

Immer wieder ist die vermeintlich freie Stilwahl, mit der sich Kunstschaffende wie Auftraggeber seit etwa 1800 konfrontiert sahen, nicht nur als Herausforderung, sondern auch als Zumutung beschrieben und empfunden worden, insofern die Identitätsbildung über optionale Stilbekenntnisse insbesondere in den historischen Kunstströmungen jeweils mit zugehörigen Geschichtsbildern zu korrespondieren hatte und somit auch diese zunächst einmal schlüssig zu entwerfen sowie in der Folge in Konkurrenz zu anderen zu verteidigen waren. Die Frage «In welchem Style sollen wir bauen?»¹, auf die im Titel angespielt wird, reagierte als eine der Kernfragen des 19. Jahrhunderts auf eben jene Herausforderung einer mit seinem Beginn einsetzenden Pluralisierung der (Neo-)Stile. Von Heinrich Hübsch, der sie 1828 stellte, wurde die Frage im Verweis auf regionale Baustoffe sowie auf statische und klimatische Gegebenheiten überraschend wenig «historistisch» mit einem Plädoyer für den oft nicht hinreichend von der Neoromanik unterschiedenen Rundbogenstil beantwortet. Während indes Hübsch vergleichsweise modern argumentierte, griff das Gros seiner Zeitgenossen und folgender Generationen bei der Suche nach einem angemessenen Zeitstil in der Regel auf die Geschichte zurück, um sich seiner kulturellen Traditionen zu versichern, Legitimationen für diesen oder jenen Neostil zu heben und diese mit immer neuen historischen Rückversicherungen zu unterfüttern.

Anhand einiger ausgewählter Beispiele aus den Grauzonen zwischen angewandter denkmalpflegerischer Debatte, Kunsttheorie und fiktiver Spukliteratur soll im Folgenden zunächst dargestellt werden, dass die Protagonisten des Historismus in Theorie und Praxis mit diesem Vorgehen gemäß gängiger Metaphern und Narrative – mal intendiert, mal ungewollt, stets aber in höchster Folgerichtigkeit – immer wieder auch Gespenster weckten. Darauf aufbauend sollen einige generelle Überlegungen zu Funktion und Wirkmacht der Diskursfigur Gespenst in den ästhetischen Kontroversen des Historismus entwickelt und insbesondere das Potenzial der Untoten, in ihrer Eigenschaft als Anwälte vergangener Stilepochen den einen oder den anderen Neostil zu legitimieren oder zu diskreditieren, diskutiert werden. Der Titel meines Beitrags ist dabei einzig insofern nicht ganz beim Worte zu nehmen, als dass die Geister der Toten nicht ausschließlich in Sachen Architektur, sondern etwa auch in Bezug auf die Malerei Position beziehen konnten. Dass der Beitrag sich im Bemühen um größtmögliche Kohärenz weitestgehend auf den deutschen Sprachraum beschränkt und auch den Spiritismus, also den echten Glauben an die Existenz und an die Kommunikationsbereitschaft einer von Gespenstern bewohnten Zwischenwelt, außer Acht lässt, ist einerseits der Fülle jeweiligen Materials geschuldet, andererseits dem Umstand, dass sich die Lage hier wie dort wenn auch nicht grundlegend, so doch graduell anders

darstellte. Einleitend möchte ich zunächst je ein paar Worte zum Historismus und zur Figur des Gespensts verlieren, die ich in Bezug auf meine Argumentation für sachdienlich halte.

Der Historismus spielte sich in Mitteleuropa bekanntlich vor dem Hintergrund der Industrialisierung und eines fortgesetzten Ringens zwischen feudalen und republikanischen Gesellschaftsordnungen ab. In dem lange um Reichseinigung bemühten Deutschland lieferten insbesondere die Säkularisierung von 1803, die Befreiungskriege gegen Napoleon der Jahre 1813–15, die Revolution von 1848 und der deutsch-französischen Krieg von 1870–71 die historischen Markpunkte, die mitunter in enger Korrespondenz zur Entwicklung der internen Stilphasen des Historismus standen. Im Groben wiederholte dieser noch einmal die Chronologie der historischen Referenz- und Epochenstile. So erlebte Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst die konkurrierende Koexistenz von antikentreuem Klassizismus auf der einen und der am Mittelalter orientierten Neugotik und Romantik auf der anderen Seite. Nach der Revolution von 1848 dominierte die Neorenaissance, nach dem Krieg mit Frankreich 1870–71 trat die mittlerweile als allzu französisch begriffene Neugotik zugunsten der vermeintlich «deutscheren» Neoromanik zurück. In den 1880er Jahren folgten zunächst Neobarock und Neorokoko, Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich der Neoklassizismus, wobei die zuvor bestehenden Neostile ihre Wirkmacht nie in Gänze verloren. All diese Stilphasen fanden zudem ihre Entsprechungen auch auf dem Gebiet der Malerei und Skulptur.

Keine der koexistierenden Ausprägungen des Historismus war also gesellschaftliches Konsensprojekt, vielmehr war die Konjunktur eines jeden Neostils von fortgesetzten Kontroversen begleitet.² Die Argumente, die für oder wider ein Stildiom vorgebracht wurden, konnten in jeder der beschriebenen Phasen ästhetischer, politischer, soziokultureller, topografischer oder sogar klimatischer Natur sein.³ Die Debatten wurden umso leidenschaftlicher geführt, als einzelne Stile immer wieder auch mit Interessengruppen, Ideologien, Konfessionen, mit Völkern oder Nationalstaaten assoziiert und von deren jeweiligen Anhängern propagiert wurden. So sah sich der Klassizismus im Verbund mit Aufklärung und Humanismus, die Neugotik begriff sich als christlich, nordisch oder gar deutsch, während sie den Klassizismus mitunter als heidnisch oder säkular schmähte. Das Barock wurde mit einem katholisch-monarchistischen Weltbild gleichgesetzt, sei sichtbarer Ausdruck absolutistischen oder jesuitischen Gedankenguts. Was die Praxis anging, hieß das, dass etwa «jede Wiederaufnahme barocker Stile ein Bekenntnis zu jenen historischen Kräften in sich»⁴ tragen musste. Man baute also in der Regel in dem Neostil, dessen zugehörigem «Weltbild» man sich verpflichtet fühlte und erklärte in den zugehörigen Ausdeutungen einer jeweiligen Vor- und Eigengeschichte den historischen Referenzstil zur jeweiligen Visualisierung desselben.⁵

Entsprechend konnten die Streitfragen kaum je einem allgemein verträglichen Ende zugeführt werden: Die Meisterwerke etwa der gotischen Baukunst konnten hier als Ausdruck hochadliger Repräsentationswut, dort als eine Manifestation protodemokratischen Gemeinschaftsdenkens gelten, konnten im konfessionellen Gezänk mal vom katholischen, mal vom protestantischen Lager exklusiv in Anspruch genommen werden, während die Geburt des gotischen Stils von den nationalen Historiografien mal in Frankreich, mal in Deutschland, mal in

England und mal generell im Norden verortet werden konnte. Ähnlich wurde die antike Formensprache mal den Griechen, mal den Römern und mal der Allgemeinheit zugesprochen, insofern sie die für alle Völker und Zeiten verbindlichen ästhetischen Ideale entwickelt habe.

Neben politischen, nationalistischen oder konfessionellen Ordnungssystemen konkurrierten weiter solche, die die Angemessenheit jeweiliger Referenzstile aus der Bauaufgabe heraus zu begründen suchten. Je nach dem Geist, den man einem Gebäude einhauchen zu müssen meinte, wurden etwa Rathäuser oder Kirchen vorzugsweise im Stil der Neugotik, Schulen und Universitäten im Stil der Neorenaissance oder Hotels im Stil des Neobarock errichtet – wobei sich insbesondere die neuen Bauaufgaben wie etwa Fabriken, Schwimmbäder, Kaufhäuser oder Bahnhöfe weitestgehend immun gegenüber den Versuchen normativer Stilzuweisungen zeigten.

Stets bezogen die Debatten ihre Argumentationen auch aus einer Kunstwissenschaft und Denkmalpflege, die sich im akademischen Rahmen soeben erst konstituierte, die sich ihrer Methoden deshalb noch nicht ganz sicher sein konnte und deren Definitionen und Analysen der historischen Epochenstile mitsamt zugehörigen zeitlichen wie topografischen Grenzziehungen ebenfalls keineswegs frei von tendenziösen Momenten sein mussten. Gerade ihre vereinnahmenden Konzepte kultureller Erbfolgen lieferten starke Impulse auch für die künstlerische Praxis, etwa, wenn Johann Joachim Winckelmanns *Altertumsstudien* den Klassizismus theoretisch fundierte⁶ oder wenn der erst in der zweiten Jahrhunderthälfte auf den Weg gebrachten Barockforschung eine neobarocke Baupraxis auf dem Fuße folgte. Die Theorie empfing ihrerseits Impulse aus der künstlerischen Praxis, so dass sich künstlerische Stilbildung, Stilgeschichtsschreibung und Stilanalyse im Historismus aufs Engste ineinander verzahnten.

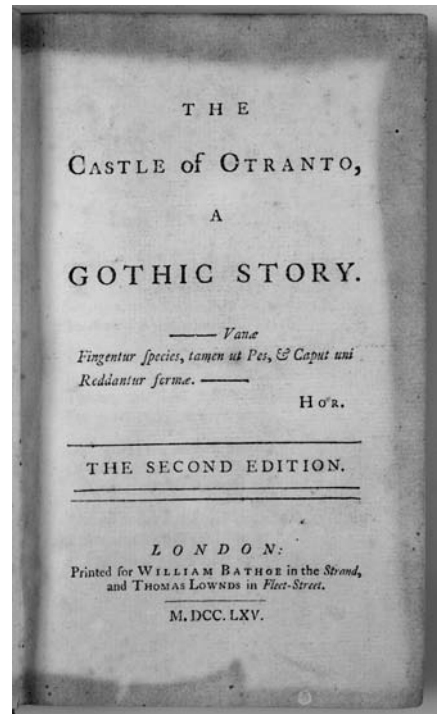
Kurz: Obwohl sich weder Auftraggeber, Kunsttheoretiker oder -praktiker der Frage nach jeweils adäquater Stilwahl in Sachen identifikationsbildender Selbstbeschreibung entziehen konnten, fehlte es den theoretischen Postulaten und dem praktischen Umgang mit dem Überangebot an historischen Referenz- und aktuellen Neostilen stets an allgemeingültiger Verbindlichkeit.⁷ Vielmehr konkurrierten mit den Weltbildern die Stilidiome, mit ihnen die Muster und Methoden ihrer Aneignung. So wurde die kunst- und insbesondere architekturtheoretische Gemengelage des 19. Jahrhunderts nicht nur im historischen Rückblick mit einigem Recht als Dauerkrise beschrieben, sondern immer wieder bereits auch von ihren Protagonisten als eine solche erlebt: Welche Instanz konnte legitim und verbindlich in Bezug auf die politisch-religiöse Ausdeutung von Zeit- oder Regionalstilen befinden – Politik, Kirche, Wissenschaft oder Privatmann? Auf welchem Wege war letzte Gewissheit in Bezug auf die einer historischen Stiläußerung innewohnenden künstlerischen Intentionen und weltanschaulichen Implikationen zu erwerben? Wie konnte man sich in den Zeitgeist einer vergangenen Epoche einfühlen, um sich ins Recht zu setzen, dessen noch immer währende oder erneute Gültigkeit auszurufen? Auf Basis welcher Autorität konnte schließlich ein kulturelles Erbe beansprucht werden, wenn nicht nur die Frage legitimer Testamentsvollstreckung ungeklärt blieb, sondern selbst die letztwilligen Verfügungen der Erblasser fehlten?

Diejenigen, die Auskunft über ihr Werk und ihre avisierten materiellen und kulturellen Erben hätten geben können, nämlich jene in der Geschichte wirksa-

men und längst verstorbenen Künstler, Architekten, Bauherren oder Mäzene als eigentliche Träger und Urheber der Objektivierungen eines potenziellen historischen Referenzstils, ließen sich von den Historisten, die die Geschichte nicht nur nach adäquatem soziokulturellem Erbe durchmaßßen, sondern auch die Argumente ihres Erbenspruchs in dieser zu bergen hofften, freilich nur noch unter der Bedingung konsultieren, dass diese mit ihren Geistern vorliebnahmen. Und wenn dies zunächst auch unwahrscheinlich klingen mag, so ist dieser Weg doch wenigstens auf metaphorischer oder literarischer Ebene immer wieder beschritten worden. Natürlich waren die fiktiven Dialoge mit den untoten Stilträgern vergangener Epochen außerhalb spiritistischer Praktiken nie ganz beim Wort zu nehmen. Dass sich innerhalb der Stildebatten des Historismus dennoch so etwas wie verbindliche Typen entsprechender Narrative herausbilden konnten, deutet allerdings darauf hin, dass sich hinter diesen mehr als bloße Gedankenspiele verbargen.

Wenige Worte zum Wesen des Gespensts können diesen Verdacht zusätzlich erhärten: Wengleich das Gespenst bis heute nicht als letztgültig definiert gelten kann, hat sich seit rund zweihundert Jahren – und somit bereits im untersuchungsrelevanten Zeitfenster – eine weitestgehend verbindliche Bedeutung herauskristallisiert, die schlüssig von Gero von Wilpert rekonstruiert wurde und an die ich mich hier halten möchte. Demnach sei ein Gespenst ein «umhergehender Geist eines Verstorbenen» und also weder mit Begriffen wie Geist oder Seele noch mit anderen Schauergestalten synonym zu verwenden.⁸ Ein Spuk ist mithin keine Traumerscheinung, keine Epiphanie und keine Vision, sein Movens schließlich in aller Regel eine offene Rechnung, die auf einem ungesühnten Vergehen, einer unerfüllten Liebe, einem unterlassenen Totengedenken usw. basieren kann. Etwas wurde zu Lebzeiten des im Tode Umgehenden nicht zu Ende gebracht, von seinen Zeitgenossen oder von der Nachwelt nicht zur Kenntnis genommen, nicht gewürdigt, fehlinterpretiert, vergessen oder mehr oder minder mutwillig verdrängt.

Ob also ein Gespenst nun eigens beschworen wird oder sich in Hoffnung auf Genugtuung oder Erlösung selbsttätig in Erinnerung ruft: Meist konkurriert sein Anliegen und sein Wissen mit den jeweiligen Überbetonungen und Auslassungen der Geschichtsentwürfe einer von seinem Spuk heimgesuchten Gegenwart. Und wo die Geschichtsschreibung auch als ein aktuelles gesellschaftliches Funktionsgedächtnis⁹ deutend aus einem Heute in ein Gestern greift, da attackiert, korrigiert oder legitimiert das Gespenst die aus der Geschichte gehobenen Wahrheiten aus eben jenem ausgedeuteten Gestern heraus. Die Figur des Untoten ist also zu beträchtlichen Teilen auch spiegelbildlicher Gegenentwurf zur Figur des lebenden Historiografen. Wie dieser ist das Gespenst eine Instanz der Wissensverwaltung, wengleich eine, die nicht vom Heute ins Gestern, sondern im Gegenteil vom Gestern ins Heute – genauer noch: aus dem Gestern auf den heutigen Blick aufs Gestern – blickt. Eine Instanz also, die den Geschichtsschreiber kraft einer tatsächlichen Zeitzeugenschaft aufs Peinlichste entlarven kann, mitunter aber auch in wohlwollender Absicht dessen letzte Informations- und Argumentationslücken zu schließen und ihm so wertvollen Beistand gegen Angriffe durch konkurrierende Ansichten zu gewähren vermag. Was der Geschichtsschreiber nur rekonstruieren oder vermuten kann, das *weiß* das zuständige Gespenst. Aus



1 Titelblatt der dritten Auflage von Horace Walpole's *The Castle of Otranto*, 1766.

dieser ureigenen Fähigkeit und Bestimmung des Gespensts zur Korrektur von Geschichtsbildern erklärt sich, weshalb gerade der Historismus geeigneten Boden sowohl für wohlwollende wie für feindselige Gespenster liefern und weshalb sein ausgeprägtes Krisenbewusstsein deren Umgehen zusätzlichen Dünger bereitstellen musste. Der Historismus ist in ebenso konstitutivem Maße Erinnerungskunst wie das Gespenst eine Erinnerungsfigur ist.

Nachdem die Vorrede meine Thesen im Wesentlichen vorweggenommen hat, soll im Folgenden zunächst anhand einiger weiterführender Beobachtungen, danach anhand einiger konkreter Textbeispiele der Versuch unternommen werden, diese hinreichend zu unterfüttern. Zunächst fällt auf, dass sich Spuk- und Stildiskurs im «langen 19. Jahrhundert» auch und gerade in ihren Brüchen zeitlich auffällig korrespondierender Konjunkturen erfreuten. Zweitens fallen schnell personelle Überschneidungen ins Auge, sobald man auf die maßgebenden Protagonisten beider Diskurse blickt. Am deutlichsten wird das vielleicht in England, wo mit Horace Walpole einer der ersten neugotischen Bauherren auch als Begründer der sog. *Gothic Novel* in Erscheinung trat und äußerst sprechend der gesamten literarischen Gattung der Gespenstergeschichte einen kunsthistorischen Epochenbegriff zum Namen gab (Abb. 1)¹⁰ – motiviert zweifellos auch durch das parallel realisierte Bauprojekt Strawberry Hill, das seinerseits unter anderem Namen eine zentrale Rolle im Roman des *Castle of Otranto* (1764) zu spielen scheint.¹¹ In jeder Hinsicht ähnlich gelagert ist der Fall bei William Beckford, seinem neugotischen Bau Fonthill Abbey und seinem Spukroman *Vathek*.¹² Unter vielen anderen haben sich in Frankreich etwa Victor Hugo, in Deutschland etwa Johann Wolfgang von

Goethe in verschiedener Hin- und Absicht intensiv sowohl mit Stil- als auch mit Gespensterfragen auseinandergesetzt. Drittens finden sich, wie weiter unten ausführlicher dargestellt, auffällig zahlreiche Spukmetaphern im ästhetischen Diskurs oder in den Begleitdebatten einzelner historistischer Neubau- oder Restaurierungsprojekte, die sich in nicht geringem Maße auch aus der Terminologie einer sich formierenden Stilgeschichtsschreibung speisten: Insbesondere der von Johann Gottfried Herder popularisierte «Zeitgeist», aber auch die Rede von Renaissance, Sur- oder Revivals einzelner Stile konnte deren Engführung mit Spuk und Geisterbeschwörungen nahelegen. Der Weg von den Reanimationen überkommener Stile zu den Reanimationen ihrer verstorbenen Träger war nicht weit. Viertens und folgerichtig wurde die zeitgenössische Spukliteratur einerseits auffällig hoch von Werken der bildenden Kunst frequentiert, die als Movers von Spuk oder als Ersatzkörper einfahrender Gespenster fungieren konnten. Andererseits bildeten immer wieder Architekten, Künstler, Sammler, Kunstkenner oder sogenannte «Alterthumsforscher», die mal freiwillig Gespenster beschwören, mal unfreiwillig von diesen aufgesucht werden konnten, bevorzugte Adressaten solchen Bilderspuks. Die Bühnen des Spuks bildeten dabei häufig Architekturen, die über ihre – oft mit hoher Sensibilität für die außerliterarische Problemlage ausgeführten – Beschreibungen dem einen oder anderen Stil, meist aber der Gotik zugeordnet wurden und denen immer wieder handlungstragende Rollen zubilligt wurden. Die Bindung des Spuks an konkrete Architekturen wie Spuk Schlösser oder Spukruinen auch in ihrer Eigenschaft als historische Stiläußerungen ist kaum zufällig und auch außerhalb der Belletristik eine Erfindung des Historismus.

Die im Folgenden zur Veranschaulichung herangezogenen Beispiele sind unterschiedlichsten Textgattungen entnommen, aber allesamt dem weiten Feld zwischen Kunsttheorie und Spukliteratur zuzuschlagen. Mitunter sind sie im Kontext konkreter Bau- oder Restaurierungsvorhaben entstanden.

Die erste Spukerzählung wartet zwar mit untoten Malern auf, nimmt diese aber zunächst nicht explizit, sondern nur indirekt als wertende oder gar richtende Instanzen in Anspruch. Christian Ludolf Wienbargs fiktive Episode «Die toden Maler»¹³ aus seinen im Jahre 1833 publizierten Reiseerinnerungen *Holland in den Jahren 1831 und 1832* soll hier dennoch aus zweierlei Gründen die Reihe eröffnen: Erstens entfaltet die Geschichte quasi in Reinform das Motiv des «Wissensvorsprungs» des Gespensts, welches als eigentliche Basis für dessen Autorität in Sachen ästhetischer Schiedssprüche gelten muss. Das Gespenst ist Zeitzeuge oder gar Urheber jener historischen Stiläußerungen, derer der Historismus lediglich über die historische Rückschau habhaft werden kann. Es ist in dieser Eigenschaft Anwalt, Sprachrohr oder gar Personifikation eines vergangenen Zeitgeists, der von einer Gegenwart nicht empfunden, sondern nur rekonstruiert werden kann. Dass das Gespenst damit über ein Mehr an authentischem Wissen verfügt, liegt ebenso auf der Hand wie der Umstand, dass es dieses insbesondere gern gegenüber denjenigen ausspielt, die das historische Wissen für sich in Anspruch nehmen, es generieren, formen und verwalten. Zweitens gehört auch Wienbarg zu denjenigen, die ihre Positionen mal im Spuk-, mal im ästhetischen Diskurs platzieren, ohne dass diese dabei an Kohärenz verlieren.

In der Geschichte «die toden Maler» wird der Ich-Erzähler im Haager Museum Zeuge eines Spuks, der dem Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei

entsteigt, und dem später auch der Direktor des Museums beiwohnen wird. Eine Geisterstimme schreckt dort zunächst nur den Reisenden auf:

Wer sind Sie, mein Herr, fragte ich erschrocken. – Ari de Vois, der Maler dieses Bildes, [...] ich bin allerdings ein Geist, ein Gespenst, aber was thut das, wir müssen Alle mal Gespenster werden. Folge mir, wenn Du Lust hast; ich bringe Dich in gute Gesellschaft. Ich ging ihm nach, ohne es zu wissen und zu wollen. Im ersten Nebensaal wandelten mehrere Gestalten auf und ab. Mein Führer zupfte mich am Rock. Das ist Rembrand, sagte er; schreibe, Du hast Rembrand gesehen, und Lukas von Leiden, der kleine Blasse ist Lukas.¹⁴

Während das literarische Ich seine kunsthistorischen Kenntnisse daraufhin noch insofern unter Beweis stellen kann, als er den Geist des Ari de Vois im Gespräch bezüglich der Sterbedaten von dessen ebenfalls spukenden Kollegen Martin van Heemskerck korrigieren kann, gelingt dies dem bald aufgeschreckt hinzutretenden Museumsdirektor, also der eigentlich professionellen Instanz nicht: «was ist das hier, meine Herren?» ruft der Direktor, der von den Malern bald darauf gar die fehlenden Einlasskarten verlangt, «was bedeuten diese Kleider, diese Larven, worin Sie sich vermommt haben; das Museum, meine Herren, ist kein Ort, um Fäschingsspiele aufzuführen.»¹⁵ Die Maler stellen sich dem entsetzten Direktor daraufhin einzeln vor und schreiten zur Tat:

Auf Leute, sagte der Maler im braunen Mantel, der sich Philipp Wouvermann genannt, auf, laßt uns dem Director zeigen, daß wir die Maler sind, für welche wir uns ausgeben, Pinsel und Paletten her, sagte er darauf im befehlenden Ton zum Director. In mechanischer Angst holte der Director Pinsel und Paletten aus seinem Zimmer. Jeder an sein Stück!¹⁶

Daraufhin entfernen die Maler die Farbe ihrer Bilder bis auf die Grundierung und malen dieselben neu. Sie «waren fertig, ehe wir es uns versahen, ja ehe wir es sahen.» Der Direktor indes «sah und hörte nichts mehr, er lag ohnmächtig neben dem Ochsen von Paul Potter. Vor Schreck und Mitleid wachte ich auf.»¹⁷ Der Umstand, dass die Erzählung den Direktor blamiert, ist signifikant: Wie könnte man jemandes Urteil trauen, der seiner Bestimmung nach die spukenden Künstler wie kein zweiter kennen müsste, ihren künstlerischen Nachlass verwaltet, sie bei ihrem tatsächlichem Erscheinen aber nicht einmal erkennt? Wie einige zeitlich vorangegangene und noch zu besprechende Erzählungen wird auch Wienbargs Spukgeschichte über eine Traumsequenz plausibilisiert – als ihre dennoch unmissverständliche Essenz darf man einen grundsätzlichen Zweifel am Sinn und an den Kompetenzen der historischen Wissenschaften unterstellen, die Wienbarg etwa mit Nietzsche teilte. Denn auch in seinen *Ästhetischen Feldzügen*, einer nur wenig später publizierten Sammlung von Vorlesungen, konkretisiert Wienbarg noch einmal dieselbe Kritik. Insbesondere die folgenden, nun ihrerseits mit gespenstischen Metaphern operierenden Zeilen aus der dritten Vorlesung könnten sich unverändert auch an die Adresse des bemitleidenswerten Museumsdirektors aus Haag richten:

Geschichtliche Wahrheit – mich überfällt ein Grauen, denke ich an den Totentanz, den man Geschichte nennt – geschichtliche Wahrheit, ist sie nicht das Leben, selbst gelebt und angeschaut von einem Genius, schwebend auf den Flügeln seiner Zeit, in ihre Ströme seine Feder senkend, wie ein begeisterter Apostel niederschreibend, was der zur Tat gewordene, der Fleisch gewordene Geist der Zeiten ihm diktiert? Wer schrieb Geschichte, die solches Namens würdig war? Sind es nicht Männer, die gleich Thukydidēs, Macchiavelli, Segür, der Zeit im Schöße saßen? Geschichte wird einmal nicht geschrieben, sie schreibt sich selber.¹⁸

Hier wie dort spielte Wienbarg also unter umgekehrten Vorzeichen die retrospektive «vita contemplativa» der spätgeborenen Schreibtischtäter gegen die «vita activa» der von ihnen zum Gegenstand gewählten Protagonisten der Geschichte aus. Indem er das Urteil selbstermächtigter historiografischer Deutungsinstanzen diskreditiert, stellt er die Deutungshoheit und Verfügungsgewalt der Gegenwart in Bezug auf die ausgedeutete Vergangenheit zu Gunsten Letzterer generell in Frage.

Ähnliche Argumente, diesmal festgemacht am baupraktischen Historismus, finden sich auch bei dem Architekten Rudolf Wiegmann, der sich in seiner Streitschrift *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst* aus dem Jahre 1839 mit der Terminologie Herders und als Parteigänger von Hübschs Rundbogenstil gegen die historistischen Praktiken seines Kollegen Leo von Klenze wendet. Auch hier verschafft sich nicht nur ein grundsätzlicher Zweifel an der Legitimität des Zugriffs auf vergangenen Zeitgeist Gehör. Es wird auch deutlich, dass die Wiederaufnahme historischer Stile und die Praktiken der Geisterbeschwörungen im 19. Jahrhundert immer wieder als strukturell wesensverwandt wahrgenommen werden konnten:

So bewundernswürdig und in ihrer Art unübertrefflich manche Dome in diesem Style [der Gotik] sind, [...] so ist doch nicht zu leugnen, dass sie ihre Lebensperiode bereits vollständig durchlaufen ist (sic). [...] Dieser Styl ist gleich dem griechischen eines natürlichen Todes gestorben. Eine Wiedererweckung durch menschliche Macht ist bei beiden unmöglich. Wenn man es noch versucht, im altdeutschen Styl zu bauen, ist's ein Gespenst ohne Lebenswärme, welches man wieder heraufbeschwört. Was man auch in jener Weise bilde, stets wird es blosser Copie sein [...]. Nie jedoch werden wir in jenem Geiste ursprünglich schaffen können, weil wir uns nicht mehr in ihn zurückversetzen mögen. Aber gesetzt auch, dem Künstler gelänge dieses durch stetes darauf gerichtetes und alles Andere ausschließendes Studium, – hat er die Macht, das Volk, die Interessen und den Geist der Zeit auch wieder *in integrum* zu restituieren?¹⁹

Doch auch Beispiele legitimierenden Spuks sind in entsprechenden Zusammenhängen keineswegs eine Seltenheit: Zunächst sei auf die 1797 von Ludwig Tieck verlegten *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus der Feder Wilhelm Heinrich Wackenroders verwiesen, die insbesondere in ihrer Eigenschaft als vermeintliche Programmschrift nazarenischer Kunstanschauung zu Einfluss gelangte. Ein in die Lebenserinnerungen eingeflochtenes Spukgeschehen kann in vielerlei Hinsicht als Vorlage des eingangs referierten Museumsspuks Wienbargs gelten. Nachdem das literarische Ich des Klosterbruders sich in Nürnberg am als nicht hinreichend würdig empfundenen Grabe Dürers einigen deutschtümelnden Meditationen hingegeben hat, schläft es ein und träumt:

Es dünkte mich nämlich, als wenn ich, nach Mitternacht, von dem Gemach des Schlosses, worin ich schlief, durch die dunklen Säle des Gebäudes, ganz allein mit einer Fackel nach der Bildergalerie züginge. Als ich an die Tür kam, hörte ich drinnen ein leises Gemurmel; – ich öffnete sie, [...] und vor mehreren Gemälden standen ihre ehrwürdigen Meister in leibhafter Gestalt da, und in ihrer alten Tracht, wie ich sie in Bildnissen gesehen hatte. Einer von ihnen, den ich nicht kannte, sagte mir, daß sie manche Nacht vom Himmel herunterstiegen, und hier und dort auf Erden in Bildersälen bei der nächtlichen Stille umherwankten, und die noch immer geliebten Werke ihrer Hand betrachteten. Viele italienische Maler erkannte ich; von Niederländern sah ich sehr wenige. Ehrfurchtsvoll ging ich zwischen ihnen durch; – und siehe! da standen, abgesondert von allen, Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beisammen hängenden Gemälde an.²⁰

2 Franz Pffor: Raffael, Fra Angelico und Michelangelo auf einer Wolke über Rom, Zeichnung, 1810.



In der Folge gibt der Klosterbruder zu Protokoll, dass er bei dem Vorhaben, Dürer anzusprechen, aufgewacht sei, aber dennoch den Mut und die Kraft, eigene ästhetische Vorlieben nun auch im Wachzustand zu vertreten, aus der nächtlichen Begegnung habe ziehen können. Zuvor hatte er sich nicht getraut, seine Verehrung für die Gemälde Dürers «jemandem zu entdecken, weil ich glaubte, daß jeder mich verlachen würde, und wohl wußte, daß die mehresten in dem alten deutschen Maler nichts als etwas sehr Steifes und Trockenes erkennen.»²¹ Überdeutlich wird anhand dieses Traumgesichts, dass der Autor die ungebrochene Gültigkeit der «noch immer geliebten Werke» postulieren möchte. Der Versuch etwa der Nazarener, den historischen Stil auch zu ihrem eigenen zu erklären, muss deshalb als legitim gelten. Ganz in diesem Geiste ließ der Maler Franz Pffor in einer Zeichnung auch über der römischen Wahlheimat des Lukasbundes die Gespenster seiner einst dort ansässigen künstlerischen Ahnherren Raffael, Fra Angelico und Michelangelo als Genii loci auf einer Wolke schweben (Abb. 2).²²

Die zitierten Passagen aus Wackenroders *Herzergießungen* indes fußen in formaler wie inhaltlicher Hinsicht fraglos auf Goethes Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* aus dem Jahre 1772, der nach meinem Dafürhaltend den eigentlichen Prototypen aller historistischer Stilgespenster generiert hat und dessen Entstehungsumstände gesonderte Erwähnung verdienen. 1770 reiste Goethe nach Straßburg und traf dort auf Herder. Wenngleich beider Bekanntschaft auf Seiten Goethes bereits in Planung war, fand das erste Zusammentreffen ebenso zufällig wie sinnfällig in der Gaststätte *Zum Geist* statt – man könnte angesichts der «wichtigsten Folgen»²³, die Goethe dem nun beginnenden mehrwöchigen intellektuellen Austausch in seiner Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* beimessen wird, versucht sein, auch dem Namen des Wirtshauses tiefere Bedeutung beizumessen. Denn zu den ersten Früchten des Zusammentreffens ist sicher Goethes

Schrift *Von Deutscher Baukunst* zu zählen: Während Herder sich zum Zeitpunkt seiner Gespräche mit dem jungen Goethe durch seine *Fragmente*²⁴ und die *Kritischen Wälder*²⁵ «schon genugsam berühmt gemacht»²⁶ und diesem somit sicher auch sein theoretisches Konzept des Geistes einer Zeit unterbreitet hat,²⁷ erweckte Goethe wenig später in der konkreten Gestalt Erwins von Steinbach einen ersten Anwalt vergangenen Zeitgeists zu gespenstischem Leben, der, wie wenige Jahre später die Maler bei Wackenroder, als Sprachrohr seiner Epoche auch deren Stil in aktuelle Gültigkeit zu setzen vermochte.

Goethes knappe, aber ebenso emphatische wie einflussreiche Nobilitierung des gotischen Straßburger Münsters als schön, wahr und deutsch wird, wie in Wackenroders Museumsspuk, mit der Klage über das nicht hinreichend ausgewiesene Grabmal des verehrten Künstlers eingeleitet:

Als ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler *Erwin*, und den Stein suchte, der mir deuten sollte: «Anno domini 1318. XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis», und ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, töriger und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.²⁸

Doch sogleich besinnt sich Goethe:

Was brauch't's dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken.²⁹

Auch das in eine Traumsequenz eingebettete Gespräch des Erzählers mit dem «Genius»³⁰ des verstorbenen Künstlers ist bei Goethe vorweggenommen:

Da offenbarte sich mir in leisen Ahnungen der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? lispelt' er mir entgegen. Alle diese Massen waren notwendig, und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürliche Größen hab ich zum stimmenden Verhältnis erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch drüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! das all war notwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern erhabnen Öffnungen hier zur Seite schwebte, die leer und vergebens dazustehn scheinen. In ihre kühne, schlanke Gestalt hab ich die geheimnisvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig dasteht, ohne den fünfgetürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten. – Und so schied er von mir, und ich versank in teilnehmende Traurigkeit. Bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Öffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten und mich aus dem Schlummer weckten.³¹

Die ausführlichen Erläuterungen des Gespensts bestärken Goethes Zweifel an den fragwürdigen klassifikatorischen und ästhetischen Urteilen seiner gelehrten Zeitgenossen:

Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger *Erwin*, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverständnen Worte *gotisch* verkleinert.³²

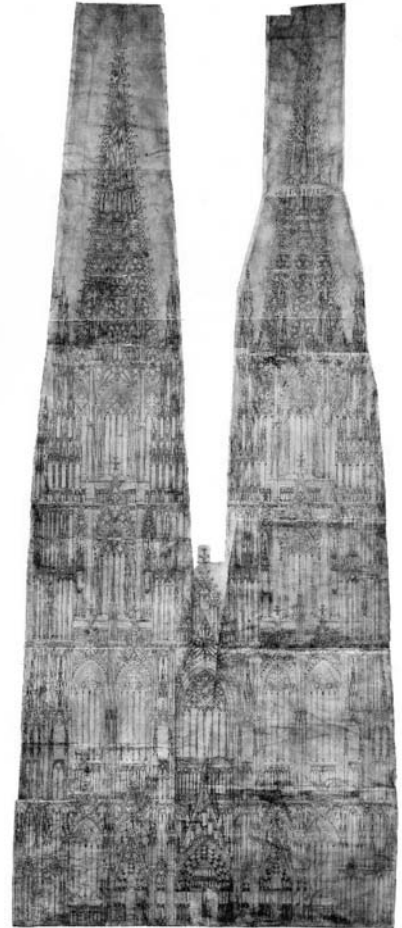
Entsprechend geht bereits auch hier der Empfänger der geisterhaften Einflüsterungen mit gestärktem ästhetischem Urteil aus der Unterredung hervor:

Deinem Unterricht dank ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann: Es ist gut!³³

Und auch das Gespenst selbst verzichtet keineswegs auf den obligatorischen Appell an die Nachwelt, die «offene Rechnung», also das eingangs erwähnte Movens eines Großteils allen Spuks, das hier vor allem in dem «traurig» allein stehenden Turm und seiner noch fehlenden Nachbarn besteht, zu begleichen:

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, [...] und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: ich bleibe bei euch in den Werken meines Geistes, vollendet das Begonnene in die Wolken.³⁴

Überspitzt ließe sich formulieren: Kaum ist der Geist des Zeitalters als historiografisches Konzept geboren, sucht er auch schon den ersten Historiografen heim. Bereits einer der einflussreichsten Referenz- wenn nicht gar Gründungstexte der Stildebatten des Historismus entwickelt seine Argumentation um ein fiktives Spukgeschehen herum. Goethe läßt mit Erwin von Steinbach einen Protagonisten einer vermeintlich deutschen Gotik in den Zeugenstand, um dem eigenen ästhetischen Urteil Nachdruck zu verleihen. Denn im Gegensatz zu Goethes gelehrten



3 Fassadenplan des Kölner Doms, Feder auf Papier, zweiteilig, um 1300, 1814/16 wiederaufgefunden.

Zeitgenossen wird sich Steinbach nur schwerlich in Bezug auf Intentionen, Wesen und Wert des eigenen Gebäudes irren.

Es ist bekannt, dass Goethes gelegentliche Parteinahmen für die Gotik nicht wie bei seinen späteren ästhetischen Widersachern aus dem romantischen Lager neben dem nationalen auf deren religiösen oder gar irrationalen Gehalten aufbauten, sondern vielmehr auf der vermeintlich einzelnen Bauten innewohnenden Rationalität. In diesem Sinne erinnert sich Goethe 1823, der sich inzwischen immer wieder von allen Verklärungen des Mittelalters losgesagt hat, in einem gleichnamigen Aufsatz noch einmal an seine Zeilen zum Straßburger Münster. Für diese müsse er sich deshalb nicht schämen, weil seine damalige wie auch seine heutige neuerliche Parteinahme für die Gotik auf der jeweiligen Feststellung der ihr innewohnenden Klarheit der Proportionen beruhe.³⁵ Zudem erklärt Goethe, er habe «seit seiner Entfernung von Straßburg [...] kein wichtiges imposantes Werk dieser Art»³⁶ mehr gesehen, bis ihm die Brüder Boisserée mit der Ruine und den wiederaufgefundenen Originalplänen des Kölner Doms konfrontierten (Abb. 3).

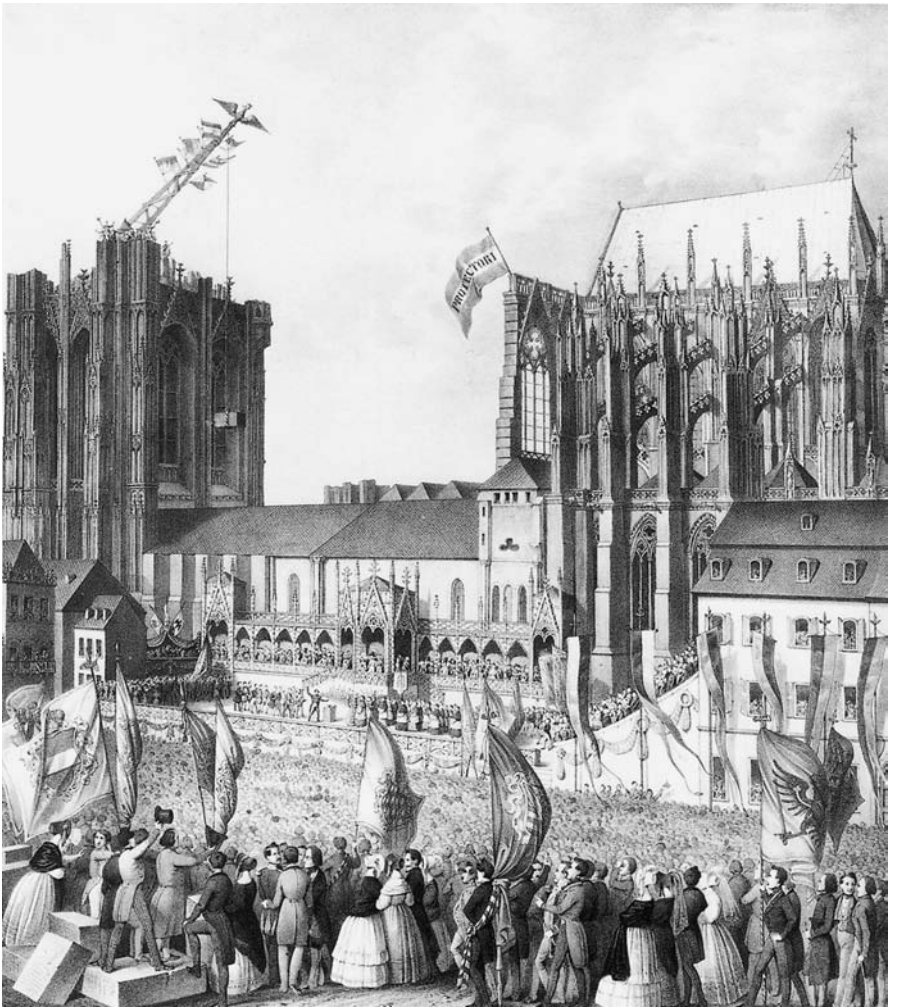
Dass die erwähnte Wiederauffindung besagter Pläne den Startschuss für das gesamtdeutsche Projekt der Vollendung des Kölner Doms markierten, ist bekannt.³⁷ Und es ist nur konsequent, dass mit zunehmender Dynamik dieses Vorhabens neuerlich und mittlerweile nach bewährtem Schema auch Gespenster auf den Plan gerufen wurden. Geradezu plakativ geschah dies in Annette von Droste-Hülshoffs 1841 verfasstem Gedicht *Meister Gerhard von Köln – ein Notturmo*, das 1842 in Levin Schückings Schrift *Der Dom zu Köln und seine Vollendung* erschien.³⁸ Nachdem die Ruine des Kölner Doms in ihrem epochalen Schlummer beschrieben wurde, schildert Droste-Hülshoff plötzlich Überraschendes:

Da horch! Es dröhnt im Turme – ha!
Die Glocke summt – da leise säuselt
Der Dunst, er zucket, wimmelt, kräuselt –
Nun steht es da!
[...]
Das Richtmaß in der Aschenhand.
[...]

Gemeint ist das Gespenst Gerhards von Köln, dem ersten Dombaumeister, der sich kurz nach seinem Erscheinen sogleich an erste Restaurierungs- und Vermessungsarbeiten macht und dabei spricht:

Ich habe diesen Bau gestellt,
ich bin der Geist vergangner Jahre!
Weh! Dieses dumpfe Schlummerfeld
Ist schlimmer viel als Totenbahre!
O wann, wann steigt die Stunde auf,
Wo soll ich lang Begrabnes schauen?
Mein starker Strom, ihr meine Gauen,
Wann wacht ihr auf? –³⁹

Die Zeile «Ich bin der Geist vergangener Jahre» birgt neuerlich eine Reminiszenz an Herders *Zeitgeist*, der sich diesmal in Meister Gerhard zu inkarnieren scheint. Wie schon bei Goethe kommt auch hier eine «offene Rechnung» zum Tragen, die das Gespenst zum Spuken zwingt und in der unfertigen Baustelle des Kölner Doms besteht (Abb. 4). Richtspruch und Appell des zeitenwandelnden Geists sind



4 Dombauefest von 1842, Lithografie nach einer Zeichnung von G. Osterwald.

unmissverständlich: denn wenn Meister Gerhard selbst die eigene Seelenruhe in Abhängigkeit von der Vollendung des Doms in seinem Geiste stellt, dann könnte ihm seine Bitte wohl nur noch ein Unmensch ausschlagen. Vincenz Statz, seit 1842 unter Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner in der Kölner Dombauhütte tätig, visionierte 1861 die zu diesem Zeitpunkt noch immer nicht vollzogene Fertigstellung der Türme in einem Aquarell, dessen zum Durchhalten motivierende Unterschrift «Und fertig wird er doch!» zwar in die Zukunft wies, die dem Betrachter aber auch die Gelegenheit bot, den zwei Dekaden zuvor durch Annette von Droste-Hülshoff ersonnenen Appell Meister Gerhards visuell nachzuvollziehen (Abb. 5).

Und doch antwortete auf solchen, das neugotische Großprojekt der Vollendung des Kölner Doms legitimierenden Spuk Heinrich Heine in seinem *Versepos Deutschland, ein Wintermärchen* bereits 1844 mit einem Umgehen, das in konträr



5 Vinzenz Statz: «Und fertig wird er doch!», Vision der vollendeten Domtürme, Aquarell, 1861.

entgegengesetzter Richtung argumentierte. Ausgiebig verspottet Heine zunächst die romantische Altertümelei der Propagandisten des Wiederaufbaus, woraus das kurz darauf folgende Spukgeschehen verständlich wird.⁴⁰ Zunächst wird Heine sich eines unheimlichen Begleiters gewahr, der nach eigener Auskunft *kein* «Gespenst der Vergangenheit» (und somit kein eigentliches Gespenst) zu sein vorgibt, sondern vielmehr in Opposition zu Heines Gedanken deren praktische Umsetzung personifiziert.⁴¹ Dieses Handeln richtet sich bald schon gegen *echte* Gespenster der Vergangenheit, namentlich gegen die Geister der während eines Besuchs des Kölner Doms sich Gehör verschaffenden heiligen drei Könige. Denn die,

Die sonst so still dort lagen,
O Wunder! sie saßen aufrecht jetzt
Auf ihren Sarkophagen⁴²

Von dort verlangen die Könige sogleich Ehrerbietung vom Besucher, die ihnen erstens aufgrund ihres Ranges als Könige und Heilige und zweitens bereits deshalb zustünde, weil sie eben Verstorbene seien.

Heines unberechenbarer Handlanger indes, das exekutive Gespenst der Gegenwart, zückt sein Beil, macht den Heiligen brutal den Garaus und tötet mit ihnen den Eigenwillen der Geschichte – einmal mehr erwacht vor Schreck der Autor. Diese Passagen muten mithin wie eine Antwort auf Annette von Droste-Hülshoffs *Notturmo* an und beziehen klare Front gegen das größte nationale und vermeintlich anachronistische Projekt der deutschen Neugotik.

Mit Heines grobschlächtigen «Gegengespenstern» zu dem von Droste-Hülshoff ins Feld geführten «Feingeist» Meister Gerhards von Köln komme ich zum Schluss. Es lässt sich zunächst festhalten, dass Stil- und Spukdiskurs im 19. Jahrhundert mannigfaltig Bezug aufeinander nehmen, dass ästhetische Theorien wie denkmalpflegerische Diskurse von Spukmetaphern durchsetzt sind und dabei umgekehrt der zeitgenössischen Spukliteratur einen reichen Motivschatz liefern. Dieses gegenseitige Interesse folgt unter den Bedingungen des Historismus insofern einer inneren Logik, als dass das Wiederbeleben «verstorbener» Stile und das ge-

zielt provozierte oder zwangsläufig mitgelieferte Wiederbeleben derer Zeitgenossen schon innerhalb des Historismus selbst als strukturell verwandt wahrgenommen wurde. Die Nomenklatur des Stildiskurses, der etwa nicht selten und auf Basis «biologistischer» Kulturtheorien von Renaissancen, Re- oder Survivals einzelner Stile sprach und dabei immer wieder Zeit- und Nationalgeist beschwor, unterfütterte das Verwandtschaftsverhältnis maßgeblich.

Der Figur des Gespensts kam in dieser Konstellation die Rolle dessen zu, der wahrer zu sprechen vermochte als der Adressat seines Umgehens. Gespenster legten kraft ihres Wissensvorsprungs als Zeitzeugen, Urheber oder Personifikationen vergangenen Zeitgeists die Schwachstellen der sich konstituierenden historischen Wissenschaften offen, indem sie die Urteilskraft historiografischer Deutungsinstanzen, deren kulturelle Erbaneignungen und ästhetische Werturteile auf die Probe stellten. Der Spuk konfrontierte eine gedeutete Vergangenheit situativ und nicht selten konfliktiv mit einer deutenden Gegenwart, insofern das Gespenst in eben jenem Maße wertend aus der Vergangenheit auf eine historiografische oder künstlerische Praxis in einer Gegenwart blickte, wie der Historiograf oder der historistische Künstler aus jener Gegenwart heraus wertend auf die Vergangenheit zurückschaute.⁴³ Als solcher ist der gehäufte Gespensterspuk auch Ausdruck eines latenten Unbehagens der Historiografie in Bezug auf ihre Fähigkeit zur Einfühlung in vergangenen Zeitgeist, welchen sie in diesem oder jenem Epochenstil visualisiert sah. In je höherem Maße Stiläußerungen politisiert und ideologisiert wurden, umso drückender wurde die letzte Ungewissheit in Bezug auf die Legitimität eines behaupteten kulturellen Erbenspruches, die am Ende nur durch Spuknarrative bestätigt oder ausgeräumt werden konnte, insofern der Schiedsspruch des Gespensts im Gegensatz zu allen zeitgenössischen Argumentationen nicht weiter hinterfragt werden konnte.

Nach Goethe gehört das sich in die Gegenwart einschaltende Gespenst als Mentor oder Widersacher der nach sozialer Identität und adäquatem Stil suchenden Historisten in Theorie und Praxis zum festen Repertoire der ästhetischen Debatte. Es ist dabei nur konsequent, dass den Untoten Museen und Bildergalerien in ihrer Eigenschaft als Räume des Entwurfs, der Visualisierung und der Inanspruchnahme von Kunstgeschichte, aber auch die architektonischen Zeugnisse vergangener Epochen(-stile) als besonders geeignete Bühnen, die Protagonisten zugehöriger Stil-Debatten immer wieder als geeignete Adressaten ihres korrigierend oder dynamisierend eingreifenden Umgehens erscheinen mussten.

Anmerkungen

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

2 Vgl. etwa: Michael Brix und Monika Steinhäuser, «Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland», in: dies. (Hg.), *Geschichte allein ist zeitgemäß – Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 199–327.

3 Vgl. Nicolaus Pevsner, «Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. Versuch einer Frühge-

schichte und Typologie des Historismus», in: Ludwig Grote (Hg.), *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, München 1965, S. 13–24.

4 Martin Warnke, «Bau und Gegenbau», in: Hermann Hipp und Ernst Seidl (Hg.), *Architektur als politische Kultur*, Berlin 1996, S. 11–18, hier S. 12.

5 Zum Verhältnis von Ideologie und Stil im

Historismus vgl. u. a.: Max Onsell, *Ausdruck und Wirklichkeit. Versuch über den Historismus in der Baukunst*, Braunschweig 1981.

6 Johan Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755. Es ist sprechend, dass Winckelmann seine Schrift nur ein Jahr später um eine selbst verfasste Gegenschrift und eine Replik auf diese ergänzte.

7 Vgl. etwa Otto Gerhard Oexle, «Memoria als Kultur», in: ders. (Hg.): *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 9–78.

8 Gero von Wilpert, *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*, Stuttgart 1994, S. 9. (Wilpert 1994)

9 Zum Konzept von kollektiver, sozialer oder funktioneller Erinnerung vgl. Jan und Aleida Assmann, «Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis», in: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberger (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften*, Opladen 1994, S. 114–140.

10 Horace Walpole: *The Castle of Otranto. A Gothic Novel*, London 1764.

11 Vgl. insbesondere: Norbert Miller, *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München 1986.

12 Vgl. Norbert Miller, *Fonthill Abbey. Die dunkle Welt des William Beckford*, München 2012.

13 Ludolf Wienbarg, *Holland in den Jahren 1831 und 1832. Erster und Zweiter Theil*, Hamburg 1833, S. 114–128.

14 Ebd., S. 116–117.

15 Ebd., S. 124–125.

16 Ebd., S. 126

17 Ebd., S. 128

18 Christian Ludolf Wienbarg, *Ästhetische Feldzüge* [1834], Hamburg u. Berlin 1919, S. 36.

19 Rudolf Wiegmann, *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst*, Düsseldorf 1839, S. 51–52.

20 Wilhelm Heinrich Wackenroder, «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders», in: ders., *Werke und Briefe*, Berlin u. München 1984, Kap.12: «Ehrendächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder», S. 187–188.

21 Ebd., S. 187.

22 In diesem Zusammenhang verdient insbesondere der Umstand Erwähnung, dass Pforr sich innerhalb der Lukasbruderschaft in Anlehnung an Dürer «Albrecht Mainstädter» nannte, sich also in gewisser Hinsicht selbst als «Wiedergänger» eines seiner Vorbilder gerierte.

23 Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 9, Hamburg 1948, S. 401 (Goethe 1948).

24 Johann Gottfried Herder, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur*, Riga 1766/67.

25 Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend*, 3 Bde., Riga 1769.

26 Goethe 1948 (wie Anm. 23), S. 404.

27 Im Jahre 1773 schließlich erschien Johann Gottfried Herder, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hamburg 1773.

28 Johann Wolfgang von Goethe, «Von Deutscher Baukunst» [1772], in: ders., *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Bd. 20, Berlin 1960, S. 28–38, hier S. 29.

29 Ebd.

30 Den Begriff *Genius* verwendet Goethe intendiert in der mitunter noch heute für den Begriff «*Geist*» geläufigen Doppelfunktion. Er zeigt sowohl Geistesgröße als auch den Gespensterstatus des Spukenden gleichermaßen an.

31 Ebd., S. 33–34.

32 Ebd., S. 34.

33 Ebd., S. 34.

34 Ebd., S. 29.

35 «denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt». Johann Wolfgang von Goethe, «Von Deutscher Baukunst» [1823], in: ders., *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Bd. 20, Berlin 1960, S. 334–340, hier S. 340.

36 Ebd., S. 337.

37 Zum Wiederaufbau des Kölner Doms vgl. etwa Arnold Wolff, «Die Baugeschichte der Vollendung des Kölner Doms», in: Hermann Fillitz (Hg.), *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien u. München 1996, S. 113–125.

38 Levin Schücking: *Der Dom zu Köln und seine Vollendung*, Köln 1842. Vgl. auch Wilpert 1994 (wie Anm. 8), S. 148–149.

39 Annette von Droste-Hülshoff, «Meister Gerhard von Köln – ein Notturmo», in: *Droste-Hülshoffs Werke in einem Band*, hg. v. Irmgard Elfriede Walter, Salzburg 1954, S. 517–520.

40 Heinrich Heine, *Deutschland, ein Wintermärchen* [1844], Leipzig 1974, Caput IV.

41 Ebd., Caput VI.

42 Ebd., Caput VII.

43 Diese Konstellation wird wohl erst im Spiritismus graduell neu ausgehandelt – wohl vor allem deshalb, weil der Spiritist im Gegensatz etwa zum Literaten dem Gespenst gemäß seinem Selbstverständnis die Worte nicht in den Mund legen kann und also auch nicht über die volle Kontrolle der aus dem Zwischenreich empfangenen Botschaften verfügt. Vgl. etwa Allan Kardec, *Das Buch der Geister, Das Buch der Medien*, Wiesbaden 1977 (*Le Livre des Esprits*, 1857; *Le Livre des Médiums*, 1861).