robert Walser: „Brentano“. In: *Die neue Rundschau*, Jg. 21, H. 11 (1910), S. 1578-1580.

<sup>557</sup> Ebd., S. 1578.

<sup>558</sup> Alfred Weber: *Der Beamte*, S. 1321 f.

<sup>559</sup> Ebd., S. 1325.

Volkes<sup>560</sup>. Im Gegensatz zu Robert Walsers Brentano sucht Alfred Weber die Lösung, um nicht im „Schematismus des Büros“<sup>561</sup> zu versickern, nicht in einer Art religiöser *henotheismus*, sondern in der Figur eines antibürokratischen Helden. Aufgrund nationaler Eigenheiten sei dieser in Deutschland aber schwer zu finden, es fehle an dem richtigen Temperament und der nötigen Distanz gegenüber dem Apparat. Mit Ausnahme des verklärten Reichskanzlers Bismarck kann Alfred Weber niemanden finden, der eine Gegenfigur zum bürokratischen Apparat verkörpern würde, niemanden, der Persönlichkeit und Freiheit retten könnte, oder, wie es noch pathetischer heißt, „aus lebenslänglicher Versklavung loslöst“<sup>562</sup>: „Denn es fehlt jenes Etwas, das ein festgefügt Typus in den oberen Klassen liefern könnte, jenes freie Etwas, das man liebt und nachahmt und das dann den Durchschnittsmenschen jene ‚Enge‘ des Daseins unerträglich macht.“<sup>563</sup> Erst sein Bruder entwirft mit der ‚Poesiemaschine‘ des Idealtypus charismatischer Herrschaft einen Apparat, um antibürokratische Figuren herzustellen, welche die „metaphysische[] Verkleidung“ des deutschen Beamtentums entlarven und „jenes Götzenbild, das sonst nur eine demokratische Revolution beseitigen könnte, jenen deutschen theokratisierten Bureaukraten“<sup>564</sup> von seinem Stuhl zu stoßen. Die Ironie der Erfindung bleibt, dass diese antibürokratischen Figuren ohne die Bürokratie wahrscheinlich undenkbar wären.

### **Aus der toten Zone bürokratischer Phantasie: Max Webers „genialer Seeräuber“**

Nichtsdestoweniger bleibt, daß dieses grausige Gespinst von Schrecken, vor dem sich nicht allein die menschlichen Sinne und Möglichkeiten beugen, sondern auch die Vorstellungskraft geradezu nichts ist angesichts dessen, was tatsächlich in kollektivem Maßstab zu beobachten sein wird, wenn die große, die reale Entfesselung stattfindet, die uns droht. [...] Nicht Perverse werden sie auslösen, sondern Bürokraten, über die man nicht einmal wissen wird, ob sie gute oder schlechte Absichten haben. Das wird ausgelöst werden auf Befehl und vollendet mit dem Lineal, in Rädchen und in Stufen, mit gebeugtem, aufgegebenem, krumm gemachtem Willen, einer Pflicht folgend, die jeden Sinn verloren hat.<sup>565</sup>

Webers Idealtypus charismatischer Herrschaft stellt, auch wenn es sich dabei um eine heuristische Fiktion handelt, den Versuch dar, eine neue personale Figuration und Verkörperung politischer Herrschaft im Übergang von einer traditionellen monarchischen Ordnung hin zu einer demokratischen Ordnung zu finden. Webers Charismatiker ist eine flüchtige Augenblicksfigur, eine krisenhafte Erscheinungsform. Charismatische Herrschaft ist immer eine instabile Herrschaftsform. Weber träumt also nicht von toten Kaisern, der ‚Verspensterung‘ der monarchischen Ordnung, sondern von einer seltsamen Übergangsfigur,

---

<sup>560</sup> Ebd., S. 1326.

<sup>561</sup> Ebd.

<sup>562</sup> Ebd., S. 1339.

<sup>563</sup> Ebd., S. 1330.

<sup>564</sup> Ebd., S. 1337.

<sup>565</sup> Jacques Lacan: *Das Seminar von Jacques Lacan Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse*. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. von Norbert Haas. Weinheim, Berlin 1991, S. 280. Zum Titel des Abschnitts vgl. David Graeber: „Dead Zones of Imagination. An Essay on Structural Stupidity“. In: Ders.: *The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. New York, London 2015, S. 45-104.

die aber eigentlich nur in einem historischen Abenteuerroman existieren könnte und immer schon dem Untergang geweiht zu sein scheint.<sup>566</sup> Ihr Untergang ist so etwas wie das retardierende Moment im Prozess der Entzauberung. Sie ist, wie die griechische Etymologie des Wortes Pirat (peira) suggeriert,<sup>567</sup> der „Versuch“ eines Angriffs auf die bestehende Ordnung, der bei Weber aber immer wieder eingeholt wird von der historischen Entwicklung und diese noch dazu zu beschleunigen scheint. So führt Weber die „Sprengung der Traditionen“ durch den Krieg und die Revolution von 1918 als Beispiel an, um zu zeigen, welche Krisensituationen charismatische Konstellationen begünstigen.<sup>568</sup> Allerdings kommt er immer wieder auf die konstitutive Bedeutung der Wirtschaftsfremdheit des charismatischen Typus zurück:

Die charismatische Herrschaft ist in allen Dingen, und so in ihrer ökonomischen Substruktion, das gerade Gegenteil der bürokratischen. Ist diese an stetige Einnahmen, daher wenigstens a potiori an Geldwirtschaft und Geldsteuern gewiesen, so lebt das Charisma in und doch nicht von dieser Welt. Das will richtig verstanden sein. Nicht selten zwar perhorresziert es ganz bewußt den Geldbesitz und die Geldeinnahme als solche, wie der heilige Franz und viele seinesgleichen. Allein natürlich nicht als Regel. Auch ein genialer Seeräuber kann ja eine „charismatische“ Herrschaft im hier gemeinten wertfreien Sinn üben, und die charismatischen politischen Helden suchen Beute und darunter vor allem gerade: Geld. Immer aber – das ist das Entscheidende – lehnt das Charisma den planvollen rationalen Geldgewinn, überhaupt alles rationale Wirtschaften, als würdelos ab. In seiner „reinen“ Form ist das Charisma für seine Träger nie private Erwerbsquelle im Sinn ökonomischer Ausnutzung nach Art eines Tausches von Leistung und Gegenleistung.<sup>569</sup>

Diese „Macht der Unwirtschaftlichkeit“, die „kein institutionelles Gebilde ist“<sup>570</sup>, verkörpert keine von Webers Figuren in solcher „Reinheit“, wie der „geniale Seeräuber“, der als Krisenfigur und Romanheld im 19. Jahrhundert entsteht und hier nun an einem ganz unerwarteten Ort sein phantastisches Potential voll entfalten kann. Seine Beute ist nicht Gewinn, sie wird nicht zum Kapital, sie wird nicht angelegt und nicht investiert. Diese „reine“ Form charismatischer Herrschaft, die in der Wirklichkeit kaum je anzutreffen ist, wie Weber sagt, scheint ein zeitlich und räumlich sehr begrenztes Phänomen zu sein, wenn sie in Erscheinung tritt. Der Charismatiker ist diesem Bild nach eine Augenblicksfigur auf kleinstem Raum, so dass Jan Phillippp Reemtsma schreiben konnte, „daß charismatische Herrschaft in gesellschaftlichen Verhältnissen, die ein wenig komplizierter sind als die

---

<sup>566</sup> Stefan Breuer: *Max Webers tragische Soziologie. Aspekte und Perspektiven*. Tübingen 2006. Breuer zeigt, dass „Vergesellschaftung“ bei Weber, wie schon bei Tönnies, einen tragischen Prozess darstellt. Im Gegensatz zu Tönnies glaube Weber aber nicht, so Breuer, „dass die Vergemeinschaftung die Vergesellschaftung [...] ersetzen kann.“ (Ebd., S. 292.)

<sup>567</sup> Vgl. den Eintrag zu peira = „attempt, trial“ in: *A Greek-English Lexicon. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott*. Hg. und erweitert von Henry Stuart Jones unter Mitarbeit von Roderick McKenzie u.a. Oxford 1996, S. 1354.

<sup>568</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 155. Demgegenüber steht bei Weber das Bild einer sich immer weiter ausweitenden Bürokratie, eine Hypertrophie der bürokratischen Strukturen (vgl. ebd., S. 573 f.). Vgl. dazu David Graeber: „The Utopia of Rules. Or why we really love Bureaucracy after all“. In: Ders.: *The Utopia of Rules*, S. 149-205.

<sup>569</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 655.

<sup>570</sup> Ebd., S. 656.

Mannschaft an Deck eines Wikingerschiffes, gar nicht funktionieren kann<sup>571</sup>. Es bräuchte schon ein Piratenschiff mittlerer Größe, um die Unmittelbarkeit der von Weber beschriebenen Formen der charismatischen Übertragung und Anerkennung zu untersuchen. Über die Applikation und Funktionsfähigkeit von Webers heuristischer Fiktion haben sich unzählige Historiker und Biographen Gedanken gemacht. Vor allem die Dynamik und Genese faschistischer Führungsmodelle hat man versucht, anhand von Webers Typus zu beschreiben und zu erklären.<sup>572</sup> Für den rätselhaften Aufstieg und Erfolg von Populisten und Demagogen jeder Art wurde das Suchbild benutzt, häufig eben mit der Schwierigkeit, dass versucht wurde, das Modell für größere gesellschaftliche Zusammenhänge dienstbar zu machen, die die Größe eines Seeräuberschiffes bei weitem übersteigen. Die „einfache funktionale Differenzierung und Hierarchisierung von Herrschaft wie sie auf jedem Schiff vorgenommen wird“ und der beengte schwimmende Raum,<sup>573</sup> der ‚Ort ohne Ort‘, machen aus dem Schiff nicht nur einen stellvertretenden oder experimentellen Raum, aus dem sich der Topos vom Staatsschiff ableitet, sondern auch einen Ort der produktiven Einbildungskraft:

Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett besitzen, auf dem sie spielen können. Dann versiegen die Träume.<sup>574</sup>

Hier soll nicht behauptet werden, das Piratenschiff sei das Ehebett der Weber'schen Herrschaftssoziologie, aber Webers heuristische Fiktion des Idealtypus mag ein ähnliches ‚Reservoir‘ der Phantasie darstellen wie die Heterotopie Piratenschiff. Webers Suchbild generiert die Figur des Seeräubers gleichsam aus dem Nichts, auch wenn bestimmte Züge dieses Seeräuberbildes mehr als vertraut wirken. Der Seeräuber ist die Figur, die sich am wenigsten in das legale oder traditionale Feld überführen lässt. Veralltäglichen, rationales Wirtschaften und dynastische Kontinuität, davon ist die Figur des „genialen Seeräubers“ denkbar weit entfernt. Spätestens mit der Pariser Seerechtsdeklaration von 1856 sind Piraten im herkömmlichen Sinn seltener geworden.<sup>575</sup> Mit ihrem Bedeutungsverlust auf den Weltmeeren gewinnen sie gleichzeitig jedoch stärkere Bedeutung im literarisch Imaginären des 19. Jahrhunderts:

By the late nineteenth and early twentieth centuries, buccaneers, filibusters, corsairs, and privateers had by all accounts grown scarce. Across the globe, there were ever fewer signs of the exceptional figure the Roman jurists had defined as “the common

---

<sup>571</sup> Jan Philipp Reemtsma: *Charisma und Terror: Gedanken zum Verhältnis intentionalistischer und funktionalistischer Deutungen der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik*. Frankfurt am Main 1994, S. 10.

<sup>572</sup> Vgl. dazu etwa die literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Eva Horn, u.a. dies.: „Work on Charisma“. Und in der Geschichtswissenschaft z.B. Ludolf Herbst: *Hitlers Charisma. Die Erfindung eines deutschen Messias*. Frankfurt am Main 2010.

<sup>573</sup> Zur politischen Ikonographie des Schiffs vgl. Vera Wolf: „Schiff“. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Bd. 2. Hg. von Martin Warnke, Uwe Fleckner und Hendrik Ziegler. München 2011, S. 323-329, hier: S. 325. Das Schiff ist ein auch ein Emblem zur Darstellung der Begrenztheit und Unbegrenztheit von Souveränität, wie Wolf betont (vgl. ebd., S. 326).

<sup>574</sup> Michel Foucault: *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Les hétérotopies/Les corps utopiques* [1966]. Zweisprachige Ausgabe. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 2005, S. 21.

<sup>575</sup> Michael Kempe: *Fluch der Weltmeere. Piraterie, Völkerrecht und international Beziehungen 1500-1900*. Frankfurt am Main, New York 2010, S. 336 f.

enemy of all" (communis hostis omnium).<sup>576</sup>

Max Weber war spätestens seit seinem fünfzehnten Geburtstag ein leidenschaftlicher Leser von Walter Scotts Romanen.<sup>577</sup> Scotts Roman *The Heart of Midlothian* (1818), den er in der deutschen Übersetzung „Die Kerker von Edinburgh“ liest,<sup>578</sup> findet er ergreifender als die zeitgenössischen Romane und die Unterhaltungsliteratur der eigenen Zeit, die seine Mitschüler lesen. In pubertärer Endzeitstimmung schreibt er seinem Vetter und Freund Fritz Baumgarten, der zur gleichen Zeit in Berlin studiert:

In letzter Zeit war ich sehr durch Scotts ‚Kerker von Edinburgh‘ in Anspruch genommen. Ich weiß nicht, ob du ihn gelesen hast, aber er ist einer der ergreifendsten Romane, die ich kenne. Ich wundere mich über meine Kameraden, die sich in allerhand moderne Bazarnovellen vertiefen und darüber diese gediegenen alten Romane ganz beiseite lassen. Es ist überhaupt ein merkwürdiger Zug, der in den höheren Klassen der Gymnasien auftritt, daß diese jungen Leute sich über alle vernünftigen Romane weit erhaben fühlen, obwohl sie sie teilweise gar nicht kennen, – sondern wie gesagt, sie finden ihr Vergnügen nur in kleinen Novellen und Skandalgeschichten, ganz wie ich mir die Lektüre des vornehmen Roms in der ersten Kaiserzeit denke. – Es klingt vielleicht anmaßend, wenn ich, der ich doch einer der jüngsten Füchse im Sekunda bin, dergleichen behaupte. Aber dieser Umstand fällt mir zu sehr in die Augen, als daß ich nicht ohne zu fürchten etwas Unrichtiges zu sagen, dies aussagen könnte. – Natürlich immer mit Ausnahmen...<sup>579</sup>

Diese Vorliebe für große und ‚vernünftige‘ literarische Formen, Epos, historische Abenteuerromane und die enzyklopädischen Historiker des 19. Jahrhunderts ist Weber erhalten geblieben. Ob er auch Scotts Roman *The Pirate* kannte, läßt sich nur vermuten, hier hätte ihm zumindest zum ersten Mal ein genialer Seeräuber unterkommen können. Scotts historischer Roman, der 1822 erschien und nur sechs Wochen nach seinem Erscheinen bereits in deutscher Übersetzung vorlag,<sup>580</sup> führt, noch vor James Fenimore Coopers *The Red Rover* (1828) und lange vor Robert Louis Stevensons' *Treasure Island* (1883), den romantisierten Piraten nach dem Vorbild von Byron's *The Corsair* in die Welt des Romans und in die europäische Vorstellungswelt ein.<sup>581</sup>

Webers „genialer Seeräuber“ hat aber auch einen ganz direkten Vorläufer in Werner Sombarts Buch *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen* von 1913. Dort beschreibt Sombart den „Freibeuter“ als eine kapitalistische und kolonialistische

---

<sup>576</sup> Daniel Heller-Roazen: *The Enemy of All. Piracy and the Law of Nations*. New York 2009, S. 23.

<sup>577</sup> Vgl. dazu auch Kaube: *Max Weber*, S. 28.

<sup>578</sup> Laut Marianne Weber: *Max Weber. Ein Lebensbild*. Mit 11 Tafeln und 2 Faksimiles. Tübingen 1926, S. 51 f.

<sup>579</sup> Zitiert ebd., S. 52.

<sup>580</sup> Norbert Bachleitner: „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14, H. 1, (1989), S. 1-49, hier: S. 16.

<sup>581</sup> Ein Vorbild für Scotts Piraten war Lord Byrons bekannter Pirat Conrad aus der Verserzählung *The Corsair*. Scotts Protagonist Cleveland (aus seinem Roman *The Pirate*. In *Three Volumes*. Edinburgh 1822) verbringt hingegen die meiste Zeit auf dem Land. Er strandet auf den Shetlandinseln und wird anfangs gar nicht als Pirat erkannt. Auch in Johann Ernst Wagners (1769-1812) Abenteuerroman *Thalheim oder die Liebe auf der wüsten Insel* begegnet der preußische Protagonist einem „genialen Seeräuber“, der ihn als dämonische Gestalt in seinen Bann schlägt (vgl. Johann Ernst Wagner: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Hg. von Friedrich Mosengeil. 3. Aufl. Leipzig 1855, S. 110). Weber wird aber wahrscheinlich eher Scott gelesen haben als Wagner.

Ursprungsfigur. Er gibt einen kurzen Abriss über die Geschichte der Piraterie, der in einer romantisch-verklärten Darstellung des Seeräubers mündet:

Was uns vor allem an dieser Stelle interessiert, sind die eigenartigen Menschen, die an der Spitze dieser Unternehmungen standen. Es sind kraftstrotzende, abenteuerlustige, sieggewohnte, brutale, habsüchtige Eroberer ganz großen Kalibers, wie sie seitdem immer mehr verschwunden sind. Diese *genialen und rücksichtslosen Seeräuber* [Hervorhebung S.H.], wie sie namentlich England während des 16. Jahrhunderts in reichster Fülle aufweist, sind aus dem selben Holz geschnitzt wie die Bandenführer in Italien, wie die Can Grande, Francesco Sforza, Cesare Borgia, nur daß ihr Sinn stärker auf Erwerb von Gut und Geld ausgerichtet ist, daß sie dem kapitalistischen Unternehmer schon näher stehen wie diese.<sup>582</sup>

Für Sombart scheint es dabei keine Rolle zu spielen, dass diese romantisierten heldenhaften Seeräuber in der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts nicht mehr existieren, für ihn stellen sie bloß die „kriegerische Wurzel“ des Kapitalismus dar und damit einen der „Entstehungspunkte des kapitalistischen Geistes“ schlechthin.<sup>583</sup> Auffallend ist, dass Sombart hier, im Gegensatz zu seiner während des ersten Weltkriegs veröffentlichten rassistischen Propagandaschrift *Händler und Helden*, noch sehr viel mehr Sympathie für die englischen Piraten aufbringen kann als 1915 mitten im Krieg.<sup>584</sup> Sombarts eindringliche, fast ekstatische Schilderung entwirft eine Figur, die in ihrer ausgestellten und erotisch besetzten Virilität zwischen den Extremen changiert:

Männer, in denen sich eine abenteuerliche Phantasie mit größter Tatkraft paarte; Männer voller Romantik und doch mit hellem Blick für die Wirklichkeit; Männer, die heute eine Raubflotte befehligen und morgen ein hohes Amt im Staate verwalten; die heute mit gieriger Hand nach Schätzen graben und morgen eine Weltgeschichte zu schreiben anfangen; Männer mit leidenschaftlicher Lust am Leben, mit starkem Sinn für Pracht und Luxus und doch imstande, monatelang die Entbehrungen einer Seefahrt ins Ungewisse hinein auf sich zu nehmen; Männer mit den höchsten Fähigkeiten zur Organisation und voll kindischen Aberglaubens. Mit einem Worte: Renaissancemenschen. Das sind die Väter unserer kapitalistischen Unternehmer der einen Linie! Unnötig fast sie beim Namen zu nennen. Man kennt sie aus der Geschichte.<sup>585</sup>

Diese *enumeratio* von Seeräubertugenden siedelt den Seeräuber in Sombarts Genealogie des „modernen Wirtschaftsmenschen“ an der Schnittstelle zwischen vorstaatlicher Ordnung und modernem Verwaltungsstaat an. In Sombarts Darstellung wird die eigentliche gestrige Gestalt des Seeräubers zu einer eigentümlichen Gegenwartsfigur. Das Moderne der Figur liegt bei Sombart in ihrem Realitätssinn und faustischen Tatendrang, bei gleichzeitig asketischer Distanziertheit. Die Fähigkeit, „eine Weltgeschichte zu schreiben“, Entbehrungen zu ertragen und sozusagen leidenschaftlich asketisch sein zu können, macht Sombarts Seeräuber aus. Der ‚geniale Seeräuber‘ ist eine Mischung aus Leopold von Ranke und einem rücksichtslosen Piratenanführer, wie er einem eigentlich nur in der Literatur des

---

<sup>582</sup> Werner Sombart: *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen* [1913]. Leipzig, München 1920, S. 94 f.

<sup>583</sup> Ebd., S. 101.

<sup>584</sup> Werner Sombart: *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*. München, Leipzig 1915.

<sup>585</sup> Sombart: *Der Bourgeois*, S. 95.

19. Jahrhunderts begegnen kann. Markant ist dabei der Unterschied zwischen Sombart und Weber, insofern für Weber die Wirtschaftsfremdheit des „genialen Seeräubers“ ein bestimmendes Charakteristikum ist, während Sombart Piraterie eindeutig als Teil der Entwicklung des Kapitalismus in seinem Frühstadium sieht.<sup>586</sup> Die Epitheta „rücksichtslos“ und „genial“ werden bei Weber nicht beide in den Text von *Wirtschaft und Gesellschaft* übernommen, rücksichtslos ist Webers Seeräuber aber dennoch, nicht nur im übertragenen Sinn: Er ist rücksichtslos gegenüber der Tradition und der legalen Ordnung, aber auch im Hinblick auf rationales Wirtschaften. Er nimmt keinerlei Rücksicht auf mögliche Nachfolger oder jede Form von ‚Nachhaltigkeit‘.

In Webers Idealtypus charismatischer Herrschaft ist aber nicht einfach eine autoritäre Gewaltherrschaft vorprogrammiert; die Veralltäglicung des Charismas führt bei Weber notwendigerweise auch dazu, dass sich die Form der Ausübung dieser Herrschaft ändert. An verschiedenen Stellen räumt er ein, dass das Legitimitätsprinzip auch „antiautoritär umgedeutet werden“<sup>587</sup> könne:

Die antiautoritäre Umdeutung des Charisma führt normalerweise in die Bahn der Rationalität. Der plebiszitäre Herrscher wird regelmäßig sich auf einen prompt und reibungslos fungierenden Beamtenstab zu stützen suchen. Die Beherrschten wird er entweder durch kriegerischen Ruhm und Ehre oder durch Förderung ihres materiellen Wohls – unter Umständen durch den Versuch der Kombination beider – an sein Charisma als „bewährt“ zu binden suchen. Zertrümmerung der traditionellen, feudalen, patrimonialen und sonstigen autoritären Gewalten und Vorzugschancen wird sein erstes, Schaffung von ökonomischen Interessen, die mit ihm durch Legitimitäts-Solidarität verbunden sind, sein zweites Ziel sein. Sofern er dabei der Formalisierung und Legalisierung des Rechts sich bedient, kann er die „formal“ rationale Wirtschaft in hohem Grade fördern.<sup>588</sup>

Für Webers literarische Beispiele kann dieser Prozess der Rationalisierung nur mit Einschränkung gelten. Der „geniale Seeräuber“ bewegt sich in einer Zeit fort, in der die elektrische Straßenbeleuchtung langsam Einzug findet in die europäischen Großstädte; für ihn soll aber dennoch „der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege“ sein.<sup>589</sup> Er soll eine abenteuerliche Figur zwischen den Welten bleiben, wie aus den Zeiten der großen Epik.

Im Gegensatz zu Kafkas Projekt der ‚Verspensterung‘ erzeugt bei Weber die politische Einbildungskraft eine abenteuerliche und tragische Krisenfigur. Diese Figur des Charismatikers ist der Versuch, gegen die ausufernde Dominanz der Bürokratisierung, Macht und politische Souveränität aufzubegehren, auch wenn die bürokratische Herrschaft als „the

---

<sup>586</sup> Gerade die frühen Staatsrechtler und Souveränitätstheoretiker wie Jean Bodin und Hugo Grotius hatten den Staat gerade in Abgrenzung von Piraterie und Raubwesen beschrieben. Bei Thomas Hobbes in *De Cive* dagegen werden die Ursprünge des Staates auf koordinierten Raub zurückgeführt. Vgl. zu diesen unterschiedlichen Positionen Kempe: *Fluch der Weltmeere*, S. 234 f.

<sup>587</sup> Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 155 f. „Denn die tatsächliche Geltung bedingt Anerkennung durch die Beherrschten, die freilich dem charismatisch Qualifizierten und deshalb Legitimen gegenüber pflichtmäßig ist. Bei zunehmender Rationalisierung der Verbandsbeziehungen liegt es aber nahe: daß diese Anerkennung, statt als Folge der Legitimität, als Legitimitätsg rund angesehen wird (demokratische Legitimität) [...]“

<sup>588</sup> Ebd., S. 157.

<sup>589</sup> Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916/1920]. Darmstadt, Neuwied 1977, S. 21.



rule of Nobody<sup>590</sup>, wie Hannah Arendt dies sehr viel später nennen wird, unabwendbar scheint. Charisma ist das Pharmakon gegen die Kopflosigkeit des modernen bürokratischen Verwaltungsstaates und die „Diktatoren der Straße“, wie sie für Weber in der Revolution drohen.<sup>591</sup>

Konkrete Rezepte gegen die revolutionäre Kopflosigkeit haben die Besucher der Münchner Buchhandlung nicht bekommen, in der Weber 1919 seinen Vortrag *Politik als Beruf* hielt. Alfred Döblin wird nur wenige Jahre später von der Weimarer Republik als der „Republik ohne Gebrauchsanweisung“<sup>592</sup> sprechen. Webers Idealisierung charismatischer Herrschaft, wie er sie als Idealtypus zeichnet, hat spätere Leserinnen und Leser fragen lassen, inwiefern seine Gedanken über eine plebiszitäre Demokratie und charismatische Führer autoritären Herrschaftsformen gedanklich Vorschub geleistet haben.<sup>593</sup>

Der „geniale Seeräuber“ ist eine Randfigur in dem riesigen Textkorpus von *Wirtschaft und Gesellschaft* und vielleicht gerade deshalb eine Schlüsselfigur in Max Webers Herrschaftssoziologie, eine tragische Figur, die mehr über Webers politische und ästhetische Konzeptualisierung charismatischer Herrschaft aussagt, als die wenigen historischen Beispiele, die er nennt: Nicht in Bismarck oder einem amerikanischen Sektenführer, nicht im „nordischen Berserker“ oder Dichturfürsten wie Stefan George, sondern in der Figur des „genialen Seeräubers“ zeigt sich Webers Idealtypus am klarsten als tragische und revolutionäre Figur, die den Prozess der „Entzauberung der Welt“ zwar vorantreibt, aber schließlich selbst darin untergeht. Der Seeräuber strandet zwischen den Büromöbeln des modernen Verwaltungs- und Überwachungsstaates. Bürokratisierung und Veralltäglichere bereiten sein Ende vor. Als tragischer Held widersetzt sich der „geniale Seeräuber“ der Entzauberung und treibt sie doch auch selbst voran, in dem er mit den traditionellen Formen von Herrschaft bricht. Das persuasive Potential der Figur liegt in ihrer performativen Kraft und in ihren poetischen Möglichkeiten, die sie gerade in der Welt anonymer Institutionen entfalten kann.<sup>594</sup> Die kleinste Einheit des modernen Verwaltungsstaates ist das Büro. Zumindest in Max Webers Herrschaftssoziologie bildet es den Nukleus bürokratischer Herrschaft, den nur scheinbar unpoetischsten aller Orte, an dem alles Diesseitige seinen Zauber verliert. Gerade in dieser Umgebung entsteht aber das Phantasma charismatischer Herrschaft, als Pharmakon gegen die Enge des bürokratischen Apparats, der die Gegenwart ‚einsaugt‘, wie Alfred Weber geschrieben hatte, und die Menschen „verpovert“<sup>595</sup>. Webers „genialer Seeräuber“ soll das Gegenteil bewirken, als

---

<sup>590</sup> Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* [1963]. Revised and enlarged edition. New York, London 1994, S. 289.

<sup>591</sup> Max Weber: *Politik als Beruf*. In: Ders.: *Wissenschaften als Beruf. Politik als Beruf*. Hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod. *Studienausgabe der Max Weber Gesamtausgabe* I/17. Tübingen 1994, S. 72.

<sup>592</sup> Alfred Döblin: „Der deutsche Maskenball“ [1921]. In: Ders.: *Der Deutsche Maskenball von Linke Poet. Wissen und Verändern. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. von Walter Muschg und Heinz Graber. Olten, Freiburg im Breisgau 1972, S. 94-105, hier: S. 100.

<sup>593</sup> Am namhaftesten ist dies vielleicht während des deutschen Soziologentags 1964 geschehen, so in Jürgen Habermas' Diskussionsbeitrag und grundsätzlicher Kritik an Webers Konzept des ‚Verstehens‘, abgedruckt in: Otto Stammer (Hg): *Max Weber und die Soziologie heute. Verhandlungen des 15. Deutschen Soziologentages*. Tübingen 1965, S. 75 f.

<sup>594</sup> Niklas Luhmann etwa sieht keine Möglichkeit für charismatische Herrschaft in einer Gesellschaft, in der Individualismus bereits institutionalisiert sei. In solchen Gesellschaften bedürfe der Politiker anderer Distinktionsmittel. Vgl. ders.: *Politische Soziologie*. Hg. von André Kieserling. Frankfurt am Main 2010, S. 336 (FN 104).

<sup>595</sup> Alfred Weber: *Der Beamte*, S. 1325.

immer wiederkehrende Sehnsuchtsfigur zwischen den Schreibtischen des modernen Verwaltungsstaates.

## EPILOG. DER SOUVERÄN GEHT SCHWIMMEN

### Friedrich Ebert in Badehose

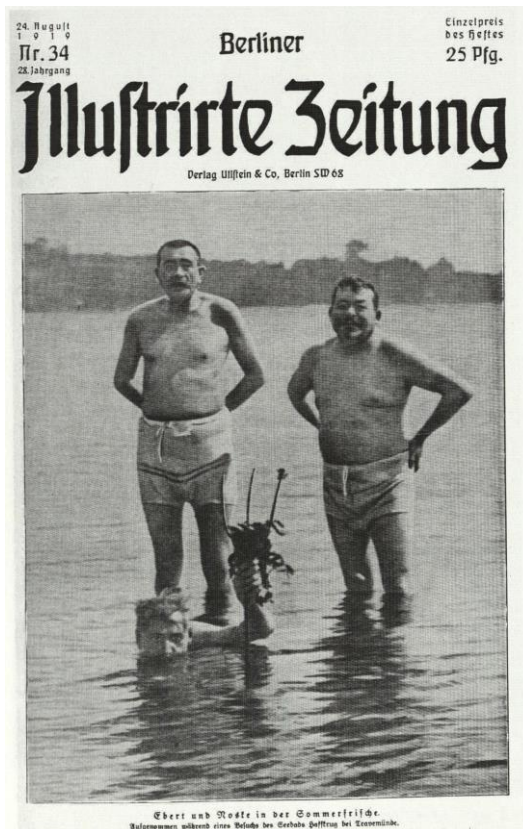


Abb. 14: Titelseite der *Berliner Illustrierten Zeitung*, 28. Jg., Nr. 34 (24.8.1919)

Wie ein vor langer Zeit auf einer Insel gestrandeter Seeräuber wadet Friedrich Ebert durchs knietiefe Wasser, auf einer Photographie, die, noch bevor er als erster Präsident der Weimarer Republik vereidigt worden war, auf der Titelseite der auflagenstärksten Wochenzeitung des Deutschen Reiches erschien.<sup>596</sup> Das ästhetische Ungenügen der neuen Staatsform und ihrer Vertreter sollte diese Photographie zur Darstellung bringen und dabei der ästhetischen Diskrepanz gegenüber der vergangenen Staatsform Ausdruck verleihen.<sup>597</sup> Die Rezeptionsgeschichte der Photographie suggeriert, dass ihr das gelungen ist. Das Verkörperungsproblem kann die „Republik ohne Gebrauchsanweisung“<sup>598</sup> nicht so leicht lösen. Auch sozialdemokratische Zeitungen wie der *Vorwärts* sprachen von einer „grobe Geschmacklosigkeit“ und identifizierten als Urheber der „Schundkampagne“ die „bürgerliche Presse“.<sup>599</sup> Noch heute wird das Photo oft stellvertretend gezeigt für das ästhetische Unbehagen, das die Zeitgenossen artikuliert haben.

<sup>596</sup> *Berliner Illustrierte Zeitung*, 28. Jg., Nr. 34 (24.8.1919).

<sup>597</sup> Kurt Koszyk: „Wie Ebert und Noske baden gingen – oder...was passiert, wenn ein Chefredakteur Urlaub macht“. In: *Beruf und Berufung. Festschrift für Johannes Binkowski*. Hg. von Rolf Terhyden. Mainz 1988, S. 88-95.

<sup>598</sup> Döblin, „Der deutsche Maskenball“, S. 100.

<sup>599</sup> Koszyk: „Wie Ebert und Noske baden gingen“, S. 90 f.

Die Aufnahme entstand im Seebad Haffkrug in der Nähe von Travemünde. „Der schwimmende Souverän“<sup>600</sup> ist schon in mittelalterlichen Darstellungen von schwimmenden Königen ein Topos, der die Beherrschbarkeit der Elemente und die Machtfülle des Herrschers symbolisieren hilft. Die Photographie von Steffen Wilhelm, welche die *Berliner Illustrierte Zeitung* des Ullstein-Verlags nur in einem Ausschnitt für ihre Titelseite auswählte, zeigt Friedrich Ebert und den Reichswehrminister Noske, wie sie gemeinsam im Wasser stehen und vor ihnen ein Unbekannter als Poseidon aus dem Wasser auftaucht. Die Szene ist die komische Verkehrung des Topos vom schwimmenden Souverän. Die gemeinsame Badeszene, der Strand und der Badewagen im Hintergrund, die in der Originalphotografie zu sehen sind, verschwinden dabei aus dem Blickfeld. Damit jedoch beraubt der Ausschnitt das Bild seines modernen und demokratischen Kontexts. Die See- und Strandbäder sind Ende des 19. Jahrhunderts schließlich von einem exklusiven Ort zu einem auch breiteren Bevölkerungsschichten zugänglichen Erholungsort geworden, das Flanieren am Strand, das Schwimmen im Meer und in öffentlichen Bädern sind nicht mehr nur wenigen und nicht mehr nur Männern vorbehalten.<sup>601</sup> Auf dem Originalbild steht Ebert am weitesten entfernt von dem Objektiv der Kamera in einer Reihe mit anderen, ein wenig unvorteilhaft wie die übrigen Badenden, die sich im Badewagen ausgezogen haben. Der offene Horizont des Bildes stellt nahezu ein Gegenstück zur ständischen wilhelminischen Welt dar. Hannah Höch hat aus der Zeitungssseite verschiedene Collagen der beiden Politiker hergestellt. In diesen Collagen werden die Männer kombiniert mit den unterschiedlichsten Vertretern der neuen Republik und zum Teil eines neuen demokratischen Ensembles,<sup>602</sup> was aber schon auf der Originalphotografie der Fall zu sein scheint:

---

<sup>600</sup> Vgl. Horst Bredekamps Buch mit diesem Titel: *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*. Berlin 2016.

<sup>601</sup> Vgl. zum Strand als Ort der Moderne Alexa Geisthövel: „Der Strand“. In: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knobbe. Frankfurt am Main, New York 2005, S. 121-130. Zur Vorgeschichte dieser Entdeckung allgemeiner Alain Corbin: *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World 1750-1840*. Übers. von Jocelyn Phelps. Berkeley, Los Angeles 1994, S. 250 f. („Inventing the Beach“).

<sup>602</sup> Vgl. dazu Brigid Doherty: „Figures of the Pseudorevolution“. In: *October*, Bd. 84 (1998), S. 64-89.



Bundesarchiv, Bild 146-1987-076-13  
Foto: Steffen, Wilhelm | 1919

Abb. 15: Photographie von Steffen Wilhelm (1919)

Der nackte Herrscher in Hans Christian Andersons Märchen *Des Kaisers neue Kleider* glaubt, er trüge die feinsten Kleider, aber weder er noch seine Untertanen würden es wagen zuzugeben, was doch für alle sichtbar ist, dass der Kaiser tatsächlich nackt durch die Straßen geht. Nur der Zwischenruf eines Kindes, „[a]ber er hat ja gar nichts an!“<sup>603</sup>, kann im Märchen die Kraft der imaginären Kleider brechen, welche die Betrüger dem Kaiser übergezogen haben. Diese bekannte Pointe aus Andersons Märchen hat mehrfach Anlass gegeben, um über die Kraft des politischen Imaginären nachzudenken.<sup>604</sup> In einem demokratischen Kontext ist die Nacktheit der Regierenden eine andere, wie die Reaktionen auf Ebert in Badehose zeigen. Denn die Nacktheit der Badenden kann hier als der indirekte Ausdruck von Volkssouveränität verstanden werden. Die visuelle Repräsentation einer Gemeinschaft von Gleichen wird mit der Photographie der Männer in Badehose beglaubigt, während der nackte Kaiser im Märchen mit dem Verlust der imaginären Kleider die Stellung als auserwählter Monarch verliert. Die Empörung über den nackten Körper<sup>605</sup> verrät nur die Enttäuschung darüber, dass der neue Präsident eben doch kein Kaiser ist. Die Diskussion um die Photographie ist deshalb auch ein Beleg für die Beständigkeit einer ästhetischen Sehnsucht, die im Präsidenten lieber einen Kaiser erkennen will. Hermann Bahr hatte nach dem ersten Weltkrieg in seiner Rezension von Balls *Kritik der deutschen Intelligenz* die argwöhnische Frage aufgeworfen: „Ob mit dem Kaiser Wilhelm dann aber auch der

<sup>603</sup> Hans Christian Anderson: *Des Kaisers neue Kleider*. In: Frank, Koschorke, Lüdemann und Matala de Mazza (Hg.): *Des Kaisers neue Kleider*, S. 15-21, hier: S. 19.

<sup>604</sup> Vgl. Susanne Lüdemann: „Die nackte Wahrheit“. In: Koschorke, Dies. und Matala de Mazza (Hg.): *Des Kaisers neue Kleider*, S. 95-102.

<sup>605</sup> Kein Politiker der Weimarer Republik hat so viele Klagen wegen Beleidigung eingereicht wie Ebert. Vgl. die Dissertation von Niels Albrecht: *Die Macht einer Verleumdungskampagne. Antidemokratische Agitationen der Presse und Justiz gegen die Weimarer Republik und ihren ersten Reichspräsidenten Friedrich Ebert vom Badebild bis zum Magdeburger Prozeß*. Universität Bremen. Dissertation: Kulturwissenschaften. (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-diss000003581>).

Kaiserismus weg sei“? Zumindest in der Kritik an den Bildern, die Friedrich Ebert in Badehose zeigen, ist dieser „Kaiserismus“ noch am Werk.

Zu Beginn der Vereidigungsfeierlichkeit des ersten Präsidenten der neuen Republik setzt die Musik zu früh ein. Die politischen Würdenträger stehen noch nicht bereit, aber die Musik spielt schon.<sup>606</sup> Für den Beobachter Harry Graf Kessler ist dies ein Problem des falschen Takts, das er in seinem Tagebuch festgehalten hat. Die Versuchung liegt nahe, diesem Abstimmungs- oder Taktungsfehler im Nachhinein größere historische Bedeutung beizumessen. Kesslers Tagebuchpassage suggeriert: Die Weimarer Republik tritt zu Beginn in einer politischen Ungleichzeitigkeit in Erscheinung, als Staatsform, die den gewohnten Takt verfehlt. Über die Taktlosigkeit und Unzulänglichkeit hinaus, die Kritiker auch in der Abbildung Eberts in Badehose entdeckt haben, zeigt das Strandphoto hingegen, dass allem „Kaiserismus“ zum Trotz mit dem Ersten Weltkrieg eine Ablösung alter Körperschaftsmodelle und Repräsentationsformen stattgefunden hat. Diese Veränderung bringt eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Zeichen hin zum Ausdruck mit sich:

Die Herrschaft funktioniert im Zeichen, in der in das Metall, den Stein oder das Wachs eingegrabenen Marke; der Körper des Königs graviert sich ein. Die Politik wiederum funktioniert im Ausdruck: weicher oder harter Mund, arrogante, vulgäre, obszöne Nase, glatzköpfige oder kantige Stirn, die von ihr ausgesandten Gesichter zeigen, entdecken, verraten oder verbergen. Sie arbeitet mit der Häßlichkeit und der Entblößung.<sup>607</sup>

Badehosenphotos haben sich nicht unbedingt etabliert. Vielleicht zu Unrecht. Der Krieg jedenfalls bildet eine besondere Zäsur auch im Denken über die Monarchie und die nachfolgende Demokratisierung Deutschlands und Österreichs.

In einem *Pariser Kino* zeigt man Aktualitäten der tausendfach vergangenen, weil durch den Krieg von uns geschiedenen Wochen, die Aufnahmen der altgewordenen Neuigkeiten, der Moden, der Tänze, der Fünf-Uhr-Tees einer Epoche, die aus ihrer läppischen Lächerlichkeit unmittelbar in ein blutiges Grauen hineintänzelte – eine Epoche, die so verlogen war, daß sie die Wahrheit ihres eigenen Untergangs gar nicht mehr erlebte. Sie war vor ihrem Tode schon tot. Ihre Kinder waren zu Lebzeiten schon Gespenster, in Gartenlauben aus Pappe gezeugt.<sup>608</sup>

Sichtbar wird diese Veränderung im Blick zurück auf die Bilder der Monarchie, auf eine Gespenster-Epoche, auf eine Welt aus Pappkulissen, wenn man sie mit Friedrich Ebert in Badehose vergleicht.

---

<sup>606</sup> Harry Graf Kessler: *Das Tagebuch 1880-1937*. Hg. von Angela Reintal. Bd. 7. Stuttgart 2005, S. 265 f. (Weimar, 21. August 1919)

<sup>607</sup> Foucault: „Die Köpfe der Politik“, S. 15.

<sup>608</sup> Joseph Roth: „20 Minuten vor dem Kriege“. In: Ders.: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen 2014, S. 165 f., hier: S. 165. Zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 70, Nr. 418 vom 11.6.1916, Abendblatt, S. [1].

## LITERATURVERZEICHNIS

### Verzeichnis der Siglen

- NSF I Franz Kafka: *Schriften, Tagebücher, Briefe*. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 2002. Nachgelassene Schriften und Fragmente I, Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 2002.
- MWG I/22-4 Max Weber: *Weber-Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hg. von Horst Baier, Gangolf Hübinger, M. Rainer Lepsius u.a. Tübingen 1984 ff. Abt. I: Schriften und Reden. Bd. 22: *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß. Teilband 4: Herrschaft*. Hg. von Edith Hanke in Zusammenarbeit mit Thomas Kroll. Tübingen 2009.

### Ungedruckte Quellen

- Mitteilung der Bauaufsicht (4.9.1915). Landesarchiv Berlin, B Rep. 202, Nr. 4192, 8 Bl.  
Geheimrat Rudolf von Valentini an den Finanzminister, nach der Abschrift in dessen Brief (7.8.1915) an die Königliche Tiergartenverwaltung. Landesarchiv Berlin, A Pr.Br.Rep. 042, Nr. 3276/Tiergartenverwaltung.  
Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, NZA Kt. 456 Konvolut Besuch des deutschen Kaisers.

### Gedruckte Quellen und Literatur

- [Anonym]: „Bei Hindenburg auf dem Königplatz. Der erste Nachmittag“. In: *Berliner Tageblatt*, 5. September 1915, Morgenausgabe.
- [Anonym]: „Das Wesen des Kinostars“. In: *Der Kinematograph*, Jg. 10 (1916), S. 500.
- [Anonym]: „Der Hindenburg von Berlin. Vor der Enthüllung“. In: *Berliner Tageblatt*, 4. September 1915, Abendausgabe.
- [Anonym]: „Der Kinematograph als Schießstand“. In: *Die Umschau: Wochenschrift über die Fortschritte in Wissenschaft und Technik* 18, Nr. 32 (1914), S. 648-651.
- [Anonym]: „Die Akademie der Künste gegen die Nagelungsdenkmäler“. In: *Hamburger Fremdenblatt*, 9. Dezember 1915.
- [Anonym]: „Ein Meisterwerk der Holzbildhauerkunst. Die Hindenburgstatue aus Erlenhholz“. In: *Holzwelt* 2, Nr. 35 (1915).
- [Anonym]: „Hindenburg“. In: *70 Jahre danach. Der Erste Weltkrieg im Spiegel des Buches. Ausstellung in der Deutschen Bibliothek*, Frankfurt am Main, 3. Juli-28. August 1985. Hg. von Walter Seib. Frankfurt am Main 1985, S. 88.
- [Anonym]: „Im Kinematographentheater“. In: *Die Neue Zeitung*, 22. September 1910, S. 8.
- [Anonym]: „In der Kapuzinergruft“. In: *Fremden-Blatt*, Jg. 70, Nr. 332, 30. November 1916, S. 1.
- [Anonym]: „Karl Marx“. In: *Die Freie Zeitung*, Jg. 2, Samstag, 4. Mai 1918, S. 146.

- [Anonym]: „Kinematographische Aufnahme König Eduards auf der Jagd“. In: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren* (1910), S. 329-340.
- [Anonym]: „Kinematographische Zielscheiben“. In: *Münchener Neueste Nachrichten*, 16. September 1912.
- [Anonym]: „Zur Nagel-Symbolik (Anlässlich der Einweihung des ‚Wehrmanns im Eisen‘)“. In: *Fremden-Blatt* (Wien), 6.3.1915, S. 8.
- [Anonym]: [Begräbnisfeierlichkeiten Kaiser Franz Josef I.]. In: *Die Neue Zeitung*, 1. Dezember 1916, S. 3.
- [Anonym]: [Die Erste Internationale Jagdtausstellung]. In: *Österreichische Forst-Zeitung*, 20. Mai 1910, S. 185.
- [Anonym]: [Die Erste Internationale Jagdtausstellung]. In: *Wiener Montags-Journal*, 30. Mai 1910, S. 8.
- [Anonym]: [Die Nagelung des „Eisernen Hindenburg“. Bericht und Fotostrecke]. In: *Österreichische Illustrierte Zeitung*, Nr. 25, 28. März 1914, S. 621 und 616.
- [Anonym]: [Kaiser Franz Josephs letzter Fahrt]. In: *Das Neue 8 Uhr Blatt*.
- [Anonym]: [Zum Tod Franz Josef I.]. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 22. November 1916, S. 1.
- [Anonym]: Artikel „China“. In: *Meyers Großes Konversations-Lexikon*. 6. Aufl. 1905-1909. Bd. 4. Leipzig 1906, S. 34-56.
- [Anonym]: Eintrag „Bergentrückt“. In: *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli. Bd. 1: *Aal – Butzemann*. Berlin, Leipzig 1927, Sp. 1065-1070.
- [Anonym]: Eintrag „peira = ‚attempt, trial‘“. In: *A Greek-English Lexicon. Compiled by Henry George Liddell and Robert Scott*. Hg. und erweitert von Henry Stuart Jones unter Mitarbeit von Roderick McKenzie u.a. Oxford 1996, S. 1354.
- [Anonym]: *The Wooden Idol of Berlin*. London 1915.
- Aragon, Louis: *Le Paysan de Paris*. Paris 1926.
- Agamben, Giorgio: *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung. Homo sacer II.2*. Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Berlin 2010.
- Agulhon, Maurice: „Die ‚Denkmalsmanie‘ und die Geschichtswissenschaft“. In: Ders.: *Der vagabundierende Blick. Für ein neues Verständnis politischer Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main 1995, S. 51-99.
- Alt, Peter-André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. München 2005.
- Alt, Peter-André: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München 2009.
- Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena 1914.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2. Aufl. London, New York 2006.
- Anderson, Hans Christian: *Des Kaisers neue Kleider*. In: Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann und Ethel Matala de Mazza: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt am Main 2002, S. 15-21.
- Arendt, Hannah: *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland, New York 1962.



- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* [1963]. Revised and enlarged edition. New York, London 1994.
- Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. Übers. von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. München 1980.
- Arndt, Ernst Moritz: *Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann*. Leipzig 1814.
- Assmann, Aleida: *Arbeit am nationalen Gedächtnis Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt am Main, New York 1993.
- Azaryahu, Maoz: „Zurück zur Vergangenheit? Die Straßennamen Ost-Berlins 1990-1994“. In: Winfried Speitkamp (Hg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen 1997, S. 137-154.
- Bachleitner, Norbert: „Übersetzungsfabriken“. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14, H. 1, (1989), S. 1-49.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1926]. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Krasznai-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt am Main 2001.
- Ball, Hugo: „Aufgabe für einen deutschen Philologen. Zur Reformationsfeier“. In: *Die Freie Zeitung*, Jg. 1, Nr. 48, 19. Juni 1917, S. 200.
- : „Der ausgenagelte Hindenburg“. In: *Die Freie Zeitung*, Jg. 2, Samstag, 4. Mai 1918, S. 146.
- : „Der Henker“. In: *Die Revolution*, Jg. 1, Nr. 1 (15.10.1913), S. 2; wieder in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1: *Gedichte*. Hg. von Eckhard Faul. Göttingen 2007, S. 25.
- : *Tenderenda der Phantast. Roman* [1914-1920]. Zürich 1967. Neuausgabe hg. von Raimund Meyer und Julian Schütt. Innsbruck 1999.
- : „Eröffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916“. In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar 1995/2005, S. 121.
- : *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Berlin 1919.
- : *Die Folgen der Reformation/ Zur Kritik der deutschen Intelligenz* [1919]. Hg. von Hans Dieter Zimmermann. Göttingen 2005 (= *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 5).
- : „Carl Schmitts Politische Theologie“. In: *Hochland*, 21. Jg. (April 1924), Bd. 2, S. 261-286.
- : *Flucht aus der Zeit* [1927]. Mit Anm. und Nachwort hg. von Bernhard Echte. Zürich 1992.
- : *Michael Bakunin: Ein Brevier*. Hg. von Hans Burkhard Schlichting unter Mitarbeit von Gisela Erbslöh. Göttingen 2010 (= *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 4).
- : *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 10.1: *Briefe 1904-1927*. Hg. und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner. Göttingen 2003.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985, S. 87.
- Bassani, Enzo: „Kongo Nail Fetishes from the Chiloango River Area“. In: *African Art*, Bd. 10, Nr. 3 (1977), S. 36-40.

- Bataille, Georges: „Museum“ [1929/1930]. In: *Kritisches Wörterbuch*. Mit Beiträgen von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a. Hg. und übers. von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen. Berlin 2005, S. 64-66.
- Bauch, Kurt: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabbilder des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin, New York 1979.
- Behrenbeck, Sabine: „Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im Dritten Reich“. In: *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*. Hg. von Sabine R. Arnold u. a. Köln, Wien 1998, S. 35-55.
- Behrens, Peter: „Was ist monumentale Kunst? Aus einem Vortrag“. In: *Kunstgewerbeblatt*, NF 20 (1909), S. 46-48.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste Fassung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1,2. Frankfurt am Main 1991, S. 431-469.
- : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Dritte Fassung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 471-508.
- : „Über Robert Walser“ [1929]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 324-328.
- : „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ [1934]. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 409-438.
- : „[Paralipomena zu Kafka]“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften II.3*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 1190-1247.
- Berns, Jörg Jochen: „Der nackte Monarch und die nackte Wahrheit. Auskünfte der deutschen Zeitungs- und Zeremoniellschriften des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts zum Verhältnis von Hof und Öffentlichkeit“. In: *Daphnis* 11 (1982), S. 315-349.
- Beyer, Vera und Voorhoeve, Jutta: „Nichts dahinter. Eine Einleitung“. In: Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp (Hg.): *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*. München 2006, S. 7-12.
- Bies, Michael und Gamper, Michael (Hg.): *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930*. Zürich 2012.
- Binczek, Natalie: „Gespenster“. In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hg. von Jens Ruchatz und Nicolas Pethes. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 233-235.
- Blank, Juliane: „Historische Konkretisierung und Verallgemeinerung in den [Gruftwächter]-Aufzeichnungen (1916/17)“. In: Manfred Engel und Ritchie Robertson [Hg.]: *Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg / Kafka, Prague and the First World War*. Würzburg 2012 [= Oxford Kafka Studies 2], S. 185-199.
- Blasberg, Cornelia: „Charisma in der Moderne. Stefan Georges Medienpolitik“. In: *DVjs* 74 (2000), S. 111-145.
- Blei, Franz: *Das grosse Bestiarium der modernen Literatur*. 4. Aufl. Berlin 1922.

- Bloch, Ernst: „Negerplastik“. In: *Die Argonauten* 7 (1915), S. 10-20.
- : „Ueber einige politische Programme und Utopien in der Schweiz“. In: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik* (1918), S. 140-162.
- : „Rundschau Zur Kritik der deutschen Intelligenz“. In: *Die Weltbühne*. Jg. 15. Nr. 29 (10.7.1919)
- : *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*. München 1921.
- : „Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik“ [1932]. In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main 1962, S. 104-159.
- : „Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik“ [1913]. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. und kommentiert von Jörg Schwanitz. Leipzig 1992, S. 326-334.
- : „Über Ungleichzeitigkeit, Provinz und Propaganda: Ein Gespräch mit Rainer Traub und Harald Wieser.“ In: *Gespräche mit Ernst Bloch*. Hg. von Rainer Traub und Harald Wieser. Frankfurt am Main 1975, S. 196-207.
- Bloch, Marc: *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre* [1924]. Préface de Jacques Le Goff. Paris 1983.
- Bodart, Diane H.: „Le Prince miroir: métaphore optique de corps politique“. In: *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*. Hg. von Philippe Morel. Tours 2012, S. 123-142.
- Bode, Wilhelm: „Vier Denkmäler“. In: *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatsheft für Kunst Literatur und Leben*, Jg. 20, 2. Januarheft (1907), H. 8, S. 437-440.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006.
- Bohrer, Karl-Heinz: „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks‘“. In: Ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981, S. 43-67.
- Bongaerts, Gregor: „Max Weber“. In: Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein: *Max Weber-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2009, S. 57-60.
- Born, Jürgen: *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge*. Zusammengestellt unter Mitarbeit von Michael Antreter, Waltraud John und Jon Shepherd. Frankfurt am Main 1990.
- Borst, Arno: „Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität“. In: *Identität*. Hg. von Karlheinz Stierle. München 1978, S. 17-60.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Übers. von Günter Seib. Frankfurt am Main 1993.
- Brackmann, Albert: „Kaiser Friedrich der Zweite in ‚mythischer Schau‘“. In: *Historische Zeitschrift* 140 (1930), S. 534-549.
- Brandt, Bettina: „Von der Kundgebungsmacht zum Denkanstoß. Das Denkmal als Medium politischer Kommunikation in der Moderne“. In: *Sprachen des Politischen. Medien und*

- Medialität in der Geschichte*. Hg. von Ute Frevert und Wolfgang Braungart. Göttingen 2004, S. 168-216.
- Bredenkamp, Horst: *Thomas Hobbes: Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651-2001*. 4., korrigierte Aufl. Berlin 2012.
- : *Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*. Berlin 2016.
- Brehm, Alfred: „Die Hiäne“. In: Ders.: *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs*. Zweiter Band, Erste Abtheilung: Säugethiere. 2., umgearbeitete und vermehrte Aufl. Kolorierte Ausgabe Leipzig 1887, S. 1-13.
- Breuer, Robert: „Der eiserne Hindenburg“. In: *Die Schaubühne*, Jg. 11, Nr. 42 (21.10.1915), S. 357-359.
- Breuer, Stefan: *Max Webers tragische Soziologie. Aspekte und Perspektiven*. Tübingen 2006.
- Bröckling, Ulrich: „Gute Hirten führen sanft. Über Mediation“. In: *Mittelweg* 36, Jg. 24, H. 1/2 (2015), S. 171-186.
- Brown, Wendy: *Walled States, Waning Sovereignty*. New York 2010.
- Bruendel, Steffen: *Volkskommunität und Volksstaat. Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*. Berlin 2003.
- Burke, Edmund: *Letters on a Regicide Peace* [1796]. In: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*. Ed. by Paul Langfeld. Oxford 1981, Bd. 9, S. 187-264.
- Büschel, Hubertus: *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770-1830*. Göttingen 2006.
- Bütow, Wolf J.: *Hindenburg. Heerführer und Ersatzkaiser*. Bergisch-Gladbach 1984.
- Büttner, Elisabeth und Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg 2003, S. 21-35.
- Byron, George Gordon: *The Corsair*. In: *Lord Byron: The Complete Poetical Works*. Bd. 3. Hg. von Jerome J. McGann. Oxford 1981, S. 148-214.
- Caillois, Roger: *L'homme et le sacré*. Paris 1950.
- Cobb, Richard: *The Police and the People: French Popular Protest 1789-1820*. New York 1970.
- Corbin, Alain: *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World 1750-1840*. Übers. von Jocelyn Phelps. Berkeley, Los Angeles 1994.
- Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien in 6 Bänden*. Bd. 3: Ha-La. Wien 1994.
- Damisch, Hubert: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris 1972.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main 1976.
- : *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 1992.
- Demand, Christian: „Die Wir-Maschinen. Museum und Erbgemeinschaft“. In: *Merkur*, H. 10/11 (Oktober 2013), Themenheft: *Wir? Formen der Gemeinschaft in der liberalen Gesellschaft*, S. 967-979.

- Derman, Joshua: „Max Weber and Charisma: A Transatlantic Affair“. In: *New German Critique* 113 (2011), S. 51-88.
- : *Max Weber in Politics and Social Thought: From Charisma to Canonization*. Cambridge, New York u.a. 2012.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. von Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main 2004.
- Didi-Huberman, Georges: „L'anachronisme fabrique l'histoire: sur l'inactualité de Carl Einstein“. In: *Études Germaniques* 1 (1998), Themenheft *Carl Einstein*, S. 29-54.
- Diers, Michael und Beyer, Andreas (Hg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Berlin 1993.
- : „Nagelmänner. Propaganda mit ephemeren Denkmälern im Ersten Weltkrieg“. In: Michael Diers und Andreas Beyer (Hg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Berlin 1993, S. 113-136.
- : „Politik und Denkmal. Allianzen/Mesallianzen“. In: Ders.: *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt am Main 1997, S. 101-120.
- Dittmar, Julius: *Im neuen China*. Köln 1912.
- Döblin, Alfred: „Der deutsche Maskenball“ [1921]. In: Ders.: *Der Deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hg. von Walter Muschg und Heinz Graber. Olten, Freiburg im Breisgau 1972, S. 94-105.
- Doherty, Brigid: „Figures of the Pseudorevolution“. In: *October*, Bd. 84 (1998), S. 64-89.
- Donald, James und Donald, Stephanie Hemelryk: „The Publicness of Cinema“. In: *Reinventing Film Studies*. Hg. von Christine Gledhill und Linda Williams. London 2000, S. 114-129;
- Doremus, Andre: „La Théologie politique de Carl Schmitt vue par Hugo Ball en 1924“. In: *Les Études philosophiques*, Nr. 68 (2004), H. 1, S. 57-63.
- Einstein, Carl: „Über den Roman. Anmerkungen“. In: *Die Aktion* 2, Nr. 40 (1912), Sp. 1264-1269.
- : *Negerplastik*. Leipzig 1915.
- : „Zur primitiven Kunst“. In: *Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende*. Hg. von Ludwig Rubiner. Potsdam o. J. [1919], S. 175-176.
- : „Das Berliner Völkerkundemuseum“. In: *Der Querschnitt* 6, H. 8 (1926), S. 588-592.
- Eisenstein, Sergej M.: *Yo, ich selbst: Memoiren*. Bd. 1. Hg. mit Vorwort und Anmerkungen von Naum Kleijman. Übers. von Regine Kühn und Rita Braun. Erg. Neuaufl. Berlin 1998, S. 99.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main 1983.
- : *Gruppencharisma und Gruppenschande*. Hg. von Erik Jentges. Mit einer biografischen Skizze von Hermann Korte. Marbach am Neckar 2014.
- Elsaesser, Thomas (Hg.): *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam 1996.

- : und Wedel, Michael: *Kino der Kaiserzeit*. München 2002.
- Elysard, Jules [d.i. Michail Bakunin]: „Die Reaktion in Deutschland. Ein Fragment von einem Franzosen“. In: *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, Nr. 247-251 (1842), S. 985-1002.
- Engel, Manfred: „Entwürfe symbolischer Weltordnungen: China und China Revisited. Zum China-Komplex in Kafkas Werk 1917-1920“. In: Ders./Ritchie Robertson (Hg.): *Kafka, Prag und der Erste Weltkrieg/Kafka, Prague and the First World War*. Würzburg 2012 (= Oxford Kafka Studies 2), S. 221–236.
- Engels, Friedrich: *Der deutsche Bauernkrieg*. In: Marx/Engels, Werke. Bd. 7. Berlin 1960.
- Die Erste Internationale Jagdausstellung. Wien 1910. Ein monumentales Gedenkbuch*. Hg. von der Ausstellungskommission der Internationalen Jagdausstellung. Wien, Leipzig 1912.
- Erwig, Andrea: *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*. Paderborn 2017 [im Erscheinen].
- Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Hg. von Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart 1982.
- Fehrenbach, Elisabeth: *Wandlungen des deutschen Kaisergedankens 1871-1918*. München, Wien 1969.
- Fischer, Karl: „Der eiserne Hindenburg“. In: *Der Kritiker*. Jg. 1, Nr. 33 (18. Oktober 1919), S. 5.
- Fischer, Michael: *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral Ein feste Burg ist unser Gott zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*. Münster 2014.
- Flasch, Kurt: *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg*. Berlin 2000.
- Fleckner, Uwe: „damnatio memoriae“. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Hg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler. 2 Bde. München 2011. Bd. 1: *Abdankung bis Huldigung*, S. 208-214.
- : „Ich tanze federnbunt betrunken“. Carl Einstein und der afrikanische Vitalismus dadaistischer Kunst“. In: *dada Afrika. Dialog mit dem Fremden*. Hg. von Ralf Burmeister, Michael Oberhofer und Esther Tisa Francini. Zürich 2016, S. 158-164.
- Fleming, Paul: „Kannitverstan“. The Contingent Understanding of Anecdotes“. In: *Oxford German Studies*, Bd. 40, H. 1 (2011), 72-81.
- : „The perfect story: Anecdote and exemplarity in Linnaeus and Blumenberg“. In: *Thesis Eleven* 101, Nr. 1 (2011), S. 72-86.
- Fluhrer, Sandra: *Konstellationen des Komischen. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett*. München 2016.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Les heterotopies/ Les corps utopiques* [1966]. Zweisprachige Ausgabe. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 2005.
- : *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen* [1976]. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main 1991.

- : „Die Köpfe der Politik“. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 3: 1976-1979. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2003, S. 14-18.
- : „Gespräch mit Michel Foucault“ [geführt von A. Fontana und R Pasquino im Juni 1976]. In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 3: 1976-1979. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2003, S. 186-212.
- : *Geschichte der Gouvernementalität I: Sicherheit, Souveränität, Territorium. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*. Hg. von Michel Sennelart. Übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt am Main 2004.
- : „„Omnes et Singulatim“. Zu einer Kritik der politischen Vernunft“ [1979]. In: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Hg. von Joseph Vogl. Frankfurt am Main 1994, S. 65-93.
- Frank, Thomas, Koschorke, Albrecht, Lüdemann, Susanne und Matala de Mazza, Ethel: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt am Main 2002.
- Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913]. Einleitung von Mario Erdheim. Frankfurt am Main 2002.
- Fürlus, Eckhard: *Anarchie und Mystik. Hugo Balls theologisch-politische Kritik an der Moderne*. Berlin 2014.
- : *Anarchie und Mystik. Hugo Balls theologisch-politische Kritik an der bürgerlichen Moderne*. Berlin 2014.
- Gamboni, Dario: *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London 1997.
- Gamper, Michael und Schnyder, Peter (Hg.): *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfassbare Körper*. Freiburg i. Br. 2006.
- Gaudreault, André: „The Culture Broth and the Froth of Cultures of So-called Early Cinema“. In: *A Companion to Early Cinema*. Hg. von André Gaudreault, Nicolas Dulac und Santiago Hidalgo. Malden, Oxford 2012, S. 15-31.
- Geisthövel, Alexa: „Der Strand“. In: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knobbe. Frankfurt am Main, New York 2005, S. 121-130.
- George, Stefan: *Der Krieg*. Berlin 1917.
- Goebel, Rolf J.: „Constructing Chinese History: Kafka’s and Dittmar’s Orientalist Discourse“. In: *PMLA*, Bd. 108, Nr. 1 (Januar 1993), S. 59-71.
- : *Constructing China: Kafka’s Orientalist Discourse*. Columbia, SC 1997.

- Gossmann, Lionell: „Anecdote and History“. In: *History and Theory* 42, H. 2 (Mai 2003), S. 143-168.
- Graeber, David: „Dead Zones of Imagination. An Essay on Structural Stupidity“. In: Ders.: *The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. New York, London 2015, S. 45-104.
- „The Utopia of Rules. Or why we really love Bureaucracy after all“. In: Ders.: *The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. New York, London 2015, S. 149-205.
- Greiner, Bernhard: „Beim Bau der chinesischen Mauer: Kafkas ‚Wegheben‘ der Frage des Gesetzes“. In: *Walter Benjamin: Moderne und Gesetz*. Hg. von Ashraf Noor. München 2011, 175-199.
- Gunning, Tom, Yumibe, Joshua, Fossati, Giovanna und Rosen, Jonathon (Hg.): *Fantasia of Color in Early Cinema*. With an annotated Filmography by Elif Rongen-Kaynakçi. Amsterdam 2015.
- „An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)credulous Spectator“. In: *Film Theory and Criticism*. Hg. von Leo Braudy und Marshall Cohen. Oxford 2009, S. 736-750.
- „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction* Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“. In: *KINtop 4. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Hg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel, Frankfurt am Main 1995, S. 111-121.
- Habermas, Jürgen u.a.: „Diskussion zum Thema: Wertfreiheit und Objektivität“. In: Otto Stammer (Hg): *Max Weber und die Soziologie heute. Verhandlungen des 15. Deutschen Soziologentages*. Tübingen 1965, S. 65-98.
- Hahn, Torsten: „„Weiterfunktionieren!“ Bürokratisches System, Medien und Entscheidung in Franz Kafkas *Das Schloß*“. In: *Medien der Bürokratie*. Hg. von Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl. Paderborn 2016 (= Archiv für Mediengeschichte 16), S. 99-108.
- Haller, Andrea, Loiperdinger, Martin und Schlüpmann, Heide (Hg.): *Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Neuedition. Frankfurt am Main, Basel 2012 (= KINtop Schriften 9).
- Hamacher, Werner: „The Word Wolke – If It Is One“. In: *Benjamin’s Ground. New Readings*. Hg. von Rainer Nägele. Detroit 1988, S. 147-176.
- Harnack, Adolf von: „Kirchenverfassung“. In: *Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche*. Bd. 20. 3. Auflage. Leipzig 1908, S. 508-546.
- Hanich, Julian: „Kino als kollektiver Erfahrungsraum. Die Öffentlichkeit des Kinos“. In: *Handbuch der Filmtheorie*. Hg. von Bernhard Groß und Thomas Morsch. Wiesbaden 2016, S. 1-19.
- Hansen, Miriam: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, London 1991.
- Harrasser, Karin: *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin 2016.



- Hasenclever, Walter: „Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie“ In: *Revolution*, Nr. 4 (1.12.1913), S. 3 f., zitiert nach: Anton Kaes (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen 1978, S. 47-49.
- Hausmann, Raoul: „Heimatklänge!“. In: *Der Dada 3* (1920), S. 5.
- : „Prothesenwirtschaft“. In: *Aktion*, Nr. 47/48 (27.11.1920), Sp. 669-670.
- Hebbel, Friedrich: *Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen*. Stuttgart 1995.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael. Bd. 13. Frankfurt am Main 1979.
- : *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 12. Frankfurt am Main 1986.
- Heine, Heinrich: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. In: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Windfuhr. Bd. 4. Bearb. von Winfried Woesler. Hamburg 1985, S. 89-157.
- : *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. In: Ders.: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. von Manfred Windfuhr. Bd. 8/1. Bearb. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 9-120.
- Heller-Roazen, Daniel: *The Enemy of All. Piracy and the Law of Nations*. New York 2009.
- Hennings, Emmy: *Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung*. München 1937.
- Herbst, Ludolf: *Hitlers Charisma. Die Erfindung eines deutschen Messias*. Frankfurt am Main 2010.
- Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Dritte Auflage. Strassburg 1918.
- Hildebrandt, Hans: *Krieg und Kunst. Mit 36 Abbildungen zeitgenössischer Kunstwerke*. München 1916.
- Höcker, Arne/Simons, Oliver: „Kafkas Institutionen. Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld 2007, S. 7-14.
- Hoegen, Jesko von: *Der Held von Tannenberg: Genese und Funktion des Hindenburg-Mythos*. Köln, Weimar, Wien 2007.
- Höhn, Gerhard: „Der große Weltriß: Die neue Zeit und das neue Prinzip“. In: Ders. (Hg.): *Heine-Handbuch: Zeit – Person – Werk*. 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar 2004, S. 16-18.
- Honold, Alexander: *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. München 1995.
- Horn, Eva: „Introduction“. In: *New German Critique*, Bd. 28, Nr. 3 114 (Frühjahr 2011), Themenheft: „Narrating Charisma“, S. 1-16.
- : „Work on Charisma. Writing Hitler’s Biography“. In: *New German Critique*, Bd. 38, Nr. 3 114 (Frühjahr 2011), Themenheft: „Narrating Charisma“, S. 95-114.
- Hugo Ball (1886-1986). Leben und Werk. Ausstellungskatalog*. Hg. von Ernst Teubner. Berlin 1986.
- Huston, Lorna: „Imagining Justice – Kantorowicz and Shakespeare. Abstractions, Fictions, and Bodies“. In: *Representations* 106 (Frühjahr 2009), S. 118-142.

- Ischerwood, Christopher: *Prater Violet*. New York 1945.
- Jacobsen, Wolfgang: „Frühgeschichte des deutschen Films“. In: Ders., Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler: *Geschichte des deutschen Films*. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart, Weimar 2004, S. 13-38.
- Jászi, Oscar: *The Dissolution of the Habsburg Monarchy*. Chicago 1929.
- Jay, Martin: *Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*. London 1973.
- : „The Little Shopgirls Enter the Public Sphere“. In: *New German Critique* 122, Bd. 41, Nr. 2 (2014), S. 159-169.
- Jünger, Ernst: *Tagebücher VIII. Strahlungen VI*. Stuttgart 2001, S. 41.
- Kaes, Anton, Baer, Nicholas und Cowan, Michael (Hg.): *The Promise of Cinema. German Film Theory 1907-1933*. Oakland 2016.
- : „Das Kino und die Massen“. In: *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur*. Berlin 2002, S. 170-183.
- Kafka, Franz: *Briefe*. Bd. 3: 1914-1917. Hg. von Hans Gerd Koch. Frankfurt am Main 2005.
- : *Der Gruftwächter* [1917]. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1993, S. S. 268-270, 276-289, 290-303.
- : *Beim Bau der chinesischen Mauer* [1917]. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1993, S. 337-357.
- : *Ein altes Blatt* [1917]. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1993, S. 358-361.
- : *Die Abweisung* [1920]. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1996, S. 29 f.
- : *Die Truppenaushebung* [1920]. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 1992, S. 273-277.
- : *Zur Frage der Gesetze* [1920]. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 1992, S. 270-273.
- : *Der neue Advokat* [1924]. In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1996, S. 251-252.
- : *Das Schloß*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1982.
- : *Der Proceß*. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990.
- : *Reisetagebücher*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. In der Fassung der Handschrift hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main 1994.
- Kahn, Victoria: „Political Theology and Fiction in The King’s Two Bodies“. In: *Representations*, Bd. 106, Nr. 1 (2009), S. 77-101.
- : *The Future of Illusion. Political Theology in Modern Texts*. Chicago, London 2014

- Kamper, Dietmar: „Der Körper des Königs. Über einen dauernden Effekt der symbolischen Ordnung im Abendland.“ In: Ders.: *Zur Geschichte der Einbildungskraft*. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 205-229.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* [1781]. Hg. von Raymund Schmidt. 2. Aufl. Hamburg 1956.
- Kantorowicz, Ernst: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology* [1957]. Princeton 1981.
- Karlauf, Thomas: *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*. München 2007.
- Kaube, Jürgen: „Späte Jugend und blutiger Maskenball – Max Weber und die Räterepublik“. In: Ders.: *Max Weber. Ein Leben zwischen den Epochen*. Berlin 2014, S. 395-415.
- Kautsky, Karl: *Vorläufer des neueren Sozialismus*. Stuttgart 1895.
- Kempe, Michael: *Fluch der Weltmeere. Piraterie, Völkerrecht und international Beziehungen 1500-1900*. Frankfurt am Main, New York 2010.
- Kennedy, Ellen: „Carl Schmitt und Hugo Ball. Ein Beitrag zum Thema ‚politischer Expressionismus‘“. *Zeitschrift für Politik* 35/2 (1988), S. 143-162.
- : „Carl Schmitt und Hugo Ball. Ein Beitrag zum Thema ‚politischer Expressionismus‘“. In: *Zeitschrift für Politik* 35, Nr. 2 (1988), S. 143-162.
- Kierkegaard, Søren: *Der Begriff der Angst* [1895]. Übers. von Gisela Pert. Mit einem Nachwort hg. von Uta Eichler. Stuttgart 1992.
- Kilb, Andreas: „Diskussion um ‚Einheitswippe‘: Ist sie das Spaßmal der Nation?“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.6.2017.
- Kittler, Wolf: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka*. Erlangen 1985.
- Klebinder, Paul (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*. Berlin 1912
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner. Bd. 1. München: 1985 f., S. 716-719.
- Kluge, Alexander: „Charisma des betrunkenen Elefanten“. In: <https://frieze.com/article/charisma-drunken-elephant?language=de>.
- Koepenick, Lutz: „Early Cinema and the Windows of Empire“. In: Ders.: *Framing Attention. Windows on Modern German Culture*. Baltimore 2007, S. 95-126.
- Kohlrausch, Martin: *Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie*. Berlin 2005, S. 344.
- : „Wilhelm II. als Medienkaiser“. In: *Die Macht der Bilder*. Hg. von Martin Sabrow. Leipzig 2013, S. 51-70.
- Kojève, Alexandre: *La notion de l'autorité*. Paris 2004.
- Kolk, Rainer: „Das schöne Leben. Stefan George und sein Kreis in Heidelberg“. In: Hubert Treiber und Karol Sauerland (Hg.): *Heidelberg im Schnittpunkt intellektueller Kreise. Zur Topographie der „geistigen Geselligkeit“ eines Weltdorfes 1850-1950*. Opladen 1995, S. 310-327.

- Koschorke, Albrecht, Lüdemann, Susanne, Frank, Thomas und Matala de Mazza, Ethel: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main 2007.
- : „Das Mysterium des Realen in der Moderne“. In: *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Hg. von Helmut Lethen, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke. Frankfurt am Main, New York 2015, S. 13-38.
- Koselleck, Reinhart und Jeismann, Michael (Hg.): *Der Politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*. Paderborn 1994.
- : „Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden“. In: Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Hg.): *Identität. Poetik und Hermeneutik*. München 1996, S. 255-273.
- : „Politische Sinnlichkeit und mancherlei Künste“. In: *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht*. Hg. von Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller. Wien, Köln, Weimar 1998, S. 25-34.
- : *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich. Jacob Burckhardt-Gespräche auf Castelen 3*. Basel 1998.
- Koszyk, Kurt: „Wie Ebert und Noske baden gingen – oder...was passiert, wenn ein Chefredakteur Urlaub macht“. In: *Beruf und Berufung. Festschrift für Johannes Binkowski*. Hg. von Rolf Terhyden. Mainz 1988, S. 88-95.
- Krabs, Otto: *Von Erlaucht bis Spektabilis. Kleines Lexikon der Titel und Anreden*. München 2010.
- Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“ [1927], in: Ders.: *Werke*. Bd. 5.2: *Essays, Feuilletons, Rezensionen*. Hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Andrea Erwig, Vera Bachmann und Stephanie Manske. Frankfurt am Main 2011, S. 682-698.
- : „Zu Franz Kafkas nachgelassenen Schriften“ [1931]. In: Ders.: *Werke*. Bd. 5.3: *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928-1931*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Andrea Erwig, Vera Bachmann und Stephanie Manske. Frankfurt am Main 2011, S. 623-634.
- Kraus, Karl: „Der Komet“. In: *Die Fackel*, Nr. 304 (1910), S. 1-3.
- : „Der Biberpelz“. In: *Die Fackel*, Nr. 305/306 (1910), S. 57-63.
- : „In dieser großen Zeit“. In: *Die Fackel*, Nr. 404 (1914), S. 1-19.
- Kreimeier, Klaus: „Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Wien, anno 1910“. In: Ders.: *Prekäre Moderne. Essays zur Kino und Filmgeschichte*. Marburg 2008, S. 24-41.
- Kroll, Thomas: „Max Webers Idealtypus der charismatischen Herrschaft und die zeitgenössische Charisma-Debatte“. In: *Max Webers Herrschaftssoziologie: Studien zur Entstehung und Wirkung*. Hg. von Edith Hanke und Wolfgang Mommsen. Tübingen 2001, S. 47-72.
- Lacan, Jacques: *Das Seminar von Jacques Lacan Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse*. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. von Norbert Haas. Weinheim, Berlin 1991.
- Landau, Isidor: „Mechanisierter Unsterblichkeit“. In: Paul Klebinder (Hg.): *Der Deutsche Kaiser im Film*. Berlin 1912, S. 18-22.

- Lang, Karen: „Monumental Unease: Monuments and the Making of National Identity in Germany“. In: *Imagining Modern German Culture 1889-1910*. Hg. von Françoise Forster-Hahn. Hanover (N. H.), London 1996, S. 275-299.
- Lange-Kirchheim, Astrid: „Alfred Weber und Franz Kafka“. In: Ebehard Demm (Hg.): *Alfred Weber als Politiker und Gelehrter*. Stuttgart 1986, S. 113-149.
- Langewiesche, Dieter: „‚Volksbildung‘ und ‚Leserlenkung‘ in Deutschland von der wilhelminischen Ära bis zur nationalsozialistischen Diktatur“. In: *LASL*, Bd. 14, H. 1 (Januar 1989), S. 108-125.
- Laqueur, Thomas: *The Work of The Dead. A Cultural History of Mortal Remains*. Princeton, Oxford 2015, S. 211 f
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main 2001.
- : und Weibel, Peter: *ICONOCLASH. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Karlsruhe, Cambridge (Mass.) 2002.
- : „From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public“. In: *How to Make Things Public. Atmospheres of Democracy*. Hg. von Bruno Latour und Peter Weibel. Cambridge (Mass.)/London 2005, S. 4-31.
- Le Goff, Jacques: „Les mentalites: une histoire ambiguë“. In Ders. und Pierre Nora (Hg.): *Faire de l'histoire*. Paris 1974, S. 76-94.
- Lefort, Claude: „Staline et le Stalinisme“. In: Ders.: *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*. Paris 1981, S. 107-128.
- : „Die Frage der Demokratie“ [1983]. In: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*. Hg. von Ulrich Rödel. Übers. von Katharina Menke. Frankfurt am Main 1990, S. 281-297.
- : *Fortdauer des Theologisch-Politischen?* Übers. von Hans Scheulen und Ariane Cuvelier. Wien 1999.
- Leonhard, Jörn: *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*. München 2014.
- Lerman, Katharine: „Hofjagden: Royal Hunts and Shooting Parties in the Imperial Era“. In: *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Hg. von Andreas Biefang, Michael Epkenhans und Klaus Tenfelde. Düsseldorf 2008, S. 115-138.
- Lethen, Helmut: „Masken der Authentizität. Der Diskurs des ‚Primitivismus‘ in Manifesten der Avantgarde“. In: Hubert van den Berg und Ralf Grüttemeier (Hg.): *Manifeste: Intentionalität*. Amsterdam 1998, S. 227-258.
- Lewer, Debbie: „Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich“. In: *Oxford Art Journal* 32, Nr. 1 (2009), S. 17-35.
- Lindholm, Charles: *Charisma*. Oxford 1993.
- Livius, Titus: *Römische Geschichte. Buch I-III*. Lateinisch und deutsch hg. von Hans Jürgen Hillen. 4. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2007, S. 232-235 (*Ab urbe condita libri*, II.31-32).
- Loiperdinger, Martin: „The Kaiser’s Cinema: An Archaeology of Attitudes and Audiences“. In: *A Second Life: German Cinema’s First Decades*. Hg. von Thomas Elsaesser und Michael Wedel. Amsterdam 1996, S. 41-50.

- : „Der Naturalismus der ‚lebenden Photographien‘. Bildhafte Natürlichkeit als Faszinosum“. In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895-1918*. Hg. von Uli Jung und Martin Loiperdinger. Stuttgart 2005, S. 23-60.
- : „Kaiserbilder‘. Wilhelm II. als Filmstar“. In: Uli Jung und ders. (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895-1918*. Stuttgart 2005, S. 253-268.
- Lottes, Günther: „Damnatio historiae. Über den Versuch einer Austreibung der Geschichte in der Französischen Revolution“. In: Winfried Speitkamp (Hg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen 1997, S. 22-48.
- Lüdemann, Susanne: „Die unsichtbare Masse“. In: *Masse und Medium: Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur*. Berlin 2002, S. 81-91.
- : „Die nackte Wahrheit“. In: Thomas Frank, Albrecht Koschorke, Susanne Lüdemann und Ethel Matala de Mazza: *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt am Main 2002, S. 95-102.
- : *Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären*. München 2004.
- Luhmann, Niklas: „Grenzstellen“. In: Ders.: *Funktionen und Folgen formaler Organisation. Mit einem Epilog 1994*. 5. Aufl. Berlin 1999, S. 220-239.
- : *Politische Soziologie*. Hg. von André Kieserling. Frankfurt am Main 2010.
- Lukács, Georg: „Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“ [1911/1913]. In: Kaes (Hg.): *Kino-Debatte*, S. 112-118.
- : *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1916/1920]. Darmstadt, Neuwied 1977.
- Maase, Kaspar: „Massenkunst und Volkserziehung. Die Regulierung von Film und Kino im deutschen Kaiserreich“. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 41 (2001), S. 39-77.
- Macchab [d.i. Heinrich Hoerle]: „Hindenburg!“ In: *Der Ventilator*, Jg. 1, Nr. 3 (Februar 1919), S. 4 f.
- Macho, Thomas: „Tod“. In: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Hg. von Christoph Wulf. Weinheim, Basel 1997, S. 939-954.
- „Die Wiederkehr der Toten nach der Moderne“. In: *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit dem Tod*. [Ausstellung Kunstmuseum Bern.] Hg. von Bernhard Fibicher. Bielefeldt 2006, S. 15-27.
- Macnab, Geoffrey: „Gold Leaf and Shadow-Play: Vienna in Films“. In: *Sight and Sound* 16, Nr. 9 (September 2006), S. 30-34.
- Manow, Philip: *Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*. Frankfurt am Main 2008.
- : „Der Politiker als ‚ephemeres Denkmal‘ seiner selbst“. In: *Politische Repräsentation und das Symbolische. Staat – Souveränität – Nation*. Hg. von Paula Diehl und Felix Steilen. Wiesbaden 2016, S. 245-266.
- Marin, Louis: *Das Porträt des Königs* [1981]. Übers. von Heinz Jatho. Zürich, Berlin 2005.

- Marx, Karl: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Kommentar von Hauke Brunkhorst. Frankfurt am Main 2007.
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. In: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2. Übersetzt von Eva Moldenhauer u.a. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1978, S. 10-144.
- Maye, Harun und Krajewski, Markus: „Lesarten eines politischen Tiers. Eine Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Die Hyäne. Lesarten eines politischen Tiers*. Zürich 2010, S. 9-16.
- Mazza, Ethel Matala de: „Schneegestöber und Abfall. Residuen des Dämonischen in Siegfried Kracauers Essay über die Photographie“. In: *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*. Hg. von Lars Friedrich, Eva Geulen und Kirk Wetters. Paderborn 2014, S. 345-359.
- Mbembe, Achille: „Nekropolitik“. Übers. von Brigitta Kuster. In: *Biopolitik – in der Debatte*. Hg. von Marianne Pieper u. a. Wiesbaden 2011, S. 63-96.
- Mehring, Franz: *Die Lessing-Legende. Eine Rettung; nebst einem Anhang über den historischen Materialismus*. Stuttgart 1893; 2. erw. Aufl. Stuttgart 1906.
- Meinel, Katharina: „Der Gruftwächter und die Probleme des Dramatischen im Werk Franz Kafkas“. In: *Poetica* 27 (1995), S. 339-373.
- Merker, Barbara: „Bedürfnis nach Bedeutsamkeit. Zwischen Lebenswelt und Absolutismus der Wirklichkeit“. In: *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Hg. von Franz Josef Wetz und Herrmann Timm. Frankfurt am Main 1999, S. 68-98.
- Meyer, Conrad Ferdinand: *Huttens letzte Tage*. Eine Dichtung. 58. Aufl. Leipzig 1913.
- Michalski, Sergiusz: *Public Monuments. Art and Political Bondage 1870-1997*. London 1998.
- Mitchell, Timothy: *Colonising Egypt*. Berkeley, Los Angeles, London 1991, S. 1-34.
- Molo, Walter von: „Im Kino“. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Hg. und kommentiert von Jörg Schwanitz. Leipzig 1992, S. 28-39.
- Mommsen, Wolfgang J.: „Verstehen und Idealtypus. Zur Methodologie einer historischen Sozialwissenschaft“. In: Ders.: *Max Weber. Gesellschaft, Politik und Geschichte*. Frankfurt am Main 1974, S. 208-232.
- : *Max Weber und die deutsche Politik 1890–1920*. 3. überarb. Aufl. Tübingen 2004.
- Morat, Daniel: „Das Kino“. In: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch. Frankfurt am Main, New York 2005, S. 228-237.
- Mosse, George L.: „National Monuments“. In: Ders.: *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York 1975, S. 47-72.
- Mühlmann, W. E.: „Charisma (xieiafia)“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Basel 1971, Sp. 996-99.
- Mühsam, Erich: „Revolution“. In: *Die Revolution*, Jg. 1, Nr. I. (15.10.1913).
- Münkler, Herfried: „Die Wiederkehr des Kaisers. Barbarossa und die Erneuerung des Reiches“. In: Ders.: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin 2009, S. 37-68.

- : *Der große Krieg: Die Welt 1914 bis 1918*. Berlin 2014.
- Munzel-Everling, Dietlinde: *Kriegsnagelungen. Wehrmann im Eisen, Nagel Roland, Eisernes Kreuz*. Wiesbaden 2008.
- Musil, Robert: „Denkmale“ [1927]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 7: *Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 604-608.
- : *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 1. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1981.
- Muther, Richard: „Denkmalseuche“. In: Ders.: *Studien und Kritiken*. Bd. 2. Wien 1901, S. 100-109.
- Negt, Oskar und Kluge, Alexander: „Politische Instrumentarien“. In: Dies.: *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*. Frankfurt am Main 1992, S. 99-100.
- Nesbet, Anne: *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London 2003, S. 76-77.
- Neumann, Gerhard: „Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen“. In: *DVjs* 83 (2009), S. 452-471.
- Neumeyer, Alfred: „Monuments to ‚Genius‘ in German Classicism“. In: *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 2, Nr. 2 (Oktober 1938), S. 159-163.
- Nippel, Wilfried: „Charisma und Herrschaft“. In: Ders. (Hg.): *Virtuosen der Macht: Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*. München 2000, S. 7-22.
- Nipperdey, Thomas: „Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland“. In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 206, H. 3 (Juni 1968), S. 529-585.
- Norbrook, David: „The Emperor’s New Body? Richard II, Ernst Kantorowicz, and the Politics of Shakespeare Criticism“. In: *Textual Practice* 10, Nr. 2 (1996), S. 329-357.
- Pessard, Gustave: *Statuomanie Parisienne. Études critiques sur l’abus statues*. Paris 1912.
- Petzold, Dominik: *Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter*. Paderborn 2012.
- Pinthus, Kurt: „Glosse, Aphorismus, Anekdote“. In: *März*, Jg. 7, H. 19 (1913), S. 213 f.
- Pitkin, Hannah Fenichel: *The Concept of Representation*. Berkeley, Los Angeles, London 1972.
- Porschlegel, Clemens: *Hyperchristen: Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Delenze. Studien Zur Präsenz Religiöser Motive in der Literarischen Moderne*. Wien, Berlin 2011.
- Preuß, Hugo: *Die Wandlungen des deutschen Kaisergedankens: Korporation d. Kaufmannschaft von Berlin, Handels-Hochschule Berlin zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. d. Kaisers am 27. Jan. 1917. Vorgetragen von Prof. Dr. Hugo Preuß*. Berlin 1917.
- Pye, Christopher: „The Betrayal of the Gaze: Theatricality and Power in Shakespeare’s Richard II“. In: *ELH*, Bd. 55, Nr. 3 (1988), S. 575-598.
- : *The Regal Phantasm. Shakespeare and the Politics of Spectacle*. London, New York 1990.
- Pyta, Wolfram: *Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler*. München 2007.



- Qureshi, Sadiya: *Peoples on Parade. Exhibitions, Empire and Anthropology in Nineteenth Century Britain*. Chicago 2011.
- Rabinbach, Anson: *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley, Los Angeles, London 1997.
- Radkau, Joachim: *Max Weber. Die Leidenschaft des Denkens*. München u.a. 2005.
- : „Die Heldenekstase der betrunkenen Elefanten: Das Natursubstrat bei Max Weber“. In: *Leviathan*, Bd. 34, Nr. 4 (2006), S. 533-559.
- Rancière, Jacques: *Und die Müden haben Pech gehabt! Interviews 1976-1999*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Richard Steurer. Wien 2012.
- Raulff, Ulrich: „In unterirdischer Verborgenheit“. Das geheime Deutschland – Mythogenese und Myzel. Skizzen zu einer Ideen- und Bildergeschichte“. In: *Geschichtsbilder im George-Kreis. Wege zur Wissenschaft*. Hg. von Barbara Schlieben, Olaf Schneider und Kerstin Schulmeyer. Göttingen 2004, S. 93-115.
- : „Der Dichter als Führer: Stefan George“. In: Ders. (Hg.): *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und Politische Utopien*. München, Wien 2006, S. 127-143.
- : „Zeit der Zelte“. In: Ders.: *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*. München 2009, S. 30 f.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Charisma und Terror: Gedanken zum Verhältnis intentionalistischer und funktionalistischer Deutungen der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik*. Frankfurt am Main 1994.
- Reinhard, Wolfgang: *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München 2002.
- Reuß, Roland: „Die ersten beiden Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einleitung“. In: Franz Kafka: *Oxfordener Oktavhefte 1 & 2*. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main 2001, S. 3-26.
- Riesebrodt, Martin: „Charisma in Max Weber’s Sociology of Religion“. In: *Religion* 29 (1999), S. 1-14.
- Rogin, Michael Paul: *Ronald Reagan, The Movie And Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley, Los Angeles, London 1987.
- Rohmer, Ernst: *Die literarische Glosse. Untersuchungen zu Begriffsgeschichte, Funktion und Literarizität einer Textsorte*. Erlangen 1988, S. 209 f.
- Röhrig, Fritz: *Das Weidwerk in Geschichte und Gegenwart*. Potsdam 1933.
- Roth, Joseph: „20 Minuten vor dem Kriege“ [1916]. In: Ders.: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen 2014, S. 165 f.
- : „Das aufgedeckte Grab“ [1925]. In: Ders.: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen 2014, S. 163 f.
- : *In der Kapuzinergruft* [1935]. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3: *Das journalistische Werk 1929-1939*. Hg. von Klaus Westermann. Köln 1989, S. 671-673.

- Rousseaus, Jean-Jacques: *Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts*. In Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker übers. von Hans Brockard. Stuttgart 1977.
- Said, Edward: *Orientalism*. Reprinted with a new Preface. London 2003.
- Sander, Jochen: „Thron, leerer“. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Hg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler. 2 Bde. München 2011. Bd. 2: *Imperator bis Zwerg*, S. 424-429.
- Santner, Eric L.: *The Royal Remains: The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago 2011.
- : *The Weight of the Flesh: On the Subject-Matter of Political Economy*. Mit Kommentaren von Bonnie Honig, Peter E. Gordon und Hent de Vries. Hg. und eingel. von Kevis Goodman. Oxford, New York 2016 (= *The Berkeley Tanner Lectures*).
- Schäfer, Armin: „Die Grammatik der Macht. Überlegungen zu Hugo von Hofmannsthals Gedicht ‚Der Kaiser von China spricht‘ im Vergleich zu Kafkas China Konstrukt“. In: *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*. Hg. von Walter Gebhard. München 2003, S. 131-146.
- Schasler, Max: *Über moderne Denkmalswuth*. Berlin 1878.
- Schiller, Friedrich: „Der Graf von Habsburg“ [1804]. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 2.1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens. 1799-1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand aus dem Nachlaß. Text*. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1983, S. 277.
- Schlaffer, Heinz: Artikel „Anekdote“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1: *A-G*. Hg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 87-89.
- Schneider, Manfred: „Luther mit McLuhan“. In: Ders. und Samuel Weber (Hg.): *Diskursanalyse 1. Medien*. Opladen 1987, S. 13-25.
- Schneider, Ute: „Nationalfeste ohne politisches Zeremoniell? Der Sedantag (2. September) und die Erinnerung an die Befreiungskriege (18. Oktober) im Kaiserreich“. In: Andreas Biefang, Michael Epkenhans, Klaus Tenfelde (Hg.): *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Düsseldorf 2008, S. 163-188.
- Schramm, Percy Ernst: *Kaiser, Könige und Päpste. Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters*. Stuttgart 1968.
- Schütterle, Annette: *Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozeß als „System des Teilbaus“*. Freiburg 2002.
- Schütze, Karl-Robert: *Der eiserne Hindenburg. Bildergeschichte in Postkarten. Chronologie der Ereignisse*. Berlin 2007, S. 55-56.
- [Scott, Walter]: *Tales of My Landlord [The Heart of Midlothian]. Second Series*. Collected and Arranged by Jedediah Cleishbotham, Schoolmaster and Parish-clerk of Gandercleugh. In Four Volumes. Vol. I (II-IV). Edinburgh 1818.
- Scott, Walter: *The Pirate. In Three Volumes*. Edinburgh 1822.
- Serner, Walter: „Kino und Schaulust“ [1913]. In: Kaes (Hg.): *Kino-Debatte*, S. 53-59.
- Shakespeare, William: *Hamlet*. Übers. von Ludwig Seeger mit einem Vorwort und Verbesserungen von Hermann Türck. Berlin 1903.

- : *Richard II. The Arden Shakespeare. Third Series*. Hg. von Peter Ure. London, New York 1994
- Shils, Andrew: „The Invention of Cinematic Celebrity in Britain“. In: *A Companion to Early Cinema*. Hg. von André Gaudreault, Nicolas Dulac und Santiago Hidalgo. Malden, Oxford 2012, S. 460-486.
- Shklovsky, Victor: „Essay and Anecdote“. In: Ders.: *Theory of Prose*. Transl. by Benjamin Sher with an Introduction by Gerald L. Bruns. London, Dublin, S. 206-209.
- Simmel, Georg: „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ [1902]. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1*. Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1995 (= *Gesamtausgabe*, 7), S. 101-108.
- : „Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch“ [1905]. In: Ders.: *Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur*. Hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1996 (= *Gesamtausgabe*, 14), S. 278-286.
- : „Deutschlands innere Wandlung“ [1914]. In: Ders.: *Der Krieg und die Geistigen Entscheidungen. Reden und Aufsätze*. München, Leipzig 1917. Wieder in: Ders.: *Gesamtausgabe. Bd. 16: Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. Grundfragen der Soziologie. Vom Wesen des historischen Verstehens. Der Konflikt der modernen Kultur. Lebensanschauung*. Hg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1999, S. 13-29.
- Simmons, Sherwin: „Men of nails. Monuments, Expressionism, Fetishes, Dadaism“. In: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 40 (Herbst 2001), S. 211-238.
- Sobchack, Vivian: „What my Fingers Knew“. In: Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London 2004.
- Sombart, Werner: *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*. München, Leipzig 1915.
- : *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen* [1913]. Leipzig, München 1920.
- Solnit, Rebecca: „The Monument Wars“. In: *Harper's Magazine* (Januar 2017) (<https://harpers.org/archive/2017/01/the-monument-wars/3/>).
- Speitkamp, Winfried (Hg.): *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen 1997.
- Sprengel, Peter: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin 1983.
- Stach, Reiner: *Kafka. Die Jahre der Entscheidung*. Frankfurt am Main 2002.
- Stach, Reiner: *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*. Frankfurt am Main 2008.
- Stark, Trevor: „Complexio Oppositorum. Hugo Ball and Carl Schmitt“. In: *October* 146 (Frühjahr 2013), S. 31-64.
- Strauven, Wanda: „The Observer's Dilemma. To Touch or Not to Touch“. In: *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Hg. von Erkki Huhtamo und Jussi Parikka. Berkeley, Los Angeles, London 2011, S. 148-163.
- Süess, Martina: *Führernatur als Fiktion. Charismatische Herrschaft als Phantasie einer Epoche*. Konstanz 2017.
- Suter, Robert: *Par force. Jagd und Kritik*. Konstanz 2015.

- Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*. Leipzig 1887.
- Toman, Jindrich: „Im Kriege regt sich das Urgewässer. Hugo Ball und der Kriegsausbruch 1914“. In: *Hugo-Ball Almanach* (1981), S. 1-38.
- Trautmann, Felix: „Die Fortdauer des Politisch-Imaginären: Das Symbolische der Macht und die Phantasmen gesellschaftlicher Einheit nach Claude Lefort“. In: Andreas Wagner (Hg.): *Am leeren Ort der Macht. Das Staats- und Politikverständnis Claude Leforts*. Baden-Baden 2013, S. 91-116.
- Trevor Stark: „*Complexio Oppositorum*. Hugo Ball and Carl Schmitt“. In: *October* 146 (Frühjahr 2013), S. 31-64.
- Uricchio, William: „Aktualitäten als Bilder der Zeit“. In: *KINtop 6. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Hg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel, Frankfurt am Main 1997, S. 43-50
- Usener, Hermann: *Götternamen: Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung*. Bonn 1896.
- Vaihinger, Hans: *Philosophie des Als-Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche* [1911]. 8. Aufl. Leipzig 1922, S. 54-58.
- Viertel, Berthold: „Der tote Kaiser“ [1933]. In: Ders.: *Studienausgabe in vier Bänden*. Bd. 1: *Die Überwindung des Übermenschen. Exilschriften.*, S. 16 f. [Zuerst abgedruckt in: *Die Wiener Weltbühne*, 25. Januar 1933.]
- Viertel, Berthold: „Im Kinematographentheater“. In: *März*, Jg. 4, H. 20 (1910), S. 173 f.
- Villa, Dana: „The Legacy of Max Weber in Weimar. Political and Social Theory“. In: *Weimar Thought: A Contested Legacy*. Hg. von Peter E. Gordon und John P. McCormick. Princeton 2013, S. 73-97.
- Vogel, Juliane: „‘Who’s there?’ Zur Krisenstruktur des Auftritts im Drama und Theater“. In: *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Hg. von ders. und Christopher Wild. Berlin 2014, S. 22-37.
- Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. München 1990.
- : „Grenze der Gemeinschaft. Undarstellbarkeit bei Franz Kafka“. In: *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*. Hg. von Wolfgang Welsch und Christine Pries. Weinheim 1991, S. 143-152.
- : „Asyl des Politischen. Zur Topologie politischer Gelegenheiten“. In: *Das Politische. Figurenlehre des politischen Körpers nach der Romantik*. Hg. von Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza und Albrecht Koschorke. München 2003, S. 23-38.
- [Vorankündigung des Films Kaiserliche Parforcejagd in Döberitz bei Berlin]. In: *Der Kinematograph*, Jg. 2, Nr. 95 (21. Oktober 1908), o.S.
- Vosberg-Rekow, Max: *Die Revolution in China. Ihr Ursprung und ihre Wirkung*. Berlin 1912 (= Schriften der Deutsch-Asiatischen Gesellschaft; Nr. 6).
- Wacker, Bernd: „Ein rabiater Antisemit? Hugo Balls Sicht des Alten Testaments und des (deutschen) Judentums“. In: Ders. (Hg.): *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*. Paderborn, München, Wien 1996, S. 131-169.

- Wagner, Benno: „Beim Bau der chinesischen Mauer“. In: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart, Weimar 2010, S. 250-259.
- Wagner, Johann Ernst: *Thalheim oder die Liebe auf der wüsten Insel*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Hg. von Friedrich Mosengeil. 3. Aufl. Leipzig 1855.
- Wagner, Monika: „Material“. In: *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001. S. 866-882.
- Walser, Robert: „Brentano“. In: *Die neue Rundschau*, Jg. 21, H. 11 (1910), S. 1578-1580.
- Warnke, Martin (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung von Kunstwerken*. München 1973.
- : „Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535“. In: Ders. (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung von Kunstwerken*. München 1973, S. 65-98.
- Weber, Alfred: „Der Beamte“. In: *Die neue Rundschau*, Jg. 21, Heft 11(1910), S. 1321-1339.
- Weber, Marianne: *Max Weber. Ein Lebensbild*. Mit 11 Tafeln und 2 Faksimiles. Tübingen 1926.
- Weber, Max: „Die Objektivität wissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 19 (1904), 1, S. 22-87.
- : „Der Sinn der ‚Wertfreiheit‘ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften“ [1917]. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1922, S. 451-502.
- : *Studienausgabe der Max Weber-Gesamtausgabe*. Bd. I/15: *Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden 1914-1918*. Hg. von Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Gangolf Hübinger. Tübingen 1988.
- : *Politik als Beruf* [1919]. In: *Studienausgabe der Max Weber-Gesamtausgabe*. Bd. I/17: *Wissenschaften als Beruf, 1917/1919. Politik als Beruf, 1919*. Hg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod. Tübingen 1994, S. 35-88.
- : „Die drei reinen Typen legitimer Herrschaft“. In: *Preussische Jahrbücher*, 187. Bd., H. 1 (1922), S. 1-12.
- : *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Hg. von Johannes Winkelmann. 5. revidierte Aufl. Studienausgabe. Tübingen 1972.
- : *Gesamtausgabe*. Abt. II, Bd. 6: *Briefe 1909-1910*. Hrsg. v. M. Rainer Lepsius und Wolfgang J. Mommsen, unter Mitarbeit von Birgit Rudhard und Manfred Schön. Tübingen 1994.
- : *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß. Teilband 4: Herrschaft*. Hg. von Edith Hanke in Zusammenarbeit mit Thomas Kroll. Tübingen 2009.
- Wecker: „Ein rabiater Antisemit? Hugo Balls Sicht des Alten Testaments und des (deutschen) Judentums“. In: Ders. (Hg.): *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*. Paderborn u.a. 1996, S. 131-169.
- Weichlein, Siegfried: „Teilhabe und Ordnung: Zur Politisierung der Weimarer Gesellschaft“. In: *Zur Genealogie des politischen Raums. Politische Strukturen im Wandel*. Hg. von Kathrin Groh und Christine Weinbach. Wiesbaden 2005, S. 53-76.

- Weiglin, Paul: *Berlin im Glanz. Bilderbuch der Reichshauptstadt von 1888-1918*. Köln 1954.
- Weiler, Edith: *Max Weber und die literarische Moderne. Ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*. Stuttgart u.a. 1994.
- Wellbery, David: „Kleists Poetik der Intensität“. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Friederike Knüpling (Hg.): *Kleist revisited*. München 2014, S. 27-46.
- [Werbeanzeige der Produktionsfirma *Deutsche Bioscop* für den Film *Kaiserliche Parforcejagd in Döberitz bei Berlin*]. In: *Der Kinematograph*, Jg. 2, Nr. 96 (28. Oktober 1908), o.S.
- [Werbeanzeige für *Der G.m.b.b.-Tenor. Schlagerlustspiel in 3 Akten* von Ernst Lubitsch]. In: *Der Kinematograph* (November 1916), o.S.
- [Wetterbericht]. In: *Die Neue Zeitung*, 1. Dezember 1916, S. 7.
- White, Hayden: „The Fictions of Factual Representation“. In: Ders.: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, London 1978, S. 121-134.
- Wolf, Gerhard: „Bildmagie“. In: *Metzlers Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Hg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar 2003, S.48-56.
- Wolf, Vera: „Schiff“. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Bd. 2. Hg. von Martin Warnke, Uwe Fleckner und Hendrik Ziegler. München 2011, S. 323-329.
- Zill, Rüdiger: „Minima historia. Die Anekdote als philosophische Form“. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Jg. 8, H. 3 (Herbst 2014), S. 33-46.
- Zischler, Hans: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Zizek, Slavoj: „The King is a Thing. The King's two bodies“. In: Ders.: *For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor*. London, New York 2008, S. 253-256.
- Zoeblitz, Fedor von: „An Hindenburgs Frühstückstisch“. In: *Kriegszeitung der 4. Armee* (1915), Nr. 9.

### Verzeichnis der Filme

- Abschied von Dr. Otto Habsburg 1912-2011. Requiem und Kondukt* (ORF, Wien 2011).
- The Emperor's Waltz* (Regie: Billy Wilder; US 1948).
- [Filmaufnahmen der Sascha-Film über die Begräbnisfeierlichkeiten von Kaiser Franz Joseph I. am 30.11.1916 mit dem Weg des Trauerzugs] (Österreichisches Filmarchiv, Wien; 26 Min./35 mm).
- Kaiserliche Parforcejagd in Döberitz bei Berlin* (Deutsche Bioscop, Berlin 1908).
- Little Friend* (Regie: Berthold Viertel; UK 1934).
- Oktober (Oktiabr)* (Regie: Sergej M. Eisenstein; Regieassistent: Grigorii Alexandrov; UdSSR, Sovkino 1927/28).

### Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1: Das Kinematographentheater der Jagdausstellung (1910)
- Abb. 2: Titelseite des *Prager-Tagblatts*, Morgenausgabe, XLI Jg., Nr. 324, 22. November 1916, S. 1
- Abb. 3: Anzeige der Sascha-Film „Aus den letzten Lebensjahren seiner Majestät Kaiser Franz Joseph I.“. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 455 (26.11.1916), S. 10-11.

- Abb. 4: Anzeige Phillip & Pressburger „Die Trauerfeierlichkeiten für weiland Sr. Majestät Kaiser Franz Josef I.“. In: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 455 (26.11.1916), S. 13.
- Abb. 5: „Denkmäler Deutschlands, in ihren Grössenverhältnissen“, Postkarte (1914)
- Abb. 6: „Der Eiserne Hindenburg zu Berlin mit Scheinwerfer-Beleuchtung“, Postkarte (1915)
- Abb. 7: „Die Nagelung des eisernen Hindenburg“, Kinowerbung, *Berliner Tageblatt* (1915)
- Abb. 8: Postkarte „Hurrah wir kommen von der Nagelung!“ (1915)
- Abb. 9: Hausmanns Hindenburg-Cyborg (1920)
- Abb. 10: Kongolesische Nagelstatue aus dem 19. Jahrhundert, Photo Archives, Musees Royales De l’Afrique Centrale, Tervuren, Photo von M. Michel 1896. Aus: Enzo Bassani: „Kongo Nail Fetishes from the Chiloango River Area“. In: *African Art*, Bd. 10, Nr. 3 (1977), S. 36-40, hier: S. 40.
- Abb. 11: Kongolesische Nagelstatue aus dem 19. Jahrhundert, Photo von Sasha Rossman
- Abb. 12: Werbung für Odol Mundwasser in der Zeitschrift *Jugend* (1913)
- Abb. 13: Der Kopf des „Eisernen Hindenburg“ wird entfernt, Photographie (1919)
- Abb. 14: Titelseite der *Berliner Illustrierten Zeitung*, 28. Jg., Nr. 34 (24.8.1919)
- Abb. 15: Photographie von Steffen Wilhelm (1919), Bundesarchiv