

**E-JOURNAL (2018)  
7. JAHRGANG / 1**

**zfl**

**FORUM  
INTERDISZIPLINÄRE  
BEGRIFFSGESCHICHTE  
(FIB)**

**ZENTRUM  
FÜR LITERATUR- UND  
KULTURFORSCHUNG**

Herausgegeben von Ernst Müller

**Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin**  
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin  
T +49(0)30 201 92-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

## IMPRESSUM

### Herausgeber dieser Ausgabe

Ernst Müller & Barbara Picht, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL), [www.zfl-berlin.org](http://www.zfl-berlin.org)

### Direktorin

Prof. Dr. Eva Geulen

### Redaktion

Ernst Müller (Leitung), Herbert Kopp-Oberstebrink, Dirk Naguschewski, Tatjana Petzer, Barbara Picht, Falko Schmieder, Georg Toepfer, Stefan Willer

### Wissenschaftlicher Beirat

Christian Geulen (Koblenz), Eva Johach (Konstanz), Helge Jordheim (Oslo), Christian Kassung (Berlin), Clemens Knobloch (Siegen), Faustino Oncina Coves (Valencia), Sigrid Weigel (Berlin)

**Gestaltung** KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin  
**Lektorat** Gwendolin Engels, Georgia Lummert  
**Layout/Satz** Jakob Claus  
**Titelbild** D. M. Nagu

ISSN 2195-0598

© 2018 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

# INHALT

- 4 EDITORIAL**
- 6 EINFÜHRUNG**  
Ernst Müller
- 9 ABY WARBURGS BEGRIFF DER ›ANTIKE‹**  
Claudia Wedepohl
- 15 ÜBERLEGUNGEN ZU ENTSTEHUNG, BEGRIFF UND METHODE VON ABY WARBURGS BILDERATLAS**  
Martin Tremml
- 22 DAS DENKEN DER ›NEUEN‹ FORM BEI ERNST CASSIRER**  
Dorothee Gelhard
- 30 ENTZWEIUNG VON ›VERITAS LOGICA‹ UND ›VERITAS AESTHETICA‹  
BEGRIFF UND BILDlichkeit IN JOACHIM RITTERS POLITISCHER  
HERMENEUTIK DER MODERNE**  
Mark Schweda
- 44 IKONOLOGISCHE TRANSGRESSIONEN DER BEGRIFFSGESCHICHTE UND  
IHRE HISTORISCHEN MOTIVE IM VERGLEICH 1930/1970**  
Falko Schmieder
- 50 BILD, BEGRIFF UND EPOCHE BEI KOSELLECK UND WARBURG**  
Barbara Picht
- 57 WORT-BILD-BEZIEHUNGEN IM ›REVOLUTIONÄREN ZEITALTER‹**  
Rolf Reichardt
- 72 SATTELZEIT UND SYMBOLZERFALL  
NACH DEM BRUCH: WANDEL UND KONTINUITÄT IN DER IKONOLOGIE  
DER ARCHITEKTUR**  
Christoph Asendorf
- 79 ABSATTELN DER ›SATTELZEIT‹?  
ÜBER REINHART KOSELLECK, WERNER HOFMANN UND EINE KLEINE KUNST-  
GESCHICHTLICHE GESCHICHTE DER GESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE**  
Adriana Markantonatos
- 85 HISTORICAL SEMANTICS AND THE ICONOGRAPHY OF DEATH IN REINHART  
KOSELLECK**  
Faustino Oncina Coves

# ABSATTELN DER ›SATTELZEIT‹? ÜBER REINHART KOSELLECK, WERNER HOFMANN UND EINE KLEINE KUNSTGESCHICHTLICHE GESCHICHTE DER GESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE

Adriana Markantonatos

Reinhart Kosellecks Bildnachlass dokumentiert dessen jahrzehntelange Forschungen zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes und der Geschichte des Reiterdenkmals, einschließlich seiner leidenschaftlichen Fotopraxis.<sup>1</sup> Kaum bekannt und von besonderem Interesse für das hier verfolgte Rahmenthema »Politische Ikonologie – Begriffsgeschichte – Epochen-schwellen«, zeugt dieser reiche Fundus aber auch von intensiven kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen, mitunter kunstphilosophischen und bildwissenschaftlichen Interessen des Bielefelder Historikers, die dieser Zeit seines Studiums und keineswegs nur parallel zu seiner historischen Arbeit verfolgte. Denn diese Spuren führen tief in das historische Denken Kosellecks hinein, und sie zeigen, dass dessen Blick bei aller konkreten Bildarbeit nie dem Sichtbaren allein galt, sondern immer auch dem Unsichtbaren, dass er sich das Unsichtbare – geschichtliche Strukturen und Prozesse, geschichtliche Zeit und Bewegung, schlicht *Geschichte* – in der Sichtbarkeit des mentalen wie konkreten Bildes zu vergegenwärtigen und in die Sichtbarkeit des anschaulichen Textes zu überführen suchte. Dabei hat die Aufarbeitung von Kosellecks Bildnachlass mit Blick auf sein historisches Werks ein komplexes Bedingungsverhältnis und eine erstaunliche Verquickung sprachlich-diskursiver und sinnlich-bildlicher Erkenntnis- und Darstellungsweisen ans Licht gebracht, die es unter anderem erlauben, konkrete Verbindungslinien zwischen der spezifisch Koselleck'schen Begriffsgeschichte und bestimmten

Bereichen der Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie zu ziehen. An dieser Schnittstelle setzt der vorliegende Beitrag an und lenkt dabei die Aufmerksamkeit auf Bedeutung und Einfluss des Wiener Kunsthistorikers Werner Hofmann (1928–2013), dessen zentraler Wirkungsort die Hamburger Kunsthalle werden sollte. Hofmann soll dabei beispielhaft für einen bemerkenswerten Schwerpunkt betrachtet werden, auf den sich Kosellecks Interessen im Bereich der Kunst und der Bilder konzentriert zu haben scheinen: den Zusammenhang von Bild und Zeit.

## I. BILD – ZEIT – GESCHICHTE

In dem Problemzusammenhang von Bild und Zeit lag für Koselleck offenbar ein komplementärer Zugriff auf das geschichtstheoretische Problem der Anschauungslosigkeit historischer Zeit. Er hatte persönliche Verbindungen zu Künstlern und Kunsthistorikern, und zu seinen bevorzugten Lektüren gehörten etwa Wilhelm Pinder, George Kubler, Max Imdahl und der genannte Werner Hofmann. Sie alle weisen eine erstaunliche Präsenz in Kosellecks Nachlass auf, und sie alle eint das Interesse am Zusammenhang von Bild und Zeit, einem für die Kunstgeschichte vergleichsweise randständigen Forschungsgegenstand. Max Imdahl, der als enger Freund und intellektueller Weggefährte Kosellecks in besonders engem Austausch mit ihm stand, ist dabei ein spezieller Fall. Denn Imdahl beschäftigte sich ungewöhnlicherweise nicht etwa mit der historischen Zeit in der Kunst und ihrer Strukturierung, auch zielte er bei seiner Auseinandersetzung mit der »Zeitgestaltung im Bild« nicht auf Fragen der Ikonographie, sprich auf das *Was*;<sup>2</sup> Imdahl ging es

1 Während der schriftliche Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach verwahrt wird, ging Kosellecks Bildnachlass an das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg (DDK). Die Autorin des vorliegenden Beitrages hat die wissenschaftliche Erschließung und Erforschung in Marburg mehrere Jahre koordiniert und im Rahmen einer Promotion mit dem Titel »Geschichtsdenken zwischen Bild und Text. Reinhart Kosellecks ›Suche nach dem [...] Unsichtbaren‹« forschend begleitet. Die Veröffentlichung der Dissertationsschrift ist in Vorbereitung.

2 Hubertus Kohle: »Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Adolf Menzel und seine Kollegen«, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.): *Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild*, Köln 2003, S. 139–148, hier S. 139. Damit habe sich Imdahl einem

vielmehr um das *Wie*, um die Frage, *wie* sich Sukzessivität im simultanen Medium entfaltet,<sup>3</sup> und es ging ihm um die ›Darstellung von Zeitlichkeit‹ im Bild,<sup>4</sup> die der Linearität und sequentiellen Entfaltung sprachlich verfassten Denkens vorausgeht oder dieses zumindest ergänzt.<sup>5</sup> So verband er mit dem Bild beziehungsweise dem Bildlichen eine Komplexität, die über die sprachliche Sukzessivität hinausreicht:<sup>6</sup> eine Form der Gleichzeitigkeit, in der Koselleck spät eine komplementäre Entsprechung für die geschichtstheoretische Aporie der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ erkennen sollte,<sup>7</sup> die im Grunde genommen aber von Beginn an die Konzeption seiner begriffsgeschichtlichen Methode mitbestimmt zu haben scheint, mit ihrem Fokus auf den sogenannten Kollektivsingularen als Ausdruck des veränderten historischen Zeitbewusstseins, wie es sich in der ›Sattelzeit‹ konstituierte. An diesem Punkt liegt nun ein Schnittpunkt auch mit Werner Hofmann. Denn Hofmann betrachtete in seinen Publikationen genau die Kunst der ›Sattelzeit‹ beziehungsweise die *Kunst zwischen 1750 und 1830*,<sup>8</sup> und mit seinem besonderen Fokus auf das Werk Caspar David Friedrichs beschäftigte er sich vor allem mit jenem Künstler in der Geschichte der Kunst, der in seinen Bildwerken die für Kosellecks ›Sattelzeit‹ zentrale These der Verzeitlichung als Form der Bewusstseinsveränderung am Übergang in die Moderne *bildlich* aufgegriffen hatte. Denn Friedrich suchte nicht mehr die bloße Darstellung historischer Ereignisse im Sinne der traditionellen Historienmalerei, sondern die Darstellung von Momentaneität und Temporalität auf der Basis moderner Sehgewohnheiten. Zwar blieb dies bei ihm noch an die Darstellung historischer Ereignisse gebunden, wie beispielsweise die eines sinkenden Schiffes in dem Gemälde *Eismeer* von 1823/24, und dies vermutlich auch deshalb, weil sein zeitgenössischer Betrachter erst am Übergang zu einem geschulten Blick für die

Darstellung reiner Zeitlichkeit war; Friedrich selbst war sich aber bereits ›der epochalen Bedeutung seiner Malerei bewußt‹<sup>9</sup> und damit ein *Schwellenkünstler* ganz im Koselleck'schen Sinne.

Mit Hofmann – und freilich auch mit Imdahl, der hier jedoch nicht das Thema sein wird – stand Koselleck einem kunstgeschichtlichen Denker geistig nahe, der eine wichtige Bruchlinie in der Wissenschaftsgeschichte der Kunst und Kunstgeschichte aufgriff, an der sich das Problem von Bild und Zeit besonders konkretisiert. Koselleck erhielt damit möglicherweise entscheidende Impulse für seine alles leitende ›Hintergrundsfrage nach den Zeitstrukturen‹,<sup>10</sup> und zwar bereits in der Entstehungsphase der *Geschichtlichen Grundbegriffe*.

## II. ›SATTELSTELLUNG‹ – DER KUNSTGESCHICHTLICHE ZWILLING DER ›SATTELZEIT‹?

Der mit Kosellecks Namen fest verbundene Begriff der Sattelzeit wie auch der damit verbundene Blick auf diese Epochenschwelle am Übergang zur Moderne hat eine Art kunsthistorischen Zwilling, der in Werner Hofmanns Dissertationsschrift *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso* zu finden ist.<sup>11</sup> 1956 publiziert, ging dieses Buch Kosellecks der veröffentlichten Wortschöpfung in den bekannten *Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit* aus dem Jahr 1967 deutlich voraus –<sup>12</sup> auch wenn man den Ent-

---

Problem gestellt, das lange Zeit vernachlässigt worden sei und eigentlich erst in jüngster Zeit verstärkt in den Horizont des kunsthistorischen Interesses gerate. Vgl. ders.: ›Max Imdahl (1925–1988)‹, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 2: *Von Panofsky bis Greenberg*, München 2008, S. 217–225, hier S. 221.

3 Vgl. Kohle: ›Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei‹ (Anm. 2), S. 139, und ders.: ›Max Imdahl‹ (Anm. 2), S. 221.

4 Kohle: ›Max Imdahl‹ (Anm. 2), S. 221.

5 Vgl. Barbara Naumann/Edgar Pankow: ›Einleitung‹, in: dies. (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 7–17, hier S. 7.

6 Vgl. Heinz Liesbrock: ›Die Unersetzbarkeit des Bildes‹, in: ders. (Hg.): *Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl*, Münster 1996, S. 8–18, hier S. 9.

7 Vgl. die Materialsammlung ›Imdahl‹ in Reinhart Kosellecks Nachlass (DDK).

8 Werner Hofmann: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.

9 Thomas Kisser: ›Visualität, Virtualität, Temporalität‹, in: ders. (Hg.): *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, S. 87–136, hier S. 131.

10 Reinhart Koselleck: ›Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen‹, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989, S. 130–143, hier S. 131.

11 Werner Hofmann: *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso* (1956), Hamburg 2007, S. 25. Vorausgegangen war Hofmanns eigentliche Dissertationsschrift ›Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise‹, in: *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien* 52 (1956), S. 147–181. Möglich, dass Hofmann und Koselleck von William James und dessen *The Principles of Psychology* inspiriert wurden, wie Helge Jordheim angemerkt hat. Vgl. Helge Jordheim: ››Unzählbar viele Zeiten‹. Die Sattelzeit im Spiegel der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹, in: Hans Joas/Peter Vogt (Hg.): *Begriffene Geschichte. Beiträge zum Werk Reinhart Kosellecks*, Frankfurt a. M. 2011, S. 449–480, hier S. 454. Hofmann führte das Prinzip der ›Janusköpfigkeit‹ einmal auf die Lektüre von Shakespeares *Ende gut, alles gut* zurück. Vgl. Werner Hofmann: ››Produktive Konflikte‹, in: Martina Sitt (Hg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, S. 105–130, hier S. 118.

12 Reinhart Koselleck: ››Richtlinien für das Lexikon po-

stehungskontext um 1963 berücksichtigt, als Koselleck im Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte dieses »komische[] Wort« erstmals und »spontan« aufgriff.<sup>13</sup>

Werner Hofmann hatte in seinem Buch *Die Karikatur* »keine Geschichte der Karikatur und ihrer weitläufigen Verbreitung, sondern eine Einführung in deren geschichtliche Zusammenhänge«<sup>14</sup> zu geben gesucht – eine einleitende Formulierung, die allein schon einiges an Gemeinsamkeiten mit Kosellecks geschichtswissenschaftlichen Prämissen erahnen lässt, denn auch Koselleck zielte bereits in *Kritik und Krise* auf das Sichtbarmachen von geschichtlichen Geschehniszusammenhängen. Konkret ging es Hofmann darum, den Anteil der »Randkunst« der Karikatur an der »Hochkunst« zu ermitteln. Zur Darstellung wie Problematisierung dieses Sachverhaltes führte er gleich zu Beginn das Wort Sattelstellung ein: »Die Karikatur kann erst begriffen werden, wenn wir sie als Partner eines Dialoges betrachten, in dessen Verlauf sie die Rolle des Fragenden, des Behauptenden und des Provozierenden zu spielen hat«.<sup>15</sup> Anknüpfend daran erklärt er:

»Das in einem früheren Zusammenhang erwähnte Wort von der Sattelstellung der Karikatur wird nunmehr begreiflich. Heftet sich nämlich die Karikatur an ihren Anlass, an das verzerzte und bloßgestellte Vorbild, so blickt sie doch zugleich in die entgegengesetzte Richtung [Hvh. A.M.], wo sich der Welt des Schönen und der Vernunft die ungegliederte Fülle reicherer Spannungen und unentwirrbarer Sinnbezüge entgegenstellt.«<sup>16</sup>

Hofmanns *Die Karikatur* ist nicht in Kosellecks Nachlass enthalten. Auch geht aus dem Nachlass nicht hervor, ob Koselleck das Wort Sattelstellung damals schon bekannt war. Sicherlich wäre das Buch bei ihm auf größtes Interesse gestoßen, denn Hofmann zeigte darin ein bildungsbürgerlich-kritisches Potential, mit dem er dem jungen Koselleck erstaunlich nahe

kam. Überhaupt teilten Koselleck und Hofmann früh ein ähnliches Problembewusstsein, das Hofmann bereits 1952 den Vorgriff auf eine »Theorie der Kunstgeschichte« wagen ließ,<sup>17</sup> um damit eine »Theoriebedürftigkeit« zum Ausdruck zu bringen, wie sie Koselleck bekanntermaßen Ende der 1960er Jahre für die Geschichtswissenschaft proklamieren sollte.<sup>18</sup> Und wo sich die Koselleck'sche Begriffsgeschichte begriffsgeschichtlich in Begriffe und ihre Gegenbegriffe differenzieren sollte, da erläuterte Hofmann rückblickend: »Die Kunst gibt es nicht, nur die Künste und dazu zählen auch die Gegenkünste.«<sup>19</sup> Damit hatte er gleichsam die Weichen zu seiner Dissertationsschrift *Die Karikatur* gestellt, mit welcher – nebenbei bemerkt – analog zu Koselleck »die Karikatur am Ausgangspunkt des Forschungsweges« stand.<sup>20</sup> Durch Quellen belegt ist ein Kontakt zwischen Hofmann und Koselleck erst ab Mitte der 1980er Jahre. Damals waren beide an dem Katalogband *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und ›Wilde« in der Karikatur Honoré Daumiers* beteiligt: Koselleck mit dem Aufsatz *Tod und Töten bei Daumier*, Hofmann mit dem Beitrag *Daumier und Deutschland*.<sup>21</sup> Im

litisch-sozialer Begriffe der Neuzeit«, in: Hans-Georg Gadamer/Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XI, Bonn 1967, S. 81–99.

13 Reinhart Koselleck/Christoph Dipper: »Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte. Reinhart Koselleck im Gespräch mit Christoph Dipper«, in: *Neue politische Literatur. Berichte für das internationale Schrifttum* 43.2 (1998), Frankfurt a. M., S. 187–205, hier S. 195. Dipper fragt an dieser Stelle, ob »das nicht begriffsgeschichtlich an die Achsenzeit angelehnt« gewesen sei, worauf Koselleck antwortet: »Nein nein, das war ein spontaner Begriff«.

14 Hofmann: *Die Karikatur* (Anm. 11), S. 27.

15 Ebd., S. 35.

16 Ebd., S. 49.

17 Vgl. Hofmann: »Produktive Konflikte« (Anm. 11), S. 105–106. Hofmann bezog sich auf seinen Beitrag »Theorie der Kunstgeschichte«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 14 (1951), S. 118–123.

18 Vgl. Hofmann: »Produktive Konflikte« (Anm. 11), S. 106: »Was mich zur Kunst hinzog, waren ihre Probleme«. Kosellecks Wendung von der »Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« sei, so wiederum Ulrich Engelhardt, auf die Herbsttagung 1968 des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte zurückgegangen. Vgl. Ulrich Engelhardt: *Konzepte der ›Sozialgeschichte« im Arbeitskreis für moderne Sozialgeschichte*, Bochum 2007, S. 12, 20. 1972 hielt Koselleck dann im gleichen Kontext einen Vortrag, der die ursprüngliche Wendung aufnahm und durch den Arbeitskreis noch im selben Jahr publiziert wurde. Vgl. Reinhart Koselleck: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft«, in: Werner Conze (Hg.): *Theorie der Geschichtswissenschaft und Praxis des Geschichtsunterrichts*, Stuttgart 1972, S. 10–28.

19 Hofmann: »Produktive Konflikte« (Anm. 11), S. 106.

20 Giovanni Gurisatti: »Das ›enfant terrible« der Kunstgeschichte«, in: Werner Hofmann: *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso* (1956), Hamburg 2007, S. 7–23, hier S. 7.

21 Reinhart Koselleck: »Tod und Töten bei Daumier«, in: André Stoll (Hg.): *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und ›Wilde« in der Karikatur Honoré Daumiers* (Ausst.-Kat.), Hamburg 1985, S. 53–62, und in demselben Sammelband: Werner Hofmann: »Daumier und Deutschland«, S. 63–74. Der Ausstellungskonzeption lag ein interdisziplinäres Projekt an der Universität Bielefeld zugrunde. Fast 30 Jahre später erschien die monographische Ausarbeitung von Hofmanns Aufsatz als *Daumier und Deutschland*, München 2004, in der sich Hofmann besonders würdigend auf Kosellecks Daumier-Aufsatz bezog, weil diesem in seinen Augen darzustellen gelang, wie »das Thema des Todes (wie bei Goya) an die Grenzen der Karikatur stoße« (S. 64).

Zuge dieser Zusammenarbeit sandte Hofmann den Ausstellungskatalog *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten* an Koselleck, mit dem diesem spätestens der Aufsatz *Die Karikatur – eine Gegenkunst*, ein Auszug aus Hofmanns Dissertation, zugänglich wurde.<sup>22</sup> Ab den 1990er Jahren ist schließlich ein reger und von gegenseitiger Anerkennung zeugender Austausch in Briefen und Widmungen dokumentiert.<sup>23</sup> Hofmann und Koselleck schätzten einander als Autoren wie auch als Leser sehr. Hofmann sah

»seinen Leser dort, wo sich angesichts der dünnkelhaften Bildungsrhetorik Unbehagen einstellt, wo ehrlich nach den Ursprüngen der Urteilsunsicherheit gesucht wird, die sich seit mehr als 150 Jahren manifestiert [...] Von diesem Leser wird nicht mehr erwartet, als daß er die Auseinandersetzung riskiert und bereit ist, sich über Fragen Rechenschaft abzugeben, die den bloßen Gaffer nicht beunruhigen.«<sup>24</sup>

Koselleck müssen Hofmanns Thesen aufs Engste vertraut gewesen sein. Dabei bediente sich der Kunsthistoriker in so gut wie allen seinen Werken einer Sprache, die für Koselleck an sinnlicher Anschaulichkeit kaum zu übertreffen war.<sup>25</sup> Hofmanns späte Monographie über Caspar David Friedrich, in der sich sein jahrzehntelanges Nachdenken über die epochale Veränderung im Übergang zur Moderne noch einmal kondensieren sollte, liest sich wie ein ekphrastisches Analogon zu Kosellecks zeitschichtentheoretischer Ausdifferenzierung von Sprache.<sup>26</sup> Die geteilte Leidenschaft für die Arbeit am Begriff lässt sich bis in beider frühe Qualifikationsjahre zurückverfolgen. »Aus der begrifflich klärenden Anschauung des Stoffes sind Definitionen zu erarbeiten, die einem späteren Bericht über die Geschichtsdetails das Gerüst zu bieten vermögen«,<sup>27</sup> erklärte Hofmann im Vorwort zur Erstausgabe von *Die Karikatur*. Das Gerüst, mit dem beide ihre ersten Qualifikationsschriften absicherten, sahen beide nun offensichtlich auch in

der Metaphorik des Sattels gegeben. Dabei lassen es die gerade skizzierten, sich intensivierenden und von Anerkennung zeugenden Verbindungslinien zwischen Hofmann und Koselleck unwahrscheinlich erscheinen, dass mit den Wörtern Sattelzeit und Sattelstellung Fragen des geistigen Eigentums berührt wären. Koselleck hat aber seinen Begriff – wie fast alle seine späteren Wortprägungen – wesentlich nachhaltiger als Hofmann im wissenschaftlichen Diskurs platziert. Möglicherweise verhielt es sich schlicht so, dass hier zwei nicht in Konkurrenz stehende Denker, die sich der komplementären Angewiesenheit ihrer Disziplinen aufeinander bewusst waren, in ähnlicher Weise auf ein ähnliches Phänomen *blickten*. Schließlich war es eine besondere *Sichtweise*, die beide mit ihren Wörtern verbanden. So suchte Hofmann mit dem Wort Sattelstellung seinen Blick zu differenzieren. Ganz konkret ging es ihm darum, die Bedeutung der Karikatur in einer Zwischenstellung zu problematisieren und dabei vergleichbar mit einem »Doppelblick« auf die »Janusköpfigkeit« seines Untersuchungsgegenstandes anzuspitzen:<sup>28</sup> Formulierungen, die in fast identischer Weise auch in Kosellecks *Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit* wie auch in den darauffolgenden Einleitungen zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen* zu finden sind. Dahinter verbirgt sich möglicherweise eine beiden eigentümliche Fähigkeit zur überblickenden Zusammenschau, gewissermaßen als Form des anschaulich-intuitiven Denkens, das als solches »zwar diskursiv mitteilbar, aber nicht mittels diskursiven Denkens erfahr- oder beurteilbar« ist,<sup>29</sup> sondern in besonderer Weise auf den sinnlichen Fähigkeiten, speziell dem Sehen beruht.<sup>30</sup> Dabei verorteten beide ihren historischen Betrachterstandpunkt in der Gegenwart, wengleich dies für Koselleck im Unterschied zu Hofmann als kunsthistorischem Bildbetrachter wesentlich begründungspflichtiger war und sich hiermit auch erklären könnte, dass Kosellecks berühmte Antrittsvorlesung *Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit* ihren Ausgang in der Betrachtung des Gemäldes *Alexanderschlacht* von Albrecht Altdorfer

22 Werner Hofmann: »Die Karikatur – eine Gegenkunst«, in: Gerhard Langemeyer/Gerd Unverfehrt/Herwig Guratzsch u. a. (Hg.): *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, München 1984, S. 355–383.

23 Vgl. Nachlass Reinhart Koselleck, Handschriftenbestand (DDK).

24 Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (1966), Stuttgart 2003, S. 18.

25 Vgl. Nachlass Reinhart Koselleck (DDK); Einlagen in: Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich*, München 2000.

26 Vgl. Hofmann: *Caspar David Friedrich* (Anm. 25), S. 20, 33, 135, 142.

27 Hofmann: *Die Karikatur* (Anm. 11), S. 27.

28 Werner Hofmann: *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, München 2004, S. 13.

29 Eckart Förster: »Goethe und die Idee einer Naturphilosophie«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, S. 43–56, hier S. 54.

30 Vgl. Gottfried Boehm: »Bildsinn und Sinnesorgane«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 (1980), S. 118–132, hier S. 132: »[N]ur das Auge als ›körperliches Organ‹ [ist] imstande [...], diesen Weg zwischen Einzelnem und Ganzem zu suchen und auf produktive Weise zu gehen«.

nahm.<sup>31</sup> Der »Konstruktion der ›Sattelzeit‹ ist der »rückwärtsgewandte[...] Blick«, der »auf die eigene Gegenwart des Betrachters bezogen« ist,<sup>32</sup> jedenfalls auch inhärent. Gabriel Motzkin hat darin die Intention erkannt, geschichtliche Kontingenz zu stiften, indem geschichtliche Diskontinuität mit der Gegenwart verbunden werde: Denn »[e]in rückblickendes Verständnis von Diskontinuität«, so Motzkin, »ist das einzige Verständnis von Diskontinuität, bei dem ein Übergang zu dem gehören kann, was sich diesseits des Fluchtpunkts [...] befindet«. Ein Rückblick von dieser Art ermögliche, »etwas in der Vergangenheit mit-samt seinen Folgen zu sehen«.<sup>33</sup> Sinngemäß sprach wiederum Hofmann in den *Grundlagen der modernen Kunst*, die, 1966 publiziert, der Veröffentlichung von Kosellecks *Richtlinien* im Jahr 1967 immer noch vorausgingen, von der Sattelstellung jener Zeit in der Geschichte der Kunst(geschichte), die »gleicherweise in die *Vergangenheit* wie in die Zukunft der europäischen Malerei« hatte blicken lassen.<sup>34</sup> Hofmann hatte hierbei konkret die Entstehung jener Kunstrichtungen im Blick, die als sogenannte ›Ismen‹ nicht nur für die Kunstgeschichte auf den Begriff gebracht wurden, sondern ebenso in den ›politisch-sozialen Begriffen der Neuzeit‹ als Gegenstandsbereich der *Geschichtlichen Grundbegriffe*,<sup>35</sup> denn darin ging es ja bekanntlich darum, »ismus-Bildungen [...] zu registrieren«.<sup>36</sup> Dabei ist die Ähnlichkeit in der Vermittlung des Problems in beiden Fällen erstaunlich. So führte auch Koselleck das Wort Sattelzeit mit Verweis auf das »Janusgesicht«

der Begriffe jener Zeit ein, »in der sich die Herkunft zu unserer Präsenz wandelt«,<sup>37</sup> und hier wird erneut der von Motzkin betonte Kontinuitätsgedanke evident. Für Koselleck waren diese Begriffe, wie er in den *Richtlinien* zusammenfasste, »rückwärtsgewandt [...] ohne Übersetzung und Deutung der Worte nicht mehr verständlich [...], vorwärts und uns zugewandt haben sie Bedeutungen gewonnen, die einer Übersetzung nicht mehr bedürftig sind. Begrifflichkeit und Begreifbarkeit fallen seitdem zusammen.«<sup>38</sup> Koselleck setzte sich also damit auseinander, dass die Welt im Übergang in die Moderne anders *begriffen* wurde als zuvor,<sup>39</sup> während sich Hofmann damit auseinandersetzte, dass die Welt seither anders *gesehen* wurde als zuvor. Dass er dazu das Augenmerk auf Caspar David Friedrich richtete, und dass seine Reflexionen auf Caspar David Friedrich Koselleck zur eigenen Reflexion auf die Bedingungen der Geschichte anregen sollten – so, wie es die Spuren in Kosellecks Nachlass dokumentieren –, erscheint darüber hinaus mehr als nur dem Zufall geschuldet. Denn als Ergebnis eines Bewusstseinswandels malte Friedrich Bilder, die »etwa 10 oder 20 Jahre früher gar nicht vorstellbar war[en]«,<sup>40</sup> weil sie den Übergang in eine Bildrealität darstellten, die Hofmann dann ›postperspektivisch‹ oder ›polyfokal‹ beziehungsweise ›mehransichtig‹ nannte.<sup>41</sup> Ergebnis von Hofmanns Studien waren Publikationen mit so sinnfälligen Titeln wie *Die gespaltene Moderne* oder *Das entzweite Jahrhundert*,<sup>42</sup> in denen er, um es mit Koselleck zu sagen, nicht allein die Vergangenheit, sondern konkret den Moment der »Entstehung der modernen Welt« thematisierte.<sup>43</sup> Der »Umwandlungsprozeß selber« sollte also sowohl für Hofmann als auch für Koselleck zum persönlichen Thema werden,<sup>44</sup> und dazu hatte es möglicherweise schlicht eines speziellen »Begriff[s] einer überbrückenden Periode« bedurft, in dem »es ein Vorher und ein Nachher sowie eine Übergangsperiode gibt«,<sup>45</sup> und dies brachte der ›Sattel‹ auf anschauliche Weise mit sich.

31 Reinhart Koselleck: »Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit« (1968), in: ders.: *Vergangene Zukunft* (Anm. 10), S. 17–37.

32 Gabriel Motzkin: »Über den Begriff der geschichtlichen (Dis-)Kontinuität: Reinhart Kosellecks Konstruktion der ›Sattelzeit‹«, in: Joas/Vogt (Hg.): *Begriffene Geschichte* (Anm. 11), S. 339–358, hier S. 343.

33 Ebd., S. 342. Und weiter erklärt Motzkin: »Ein solcher Beobachter kann die Geschehnisse nur auf diese Weise interpretieren, wenn er die Bedeutung seiner eigenen rückblickenden Wahrnehmung akzeptiert« (S. 343). Dabei ist interessant, dass Motzkin dies auch als Qualität Michel Foucaults hervorgehoben hat, den mit Koselleck die »Familienähnlichkeit« verbunden habe, »nach etwas Konstantem [zu] suchen und sozusagen Gemälde der Gegenwart in Beziehung zur jüngsten Vergangenheit [zu] liefern« (S. 356 f.). Foucault, Hofmann und Koselleck war möglicherweise schlicht das vor einem Kunstwerk aufgekommene Bewusstsein um die Bedeutung des eigenen Betrachterstandpunktes als epistemischer Ausgangspunkt des historischen Nachdenkens besonders präsent.

34 Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst* (Anm. 24), S. 181. Genau heißt es an dieser Stelle: »Der Impressionismus nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sattelstellung ein.« Vgl. auch ebd., S. 187 f.

35 Vgl. Koselleck: »Richtlinien« (Anm. 12), S. 81.

36 Ebd., S. 82, 93.

37 Ebd., S. 82.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 91.

40 Kisser: »Visualität, Virtualität, Temporalität« (Anm. 9), S. 135.

41 Im Unterschied zur »monofokalen Bildrealität«, die von »inhaltlicher und formaler Stimmigkeit« geprägt sei und »vornehmlich auf der Zentralperspektive« beruhe; vgl. Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel: Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 16 f.

42 Werner Hofmann: *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, München 2004; ders.: *Das entzweite Jahrhundert* (Anm. 8).

43 Koselleck: »Richtlinien« (Anm. 12), S. 81.

44 Ebd., S. 83.

45 Motzkin: »Über den Begriff der geschichtlichen (Dis-)Kontinuität« (Anm. 32), S. 339.

### III. ›SATTELZEIT‹ – EINE METAPHER FÜR GESCHICHTE

Es ist nun wahrhaft eine erstaunliche Koinzidenz, dass gerade im Fall von Kosellecks einziger eigentlicher Wortschöpfung von weltweiter Bekanntheit grundlegende Analogien mit einem kunstgeschichtlichen Wort bestehen, die sich in der Folge auch in anderen Bereichen beider Werke verstetigen sollten. Gleichwohl verbindet sich mit den unterschiedlichen Wortkombinationen möglicherweise ein entscheidender Unterschied, der zur Nachhaltigkeit bei Koselleck geführt hat. Denn eine ›Sattelzeit‹ ist von anderer Bedeutung als eine ›Sattelstellung‹. Hofmanns Wortwendung ist einerseits formaler als Kosellecks und führt andererseits zu der Frage: Sattelstellung wovon? Koselleck hingegen lieferte mit seinem Wort die konkrete Vorstellung eines Zeitraums, der gleichwohl zeitlich zu bestimmen war. Seine ›Sattelzeit‹ wurde damit im Unterschied zu Hofmanns ›Sattelstellung‹ zu einer historischen Größe stilisiert und als heuristischer Vorgriff funktionalisiert, der streng genommen einen Eingriff in die Vorstellung geschichtlicher Zeit(en) darstellte und dabei auf die Beschleunigung der Geschichte zielte, gleichermaßen: Ungeachtet kanonisierter Geschichtsperiodisierungen, die in der Französischen Revolution für gewöhnlich ausschließlich einen Bruch sahen, konturierte Koselleck einen Denkraum, der sich sattelförmig zwischen 1750 und 1850 aufspannte und geschichtlichen Wandel sowohl unter dem Aspekt des Bruches als auch dem der Kontinuität zu betrachten erlaubte.<sup>46</sup> Seine ›Sattelzeit‹ war damit von Beginn an eine Metapher für Geschichte, wenngleich er befand, dass am Anfang nicht die Absicht gestanden habe, »einen theoretischen Anspruch daran zu knüpfen«, möglicherweise weil er in dem Begriff ein zwar »theorieträchtiges, aber doch semantisch [...] etwas schwaches oder metaphorisch arg anreicherbares Etwas« sah.<sup>47</sup> Diese semantische Schwäche tilgte Koselleck in den folgenden Jahren bekanntlich in Form bildlich gefasster Theoriemetaphern, wie etwa »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«, die er für den gleichnamigen Essay durchaus systematisierte.<sup>48</sup>

46 Vgl. dazu: Helge Jordheim: »Against Periodization: Koselleck's Theory of Multiple Temporalities«, in: *History and Theory* 51 (2012), S. 151–171, insb. S. 152. Jordheim untersucht hier die durch die englische Übersetzung von »Theorie historischer Zeiten« als »theory of periodizations« entstandene, seiner Meinung nach fehlgeleitete Rezeption von Kosellecks Historik im anglophonen Raum.

47 Koselleck/Dipper: »Begriffsgeschichte, Sozialgeschichte, begriffene Geschichte« (Anm. 13), S. 195.

48 Reinhart Koselleck: »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien« (1976), in: ders.:

Und auch das Wort Sattelzeit durchlief einen gewissen Prozess der Systematisierung, denn in den *Richtlinien* hatte Koselleck zunächst noch eine Bindestrichkonstruktion verwendet, die gleichsam den Charakter einer spontanen Wortprägung transportierte, zusätzlich unterstrichen durch das Einklammern dieser Doppelwortkomposition in Anführungszeichen zu Beginn des Aufsatzes, die am Ende des Textes bereits gestrichen wurden,<sup>49</sup> bis Koselleck schließlich ohne Umwege über Bindestrich oder Anführungszeichen von einem »Prinzip der Sattelzeit« sprach,<sup>50</sup> das in dieser Form dann auch für die Einleitung des ersten Bandes der *Geschichtlichen Grundbegriffe* im Jahr 1972 übernommen wurde – und damit zeitgleich zu seinen wichtigen Aufsätzen *Wozu noch Historie?* und *Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft*,<sup>51</sup> deren Gegenstand nicht zufällig die Bedeutung der Metaphorik für das geschichtliche Denken war, mit der dem Problem der »Anschauungslosigkeit der reinen Zeit« begegnet werden sollte.<sup>52</sup>

Die Feststellung, dass das Lexikon der *Geschichtlichen Grundbegriffe* – wie überhaupt wohl Kosellecks Methode der Begriffsgeschichte – der bisher mit Abstand erfolgreichste Versuch sei, die Entstehung der Moderne allein im Medium der Sprache zu rekonstruieren,<sup>53</sup> ist damit keineswegs überholt, aber zumindest ergänzungsbedürftig. Denn Koselleck reflektierte offensichtlich einen Bewusstseins- und Erfahrungswandel, der als »Wechsel zur Neuzeit« eben nicht allein zusammenfiel mit »einer veränderten Bestimmung der Menschen zu Geschichte und Natur, zu ihrer Umwelt und zur Zeit« *in Form von Begriffen*,<sup>54</sup> sondern *auch in Form der modernen visuellen Kultur*: eine wissenschaftsgeschichtlich und wissensgeschichtlich wenig beachtete Koinzidenz, die auf den Spuren von Kosellecks Nachlass und Werk bemerkenswert präsent ist.

*Vergangene Zukunft* (Anm. 10), S. 349–375.

49 Vgl. Koselleck: »Richtlinien« (Anm. 12), S. 82, 96.

50 Ebd., S. 99.

51 Reinhart Koselleck: »Wozu noch Historie«, in: *Historische Zeitschrift* 1 (1971), S. 1–18; ders.: »Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« (Anm. 18).

52 Ebd., S. 369.

53 Vgl. Christoph Dipper: »Die ›Geschichtlichen Grundbegriffe‹: Von der Begriffsgeschichte zur Theorie historischer Zeiten«, in: *Historische Zeitschrift* 270 (2000), H. 2, S. 281–308.

54 Reinhart Koselleck: »Einleitung«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XV. Vgl. Ute Daniel: »Reinhart Koselleck (1923–2006)«, in: Lutz Raphael (Hg.): *Klassiker der Geschichtswissenschaft*, Bd. 2: *Von Fernand Braudel bis Natalie Z. Davis*, München 2006, S. 166–194, hier S. 174.