

Universität Bremen

Magisterstudiengang Geschichte

Betreuende Gutachterin: Prof. Dr. Doris Kaufmann

Zweite Gutachterin: Dr. Svenja Goltermann

Kulturgeschichte und Kulturkritik bei Johan Huizinga

Magisterarbeit

Bremen, den 13. Dezember 2007

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Der lebensgeschichtliche Hintergrund Johan Huizingas	9
2.1 Kulturelle Debatten der 1890er Jahre in den Niederlanden	9
2.2 Kurze Übersicht über das Leben Johan Huizingas	14
3. Kulturgeschichte als Methode	18
3.1 Geschichte und Kunst: die Antrittsvorlesung aus dem Jahr 1905	18
3.2 Aufgaben der Kulturgeschichte: theoretische Schriften der 1920er Jahre	25
3.3 Zusammenfassung: Huizingas Geschichtstheorie	38
4. Kulturgeschichte in der historiographischen Praxis	40
4.1 <i>Herbst der Mittelalters</i>	40
4.2 <i>Homo Ludens</i>	56
4.3 Zusammenfassung: Huizinga als Kulturhistoriker	64
5. Kulturkritik bei Johan Huizinga	66
6. Verbindende Elemente im Werk Johan Huizingas	80
7. Ausblick: Johan Huizinga in der neuen Kulturgeschichte	85
8. Schluss	96
Literaturverzeichnis	98
Selbständigkeitserklärung	104

1. Einleitung

Seit den 1980er Jahren wird in der deutschen Geschichtswissenschaft eine lebhafte Debatte um die Neuausrichtung des Faches als Kulturgeschichte geführt. Diese schließt an die Auseinandersetzungen an, die bereits seit den späten 1970er Jahren in anderen Ländern aufgrund von Impulsen aus den Cultural Studies geführt werden. Dieser Perspektivwechsel besteht knapp zusammen gefasst darin, dass die Gesellschaft nicht mehr vornehmlich als soziale Struktur und Prozess verstanden wird, sondern mit anthropologischen Blick als Bedeutungszusammenhang gedeutet wird.¹

Diese Gedanken sind nicht immer neu, sondern erinnern thematisch an Auseinandersetzungen, wie sie bereits vor hundert Jahren geführt wurden. Jacob Burckhardt, Georg Simmel oder Aby Warburg beispielsweise bemühten sich, eine Geschichte der Kultur in all ihren Facetten zu schreiben, ihre Zeichen zu deuten und Produkte der Künste als Quellen einzusetzen. Es liegt auf der Hand zu diskutieren, ob und wie heute an diese kulturhistorischen Ansätze der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts anzuknüpfen sei.² Neben den genannten Personen befindet sich auch regelmäßig Johan Huizinga (1872 - 1945) unter den Historikern, auf die international Bezug genommen wird.³ Dabei scheint eine ausführliche Auseinandersetzung aber kaum stattzufinden. Oft wird nur der Name des Wissenschaftlers genannt, ohne dass seine Arbeit inhaltlich präsentiert wird, so beispielsweise in Ute Daniels *Kompendium Kulturgeschichte*⁴, in dem Huizinga lediglich ein Satz gebührt, aus dem man nur erfährt, dass er Niederländer war. Meist wird er in einem Atemzug mit Jacob Burckhardt genannt und in diesem Zusammenhang vor allem als Kunsthistoriker wahrgenommen. Hans Schleier zeichnet diese beiden zusammen mit Aby Warburg dafür verantwortlich, dass die Geschichtswissenschaft um 1900 Impulse aus der Kunstgeschichte empfing.⁵ In der deutsch-

¹ Vgl. Iggers, Georg G.: Zur "linguistischen Wende" im Geschichtsdiskurs und in der Geschichtsschreibung, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 21 (1995), Seite 560.

² Vgl. Oexle, Otto Gerhard: *Geschichte als Historische Kulturwissenschaft*, in: Hardtwig, Wolfgang; Wehler, Hans-Ulrich (Hg.): *Kulturgeschichte Heute*. Göttingen 1996, Seiten 14-40.

³ Vgl. zum Beispiel Burke, Peter: *Was ist Kulturgeschichte?* Frankfurt a.M. 2005, Seiten 18f.

⁴ Daniel, Ute: *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*. Frankfurt a.M. 2001, Seite 217.

⁵ Schleier, Hans: *Historisches Denken in der Krise der Kultur. Fachhistorie, Kulturgeschichte und Kulturwissenschaften in Deutschland*. Göttingen 2000, Seite 18.

sprachigen Übersichtsliteratur nimmt nur Gandolf Hübinger eine differenziertere Position ein. Er weist zwar einerseits auf die deutliche Anknüpfung Huizingas bei Burckhardt hin, hebt aber andererseits die mentalitätsgeschichtlichen Ansätze des Niederländers heraus.⁶ Als einziger Deutscher hat sich Christoph Strupp sehr ausführlich mit Huizinga beschäftigt und ihm seine Dissertation und viele Artikel gewidmet. Wenn in anderer Literatur auf Huizinga Bezug genommen wird, findet sich meist Strupps Sicht wiedergegeben, der in seiner Doktorarbeit die Vielfältigkeit des Werkes Huizingas betont und schreibt, dass sich dieses nicht auf einen Nenner bringen lasse. Dementsprechend bietet er zwar eine ausführliche Übersicht über das gesamte Schaffen Huizingas, vermeidet es aber, einen roten Faden in dessen Werk einzubauen.⁷

Schaut man in die Niederlande, sieht der Stand der Debatte ganz anders aus. Hier gilt Huizinga schon seit dem Zweiten Weltkrieg als der berühmteste Historiker, den der niederländische Sprachraum hervorgebracht hat. Es ist die logische Konsequenz, im Rahmen einer neuen Kulturgeschichtsschreibung sein Werk wieder stärker in die Öffentlichkeit zu bringen. Um 1990 wurde der Briefverkehr des Historikers erstmals ediert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die drei Herausgeber sind anschließend jeweils noch mit einer Dissertation zu Huizinga in Erscheinung getreten.⁸ Seit 1995 liegt eine Neuausgabe von Huizingas geschichtstheoretischen Schriften vor. Diese ist mit einem umfassenden Nachwort versehen, welches in die zentralen Punkte seiner Auffassung von Geschichtsschreibung einführt. Huizingas Nachlass ist inzwischen erschlossen, inventarisiert und über die Leidener Universitätsbibliothek zugänglich. Eine ausführliche Biographie wurde ebenso vorgelegt.⁹ Insgesamt kann er als gut

⁶ Hübinger, Gandolf: Die "Rückkehr" der Kulturgeschichte, in: Cornelißen, Christoph (Hg.): *Geschichtswissenschaft. Eine Einführung*. Frankfurt a.M. 2000, Seite 166.

⁷ Strupp, Christoph: *Johan Huizinga. Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte*. Göttingen 2000, Seite 15. Als Beispiel, wie seine Sicht eins zu eins in andere Übersichtsliteratur übernommen wird: Landwehr, Achim; Stockhorst, Stefanie: *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte*. Paderborn 2004, Seiten 69-73.

⁸ Huizinga, Johan: *Briefwisseling*. 3 Bände (Hg.: Hanssen, Léon; Krul, Wessel E.; van der Lem, Anton). Utrecht 1989-1991; Hanssen, Léon: *Huizinga en de troost van de geschiedenis. Verbeelding en reede*. Amsterdam 1996; Krul, Wessel E.: *Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven en werk van J. Huizinga*. Groningen 1990; van der Lem, Anton: *Het eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Huizinga en de Nederlandse beschaving*. Amsterdam 1997.

⁹ Huizinga, Johan: *De taak der cultuurgeschiedenis*. Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door Wessel E. Krul. Groningen 1995; van der Lem, Anton: *Inventaris van het archief van Johan Huizinga*. Leiden 1998; van der Lem, Anton: *Johan Huizinga. Leven en werk in beelden & documenten*. Amsterdam 1993.

erforscht angesehen werden.¹⁰ Das Anfang der 1990er Jahre neu gegründete Institut für Kulturgeschichte an der Universität von Amsterdam wurde nach Huizinga benannt. Er hat seinen festen Platz in der Geschichte der niederländischen Geschichtsschreibung. Dies sieht man auch den Überblicksdarstellungen zur Geschichtswissenschaft an, in denen Huizinga ausführlich präsentiert wird, beispielsweise in Jo Tollebeeks Buch *De Toga van Fruin* zur Geschichtswissenschaft in den Niederlanden und Belgien.¹¹ Tollebeeks Gesamteinschätzung des Werkes Huizingas widerspricht diametral der Ansicht Strupps. So weist Tollebeek mehrmals auf die Einheitlichkeit von Huizingas Werk hin und verweist auf die Zusammenhänge zwischen Huizingas Forschungsarbeiten, seinen theoretischen Programmschriften und den kulturkritischen Schriften, ohne aber Entwicklungsschritte im Leben des Historikers zu leugnen. Da es sich um eine Überblicksdarstellung handelt, bleiben diese Aussagen jedoch thesenhaft.

In allen Arbeiten fällt auf, dass Huizinga zwar als Autor gut erforscht ist, die Frage nach seiner Aktualität jedoch kaum gestellt wird. Dies ist ausgesprochen verwunderlich, da viele Themen und Thesen Huizingas an die Debatten der letzten Jahre erinnern. Die Historiker¹², die sich bemühen, an Gedanken Huizingas anzuknüpfen, lassen sich an einer Hand abzählen. Unter ihnen sticht Frank R. Ankersmit heraus, der sich intensiv um eine Aktualisierung Huizingas und eine Nutzbarmachung seiner Konzepte für die aktuelle Forschung bemüht.¹³ Außerdem nennt die Zeitschrift *Feit & Fictie*, die unter anderem von Ankersmit mitkonzipiert wurde, Huizinga neben Hayden White in ihrer ersten Ausgabe als einen jener Theoretiker, an den das neue Periodikum an-

¹⁰ Vgl. auch Strupp, Christoph: Kulturgeschichte und Kulturkritik. Neue niederländische Literatur zu Johan Huizinga, in: Jahrbuch des Zentrums für Niederlande-Studien, Jg. 9 (1998), Seiten 95-112.

¹¹ Tollebeek, Jo: *De Toga van Fruin*. Denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860. Amsterdam 1990, darin insbesondere zu Huizinga: Seiten 199-257.

¹² Ziel war es, diese Arbeit in geschlechtergerechter Sprache zu formulieren. Dieses Projekt ließ sich nicht durchführen, da es in der Konsequenz Huizinga in den Mund gelegt hätte, er spräche von HistorikerInnen. Da es daher leider in dieser Arbeit aus den Formulierungen nicht mehr ersichtlich wird, soll hier noch einmal betont werden, dass Huizinga natürlich auch zahlreiche Studentinnen unterrichtet und für Leserinnen geschrieben hat und dass heute gerade Historikerinnen einen wesentlichen Beitrag zur neuen Kulturgeschichte leisten. Auch wenn die Sprache dies verschleiert, soll es nicht vergessen werden.

¹³ Ankersmit, Frank R.: *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Den Haag et al. 1983; ders.: Die drei Sinnbildungsebenen der Geschichte, in: Müller, Klaus E.; Rösen, Jörn (Hg.): *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Reinbek bei Hamburg 1997, Seiten 98-117, ders.: Sprache und historische Erfahrung, in: Müller (Hg.): *Historische Sinnbildung*, Seiten 388-407; ders.: *Sublime historical experience*. Stanford/Calif. 2005.

knüpfen soll.¹⁴ Huizinga wird hier vor allem unter dem Gesichtspunkt wahrgenommen, dass in der Geschichtswissenschaft nicht nur die Fakten von Bedeutung sind, sondern auch der Erzählung des Historikers eine wesentliche Bedeutung zukommt. Im Rahmen der Debatten um Narrativität in der Geschichtswissenschaft scheint Huizinga am häufigsten rezipiert zu werden. Weitere nennenswerte Versuche einer Aktualisierung lassen sich kaum finden. Im Gegenteil heißt es, dass Übereinstimmungen zwischen Huizinga und aktuellen Autoren rein zufällig seien.¹⁵ Stattdessen wird immer wieder darauf hingewiesen, dass Huizinga eine singuläre Figur der niederländischen Geschichtswissenschaft sei und keine eigene Schule gegründet habe.¹⁶

In der vorliegenden Magisterarbeit möchte ich in Anlehnung an Tollebeek zeigen, dass es verbindende Elemente gibt, die das Werk Huizingas einen. Es lassen sich klare Grundzüge dessen aufzeigen, was Huizinga unter Kulturgeschichte versteht. Von diesen Gedanken ausgehend ist es möglich, in einem Ausblick Übereinstimmungen und Differenzen zur neuen Kulturgeschichtsschreibung seit den 1980er Jahren aufzuzeigen und Möglichkeiten zu skizzieren, ob und wie sich heute an Huizinga anknüpfen ließe.

Die Schriften Huizingas lassen sich grob drei Bereichen zuordnen: Geschichtstheorie, historischen Forschung und Zeitkritik. Eine Bearbeitung sämtlicher Werke Huizingas ist im Rahmen einer Magisterarbeit nicht möglich. Ich habe daher aus den drei Gebieten stellvertretend die in meinen Augen wesentlichsten Schriften ausgewählt, anhand derer ich meiner Fragestellung nachgehe. Aus neun Bänden gesammelter Schriften¹⁷ eine Auswahl zu treffen, wird immer einen Anschein von Willkür und Zufall haben. Für die hier getroffene Auswahl sind drei Kriterien wesentlich. Zum Ersten soll die

¹⁴ [Redaktion *feit & fictie*]: van de redactie, [Editorial zur ersten Ausgabe, 1993] nachgedruckt in: Tollebeek, Jo et al. (Hg.): *De Palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden 1500-2000*. [Band II] Fragmenten. Hilversum 2002, Seiten 194-196.

¹⁵ Vgl. Kossmann, Ernst Heinrich: J. Huizinga (1872-1954), in: ders.: *Vergankelijkheid en continuïteit. Opstellen over geschiedenis*. Amsterdam 1995, Seite 227 .

¹⁶ Vgl. u.a. Bodar, Antoine: Huizinga's cultuurkritiek, in: Würzner, M. Hans et al. (Hg.): *Aspecten van het interbellum. Beeldende kunst, film, fotografie, cultuurfilosofie en literatuur in de periode tussen de twee wereldoorlogen*. Den Haag 1990, Seite 15; Hanssen, Huizinga en de troost , Seiten 315f; Krul, Wessel E. (1981): *Johan Huizinga (1872-1945)*, in: Huussen, Arend Hendrik et al. (Hg.): *Historici van de twintigste eeuw*. Utrecht; Amsterdam 1981, Seite 94; Lettinck, Nico: *Johan Huizinga (1872-1945). Cultuurhistoricus en cultuurcriticus*, in: *Theoretische Geschiedenis*, Jg. 25 (1998), Seite 33.

¹⁷ Huizinga, Johan: *Verzamelde Werken*. 9 Bände. Haarlem 1948-1953.

Auswahl nach Möglichkeit verschiedene thematische Aspekte Huizingas zum Ausdruck bringen. Zum Zweiten sollen insbesondere jene Schriften vorgestellt werden, auf die sich die aktuelle niederländische Diskussion bezieht. Daher werden die Texte gewählt, die dort am ehesten als Anknüpfungspunkte angesehen werden. Zum Dritten ist auch die internationale Bekanntheit und Verfügbarkeit der Bücher ein Auswahlkriterium. Eine Diskussion darüber, welche Vorstellungen Huizingas heute übernommen werden könnten, erscheint wenig sinnvoll, wenn sie sich aufgrund der Sprachbarriere nur auf den niederländischen Sprachraum bezieht.

Es gibt von Huizinga keine geschichtstheoretische Hauptschrift, vielmehr hat er Zeit seines Lebens immer wieder in Essays über die Methoden seiner Arbeit reflektiert. Diese Schriften wurden 1930 von ihm für den deutschen Markt zusammengestellt und unter dem Titel *Wege der Kulturgeschichte*¹⁸ veröffentlicht. Erst 1995 erschien eine ähnliche Zusammenstellung in den Niederlanden, die in deutlicher Anlehnung an den alten deutschen Sammelband von Wessel E. Krul herausgegeben wurde (*Taak der cultuurgeschiedenis*).¹⁹ Dort wurde zusätzlich die Groninger Antrittsvorlesung Huizingas von 1905 aufgenommen, die sich mit dem Zusammenhang von Kunst und Geschichte beschäftigt. Auf diese Zusammenstellungen werde ich mich vor allem im ersten Teil meiner Arbeit stützen. Darüber hinaus werde ich seine kurze Abhandlung zur Museumsarbeit einbeziehen.

Es erschien mir am sinnvollsten, für das Kapitel zu seinen Forschungsarbeiten die zwei bekanntesten historischen Studien Huizingas auszuwählen: *Herbst des Mittelalters* und *Homo Ludens*. Diese sind in ihrer Anlage und ihrem Gegenstand so verschieden, dass sie das gesamte Spektrum der historischen Arbeit Huizingas repräsentieren. Die Ausweitung auf andere Studien hätte zwar einzelne Aspekte noch verdeutlichen können, aber keine neuen hinzugefügt.

Aus der Gruppe der zeitkritischen Studien habe ich *Im Schatten von morgen* und *Geschändete Welt* zur Grundlage meiner Arbeit gemacht. Dies stellt eine Verengung des Blicks auf das Werk Huizingas dar. So wird hier keine Auseinandersetzung mit seinen zwei Büchern über die USA geführt, die erheblich differenzierter argumentieren und ein vielschichtigeres Bild der Moderne zeichnen als die beiden herangezogenen

¹⁸ Huizinga, Johan: *Wege der Kulturgeschichte*. Studien. München 1930.

¹⁹ Huizinga, Johan: *De taak der cultuurgeschiedenis*. Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door Wessel E. Krul. Groningen 1995.

Schriften.²⁰ Da Huizinga aber in den bearbeiteten Büchern eine ausführliche Diskussion darüber führt, was der Begriff Kultur für ihn bedeutet, erscheint es angemessen, diese heranzuziehen, um eine Aktualisierbarkeit seines Kulturbegriffs abzuwägen. Dass Huizinga außerhalb dieser beiden zeitkritischen Schriften keine Kulturdefinition liefert, ist erstaunlich und stellt ein nicht unerhebliches Problem dar, da er selbst davon spricht, Kulturgeschichte zu schreiben.²¹ In sämtlichen Kapiteln werde ich daher versuchen, die verstreuten Hinweise Huizingas zu sammeln, um so eine mögliche Definition seines Kulturbegriffs zu liefern.

Die Sekundärliteratur über Huizinga lässt sich grob in drei Phasen einteilen. Zuerst gibt es die Auseinandersetzung seiner Zeitgenossen mit ihm. Diese Phase reicht laut Hendrik L. Wesseling bis in die frühen 1960er Jahre und wird abgeschlossen mit den Erinnerungen von Huizingas Sohn Jakob an seinen Vater. Sie zeichnet sich, so Wesseling weiter, durch eine große Leidenschaft in der Debatte aus, leide aber unter mangelnder Differenziertheit.²² Eine Sichtung der entsprechenden Schriften konnte bei mir diesen Eindruck nicht widerlegen, ich werde sie daher in meiner Arbeit nicht berücksichtigen.

Eine zweite Auseinandersetzung fand 1972 aus Anlass von Huizingas hundertstem Geburtstag statt. Die Literatur aus diesem Jahr weist aber laut Strupp stark nostalgische Züge auf.²³ Dies entspricht ebenfalls meinem Eindruck, jedoch finden sich im Aufsatzband zur Huizinga-Konferenz des Jahres 1972 Themen, die an anderer Stelle nicht aufgegriffen werden. Daher verwende ich den Sammelband in meiner Arbeit.²⁴

Für Wesseling und Strupp beginnt die ernstzunehmende Auseinandersetzung mit Huizinga erst im Rahmen der neuen Debatte um kulturhistorische Forschungsansätze

²⁰ Vgl. Wessel E.: Johan Huizinga (1872-1945), in: Huussen, Arend Hendrik et al. (Hg.): *Historici van de twintigste eeuw*. Utrecht; Amsterdam 1981, Seite 102.

²¹ Als Beispiel dafür, an welcher Stelle Huizinga von sich selbst als Kulturhistoriker spricht, kann man auf den Sammelband aus dem Jahr 1930 hinweisen, der *Wege der Kulturgeschichte* heißt und den Aufsatz *Aufgaben der Kulturgeschichte* beinhaltet.

²² Wesseling, Hendrik L.: *Zoekt Prof. Huizinga eigenlijk niet zichzelf? Huizinga en de geest van de jaren dertig*. Amsterdam 1996, Seite 45.

²³ Strupp, Christoph: Johan Huizinga, in: Raphael, Lutz (Hg.): *Klassiker der Geschichtswissenschaft*. Bd. 1. Von Edward Gibbon bis Marc Bloch. München 2006, Seite 208.

²⁴ Koops, Willem et al. (Hg.): *Johan Huizinga 1872-1972. Papers delivered to the Johan Huizinga conference, Groningen 11-15 December 1972*. Den Haag 1973.

seit den frühen 1990er Jahren. Diese Wiederentdeckung Huizingas ist jedoch fast komplett auf den niederländischen Sprachraum begrenzt. Eine Erklärung hierfür könnte sein, dass die für die Debatte unerlässlichen theoretischen Schriften Huizingas außerhalb der Niederlande kaum zugänglich und bekannt sind. In der englischen und deutschen Literatur findet daher oft eine Reduktion Huizingas auf das verbreitete Hauptwerk *Herbst des Mittelalters* statt. Um dieser Verengung zu entgehen, ist eine intensive Einbeziehung der niederländischsprachigen Literatur unerlässlich. Insbesondere sind hier die verschiedenen Arbeiten Léon Hanssens, Anton van der Lems und Wessel E. Kruls zu nennen, die die fundierteste Auseinandersetzung mit Huizinga beinhalten.²⁵ Darüber hinaus gilt der Belgier Jo Tollebeek als einer der herausragendsten Historiker der Historiographie im niederländischen Sprachraum, seine Gesamtdarstellungen und der von ihm und anderen edierte Sammelband *De Palimpsest* bieten den Rahmen, in den Huizingas Werk sich einordnen lässt.²⁶

Am Beginn meiner Arbeit steht ein Kapitel zum lebensgeschichtlichen Hintergrund Huizingas, da er sich am besten verstehen lässt, wenn man ihn vor dem Hintergrund der kulturellen Debatten in den Niederlanden der 1890er Jahre sieht. Im Anschluss wird in drei Kapiteln das Werk Huizingas in den Bereichen Methode, historiographische Praxis und Kulturkritik Huizingas präsentiert. Am Schluss werde ich in je einem Kapitel die einenden Vorstellungen Huizingas zusammenfassen und auf Parallelen mit der neuen Kulturgeschichte hin untersuchen.

²⁵ Siehe Fußnoten 8, 9 und 20. Darüber hinaus sind folgende Artikel zu nennen: Hanssen, Léon: Versteinerte Blumen und verfließende Grenzen. Johan Huizinga und die Kulturkritik, in: Sinn und Form, Jg. 46 (1994), Seiten 406-418; Krul, Wessel E.: Huizinga's defenitie van de geschiedenis. Zekerheid en onzekerheid, [Nachwort] in: Huizinga, Johan: De taak der cultuurgeschiedenis. Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door Wessel E. Krul. Groningen 1995, Seiten 241-339.

²⁶ Neben dem erwähnten Buch *De Toga van Fruin* (siehe Fußnote 11) auch Tollebeek, Jo: De erfenis van Ranke, in: Belien, Herman; van Setten, Gert Jan (Hg.): Geschiedschrijving in de twintigste eeuw. Discussie zonder eind. Amsterdam 1991, Seiten 15-54; Tollebeek, Jo: De middeleeuwen dromen. Huizinga, "Herfsttij" en de esthetiek van den geschiedenis, in: ders.: De Ijkeesters. Amsterdam 1994, S. 179-202; Tollebeek, Jo et al. (Hg.): De palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden 1500-2000. [2 Bände] Hilversum 2002.

2. Der lebensgeschichtliche Hintergrund Johan Huizingas

Die Debatten, die in den 1890er Jahren um Kunst, Kultur und Politik in den Niederlanden geführt wurden, gelten als prägend für die Arbeit Johan Huizingas, der zu dieser Zeit in Groningen studierte.²⁷ Zahlreiche Gedanken dieser Zeit lassen sich in seinen Schriften wiederfinden, ohne dass er selbst auf ihre Herkunft hinweist. Daher sollen diese Debatten hier zuerst vorgestellt werden, um im weiteren Verlauf dieser Arbeit die Verbindungslinien aufzeigen zu können. Da in dieser Arbeit die Schriften Huizingas nicht nach ihrer chronologischen Entstehung besprochen werden, schließt das Kapitel mit einem kurzen Blick auf das Leben Huizingas, um die verwendeten Werke in den Kontext seiner Biographie zu stellen.

2.1 Kulturelle Debatten der 1890er Jahre in den Niederlanden

In den Niederlanden werden die künstlerischen Bewegungen der 1880er Jahre als *Beweging van Tachtig* und die beteiligten Künstler als *Tachtigers*, (*Beweging der Achtziger Jahre, Achtziger*²⁸) bezeichnet, ihnen folgt die *Beweging van Negentig* (*Beweging von Neunzig*) im nächsten Jahrzehnt. Es handelt sich dabei um feststehende Epochenbegriffe im Niederländischen, die hier übernommen werden. Die beiden Epochen klar voneinander abzugrenzen, fällt schwer, da viele Künstler nacheinander beiden Bewegungen angehört haben und eher ein gleitender Übergang stattfand. In der historischen Betrachtung treten zwar zwei unterschiedliche Epochen zu Tage, diese wurden aber von den Zeitgenossen nicht immer so wahrgenommen.²⁹

Die Forschung nennt vier wesentliche Unterschiede zwischen den Epochen: die *Beweging van Negentig* betont die Gemeinschaft statt das Individuum, sie wendet sich der Mystik zu, in ihr sind alle Kunstrichtungen vertreten und nicht nur Literaten, formal

²⁷ Vgl. Thijs, Walter: Huizinga en de Beweging van negentig, in: Koops, Willem et al. (Hg.): Johan Huizinga 1872 - 1972. Den Haag 1973. Seiten 29-52.

²⁸ Soweit nicht anders vermerkt, sind alle Übersetzungen aus dem Niederländischen von mir. Dabei bemühe ich mich um eine möglichst wörtliche statt freier Übersetzung, um Besonderheiten der niederländischen Sprache in den Zitaten zu erhalten.

²⁹ Dies wird auch an den Bezeichnungen deutlich. *Tachtigers* ist eine Selbstzuschreibung der Epoche, während die angrenzende *Beweging van Negentig* erst seit den 1930er Jahren so benannt wird. Vgl. hierzu insbesondere Thijs, Huizinga en de Beweging, Seite 29. Krul behauptet sogar, dass die Unterscheidung zwischen *Tachtig* und *Negentig* auf Johan Huizinga selbst zurückginge, vgl. Krul, Johan Huizinga (1872-1945), Seite 104.

verlässt sie den Impressionismus und wird symbolistisch.³⁰ Außerdem werden die beide Strömungen durch die Kulturzeitschriften abgegrenzt, die aus den Bewegungen heraus gegründet wurden und in denen sie ihre jeweiligen Debatten austrugen. Die *Achtziger* gaben *De Nieuwe Gids* heraus, aus deren Redaktion sich im Laufe des Jahres 1894 die *Neunziger* verabschiedeten. Ab dem 1. Januar 1895 erschien *De Kroniek*, das Sprachrohr der neuen Bewegung.

Die unterschiedliche Betonung von Individuum und Gesellschaft gilt als deutlichstes Abgrenzungsmerkmal zwischen den Bewegungen. Während die *Tachtigers* einer weltabgerückten Innerlichkeit zuneigten und Kunst als Selbstzweck propagierten, wurde in den neunziger Jahren die Vorstellung "l'art pour l'art" durch "l'art pour tous" abgelöst.³¹ Kunst sollte in die Gesellschaft wirken und sie verändern. Ihre Konzeption bezeichneten sie als "Gemeinschaftskunst" ("Gemeinschaftskunst"). Allerdings hatte dieser Begriff zwei Bedeutungsebenen: neben der Hoffnung auf eine Verknüpfung von Kunst und Gesellschaft wurde der Begriff zusätzlich mit der Idee des Gesamtkunstwerks, wie er von Richard Wagner entwickelt wurde, verknüpft. Wagner hatte ein Zusammenwirken aller Kunstgattungen angestrebt.³² In der Konsequenz ergab sich aus der Forderung nach einer Kunst für die Gemeinschaft auch politisches Engagement und Kontakt zu politischen Bewegungen. Innerhalb des radikalen Flügels der niederländischen Sozialdemokratie übernahmen Mitglieder der *Beweging van Negentig* zentrale Rollen, wenn auch die Bewegung als Ganzes politisch nicht einheitlich war und verschiedene Gemeinschaftsutopien miteinander konkurrierten.

Die Hinwendung zur Mystik ist das am wenigsten deutliche Unterscheidungsmerkmal zwischen *Achtzig* und *Neunzig*. Man kann eher von der Verstärkung eines bereits vorhandenen Interesses an mystischen und spirituellen Themen sprechen. Dabei handelte es sich um eine Tendenz, die nicht auf einen kleinen Künstlerkreis beschränkt war, wie Elisabeth Leijnse schreibt.

“Selbst in den populärsten Blättern aus dieser Zeit wehte das Wort Mystik dem Leser fortwährend entgegen. [...] Darüber hinaus wird der heutige Leser überrascht durch die hohe Frequenz an Wörtern wie *Seele*, *Atmosphäre*, *Lichtkranz*, *Schimmer*, die darauf weisen, dass ein bestimmter religiös-esoterischer Jargon begonnen hatte, eine Rolle in

³⁰ Vgl. Thijs, Huizinga en de Beweging, Seiten 30-33.

³¹ Leijnse, Elisabeth: Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Genf 1995, Seite 180.

³² Vgl ebd., Seiten 166 - 173.

der Schiftsprache zu spielen.”³³

Die Bedeutung des Begriffs “Mystik” war ausgesprochen weit gefasst. Alle möglichen spirituellen Erlebnisse konnten darunter gefasst werden, so gab es eine Strömung, die sich besonders auf die mittelalterliche katholische Mystik bezog. 1892 erschien *La latin mystique*, eine Sammlung mittelalterlicher Texte, die von Zeitgenossen sogar als Auslöser des neuen Mystizismus angesehen wurde.³⁴ Aber nicht nur wegen der Mystik wurde das katholische Mittelalter glorifiziert, im Kathedralenbau sah man darüber hinaus ein Vorbild für das zu schaffende Gesamtkunstwerk, da hier alle Künste gemeinsam gearbeitet hätten. In der Konsequenz traten einige Mitglieder der Bewegung zur katholischen Kirche über. Es gab allerdings auch eine mystische Strömung, die sich dem Protestantismus nahe fühlte. Beide Kirchen hatten mit der (wieder-)entdeckten Spiritualität Probleme, daher herrschte unter Theologen Streit, ob es sich hierbei um Glauben im Sinne der jeweiligen Kirchenlehre handele.³⁵ Zudem konnte man einen kirchenfernen Mystizismus beobachten, der eher allgemein gehalten von spirituellen Erlebnissen sprach. Man konnte “mystisch gestimmt” sein, ein zeitgenössischer Autor beschrieb diese Stimmung als “einen Hauch [...] von trüber Geistigkeit, vermengt mit frommen Erinnerungen. Man fühlt sich dann ein wenig der Erde entzogen, man meint in einer anderen Atmosphäre zu atmen.”³⁶ In der damaligen Vorstellung konnte diese Erfahrung unter anderem durch Kunst ausgelöst werden, aber auch in der Natur stattfinden. Leijnse spricht daher auch von Naturmystik.³⁷ Insgesamt wurden alle Gefühle, die auf “übernatürliches” und eine “Vereinigung mit dem Göttlichen” hinweisen, als Mystik zusammen gefasst.³⁸

Dieser Mystizismus stand in keinem Widerspruch zur Forderung nach einem gesell-

³³ “Zelf in de meest populaire bladen uit die tijd waait de woord mystiek de lezer voortdurend tegemoet. [...] Daarenboven wordt de hedendaagse lezer getroffen door de hoge frequentie aan woorden als *ziel*, *damp*, *lichkring*, *schemering*, die erop wijzen dat een bepaald religieus-esoterisch jargon en rol is gaan spelen in de schrijftaal.” Leijnse, *Symbolisme*, Seite 157, Hervorhebung im Original.

³⁴ Vgl. ebd., Seite 161.

³⁵ Vgl. ebd., Seite 163.

³⁶ “een tintje [...] van droefgeestigheid, vermengd met vrome herinneringen. Men voelt zich dan een weinig aan de aarde onttogen, men meent te ademen in een anderen dampkring.” Hendrik Marius van Nes, zitiert nach Leijnse, *Symbolisme*, Seite 159.

³⁷ Ebd., Seite 160.

³⁸ Ebd., Seite 160.

schaftlichen Engagement der Kunst. Im Gegenteil hofften einige Künstler, durch eine neue Spiritualität ein universalistisches Christentum zu schaffen, welches die Kirchen und die sozialistischen Strömungen zusammenführe. Auch waren mystischer Sozialismus oder Sozial-Mystizismus gebräuchliche Worte, wie sie z.B. in *De Kroniek* verwendet wurden.³⁹ Zwischen den verschiedenen Strömungen kam es jedoch zum Konflikt, welcher sich im Jahr 1896 an einer Artikelserie in *De Kroniek* entzündete. In Reiseberichten aus Russland wurde unter anderem die Krönung des neuen russischen Zaren beschrieben. Der Bericht war voll Bewunderung, in welcher Bunt- und Schönheit die Zeremonie stattfand und wie diese dazu beschaffen war, die mystische Stimmung im Betrachter hervorzubringen. Der Artikel löste heftigen Protest beim sozialistischen Teil der Leserschaft aus. Es wurde gefragt, wie man einem menschenverachtenden Regime wie der zaristischen Herrschaft in Russland bescheinigen könne, dass es erhebende Gefühle auslöse. Eine heftige und bittere Debatte über mehrere Nummern der Zeitschrift hinweg war die Folge, Teile der Diskussion wurden in anderen Kulturzeitschriften nachgedruckt. Die Debatte gilt als die zentrale kulturelle Debatte der 1890er Jahre.⁴⁰

Aus heutiger Sicht kann man jedoch feststellen, “dass der Gegensatz zwischen Sozialisten und Mystikern viel weniger groß war als oft betont wird. Richtete sich der Utopismus der letzteren auf das stark idealisierte Mittelalter, die Utopie der Sozialisten wurde nicht weniger abstrakt in die Zukunft projiziert.”⁴¹ Dies wird zum Beispiel an der Wortwahl der Sozialisten deutlich. Bei Henriette Roland Holst wurde der Übergang des Proletariats in die klassenlose Gesellschaft mit mystischen Worten beschrieben als ein “Wiederauferstehen in einer Transformation von Gefühl, Freude und Ekstase [...] eine Welt ist unter ihnen [...] über der sie sich schwebend fühlen, mächtig und frei.”⁴² Obwohl sie in ihrer Wortwahl selbst zu mystischen Termen neigte, stand Roland Holst

³⁹ Vgl. Leijnse, *Symbolisme*, Seite 166.

⁴⁰ Vgl. zur Debatte Offermanns, Cyrille; Prior, Frits: een debat over leven en kunst in “de kroniek”, in: van Kempen, Yves et al.: *Materialistische Literatuurtheorie*. Nijmegen 1973, Seiten 41-54.

⁴¹ “dat de tegenstelling tussen socialisten en mystici veel minder groot was dan vaak werd beweerd. Richtte het utopisme van de laatsten zich op de sterk geidealiseerde middeleeuwen, de utopie van de socialisten werd niet minder abstrakt in de toekomst geprojecteerd.” Offermanns; Prior, een debat, Seite 53.

⁴² “herrijzen in een transformatie van gevoel, vreugde en verrukking [...] een wereld is onder hen [...] waarboven zij zich voelen zweven, machtig en vrij.” Henriette Roland Holst, zitiert nach Leijnse, *Symbolisme*, Seite 169.

in den 1890er Jahren doch dem literarischen Mystizismus kritisch gegenüber, dem sie Kleinbürgertum vorwarf, wenn er sich nicht darum bemühe, die sozialistische Tendenz der Gesellschaft zu verdeutlichen.⁴³

Henriette Roland Holst, geborene van der Schalk, war gemeinsam mit ihrem Mann Richard Roland Holst das wichtigste Bindeglied zwischen literarischer Bewegung und sozialdemokratischer Partei. Sie war Schriftstellerin, er bildender Künstler. Gemeinsam engagierten sie sich in der Sozialdemokratie, zu deren radikalem Flügel sie gehörten. Bei der Abspaltung dieses Flügels im Jahre 1909 spielten sie eine wichtige Rolle, auch wenn sie erst 1911 den Schritt in die in Folge dieser Trennung gegründete kommunistische Partei (CPN) machten. Politisches und Mystisches spielten auch im weiteren Leben von Henriette Roland Holst eine Rolle. So blieb sie zwar bis zu ihrem Tod Mitglied der CPN, wendete sich aber nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt religiösen Themen zu.⁴⁴

Ein weiterer Unterschied zwischen *Tachtig* und *Negentig* sind die Gattungen, denen die Künstler zugehören. Die *Achtziger* waren vor allem literarisch geprägt. Für die *Neunziger* galt zuallererst die Architektur als die Kunst, mit der man in die Gesellschaft intervenieren könne, es lassen sich jedoch Künstler aller Gattungen finden. Als Paradebeispiel eines Kunstwerks im Sinne von *Negentig* gilt die neue Amsterdamer Kaufmannsbörse, die von dem Architekten Hendrik Petrus Berlage gebaut (daher allgemein auch als *Beurs van Berlage* bekannt) und von bekannten Malern, Glasern, Holzschnitzern und Bildhauern ausgestaltet wurde. Gleichzeitig zeigen sich an diesem Bauwerk auch die Widersprüche, denen die Künstler der *Beweging* ausgesetzt waren. Auf der einen Seite standen sie der Arbeiterbewegung nahe, auf der anderen Seite waren sie auf Aufträge des Kapitals angewiesen. Dass ausgerechnet eine Börse als Paradebeispiel einer Kunst gilt, die dem Sozialismus nahe war, entbehrt nicht einer gewissen Ironie.⁴⁵ Als Kunstepoche kann man der *Beweging van Negentig* am ehesten den Symbolismus zuordnen, auch wenn eine gemeinsame Einordnung aller Künstler zu einem Stil kaum möglich ist. Der Symbolismus wird von einem ähnlichen Gedanken getragen wie die

⁴³ Vgl. Leijnse, *Symbolisme*, Seite 170.

⁴⁴ Vgl. "Roland Holst, Henriette", in: Grote Winkler Prins encyclopedie in 26 delen. Deel 20. Amsterdam 1992⁹, Seiten 66-67.

⁴⁵ Vgl. Leijnse, *Symbolisme*, Seite 172.

Mystik der *Beweging van Negentig*. Er "will etwas anderes zur Darstellung bringen als das unmittelbar Reale und Sichtbare." Es geht darum, "in Verbindung zu treten mit dem Ungewöhnlichen, das den Geist von der vertrauten Welt entfernt."⁴⁶ Im Verständnis der Gemälde als Darstellung von etwas anderem, als Symbol für eine andere Welt hinter der Realität, trifft sich der Symbolismus mit dem Wunsch, dass einem die Kunst eine mystische Erfahrung ermöglichen soll.

Die *Beweging van Negentig* endete spätestens 1907, als mit dem Tode Pieter Lodewijk Taks das Erscheinen der von ihm herausgegebene und stark geprägten *De Kroniek* eingestellt wurde. Doch ein langes Jahrzehnt umfangreicher Debatten hatte bei den beteiligten Autoren und bei den Lesern Spuren hinterlassen. Die mystische Gedankenwelt ging nicht verloren.

2.2 Kurze Übersicht über das Leben Johan Huizingas⁴⁷

Johan Huizinga wurde 1872 in Groningen geboren, wo er auch seine Kindheit und Jugend verbrachte. Für diese Lebensphase gilt der mennonitische Hintergrund der Familie als prägend. Bereits während der Schulzeit interessierte sich Johan Huizinga für vergleichende Sprachwissenschaften und fremde Kulturen. Laut eigener Aussage hatte Edward B. Tylors Buch *Primitive Cultures* sein Interesse geweckt.⁴⁸ Seinen Wunsch, in Leiden vergleichende Sprachwissenschaften zu studieren, konnte er sich nicht erfüllen. Stattdessen blieb er in Groningen und schrieb sich für niederländische Philologie ein. Dieses Studium war damals noch nicht von Geschichte und Geographie getrennt, daher musste Huizinga Kurse in diesen Bereichen belegen, konnte allerdings auch außereuropäische Sprachen und Kulturen studieren. Auf seinen Geschichtsprofessor Petrus Blok muss er nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben. Während der Studienzeit nahm er aktiv am kulturellen Leben der Stadt und des Landes teil. In Groningen organisierte er Kunstausstellungen, beispielsweise die erste dortige Ausstellung mit Bildern Vincent van Goghs. In der Zeitschrift *De Kroniek* publizierte er einige Aufsätze. Die kulturelle Stimmung dieser Zeit hatte einen nachhaltigen Einfluss auf ihn, auch wenn er nicht direkt zur *Beweging van Negentig* gezählt wird, da er erst

⁴⁶ Gibson, Michael: Symbolismus. Köln et al. 1995, Seite 24.

⁴⁷ Soweit nicht anders vermerkt stützt sich dieses Unterkapitel auf Strupp, Johan Huizinga, Seiten 34-42 und van der Lem, Johan Huizinga.

⁴⁸ Huizinga, Johan: Mijn weg tot de Historie. Haarlem 1947, Seite 16.

20 Jahre später anfang, umfangreicher zu publizieren.⁴⁹ Walter Thijs spricht von dieser Prägung und fügt an, dass Huizinga danach nicht mehr mit der Zeit mitgegangen sei und für anschließende Tendenzen in Kunst und Kultur kein Interesse mehr gehabt habe.⁵⁰

Nach Abschluss des Studiums in Groningen verbrachte er ein Semester in Leipzig. An verschiedenen Stellen wird spekuliert, er habe dort bei Karl Lamprecht Vorlesungen gehört, was aber wohl auszuschließen ist. Für seine Promotion kehrte er nach Groningen zurück und schrieb über den Vidusaka, die komische Figur im altindischen Sanskritdrama.

Im Anschluss an sein Studium ging Huizinga 1897 nach Haarlem, um dort als Gymnasiallehrer zu arbeiten. Neben Niederländisch unterrichtete er auch Geschichte und Geographie. Parallel war er ab 1903 an der Universität von Amsterdam als Privatdozent für altindische Literatur- und Kunstgeschichte tätig. Unter dem Einfluss seines ehemaligen Lehrers Blok verschob sich sein Interesse während dieser Zeit von Sprache und Literatur hin zu Kunst und Geschichte. Auf Bloks Anregung hin erstellte Huizinga eine Quellensammlung zur mittelalterlichen Geschichte Haarlems und bewarb sich auf Bloks ehemalige Professur an der Universität Groningen, noch bevor die Quellensammlung, seine bis dahin einzige historische Publikation, erschienen war. Gegen den Widerstand der Fakultät verhalf Blok Huizinga zu dem Lehrstuhl und Huizinga trat 1905 die Professur für allgemeine und niederländische Geschichte an.

Schwerpunkt der folgenden 10 Groninger Jahre bildete die universitäre Lehre, in der er den gesamten Zeitraum vom Frühmittelalter bis zum 19. Jahrhundert abdecken musste, jedoch die Zeit zwischen 1200 und 1800 besonders beachtete. Er publizierte zu der Zeit wenig und nur kleinere Artikel. Die einzige Ausnahme bildet die umfangreiche Schrift zur Geschichte der Universität Groningen anlässlich ihrer 400-Jahrfeier.

1915 folgte Huizinga einem Ruf nach Leiden als Professor für allgemeine Geschichte und historische Geographie, damals einer der renommiertesten Lehrstühle der Niederlande. Kurz darauf begann er sich auch auf nationaler Ebene im Wissenschaftsbereich zu engagieren. Er wurde unter anderem Mitglied der *Niederländischen Akademie der Wissenschaften* und Redakteur bei *De Gids*, einer der wichtigsten Kulturzeitschriften

⁴⁹ Vgl. Knuvelder, Gerard: *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel 4. Den Bosch 1976⁵, Seiten 272f.

⁵⁰ Thijs, Huizinga en de beweging, Seite 33.

des Landes, die ein breites bildungsbürgerliches Publikum bediente. Aus dieser Zeit stammen auch viele Freundschaften zu Künstlern und Politikern der früheren *Beweging van Negentig*, darunter zu dem Ehepaar Roland Holst.⁵¹

Bis Mitte der 1920er Jahre folgte eine ausgesprochen produktive Phase. Es erschienen *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919 im Original, 1924 auf Deutsch als *Herbst des Mittelalters*), außerdem eine Erasmus-Biographie sowie mehrere biographische Aufsätze über andere mittelalterliche Personen. Huizingas starkes Interesse an mittelalterlichen Themen, das in dieser Publikationsliste zum Ausdruck kommt, sieht Hanssen den Neunzigern und ihrer Glorifizierung dieser Epoche geschuldet.⁵² Die Drucklegung von Vorträgen zur Geschichtstheorie, zwei Studien über die aktuelle Gesellschaft der USA und eine Biographie seines verstorbenen Freundes, dem Künstler Jan Veth, aus dem gleichen Zeitraum zeigen Huizingas thematische Vielfalt über das Mittelalter hinaus. Innerhalb der Universität übte er erst das Amt des Dekans der literaturwissenschaftlichen Fakultät und später auch das des Rektors aus. In dieser Funktion verwies er im April 1933 den Leiter einer deutschen Studentendelegation wegen antisemitischer Tendenzen der Universität. Daraufhin wurden seine Vorträge in Deutschland abgesagt und die *Historische Zeitschrift* distanzierte sich von einem bereits im Druck befindlichen Artikel Huizingas. *Herbst des Mittelalters* konnte jedoch weiterhin ungehindert erscheinen.

In den 1930er Jahre war Huizinga auch auf internationaler Ebene als Wissenschaftler aktiv. Er gehörte unter anderem einer Völkerbundkommission an. Inhaltlich dominierten zu dieser Zeit seine kulturkritischen Schriften wie beispielsweise *Im Schatten von morgen*, die ihn zu einem der einflussreichsten Intellektuellen der Niederlande machten und mit großen Werbeaktionen in den Buchhandel kamen. 1938 erschien *Homo Ludens*, inhaltlich eine Mischung aus Anthropologie, Kulturgeschichte und Zeitkritik. Nach der Besetzung der Niederlande 1940 durch deutsche Truppen ging das Leben einige Zeit noch verhältnismäßig normal weiter, da die Deutschen hofften, durch eine milde Besatzungspolitik die Niederländer für sich einzunehmen. Diese Politik scheiterte aus verschiedenen Gründen und die Deutschen beeinträchtigten zunehmend den Alltag in den Niederlanden, auch an den Universitäten. Daraufhin bat Huizinga 1942

⁵¹ Vgl. zur Bedeutung dieser Freundschaften Kempers, Bram: De verleiding van het beeld. Het visuele als blijvende bron van inspiratie in het werk van Huizinga, in: Tijdschrift voor Geschiedenis, Jg. 105 (1992), Seiten 38f.

⁵² Vgl. Hanssen, Huizinga en de troost, Seiten 230-243.

kurz vor der generellen Schließung der Universitäten um seine Emeritierung, die ihm auch gewährt wurde. Kurz darauf wurde er verhaftet und als potentiell zu erschießende Geisel interniert. Im Geisellager verschlechterte sich sein Gesundheitszustand und er wurde wieder entlassen, da die Deutschen seinen Tod aufgrund schlechter Haftbedingungen vermeiden wollten. Er hatte aber die Auflage erhalten, nicht nach Leiden zurückzukehren und musste sich in das Dorf De Steeg bei Arnhem zurückziehen. Hier verstarb er im Februar 1945. Sein letztes Buch *Geschändete Welt* konnte erst nach Kriegsende posthum erscheinen.

3. Kulturgeschichte als Methode

Johan Huizinga hat sich Zeit seines Lebens nur am Rande mit theoretischen und methodischen Fragen beschäftigt. Studierenden, die sich schwerpunktmäßig mit der Geschichtstheorie beschäftigen wollten, empfahl er: “nehmen Sie davon ausreichend Kenntnis, aber begeben Sie sich nicht hinein, denn es lenkt Sie nur von der eigentlichen Arbeit des Historikers ab.”⁵³ Trotz dieser Warnung hat Huizinga selbst doch genügend Artikel auf diesem Gebiet veröffentlicht, um als Geschichtstheoretiker interessant zu sein. Nennenswert sind seine Antrittsvorlesung aus dem Jahr 1905, die sich intensiv mit den Gemeinsamkeiten von Kunst und Geschichte auseinandersetzt und der hier ein eigenes Unterkapitel eingeräumt wird, sowie mehrere Artikel der 1920er Jahre, die in einem zweiten Unterkapitel zusammengefasst werden. Neben dem immer wieder betonten Zusammenhang mit der Kunst, ist die Stellung des forschenden Subjekts ein zweiter wesentlicher Gesichtspunkt in Huizingas historischer Theorie. Diese beiden Aspekte einen die über einen langen Zeitraum entstanden Schriften und bilden die Leitlinien der Untersuchung in diesem Kapitel.

3.1 Geschichte und Kunst: die Antrittsvorlesung aus dem Jahr 1905

1905 wird Johan Huizinga als Professor für allgemeine und vaterländische Geschichte an die Universität Groningen berufen. Mit einer Antrittsvorlesung unter dem Titel *Der ästhetische Anteil von historischen Vorstellungen* präsentiert er sich am 4. November 1905 der akademischen Öffentlichkeit.⁵⁴ In dieser Vorlesung positioniert Huizinga die Geschichte im Spannungsfeld zwischen Naturwissenschaft und Kunst, dabei macht der Titel schon deutlich, dass Huizinga sie an die Kunst heranrückt.

Darüber hinaus verarbeitet Huizinga eine große Anzahl weiterer Themen in seiner Antrittsvorlesung, wodurch es schwer wird, seinem Argumentationsstrang zu folgen. Auf die Zuhörer muss die Vorlesung damals daher ermüdend gewirkt haben, wie Huizinga später selbst zugibt.⁵⁵ Hinter der Frage nach der Kunst verbirgt sich die Frage

⁵³ “Neemt er eenige kennis van, maar begeeft er U niet in, want het leidt U af van het eigenlijke werk van den historicus.” Huizinga, *Mijn weg*, Seite 45.

⁵⁴ Huizinga, Johan: *Het esthetische bestanddeel van geschiedkundige voorstellingen*, in: ders.: *De taak der cultuurgeschiedenis. Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door Wessel E. Krul.* Groningen 1995, Seiten 7-34.

⁵⁵ Huizinga, *Mijn weg*, Seite 45.

nach dem subjektiven Anteil des Historikers in der historischen Erkenntnis, wie sie in der Methode des Nacherlebens und des Einfühlens in die Geschichte zum Ausdruck kommt. Huizinga spricht auch über die Fragen, ob Einzelpersonen oder anonyme Einheiten, wie beispielsweise Klassen, im Mittelpunkt des historischen Interesses stehen, ob es historische Gesetzmäßigkeiten gibt, darüber, welche Bedeutung die Psychologie für die Geschichtswissenschaft hat und welche Gegenstände und Themen für ihn selbst im Mittelpunkt der Forschung stehen. Huizinga entwickelt also ein ausgesprochen ambitioniertes Programm, welches hier nicht in allen Details nachvollzogen werden kann. Der Fokus dieses Kapitels soll auf die Abgrenzung der Geschichte von den Naturwissenschaften und die Frage nach dem Verhältnis von Geschichte und Kunst gerichtet sein. Dabei wird der Vorlesungstext anhand der verschiedenen Gemeinsamkeiten, die Huizinga zwischen Geschichte und Kunst sieht, systematisiert, anstatt ihn in seiner ursprünglichen Form wiederzugeben.

Huizinga beginnt die Vorlesung zunächst mit einer Zusammenfassung der aktuellen wissenschaftstheoretischen Debatte in Deutschland. In dieser wurde die Frage behandelt, ob sich analog zu Naturgesetzen historische Gesetzmäßigkeiten finden ließen und ob diese das Ziel historischer Forschung sein müssten. Für Huizinga haben die Neukantianer, wie z.B. Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert und Georg Simmel, diese Frage ausreichend geklärt. Ihre Gedanken zusammenfassend erklärt er, dass historische Gesetze nicht Ziel der Forschung seien und es eine eigenständige Theorie der Geisteswissenschaft geben müsse. Damit stellt sich Huizinga auch gegen Karl Lamprecht, auf den er immer wieder als Negativbeispiel verweist. Dieser versuche, Geschichtsverläufe in Gesetze zu pressen.⁵⁶

Die wesentliche Differenz zwischen Natur- und Geschichtswissenschaft liegt für Huizinga in der Tätigkeit des Historikers. Während die Naturwissenschaft Phänomene erklären möchte, ginge es in der Geschichte um "Verstehen" und "Begreifen", womit er auch hier wieder Formulierungen aus der deutschsprachigen Diskussion aufgreift. Diese Konzepte lassen sich für Huizinga nicht durch Abstraktion erreichen, sondern durch das Einlassen auf ein "Nacherleben".⁵⁷ Dieses Nacherleben lasse sich nur durchführen, wenn an einzelnen historischen Individuen geforscht werde. Dazu gehöre auch,

⁵⁶ Huizinga, *ästhetische Bestandteile*, Seiten 9 und 12f.

⁵⁷ Von ihm ins Niederländische übersetzt mit "opnieuw meeleven" (erneut mitleben). Ebd., Seite 20.

dass man auf Details achte und wahrnehme, denn erst durch diese werde das historische Leben plastisch. Einem gelungenen Nacherleben wird man nach Huizinga also nur gerecht, wenn man im Gegensatz zur Naturwissenschaft auf Abstraktionen verzichtet. Zu den notwendigen Details gehöre auch die Leidenschaft der Menschen. An dieser Stelle wird die Bedeutung des Irrationalen und der Emotionen für Huizingas deutlich. Sie sollen im Leben der Erforschten deutlich gemacht werden. Wer der Geschichte die nicht-rationalen Elemente nimmt, verengt diese seiner Meinung nach unnötigerweise.⁵⁸

Der Ferne der Geschichtswissenschaft von der Naturwissenschaft steht für Huizinga die Nähe zur Kunst gegenüber. Seine eigentliche Frage ist die nach den ästhetischen Elementen in der historischen Forschung. Die Überlegungen hierzu werden durch das allgemeine Plädoyer eingeleitet, dass die Geisteswissenschaft nicht zu sehr auf die messenden Wissenschaften schauen solle. Im Prinzip könne es der Geschichte egal sein, ob sie sich Wissenschaft nennt oder nicht. Sie befriedige das unbestreitbare menschliche Bedürfnis, etwas über die Vergangenheit zu erfahren, und erhalte daraus ihre Existenzberechtigung. Wenn sie den Anspruch auf Exaktheit, den die Naturwissenschaft an sie stellt, beiseite lässt, müsse sie den Kontakt zur Kunst auch nicht mehr fürchten.⁵⁹ Setzt man sich über die chaotische Anordnung des Textes hinweg und fasst die folgenden Ausführungen zusammen, lassen sich vier Verknüpfungen von Geschichte und Kunst extrahieren, die Huizinga anführt. Seiner Ansicht nach benötigen beide Phantasie zum Umbilden, beide werden aus dem gleichen mystischen Lebensgefühl gespeist, Geschichte muss auf Bildlichkeit in der Darstellung bedacht sein und Kunst eignet sich als historische Quelle.

Die einfachste, auf der Hand liegende Antwort darauf, wie Geschichte und Kunst zusammenhängen, lehnt er jedoch ab. Dabei handelt es sich um den Gedanken, dass der Historiker sich beim Forschen rational dem Gegenstand nähere, dann aber im Schreibprozess Phantasie bräuchte und hier eine gewisse künstlerische Veranlagung hilfreich sei, um zu einem sprachlich und stilistisch hochwertigen Text zu kommen. Diese Position sieht Huizinga bei Ernst Bernheim, der zwischen der historischen Forschung, für die keine Phantasie gebraucht wird, und dem historischen Schreiben unter Zuhilfen-

⁵⁸ Huizinga, *ästhetische bestanddeel*, Seite 25.

⁵⁹ Ebd., Seite 15.

ahme der Phantasie unterscheide.⁶⁰

Dagegen setzt Huizinga seine eigene Position, welche die Trennung in Forschung und Schreiben aufhebt, denn für ihn wird bereits beim Forschen Phantasie eingesetzt. Schon im Betrachten der historischen Gegebenheiten kommt das Element zum Tragen, welches für ihn die Gemeinsamkeit von Geschichte und Kunst ausmacht. “Der Faktor, den die Bearbeitung der Geschichte mit der Kunst gemein hat, tritt bereits von dem Augenblick an in Erscheinung, in dem die erste historische Vorstellung, das erste historische Bild sich formt.”⁶¹

In seinen Ausführungen stützt sich Huizinga dabei vor allem auf Rickert und Simmel, von denen er den Begriff des “Umbildens” übernimmt. Fakten und historische Gegebenheiten werden laut dieser Position nicht einfach durch den Historiker betrachtet und eins zu eins wiedergegeben, also abgebildet, sondern immer schon im Prozess des Betrachtens umgebildet und vereinfacht. “Was die Geschichte hinsichtlich der Geschichte vollführt, kann niemals Photographieren sein, immer ist es Umbilden.”⁶² Dieser Prozess ist für Huizinga stets irrational und nicht unter logische Gesetze zu bringen, man könne ihn nicht genau wissenschaftlich erklären. Mit dieser Feststellung widerspricht er erneut der Annahme, Geschichte sei der Naturwissenschaft nahe. Vor allem aber macht dieser Vorgang für Huizinga die Nähe zum Künstler deutlich, denn dieses Umbilden und die dazu benötigte Phantasie des Historikers “stehen in einer Reihe mit den rätselhaftesten künstlerischen Intuitionen”⁶³, wie Huizinga mit einem Zitat Eduard Sprangers sagt.

Hinter dieser “rätselhaften Intuition” verbirgt sich die zweite Gemeinsamkeit von Geschichte und Kunst. Sie haben für Huizinga etwas gemeinsam, das vor dem jeweiligen Schaffensprozess liegt. Künstler und Historiker arbeiteten aus der gleichen Quelle der Intuition und Ergriffenheit heraus. Auch wenn Huizinga hier etwas im Vagen lässt, was er genau meint, lässt sich diese Intuition doch am besten als etwas Mystisches interpretieren, eine gemeinsame Teilhabe an etwas Geistigem. Die Wortwahl erinnert stark an den Mystizismus der *Beweging van Negentig* und lässt sich in deren Kontext

⁶⁰ Vgl. Huizinga, *ästhetische bestanddeel*, Seiten 14 und 19.

⁶¹ “De factor, die de geschiedbeoefening met de kunst gemeen heeft, treedt reeds in werking van het oogenblik af, dat de eerste historische voorstelling, het eerste historische beeld zich vormt.” Ebd., Seite 15.

⁶² “Wat de geschiedenis ten opzichte van het verleden volvoert, kan nimmer fotograferen zijn, altijd is het verbeelden.” Ebd., Seite 17.

⁶³ Eduard Spranger, zitiert nach Huizinga, *ästhetische bestanddeel*, Seite 18.

einordnen. Diese Art der Erkenntnisgewinnung steht einer positivistischen Wissenschaft diametral gegenüber.

Als dritte Gemeinsamkeit von Geschichte und Kunst lässt sich die Anschaulichkeit ausmachen. So wie die Geschichte nur in bildlichen Vorstellungen wahrnehmbar sei, so sei sie auch nur möglichst anschaulich, also als detaillierte Beschreibung, als "Bild", darstellbar. Der ästhetische Anteil der Geschichtswissenschaft bezieht sich damit auch auf die Schilderung des Vergangenen. Idealerweise sei diese so genau, dass der Historiker die Phantasie der Leser anregt, bei ihnen ein möglichst lebendiges Bild der Vergangenheit entsteht und sie zum Nacherleben in Stande versetzt werden. Hier betont Huizinga jedoch einen entscheidenden Unterschied zur Literatur und den anderen Künsten. Der Historiker müsse streng darauf achten, dass er dem Bild nichts hinzufügt, was er nicht selbst in der Vergangenheit wahrgenommen hat. Seine Phantasie darf nicht die Überhand gewinnen.

Als letztes ästhetisches Element in der Geschichte führt Huizinga mögliche künstlerische Quellen an. Insgesamt ist es erstaunlich, was Huizinga alles als mögliche Quelle in Betracht zieht. Auch das Erleben einer Landschaft gehört für ihn zum historischen Studium, um sich ein möglichst umfangreiches und lebendiges Bild der Vergangenheit zu machen. Insbesondere spricht sich Huizinga gegen eine Verengung der Geschichte auf juristische Quellen aus, wie sie in Teilen der Mittelalterforschung zum Zeitpunkt seiner Antrittsvorlesung praktiziert wurde. Im Gegensatz zu diesem Forschungsansatz rückt Huizinga kunstgeschichtliche Quellen, insbesondere Gemälde, in den Fokus. Diese gehören für ihn zwingend zum Bild einer vergangenen Epoche dazu, oft stehen sie für ihn sogar im Mittelpunkt, da er ihre Anschaulichkeit als am größten einschätzt. Einer Verengung der Geschichte auf Kunstgeschichte tritt er jedoch ebenfalls entgegen. Die Frage, welche Quellengattung zu welchem Zweck dient, führt Huizinga nicht abschließend aus, eine Systematisierung dieser Gedanken findet nicht statt.

Der Gedanke an Gemälde als historische Quelle wird von Huizinga auch nicht argumentativ, sondern eher assoziativ eingeführt. Er springt vom Gedanken, dass Geschichte Bilder vor dem inneren Auge entwerfen müsste, zu dem Gedanken, dass Geschichte sich auf die bildenden Künste beziehen müsse. Die Brücke zwischen diesen Gedanken baut Huizinga nicht. Vermutlich war für Huizinga der Gedanke der *Beweging van Negentig*, dass Kunst am nächsten am Leben steht, so selbstverständlich, dass er ihn nicht ausführen musste. Denn wenn Kunst und Geschichte sich aus der gleichen

Intuition und dem gleichen mystischen Lebensverständnis speisen, ist es für Huizinga naheliegend, Kunst vergangener Zeiten zu verwenden, um mit der künstlerischen Intuition, die in ihnen verborgen liegt, die historische zu wecken und so den Blick auf das Empfinden der zu beschreibenden Personen offen zu legen.

Auffällig ist, dass Huizinga in seiner Vorlesung stets von Kunst redet und der Begriff der Kultur nur einmal am Rande der Vorlesung auftaucht. Kulturgeschichte als Forschungsansatz greift er gar nicht auf. Huizinga sieht sich anscheinend noch nicht als Kulturhistoriker und fasst die vielen Details, die sein Bild von Geschichte ausmachen, noch nicht zu diesem Begriff zusammen, den er erst in den 1920er Jahren verwenden wird.

Unvermittelt erscheint am Ende der Vorlesung noch ein weiterer Aspekt: das Streben des Historikers nach Wahrheit. Dieses ist in der Meinung Huizingas das oberste ethische Gebot für den Historiker. Wenn er dieses Gebot stets beachte, müsse man keine Angst haben, dass die subjektive Weise der Erkenntnis sich in falschen historischen Texten niederschläge. Er hält also unbedingt am Begriff einer objektiven Wahrheit fest.⁶⁴ Der Text scheint dadurch widersprüchlich zu werden und eine methodische Geschlossenheit zu vermissen. Er ist ein Kennzeichen dafür, dass Huizinga stets beide Seiten verknüpfen möchte, die subjektive Weise der Erkenntnisgewinnung und die objektive Wahrheit.

Einen interessanten Interpretationsansatz für die Antrittsvorlesung bietet Wessel E. Krul, der die subjektive und objektive Seite zusammendenken möchte und ein Auseinanderfallen der Vorlesung so vermeidet.⁶⁵ Krul bezieht die Antrittsvorlesung auf Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*. In dieser Schrift versucht Kant unter anderem zu begründen, wie so genannte ästhetische Urteile über die Schönheit von Kunstwerken möglich sind. Kant möchte darlegen, dass diese Urteile zwar subjektiv sind, da sie vom Schönheitsempfinden des einzelnen Betrachters gefällt werden, aber dennoch eine allgemeine Gültigkeit beanspruchen können. Damit dies gewährleistet ist, muss das ästhetische Urteil interessenlos gefällt werden, der Betrachter muss dem Kunstwerk uninteressiert und ohne eine andere Motivation als dem Kunstgenuss gegenüber-

⁶⁴ Vgl. Huizinga, *ästhetische bestanddeel*, Seite 32.

⁶⁵ Vgl. Krul, *Huizinga's defenitie*, Seiten 257f.

stehen.⁶⁶

Laut Krul überträgt Huizinga dieses Modell der Interessenlosigkeit auf die Geschichte. Huizinga fordert (etwas polemisch), dass der strenggläubigste Protestant und der linientreueste Marxist zum gleichen historischen Urteil kommen müssten.⁶⁷ Beide sollten die Geschichte ohne inhaltliche Bewertung betrachten und dabei ihre persönlichen Ansichten außen vor lassen. Also verlangt auch Huizinga eine interessenlose Betrachtung. Nur dadurch könne die "Intuition" frei arbeiten und sich auf das historische Bild einlassen.

Die Interpretation Kruls macht den Text auf jeden Fall verständlicher und erscheint zulässig, da Huizinga selbst mehrmals betont, dass historische und künstlerische Intuition sich aus der gleichen Quelle speisen. Auch die Interessenlosigkeit findet sich am Beispiel vom Protestanten und Marxistenten im Vorlesungstext. Huizinga selbst verweist jedoch nicht auf Kant und Krul lässt offen, ob Huizinga Kant selbst direkt herangezogen oder nur durch die deutschen Neokantianer vermittelt wahrgenommen hat. Der Vorlesung selbst lässt sich nicht entnehmen, dass ihr ein ähnlich umfangreiches erkenntnistheoretisches Konzept wie die ästhetische Urteilskraft Kants zugrunde liegt.

Die Bedeutung der Antrittsvorlesung wird in der Literatur unterschiedlich bewertet. Während Krul ihr einen großen Stellenwert einräumt und sie als wichtigen geschichtstheoretischen Schritt im Leben Huizingas sieht, stellt Anton van der Lem sie als eher nebensächlich dar. Insbesondere die Auseinandersetzung mit den deutschen Neokantianern wird verschieden beurteilt. Ob Huizinga sich intensiv mit ihnen auseinandergesetzt hat oder sie nur im Rahmen seiner Vorlesung als Stichwortgeber benutzt hat, um seine eigenen Ideen zu untermauern, bleibt undeutlich. Strittig ist vor allem, ob man die Vorlesung als verbindliches Forschungsprogramm verstehen soll, das Huizingas folgende Arbeiten vorgibt oder ob es sich um eine Gelegenheitsarbeit handelt.⁶⁸ Letzterer Eindruck wird durch eine spätere Bemerkung provoziert, nach der Huizinga sich den Vorlesungstext nie wieder angeschaut habe.⁶⁹ Da aber, wie im weiteren Verlauf

⁶⁶ Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. [Berlin 1799]. Wiesbaden 1974, Seiten 115-160.

⁶⁷ Huizinga, *esthetische bestanddeel*, Seite 11.

⁶⁸ Vgl. Krul, *Huizingas defenitie*, Seite 248 und van der Lem, *Johan Huizinga*, Seite 116.

⁶⁹ Vgl. van der Lem, *Johan Huizinga*, Seite 116.

dieser Arbeit gezeigt werden wird, Aspekte der Vorlesung stets wieder in den Schriften Huizingas erscheinen, kann sie nicht gänzlich ohne Bedeutung gewesen sein.

In der Vorlesung nimmt Huizinga selbst zu dieser Frage Stellung. Er vergleicht den Text der Vorlesung mit den ersten Schritte auf einer Wanderung: es ist klar, in welche Richtung es geht, wenn auch der genaue Weg nicht an allen Stellen festgelegt ist.⁷⁰

Huizinga skizziert ein Forschungsprogramm, welches auf ein detailreiches Bild der Geschichte zielt und künstlerische Produkte als wesentliches Quellenmaterial mit in den Blick nimmt. Das Leben und Handeln historischer Personen steht im Mittelpunkt, nur durch sie vermittelt werden größere Strukturen wahrnehmbar, seien es beispielsweise historische Prozesse oder gesellschaftliche Gruppen wie Klassen als Akteure. Er will keine Gesetze historischer Entwicklung aufstellen. Dieses Programm wird im Laufe von Huizingas Lebens modifiziert, konkretisiert und insbesondere in seinen Forschungsprojekten weiterentwickelt. Ein Bruch, ein Wandern in eine andere Richtung, um bei Huizingas Bild zu bleiben, findet jedoch nicht statt.

3.2 Aufgaben der Kulturgeschichte: theoretische Schriften der 1920er Jahre

Die größte Anzahl geschichtstheoretischer Texte Johan Huizingas entstand in den 1920er Jahren. Sie ergänzen sich und können zusammen als eine Theorie der Kulturgeschichte gelesen werden. Die Texte sollen hier nicht einzeln vorgestellt werden. Stattdessen soll ihr Inhalt anhand zentraler Ideen, die in mehreren Texten vorkommen, erschlossen werden. Dabei handelt es sich im einzelnen um die Schrift, die Huizinga 1920 in der Auseinandersetzung um ein neues niederländisches Nationalmuseum geschrieben hat,⁷¹ um Huizingas Text zur Definition des Begriffs der Geschichte und um den Text *Aufgaben der Kulturgeschichte*, die mit Abstand längste geschichtstheoretische Schrift Huizingas. Der Definitionstext und *Aufgaben* sind die bekanntesten theoretischen Schriften Huizingas, die beide bereits kurz nach Erscheinen in den Niederlanden auch auf deutsch publiziert wurden.⁷² Eine englische Übersetzung des Textes *Aufgaben der Kulturgeschichte* existiert ebenfalls.

⁷⁰ Huizinga, esthetische bestanddeel, Seite 7.

⁷¹ Huizinga, Johan: Het historisch museum, in: ders.: Verzamelde Werken II. Haarlem 1948. Seiten 559-569.

⁷² Sie wurden gemeinsam in einem Sammelband Huizingas abgedruckt. Huizinga, Johan: Wege der Kulturgeschichte. München 1930. Darin: Aufgaben der Kulturgeschichte, Seiten 7-77; Über eine Definition des Begriffs Geschichte, Seiten 78-88.

Die drei Texte werden hier anhand folgender Begriffe zusammengefasst: Fragestellung, historische Sensation, Form, Begriff der Geschichte und Kultur. Wenn es thematische Überschneidungen zur Groninger Antrittsvorlesung gibt, wird auch untersucht, inwiefern sich die Ideen der Texte der 1920er Jahre von denen des Jahres 1905 unterscheiden und ob eine Weiterentwicklung in Huizingas Denken oder auch eine Korrektur von früheren Vorstellungen stattgefunden hat.

Huizinga entwickelt nicht nur eigene Vorstellungen einer Kulturgeschichte, sondern setzt sich über weite Strecken auch kritisch mit anderen Geschichtskonzeptionen auseinander. Seine Kritik kann im Folgenden nicht ausführlicher thematisiert werden, sei hier aber zumindest kurz skizziert, um einen vollständigeren Eindruck seiner Positionen zu ermöglichen.

Krul sieht Huizingas Ziel darin, in der Geschichte Zusammenhänge aufzuzeigen und Einheitlichkeit zu stiften, jedoch unterscheidet Huizinga richtige und falsche Möglichkeiten, zu einer Gesamtdarstellung zu gelangen.⁷³ Einen Großteil seiner Kritik richtet Huizinga deshalb darauf, die in seinen Augen falschen Zusammenhänge in der Geschichtswissenschaft zu widerlegen. Zwei Punkten gilt dabei sein Hauptaugenmerk. Zum einen kritisiert Huizinga wie schon 1905 eine Geschichtswissenschaft, die in der Vergangenheit nach Gesetzen naturwissenschaftlicher Art sucht und innerhalb dieser insbesondere Versuche, die Geschichte als Organismus zu begreifen, der sich quasi naturwüchsig nach inneren Gesetzen entwickle.⁷⁴ Zum anderen problematisiert Huizinga das Genre der historischen Romane, das er sehr deutlich kritisiert. Er wirft ihm vor, Gefühle in die Vergangenheit zu interpretieren und so Zusammenhänge zu stiften, für die es keinen Beweis gebe.⁷⁵

In beiden Fällen kann man die Kritik wie folgt zusammenfassen: in die Vergangenheit werde etwas interpretiert, das nicht aus den Quellen geschlossen werden könne. Sowohl die Gesetze des Organismus, als auch die erdichteten Gefühlswelten einer historischen Persönlichkeit missachten nach Huizingas Ansatz das Gebot zur Wahrheit und eignen sich daher nicht als Versuch, die Eindrücke der Vergangenheit zusammenzuführen. Huizinga stellt diesen Modellen der Geschichtsschreibung eigene Konzeptionen

⁷³ Krul, *Huizingas definitie*, Seite 295.

⁷⁴ Vgl. Huizinga, *Aufgaben*, Seiten 20-33.

⁷⁵ Vgl. *ebd.*, Seiten 33-46.

nen entgegen, wie eine Einheitlichkeit zu stiften sei.

Fragestellung

Gleich zu Beginn der Schrift *Aufgaben der Kulturgeschichte* macht Huizinga aber deutlich, dass es in seinen Augen für Historiker ebensowenig zulässig ist, sich wiederum gar nicht um eine Synthese, eine Zusammenführung der historischen Details zu bemühen. Dies ist ein weiterer Vorwurf an seine zeitgenössischen Kollegen. Sie würden unendliches Material anhäufen, ohne zu wissen, warum und zu welchem Zweck. Das Argument, erst zukünftige Generationen könnten ein zusammenhängendes Bild der Geschichte oder einer ihrer Epochen erstellen, wenn alle Quellen publiziert wären und alle Detailstudien abgeschlossen seien, lässt Huizinga nicht gelten. Historische Forschung muss sich seiner Meinung nach bereits im Prozess der Forschung um eine Synthese der Fakten bemühen.

Zentral für Huizinga ist in diesem Prozess die Formulierung einer Fragestellung. Wenn Quellen nicht mit einer konkreten Fragestellung publiziert werden oder wenn Detailstudien nicht mit einer klaren Fragestellung unternommen werden, ergäben sie keinen Sinn, denn die Fakten sprächen nicht alleine oder für sich. „Auch die vollständigste und beste Überlieferung ist an sich stumm und amorph. Geschichte liefert sie erst als Antwort auf die Fragen, die man an sie stellt.“⁷⁶ Der Historiker muss also auf sein Vorwissen aufbauen und aus diesem heraus eine Frage an das Material stellen, um zu neuer Erkenntnis zu kommen. Dieses Vorwissen darf aber kein hermetisch abgeschlossener Bereich sein, vielmehr muss die Offenheit vorhanden sein, neu gewonnene Erkenntnisse aufzunehmen und dem Bild hinzuzufügen. Nur so kann ein Forschungsprozess in den Augen Huizingas gelingen.

Huizingas Ausführungen zur Fragestellung sind Konkretisierungen der Ideen zur „Umbildung“ aus seiner Antrittsvorlesung. Dort blieb es sehr vage, was man sich unter dem „Umbilden“ vorzustellen habe und wie dieser Prozess von statten gehe. Dies führt er nun genauer aus. Die Geschichte wird anhand der vorher gewonnenen Erkenntnisse unter den Fragen, die man an das Material stellt, umgebildet und neu erschaffen. Dem Subjekt des Historikers wird hierdurch eine zentrale Rolle im Prozess der Geschichtswissenschaft eingeräumt.

⁷⁶ Huizinga, *Aufgaben*, Seite 17.

Historische Sensation

Das spannendste Element in Huizingas Geschichtstheorie der 20er Jahre ist die *historische sensatie*. Schon Werner Kaegi wies 1930 in seiner Übersetzung auf die Probleme hin, die die Übertragung des Begriffs ins Deutsche macht und entschied sich in Absprache mit Huizinga für die Wiedergabe als *historischer Sinn*.⁷⁷ Im Gegensatz dazu steht die Deutung Frank R. Ankersmits, der von *historischer Erfahrung* spricht.⁷⁸ Richtig treffend sind beide Übersetzungen nicht, da im Begriff *Sinn* vor allem der Aspekt körperlicher Sinnlichkeit, in der *Erfahrung* das Kognitive betont wird. Huizinga geht es aber genau um dieses Aufeinandertreffen von körperlich-sensorischer Erfahrung mit einer kognitiven Reaktion in der Gefühlsempfindung. Daher werde ich in der Folge von *historischer Sensation* sprechen, da meinem Sprachempfinden nach die wörtliche Übersetzung dieses Zusammenkommen am besten ausdrückt.

In Huizingas Beschreibung kann der Kontakt mit einem Gegenstand aus der Vergangenheit dieses Gefühl auslösen. In dieser historischen Sensation vermittelt sich die Vergangenheit dem Subjekt direkt, Huizinga spricht vom direkten Kontakt des Historikers mit der Vergangenheit.⁷⁹ Das Gefühl, das sich einstellt, beschreibt Huizinga als ein positives, als einen Genuss.

Die Idee der historischen Sensation legt Huizinga erstmals in einem Zeitschriftenartikel aus dem Jahr 1920 dar. Zu diesem Zeitpunkt tagt eine Kommission, die sich um eine Neuordnung der staatlichen Museen der Niederlande bemüht und eine Trennung der Sammlungen in Kunst- und historische Museen anstrebte. Huizinga macht hinter dieser Teilung eine systematische Trennung in Kunst und Geschichtswissenschaft aus und eine Trennung in Genuss und Studium als Ziel des Museumsbesuchs. Angesichts der Stoßrichtung seiner Antrittsvorlesung verwundert es nicht, dass sich Huizinga massiv gegen die Trennung von Kunst und Wissenschaft wehrt. Zwar widerspricht er nicht dem generellen Plan, die Museen zu trennen, er interveniert aber gegen die Kriterien, nach denen die Sammlungen getrennt werden sollen. Laut Huizinga will die Kommission zwischen den Sammlungsstücken trennen, die einen Kunstgenuss garantieren und denjenigen, die sich "nur" historisch studieren ließen. Gegen diese Trennung führt Huizinga an, dass es nicht nur ein Gefühl des Kunstgenusses gebe, sondern dass sich

⁷⁷ Anmerkung Werner Kaegis zur Übersetzung, in: Huizinga, Aufgaben, Seite 47.

⁷⁸ Vgl. Ankersmit, Sprache und historische Erfahrung.

⁷⁹ Huizinga, Aufgaben, Seiten 50f.

auch bei der Betrachtung von Gegenständen aus historischer Perspektive ein Genuss einstelle, der dem Kunstgenuss verwandt sei. Er fordert daher, die Sammlungen nach der Perspektive zu trennen, ob bei Gegenständen historischer oder künstlerischer Genuss ausgelöst wird und welcher überwiegt.⁸⁰

Huizinga führt dann genauer aus, was er mit dem historischen Genuss meint. Er beschreibt, wie durch historische Gemälde dieser Genuss konkret bei ihm ausgelöst wird:

“Es kann sein, dass solch ein historisches Detail [...] mir auf einmal das Gefühl eines unmittelbaren Kontakts mit der Vergangenheit gibt, eine Sensation, genauso tief wie der reinste Kunstgenuss, ein (lach’ nicht) beinahe ekstatisches Gewahrwerden nicht mehr ich selbst zu sein, überzufluten in die Welt außerhalb von mir, eine Berührung mit dem Wesen der Dinge, das Erleben der Wahrheit durch die Geschichte.”⁸¹

Der zentrale Inhalt der historischen Sensation ist also der *direkte* Kontakt mit der Vergangenheit, welche das Gefühl von Genuss auslöst. Ausgelöst wird dieser Kontakt für Huizinga durch historische Gegenstände und Überlieferungen jeglicher Art. Hierfür führt er in den Texten verschiedene Beispiele an, wie Gemälde, Lieder, Webstühle und Urkunden. Kriterium sei, dass sie von der Person, in der sie die historische Sensation auslösen, für echt gehalten werden. Huizinga arbeitet vor allem mit der Beschreibung dessen, was bei ihm selbst das Gefühl auslöst. Es handelt sich um Gegenstände, die einen gewissen Detailreichtum besitzen. Ein Kontakt zur Vergangenheit scheint eher möglich, wenn sich über das Wissen um Kleinigkeiten ein genaues Bild einstellen kann.

Dass Huizingas Idee einer historischen Sensation esoterisch und lächerlich erscheinen kann, scheint ihm selbst bewusst gewesen zu sein. Schließlich fordert er im obigen Zitat den Leser selbst ausdrücklich auf, sein Lachen zu unterdrücken. Er muss sich also um so mehr bemühen, die Idee zu fundieren. Dies versucht er mit Hilfe der Kunsttheorie zu erreichen. Die Vorstellung, ein Objekt könne eine Gefühlssensation auslösen, ist der *Beweging van Negentig* entnommen.

Huizinga verweist selbst auf die Quelle, auf Basis derer er sein Konzept der historischen Sensation entwickelte: einen literaturkritischen Aufsatz aus der Zeitschrift *De*

⁸⁰ Huizinga, *historisch museum*, Seite 565.

⁸¹ “Het kan zijn, dat zulk een historisch détail [...] mij opeens het gevoel geeft van een onmiddelijk contact met het verleden, een sensatie even diep als het zuverste kunstgenoot, een (lach niet) bijna ekstatisch gewaarwording van niet meer mij zelf te wezen, van over te vloeien in de wereld buiten mij, de aanraking met het wezen der dingen, het beleven der Waarheid door de historie.” Ebd., Seite 566.

Gids aus dem Jahr 1891.⁸² Dort wurde von Lodewijk van Deyssel das Konzept der Gefühlssensation vorgestellt, das in der Literatur der *Beweging van Negentig* sehr präsent war. Durch Musik, Licht, Literatur, Liebe konnte in dieser literarischen Vorstellung das Gefühl der Sensation hervorgerufen werden. Dabei handelt es sich um ein Glücksgefühl bzw. eine besondere Stimmung, in der man das metaphysische Höhere, das Göttliche erleben könne. Mary Kemperinck fasst den Gedanken zusammen: “In der Sensation scheint es, als ob tote Dinge lebendig werden.”⁸³ Die literarische Sensationsvorstellung lässt es auch zu, dass man Vergangenes wieder erlebt. Dank dieser beiden Komponenten, Unbelebtes zu beseelen und Vergangenes erneut zu erleben, bietet sich das Konzept der Sensation für Huizinga an, um auf die Geschichte übertragen zu werden. Es scheint in der Gedankenwelt der 1920er Jahre noch präsent genug gewesen zu sein, um nicht pauschal auf Ablehnung zu stoßen.

Im Text von 1920 zum Museum bleibt noch unklar, ob Huizinga der historischen Sensation einen systematischen Platz in der Geschichtswissenschaft zuweist. Diese Frage ist für ihn zunächst unbedeutend, will er doch erst einmal dem historischen Museum zu seiner Bedeutung als Erlebnisort verhelfen. Erst Ende der 1920er Jahre beginnt Huizinga, seine Idee systematisch in die Geschichtstheorie einzuarbeiten. Dies geschieht im Text *Aufgaben der Kulturgeschichte*. Allerdings ist die Bedeutung dann nicht mehr so zentral, wie man nach Lesen des Museumstextes annehmen könnte. Vielmehr erscheint die Sensation nun als ein Element im Erkenntnisprozess neben anderen. Die Gefühlssensation ist für den Erkenntnisprozess insofern konstitutiv, als sie die Antriebsfeder für die Forschung darstellt. Der “Drang nach Kontakt mit der Vergangenheit”⁸⁴ ist für Huizinga eine zentrale Motivation für Forschung und verleiht ihr Berechtigung, jedoch ist sie noch kein Qualitätsmerkmal. Er sieht die historische Sensation nicht als das wesentliche Moment der Geschichtserkenntnis an.⁸⁵ Der eigentliche Prozess der Forschung besteht für Huizinga in der Entwicklung historischer Formen, was weiter unten noch ausgeführt wird.

⁸² Vgl. Huizinga, Johan: *De wetenschap der geschiedenis*, in: ders.: *De taak der cultuurgeschiedenis*. Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door Wessel E. Krul. Groningen 1995, Seite 199.

⁸³ “In de Sensatie lijkt het, alsof dode dingen tot leven komen.” Kemperinck, Mary: *Het verloren paradijs*. Amsterdam 2001, Seite 302; vgl. zu Sensationskonzeptionen auch den kompletten Abschnitt bei Kemperinck, Seiten 300-305.

⁸⁴ Huizinga, *Aufgaben*, Seite 51.

⁸⁵ Ebd., Seite 51.

Für wie wichtig Huizinga das Ereignis der historischen Sensation im Erkenntnisprozess hält, ist in der Forschung umstritten. Dieses liegt unter anderem daran, dass er nicht deutlich macht, ob ein Historiker das Gefühl der Sensation regelmäßig erlebt. Daher spielt laut Strupp Sensation für Huizinga eine Nebenrolle, sie sei nur Ausgangspunkt der Forschung.⁸⁶ Krul schätzt ihre Bedeutung höher ein, da er die metaphysischen Anteile der Geschichtstheorie Huizingas erheblich stärker in den Vordergrund stellt. Durch die historische Sensation würde Huizinga den Quellen beinahe göttlichen Charakter zusprechen, sie heiligen.⁸⁷

Alle Autoren betonen jedoch, dass sich für Huizinga durch die Idee der historischen Sensation ein anderes Problem der Geschichtstheorie löst. Huizinga beschäftigt sich immer wieder mit der Frage der Teleologie des Geschichtsprozesses, gerade auch in der Auseinandersetzung mit Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes*. Hier versucht Huizinga eine Mittelposition einzunehmen. Er wehrt sich gegen die Entdeckung von Gesetzmäßigkeiten in der Geschichte und damit auch deutlich gegen die zentrale These Spenglers vom zwangsläufig kommenden Abstieg der europäischen Kultur, so sehr ihn die Lektüre des Werkes auch fasziniert haben muss. Im jeweiligen historischen Augenblick sei der Verlauf der Geschichte offen.⁸⁸ Auf der anderen Seite betont er, dass wir die Geschichte immer nur als auf die Gegenwart zielgerichtet zulaufend erleben könnten. Diesem Paradox entgeht er durch das Konzept der historischen Sensation, denn im direkten Kontakt mit dem jeweiligen historischen Augenblick verliert sich der Gedanke an einen linearen Ablauf. Alle Zeiten seien in der Sensation gleichberechtigt und nicht durch Abläufe in eine finalistische Sichtweise eingebunden.

Kulturgeschichte als Formenlehre

Bereits in den 1950er Jahren bezeichnete Jan Kamerbeek die Formenlehre als die Crux der Huizinga-Interpretation.⁸⁹ Auf der einen Seite führt Huizinga 1929 den Begriff der Form an zentraler Stelle in seine Geschichtstheorie ein, auf der anderen Seite bleibt die Definition unklar. Problematisch ist, dass Huizinga in Texten der 30er Jahre seiner

⁸⁶ Strupp, Johan Huizinga, Seite 69.

⁸⁷ Krul, *Historicus*, Seite 231.

⁸⁸ Huizinga, *Aufgaben*, Seite 58.

⁸⁹ Kamerbeek, Jan : Huizinga en de beweging van tachtig, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, Jg. 67 (1954), Seite 153.

eigenen Definition widerspricht. Auch die heutige Forschung kann diesen Widerspruch nicht auflösen.

Huizinga sieht in der Formgebung der Vergangenheit die zentrale Aufgabe des Historikers, durch sie bekäme die Vergangenheit fassliche Gestalt. Jedoch wehrt er sich gegen "allgemeine Formen", das sind für ihn Begriffe, die einen zu großen Bereich umspannen wollen. Als Beispiel gibt er Epochenbegriffe wie "Renaissance", oder "Barock" an, diese müssten unscharf bleiben. Historiker sollten bei einer "speziellen Morphologie" anfangen. Huizinga schreibt:

"Die Gegenstände der Kultur, das sind die vielfältigen Motive der Kultur, wie man sie aus der Geschichte von Völkern oder sozialen Gruppen ablesen kann, wie sie sich verdichten zu Kulturfiguren, Motiven, Themen, Symbolen, Ideen, Denkformen, Idealen, Stilen und Gefühlen. Jede dieser *Formen* kann auch bereits das Objekt einer spezialisierten Kunstwissenschaft sein [...]. Doch zugleich bleiben sie es auch für die Kulturgeschichte im allgemeinen, nämlich als Szenen in dem großen Geschichtsdrama selbst."⁹⁰

Als Beispiele konkreter möglicher Themen nennt er dann "Dienst, Ehre, Treue, Gehorsam, Nachfolge, Widerstand, Freiheitsstreben", aber auch "Geschichte des Gartens als Kulturform" oder die "Dreiheit Weg, Markt, Herberge".⁹¹

All diese Formen können für Huizinga Gegenstand einer Kulturgeschichte sein, jedoch erschöpft sich Kulturgeschichte nicht hierin. Wer nur die Kulturgeschichte der Gabel schreibt, schreibe am Ziel vorbei.⁹² Dieses müsse immer noch eine Synthese, eine Zusammenschau einer Kultur oder einer Epoche sein, besteht jedoch nicht im Entwickeln einer Gesetzmäßigkeit wie bei Lamprecht oder Spengler. Ebenso wenig dürfe eine These schon vor der Arbeit bestehen und den Blick auf das Material derart verengen, dass die Arbeit nur noch dem Ziel diene, die These zu beweisen und keinerlei Bereitschaft mehr vorhanden sei, sie zu hinterfragen oder zu modifizieren.⁹³ Die Synthese müsse sich eher wie von alleine im Anschluss an das Lesen eines Buches beim Leser einstellen, die Beschreibung der mannigfaltigen Formen müsse sich zu einem Bild der

⁹⁰ Huizinga, Aufgaben, Seite 62, Hervorhebung durch mich.

⁹¹ Ebd., Seite 64. Zum Thema "Pilgerweg im 12. Jahrhundert" bereitete Huizinga selbst eine Studie vor, die aber nie geschrieben wurde, vgl. Krul, *Historicus*, 237f und Nauta, *Lodi: Huizinga's Lente der Middeleeuwen. De plaats van de twaalfde-eeuwse renaissance in zijn werk*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, Jg. 108 (1995), Seiten 3-23.

⁹² Huizinga, Aufgaben, Seite 19.

⁹³ Ebd., Seiten 11f.

Geschichte zusammenfügen.

Das Problem mit dem Formbegriff ist nun, das offen bleibt, ob die Formen eine Konstruktion des Historikers sind, also ob Formen etwas sind, das der Historiker als Schema in die Vergangenheit hinein interpretiert oder ob die Vergangenheit die Formen liefert und der Historiker sie nur ablesen muss. Huizinga beantwortet diese Frage nicht eindeutig, das Problem lässt sich aus der Interpretation seiner Texte nicht lösen. Für die Schriften bis 1929 scheint die Antwort dabei erst einmal eindeutig zu sein. Huizinga schreibt: "Die Art dieser Formen ist nicht gegeben. Erst unsere Hand gibt ihnen ihre Gestalt."⁹⁴ Der Idee eines stark konstruktiv arbeitenden Historikers wird bestärkt, wenn man an Huizingas Ausführungen zur "Umbildung" aus dem Jahr 1905 zurückdenkt. In der Formenlehre erscheint sich eine weitere Konkretisierung des Umbildens zu ergeben. Auch dass Huizinga die Bedeutung der Fragestellung so stark betont, bekräftigt den Eindruck, dass er historische Formen als etwas von Historikern Geschaffenes ansieht.

Diesem Eindruck widersprechen jedoch Texte aus den 30er Jahren, in denen Huizinga sich rechtfertigt, dass er sich kaum mit der jüngeren Geschichte auseinandersetzt. Zeitkritik und Geschichtstheorie mischen sich zu diesem Zeitpunkt bei Huizinga. Er schreibt, dass seit der französischen Revolution in der Geschichte keine Formen mehr vorhanden seien, die man beschreiben könne. Die moderne Kultur vernichte also die Formen.⁹⁵ Aus diesen Äußerungen schließen Krul und Strupp, dass Huizinga später in seinem Leben unter Formen etwas Vorgefundenes versteht, das nicht erst vom Historiker geschaffen wird.⁹⁶

Trotz dieser Unklarheiten hat Huizinga mit der Formenlehre, von ihm meist als "Morphologie" bezeichnet, eine Konzeption entwickelt, die seine Forschungen tragen kann. Die Stärke des Formbegriffs ist sicherlich die thematische Erweiterung der Geschichte und das Aufnehmen von Gefühlsäußerungen in die Geschichtsschreibung. Außerdem kann er sich durch den Formbegriff von Epochengrenzen lösen, mit denen er schwer zu kämpfen hatte und auch in den interkulturellen Vergleich einsteigen.

⁹⁴ Ebd., Seite 20.

⁹⁵ Vgl. Huizinga, Johan: Over Vormverandering der geschiedenis, in: ders.: Taak der cultuurgeschiedenis [Hg. von Krul], Seite 235 und Strupp, Johan Huizinga, Seiten 112-115.

⁹⁶ Krul, Huizingas defenitie, Seite 328 und Strupp, Johan Huizinga, Seite 97.

Gemeinsames Element von historischer Sensation und Formenlehre ist die Einbeziehung verschiedenartiger Quellen. Wenn Huizinga auch die Betrachtung von Alltagsgegenständen in den Blick nimmt, überwiegen für ihn doch Produkte der Kunstgattungen als Quellen, auf die er sich regelmäßig stützt und die er am häufigsten erwähnt. Dabei ist für ihn jedoch wichtig, dass Kulturgeschichte etwas anderes sein muss als Musik-, Kunst- oder Literaturgeschichte. Es geht nicht um die kunstinternen Entwicklungsgeschichten von Stilen und Formen, sondern um die Darstellung allgemeiner Formen der Kultur in der Kunst. Mit diesem Ansatz leistet Huizinga mehr, als ihm von Schleier attestiert wird, der in ihm nur einen Kunsthistoriker sieht.⁹⁷ Huizinga öffnet konsequent die Künste, insbesondere die bildliche Darstellung der Geschichte als Quellengattung⁹⁸ und möchte z.B. zeigen, wie sich eine Kulturgeschichte der Eifersucht in der Kunst niederschlägt.

Definition der Geschichte

Huizinga hat sich in seinen theoretischen Schriften nicht nur um eine Begründung historischer Erkenntnis bemüht, sondern sich auch immer wieder damit auseinandergesetzt, was Geschichte ist und welche Funktion sie im menschlichen Zusammenleben übernimmt. Am bekanntesten ist sein Aufsatz *Über eine Definition des Begriffs Geschichte* aus dem Jahr 1929. Bei seiner Definition handelt es sich um eine kurze, griffige Formel, die zu einem seiner meistzitierten Sätze wurde:

“Geschichte ist die geistige Form, in der sich eine Kultur über ihre Vergangenheit Rechenschaft gibt.”⁹⁹

Auffällig ist, dass Huizinga hier wieder von Form spricht. Er führt diesen Begriff bewusst ein, um einer Trennung von Geschichte in Erzählung und Wissenschaft zu entgehen. Diese Aufteilung kritisiert er bei anderen Geschichtsdefinitionen seiner Zeit, wie sie sich in damaligen Einführungsbüchern in die Geschichtswissenschaft finden lassen. Dort gelte nur die als Wissenschaft betriebene Historik als Geschichte. Man müsse auch in Augenschein nehmen, dass in anderen Epochen anders als wissenschaftlich über die Geschichte gesprochen wurde. Polemisch fragt er: “Was ist mit

⁹⁷ Schleier, *Historisches Denken in der Krise*, Seite 18.

⁹⁸ Huizinga, *Aufgaben*, Seite 63.

⁹⁹ Huizinga, *Definition*, Seite 86, im Original als Sperrdruck.

Herodot?“¹⁰⁰ Eine Definition muss seiner Meinung nach alle Formen, in denen je über Geschichte gesprochen wurde, zusammenführen. Dabei macht er jedoch deutlich, dass die aktuelle Form der Geschichtsschreibung nur eine kritisch-wissenschaftliche sein kann. Heute sei Erzählung als Form der Geschichte nicht mehr möglich.

Gleichzeitig erfüllt der Formbegriff hier eine zweite Funktion. Geschichte wird selbst zum Gegenstand von Huizingas Kulturgeschichte, die ja “Lebens-, Schaffens- und Denkformen“¹⁰¹ untersuchen möchte. Schreiben über Geschichte hat somit oft zwei Komponenten, eine theoretisch-methodische und eine konkret historische, die nach der Geschichte in der Vergangenheit sucht. Huizinga schreibt: “Die Historie selbst und das historische Bewußtsein werden ein integrierender Bestandteil der Kultur; Subjekt und Objekt sind in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit anerkannt.“¹⁰²

Als Subjekt der Geschichtsschreibung macht Huizinga die jeweilige Kultur, hier verstanden als die Menschen, die in einer Epoche in einer Region leben, aus. Diese Gruppen schreiben ihre jeweilige Geschichte, die sich in Form und Inhalt unterscheiden kann. Huizinga schreibt hier sogar, dass sich die Geschichte der katholischen von der Erzählung einer sozialistischen Kultur zwangsläufig unterscheiden müsse. Innerhalb eines Kulturkreises gebe es verschiedene Kulturen und daher auch verschiedene Geschichten.¹⁰³ *Die Vergangenheit* gibt es für Huizinga nicht mehr, sondern nur noch *eine*, die aus der Überlieferung konstruiert wird.¹⁰⁴ Maßgeblich dafür, wie die Überlieferung zu einer Einheit geformt wird, ist für ihn die Fragestellung. Diese hat jedoch nur Geltung für den Fragesteller und somit kann sich ein realistisches Bild der Vergangenheit gar nicht einstellen.

Huizinga scheint hier seiner Antrittsvorlesung zu widersprechen, wo es noch hieß, dass sich Sozialist und Protestant auf eine Geschichte einigen müssten. Auch in der Literatur wird diese Position als Abkehr von seiner früheren These gesehen.¹⁰⁵ Durch eine genauere Betrachtung lässt sich der Widerspruch auflösen. Eine hermetisch abge-

¹⁰⁰ Ebd., Seite 81.

¹⁰¹ Huizinga, *Aufgaben*, Seite 20.

¹⁰² Huizinga, *Definition*, Seite 87.

¹⁰³ Ebd., Seite 87.

¹⁰⁴ Vgl. Huizinga, *Definition*. Seite 82.

¹⁰⁵ Vgl. Krul, *Huizingas defenitie*, Seite 285 und Strupp, *Johan Huizinga*, Seite 101.

schlossene katholische oder sozialistische Kultur schreibt eine jeweils andere Geschichte. In der Wissenschaft treffen sich diese Gruppen und die zeitgenössisch aktuelle Methode, nach der die Forschung vorgeht, ist die historisch-kritische. Unter diesen Bedingungen sind konkurrierende Erzählungen nicht möglich. Huizinga geht davon aus, dass seine Zeit alle Kulturen überblickt und bei der Weltgeschichte angelangt sei, wodurch konkurrierende Erzählungen zunehmend unmöglich würden.

Im "sich Rechenschaft geben" sieht Huizinga erneut den ethischen Gehalt der Geschichte. Es geht für ihn nicht nur um ein Feststellen der Fakten, sondern darüber hinaus darum, die "Welt zu verstehen."¹⁰⁶ Huizinga spricht vom ethisch motivierten Streben nach Wahrheit: "Es ist absolutes Bedürfnis, zu der echten Erkenntnis der wahrhaften Geschichte hindurchzudringen," heißt es weiter oben im Text.¹⁰⁷

Insgesamt fällt an der Definition auf, dass in ihr nicht die Vergangenheit als untersuchtes Objekt, sondern ihre Funktion in der Gesellschaft im Mittelpunkt steht. Im erläuternden Text wird die abstrakte Formulierung, dass sich eine Kultur Rechenschaft gibt, immer wieder auf das Subjekt heruntergebrochen, also auf die einzelne Person, die innerhalb einer Kultur Geschichte schreibt. Huizinga erlebt das Erzählen oder Erforschen des Vergangenen in der Geschichte als menschliches Grundbedürfnis, das so zur kulturellen Konstante durch die Geschichte der Menschheit wird. Er schildert dieses Streben folgendermaßen: "Der Geist wird in Spannung versetzt, besessen von der Vergangenheit. Die Wucht und der Wert dieses geistigen Dranges und seines Produkts, der Historie, liegt im vollkommenen Ernst, der ihn kennzeichnet."¹⁰⁸ Abschließend bemerkt er, dass seine Definition bewusst offen lassen möchte, was erforscht wird und wie Geschichte gedacht wird. Zyklische und evolutionäre Geschichtskonzepte seien beide denkbar.¹⁰⁹

Kultur

Beim Lesen der verschiedenen Aufsätze fällt auf, dass eine systematische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kultur fehlt. Dies ist umso erstaunlicher, da Huizinga im Gegensatz zu seiner Antrittsvorlesung betont, dass er Kulturgeschichte schreibt.

¹⁰⁶ Huizinga, Definition, Seite 87.

¹⁰⁷ Ebd., Seite 83.

¹⁰⁸ Huizinga, Definition, Seite 83.

¹⁰⁹ Ebd., Seite 88.

Lediglich zwei Bemerkungen aus den Texten lassen sich anführen, um wenigstens zu einem ungefähren Eindruck dessen zu gelangen, was für Huizinga Kultur ist. Um eine Definition seines Kulturbegriffs handelt es sich jedoch nicht. Zum einen schreibt er in *Aufgaben der Kulturgeschichte*: “Erst wenn sie [die Stil- und Geistesgeschichte, J.B.] zum Herausheben von Lebensformen, Schaffensformen und Denkformen zusammen übergehen, kann in Wirklichkeit von Kulturgeschichte die Rede sein.”¹¹⁰ Nach diesem Satz zu schließen, bildet also die Gesamtheit der Lebens-, Schaffens-, und Denkformen der Menschen Kultur. Damit ist das Ziel der Kulturgeschichte, diese als Ganzes zu erfassen. Des weiteren heißt es in *Über eine Definition des Begriffs Geschichte*: “Kultur hat Sinn einzig und allein als ein Gerichtetsein auf ein Ziel, es ist ein teleologischer Begriff [...]”¹¹¹ Kultur ist an dieser Stelle kein abstrakter, auf Formales gerichteter Begriff, sondern ein inhaltlicher. Das Wesen der Kultur wird demnach aus den Werten bzw. den Zielen gebildet, die eine Gesellschaft einen und voran treiben. Krul unterscheidet zwischen diesen beiden Definitionen und erkennt darin einen formalen und einen normativen Kulturbegriff.¹¹² Ob sich die beiden Aussagen ergänzen oder ob sie konkurrieren, lässt sich anhand dieser Texte nicht klären. Da sich Huizinga erst in seinen kulturkritischen Schriften um eine genauere Klärung des Kulturbegriffs bemühen wird, muss dieser Punkt hier offen bleiben und lässt sich erst in der Zusammenschau seiner Schriften abschließend diskutieren.

3.3 Zusammenfassung: Huizingas Geschichtstheorie

Fasst man die Positionen Huizingas zur Geschichtstheorie zusammen, lassen sich einige Kernelemente finden, auf die er sich immer wieder beruft. Auch wenn nicht alle Elemente Zeit seines Lebens in allen Texten anzutreffen sind, bzw. auch immer wieder modifiziert und unterschiedlich betont werden, scheint eine Zusammenfassung aus seinen verschiedenen Lebensphasen doch möglich. Denn es lassen sich Fortentwicklungen von Gedanken, abgesehen von der oben diskutierten Problematik des Formenbegriffs jedoch keine Brüche erkennen.

Wesentlicher Gedanke bei Huizinga ist die Nähe der Geschichte zur Kunst. Für ihn speisen sich Kunst und Geschichte aus der gleichen Quelle, einem gemeinsamen

¹¹⁰ Huizinga, *Aufgaben*, Seiten 19f.

¹¹¹ Huizinga, *Definitionen*, Seite 85.

¹¹² Krul, *Historicus*, Seite 223. Siehe auch Strupp, *Johan Huizinga*, Seiten 80-83.

Bedürfnis nach Sinnggebung. Beide sind für ihn auf mystische Art und Weise mit dem Leben verbunden. Damit stehen sie einer rein positivistischen Wissenschaft gegenüber, deren auf Abstraktion gerichteter Forschungsansatz von Huizinga für die Geisteswissenschaften abgelehnt wird.

Aus der Verbindung von Kunst und Geschichte ergeben sich für Huizinga folgende Konsequenzen: Zum Ersten rufen beide ähnliche Gefühlssensationen hervor, die literarische bzw. historische Sensation. In diesem Erleben findet in der Kunst der direkte Kontakt zu etwas Höherem bzw. in der Geschichte zur Vergangenheit statt. Das Erleben dieser Sensation ist für Huizinga eine zentrale Motivation, um Geschichtsforschung zu betreiben. Wie weit sich aus ihr jedoch Erkenntnis ergibt, bleibt unklar. Zweitens ergibt sich aus der Nähe von Kunst und Geschichte die Möglichkeit, künstlerische Erzeugnisse als Quellen einzusetzen. Wenn Kunst und Geschichte sich aus dem gleichen ursprünglichen Bedürfnis nach geistiger Tätigkeit des Lebens entwickeln, liegt es nahe, aus der Kunst etwas über dieses Leben zu erfahren, das in anderen Quellen verborgen bleibt. Drittens weist Huizinga auf die Phantasie hin, welche Historiker und Künstler antreibt, die Wirklichkeit gestaltend zu ergründen. Der Historiker greift konstruierend in das Material ein, er bildet es um. Er gestaltet die Geschichte anhand der Fragestellungen und Formen, die er entwickelt. Damit kommt dem Subjekt im Forschungsprozess eine herausragende Rolle zu.

In der Konsequenz gerät Huizinga in die Gefahr, Geschichtsschreibung zur bloßen Literatur zu machen, zu einer weiteren Kunstgattung. Hiervon distanziert er sich scharf. Quer zum reinen Subjektivismus liegt die moralische Verpflichtung sowie das ethische Bedürfnis des Historikers danach, stets die Wahrheit zu schreiben und zu wahren Erkenntnissen über die Vergangenheit zu gelangen. Diesen Anspruch gibt Huizinga nie auf, auch wenn er ihn oft unvermittelt neben seine anderen Überlegungen stellt. Damit bleibt ein Spannungsverhältnis zwischen subjektivem Forschen und objektivem Anspruch in seiner Konzeption von Geschichtsschreibung bestehen, das er nicht auflöst oder nicht auflösen möchte.

4. Kulturgeschichte in der historiographischen Praxis

Unter den vielen historischen Studien, die Johan Huizinga veröffentlicht hat, stechen zwei besonders hervor, da sie sich international zu Klassikern der Kulturgeschichte entwickelt haben. Bis heute gründet sich Huizingas Bekanntheit insbesondere auf *Herbst des Mittelalters* und *Homo Ludens*, zwei Bücher, die unterschiedlicher kaum sein könnten und die gesamte Bandbreite seiner Arbeit repräsentieren. In zwei Unterkapiteln werden sie hier detailliert vorgestellt, um Huizingas praktischem Vorgehen als Kulturhistoriker auf die Spur zu kommen, das sich trotz der verschiedenartigen Anlage der Bücher in beiden Werken ähnelt. Dies wird abschließend in einer Zusammenfassung gezeigt, in der seine Forschungsarbeit auch mit seinen Methoden abgeglichen wird.

4.1 Herbst der Mittelalters

*Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*¹¹³ aus dem Jahr 1919 gilt heute als Huizingas Hauptwerk. "Wer Huizinga sagt, sagt *Herbst des Mittelalters*."¹¹⁴ Unter all seinen Schriften ist es das bekannteste und am häufigsten wiederaufgelegte Buch. Zum 50. Jubiläum 1969 wurde bilanziert, dass das Werk bereits in 10 Sprachen übersetzt worden war und Frederik Hugenholtz war es 1972 schon nicht mehr möglich, alle Auflagen, die weltweit erschienen waren, zu rekonstruieren.¹¹⁵ Die erste deutsche Auflage erschien 1924 im *Drei Masken Verlag*, der die Rechte in den dreißiger Jahren an den *Alfred Kröner Verlag* abtrat. Bis dieser 1942 kein Papier für eine geplante weitere Auflage mehr zugeteilt bekam, wurde das Buch regelmäßig wieder aufgelegt. 1952 erschien die erste Nachkriegsauflage, seitdem war es stets auf Deutsch erhältlich. Hanssen betont, dass Huizinga im deutschen Sprachraum wie nirgendwo sonst auf der

¹¹³ Huizinga, Johan: *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Haarlem 1919; ders.: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Stuttgart 1975¹¹. Im Folgenden stets nach der deutschen Ausgabe zitiert.

¹¹⁴ "Wie Huizinga zegt, zegt *Herfsttij der Middeleeuwen*." Hanssen, Huizinga en de troost, Seite 177.

¹¹⁵ Hugenholtz, Frederik W. N.: *The Fame of a Masterwork*, in: Koops, Willem et al.: *Johan Huizinga 1872-1972*. Den Haag 1972, Seite 92.

Welt mit diesem Buch Eindruck gemacht habe.¹¹⁶ Ins Englische wurde das Buch ebenfalls 1924 übersetzt; im Rahmen des neu aufkommenden Interesses an Kulturgeschichte wurde 1996 für den englischen Sprachraum eigens eine Neuübersetzung angefertigt. Heute gilt es international als eine der “großen geschichtsschreiberischen Leistungen”¹¹⁷ des 20. Jahrhunderts und als “classical masterpiece”¹¹⁸. Stil und Zugang des Buches galten schon bei Erscheinen als neuartig und noch aus heutiger Perspektive fällt es im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Geschichtswerken aus der Reihe.¹¹⁹ Sowohl Themen- als auch Quellenwahl erscheinen ungewöhnlich. Außerdem bedarf der kreisende, lineare Erzählungen vermeidende Stil der Gewöhnung.

Schon aus dem Titel des Buchs wird Huizingas These ersichtlich. Er interpretiert das spätmittelalterliche Burgund als das Ende einer Epoche und stellt sich damit gegen Jacob Burckhardt und andere Autoren seiner Zeit, die in der Renaissance schon den Beginn der Neuzeit sehen. Daher sind die Menschen des ausgehenden Mittelalters für Huizinga nicht die Vorläufer und Wegbereiter der Moderne, da sie noch völlig andere Denkformen hatten als die in der Neuzeit ausgebildeten. Huizinga möchte diese anderen Mentalitäten aufspüren, als Mittel hierzu dienen ihm Quellen der verschiedenen Künste.

Die Fokussierung auf Mentalitäten macht das Buch sehr voraussetzungsreich. Von den Lesern wird ein gutes Basiswissen über die politischen Prozesse im Spätmittelalter erwartet, um die vereinzelt eingestreuten Erwähnungen von Ereignissen einordnen zu können. Ebenso setzt Huizinga voraus, dass man die Bilder und Skulpturen kennt, die er bespricht. In der niederländischen Originalausgabe gab es keinerlei Abbildungen, erst der deutsche *Drei Masken Verlag* bestand darauf, zumindest einige Nachdrucke der beschriebenen Gemälde in das Buch aufzunehmen, um die Lesbarkeit zu steigern. Mit der deutschen Ausgabe wurde der Abdruck von Abbildungen dann jedoch zum Standard und schließlich wurden diese auch in die niederländischen Neudrucke aufgenommen und bei Übersetzungen in anderen Sprachen von Anfang an mit eingeführt.¹²⁰

¹¹⁶ Hanssen, Huizinga en de troost, Seiten 209f.

¹¹⁷ Köster, Kurt: Vorrede des Herausgebers, in: Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1975, Seite VII.

¹¹⁸ Hugenholtz, Fame of a masterwork, Seite 94.

¹¹⁹ Vgl Hugenholtz, Fame of a Matsrwork, Seiten 92f und Strupp, Johan Huizinga, Seiten 141-147.

¹²⁰ Vgl. Hanssen, Huizinga en de troost, Seiten 190f.

Herbst des Mittelalters lässt sich grob in zwei Teile gliedern. Im ersten, der etwa zwei Drittel des Buches umfasst, werden Mentalitäten und Ideen vorgestellt, im einzelnen werden Utopien, Ritterideal, Liebe, Tod und Religion thematisiert. Im letzten Drittel wendet sich Huizinga Literatur und Kunst zu. Insgesamt ist das Buch reich an Ideen und Aspekten, die in dieser Arbeit nicht alle vorgestellt werden können. Im Rahmen der Fragestellung erscheint es sinnvoll, den Fokus auf die Methoden und die verwendeten Quellen Huizingas zu setzen. Hierzu zählt auch seine Grundannahme, dass der historische Mensch *anders* ist als der heutige und sich seine Mentalitäten nicht automatisch verstehen lassen. Demgegenüber erscheinen die inhaltlichen Aspekte im *Herbst* als nicht so wesentlich. Dass sich beispielsweise Huizingas Buch als Anti-Burckhardt interpretieren lässt, kann nur am Rande behandelt werden. Im Folgenden soll zunächst der Gedanke der Andersartigkeit der historischen Person genauer vorgestellt werden, daraufhin auf Huizingas Quellenwahl eingegangen werden. An ausgewählten Beispielen wird dann gezeigt, wie Huizinga sein Forschungsprogramm inhaltlich umsetzt. Abschließend sollen die Reaktionen auf das Buch und seine Interpretationsmöglichkeiten kurz vorgestellt werden.

Herbst des Mittelalters ist komplex und vielschichtig, dadurch ist es sehr schwer zugänglich. Es erscheint als in sich geschlossen, da es keine Hinführung auf das Thema gibt und auch kein Kapitel existiert, in dem Huizinga über seine Methode reflektiert. Im Gegenteil, ab dem ersten Satz befindet sich der Leser mitten im mittelalterlichen Geschehen, welches selten verlassen wird.

Die Erläuterung des grundsätzlichen Gedankens, dass der mittelalterliche Mensch anders sei als der moderne, findet sich erst im Kapitel über den *Niedergang des Symbolismus*, welches die Kapitel über Mentalitäten mit dem letzten Drittel des Buches über Literatur und bildende Künste miteinander verknüpft. Dort fasst Huizinga zusammen, wie er das späte Mittelalter versteht und wie man es seiner Meinung nach begreifen muss. Für ihn war das Mittelalter noch vom Symbolismus beeinflusst, von einer stark bildlich und allegorisch geprägten Ideenwelt. In der mittelalterlichen Denkweise wird laut Huizinga assoziativ alles Ähnliche verbunden und auf den angenommenen wesenhaften Kern zurückgeführt.¹²¹ Huizinga zeigt an zwei Beispielen deutlich, wie Gegenstände der Natur als Sinnbilder für Heiliges genommen werden. Weiße Rosen stünden

¹²¹ Huizinga, *Herbst*, Seite 288.

für die Jungfrau Maria, da alles, was weiß, rein und schön ist, aus dem selben Wesen gespeist sein müsse und daher gegenseitig aufeinander verweise. Die Walnuss stehe für Christus, denn der süße Kern symbolisiere das göttliche Wesen Christi, die Hülle seine menschliche Gestalt und das Hölzerne im Kern das Kreuz. Durch dieses assoziative Vorgehen wird in Huizingas Augen die gesamte mittelalterliche Welt auf das Höhere, Göttliche bezogen und ihr so durch die Menschen ein Sinn verliehen.

Huizinga spricht sich dagegen aus, dieses symbolische Vorgehen als bloßes Assoziieren abzutun, da er es für die wesentliche Denkform des Mittelalters hält. Als Ziel formuliert er dementsprechend: "Die Geschichte der Geisteskultur jedoch hat diese Denkform ehrfürchtig zu betrachten."¹²² Er möchte das symbolische Denken ernst nehmen und aus seiner Betrachtung zu Schlüssen über die Zeit kommen.

Auffallend ist die "Ehrfurcht", die Huizinga vor dem Symbolismus empfindet. Er spricht vom Symbolismus immer wieder als einer vergangenen Denkform, einer Weltvorstellung, die sich überlebt hat und nach dem Mittelalter verschwunden ist. Sie ist für ihn jedoch nicht mittelalterlich, sondern noch älter, ihr haftet etwas Ursprüngliches, Primitives, Wildes, aber auch Kindliches an.¹²³ Für Huizinga liegt in dieser Ursprünglichkeit nichts, das er gering schätzt, sondern etwas, das er als verloren ansieht. Jedoch sei auch der moderne Mensch in der Lage, das symbolische Denken nachzuvollziehen, wenn er "nur einen Augenblick zurückkehrt zu der Weisheit des Wilden, des Kindes, des Dichters und des Mystikers."¹²⁴ Einige Seiten vorher heißt es bereits:

"Solches Wissen [um den höheren Sinn der Dinge, J.B.] ist auch uns als unformuliertes Gefühl noch jeden Augenblick vertraut, wenn etwa das Geräusch des Regens auf den Blättern der Bäume oder der Schein der Lampe über den Tisch in einer stillen Stunde hindurchdringt zu einer tieferen Wahrnehmung als der alltäglichen, die dem praktischen Denken und Handeln dient. [...] [Sie wird] uns mit der ruhigen und stärkenden Gewissheit erfüllen, daß auch unser eigenes Leben in jenen geheimnisvollen Sinn der Welt verwoben ist."¹²⁵

Wenn symbolisches Denken als die zentrale Denkform einer Epoche ausgemacht wird,

¹²² Huizinga, Herbst, Seite 291.

¹²³ Vgl. ebd., Seite 288f.

¹²⁴ Ebd., Seite 289.

¹²⁵ Ebd., Seite 286.

liegt es nahe, künstlerische Produkte als die zentralen Ausdrucksformen dieser Zeit zu begreifen. Die Formen des Symbolismus im Mittelalter sind Bild und Allegorie, denen die bildenden Künste und die Literatur als Gattungen zugeordnet sind. Dementsprechend stützt sich Huizinga vor allem auf diese beiden Künste, um etwas über das späte Mittelalter zu erfahren. Quellen sind für Huizinga Romane, Lyrik, sowie höfische Chroniken, Gemälde und Skulpturen.

Huizinga verzichtet beinahe komplett auf die üblichste Quellengattung der Mediävistik, die Urkunde. Es gibt in dem 480-seitigen Werk lediglich eine Stelle, wo er sich auf solch eine Quelle bezieht. Für diese Quellenauswahl ist er von zeitgenössischen Kollegen stark angegriffen worden. Insbesondere von Mitgliedern des historischen Instituts der Universität Utrecht musste er sich vorwerfen lassen, dass er keine Geschichtsforschung im eigentlichen Sinn betreibe.¹²⁶

Huizinga ist sich dieser Kritik durchaus bewusst und reflektiert an mehreren Stellen auch darüber, was seine Quellengattungen leisten können und was nicht. Diese Reflexion findet jedoch verstreut über das Buch statt, eine systematische Quellenkritik stellen diese Überlegungen nicht dar. Zusammengefasst nennt Huizinga drei Gründe, warum er bewusst auf literarische und bildliche Quellen zugreift und Urkunden außen vor lässt. Zum einen bemängelt er an den Urkunden, dass sich aus ihnen nicht herauslesen lasse, was den modernen vom mittelalterlichen Menschen trennt. Das grundsätzlich andere mittelalterliche Lebensgefühl erscheine nicht in den Urkunden.

“Neuere historische Forschungen über das Mittelalter, die wegen der Unzuverlässigkeit der Chroniken mit Vorliebe soviel wie möglich aus offiziellen Urkunden schöpfen, verfallen gelegentlich in einen gefährlichen Fehler. Die Urkunden vermitteln wenig von dem Unterschied im Lebenston, der uns von jenen Zeiten trennt. Sie lassen uns das Pathos des mittelalterlichen Lebens vergessen.”¹²⁷

Auch sein zweites Argument zielt in diese Richtung. Wesentliche Bestandteile des Lebens im Burgund des 14. und 15. Jahrhunderts würden in den Akten nicht erwähnt. Denn “die Geschichte der Kultur hat es ebensoviel mit den Träumen von Schönheit und Wahn eines edlen Lebens zu tun wie mit den Bevölkerungszahlen und den Steuern.”¹²⁸ Die Mentalitäten, die Denkformen, die Huizinga aufspüren möchte, finden sich nicht in

¹²⁶ Vgl. Strupp, Johan Huizinga, Seite 142.

¹²⁷ Huizinga, Herbst, Seite 10.

¹²⁸ Ebd., Seite 126.

den gängigen Quellentypen. Schriebe Huizinga eine Geschichte nur aus den Urkunden der Zeit, müsste er sagen: “ich habe von der Musik sehr wenig bemerkt, sie hat offenbar in dieser Zeit geringe Bedeutung für die Kultur gehabt.”¹²⁹ Genau das Gegenteil will Huizinga erreichen. Für ihn ist Kunst ein wesentlicher Ausdruck des Lebens und er möchte aus der Bedeutung heraus, welche die Kunst für eine Epoche besitzt, jene Epoche erklären. Künstlerische Quellen sind also unerlässlich. “Deshalb bleiben die Chroniken, mögen sie auch, was die Tatsachen anbelangt, noch so oberflächlich sein und noch so oft irren, zum wirklichen Verständnis jener Zeit unentbehrlich.”¹³⁰

Huizinga weiß sehr wohl, dass ihm ein höfischer Chronist wie Olivier de la Marche ein beschönigtes Bild bringen wird. Dies zeigt er, wenn er sehr detailliert die Fehler der verwendeten Chroniken aufzählt.¹³¹ Als drittes Argument, warum trotzdem auf diese Texte zurückgegriffen werden müsse, führt er an, dass die Trennung in Wirklichkeit und Fiktion, in richtig und falsch, unser moderner Blick auf die Quellen sei. Im Mittelalter “begründete die bloße Anwesenheit einer Vorstellung im Geiste bereits die Vermutung ihrer Glaubwürdigkeit.”¹³² Wenn man Phänomene wie Teufelsglaube und Hexenverfolgung begreifen wolle, helfe es wenig, die Falschheit und offensichtlichen Lügen in den Quellen festzustellen. Für Huizinga ist es gerade bedeutend, dass der Fiktion Realität zugesprochen wurde und sie so im Alltag wirkmächtig werden konnte.¹³³

Huizinga will keine Geschichte schreiben, die zeigt, “wie es eigentlich gewesen”. Er will nicht der Faktizität historischer Ereignisse nachspüren, sondern wissen, *was eigentlich gedacht* wurde. Für Huizinga stehen, wie auch der Untertitel des Buches sagt, Lebens- und *Denk*formen im Mittelpunkt. Er begreift sich als Chronist der Mentalitäten des Spätmittelalters.

Vor dem Hintergrund seiner Grundannahmen zum Spätmittelalter und zu seiner Quellenwahl sollen hier nun im Folgenden ausgewählte inhaltliche Aspekte vorgestellt werden, die Huizingas Vorgehen besonders gut illustrieren.

¹²⁹ Huizinga, Herbst, Seite 126.

¹³⁰ Ebd., Seite 11.

¹³¹ Ebd., Seite 344.

¹³² Ebd., Seite 345.

¹³³ Vgl. ebd., Seiten 347-356.

Berühmt ist der Beginn des *Herbst des Mittelalters*. Dort entwickelt Huizinga ein intensives Bild mittelalterlichen städtischen Lebens, welches den Leser in die unbekannte Welt hineinzieht. Detailreichtum macht die ersten Seiten aus, Bettler und Prozessionen erscheinen vor dem inneren Auge, Glockengeläut erfüllt die Ohren. Mit seiner suggestiven Schilderung möchte Huizinga seiner ersten These Ausdruck verleihen, mit der das Buch beginnt:

“Als die Welt noch ein halbes Jahrtausend jünger war, hatten alle Geschehnisse im Leben der Menschen viel schärfer umrissene äußere Formen als heute. Zwischen Leid und Freude, zwischen Unheil und Glück schien der Abstand größer als für uns; alles, was man erlebte, hatte noch [...] Unmittelbarkeit und Ausschließlichkeit.”¹³⁴

“Kontrast” und “Buntheit”¹³⁵ sind für Huizinga die zentralen Momente, die den Alltag des mittelalterlichen Menschen prägten. Dieses beiden Merkmale belegt Huizinga jedoch nicht durch Quellenzitate mittelalterlicher Autoren, sondern einzig dadurch, dass er den vergangenen Alltag, so wie er ihn sich vorstellt, in seiner Sprache schildert. Huizinga beschreibt einerseits die strukturierenden Riten und Gebräuche, andererseits das Unvorhergesehene wie Krankheit oder die brennenden Scheiterhaufen, auf die alles geworfen wird, was ein durchziehender Wanderprediger verdammt. All diesen Momenten mittelalterlichen Lebens ist für Huizinga eins gemeinsam: sie werden von einer ungemein größeren Emotionalität getragen, als sie dem modernen Menschen bekannt ist. Das mittelalterliche Leben begreifen heißt also für Huizinga zuerst, um die Leidenschaftlichkeit des damaligen Lebens zu wissen. “In diese Empfänglichkeit des Gemütes, diese Bereitschaft zu Tränen und geistiger Umkehr, diese Reizbarkeit muß man sich hineindenken, um ermessen zu können, welche Farbigkeit und Intensität das Leben besaß.”¹³⁶ Mit seiner Schilderung möchte Huizinga dem Leser das Hineindenken in den Menschen ermöglichen.

Huizinga spricht viel in Kontrasten und Dichotomien. Er schildert die Zeit des ausgehenden Mittelalters als eine Epoche der Widersprüche. Das Mittelalter ist für ihn zugleich vom Geruch nach Blut und Rosen geprägt, Schwermut und Optimismus existieren als Stimmungen nebeneinander, die Religiösität wird sowohl offensiv nach außen ausgelebt als auch in innerer Mystik praktiziert. Diese Widersprüche werden von

¹³⁴ Huizinga, *Herbst*, Seite 1.

¹³⁵ Ebd., Seite 2.

¹³⁶ Ebd., Seite 8.

Huizinga nicht aufgelöst, denn die Kontraste prägen seiner Meinung nach die Zeit. Gerade die Spannungen machen für ihn das besondere einer Epoche aus, erst in der Wahrnehmung dieser Pole könne sich ein Bild der Zeit entwickeln. Krul bemerkt, dass dieses Aufzeigen von "Spannung zwischen extremen Standpunkten"¹³⁷ für Huizinga typisch ist. Nicht nur *Herbst* ist dadurch geprägt, aber in dieser Schrift wird dieses Moment voll ausgereizt.

Die Buntheit des Lebens wiederum sieht Huizinga vor allem in der Kleidung ausgedrückt. In der Wahl der Farbe grenzten sich Stände und Orden voneinander ab,¹³⁸ sie dient aber auch, um Gefühlen und Mentalitäten Ausdruck zu verleihen. Anhand der Prosa Guillaume de Machauts beschreibt Huizinga, welche Farben in der Liebe Treue und Untreue symbolisieren und wie Machaut vor Eifersucht vergehe, als seine verehrte Dame die Farben ihrer Kleidung wechselt.¹³⁹ Huizinga greift immer wieder auf die Beschreibungen von Kleidungsstücken zurück, und so wird auch die Mode, vermittelt durch Literatur, zur Quelle.

Als besonders eindrücklich gilt in der Literatur das Kapitel Huizingas zum *Bild des Todes*, in dem Huizinga seine symbolische Deutung der Künste voll zum Ausdruck bringt. "Das Kapitel über *Das Bild des Todes* ist das am stärksten visuell ausgerichtete Kapitel."¹⁴⁰ Anhand der Darstellungen des Todes in Kunst und Literatur versucht Huizinga, die Mentalitäten und Stimmungen der Zeit abzulesen. Sein Ziel ist es auch dabei, zu zeigen, dass sich in den Todesbildern das Veralten der mittelalterlichen Formen abzeichnet. Seine Quintessenz lautet:

"Die Darstellung des Todes kann als Beispiel des spätmittelalterlichen Gedankenlebens im allgemeinen dienen: es ist wie ein Ausströmen, ein Versenden des Gedankens in das Bild. [...] Es besteht ein schrankenloses Bedürfnis, allem Heiligen bildliche Gestalt zu verleihen, jeder Vorstellung religiöser Art eine abgerundete Form zu geben, so daß sie sich wie ein scharf gedrucktes Bildchen im Gehirn abprägt. Durch diese Neigung zur bildlichen Gestaltung ist alles Heilige fortwährend der

¹³⁷ Krul, Wessel E.: Johan Huizinga und das Problem der Renaissance, [Einführung] in: Huizinga, Johan: Das Problem der Renaissance/Renaissance und Realismus. Berlin 1991, Seite 7.

¹³⁸ Huizinga, *Herbst*, Seite 2.

¹³⁹ Vgl. ebd., Seite 166f.

¹⁴⁰ Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. München 1995, Seite 512.

Gefahr ausgesetzt, zu erstarren oder sich zu veräußerlichen.“¹⁴¹

Bevor Huizinga zu diesem Ergebnis kommt, bespricht er vier Motive der Todesdarstellung in der Kunst: Vergänglichkeit, Verwesung, Totentanz und Sterbestunde. Von diesen hebt er den Totentanz besonders hervor, da es sich dabei um eine originäre Erfindung des Spätmittelalters handelt. Huizinga beschreibt, wie sich aus der Schilderung des Tanzes einer Person, dem “Macabré la dance”, der Eigenname löst und zu einem eigenen Adjektiv wird. Dieses Wort *makaber* steht dann in Huizingas Augen für die Todesvisionen der gesamten Epoche. Der Totentanz und seine verschiedenen Darstellungen als Freske oder Holzschnitt, aber auch in der Literatur oder als gespielte Aufführung, werden von Huizinga eindringlich geschildert. Dabei weist er auf ein ganz spezielles Moment hin. Für Huizinga ist es kein Tanz des Todes, also einer figürlichen Todesdarstellung, sondern ein Tanz der zukünftigen Toten. “In dem älteren Totentanz ist der unermüdliche Tänzer noch der Lebende selbst, so wie er in naher Zukunft sein wird. [...] Gerade dieses «Ihr seid es selbst» verlieh dem Totentanz seine grauenerweckende Kraft.“¹⁴²

Dieses Moment der Bezogenheit auf den Lebenden und seinen sterblichen, verweslichen Körper macht Huizinga als das gemeinsame Moment bei dem Totentanz und den anderen drei Motiven der Todesdarstellung aus. Er analysiert: “was hieraus spricht, ist im Grunde ein materialistischer Geist, der sich vom Gedanken an den Körper nicht losmachen konnte.“¹⁴³ Huizinga wirft den spätmittelalterlichen Darstellungen des Todes geradezu vor, dass sie nur noch auf die Angst vor der eigenen Sterblichkeit bezogen sind und Trauer oder Mitleid hier keinen Platz haben. Etwas später im Text heißt es, dass “die makabre Vision des Todes weder das Elegische noch das Zarte” kennt. “Im Grunde bedeutet sie eine sehr irdische, selbstsüchtige Einstellung auf den Tod. Es ist nicht die Trauer über den Verlust geliebter Menschen, sondern der Schmerz über den eigenen kommenden Tod.“¹⁴⁴ Dieser Vorwurf trifft jedoch nur die Kirche und die höheren Stände. Diesen stellt er das Volksmärchen entgegen, in dem sich “Gefühle

¹⁴¹ Huizinga, Herbst, Seite 209.

¹⁴² Ebd., Seite 202.

¹⁴³ Ebd., Seite 198.

¹⁴⁴ Ebd., Seite 207.

bewahrt haben, von denen die Literatur kaum etwas weiß.“¹⁴⁵ Die Kirche kennt laut Huizinga jedoch nur noch Extrempositionen: “die Klage über die Vergänglichkeit [...]; und den Jubel über die gerettete Seele in ihrer Seligkeit. Alles, was dazwischen liegt, bleibt unausgesprochen.“¹⁴⁶ Der Verlust aller anderen Gefühle äußert sich in der Kunst: “In der bis ins letzte ausgestalteten Darstellung des Totentanzes und des grausigen Gerippes versteinert die lebendige Empfindung.“¹⁴⁷

Am Kapitel über den Tod lässt sich jedoch nicht nur Huizingas symbolisches Vorgehen zeigen, sondern auch andere Methoden, auf die er zurückgreift. So vergleicht er die spätmittelalterliche Darstellung mit buddhistischen Vorstellungen vom Tod, betätigt sich also als vergleichender Anthropologe. In seinen Betrachtungen über das Wort “makaber” lassen sich auch sprachgeschichtliche Ansätze ausmachen.

Erst zum Abschluss des Buches gelangen bildende Kunst und Literatur in den Fokus Huizingas, nachdem sie bis dahin zwar stets präsent waren, jedoch immer als Quellenbelege für andere Themen herangezogen wurden. Dieses späte Erscheinen als eigenständiges Thema erstaunt, da Huizinga im Vorwort zur ersten deutschen Auflage betont, dass das “Bedürfnis, die Kunst der Brüder van Eyck und derer, die ihnen gefolgt waren, besser zu verstehen und sie im Zusammenhang mit dem Leben ihrer Zeit zu erfassen,”¹⁴⁸ die zentrale Antriebsfeder zum Schreiben des Buches lieferte. Huizinga war tief durch den Besuch einer Kunstaussstellung der “niederländischen Primitiven” im Jahre 1902 in Brügge fasziniert gewesen und dadurch zur Arbeit über das Zeitalter Burgunds inspiriert worden.¹⁴⁹ Beim Lesen des *Herbstes* beschleicht den Leser daher das Gefühl, auf den Höhepunkt des Buches noch zuzusteuern, die beiden Kapitel *Bild und Wort* und *Wort und Bild*¹⁵⁰. In diesen beiden Kapiteln verschiebt sich das Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung und Kunstanalyse. Über weite Strecken sind die beiden Kapitel kunstwissenschaftliche Betrachtungen und Huizinga schreibt selbst, er

¹⁴⁵ Huizinga, *Herbst*, Seite 208.

¹⁴⁶ Ebd., Seite 208.

¹⁴⁷ Ebd., Seite 208.

¹⁴⁸ Ebd., Seite XIII.

¹⁴⁹ Vgl. Strupp, Johan Huizinga, Seite 135.

¹⁵⁰ Die beiden Kapitel stellten im niederländischen Original noch eine Einheit dar und sind für die deutsche Ausgabe geteilt worden. Vgl. Huizinga, Johan: *Herfsttij der Middeleeuwen*. Haarlem 1919.

betreibe Bildanalyse.¹⁵¹ Die Kunst soll nun nicht mehr als Beispiel dienen, welche Mentalitäten die Gesellschaft prägen, sondern die Mentalitäten erklären nun, in welchen Formen die Kunst im späten Mittelalter erscheint. Wie Krul bemerkt, ergibt sich so ein hermeneutischer Zirkelschluss. Werden zuerst die Mentalitäten aus der Kunst heraus erklärt, sollen anschließend die Mentalitäten die Kunst deuten.¹⁵²

Zu Beginn der Kapitel grenzt Huizinga die Epoche des Mittelalters von der Renaissance ab und betont, dass die Kunst der burgundischen Epoche, die Werke der van Eycks oder Sluters zum Mittelalter gehörten. Als erste Begründung für dieses Urteil führt Huizinga an: "Sie schmecken mittelalterlich."¹⁵³ Hier bemüht Huizinga das, was er später als "historische Sensation" beschreiben wird. Ein sinnliches Erlebnis, das "Schmecken", gibt ein erstes historisches Urteil. Dieses wird im Folgenden argumentativ untermauert.

"Und sie [die Gemälde, J.B.] sind auch mittelalterlich, der Form und dem Inhalt nach. Dem Inhalt nach, weil ihre Kunst in Stoff, Idee und Bestimmung nichts vom Alten abgelegt, nichts Neues aufgenommen hat. Der Form nach, weil eben ihr gewissenhafter Realismus und ihr Streben, alles so körperlich, wie nur möglich im Bilde auszugestalten, die ausgereifte Frucht echt mittelalterlichen Geistes ist."¹⁵⁴

Aufgrund dieser Tendenz zum Realismus sei die bildende Kunst jedoch der Literatur überlegen, seien die Gemälde des 15. Jahrhunderts bis zur Gegenwart als künstlerisch wertvoller anzusehen, denn die Kunst habe es leichter, die Natur nachzubilden als die Literatur. "Die Neigung, das äußerlich Sichtbare unmittelbar wiederzugeben, fand durch die Mittel der bildenden Kunst eine stärkere und vollkommenere Ausdrucksmöglichkeit, als durch die literarische."¹⁵⁵ Neben diesem formalen Aspekt ist die bildende Kunst laut Huizinga auch aufgrund ihrer Inhalte eher als Literatur in der Lage, Kunstwerke von bleibender Relevanz zu schaffen, denn die Literatur bearbeitet die weltlichen Themen, während der Kunst die religiösen Themen zugewiesen werden. Daher habe es die Kunst leichter, die Menschen bis heute nicht nur aufgrund der Form,

¹⁵¹ Vgl. Huizinga, Herbst, Seite 406.

¹⁵² Krul, Huizingas defentitie, Seite 254.

¹⁵³ Huizinga, Herbst, Seite 401.

¹⁵⁴ Ebd., Seite 401f.

¹⁵⁵ Ebd., Seite 415.

sondern auch aufgrund noch immer gültiger Werte anzusprechen.¹⁵⁶

Diesem eindeutigen Urteil stellt Huizinga wieder einen Kontrast entgegen. Es gebe sehr wohl Bereiche, in denen die Literatur des Spätmittelalters der Kunst voraus sei, denn immer, wenn Themen behandelt werden, die sich einer naturalistischen Darstellung entziehen, könne die Literatur ihre Stärken ausspielen. Als Beispiele nennt Huizinga insbesondere Komik, Erotik und das Sentimentale.¹⁵⁷ Allerdings kann auch diese Einschränkung nicht verbergen, dass er der Literatur insgesamt ein negatives Urteil ausstellt.¹⁵⁸

Die Ursache für das Erstarren und den Niedergang der Künste sieht Huizinga im Hauptmerkmal der Epoche, dem symbolischen, im visuellen verhafteten Denken. Es sei über die Grenzen des Möglichen hinausgeführt worden, denn der Zwang, alles allegorisch deuten zu müssen, habe die Freiheit der Gedanken gehemmt. Da das visuelle Denken übertreiben worden sei, habe es sich schließlich selbst ad absurdum geführt.¹⁵⁹ So detailreich Huizinga auch Kunst und Literatur schildert und so eindrücklich sie für ihn gewesen sein müssen, werden auch diese beiden Kapitel durchgehend vom Gedanken des Niedergangs getragen.

Mit dieser negativen Zusammenfassung schließt Huizinga das Buch jedoch nicht ab. Es folgt als letztes Kapitel *Das Kommen der Neuen Form*. Hier zeigt der Autor, dass ihm durchaus Elemente des Neuen in Burgund bekannt sind. Insbesondere nennt er die Petrarca-Rezeption, das erste Aufnehmen antiker Formen in die bildende Kunst und ein "latinisierender", also an die Antike anknüpfender Stil in der Literatur. Ziel des letzten Kapitels ist es zu zeigen, dass diese Elemente zwar bereits vorhanden waren, jedoch noch keine Bedeutung in diesem Zeitraum entfalten konnte und daher für ein Analyse unerheblich seien. Diese neuen Gedanken seien den alten praktisch nur als Verzierung aufgesetzt worden und hätten damit an den grundsätzlichen Mentalitäten noch nichts geändert. Der "Lebenston"¹⁶⁰, wie Huizinga es nennt, sei noch der alte, die Renaissance sei noch nicht im Gebiet des heutigen Frankreichs bzw. der heutigen Niederlande

¹⁵⁶ Vgl. Huizinga, Herbst, Seite 411.

¹⁵⁷ Ebd., Seite 454.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., Seite 459f.

¹⁵⁹ Ebd., Seite 457.

¹⁶⁰ Huizinga, Herbst, Seite 479. Im Original durch Sperrdruck hervorgehoben.

angekommen.

Nun schildert Huizinga nicht einfach die allgemeinen Mentalitäten dieser Epoche, sondern nimmt dabei eine bestimmte Perspektive ein. Der Titel kündigt es an: der *Herbst* des Mittelalters, also der Niedergang, das Schwinden einer Epoche soll beschrieben werden. Wie Huizinga später im Vorwort zur ersten deutschen Auflage seines Buches schreibt, ist er mit der gewählten Metapher selbst nicht mehr zufrieden. Jahreszeiten ließen sich doch nicht so einfach auf die Geschichte übertragen.¹⁶¹ Für die englische Ausgabe wählte er daher gezielt einen anderen Titel, *The Waning of the Middle Ages*. Auch wenn er so auch den plakativen Ausdruck vermeidet, bleibt die Tendenz seiner Epochenbeschreibung klar erkennbar.

Im Titel drückt sich Huizingas Schlüsselerkenntnis aus, die ihn zum Schreiben des Buches bewegt hat. Huizinga hat später beschrieben, wie er den zentralen Einfall bekommen hatte:

“In den Nachmittagsstunden [...] wanderte ich oft allein ein Ende aus der Stadt, die damals noch nach allen Seiten direkt in das weite, flache Groninger Land führte. Auf solch einer Wanderung, entlang oder in der Nähe des Damsterdiep, an einem Sonntag, meine ich, stieg in mir die Einsicht auf: das späte Mittelalter nicht als die Ankündigung des Kommen, sondern als das Absterben dessen, was dahingeht, zu sehen. Der Gedanke [...] kreiste vor allem um die Kunst der Van Eycks und ihrer Zeitgenossen, die mich zu der Zeit ungemein in Beschlag nahm. Es wurde in den Jahren gerade Gewohnheit, die alt-niederländische Kunst als eine anbrechende nördliche Renaissance zu sehen. Mein Gedankenbild ging dem schnurstracks entgegen.”¹⁶²

Damit stellt sich Huizinga bewusst gegen Jacob Burckhardt und sein Buch *Kultur der Renaissance in Italien*, in dem der Gedanke einer neuen, im Italien des Quattrocento geborenen Epoche ausgearbeitet wird.¹⁶³ Huizinga betrachtet eine andere Region Europas und kommt zu einem anderen Ergebnis. Für ihn haben sich gerade in Burgund

¹⁶¹ Ebd., XIV.

¹⁶² “In de namiddaguuren [...] wandelde ik dikwijls alleen een eind buiten de stad, die toen nog aan alle zijden recht in het wijde, strakke Groningsche land leidde. Op zulk een wandeling, langs of omtrent het Damsterdiep, op een Zondag, dunkt mij, rees bij mij de inzicht: de late middeleeuwen niet als de aankonding van het komende, maar als het afsterven van dat wat heengaat. Die gedachte [...] cirkelde bovenal rondom de kunst der Van Eyck's en hun tijdgenoten, die mijn destijds ongemeen occupeerde. Het werd in die jaren juist gewoonte [...] de Oud-Nederlandsche kunst te zien als een aanbrekende Noordelijke Renaissance. Mijn denkbeeld ging daar lijntrecht tegen in.” Huizinga, *Mijn Weg*, Seite 49f.

¹⁶³ Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Neudruck der Urausgabe [1860]. Leipzig 1922.

die alten Formen des Mittelalters gehalten. Er sieht eine Adelsschicht, die sich an Rituale und Bräuche klammert, welche ihre Funktionen längst nicht mehr erfüllen und sich überlebt haben. Er sieht Kunst und Literatur, die sich zwar noch der symbolischen Mittel bedienen, aber inhaltlich Leer geworden sind. Das Neue setzt in Huizingas Beschreibung erst gegen Ende dieser Epoche ein, beispielsweise mit Luther und der Reformation. Zwar verschließt Huizinga seine Augen nicht völlig vor Neuerungen im 15. Jahrhundert und beendet *Herbst* mit dem Kapitel *Das Kommen der neuen Formen*, aber dennoch sieht Huizinga hierin nicht den wesentlichen Charakterzug des behandelten Zeitraums.

Huizingas Sicht auf die Zeit prägt seinen Erzählstil und seine Darstellung des Stoffs. Da für ihn die Epoche von Stillstand geprägt ist, finden im *Herbst* keine Schilderungen von Entwicklungen und Fortschritt. Er malt ein Panorama, in dem die Merkmale von knapp 200 Jahren nebeneinander stehen, sich aufeinander beziehen, aber in keiner evolutionären zueinander Beziehung stehen.¹⁶⁴ Huizinga springt durch die Jahrzehnte und fasst dabei zusammen, was für ihn gemeinsamer Ausdruck der geschilderten Denkformen ist. Dabei kreisen seine Gedanken immer wieder um die Motive des Überlebten und Überkommenen.

Huizinga schreibt keine Politik-, Sozial- oder Wirtschaftsgeschichte. Keiner dieser Bereiche wird thematisiert, soziale oder politische Begebenheiten finden nur gelegentlich zur Illustration von Mentalitäten Erwähnung, ohne dass diese jedoch erklärt werden. Besonders auffällig ist dies, wenn Huizinga die Rede zur Verteidigung Johann Ohnefurchts beschreibt, verfasst nachdem dieser Ludwig von Orleans hatte umbringen lassen. Wir erfahren nichts zu den Hintergründen dieses spektakulären politischen Mordes im Mittelpunkt der Konflikte zwischen Frankreich und Burgund. Huizinga verwendet die Verteidigungsrede lediglich, um an ihr zu zeigen, dass stets in allen Handlungen im Spätmittelalter das Moralische gesucht wird und Johann straflos davonziehen konnte, weil sein Verteidiger das rhetorische Kunststück vollbrachte und die Tat moralisch rechtfertigte. Die politische Handlung ist hier also nur Beispiel für die herrschende, auf Moral gerichtete Mentalität.¹⁶⁵

In dem Sammelband *Palimpsest*, der einen Überblick über die Geschichtsschreibung in

¹⁶⁴ Vgl. Krul, Johan Huizinga (1872-1945), Seite 101.

¹⁶⁵ Vgl. Huizinga, *Herbst*, Seiten 328-332.

den Niederlanden und Belgien gibt, heißt der Essay über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts *Het nationale epos*.¹⁶⁶ Dadurch, dass Huizinga jede Form der Politikgeschichte meidet, fehlt im *Herbst* genau das Thema, das van der Lem in diesem Aufsatz als wesentliches Merkmal der Geschichtsschreibung seiner Zeit ansieht: die Beziehung auf die Nationalgeschichte. Dies ist sehr verwunderlich, da das spätmittelalterliche Burgund als eine wesentliche Wiege des niederländischen Nationalstaats und des Nationalbewusstseins gilt. Auch in aktuellen Gesamtdarstellungen fehlt der Hinweis auf diese Bedeutung nicht.¹⁶⁷ Huizinga lag das Nationale nie fern, seine Vorstudie zum *Herbst* trägt den Titel *Aus der Vorgeschichte des niederländischen Nationalbewußtseins*¹⁶⁸ und auch in späteren Schriften zeigt sich Huizinga als überzeugter niederländischer Patriot.¹⁶⁹ Schilderung von *Nationalbewusstsein* ließe sich auch ohne Probleme in Huizingas Projekt einer Mentalitätsgeschichte einfügen. Um diese Leerstelle zu erklären, reicht daher der Hinweis darauf, dass Huizinga keine Politikgeschichte schreibt, nicht aus. Eine denkbare Erklärung könnte lauten, dass die Darstellung einer Entwicklung der niederländischen Nation aus dem Herzogtum Burgund eine teleologische Richtung in die Erzählung des *Herbstes* gebracht hätte, die Huizinga unbedingt vermeiden wollte. Es werden schließlich die Unterschiede der Vergangenheit zur Moderne betont, nicht die denkbaren Verbindungslinien. Die zeitgenössische Kritik machte Huizinga unter anderem aus dieser Auslassung einen Vorwurf. In der Besprechung des Buches in der *Tijdschrift voor Geschiedenis* hieß es 1920, Huizinga würde das französische Element viel zu sehr betonen und den niederländischen Anteil der Geschichte Burgunds vernachlässigen. Damit werde die besondere Kulturleistung der Staatsbildung nicht gewürdigt.¹⁷⁰

Johan Huizinga legt mit *Herbst der Mittelalters* ein ungewöhnliches Buch vor. Obwohl

¹⁶⁶ Van der Lem, Anton: *Het nationale Epos*, in: Tollebeek, Jo et al.: *De palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden 1500-2000*. [Band I] Hilversum 2002, Seiten 177-198.

¹⁶⁷ Zum Beispiel Belien, Herman; van Hoogstraten, Monique: *De Nederlandse geschiedenis in een notendop*. Amsterdam 2002; Kamp, Hermann: *Burgund. Geschichte und Kultur*. München 2007.

¹⁶⁸ Huizinga, Johan: *Aus der Vorgeschichte des niederländischen Nationalbewußtseins*, in: ders.: *Wege der Kulturgeschichte*. München 1930.

¹⁶⁹ Zum Beispiel: Huizinga, Johan: *Nederland's geestesmerk*, in: ders.: *Verzamelde Werken VII*. Haarlem 1950, Seiten 279-312.

¹⁷⁰ Tenhaeff, Nicolaas B.: *De Nederlandsche cultuur in den Bourgondischen tijd* [Buchrezension zu Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*], in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* Jg. 35 (1920), Seiten 408f.

es deutlich von Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien* geprägt ist, weist es doch über dieses hinaus. Huizinga stellt sich nicht nur inhaltlich gegen Burckhardt, er löst sich auch thematisch von ihm. Hatte Burckhardt den Staat, neben Religion und Kunst, noch als eine der drei "Kulturpotenzen" bezeichnet und beschrieben, verzichtet Huizinga vollständig auf die Schilderung von Staat und Politik. Auch löst sich Huizinga noch weiter als Burckhardt von literatur- und kunstgeschichtlichen Beschreibungen und setzt die Künste über weite Teile des Buches nur noch als Quellenbelege für die zu erforschenden Mentalitäten ein, die den Mittelpunkt seines Interesses bilden.

Das Material beschränkt Huizingas Untersuchungen jedoch weitestgehend auf Adel und Geistlichkeit. Zwar erweitert er ab und zu seinen Fokus und nimmt auch die städtische Bevölkerung bzw. die niederen Stände mit in den Blick, dies geschieht aber nicht systematisch, da seine Quellen diesen Bereich nicht wiedergeben. Wie ihm schon von seinem Zeitgenossen Henri Pirenne vorgeworfen wurde, kann er nur auf diese Weise seine These vom Niedergang des Mittelalters mit solch ungebrochener Konsequenz verfolgen.¹⁷¹ Die Dynamik des städtischen Bürgertums im spätmittelalterlichen Flandern entgeht ihm.¹⁷² So kommt Huizinga zu seiner Sicht einer Epoche, die quer zu allen "großen Erzählungen" der Geschichte steht. Bei ihm gibt es keine Entwicklungslinien, wie sie von anderen Geschichtsdarstellungen im Spätmittelalter gesehen werden. Für ihn formt sich in diesem Zeitraum weder der Nationalstaat, noch der Frühkapitalismus, noch die Reformation. Alle Verbindungslinien zwischen der Moderne und dem Spätmittelalter, wie sie andere Historiker ziehen, werden von Huizinga gekappt. Nur die Andersartigkeit des mittelalterlichen Menschen bleibt bestehen.

¹⁷¹ Zu Kritik von Henri Pirenne und anderen Zeitgenossen vgl. Tollebeek, *De middeleeuwen dromen*, Seite 89.

¹⁷² Vgl. Kossmann, J. Huizinga (1872-1954), Seiten 237f.

4.2 Homo Ludens

*Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*¹⁷³ ist neben *Herbst des Mittelalters* das zweite Buch, das Huizingas Ruhm bis heute begründet. Es ist ebenfalls nach wie vor problemlos im Buchhandel erhältlich und wird gerne zitiert, wird jedoch weniger in der Geschichtswissenschaft als in Philosophie, Psychologie, Wirtschaft und Pädagogik herangezogen. Die nach Huizinga in diesen Fächern entstandene Spieltheorie zitiert ihn regelmäßig, um ihre Position zu belegen.¹⁷⁴

Das Spiel und das Komische sind Motive, die Huizinga schon seit seiner Studienzeit begleitet haben. Seine Promotion verfasste er über die Figur des Vidusaka, die komische Figur des altindischen Sanskrit-Dramas. Im *Herbst des Mittelalters* räumte er dem ritterlichen Turnier bereits einen gewichtigen Platz ein und verwies dabei immer wieder auf den seiner Meinung nach spielerischen Charakter dieser Institution. Der Niederschrift des *Homo Ludens* 1938 gingen mehrere Vorträge voran, gehalten 1933, 1934 und 1937, in denen Huizinga das Thema bereits vorstellte.¹⁷⁵ Zudem arbeitete eine seiner Studentinnen parallel zur Entstehung von *Homo Ludens* an einer Abschlussarbeit im Bereich Spieltheorie.¹⁷⁶

Auch wenn *Herbst* und *Homo Ludens* sich im Bekanntheitsgrad ähneln, sind sie doch unterschiedlich in ihrer Anlage, ihrer Methode und in ihrem Inhalt. Für Strupp ist es „Huizingas ungewöhnlichstes Buch.“¹⁷⁷ Während im *Herbst* im Rahmen einer Monographie eine Epoche exemplarisch durchgearbeitet wird, gibt *Homo Ludens* cursorisch eine Übersicht über die gesamte Geschichte der Menschheit und kann aufgrund der Kürze des Buches nur als essayistisch bezeichnet werden. Huizinga versucht, eine völlig neue Perspektive auf den Menschen einzunehmen. Statt den Menschen als denkenden *homo sapiens* oder als schaffenden *homo faber* zu sehen, möchte Huizinga darstellen, dass es mindestens genau so berechtigt ist, den Menschen als spielenden

¹⁷³ Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg 1987.

¹⁷⁴ Vgl. Flitner, Andreas: Nachwort, in: Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 235-237.

¹⁷⁵ Huizinga, *Homo Ludens*, Vorrede Seite 7.

¹⁷⁶ Ebd., Seite 24.

¹⁷⁷ Strupp, Johan Huizinga, Seite 183.

homo ludens zu sehen.¹⁷⁸ Spiel und Kultur sind dicht verwoben, wie Huizinga darzustellen versucht. Der Mensch kann nicht existieren, ohne zu spielen und Kultur entwickelt sich nicht ohne Spiel. Da wir in der Natur beobachten können, dass auch Tiere spielen, geht Huizinga davon aus, dass Spiel etwas Ursprüngliches, Primitives ist und dass der Mensch als spielendes Wesen dem Menschen als Kulturwesen vorausgeht. Huizinga sieht Kultur nicht als etwas, das die Spielphase ablöst, sich aus dem Spiel heraus entwickelt, sondern als etwas, das zwar *im* Spiel entsteht, aber dann neben diesem bestehen bleibt. Kultur *ist* für Huizinga Spiel, bzw. wird gespielt. Das Verhältnis von Kultur und Spiel wird nicht immer deutlich. An anderen Stellen unterscheidet Huizinga dann zwischen den Anteilen an Spiel- und Kulturelementen, die in einer Gesellschaft vorhanden sind und beklagt, dass die Spielelemente abnehmen, während der Kulturanteil steige.¹⁷⁹ Die sprachliche Unterscheidung, ob Spiel *aus* oder *in* Kultur entsteht, lässt den Leser etwas ratlos zurück und erscheint eher spitzfindig als bis ins letzte Detail begründet und zu Ende gedacht.

Huizinga weist dem Spiel damit eine zentrale Rolle im menschlichen Leben zu. Für ihn hat das Spiel mystische Qualität, es verweist auf den Sinn des Lebens. "Im Spiel «spielt» etwas mit, was über den unmittelbaren Drang nach Lebensbehauptung hinausgeht und in die Lebenbetätigung einen Sinn legt. Jedes Spiel bedeutet etwas."¹⁸⁰ Etwas später heißt es: "Mit dem Spiel aber erkennt man, ob man will oder nicht, den Geist."¹⁸¹ Allerdings traut er sich nicht zu, wie er im ersten Kapitel deutlich macht, diesem mystischen Gedanken genauer nachzugehen und beschränkt sich auf die konkreten Erscheinungen des Spiels in der Gesellschaft.¹⁸²

Zum Verständnis Huizingas ist dieser Gedanke zu wichtig, als dass man ihn außen vor lassen könnte. Die Qualitäten, die Huizinga dem Spiel zuspricht, entsprechen genau den Merkmalen, die Huizinga für die Kunst annimmt. Spiel und Kunst ähneln sich und haben eine gleichermaßen zentrale Funktion für das Leben des Menschen, denn sie stehen beide für den Kern des Lebens überhaupt. Das Spiel tritt in *Homo Ludens* an die Stelle, die im *Herbst* noch der Kunst eingeräumt wird, über ihre Betrachtung können

¹⁷⁸ Huizinga, *Homo Ludens*, Vorrede Seite 7.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., Seite 28f.

¹⁸⁰ Ebd., Seite 9.

¹⁸¹ Ebd., Seite 11.

¹⁸² Ebd., Seiten 12f.

wir etwas über den Menschen und das Leben an sich erfahren.

Das Buch ist von der ganzen Anlage her interdisziplinär und lässt sich nur schwerlich einem Fachgebiet zuordnen. Huizinga greift auf alle wissenschaftlichen Gebiete zurück, mit denen er sich in seinem Leben beschäftigt hat. So treten Linguistik und Ethnologie neben die Geschichtswissenschaft. Dabei springt er nicht nur durch die Disziplinen, sondern auch durch die Epochen und Kulturen. Schwerpunkte sind das alte Indien und das Sanskrit, das Antike Griechenland und Rom, natürlich das Spätmittelalter und die Renaissance, Barock und Romantik. Dazu bezieht Huizinga zeitgenössische ethnologische Studien über indigene Bevölkerungsgruppen in Amerika und Afrika ein.

Er beabsichtigt aber, wie er selbst schreibt, keine systematische Auswertung aller kulturellen Spielphänomene, sondern arbeitet jeweils mit einzelnen Beispiel, um seine Thesen zu belegen. Alles andere wäre bei einem Projekt dieser Größe nicht möglich. Eine Quellenkritik betreibt er nicht, denn wie im *Herbst* ist es gar nicht sein Ziel, harte historische Fakten zu ermitteln, stattdessen stehen wieder Mentalitäten im Mittelpunkt. Dies schreibt Huizinga explizit: “Es kommt nicht in erster Linie darauf an, ob ein solches Tun nur in Sage oder Mythe überliefert ist oder ob es auch im wirklichen Gebrauch nachgewiesen werden kann. Die Hauptsache ist, daß die Vorstellung des Wettlaufs [...] vorhanden ist.”¹⁸³ Dies führt dazu, dass Huizinga auch ganz verschiedene Quellengattungen nebeneinander stellen kann, um ein Phänomen durch die Epochen hindurch nachzuweisen. So stehen in einem Kapitel vorzeitliche Sagen neben Berichten aus dem antiken Griechenland und Ereignissen aus der Reformationszeit.¹⁸⁴ Rein fiktionale Quellen, ungesicherte und gesicherte historische Überlieferungen werden vermischt, die Differenzen haben für Huizinga keine Bedeutung. Das sich so ergebende Bild hat eine bestechende Wirkung. Seinen Anspruch, spielerische Mentalitäten epochenübergreifend nachzuweisen, kann er damit einlösen.

Zu Beginn entwickelt Huizinga eine allgemeine Definition seines Spielbegriffs:

“Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als «nicht so gemeint» und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den

¹⁸³ Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 96.

¹⁸⁴ Ebd., Seiten 127f.

Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders von der gewöhnlichen Welt abheben.“¹⁸⁵

In allen kulturellen Bereichen Spielelemente aufzufinden, wird Huizinga vor allem durch die Bedeutung des Wortes “Spiel” ermöglicht, wie sie in der west-germanischen Sprachfamilie verbreitet ist. Im Niederländischen wie im Deutschen umfasst der Begriff “Spiel” eine solche Vielzahl von Bedeutungen und Handlungen, wie es sie in kaum einer anderen Sprache gibt. Huizinga vergleicht die Spielbedeutungen verschiedener Sprachen und kommt zu dem Ergebnis, dass die untersuchten anderen Sprachen in der Regel mehr als einen Begriff für die Kulturfunktionen haben, die im Niederländischen und Deutschen unter dem Begriff “Spiel” zusammengefasst haben. Dieser ist also vergleichsweise vage.¹⁸⁶ Trotzdem hält Huizinga an diesem Begriff fest, weil er sich am ehesten mit seiner formalen Definition deckt. Auch hier erscheint seine Argumentation zirkulär. Aufgrund seiner niederländischsprachigen Prägung entwickelt er eine Definition, die dann vom Niederländischen am besten erfüllt wird. In der Auseinandersetzung mit Huizinga wurde unter anderem auf diesen Punkt kritisch hingewiesen.¹⁸⁷

Aus anderen Sprachen übernimmt Huizinga lediglich eine Bedeutungserweiterung, die das Wort “Spiel” nicht leisten kann. Im Niederländischen deckt dieses Wort sowohl Dinge ab, die alleine gespielt werden (z.B. ein Musikinstrument), als auch Spiele, die gegeneinander gespielt werden. Aus dem Griechischen übernimmt er das Wort “agonal”, mit dem klar alle Spiele benannt sind, die Wettkampfcharakter haben. Im weiteren Verlauf des Buches spricht er von agonal immer dann, wenn er besonders auf das kämpferische Merkmal eines Spiels hinweisen möchte.

An die sprachtheoretischen Überlegungen schließen sich die eigentlichen Betrachtungen des Spiels in der Kultur an. Huizinga stellt systematisch acht Bereiche der Kultur

¹⁸⁵ Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 22, im Original kursiv hervorgehoben.

¹⁸⁶ Ebd., Seite 49.

¹⁸⁷ Vgl. Flitner, Nachwort, Seite 233.

vor, in denen er seiner These gemäß dem Spielelement eine herausragende Funktion zuordnet, u.a. Wissen, Philosophie, Kunst und Literatur, aber auch Krieg und Recht. Am Ende des Buches stehen zwei chronologische Kapitel, in denen er noch einmal einen Überblick gibt, wie sich das Spielelement allgemein durch die Kultur entwickelt. Er zieht den Bogen bis zu seiner Gegenwart und hier schlägt das Buch um in Zeitkritik. Huizinga will der Gegenwart nachweisen, dass sie das Spielen verlernt habe. Um dies zu erreichen, muss er jedoch seine Spieldefinition erweitern. Neben die oben zitierten formalen Kriterien treten inhaltliche. Plötzlich spricht er davon, dass Spielregeln existieren müssen, die aber nicht zu sehr ausgefeilt werden dürfen.¹⁸⁸ Nun heißt es, Professionalisierung raube dem Spiel seinen Charakter, denn der Mensch müsse im Spiel "wieder Kind sein".¹⁸⁹ Huizinga unterscheidet zwei verschiedene Arten von Kindlichkeit, eine positive, die den ursprünglichen Spieltrieb darstellt und eine negative, die er als allgemeinen Charakterzug seiner Zeit darstellt. Seine Zeitgenossen erlebt er nicht als kindlich, sondern als infantil und zurückgeblieben. Dieses Phänomen fasst er als Puerilismus zusammen. Nur aufgrund dieser zusätzlichen inhaltlichen Bestimmungen ist es Huizinga möglich, der Kultur der Gegenwart das Spielen abzusprechen. In ihr werde zwar intensiv Sport betrieben, jedoch professionell und nach ausdifferenzierten Regeln, wodurch dieser Sport seinen Spielcharakter verliere. Die Menschen seiner Zeit seien nicht kindlich, sondern kindisch, ihre vielfältigen Freizeitbeschäftigungen sind daher kein Spiel.

Im Folgenden wird an vier Beispielen genauer gezeigt werden, wie und wo Huizinga das Spielelement in der Kultur sieht bzw. es in der Gegenwart vermisst: Kunst, Wissen, Mode und Krieg. Huizinga spricht von den *Spielformen in der Kunst* und denkt zuerst an die Musik, denn hier drücke bereits die Sprache aus, dass die Kunstproduktion im Spiel entstehe. Huizinga denkt dabei an das Spielen der Instrumente¹⁹⁰ Spiel und Musik liegen für ihn gleichermaßen "außerhalb der Sphäre von Notdurft und Nutzen."¹⁹¹ Aber nicht nur mit der Musik, sondern auch mit jeder anderen Kunstgattung assoziiert Huizinga das Spiel. Dem Zusammenhang von Spiel und Dichtung widmet er zwei

¹⁸⁸ Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 213.

¹⁸⁹ Ebd., Seite 215.

¹⁹⁰ Ebd., Seiten 53 und 173.

¹⁹¹ Ebd., Seite 173.

eigene Kapitel. So steht die Lyrik für ihn "jenseits vom Ernst, auf jener ursprünglichen Seite, wo das Kind, das Tier, der Wilde und der Seher hingehören, im Felde des Traums des Entrücktseins, der Berauschtigkeit und des Lachens."¹⁹² Das ursprüngliche Bedürfnis nach Spiel, welches sich für Huizinga unter anderem in archaischen Ritualen ausdrückt, ist dasselbe Bedürfnis, das die ersten Kunstformen des Menschen prägten. Zugleich findet der Mythos seinen Ausdruck in der Dichtung, die Sprache repräsentiert das spielerische Element im Mythos. Gleichzeitig spielt der Dichter mit der Sprache, zum Beispiel mit Metaphern. Im Drama als gespielter Dichtung ist die Verbindung für ihn ebenfalls offensichtlich. Als letztes verbindendes Element sieht Huizinga einen Zusammenhang von Dichtung und Wettkampf. In Mythen sieht er häufig Themen des Wettstreits am Werk und die Dichtung entsteht für ihn im Rätselwettstreit.

Ähnlich zieht Huizinga die Verbindung zwischen Spiel und bildender Kunst. Er führt eine Vielzahl von Beispielen aus der Geschichte an, bei denen Bauwerke, Statuen und Gemälde in Wettbewerben entstanden sind und findet so den Ursprung der Kunst im Spiel. Dieses Spielelement sieht er auch bei seinen Zeitgenossen noch, denn Kunstkritik, Ausstellungen und Vorträge seien geeignet, den agonalen Spielfaktor noch zu erhöhen. Gleichzeitig ginge seinen Zeitgenossen jedoch das Bewusstsein für den spielerischen Ursprung der Kunst verloren. Weil Kunst seit dem 18. Jahrhundert zunehmend als quasi religiöser eigener Kulturfaktor angesehen werde, verliere sich das Spielelement immer mehr. Huizinga zeichnet so ein uneinheitliches Bild des zeitgenössischen Kunstbetriebs, den er zwar in seinem Kunstapparat als verspielt ansieht, zu dessen abstrakt gewordener Formsprache er aber keinen Zugang mehr hat.¹⁹³

Auch die gesellschaftliche Produktion von Wissen sieht Huizinga in Zusammenhang mit dem Spiel. Insbesondere die Philosophie entwickelt sich für ihn im Spiel. Als Beleg führt er Rätselwettstreite, Fragenkämpfe und die dialogische Struktur in Platons Schriften an. Allerdings trennt er im Folgenden die Wissenschaft wieder deutlich vom Spiel. Denn in der Wissenschaft gehe es um die Wahrheit, im Spiel ums Gewinnen. Wer nun wie die Sophisten ein Rededuell führe, gerate in Gefahr, die Wahrheit aus dem Auge zu verlieren. Diese Gefahr sieht er auch in der modernen Wissenschaft, die "durch die Sucht nach Wettstreit in die Bahnen des Spiels gezogen" würde. "Der wahre Drang

¹⁹² Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 133.

¹⁹³ Ebd., Seiten 217-219.

nach Kenntnis der Wahrheit durch die Forschung schätzt den Triumph über seinen Gegner nicht.“¹⁹⁴

Der Mode widmet Huizinga zwar kein eigenes Kapitel, sie taucht verstreut über das Buch jedoch immer wieder als Beleg für das Spielelement in der Kultur auf. Dass sich Kleidung je nach Mode in verschiedenen Formen und Farben präsentiert, ohne dass sie sich in ihrer Funktionalität dadurch unterscheidet, sieht er als Beleg dafür, dass Mode “gespielt” wird. Besonders ausführlich behandelt er diesen Aspekt anhand der Perücke des Barock, die man “als langwährende Modeerscheinung schwerlich anders einordnen kann als unter die offensichtlichen Manifestationen des Spielfaktors in der Kultur.”¹⁹⁵ Das Verschwinden der Perücke werde mit der Französischen Revolution eingeläutet, dies sei somit ein weiterer Spielfaktor, dem durch die Moderne ein Ende gesetzt werde. Seit dem 19. Jahrhundert verändere sich, so Huizinga, die Männermode immer weniger. Sie werde eintönig, verzichte auf Buntes und gleiche sich durch die Jahrzehnte. Diese Veränderung erfährt Huizinga als Verlust: “Es lässt sich kaum ein auffallenderes Symptom für die Preisgabe des Spielhaften anführen als das Schwinden des Phantasieelements in der Männerkleidung.”¹⁹⁶ Bei der Damenkleidung sieht Huizinga die umgekehrte Tendenz. Während sie über die Jahrhunderte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit gleich geblieben sei, habe sich dies im Rokoko geändert. “Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts «geht» das Frauenkostüm «spielen».”¹⁹⁷ Sitte und Anstand hätten bis zu diesem Zeitpunkt geschlossene Frauenkleider vorgeschrieben, erst seit dem Rokoko könne die Frau durch ihre Kleidung Schönheit und sexuelle Anziehung ausdrücken. Huizinga sagt es nicht deutlich, aber die Wortwahl lässt ahnen, dass er diesen neuen Spielfaktor der Frau ablehnt. Zum Glück naht in diesem Fall Rettung vor zu viel Spiel: “Erst um die Jahrhundertwende [zum 20. Jh., J.B.] setzt die höchst bedeutsame Modebewegung ein, die das Kleid der Frau zu größerer Einfachheit und Natürlichkeit zurückführt.”¹⁹⁸

¹⁹⁴ Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 220.

¹⁹⁵ Ebd., Seite 201.

¹⁹⁶ Ebd., Seite 209.

¹⁹⁷ Ebd., Seite 210.

¹⁹⁸ Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 210.

Am verwunderlichsten scheint Huizingas Verknüpfung von Spiel und Krieg. Auch dieser ist für ihn ein zeitlich begrenzter außerordentlicher Zustand, der nach festen Regeln stattfindet, ein Wettstreit sei und somit wesentliche Punkte seiner Spieldefinition erfüllt. Huizinga weist insbesondere auf das mittelalterliche Turnier hin, das als Spiel des Adels aus dem Krieg entstanden sei. Außerdem sieht Huizinga in der Strategie archaischer Gesellschaften, Konflikte zwischen zwei Stämmen durch den Zweikampf ihrer Anführer zu lösen, einen Spielcharakter. Zeremonien in der mittelalterlichen Kriegsführung sowie das moderne Völkerrecht hätten den Charakter von Spielregeln. Diese Analogien schränkt Huizinga dann jedoch selbst ein. Er spricht vom "Ideal, für eine Sache, die man für die gute hält, in Ehren zu streiten. In der rauhen Wirklichkeit aber wird dieses Ideal von Anfang an verleugnet und verletzt."¹⁹⁹ Insbesondere der totale Krieg, die Suspendierung des Völkerrechts und die Entgrenzung des Krieges widersprechen dem Spielprinzip. Der Verlust der Spielfähigkeit des modernen Menschen zeige sich auch in der modernen Kriegsführung, es "schwindet mit dem letzten formellen Rest der Spielhaltung auch jede Kultur überhaupt."²⁰⁰

Mit diesen vielen Beispielen gibt Huizinga insgesamt ein vollständiges Bild des spielenden Menschen. Da er jedoch hochgradig assoziativ und intuitiv arbeitet, lässt sich das Buch schwer für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung nutzen. Es handelt sich um einen gut lesbaren, aufgrund seiner Vielfalt sehr beeindruckenden Essay, dem man Glauben schenken kann oder nicht. Ein historisches Werk im herkömmlichen Sinne liegt nicht mehr vor.²⁰¹

¹⁹⁹ Ebd., Seite 113.

²⁰⁰ Ebd., Seite 114.

²⁰¹ Vgl. Strupp, Johan Huizinga, Seite 188 und van der Lem, Johan Huizinga, Seite 252.

4.3 Zusammenfassung: Huizinga als Kulturhistoriker

Herbst des Mittelalters und *Homo Ludens* sind in ihrer Anlage sehr unterschiedlich: auf der einen Seite die Detailstudie einer Epoche, auf der anderen eine komplette Menschheitsgeschichte anhand des Spielmotivs. In ihrem Aufbau und in ihrer Argumentation sind sie daher nicht vergleichbar. Trotzdem weisen beide Werke einige Ähnlichkeiten auf, aus denen man Huizingas Vorgehen als Kulturhistoriker erkennen kann.

Zentraler Gegenstand von Huizingas Arbeiten sind historische Mentalitäten. Dabei tritt die Frage nach der konkreten historischen Begebenheit in den Hintergrund. Immer wieder fragt er danach, was die Menschen gedacht und gefühlt haben. Dieser Fragestellung nähert er sich insbesondere durch Quellen aus bildenden Künsten, Literatur und Musik. Zudem inspirieren auch Bekleidungsmoden Huizinga zu Aussagen über die Gedanken der Menschen. Seine Quellenauswahl deckt sich mit der Bedeutung, die er der Kunst in seiner Theorie einräumt. Aufgrund seines Artikel zum niederländischen Nationalmuseum könnte man aber eine noch weitergehende Einbeziehung von Alltagsgegenständen erwarten. *Herbst des Mittelalters* und *Homo Ludens* stellen eine fast ausschließliche Reduktion auf literarische und bildliche Quellen dar, wie sie von Huizinga in dieser Deutlichkeit nicht methodisch vorgegeben wurde.

Der Mensch der Vergangenheit erscheint Huizinga immer als historisch Anderer. Der Mensch des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich in wesentlichen Dingen vom Menschen der Antike und des Mittelalters. Historiker und Leser müssten sich auf diese Andersartigkeit einlassen, um die Mentalitäten vergangener Epochen zu verstehen. Für Huizinga macht ein großer Verlust den Unterschied zwischen Vergangenheit und seiner Gegenwart aus. Insbesondere seit der Französischen Revolution habe sich laut Huizinga der Mensch verändert. Er habe sowohl verlernt, die Dinge und Farben seiner Umwelt symbolisch zu deuten, als auch, die Gegenwart der Dinge zu *fühlen* und schließlich habe er verlernt, zu spielen. Die Vergangenheit wird bei Huizinga zum idealisierten Ort, an dem die Welt noch in Ordnung gewesen sei. Das Kind und der "Primitive" werden in beiden Büchern mit Fähigkeiten ausgestattet, die im Verlauf des Lebens bzw. der Geschichte der Menschheit verloren gingen. Aber so lange sich der moderne Mensch noch an seine Existenz als Kind erinnern kann, scheint es nach Huizingas Ansicht noch Hoffnung zu geben.

Huizingas Kulturbegriff bleibt letztendlich auch in den hier untersuchten historischen Studien unklar. Die verwendeten Quellen lassen darauf schließen, dass Kultur für ihn mit den Künsten, mit der Vorstellung bürgerlicher Hochkultur zusammenfällt. Dem

widerspricht aber das regelmäßige Einbeziehen von alltäglichen Situationen im *Herbst des Mittelalters* und das Ausweiten des Blicks auf das Spiel in *Homo Ludens*. Insbesondere letztere Studie stellt die Vorstellung bürgerlicher Kultur auf den Kopf und ist in ihrer spielerischen Thematik eine neue Art der Kulturgeschichte. Huizinga erweitert also den Kulturbegriff, zum Beispiel im Vergleich zu Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*, wenn auch nicht systematisch. Außerdem stellt der regelmäßige Vergleich mit außereuropäischen Kulturen eine Erweiterung des Blicks dar, die in *Homo Ludens* allerdings stärker ausfällt als im *Herbst*.

Gemeinsam ist beiden Büchern außerdem der intuitive und emotionale Zugang zur Vergangenheit. Huizinga schreibt über Vergangenes, von dem er sich emotional angesprochen fühlt und urteilt aus seinen Emotionen heraus.²⁰² Dies stellt eine praktische Umsetzung der Vorstellung einer historischen Sensation dar.

Deutlich ist auch, dass er selbst das Material anhand von Fragestellungen ordnet und so formgebend die Vergangenheit zur Geschichte gestaltet, wie er es in seinen theoretischen Schriften gefordert hat. Allerdings kann man in Frage stellen, ob Huizinga bereit ist, seine Thesen anhand der Materials zu modifizieren und zumindest eine gewisse Offenheit für unerwartete Forschungsergebnisse zu wahren. Die Zusammenfassung zu einem einheitlichen Bild, die sich laut *Aufgaben der Kulturgeschichte* erst im Anschluss an die Lektüre beim Leser einstellen soll, wird bei *Herbst des Mittelalters* schon durch den Titel vorgegeben und auch bei *Homo Ludens* bereits in der Einleitung formuliert. In seiner historiographischen Praxis steht Huizinga den "großen Erzählungen" nicht so fern, wie seine Theorie es vermuten lässt.

²⁰² Vgl. Strupp, Johan Huizinga (1872-1945), Seite 205.

5. Kulturkritik bei Johan Huizinga

Ab den 1930er Jahren wendet sich Huizinga vermehrt der Kulturkritik zu. Neben Reden und Aufsätzen entstanden zwei Bücher, die sich vollständig diesem Thema widmeten, *Im Schatten von morgen* (1935) und *Geschändete Welt* (1943).²⁰³ Für diesen thematischen Wechsel im Werk Huizingas werden in der Literatur verschiedene Gründe angegeben. Zum einen wird auf die äußeren Bedingungen verwiesen. Weltwirtschaftskrise, Machtübertragung an die Nationalsozialisten in Deutschland und schließlich der Zweite Weltkrieg ließen Huizinga an der zeitgenössischen Kultur und den Menschen zweifeln.²⁰⁴ Zum anderen werden innere Beweggründe angeführt. Huizinga formulierte immer wieder in Briefen, dass ihm das Schreiben (langer) historischer Texte zunehmend schwer falle und er trotz mehrmaliger Versuche nie ein zweites großes historisches Buch schreiben konnte. Das Verfassen essayistischer kulturkritischer Texte ging ihm leichter von der Hand. Außerdem, so Wesseling, genoss er wohl die öffentliche Rolle des kritischen Intellektuellen,²⁰⁵ denn mit seiner Zeitkritik erreichte Huizinga eine größere Bekanntheit als zuvor mit seinen historischen Büchern. *Im Schatten von morgen* wurde vom Verleger in einer großen Kampagne in den niederländischen Buchhandel gebracht und war ein vergleichsweise großer Verkaufserfolg. Das Buch musste innerhalb eines Jahres sechsmal neu aufgelegt werden, 20.000 Exemplare wurden in diesem Zeitraum verkauft. Schnell erfolgten Übersetzungen in neun Fremdsprachen.²⁰⁶ Huizinga wurde so zur Person des öffentlichen Lebens; als er 1937 erneut heiratete und die Hochzeitsreise antrat, schaffte es das Photo seines Abflugs auf die Titelseite des *Telegraafs*, einer der einflussreichsten Tageszeitungen der Niederlande.²⁰⁷ Von einer Freundin wurde er per Brief aus England sogar gefragt, ob es

²⁰³ Die beiden Bücher erschienen auf Deutsch in einer gemeinsamen Ausgabe, nach der im Folgenden zitiert wird: Huizinga, Johan: *Schriften zur Zeitkritik*. Zürich; Brüssel 1948, darin: *Im Schatten von morgen*, Seiten 7-150; *Geschändete Welt*, Seiten 151-329.

²⁰⁴ Wesseling, Hendrik L.: *Zoekt Prof. Huizinga eigenlijk niet zichzelf? Huizinga en de geest van de jaren dertig*. Amsterdam 1996, Seite 34.

²⁰⁵ Vgl. Wesseling, *Zoekt Prof. Huizinga*, Seiten 15f und Wesseling, Hendrik L.: *Huizinga intiem*, in: ders.: *Onder historici. Opstellen over geschiedenis en geschiedschrijving*. Amsterdam 1995, Seite 98.

²⁰⁶ Vgl. Wesseling, *Zoekt Prof. Huizinga*, Seite 9f.

²⁰⁷ van der Lem, *Johan Huizinga*, Seite 248.

zutreffe, dass er nun “the most famous man in Holland”²⁰⁸ sei. Der Erfolg des Buches blieb jedoch auf eine Saison beschränkt. Es erfolgten nur noch zwei Neuauflagen nach 1936, eine im Jahr 1939 und eine 1951.

Das Buch *Geschändete Welt* entstand unter den wesentlich erschwerten Bedingungen des Zweiten Weltkriegs. Nachdem Huizinga 1942 von den deutschen Besatzungstruppen wegen seines schlechten Gesundheitszustands aus der Geiselhaft entlassen worden war, musste er sich auf das Land bei Arnhem zurückziehen. Dort schrieb er ein weiteres Buch entgegen seinem Vorsatz, nach seinem siebzigsten Geburtstag keine Bücher mehr zu verfassen, da der “Geist noch zum Schreiben nötig”²⁰⁹, wie es im Vorwort heißt. Das Buch entstand weitestgehend ohne Zugriff auf Bibliotheken und Quellen, Huizinga musste die Zusammenhänge aus seinem Gedächtnis rekonstruieren. Das Buch konnte erst nach dem Krieg und damit nach Huizingas Tod erscheinen und blieb weit hinter dem Erfolg des Vorgängers zurück.

Beide Büchern ähneln sich nicht nur im Inhalt, sondern auch im Aufbau. Es bietet sich daher an, sie hier vergleichend zu besprechen. Sie sind in je drei Teile unterteilt. Im ersten Teil entwickelt Huizinga jeweils eine Definition dessen, was Kultur sein soll, bevor er im zweiten Teil vor diesem Hintergrund an seiner Zeit kritisiert, warum sie keine Kultur habe und im dritten Teil einen Ausblick gibt, wie sich der Mensch ändern müsste, um den Kulturverfall aufzuhalten. In den Büchern nehmen die Teile jedoch unterschiedlich viel Raum ein. Während in *Im Schatten von morgen* der deutliche Schwerpunkt auf dem zweiten, dem eigentlichen Kritikteil liegt und die beiden anderen Teile eher den Charakter einer Einleitung und eines kurzen Ausblicks haben, hält sich der Umfang der drei Teile in *Geschändete Welt* etwa die Waage.

Die zwei Anfangssätze von *Im Schatten von morgen* sind in den Niederlanden das wohl berühmteste Huizinga-Zitat, das bis heute, “von jedem Intellektuellen aus seinem Kopf aufgesagt werden kann.”²¹⁰ Sie seien hier einmal in ihrem Kontext wiedergegeben:

“Wir leben in einer besessenen Welt. Und wir wissen es. Es käme für niemanden unerwartet, wenn der Wahnsinn eines Tages plötzlich ausbräche in einer Raserei, aus der diese arme europäische Menschheit

²⁰⁸ Brief zitiert nach Wesseling, Zoekt Prof. Huizinga, Seite 38.

²⁰⁹ Huizinga, *Geschändete Welt*, Seite 151.

²¹⁰ “door elke intellektueel uit het hoofd kan worden opgezegd.” Bodar, Huizinga's cultuurkritiek, Seite 24.

zurücksänke, stumpf und irr-: noch surren die Motoren, noch flattern die Fahnen, der Geist aber ist entwichen.“²¹¹

Diesem düsteren Szenario stellt Huizinga schnell eine Gegenthese entgegen. Bereits zwei Absätze später spricht er von der Bereitschaft des Menschen, sich “an ein allgemeines Heil hinzugeben. Er [der Mensch, J.B.] hat die Hoffnung nicht verloren.“²¹² Huizingas Ziel ist also, “sich gründlich Rechenschaft darüber [zu] geben, wie weit die Zersetzung, die sie [die Menschheit, J.B.] bedroht, fortgeschritten ist.“²¹³ Diese beiden Pole, Verfallsdiagnose und Hoffnung auf Rettung, bilden das Spannungsfeld, in dem sich beide Bücher beständig bewegen.

Im Folgenden von *Im Schatten von morgen* definiert Huizinga, was für ihn Kultur ist. Seine Definition umfasst drei Punkte. Erstens “verlangt [Kultur] ein gewisses Gleichgewicht geistiger und stofflicher Werte.“²¹⁴ Für Huizinga ist Voraussetzung von Kultur, dass der Mensch sich um mehr sorgt als um seine materielle Grundsicherung. Geistige Werte definiert er als “die Gebiete des Spiritualen, Intellektuellen, des Moralischen und des Ästhetischen.“²¹⁵ Er betont jedoch, dass er schon Ansätze geistiger Tätigkeit als ausreichend ansieht, um von Kultur zu sprechen und nicht nur auf die “Hochkulturen” abzielt. Zweitens beinhaltet Kultur für ihn, dass diese ein “Streben” vereint. “Kultur ist ein Gerichtetsein, und diese Richtung ist immer diejenige auf ein Ideal hin, [...] auf ein Ideal der Gemeinschaft.“²¹⁶ Dieses Ideal kann religiös sein oder auf wissenschaftliche Erkenntnis bezogen, es kann sich auf Werte orientieren oder auf materiellen Reichtum. Wichtig ist, dass es die gesamte Gemeinschaft umfasst. Drittes, und wie er schreibt, wesentliches Merkmal von Kultur sei, dass Kultur “Beherrschung von *Natur*“²¹⁷ bedeutet. Der Mensch ist “*homo faber*“²¹⁸, er bearbeitet die Natur mit Werkzeugen. Zur Beherrschung der Natur gehört für Huizinga jedoch nicht nur die äußere Umwelt,

²¹¹ Huizinga, *Im Schatten von morgen*, Seite 9.

²¹² Ebd., Seiten 9f.

²¹³ Ebd., Seite 10.

²¹⁴ Ebd., Seite 25.

²¹⁵ Ebd., Seite 25.

²¹⁶ Ebd., Seite 26.

²¹⁷ Ebd., Seite 27, Hervorhebung im Original.

²¹⁸ Ebd., Seite 27, Hervorhebung im Original.

sondern auch das Innere des Menschen. Der Mensch muss sich selbst, seine eigene Natur beherrschen und Pflichten erfüllen.

Huizinga fasst seine Momente selbst zusammen und kommt zu folgender Definition von Kultur:

“Kultur als gerichtete Haltung einer Gemeinschaft liegt vor, wenn die Beherrschung von Natur auf materiellem, moralischen und geistigem Gebiet einen Zustand aufrecht erhält, der höher und besser ist, als es die gegebenen natürlichen Verhältnisse mit sich bringen, mit dem Kennzeichen eines harmonischen Gleichgewichts geistiger und stofflicher Werte und einem in der Hauptsache homogen bestimmten Ideal, in dem die verschiedenen Aktivitäten der Gemeinschaft zusammenstreben.”²¹⁹

Auch am Beginn von *Geschändete Welt* steht eine Auseinandersetzung mit Kulturkonzepten. Huizinga arbeitet sich an den verschiedenen Begriffen ab, die den Kulturbereich bezeichnen. Neben den ausschließlich im Niederländischen gebrauchten Begriff “beschaving”²²⁰ stellt er “Kultur” und “Zivilisation”²²¹. Huizinga geht begriffsgeschichtlich vor, er zeigt, wie die Wörter etymologisch entstehen, wann sie das erste Mal gebraucht werden und mit welchen inhaltlichen Vorstellungen sie beladen werden. Huizinga versucht dabei, die Gemeinsamkeiten der drei Begriffe und ihrer Bedeutungen herauszustellen. Insbesondere grenzt er sich gegen Oswald Spengler und dessen Vorstellung eines Gegensatzes zwischen Kultur und Zivilisation ab. Spengler “verstand [...] den inneren Akzent der Worte «civilisation» und «civilization» nicht richtig.”²²² Für Huizinga geht Zivilisation, abgeleitet von “civilitas”, vom Menschen als Staatsbürger aus und beinhaltet daher “Ordnung, Gesetz und Recht und schließt die Barbarei aus.”²²³ Spitz bemerkt Huizinga, dass Spengler als Deutschem der Begriff “civil” wohl zu wenig militärisch sei.²²⁴ Dieser Bemerkung und dem gesamten Absatz lässt sich bereits eine Tendenz ablesen, die das ganze Buch durchziehen wird: die Abrechnung

²¹⁹ Huizinga, *Im Schatten von morgen*, Seite 29.

²²⁰ Für “beschaving” gibt es weder im Deutschen noch in einer anderen Sprache ein Äquivalent, es wird in der Regel mit Kultur übersetzt. Das Wort leitet sich von “schaven” (deutsch: “schaben”) ab, drückt also die Vorstellung aus, dass Kultur in einem Bearbeitungsprozess durch Abschabung entstehe. Vgl. Huizinga, *Geschändete Welt*, Seite 157.

²²¹ Ebd., Seite 157.

²²² Ebd., Seite 167.

²²³ Ebd., Seite 165, vgl. auch Seite 169.

²²⁴ Ebd., Seite 167.

mit dem deutschen Besatzer als militärversessenem, unzivilisiertem und daher kulturlosem Wesen.

Das Abwägen der Begriffe schließt Huizinga mit einer Zusammenfassung ab. Dabei gewichtet er die Begriffe danach, was sie alles umfassen. *Beschaving* sieht er als geeignet an, die Bedeutung von Kultur auszudrücken, da der Begriff die Bedeutungsebenen *Bearbeiten*, *Verbessern*, *Bilden* beinhaltet. Der Kulturbegriff drückt darüber hinaus auch das pflegende Moment aus, ist also umfassender. Als "glücklichste Bezeichnung des Phänomens Kultur"²²⁵ bezeichnet er den Begriff *Zivilisation*, da er den Bedeutungen noch die Vorstellung des Rechts hinzufügt. Aufgrund der vorausgehenden Betrachtungen ist jedoch ebenso deutlich, dass diese Gewichtung zugunsten der *Zivilisation* wesentlich antispenglerisch und antideutsch motiviert ist. Dennoch behält Huizinga den Begriff *Kultur* konsequent bei und spricht im Folgenden nicht mehr von *Zivilisation*. Dieses begründet er nicht, seine Motivation, den Begriff nicht zu wechseln, lässt sich nur vermuten. Horst Lademacher geht davon aus, dass Huizinga sich für den Begriff entschied, der schon Teil des Niederländischen war, da er kein neues Wort in die Sprache einführen wollte.²²⁶ Wie Remieg Aerts und Wessel Krul jedoch nachweisen, war das Wort "cultuur" um 1900 im niederländischen Sprachraum ebenfalls kaum verbreitet. Huizinga hatte an seiner Popularisierung einen wesentlichen Anteil,²²⁷ er hätte sich also auch für *Zivilisation* entscheiden können. Wenn Huizinga das niederländische Wort wählen wollte, hätte er *beschaving* nehmen müssen. Es bleibt wohl nur, an dieser Stelle eine gewisse Inkonsequenz Huizingas festzuhalten.

An die Begriffsgeschichte schließt sich dann eine genauere inhaltliche Bestimmung an, was *Kultur* sei. Huizingas Definition lautet 1943:

"Jeder, der versucht, das Gesamtbild, das er sich von einer bestimmten Kultur gemacht hat, in den Einzelheiten zu bestimmen, wird immer wieder finden, daß auch für ihn nur ein harmonischer Zusammenklang geistiger Werte das Wesen der Kultur ausmacht. Daß ein hoher Grad wissenschaftlicher und technischer Vervollkommung nicht ohne weiteres Kultur verbürgt, ist und nur allzu gut bekannt. Die Kultur erfordert eine feste Rechtsordnung, ein sittliches Gesetz und eine Norm der

²²⁵ Huizinga, *Geschändete Welt*, Seite 169.

²²⁶ Vgl. Lademacher, Horst: Zur Pathologie von Kulturverlust. Johan Huizinga als Kritiker seiner Zeit, in: *Jahrbuch des Zentrums für Niederlande-Studien* Jg. 1 (1991), Seite 127.

²²⁷ Aerts, Remieg; Krul, Wessel E.: *Van hoge beschaving naar brede cultuur. 1780-1940*, in: den Boer, Pim (Hg.): *Beschaving. Een geschiedenis van de begrippen hoofsheid, heusheid, beschaving en cultuur*. Amsterdam 2001, Seite 225.

Menschlichkeit als Grundlagen der Gemeinschaft, welche die Trägerin der Kultur ist: daneben aber unsere Gedanken an eine bestimmte Kultur vor allem von deren Errungenschaften, von ihren Leistungen auf dem Gebiet der Künste und Wissenschaften beherrscht.²²⁸

Die beiden Kulturdefinitionen aus *Im Schatten von morgen* und *Geschändete Welt* unterscheiden sich vor allem im Punkt der ethischen Dimension, auf die Huizinga im Buch von 1943 sehr hohen Wert legt. Unter den Bedingungen absoluter Rechtlosigkeit nationalsozialistischer Barbarei bekommen moralische Standards und Verrechtlichung der Beziehungen in Huizingas Kulturkonzept einen zentralen Platz, der ihnen vorher in dieser Form nicht zugewiesen wurde. Gemeinsam ist beiden Definitionen, dass Huizinga Naturbeherrschung durch Technik als eine, wenn auch nicht hinreichende, Voraussetzung von Kultur ansieht, der sich geistige Tätigkeit hinzugesellen muss. Beide Kulturdefinitionen sind normativ angelegt. Sie sind bewusst so formuliert, dass man auf ihrer Grundlage menschlichen Gesellschaften absprechen kann, Kultur zu haben und in beiden Fällen ist deutlich, dass die Definitionen darauf zielen, der Gegenwart den Verlust von Kultur nachzuweisen. Im Jahr 1935 geht es dabei um die westliche Moderne allgemein, die auch 1943 weiterhin von Huizinga kritisiert wird, dann jedoch unter besonderem Fokus auf eine Kritik am nationalsozialistischen Deutschland.

Neben den Definitionen von Kultur finden sich in den Einleitungsteilen noch allgemeinere historische Betrachtungen. In *Im Schatten von morgen* vergleicht Huizinga die Kulturkrise seiner Zeit mit Verfall und Neubeginn historischer Kulturen, insbesondere mit den Übergängen zwischen Römischem Reich und Mittelalter, Mittelalter und Renaissance sowie unter Berücksichtigung des Bruchs um 1789. Er kommt bei dem Vergleich zu dem Ergebnis, dass die Kultur noch nie zuvor dermaßen bedroht gewesen sei wie in seiner Gegenwart und dass es selten so wenig Anlass zur Hoffnung gegeben habe. Zu diesem Schluss kommt er, indem er die Differenzen zwischen seiner Zeit und der Vergangenheit betont. Geschichte wiederholt sich für ihn nicht, sie verläuft stets anders und nimmt andere Gestalt an. Deswegen ließen sich aus dem Wissen um historische Neuanfänge nach den erwähnten Umbrüchen nicht automatisch Hoffnungen auf einen Neuanfang in der Gegenwart ableiten, es ließen sich aber auch keine zwangsläufigen negativen Prognosen abgeben.²²⁹

In *Geschändete Welt* argumentiert Huizinga ähnlich. Statt nach Vorbildern für die

²²⁸ Huizinga, *Geschändete Welt*, Seite 170.

²²⁹ Vgl. Huizinga, *Im Schatten von morgen*, Seiten 17-24.

aktuelle Krise in der Vergangenheit zu suchen, fragt er abstrakter, ob Geschichte zwangsläufig im Zyklus von Aufstieg und Verfall verlaufen muss. Hinter dieser Frage verbirgt sich natürlich eine Auseinandersetzung mit den Thesen Spenglers. Er diskutiert ausführlich die Frage, ob man vom *Steigen und Sinken der Kultur*²³⁰ sprechen kann, indem er kurz einzelne Epochen beschreibt und kommt zu dem Ergebnis, dass sich einzelne Zeiträume nicht unter je einen der beiden Begriffe zusammenfassen lassen und es immer verschiedene Kultur Tendenzen gibt, fort- und rückschrittliche. Daher verneint er die Existenz eines zyklischen Ablaufs der Geschichte und stellt sich damit bewusst gegen die Geschichtskonzeption Spenglers. Eine Gesetzmäßigkeit der Geschichte gibt es für ihn nicht, sie ist offen und vom Menschen gestaltbar.

Im Zentrum der Bücher steht die Kritik Huizingas an seiner Zeit, dem Phänomen, das er als Krise der Kultur bzw. als Kulturverfall bezeichnet. In seinem ersten Buch *Im Schatten von morgen* macht Huizinga einen allgemeinen Rundumschlag zu Kulturerscheinungen seiner Zeit, in *Geschändete Welt* beschränkt er sich auf einige wenige Phänomene, die er intensiver betrachtet.

In *Im Schatten von morgen* werden zeitgenössische Tendenzen in Wissenschaft, Kunst, Politik, Moral und Religion betrachtet. So verschiedene Phänomene wie Geburtenkontrolle, Horoskope und expressionistische Kunst stehen auf der Anklagebank. Eine Schnittmenge der Themen zu finden, erscheint kaum möglich. Huizinga formuliert an zwei Stellen seinen wesentlichen Kritikpunkt an seiner Zeit, welche verständlich machen, wie er die verschiedenen Themen zu einer Einheit verbunden sieht. Für ihn ist das "zentrale Moment in der Kulturkrise: der Konflikt zwischen *Wissen* und *Sein*."²³¹ Etwas weiter heißt es, in der Moderne käme es zu einer "Verherrlichung von Sein und Leben über Erkennen und Urteilen."²³² Allerdings schlägt sich Huizinga nicht einfach auf die Seite von reiner Wissenschaft und Rationalität. Seine Kritik an einer positivistischen Wissenschaft, wie er sie 1905 in seiner Antrittsvorlesung formulierte, ist nicht verschwunden. Erkennen ist für ihn ein Prozess, in dem "Wissen" und "Geist" zusammenwirken müssen. Vom Standpunkt des geistigen Verstehens aus ist Wissenschaft für ihn durchaus zu kritisieren. Seiner Zeit wirft er jedoch, ausgehend von einer Kritik

²³⁰ So die Kapitelüberschrift, Huizinga, *Geschändete Welt*, Seiten 198-211.

²³¹ Huizinga, *Im Schatten von morgen*, Seite 62, Hervorhebung im Original.

²³² Ebd., Seite 86.

an Friedrich Nietzsche, vor, sich nur noch auf den Trieb und den Instinkt zu verlassen und dem "Willen zur Macht" nachzustreben.²³³ Nur aus dieser Perspektive lässt sich verstehen, wie Huizinga die verschiedenen Phänomene seiner Zeit zu einer kritisierbaren Einheit zusammen bringt. Im Folgenden werden einige der kritisierten Punkte vorgestellt werden.

Huizinga nennt drei Bereiche der Wissenschaft, die er mit Argwohn betrachtet. In ihnen wird die Forschung nicht mehr ihrer Aufgabe gerecht, denn sie dient nicht mehr einem höheren Ziel, sondern nur noch dem "Machtwillen"²³⁴. Huizinga spricht daher auch von der *Missbrauchten Wissenschaft*.²³⁵ Er kritisiert zum Ersten den Einzug der Rassenlehre in die Wissenschaft, denn an ihr sei nichts Rationales, sie sei unbegründbar, würde nur politischen Zwecken dienen und sei für diese in die Wissenschaft eingeführt worden.²³⁶ Von der Rassenlehre grenzt er jedoch die Eugenik ab, der er zuspricht, dass sie "vielleicht zum Wohle von Staat und Menschheit"²³⁷ einen Beitrag leisten könne. Zum Zweiten diskutiert Huizinga Techniken zur Geburtenbeschränkung, denen er vorwirft, nicht mehr Naturbeherrschung, sondern Naturverhinderung zu sein. Er kann sich aber nicht sicher entschließen, ob er sie für unmoralisch hält oder nicht.²³⁸ Sehr deutlich wird er dann jedoch wieder bei dem dritten Beispiel, der Produktion von biologischen Waffen. Er hält sie für völlig unethisch und verurteilt diese Praxis mit so scharfen Worten wie kaum etwas anderes im gesamten Buch. Waffen, die mit Bakterien arbeiten, sind für ihn ein "satanischer Hohn auf das Urprinzip dieser Welt."²³⁹ Ein weiterer Punkt, an dem Huizinga lebensphilosophische Konzepte diskutiert, ist seine Auseinandersetzung mit der Staatsphilosophie Carl Schmitts. Huizinga widerspricht grundsätzlich pazifistischen oder antimilitaristischen Positionen, er hält es für möglich, Krieg für eine gerechte Sache zu führen. Diese müsse allerdings immer an höhere moralische Kriterien geknüpft werden. In der Staatstheorie Schmitts und in der

²³³ Vgl. Huizinga, *Im Schatten von morgen*, Seiten 62-64.

²³⁴ Ebd., Seite 58.

²³⁵ So die Kapitelüberschrift, ebd., Seiten 58-65.

²³⁶ Ebd., Seiten 53f.

²³⁷ Ebd., Seite 55

²³⁸ Ebd., Seiten 59f.

²³⁹ Ebd., Seite 61.

deutschen Politik der 30er Jahre, die er als Umsetzung der Thesen Schmitts empfindet, sieht er jedoch den Staat abgekoppelt von allen Werten und stattdessen als Selbstwert zum Grund des "Lebenskampfes" werden. Reines Machtinteresse darf aber für Huizinga nicht Kriegsgrund sein. In den Gedanken Schmitts und seiner Nachfolger sieht er daher einen "Abfall vom Geist", der "in einen Satanismus führt, der das Böse zur Richtschnur und zum Feuerzeichen erhebt."²⁴⁰ Es wird allgemein vermutet, dass die bereits angefertigte Übersetzung aufgrund dieser Passagen in Deutschland verboten wurde.²⁴¹

Neben diese politischen Themen tritt beispielsweise eine Kritik des angeblich ausschweifenden Sexualverhaltens der Jugend. Huizinga sieht eine "Zunahme [...] ungenügender Bekleidung, des freien Umgangs der Geschlechter in der Jugend."²⁴² Er fordert stattdessen ein persönliches Bewusstsein dafür, dass man "Unkeuschheit" widerstehen müsse. Ursache des Problems ist in seinen Augen das Schwinden einer verbindlichen Sexualmoral, welche wiederum in der Aufgabe religiöser Bindung begründet liegt. So ist ein als zu locker empfundener Umgang mit Sexualität für ihn Ausdruck der allgemeinen Tendenz, dass "die Normen der Sittlichkeit im allgemeinen, die Sittlichkeit selbst"²⁴³ angetastet seien.

All diese Phänomene fasst Huizinga in einem Ausdruck zusammen, der bereits in der Besprechung von *Homo Ludens* eingeführt wurde, dem Puerilismus:

"Puerilismus wollen wir die Haltung einer Gemeinschaft nennen, die sich unmündiger benimmt, als der Stand ihres Unterscheidungsvermögens ihr erlauben würde, einer Gemeinschaft, die, statt den Knaben zum Mann zu erziehen, ihr eigenes Verhalten der Knabenzeit angleicht."²⁴⁴

In *Geschändete Welt* spricht Huizinga von der Summe der *Kulturverluste innerhalb der letzten hundert Jahre*²⁴⁵. Er schreibt über die *Erschlaffung der Moral*, den *Militarismus*, *Aufstieg, Blüte und Ächtung des demokratischen Ideals*, allgemein über *Symptome des*

²⁴⁰ Huizinga, Im Schatten von morgen, Seite 79.

²⁴¹ Vgl. Lademacher, Zur Pathologie, Seite 129.

²⁴² Huizinga, Im Schatten von morgen, Seite 81.

²⁴³ Ebd., Seite 81.

²⁴⁴ Ebd., Seite 106.

²⁴⁵ So die Kapitelüberschrift, Huizinga, Geschändete Welt, Seiten 212-249.

Verfalls und der geistigem Verwirrung im öffentlichen Leben (unter diesem Punkt fasst er Antisemitismus und Nationalismus zusammen) und über den *Untergang der Landschaft*.²⁴⁶ Auffällig an der Themenauswahl ist, dass Huizinga viel stärker auf Aspekte der Politik und des öffentlichen Lebens zurückgreift als auf Kulturphänomene. Der Teil zur *Erschlaffung der Moral* hat eher einleitenden Charakter, als dass dort eine ernsthafte Auseinandersetzung mit moralischen oder "sittlichen" Themen, also ein erneutes Anprangern des Sexualverhaltens der Jugend, stattfinden würde. Kritisiert wird stattdessen staatliches Verhalten, insbesondere das Deutschlands. Huizinga gibt einen Abriss über die Geschichte des Militarismus und schreibt, dieser trete "unerwartet und von niemandem in seiner grenzenlosen Gefährlichkeit auch nur erahnt, im Jahre 1864 auf's neue auf. Er begegnet uns nun in der preußischen Form [...]"²⁴⁷ Nach 1914 paart sich laut Huizinga dann der Militarismus mit einem Phänomen, das er "Hypernationalismus" nennt und das "die Macht des eigenen Landes und Volkes vorbehaltlos allen anderen voranstellt."²⁴⁸ Dieser Militarismus, so betont Huizinga, sei nicht nur ein politisches Phänomen, sondern die "verderblichste Form"²⁴⁹ des Kulturverlustes. Militarismus ist für Huizinga Ausdruck einer Politik, die nicht mehr von höheren Zielen geleitet wird.

In seinen Betrachtungen zur Demokratie zeigt sich Huizinga von einer sehr autoritären Seite. Mit großer Skepsis steht er den Massen und dem Mehrheitsprinzip gegenüber und macht deutlich, dass er in der Durchsetzung des allgemeinen und freien Wahlrechts keinen Fortschritt sehen kann. "Erst die Beimengung eines aristokratischen Elements macht die Demokratie lebensfähig. Fehlt dieses Element, so läuft sie stets Gefahr, an der Unkultur der Massen zugrunde zu gehen."²⁵⁰ Selten zeigt sich Huizinga so klar als Antidemokrat wie hier. Seine Skepsis gegenüber den Massen, die ihre Kulturlosigkeit durch Wahl auf die Politik übertragen, scheint von José Ortega y Gasset inspiriert.²⁵¹ Wie Strupp bemerkt, zeigt sich hier eine deutliche inhaltliche Parallele zur konservati-

²⁴⁶ So lauten einige Überschriften der Unterpunkte im Kapitel *Kulturverluste*, Seiten 212-249.

²⁴⁷ Huizinga, *Geschändete Welt*, Seite 225.

²⁴⁸ Ebd., Seite 225.

²⁴⁹ Ebd., Seite 226.

²⁵⁰ Ebd., Seite 234.

²⁵¹ Vgl. Lademacher, *Zur Pathologie*, Seiten 125 und 127, und Bodar, *Huizingas's cultuurcritiek*, Seite 19.

ven Revolution in Deutschland.²⁵² Die Kritik an der Demokratie bekommt dann aber wieder eine inhaltliche Wende, als er sich einem konkreten Beispiel zuwendet. Frankreichs Dritte Republik dient ihm als Beleg für seine Thesen: “Die Entartung der parlamentarischen Sitten trat am sichtbarsten im Frankreich der Dritten Republik hervor.”²⁵³ Die Wahl von Nationalisten, insbesondere aber die Affäre Dreyfus markieren für Huizinga die Fehlerhaftigkeit der Demokratie. Huizinga betrachtet den Antisemitismus kurz historisch und etymologisch, zeigt seine Vermengung mit der Rassenlehre ab Mitte des 19. Jahrhunderts auf und betrachtet dann die Dreyfus-Affäre, die er als “beschämende[n] Rechtsbruch”²⁵⁴ bezeichnet. Insgesamt kann er keinerlei Verständnis für antisemitische Tendenzen aufbringen. Sie sind für ihn Zeichen, dass die “vielgerühmte Kultur [...] bereits Symptome tiefer Fäulnis [zeigte], deren spätere Ausbreitung noch niemand ahnen konnte.”²⁵⁵

Burenkrieg, Erster Weltkrieg und Hypernationalismus sind für ihn weitere Anzeichen, dass der Verfall der Kultur auch die Politik beeinflusse und mit sich hinab reiße. Hypernationalismus, den er ja bereits mit dem Militarismus verknüpft hatte, stellt er nun in Zusammenhang mit dem Puerilismus, der sich vor allem im Bedürfnis zeige, mit Hunderten im Gleichschritt marschieren zu wollen.²⁵⁶ Auch an dieser Stelle greift er also sein Konzept einer zunehmenden Infantilisierung der Gesellschaft wieder auf.

Seine Betrachtung des Kulturverfalls schließt Huizinga mit Überlegungen zum *Untergang der Landschaft* ab. Wie Strupp schreibt, fällt dieser Teil aus dem Rahmen des Kapitels über Kulturverfall, da am dieser Stelle plötzlich nicht genuin politische Themen angeschnitten werden.²⁵⁷ Huizinga beklagt das “Verschwinden der reinen Natur” und “unberührten Landschaft”²⁵⁸. Nur in diesem Abschnitt bezieht er sich explizit auf die Niederlande, in denen aufgrund der räumlichen Begrenztheit der Verlust von Natur besonders schwer wiege. Huizinga betont, dass für ihn Kultur aus

²⁵² Strupp, Johan Huizinga, Seite 262.

²⁵³ Huizinga, *Geschändete Welt*, Seite 234.

²⁵⁴ Ebd., Seite 238.

²⁵⁵ Ebd., Seite 239.

²⁵⁶ Ebd., Seite 245.

²⁵⁷ Strupp, Johan Huizinga, Seite 274.

²⁵⁸ Huizinga, *Geschändete Welt*, Seite 246.

Landschaft entstehe, denn in Naturerfahrung wurzele für ihn Kulturproduktion. Ohne diese Erfahrung werde Kultur unmöglich. “Mit der Verstümmelung einer Landschaft verschwindet viel mehr als ein idyllischer oder romantischer Hintergrund; es geht ein Teil dessen verloren, was den Sinn des Lebens ausmacht.”²⁵⁹

Huizinga belässt es nicht bei einer Kritik der Kultur seiner Zeit, er bemüht sich auch um einen Ausblick und darum, Lösungsansätze aufzuzeigen. Im späteren *Geschändete Welt* sind die Vorschläge für die Gestaltung der Zukunft im Gegensatz zu *Im Schatten von morgen* ausgesprochen konkret. Da er den Verfall der Rechtsnormen als Übel des Weltkrieges ausmacht, arbeitet Huizinga hier konkrete Pläne für eine Wiederbelebung des Völkerbundes im Anschluss an den Weltkrieg aus, um so wieder zu einer Rechtsicherheit auf der Welt zu kommen und zukünftige Konflikte zu vermeiden. Sein Hauptaugenmerk richtet sich jedoch nicht auf den institutionalisierten Rahmen, sondern auf das Individuum, und in diesem Ansatz ähneln sich beide Bücher. Der Mensch soll sich beschränken, asketisch leben und durch eine individuelle Säuberung zur Kultur zurückkehren. So soll es zu einer “Neubeseelung”²⁶⁰ kommen, zu einer Wiederbelebung des Geistes. Auch wenn Huizinga anschließend deutlich macht, dass er für sich diese Neubeseelung im Christentum sieht, setzt er dieses nicht als zwingend notwendig. Er spricht vielmehr von metaphysischen Grundbedürfnissen und allgemeinen religiösen und humanistischen Vorstellungen, wie sie seit den Frühgeschichte der Menschheit vorhanden seien und sich in verschiedenen Religionen oder allgemeinen Begriffen wie Nächstenliebe ausdrückten. Im christlichen Glauben sieht er diese Begriffe zwar inhaltlich ideal zum Ausdruck gebracht, sie wurzeln aber nicht in ihm. Geist und Seele erscheinen so als abstrakte Begriffe und keiner konkreten Religion zugeordnet.²⁶¹

Insgesamt sind beide Bücher von einer ausgesprochenen Hoffnungslosigkeit geprägt. Huizinga bietet zwar eine Lösung, glaubt jedoch nicht, dass diese akzeptiert werde und es zu einer wirklichen Umkehr der Menschen kommen könne. Er spricht von der “Unerreichbarkeit des kulturellen Ideals”²⁶². Umso mehr erstaunt der Abschluss des

²⁵⁹ Ebd., Seite 248.

²⁶⁰ Ebd., Seite 267.

²⁶¹ Vgl. Huizinga, *Geschändete Welt*, Seiten 267-278.

²⁶² Ebd., Seite 278.

zweiten Buches, bei dem er plötzlich von Millionen Menschen spricht, die "guten Willens sind" (hier zitiert er bewusst die christliche Formel²⁶³) und deren "Bedürfnis nach Recht, [...] Sinn für Ordnung, Ehrlichkeit und Freiheit, für Vernunft und Treue und Glauben lebendig ist."²⁶⁴ So schafft Huizinga es, aus dem Nichts zu einem optimistischen Schluss zu finden, an dessen Ende "I N T E R R A P A X"²⁶⁵ steht. Deursen kommentiert sehr ironisch, dies sei,

"als ob ein Doktor erst den Patient beschworen hat, dass einzig eine eingreifende Operation ihn noch retten kann - aber als der Kranke sich dann schlichtweg weigert, weil es ihm der Kosten, der Schmerzen und der Mühe zu viel sind, antwortet der Doktor, dass das Leiden auch mit ein paar Aspirin bestens abzuwenden ist."²⁶⁶

In Huizingas zeitkritischen Schriften finden sich die typischen Merkmale der Kulturkritik der Zwischenkriegszeit, sie lassen sich daher problemlos in die Fülle der kulturkritischen Literatur der 20er Jahre einordnen.²⁶⁷ Als Beispiele kann man unter anderem die Kritik an den Massen, die Angst vor dem Untergang des Intellektuellen, das Verständnis der Gemeinschaft als kranken Organismus, die Befürchtungen über ausgelebte Sexualität und die Beschreibung des Verlustes der Natur anführen. Diese Liste ließe sich noch ergänzen. Huizinga lässt sich dabei offensichtlich von anderen kulturkritischen Schriftstellern inspirieren. Spengler dient ihm als Negativfolie, von der er sich abgrenzt. Konzepte und Begrifflichkeiten von Ortega y Gasset und Julien Benda übernimmt er als positive Bezugspunkte, an die er anknüpft.²⁶⁸ Selbst fügt er den Stimmen des Untergangs wenig Neues bei. Das Konzept des Puerilismus ist von Huizinga erdacht, wird aber wiederum von niemand anderem übernommen und hinterlässt keine Spuren in der Literatur seiner Zeit. Da Huizinga sich weigert, ein "Pessi-

²⁶³ Ebd., Seite 329.

²⁶⁴ Ebd., Seite 329.

²⁶⁵ Ebd., Seite 329, Sperr- und Großdruck im Original.

²⁶⁶ "Alsof een dokter eerst de patient bezworen heeft dat enkel een ingrijpende operatie hem nog kan redden - maar als de zieke dan botweg weigert omdat de kosten, de pijn, en de moeite hem te veel zijn, antwoordt de dokter dat de kwaal ook met een paar aspirientjes best te verhelpen is." van Deursen, Arie Theodorus: Huizinga en de geest der eeuw. Amsterdam 1994, Seite 25.

²⁶⁷ Vgl. zur Kulturkritik der 1920er Jahre Bollenbeck, Georg: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J.J. Rousseau bis G. Anders. München 2007, Seiten 199-232 und Schleier, Historisches Denken, Seiten 119f.

²⁶⁸ Vgl. Bodar, Huizinga's cultuurkritiek, Seiten 18f; Lademacher, zur Pathologie, Seite 127; Strupp, Johan Huizinga, Seite 256.

mist” zu sein, also Spenglers These nicht übernimmt, dass das Abendland dem Untergang geweiht sei, kann seine Kulturkritik auch nicht mit einer starken These auftrumpfen, die sich einprägt und das Buch zu einem dauerhaften Kulturereignis werden lässt. Huizinga argumentiert zu uneindeutig, um als Apostel der Katastrophe in bleibender Erinnerung zu bleiben.

6. Verbindende Elemente im Werk Johan Huizingas

Betrachtet man die geschichtstheoretischen, kulturhistorischen und -kritischen Schriften Huizingas im Überblick, fallen viele verbindende und wiederkehrende Elemente auf. Bei allen Werken lässt sich ein mystischer Kern finden,²⁶⁹ denn Huizinga fragt stets, ob die Geschichtsschreibung, die betrachtete Epoche oder seine Gegenwart von Geist beseelt sind. Die jeweiligen Gegenstände seiner Betrachtung, Geschichte, Kunst und Spiel, verbinde, dass sie einem seelischen Grundbedürfnis des Menschen entsprechen, Verbindung mit dem "Höheren" hätten oder herstellen könnten und auf den "Sinn des Lebens" verwiesen. Bodar weist zudem darauf hin, dass diese Bereiche für Huizinga ein Heraustreten aus dem Alltag erfordern. Wer eine ästhetische, historische oder spielerische Erfahrung macht, verlässt dafür den Alltag und die Gegenwart. "Für beide [Geschichte und Spiel. J.B.] ist das Aufgehen in eine andere als die eigene Sphäre notwendig."²⁷⁰

Auch die Kritik an der Gegenwart läuft auf diesen Punkt zu. Der Kultur fehle der Geist und der Mensch des 20. Jahrhunderts habe verlernt, seinen Alltag zu verlassen und sich auf die Suche nach der Erfahrung des Höheren in Geschichte, Kunst und Spiel zu machen. Diese Kritik formuliert Huizinga nicht erst in seinen kulturkritischen Schriften der 30er Jahre, sondern schon 1919 in *Herbst des Mittelalters*. Dort findet sich bereits der Vorwurf, der moderne Mensch kenne die symbolische Lesart der Wirklichkeit nicht mehr und sei zu einem Verständnis von Leben und Kunst kaum noch in der Lage. Daher ist Wesseling's These eines Bruchs in Huizingas Werk aufgrund der Erfahrungen der frühen 1930er Jahre unstimmtig.²⁷¹ Es ist eher anzunehmen, dass die Überhöhung, die Kunst und Kultur in der Theorie der 1890er Jahre erfahren haben, in der Konsequenz zu einer Kritik an der Gegenwart führen musste, da diese sich für die Kunst und die durch sie vermittelten Werte nicht empfänglich zeigte. Huizingas Kulturbegriff erfüllt die Beschreibung, die Bollenbeck für die Kulturvorstellungen um 1900 liefert. Bollenbeck meint, dass der Kulturbegriff des Bildungsbürgertums einen so "hochkom-

²⁶⁹ Vgl. Otto, Andreas Christiaan: Vormen van het ondermaanse. De mystiek als uitgangspunt in het werk van Johan Huizinga, in: Theoretische Geschiedenis, Jg. 22 (1995), Seiten 40-54.

²⁷⁰ "Voor beide is een opgaan in een andere dan de eigne sfeer noodzakelijk." Bodar, Huizinga's cultuurkritiek, Seite 16.

²⁷¹ Vgl. Wesseling, Zoekt Prof. Huizinga, Seite 34; auch Hanssen meint, dass Huizinga bereits lange vor 1933 an der Kultur seiner Zeit zweifelt; vgl. Hanssen, Versteinerte Blumen, Seite 411.

plexen, philosophisch geadelten Inhalt aufweist²⁷², dass für Anhänger dieses Ideals die sich beschleunigende Industrialisierung im späten 19. Jahrhundert mit ihren Folgen für Hoch- und Alltagskultur zwangsläufig als Kulturproblem erscheinen musste.

Gegenüber seiner Gegenwart erscheint Huizinga die Vergangenheit als idealisierter Ort, an dem die Kultur noch in Ordnung war. Die Glorifizierung des Vergangenen ist ein Grundmotiv, das sich vor allem in den kulturhistorischen Schriften findet. Der vormoderne Mensch weist noch alle Eigenschaften auf, die Huizinga bei seinen Zeitgenossen vermisst. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in einer Schrift, die im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden konnte. In dem Buch *Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert*²⁷³ erscheint das "goldene Zeitalter" der Niederlande als Höhepunkt der Nationalgeschichte, zu dem Kunst und Wirtschaft in Blüte standen und die Zivilgesellschaft von einem hohen ethischen Ideal getragen wurde. In dieser Welt, die im Gegensatz zu seiner unübersichtlichen Gegenwart stand, fühlte sich Huizinga beheimatet.²⁷⁴ Dies gilt sogar für das Spätmittelalter, das er als Epoche des Verfalls schildert. Selbst in vergangenen Krisenzeiten sieht er die Kultur, die seiner Zeit fehle. Daher ist in Frage zu stellen, was oft als die große Gemeinsamkeit in den Schriften Huizingas gesehen wird: die Begeisterung für Themen des Verfalls.²⁷⁵ In dieser Interpretation wird der *Herbst des Mittelalters* zur Parabel auf den Niedergang der Moderne, wie Huizinga ihn erlebt. Die These ist auch nicht schlüssig, wenn man sieht, wie Huizinga regelmäßig betont hat, dass ein Vergleich der Epochen zu dem Ergebnis führt, dass die Kulturkrise seiner Zeit eine andere, tiefere Dimension habe und dass das Mittelalter noch von anderen Mentalitäten geprägt war als seine Gegenwart.

Zentraler Ort für die mystische Erfahrung des Geistes und damit Ausgangspunkt sowohl für gegenwärtige Kultur als auch für ein Verstehen der Vergangenheit ist die Natur. Huizinga schildert selber, wie er durch einen Spaziergang durch die Natur die zentrale Eingebung für sein opus magnum hatte. Der Kontakt mit "unberührter" Natur ermögliche dem Menschen, Kultur zu schaffen. Dementsprechend entziehe sich der Mensch durch die zunehmende Zerstörung der Natur die Grundlage seiner Kultur

²⁷² Bollenbeck, Georg: Warum der Begriff der "Kultur" um 1900 reformulierungsbedürftig wird, in: König, Christoph; Lämmert, Eberhard (Hg.): Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Frankfurt a.M. 1999, Seite 23.

²⁷³ Huizinga, Johan: *Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert. Eine Skizze.* Frankfurt a.M. 1977.

²⁷⁴ Vgl. van der Lem, *Het Eeuwige verbeeld*, Seiten 310-313.

²⁷⁵ Vgl. Lademacher, *Zur Pathologie*, Seiten 119f.

selbst. Dass am Ende von *Geschändete Welt* die Klage über das Verschwinden der Landschaft steht, ist kein Zufall oder eine nachgeschobene Bemerkung, wie Strupp annimmt,²⁷⁶ sondern das abschließende Hervorheben einer der zentralen Ursachen des Kulturverfalls.²⁷⁷

Die mystische Haltung bildet also für das gesamte Werk Huizingas den Hintergrund, ohne seine historischen und theoretischen Schriften dabei vollständig zu dominieren. Insgesamt lässt Huizinga offen, was er genau unter "Geist", "Sinn des Lebens" und ähnlichen Vorstellungen versteht. Eine Beeinflussung durch die Kunsttheorie der 1880er und 90er Jahre ist offensichtlich, Huizingas Auseinandersetzung mit dem Buddhismus sowie sein familiärer mennonitischer Hintergrund werden in seine Vorstellungen eingeflossen sein. Erst in seinen späten zeitkritischen Betrachtungen löst Huizinga diese Vorstellungen deutlich zu einem christlichen Glaubensbekenntnis auf, welches aber auch nicht als zwingende Lösung erscheint.

Ein weiteres Element, das sich durch Huizinga Werk zieht, ist seine ethische Grundhaltung. Der Historiker sei ethisch zur Wahrheit verpflichtet oder zumindest müsse er diese anstreben. Diese Haltung, diese Verpflichtung zur Wahrheit und zu einer Wissenschaft auf Grund moralischer Werte gelte aber nicht nur für Historiker, sondern für alle Wissenschaftler. Gerade der Wissenschaft seiner Zeit wirft er vor, diese ethische Grundhaltung zu vergessen, wenn sie Geschichte schreibt, um die Dominanz der eigenen Nation zu rechtfertigen, rassistische Lehren verbreitet und biologische Waffen vorbereitet. In seiner Geschichtstheorie erscheinen die beiden Elemente als Widerspruch: die Nähe der Geschichte zur Ästhetik legt eine Geschichtsschreibung mit stark subjektivem Einschlag nahe, gleichzeitig wird die Verpflichtung zur objektiven Wahrheit postuliert. Dieser Widerspruch löst sich auf, wenn man Huizingas spätere Schriften hinzunimmt. Dort wird deutlich, dass nicht nur die Kunst, sondern auch die Moral dem "Geist" entsprängen. Ästhetik und Ethik sind also kein Widerspruch, sondern nur verschiedene Ausdrücke des sie gemeinsam tragenden Geistes.

Zeit seines Lebens ist sich Huizinga sicher, dass es eine Teleologie der Geschichte nicht gibt. Er lehnt eine Betrachtung der Geschichte als gesetzmäßigen Prozess ab. Dies gilt schon für seine frühe Vorlesung zur Theorie aus dem Jahr 1905, in der er die Überlegungen Lamprechts verwirft. In seinem Hauptwerk, in dem er eine Epoche nicht

²⁷⁶ Vgl. Strupp, Johan Huizinga, Seite 274.

²⁷⁷ Vgl. Otterspeer, Willem: *Orde en trouw. Over Johan Huizinga*. Amsterdam 2006, Seiten 190-193.

als chronologischen, gerichteten Ablauf darstellt, lässt sich auch eine Kritik an der Auffassung der Geschichte als notwendiger Prozess sehen. Spenglers Sicht vom gesetzmäßigen Aufgang und Niedergang von Kulturen lehnt er ab und wehrt sich daher auch, aus der Vergangenheit abzuleiten, wie die von ihm empfundene Kulturkrise seiner Zeit verlaufen wird. Die Geschichte ist für Huizinga ein offener Prozess, die Zukunft ungeschrieben.

Geschichte steht daher in einem Gegensatz zur Mathematik und den Naturwissenschaften, die sehr wohl Gesetze kennen. Huizinga wehrt sich dagegen, das Verständnis der Naturwissenschaften auf die Geschichte zu übertragen und sie auch zu einer positivistischen Wissenschaft zu machen. Tollebeek sieht in diesem Gedanken das verbindende Element der Werke Huizingas.²⁷⁸ Als alternatives Konzept zum Geschichtsverständnis bietet Huizinga das Verstehen an, das verständnisvolle Einfühlen in den historischen Prozess. Diese Gedanken spannen einen Bogen von seiner Antrittsvorlesung bis hin zu seinem letzten Buch *Geschändete Welt*, in beiden spielt dieses Konzept eine tragende Rolle. Aber auch diese Überlegungen weisen Zusammenhänge mit seinem mystischen Weltbild auf, "Verstehen" ist laut Huizinga nur mit Geist beseelt möglich.

Dennoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen Huizingas Geschichtsschreibung und seiner Zeitkritik. Diese wird in seinen Spiel- und Kulturdefinitionen deutlich. Während Huizinga für die Betrachtung der Vergangenheit formale Definitionen dessen entwickelt, was Kultur bzw. Spiel sei, verändert er diese Definitionen für die Betrachtung seiner Zeit. Huizinga fügt den Definitionen eine inhaltliche Komponente hinzu und gibt ihnen auf diese Weise normativen Charakter. Plötzlich reicht das formale Kriterium, dass nach Regeln gespielt wird, nicht mehr aus. Stattdessen wird das Regelwerk einer inhaltlichen Bewertung unterzogen. Es reicht nicht mehr aus, den Alltag zu verlassen, sondern es gibt ein richtiges und ein falsches Heraustreten, man kann kindlich oder kindisch sein. Nur mit den so gewonnenen erweiterten Definitionen kann Huizinga seiner Zeit nachweisen, dass sie das Spielen verlernt hat.

Auch der Kulturbegriff erfährt eine solche Veränderung. In seinen theoretischen Schriften definiert Huizinga Kultur nicht, was angesichts seines Selbstbildes als Kulturhistoriker verwundert. Aus den wenigen Zitaten lassen sich konkurrierende Kulturkonzeptionen ablesen. Zum einen ein formaler Kulturbegriff, der alle Lebens- und

²⁷⁸ Vgl. Tollebeek, Toga van Fruin, Seite 202.

Denkformen einer Epoche als Kultur zusammen fasst, andererseits aber auch eine normative Kulturdefinition, nach der Kultur sich an Idealen ausrichten müsse und an diesen zu messen sei. Damit ist es potentiell möglich, Gesellschaften den Status einer Kultur abzuerkennen. In seinen zeitkritischen Schriften setzt sich diese Kulturdefinition schließlich durch, denn Huizingas Vorstellung von Kultur ist in der Summe sicherlich als normativ zu bezeichnen. Hier hebt er sich nicht wesentlich von ethnologischen Zeitgenossen ab, die indigenen Bevölkerungsgruppen durch normative Kulturbegriffe absprachen, bereits Kultur zu sein.²⁷⁹ Bei Huizinga verläuft die Abwertung jedoch genau andersherum. In jedem "primitiven" schamanischen Ritual kann Huizinga mehr Kultur finden als im Menschen der westlichen Moderne, vom deutschen Besatzer ganz zu schweigen.

Ebenfalls typisch für alle Schriften Huizingas ist das Denken in Dichotomien und Spannungsverhältnissen. "Eine jede Epoche ist voll von Kontrasten"²⁸⁰, formuliert Huizinga in *Homo Ludens*. Widersprüchliches und Paradoxes prägen aber nicht nur die historischen Betrachtungen, auch Geschichtstheorie und Zeitkritik werden von diesen Überlegungen beeinflusst. Verfallsdiagnose und Hoffnung auf eine "Neubeseelung" der Kultur stehen unvermittelt nebeneinander.²⁸¹ Dabei handelt es sich um sein auffälligstes Stilmittel und die kritische Frage schließt sich an, ob das Mittelalter wirklich so voll Kontrasten war, oder ob Huizinga sie nur sieht, weil er in Kontrasten denkt.

Insgesamt ist es angesichts der Vielzahl unterschiedlicher Themen, die er Zeit seines Lebens behandelt hat, erstaunlich, wie viele wiederkehrende Motive und verbindende Gedanken sich in den Schriften Huizingas finden lassen. Von einer Uneinheitlichkeit kann keine Rede sein.

²⁷⁹ Vgl. Sokoll, Thomas: Kulturanthropologie und Historische Sozialwissenschaft, in: Mergel, Thomas; Welskopp, Thomas (Hg.): Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte. München 1997, Seite 237. Sokoll bezieht sich hier vor allem auf den Kulturbegriff Erich Rothackers.

²⁸⁰ Huizinga, *Homo Ludens*, Seite 199.

²⁸¹ Vgl. Bodar, Huizinga's cultuurkritiek, Seite 16.

7. Ausblick: Johan Huizinga in der neuen Kulturgeschichte

Wie in der Einleitung erwähnt, hat eine systematische Auseinandersetzung mit der Frage, ob Huizinga für die neue Kulturgeschichtsschreibung Anknüpfungspunkte liefern kann, weder in den Niederlanden, noch auf internationaler Ebene, stattgefunden.²⁸² Vielmehr ist auffällig, dass zwar stets auf Huizinga als Ahnherr der Kulturgeschichte in den Niederlanden verwiesen wird, eine inhaltliche Auseinandersetzung aber nicht unternommen wird. Markantestes Beispiel für diese Tendenz ist vielleicht die Rede Wijnand Mijnhardts, die dieser zur Eröffnung des kulturhistorischen Instituts an der Universität Amsterdam gehalten hat. Das Institut trägt den Namen Huizingas und dieser wird in der Rede als Gründer der niederländischen Kulturgeschichte bezeichnet, aber Mijnhardt verliert keine Silbe darüber, ob es über den Status der Bekanntheit bzw. des Ersten im Fach hinaus einen inhaltlichen Grund gibt, eine Einrichtung heute nach Huizinga zu benennen.²⁸³

Eine Magisterarbeit kann diese Forschungslücke nicht füllen. Daher soll hier nur ein Ausblick gegeben werden, in wie weit Huizingas Vorstellungen mit Konzeptionen der neuen Kulturgeschichtsschreibung in Einklang stehen und wo es Differenzen gibt, die ein Anknüpfen schwer machen. Zuerst werden hier einige Historiker präsentiert, die bewusst versuchen, Huizinga in ihren Arbeiten zu aktualisieren. Anschließend werden weitere thematische Überschneidungen zwischen Huizinga und der neuen Kulturgeschichte aufgezeigt, die bisher jedoch noch nicht in Forschungsarbeiten umgesetzt wurden.

Folgende vier Historiker bzw. Projekte, die an Huizinga anknüpfen, seien hier genannt: Die Zeitschrift *feit & fictie*, der Groninger Historiker Frank R. Ankersmit, die niederländische Begriffsgeschichte im Umfeld Pim den Boers und das Buch *Die Geschichte*

²⁸² Vgl. zum Einfluss Huizingas auf die heutige Geschichtswissenschaft die Arbeiten von Strupp, der jedoch zu unterschiedlichen Bewertungen kommt. Einerseits spricht er davon, dass "in den Niederlanden die Vorstellungen Huizingas zu einem festen und nach wie vor ernstgenommenen Bestandteil der historiographischen Tradition geworden sind." (Strupp, Johan Huizinga, Seiten 300f.) Andererseits bemerkt er, dass "seine Wirkungsgeschichte in den Niederlanden und auf internationaler Ebene doch begrenzt ist." (Strupp, Johan Huizinga (1872-1945), Seite 205.) Vgl. auch Strupp, Christoph: Der lange Schatten Johan Huizingas. Neue Ansätze in der Kulturgeschichtsschreibung in den Niederlanden, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 23 (1997), Seiten 44-69.

²⁸³ Vgl. Mijnhardt, Wijnand: Het nieuwe Huizinga Instituut voor cultuurgeschiedenis. In: Boekmancahier, Jg. 7 (1995), Seiten 250-255.

und ihre Bilder von Francis Haskell. Nicht berücksichtigt wird Herman Pleij, der noch als weiteres Beispiel für eine Aktualisierung Huizingas angeführt werden könnte. Er orientiert sich in Stil und Themenwahl zwar deutlich an diesem, führt jedoch keine methodische Diskussion, warum und wie er an Huizinga anknüpft.²⁸⁴

In den 1990er Jahre wurde in den Niederlanden eine Zeitschrift ins Leben gerufen, die sich der Repräsentation der Vergangenheit widmet. Unter dem Titel *feit & fictie* [*Fakt & Fiktion*] erscheint sie seit 1993, die Gründungsredaktion wurde unter anderem von Krul und Tollebeek gebildet. Das Editorial zur ersten Ausgabe ist im Zusammenhang dieser Arbeit erwähnenswert, da die Redaktion darin explizit Huizinga erwähnt, auf den sie sich als zweiten Historiker neben Hayden White beruft. Es werden also Parallelen zwischen Huizingas Kulturgeschichte und Whites Narrativismus gesehen. Im Narrativismus, auch als *linguistic turn* bezeichnet, wurde von White und anderen versucht, literaturtheoretische und sprachphilosophische Überlegungen auf die Geschichtswissenschaft zu übertragen. In der Sprachphilosophie des 20. Jahrhunderts wurde der Zusammenhang zwischen Sprache und einer außerhalb der Sprache existierenden Wirklichkeit radikal in Frage gestellt. "Language can no longer be construed as simply a medium, relatively or potentially transparent, for the representation or expression of a reality outside itself."²⁸⁵ Jaques Derrida bringt es auf die kurze Formel: "Il n'y a pas de hors-texte."²⁸⁶ White überträgt diese sprachphilosophischen Gedanken zwar nicht in ihrer ganzen Radikalität auf die Geschichtswissenschaft. So betont er, dass er die Existenz einer Vergangenheit außerhalb der Texte nicht leugnet,²⁸⁷ jedoch ist für ihn fraglich, wie weit sich aus dem Schreiben über Geschichte wahre Aussagen über diese Vergangenheit machen lassen. White betont den narrativen Charakter der Geschichte, er untersucht historiographische Texte auf ihre Sprache und die in ihnen verwendeten rhetorischen Stilmittel. Laut Daniel rückt White "narrativ formuliertes Wissen in eine Art schummerige Beleuchtung, in der es von Fiktion kaum noch zu

²⁸⁴ Pleij, Herman: *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stads cultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*. Amsterdam 1988; vgl. auch Strupp, Johan Huizinga, Seite 299.

²⁸⁵ Zitiert nach Iggers, Zur "linguistischen Wende", Seite 557. Iggers gibt leider nicht an, von wem das Zitat stammt.

²⁸⁶ Jaques Derrida, zitiert nach Daniel, *Kompendium*, Seite 432.

²⁸⁷ Vgl. White, Hayden: *Literaturtheorie und Geschichtsschreibung*, in: Nagl-Docekal, Herta (Hg.): *Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatten*. Frankfurt a.M. 1996, Seite 68.

unterscheiden ist.”²⁸⁸ Bei radikalen Vertretern des *linguistic turn* wie White bleibt unklar, ob es überhaupt einen Zusammenhang zwischen der Erzählung, also der Repräsentation, und der Vergangenheit, dem Repräsentierten gibt. In der Konsequenz ließen sich konkurrierende Erzählungen über die Geschichte nicht als richtig und falsch bewerten.²⁸⁹

Die Redaktion von *feit & fictie* steht dieser Position offensichtlich nahe, wie sich aus dem Zeitschriftentitel schließen lässt, aber auch aus der prominenten Stelle, die White eingeräumt wurde, der 1993 den ersten Aufsatz der ersten Ausgabe schrieb. Im Editorial schreibt die Redaktion, dass sie die Geschichte als eine Form der Repräsentation ansieht und stellt sie in dieser Perspektive bewusst auf eine Stufe mit künstlerischen Produkten. Den gemeinschaftlichen Charakter von Geschichte und Literatur sieht die Redaktion, “weil auch historische Erzählungen konstruierte Vorstellungen sind, weil sich auch der Historiker literarischer Strategien und Stilfiguren bedient und Konventionen weiterentwickelt.”²⁹⁰ Daraus leitet die Redaktion zum einen ein fiktives Element in der Geschichte ab, zum anderen sieht sie eine Parallele zu Huizinga.

“Dieser Gedanke ist natürlich nicht neu. Johan Huizinga stellte bereits vor fast einem Jahrhundert fest, dass die Art, auf die sich der Historiker ein Bild der Vergangenheit formt, nicht logisch begründet werden kann: die Art, auf die er einen Zusammenhang schafft, ist zu vergleichen mit der Art, wie ein Künstler ein Gemälde oder Bild konzipiert.”²⁹¹

Der Text, auf den sich die Redaktion dabei bezieht, ist offensichtlich die Antrittsvorlesung Huizingas über den ästhetischen Anteil in historischen Vorstellungen. Allerdings muss kritisch gefragt werden, ob der Verweis stimmig ist. Zwei wesentliche Differenzen zwischen dem Vorlesungstext Huizingas und der Redaktionsmeinung lassen sich ausmachen. Erstens hat sich Huizinga sehr dagegen gewehrt, die Gemeinsamkeit zwischen Historiker und Schriftsteller in der Textproduktion zu sehen. Ob und

²⁸⁸ Daniel, Kompendium, Seite 434.

²⁸⁹ Vgl. ebd., Seite 434.

²⁹⁰ “omdat ook historische verhalen geconstrueerde voorstellingen zijn, omdat ook de historicus zich bedient van literaire strategieën en stijlfiguren en voortbouwt op bepaalde conventies.” [Redaktion *feit & fictie*]: van de redactie, [Editorial zur ersten Ausgabe, 1993] nachgedruckt in: Tollebeek, Jo et al.: *De Palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden 1500-2000*. [Band II] Fragmenten. Hilversum 2002, Seite 196.

²⁹¹ Die gedachte is natuurlijk niet nieuw. Johan Huizinga stelde bijna een eeuw geleden al dat de manier waarop de historicus zich een beeld vormt van het verleden niet logisch te funderen is: de wijze waarop hij een samenhang aanbrengt, is te vergelijken met de manier waarop een kunstenaar een schilderij of beeld concipieert.” Ebd., Seite 196.

welche literarischen Stilfiguren von Historikern verwendet werden, ist Huizinga egal, da für ihn das gemeinsame Element von Kunst und Geschichte schon im “Umbilden” vor dem eigentlichen Schreibprozess zum Tragen kommt. Die *feit & fictie*-Redaktion zieht genau den Analogieschluss, den Huizinga vermeiden wollte. Zum Zweiten hat sich Huizinga stets dagegen gewehrt, Geschichte als Fiktion anzusehen. Für ihn findet Geschichte immer im Spannungsfeld zwischen subjektivem Forschen und Anspruch auf objektive Wahrheit statt. Dieser Anspruch wird von ihm niemals aufgegeben und genau in diesem unterscheidet sich der historische vom literarischen Text.²⁹² Die Redaktion greift mit dem subjektiven Anteil nur einen der Pole des Spannungsfeldes auf, der ihre Ansicht bestätigt und bezieht sich lediglich auf diesen. Vielleicht wäre es für die Geschichtswissenschaft lohnenswert, wenn sie sich darum bemühen würde, beide Seiten des Spannungsverhältnisses aufzunehmen und daran anzuknüpfen. Wie Hanssen schreibt, sind es gerade die Widersprüche Huizingas, die es wert wären, heute beachtet zu werden. “Er ist für uns interessanter und gesprächiger, wo seine Problematik ungelöst ist, wo er paradox ist und noch keine feste Position eingenommen hat [...]”.²⁹³

Frank R. Ankersmit ist Professor für Geschichtstheorie an der Universität Groningen, *feit & fictie* wurde von ihm mit ins Leben gerufen und er hat dort regelmäßig publiziert, auch wenn er der Redaktion nicht angehörte. In seinen Schriften hat er sich immer wieder und auf vielfältige Weise mit Huizinga auseinandergesetzt, mehrere Beispiele seien hier angeführt. Zum einen führt Ankersmit Huizinga als Beispiel dafür an, dass bereits Anhänger des Historismus, zu denen Ankersmit Huizinga zählt, ein Bewusstsein für das narrative Element in der Geschichte hatten. Zu diesem Zweck greift Ankersmit in *Narrative Logic* Huizingas Ideen der historischen Formen auf, wie sie in *Aufgaben der Kulturgeschichte* entwickelt wurden. Ankersmit verweist darauf, dass Huizinga davon sprach, dass Historiker nur *eine* und nicht *die* Geschichte schrieben.²⁹⁴ Diese Hinweise finden sich jedoch vor allem im Anmerkungsapparat und werden von Ankersmit nicht auf Bedeutung für die heutige Geschichtswissenschaft überprüft. Zum

²⁹² Auch Tollebeek kommt zu der Einschätzung, dass Huizinga nur teilweise mit den heutigen Narrativisten übereinstimmen würde, vgl. Tollebeek, *De middeleeuwen dromen*, Seite 202.

²⁹³ Hanssen, *Versteinerte Blumen*, Seite 417.

²⁹⁴ Vgl. Ankersmit, Frank R.: *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Den Haag et al. 1983, Seiten 86 und 195.

anderen greift Ankersmit in mehreren Aufsätzen und Monographien auf die Idee der historischen Sensation zurück. Bei dieser bemüht er sich ernsthaft um eine Nutzbarmachung für die heutige Geschichtswissenschaft.²⁹⁵ Ankersmit ist sich der Problematik des *linguistic turn* bewusst, der die Verknüpfung zwischen Erzählung und Vergangenheit potentiell gefährdet, da “über die Beziehung zwischen der Repräsentation und dem Repräsentierten nichts interessantes auszusagen sei.”²⁹⁶ Um diese Lücke zu schließen, greift er im Aufsatz *Die drei Sinnbildungsebenen der Geschichte* auf Huizinga zurück. Für ihn kann die historische Erfahrung (so seine konsequente Übersetzung von Huizingas historischer Sensation) diese Verbindung leisten. Für ihn besitzt eine Erfahrung im Sinne von Huizingas historischer Sensation den Charakter von Realität, in ihr bildet sich das Bewusstsein des Historikers jenseits des Diskurses heraus. Ankersmit folgt Huizingas Argumentation bis ins Extrem, die historische Erfahrung wird zum Wahrheitskriterium. Gerade in diesem Punkt war sich Huizinga, wie im dritten Kapitel gezeigt, unsicher gewesen. Ankersmit geht noch darüber hinaus, denn die Erfahrung wird bei ihm nicht nur zum individuellen Prüfstein, sondern bedingt auch die Möglichkeit zur intersubjektiven Wahrheit:

“Keine Historikerin kann sich auf historische Erfahrung berufen, um damit Kollegen zu überzeugen. Wir sollten statt dessen [sic!] eher davon sprechen, daß historische Erfahrung das ist, was einen Historiker *motivieren* kann, den Kollegen zuzustimmen oder nicht zuzustimmen.”²⁹⁷

Ankersmits Monographie *Sublime Historical Experience*²⁹⁸ lässt sich als konsequente Fortentwicklung von Huizingas Sensationsgedanken lesen. Ankersmits Blick richtet sich bei dieser Schrift jedoch auf einen anderen Punkt. Es geht nicht mehr um Narrativität bzw. um die Verbindungen zwischen Repräsentation und Repräsentiertem, er will keine Theorie der Geschichtserzählung verfassen. Ankersmit fragt stattdessen nach der Motivation, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. “I shall try to answer the

²⁹⁵ Dazu zwei Aufsätze in einem Sammelband: Müller, Klaus E.; Rösen, Jörn (Hg.): *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Reinbek bei Hamburg 1997; darin: Ankersmit, Frank R.: *Die drei Sinnbildungsebenen der Geschichte*, Seiten 98-117; und ders.: *Sprache und historische Erfahrung*, Seiten 388-407.

²⁹⁶ Ankersmit, *Die drei Sinnbildungsebenen*, Seite 106.

²⁹⁷ Ebd., Seite 114. Hervorhebung im Original.

²⁹⁸ Ankersmit, Frank R.: *Sublime historical experience*. Stanford, Calif. 2005. Eine aktualisierte niederländische Neuauflage aus dem Sommer dieses Jahres konnte leider in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

question how and why we may become fascinated by our collective past in terms of the «sublime historical experience».”²⁹⁹ Im Folgenden untersucht Ankersmit dann dieses Gefühl in der Geschichte der Geisteswissenschaften durch die Jahrhunderte, um seine These zu bestätigen, dass es die Antriebsfeder zur Geschichtsschreibung sei. Auch hier deckt er sich mit Huizinga, für den in der historischen Sensation die Motivation für den Historiker lag.

In seiner Behandlung von Sprache steht Huizinga der Begriffsgeschichte nahe. Insbesondere seine Abhandlungen zum Begriff *Kultur* aus den kulturkritischen Schriften, aber auch seine Überlegungen zum Totentanz im *Herbst* ähneln den Untersuchungen Reinhart Kosellecks und seiner Schüler. Der Kreis niederländischer Historiker um den Amsterdamer Pim den Boer, die im Anschluss an Kosellecks Methoden Begriffsgeschichte schreiben, beziehen sich auch explizit auf Huizinga als Ideengeber. Besonders deutlich wird dies im Sammelband zu den Themen *beschaving* und Kultur³⁰⁰, in dem die Begriffsgeschichte des Wortfelds Kultur geschrieben wird und das einer Ausformulierung von Huizingas Gedanken aus *Geschändete Welt* gleicht, auch wenn hier natürlich die normative Komponente Huizingas fehlt.

Einen anderen Zugang zu Johan Huizinga findet Francis Haskell, der sich in seiner Monographie *Die Geschichte und ihre Bilder*³⁰¹ ausführlich mit *Herbst des Mittelalters* auseinandersetzt. Thema Haskell ist die Beziehung zwischen Bildern und Geschichtsschreibung, er habe sich “darum bemüht, den Charakter der vorhandenen Kunstwerke und das Vorgehen jener Historiker aufzuzeigen, die sich in ihrem Denken von ihnen beeinflussen ließen.”³⁰² Haskell bezieht sich unter anderem auf Petrarca, John Ruskin und Jacob Burckhardt, insbesondere aber in einem ausführlichen Schlusskapitel auf Huizinga. Er zeigt jeweils, welche Bilder die Historiker herangezogen haben und zu welchen Ergebnissen sie durch die Bilder geführt wurden und überprüft diese Schlussfolgerungen wiederum kritisch anhand der Quellen. Auf Huizinga bezogen bedeutet

²⁹⁹ Ankersmit, *Sublime historical experience*, Preface XV.

³⁰⁰ den Boer, Pim (Hg.): *Beschaving. Een geschiedenis van de begrippen hoofsheid, heusheid, beschaving en cultuur*. Amsterdam 2001.

³⁰¹ Haskell, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*. München 1995.

³⁰² Ebd., Seite 16.

dies, dass Haskell ihn und seinen Forschungsansatz sehr ernst nimmt, mit dem gleichen Ansatz sowie mit der gleichen Frage nach den Mentalitäten des Spätmittelalters erneut an die Bilder herantritt und sich um eine Überprüfung Huizingas Thesen bemüht. Kritisch hinterfragt Haskell die Auswahl der Bilder, die Huizinga getroffen hat. Er weist zum Beispiel daraufhin, dass im *Herbst* keine Bilder Hieronymus Boschs besprochen werden und welche Konsequenzen eine Einbeziehung dieser Bilder auf die Interpretation der Gedankenwelt des Mittelalters gehabt haben könnte. Huizinga weiche durch diese Auslassung den Abgründen der mittelalterlichen Welt aus.³⁰³ Insgesamt geht es Haskell darum, zu zeigen, dass die Geschichtsschreibung stets aus der Betrachtung der Bilder lernen konnte und dies auch immer noch kann. Huizinga ist für ihn prominentes Beispiel für dieses Forschungsprogramm, welchem er ebenfalls nachgeht. Wolfgang Hardtwig verfasst im Anschluss an das Erscheinen des Buches einen Artikel *Überlegungen zu Francis Haskell* und kommt zu dem Schluss, dass eine “moderne Kulturgeschichte wesentlich eine Geschichte der Imagination sein [muss]. Imaginationen aber verfestigen sich in Bildern [...]”³⁰⁴ Bilder sind also als Hinweise auf die Mentalitäten vergangener Epochen zu lesen. Damit wiederholt Hardtwig nur Huizingas Position. Die moderne Geschichtsschreibung der Imagination erscheint an dieser Stelle als eine Wiederkehr bzw. Wiederentdeckung seines Forschungsprogramms.

Betrachtet man Huizingas Schriften im Überblick, fallen eine Vielzahl von weiteren Übereinstimmungen mit der neuen Kulturgeschichte auf, die bisher in Forschungsarbeiten nicht aufgegriffen wurden.³⁰⁵ Huizingas Vorgehen im *Herbst des Mittelalters* löst spontan die Assoziation aus, es handele sich um die von Clifford Geertz entwickelte Methode der dichten Beschreibung.³⁰⁶ Diese hatte der Ethnologe Geertz in den

³⁰³ Haskell, *Die Geschichte*, Seite 513.

³⁰⁴ Hardtwig, Wolfgang: *Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell*, in: ders.: *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*. Göttingen 2005, Seite 153.

³⁰⁵ Die folgenden Ausführungen haben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Eine Vielzahl weiterer Bezüge zwischen Huizinga und der neuen Kulturgeschichte, die hier nicht alle behandelt werden können, wären denkbar. Beispielsweise sind zu nennen: Huizingas Interdisziplinarität, seine interkulturellen Vergleiche, seine Ablehnung von “großen Erzählungen”, seine Betonung des forschenden Subjekts im Schreibprozess und seine Ausführungen zur Entwicklung der Fragestellung.

³⁰⁶ Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Bemerkung zu einer deutenden Theorie von Kultur*, in: ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a.M. 1987, Seiten 7-43.

1970er Jahren erfunden, um sich fremden Kulturen zu nähern. Wie kaum ein anderer hat sein Ansatz die Debatten der Cultural Studies geprägt und seine Gedanken wurden auch auf die Kulturgeschichtsschreibung übertragen, beispielsweise von Robert Darnton.³⁰⁷ Geertz' Grundannahme ist, dass die Forscher das Fremde aufgrund ihrer eigenen, subjektiven Werte und Erfahrungen rekonstruieren und so ein wirkliches Verstehen der fremden Kulturen verhindern. Da diese in ihrer jeweiligen Kultur, einem "selbstgesponnenen Bedeutungsgewebe"³⁰⁸ lebten, würden sie sich grundsätzlich vom Forscher unterscheiden. Grundannahme ist also eine Differenz zwischen Forscher und erforschter Kultur, Darnton spricht von einer "Wahrnehmung von Andersartigkeit"³⁰⁹ als Voraussetzung für Kulturgeschichte. Diese Grundannahmen erinnern stark an Huizingas "Unterschied im Lebenston [...] der uns von jenen Zeiten trennt."³¹⁰

Diese Grundannahme führt Geertz zu einer neuen Methode, der dichten Beschreibung. Hierunter versteht er ein möglichst mikroskopisches Vorgehen, indem "sich der Ethnologe [...] von der sehr intensiven Bekanntschaft mit äußerst kleinen Sachen nähert."³¹¹ Der Alltag der fremden Kultur muss dabei im Mittelpunkt stehen. Nur über diese intensive Annäherung in kleinen Schritten ist es dem Forscher möglich, das eigene Zeichensystem des Fremden zu entschlüsseln. Auch hier kann man fragen, ob Huizinga am Anfang vom *Herbst* nicht sehr ähnlich vorgeht. Detailreich wird der Alltag einer mittelalterlichen Stadt geschildert, um dem Anderen der Vergangenheit auf die Spur zu kommen.

Schließlich erinnert auch Geertz' Kulturbegriff an Huizinga. Für Geertz ist Kultur "ein geordnetes System von Bedeutungen und Symbolen, vermittels dessen gesellschaftliche Interaktion stattfindet."³¹² Für Geertz ist Kultur ein semiotisches System, das zu deuten ist. Auch wenn Huizingas Kulturdefinition sehr weit von dieser entfernt ist, sein Vorgehen im *Herbst* ist das gleiche: er möchte das symbolische Leben des Mittelalters

³⁰⁷ Vgl. Burke, Was ist Kulturgeschichte?, Seite 58. Zur Übertragung der dichten Beschreibung auf die Geschichte vgl. auch Pesch, Volker: Die künstlichen Wilden. Zu Daniel Goldhagens Methode und theoretischem Rahmen, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 23 (1997), Seiten 152-162.

³⁰⁸ Geertz, Dichte Beschreibung, Seite 9.

³⁰⁹ Robert Darnton, zitiert nach Burke, Was ist Kulturgeschichte?, Seite 58.

³¹⁰ Huizinga, Herbst, Seite 10.

³¹¹ Geertz, Dichte Beschreibung, Seite 30.

³¹² Clifford Geertz, zitiert nach Burke, Was ist Kulturgeschichte?, Seite 56.

entschlüsseln.

Diese Ähnlichkeiten zwischen Geertz und Huizinga fallen spontan auf, doch es gibt auch wesentliche Unterschiede. Beispielsweise nimmt sich Huizinga als wertender Forscher nicht zurück, wie es von Geertz gefordert wird. Eine ausführliche Analyse der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen diesen beiden Forschern könnte aber lohnenswert sein.

In seiner Forderung, vielfältige Quellen in das Geschichtsstudium einzubeziehen, trifft sich Huizinga ebenfalls mit der neuen Kulturgeschichte. Laut Huizinga können im Prinzip jegliche Überreste der Vergangenheit Zeugnis liefern, beispielsweise zählt er Landschaftseindrücke dazu, aber auch Alltagsgegenstände, er nennt unter anderem Webstühle, gehören seiner Meinung nach zum Quellenmaterial. Auch moderne Historiker betonen die Wichtigkeit all dieser Dingen, um zu Schlüssen über die Vergangenheit zu kommen. Zu nennen wäre unter anderen Simon Schama, der Landschaften auf ihr Erinnerungspotential untersucht.³¹³ Allerdings kann hinterfragt werden, in wie weit Huizingas Verständnis von Landschaft als Quelle tragfähig für Forschungsarbeiten ist. Landschaft erscheint für ihn vor allem als mystische Inspirationsquelle und nicht als Ort historisch-kritischer Forschung. Dies unterscheidet seinen vom Landschaftsbegriff Schamas.

Auch in der Themenwahl erscheint Huizinga aktuell. Seine Betonung von Mentalitäten, Gefühlen und Emotionen findet sich in vielen Studien der neuen Kulturgeschichtsschreibung, wie hier an mehreren Beispielen gezeigt werden soll. Eine Studie wie die von Klaus Oschema zu *Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund*³¹⁴ könnte fast die Huizingas sein, das Element des Spielerischen und Komischen findet sich in Peter Burkes *Eleganz und Haltung*³¹⁵ beständig wieder, auch bei Philippe Ariès' *Geschichte des Todes*³¹⁶ fühlt man sich an Teile aus *Herbst des Mittelalters* erinnert. Von diesen drei Autoren setzt sich allerdings nur Ariès bewusst mit Huizinga auseinander, in den anderen aufgeführten Büchern taucht er nicht oder nur als Fußnote auf. Die thematischen Übereinstimmungen bleiben zufällig, ein inhaltliches Fortschreiben

³¹³ Vgl. Schama, Simon: Landschaft und Erinnerung, in: Conrad, Christop; Kessel, Martina (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, Seiten 242-263.

³¹⁴ Oschema, Klaus: Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund. Studien zum Spannungsfeld von Emotion und Institution. Köln 2006.

³¹⁵ Burke, Peter: Eleganz und Haltung. Berlin 1998.

³¹⁶ Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. München 1999⁹.

Huizingas findet nicht statt.

Dass die vielfältigen Anknüpfungspunkte nicht wahrgenommen werden, wird an den nicht unerheblichen Problemen liegen, die Huizingas Gedanken mit sich bringen. Huizinga bearbeitet zwar viele Dinge in ähnlicher Weise wie die heutige Kulturgeschichte, führt sein Vorgehen aber nicht methodisch ein. Es gibt von ihm in den theoretischen Schriften keine Theorie der Geschichtsschreibung der Wortbedeutungen oder der Alterität historischer Subjekte. Huizingas Umgang mit diesen Phänomenen wird oft als eher intuitiv beschrieben. In seinen Studien setzt er seine Intuitionen um, ohne sie zu fundieren. Dies führt dazu, dass seine Werke bis heute lesenswert sind, aber keine analoge oder angelehnte Durchführung eines Forschungsprogramms ermöglichen. Wie Ernst Kossmann schreibt, wurde noch von niemandem eine historische Methode aus Huizingas Schriften abgeleitet.³¹⁷ Die neue Kulturgeschichte kann nur selbst eine Methode entwickeln und dann darauf verweisen, dass Huizinga vor hundert Jahren bereits ebenso vorgegangen ist.

Huizinga unterscheidet sich aber auch in wesentlichen inhaltlichen Punkten von heutiger Forschung. Als wichtigster Punkt ist sicher sein Kulturbegriff zu nennen, der im Kern normativ ist. Damit liegt keine Konzeption vor, die sich für eine heutige Kulturgeschichte aktualisieren ließe. Stattdessen hat sich ein rein formaler Kulturbegriff durchgesetzt, wie er schon 1870 von Edward B. Tylor formuliert wurde: "Kultur [...] ist das komplexe Ganze, das Wissen, Überzeugungen, Kunst, Gesetze, Moral, Tradition und jede andere Fertigkeit und Gewohnheit einschließt, die Menschen als Mitglieder einer Gesellschaft erwerben."³¹⁸

Zum Zweiten ist natürlich Huizingas mystischer Hintergrund für die heutige Wissenschaft problematisch und steht einer Aktualisierung seiner Standpunkte entgegen. Huizingas Suche nach dem "Geist", dem "Wesen der Dinge" und dem "Sinn des Lebens" zeigen ihn klar zeitverhaftet in den Gedanken des intellektuellen Umfelds seiner Studienzeit. Diese Mystik wirkt auf den heutigen Leser befremdlich. Eine rationale,

³¹⁷ Kossmann, J. Huizinga (1872-1945), Seite 227.

³¹⁸ Edward B. Tylor zitiert nach Hejl, Peter M.: Kultur, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar 2004, Seite 357. Vgl. den gesamten Stichworteintrag zum aktuell verwendeten Kulturbegriff in den Kulturwissenschaften.

wissenschaftliche Analyse ist heutzutage mit solch einem Vokabular und dem dahinter stehenden Gedankengebäude nicht mehr möglich. Da die Mystik, wie gezeigt, ein Kern des Denken Huizingas ist, wird folglich eine Aktualisierung Huizingas insgesamt fraglich. Es scheint, als ob seine Schriften nur als Steinbruch oder Stichwortgeber eingesetzt werden können, seine Theorien sich jedoch nicht als gesamtes Denksystem in die heutige Geschichtswissenschaft übernehmen ließen.

Drittens schreibt Huizinga sehr subjektiv und intuitiv.³¹⁹ Dies deckt sich zwar einerseits mit den Vorstellungen der aktuellen Kulturgeschichte, nach der die Historikerin als schreibendes Subjekt erkennbar sein soll und aktiver Teil des Forschungsprozesses ist. Andererseits ist der subjektive Anteil bei Huizinga derart hoch, dass die Nachvollziehbarkeit seiner Schriften darunter leidet.³²⁰ Über lange Strecken schildert Huizinga die Welt des Mittelalters ohne Quellenangaben, *Homo Ludens* lebt von seiner Thesenhaftigkeit, nicht von seiner monographischen Tiefe. Der hohe subjektive Anteil wird insbesondere in der Konzeption der historischen Sensation deutlich, die in Huizingas Theorie, aber auch in seiner eigenen Forschung an zentraler Stelle steht. Im Ergebnis kann man so zum Urteil Nico Lettincks kommen, dass “jemand, der so etwas subjektives wie «die historische Sensation» zum Eckstein von seiner Geschichtsauffassung macht, im Prinzip nicht nachfolgbar [ist].”³²¹

³¹⁹ Vgl. Kolff, Dirk Herbert Arnold: Huizinga's dissertation and the “stemmingen” of the literary movement of the eighties, in: Otterspeer, Willem (Hg.): Leiden Oriental Connections 1850-1940. Leiden et al. 1989, Seite 143.

³²⁰ Vgl. Krul, Johan Huizinga (1872-1945), Seite 94.

³²¹ “bovendien is iemand, die zoiets subjectiefs als «de historische sensatie» tot hoeksteen van zijn geschiedopvatting maakt, in wezen onnavolgbaar.” Lettinck, Johan Huizinga (1872-1945), Seite 33.

8. Schluss

Man kann feststellen, dass Huizingas Ideen in vielen Bereichen Überschneidungen mit der heutigen Kulturgeschichtsschreibung aufweisen. Da Huizingas Gedanken jedoch im Kern von mystischen Vorstellungen zusammengehalten werden, sind sie für heutige Leser fremd und lassen sich nicht im Ganzen auf aktuelle Forschungsarbeiten übertragen. Darüber hinaus ist Huizingas Kulturbegriff aufgrund seiner Normativität heute nicht mehr verwendbar. Seine Arbeiten sind teilweise zu subjektiv und intuitiv geschrieben, als dass man sie aktualisieren könnte. Die Ähnlichkeiten zu aktuellen Tendenzen sind andererseits aber auch groß genug, um an einzelne Aspekte anknüpfen zu können. Einige Historiker haben dies bereits getan, am intensivsten hat sich Ankersmit mit Huizinga auseinandergesetzt. Dass er sich dabei bemüht, die historische Sensation Huizingas für die heutige Forschung fruchtbar zu machen, ist besonders bemerkenswert, da es sich hierbei um eines der subjektiven und abseitigen Konzepte Huizingas handelt. Ob er Huizinga damit für einen weiteren Kreis von Historikern attraktiv machen kann, bleibt abzuwarten.

Gleichzeitig lassen sich einige Punkte finden, bei denen die Ähnlichkeiten zwischen aktueller Geschichtsschreibung und Huizinga bisher nicht in den Blick genommen wurden, was jedoch möglich wäre und auch lohnenswert erscheint. Dies geschieht allerdings nicht, im Gegenteil wird Huizingas Name häufig genannt, ohne dass eine inhaltliche Auseinandersetzung stattfindet. Es erscheint befremdlich, sich durch Benennung von Instituten oder durch prominente Erwähnung in Vorworten auf Huizinga zu beziehen, seine Inhalte dann bei der Arbeit aber zu ignorieren. Es könnte der Geschichtsschreibung gut tun, Huizinga und andere seiner Zeitgenossen in die Reflexion über ihre eigenen Forschungen und Methoden einzubeziehen, um so das Gespür dafür zu behalten, dass nicht immer alle als neu in Erscheinung tretenden Gedanken und Forschungsansätze wirklich unbekannt sind, sondern eine eigene Geschichte im Fach haben.³²²

Für mögliche Bezüge auf Huizinga ergibt sich darüber hinaus aber das praktische Problem, dass außerhalb der Niederlande nur *Herbst des Mittelalters* und *Homo Ludens* greifbar sind und für eine Bearbeitung zur Verfügung stehen. Dass seine zugegebenermaßen ausgesprochen umständliche Antrittsvorlesung nie übersetzt wurde, ist zu

³²² Vgl. Oexle, *Geschichte als Historische Kulturwissenschaft*, Seite 21.

bedauern. Nicht nur aufgrund der Anregungen, die sie für ein Einbeziehen der Kunst in die Geschichtswissenschaft geben könnte, auch als wissenschaftshistorisches Dokument ist sie lesenswert, denn man erfährt, wie die deutsche Debatte zwischen Positivisten und Neukantianern im Ausland rezipiert wurde. Ähnliches gilt für Huizingas Aufsatz *Über eine Definition des Begriffs der Geschichte*, der zwar 1930 auf Deutsch erschien, aber heute schwer zugänglich ist. Hierbei handelt es sich um eine nach wie vor aktuelle Schrift über Aufgaben und Grenzen des historischen Fachs aus kulturgeschichtlicher Perspektive, die eine Wiederentdeckung wert wäre.

Abschließend sei noch auf einen weiteren Aspekt verwiesen, der die Geisteswissenschaften als Ganzes betrifft statt lediglich das Fach Geschichte und die Frage nach dessen Ausrichtung als historische Anthropologie. Zufälligerweise ist diese Arbeit in einem Jahr entstanden, das von der deutschen Bundesforschungsministerin zum "Jahr der Geisteswissenschaften" ausgerufen wurde. Zu Beginn dieses Jahres veröffentlichte Harald Welzer an prominenter Stelle in der Wochenzeitung *Die Zeit* einen Artikel zur Frage der Aufgaben der Geisteswissenschaften.³²³ Welzer betont dabei die Funktionalität der Geisteswissenschaften und die Notwendigkeit von Forschungsergebnissen, die direkt in gesellschaftliche Anwendung umgesetzt werden können. Auf diese Weise werden die Geisteswissenschaften zum Werkzeugkasten der Gesellschaftsorganisation; Forschung, die nicht direkt nützlich ist, schade im Zweifelsfall dem Steuerzahler und solle vermieden werden. Dies ist eine Konzeption, die diametral den Vorstellungen Huizingas entgegen steht. Für ihn stellte die Auseinandersetzung mit der Geschichte ein Grundbedürfnis des Menschen dar, das einer weiteren Rechtfertigung in Form eines Nützlichkeitsbeweises nicht bedurfte. Vielleicht ließe sich in Anlehnung an Huizinga eine Antwort auf Welzer formulieren, die den Geisteswissenschaften auch im 21. Jahrhundert eine Existenzberechtigung jenseits ihrer direkten Anwendbarkeit für die Gesellschaft verleihen könnte.

³²³ Welzer, Harald: Schluss mit nutzlos!, in: *Die Zeit*, 05/2007, 25.01.2007.

LiteraturverzeichnisSchriften von Johan Huizinga

Huizinga, Johan: Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Franrijk en de Nederlanden. Haarlem 1919.

Im Internet verfügbar: <http://www.gutenberg.org/files/16829/16829-h/16829-h.htm> [Stand: 24.11.2007].

Huizinga, Johan: Wege der Kulturgeschichte. Studien. München 1930.

Darin: - Aufgaben der Kulturgeschichte, S. 7-77.

- Über eine Definition des Begriffs Geschichte, S. 78-88.

- Aus der Vorgeschichte des niederländischen Nationalbewußtseins, S. 208-280.

Huizinga, Johan: Verzamelde Werken. 9 Bände. Haarlem 1948-1953.

Darin: - Het historisch museum, in: Verzamelde Werken II. Haarlem 1948, S. 559-578.

- Nederland's geestesmerk, in: Verzamelde Werken VII. Haarlem 1950. S. 279-312.

Huizinga, Johan: Mijn weg tot de Historie. Haarlem 1947.

Huizinga, Johan: Schriften zur Zeitkritik. Zürich; Brüssel 1948.

Darin: - Im Schatten von morgen, S. 7-150.

- Geschändete Welt, S. 151-329.

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Stuttgart 1975¹¹.

Huizinga, Johan: Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert. Eine Skizze. Frankfurt a.M. 1977.

Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Mit einem Nachwort versehene und bibliographisch ergänzte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 1987.

Huizinga, Johan: Briefwisseling. 3 Bände (Hg.: Hanssen, Léon; Krul, Wessel E.; van der Lem, Anton). Utrecht 1989-1991.

Huizinga, Johan: De taak der cultuurgeschiedenis. Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door Wessel E. Krul. Groningen 1995.

Darin: - Het esthetische bestanddeel van geschiedkundige voorstellingen, S. 7-34.

- De wetenschap der geschiedenis, S. 135-205.

- Over Vormverandering der geschiedenis, S. 225-240

Literatur

- Aerts, Remieg; Krul, Wessel E.: Van hoge beschaving naar brede cultuur. 1780-1940, in: den Boer, Pim (Hg.): Beschaving. Een geschiedenis van de begrippen hoofsheid, heusheid, beschaving en cultuur. Amsterdam 2001, S. 213-254.
- Ankersmit, Frank R.: Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language. Den Haag et al. 1983.
- Ankersmit, Frank R.: Die drei Sinnbildungsebenen der Geschichte, in: Müller, Klaus E.; Rüsen, Jörn (Hg.): Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 98-117.
- Ankersmit, Frank R.: Sprache und historische Erfahrung, in: Müller, Klaus E.; Rüsen, Jörn (Hg.): Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 388-407.
- Ankersmit, Frank R.: Sublime historical experience. Stanford/Calif. 2005.
- Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. München 1999⁹.
- Belien, Herman; van Hoogstraten, Monique: De Nederlandse geschiedenis in een notendop. Amsterdam 2002.
- Bodar, Antoine: Huizinga's cultuurkritiek, in: Würzner, M. Hans et al. (Hg.): Aspecten van het interbellum. Beeldende kunst, film, fotografie, cultuurfilosofie en literatuur in de periode tussen de twee wereldoorlogen. Den Haag 1990 (Leids Kunsthistorisch Jaarboek, VII), Seiten 8-36.
- Bollenbeck, Georg: Warum der Begriff der "Kultur" um 1900 reformulierungsbedürftig wird, in: König, Christoph; Lämmert, Eberhard (Hg.): Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900. Frankfurt a.M. 1999, S. 17-27.
- Bollenbeck, Georg: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J.J. Rousseau bis G. Anders. München 2007.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Neudruck der Urausgabe [1860]. Leipzig 1922.
- Burke, Peter: Eleganz und Haltung. Berlin 1998.
- Burke, Peter: Was ist Kulturgeschichte? Frankfurt a.M. 2005.
- Daniel, Ute: Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter. Frankfurt a.M. 2001.
- den Boer, Pim (Hg.): Beschaving. Een geschiedenis van de begrippen hoofsheid, heusheid, beschaving en cultuur. Amsterdam 2001.
- Flitner, Andreas: Nachwort, in: Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Mit einem Nachwort versehene und bibliographisch ergänzte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 232-238.

- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Bemerkung zu einer deutenden Theorie von Kultur, in: ders.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M. 1987, S. 7-43.
- Gibson, Michael: Symbolismus. Köln et al. 1995.
- Hanisch, Ernst : Die linguistische Wende. Geschichtswissenschaft und Literatur, in: Hardtwig, Wolfgang; Wehler, Hans-Ulrich (Hg.): Kulturgeschiede Heute. Göttingen 1996, S. 212-230.
- Hanssen, Léon: Versteinerte Blumen und verfließende Grenzen. Johan Huizinga und die Kulturkritik, in: Sinn und Form, Jg. 46 (1994), S. 406-418.
- Hanssen, Léon: Huizinga en de troost van de geschiedenis. Verbeelding en reede. Amsterdam 1996.
- Hardtwig, Wolfgang: Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell, in: ders.: Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters. Göttingen 2005, S. 136-153.
- Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. München 1995.
- Hejl, Peter M.: Kultur, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar 2004, S. 357-358.
- Hübinger, Gandolf: Die "Rückkehr" der Kulturgeschiede, in: Cornelißen, Christoph (Hg.): Geschichtswissenschaft. Eine Einführung. Frankfurt a.M. 2000, S. 162-177.
- Hughenoltz, Frederik W. N.: The Fame of a Masterwork, in: Koops, Willem et al. (Hg.): Johan Huizinga 1872-1972. Den Haag 1972, S. 91-103.
- Iggers, Georg G.: Zur "linguistischen Wende" im Geschichtsdenken und in der Geschichtsschreibung, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 21 (1995), S. 557-570.
- Kamerbeek, Jan : Huizinga en de beweging van tachtig, in: Tijdschrift voor Geschiedenis, Jg. 67 (1954), S. 145-164.
- Kamp, Hermann: Burgund. Geschichte und Kultur. München 2007.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. [Berlin 1799]. Wiesbaden 1974.
- Kemperink, Mary: Het verloren paradys. De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle. Amsterdam 2001.
- Kempers, Bram: De verleiding van het beeld. Het visuele als blijvende bron van inspiratie in het werk van Huizinga, in: Tijdschrift voor Geschiedenis, Jg. 105 (1992), S. 30-50.
- Knuvelder, Gerard: Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 4. Den Bosch 1976⁵. Im Internet verfügbar: <http://www.dbnl.org/tekst/knuv001hand04/index.htm> [Stand 08.12.2007].
- Kolff, Dirk Herbert Arnold: Huizinga's dissertation and the "stemmingen" of the literary movement of the eighties, in: Otterspeer, Willem (Hg.): Leiden Oriental Connections 1850-1940. Leiden et al. 1989, S. 141-152.

- Koops, Willem et al. (Hg.): Johan Huizinga 1872- 1972. Papers delivered to the Johan Huizinga conference, Groningen 11-15 December 1972. Den Haag 1973.
- Kossmann, Ernst Heinrich: J. Huizinga (1872-1954), in: ders.: *Vergankelijkheid en continuïteit. Opstellen over geschiedenis*. Amsterdam 1995, S. 225-251.
- Köster, Kurt: Vorrede des Herausgebers, in: Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters*. Stuttgart 1975¹¹, Seiten VII - XII.
- Krul, Wessel E.: Johan Huizinga (1872-1945), in: Huussen, Arend Hendrik et al. (Hg.): *Historici van de twintigste eeuw*. Utrecht; Amsterdam 1981, S. 94-109.
- Krul, Wessel E.: *Historicus tegen de tijd. Opstellen over leven en werk van J. Huizinga*. Groningen 1990.
- Krul, Wessel E.: Johan Huizinga und das Problem der Renaissance, [Einführung] in: Huizinga, Johan: *Das Problem der Renaissance/Renaissance und Realismus*. Berlin 1991, Seiten 7-15.
- Krul, Wessel E.: Huizinga's defenitie van de geschiedenis. Zekerheid en onzekerheid, [Nachwort] in: Huizinga, Johan: *De taak der cultuurgeschiedenis. Samengesteld, verzorgd en van een nawoord voorzien door Wessel E. Krul*. Groningen 1995, S. 241-339.
- Lademacher, Horst: Zur Pathologie von Kulturverlust. Johan Huizinga als Kritiker seiner Zeit, in: *Jahrbuch des Zentrums für Niederlande-Studien*, Jg. 1 (1991), S. 119-132.
- Landwehr, Achim; Stockhorst, Stefanie: *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte*. Paderborn 2004.
- Leijnse, Elisabeth: *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*. Genf 1995.
- Lettinga, Nico: Johan Huizinga (1872-1945). Cultuurhistoricus en cultuurcriticus, in: *Theoretische Geschiedenis*, Jg. 25 (1998), S. 25-37.
- Mijnhardt, Wijnand: Het nieuwe Huizinga Instituut voor cultuurgeschiedenis, in: *Boekmancahier*, Jg. 7 (1995), S. 250-255.
- Nauta, Lodi: Huizinga's Lente der Middeleeuwen. De plaats van de twaalfde-eeuwse renaissance in zijn werk, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, Jg. 108 (1995), Seiten 3-23.
- Oexle, Otto Gerhard: Geschichte als Historische Kulturwissenschaft, in: Hardtwig, Wolfgang; Wehler, Hans-Ulrich (Hg.): *Kulturgeschichte Heute*. Göttingen 1996, S. 14-40.
- Offermanns, Cyrille; Prior, Frits: een debat over leven en kunst in "de kroniek", in: van Kempen, Yves et al.: *Materialistische Literatuurtheorie*. Nijmegen 1973, S. 41-54.
- Oschema, Klaus: *Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund. Studien zum Spannungsfeld von Emotion und Institution*. Köln 2006.
- Otterspeer, Willem: *Orde en trouw. Over Johan Huizinga*. Amsterdam 2006.

- Otto, Andreas Christiaan: Vormen van het ondermaanse. De mystiek als uitgangspunt in het werk van Johan Huizinga, in: Theoretische Geschiedenis, Jg. 22 (1995), S. 40-54.
- Pleij, Herman: De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd. Amsterdam 1988.
- Pesch, Volker: Die künstlichen Wilden. Zu Daniel Goldhagens Methode und theoretischem Rahmen, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 23 (1997), S. 152-162.
- [Redaktion *feit & fictie*]: van de redactie, [Editorial zur ersten Ausgabe, 1993] nachgedruckt in: Tollebeek et al. (Hg.): De Palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden 1500-2000. [Band II] Fragmenten. Hilversum 2002, Seiten 194-196.
- “Roland Holst, Henriette”, in: Grote Winkler Prins encyclopedie in 26 delen. Deel 20. Amsterdam 1992⁹, Seiten 66-67.
- Schleier, Hans: Historisches Denken in der Krise der Kultur. Fachhistorie, Kulturgeschichte und Kulturwissenschaften in Deutschland. Göttingen 2000.
- Schama, Simon: Landschaft und Erinnerung, in: Conrad, Christop; Kessel, Martina (Hg.): Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung. Stuttgart 1998, S. 242-263.
- Sokoll, Thomas: Kulturanthropologie und Historische Sozialwissenschaft, in: Mergel, Thomas; Welskopp, Thomas (Hg.): Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte. München 1997, Seiten 233-274.
- Strupp, Christoph: Der lange Schatten Johan Huizingas. Neue Ansätze in der Kulturgeschichtsschreibung in den Niederlanden, in: Geschichte und Gesellschaft, Jg. 23 (1997), S. 44-69.
- Strupp, Christoph: Kulturgeschichte und Kulturkritik. Neue niederländische Literatur zu Johan Huizinga, in: Jahrbuch des Zentrums für Niederlande-Studien, Jg. 9 (1998), S. 95-112.
- Strupp, Christoph: Johan Huizinga. Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte. Göttingen 2000.
- Strupp, Christoph: Johan Huizinga (1872-1945), in: Raphael, Lutz (Hg.): Klassiker der Geschichtswissenschaft. Bd. 1. Von Edward Gibbon bis Marc Bloch. München 2006, S. 190-211.
- Tenhaeff, Nicolaas B.: De Nederlandsche cultuur in den Bourgondischen tijd [Buchrezension zu Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen], in: Tijdschrift voor Geschiedenis Jg. 35 (1920), S. 408-409.
- Thijs, Walter: Huizinga en de Beweging van negentig, in: Koops, Willem et al. (Hg.): Johan Huizinga 1872-1972. Den Haag 1973. S. 29-52.
- Tollebeek, Jo: De Toga van Fruin. Denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860. Amsterdam 1990.
- Tollebeek, Jo: Deel een. De erfenis van Ranke, in: Belien, Herman; van Setten, Gert Jan (Hg.): Geschiedschrijving in de twintigste eeuw. Discussie zonder eind. Amsterdam 1991, S. 15-54.

- Tollebeek, Jo: De middeleeuwen dromen. Huizinga, "Herfsttij" en de esthetiek van den geschiedenis, in: ders.: De Ijkmeesters. Amsterdam 1994, S. 179-202.
- Tollebeek, Jo et al. (Hg.): De palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden 1500-2000. [2 Bände] Hilversum 2002.
- van der Lem, Anton: Johan Huizinga. Leven en werk in beelden & documenten. Amsterdam 1993.
- van der Lem, Anton: Het eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Huizinga en de Nederlandse beschaving. Amsterdam 1997.
- van der Lem, Anton: Inventaris van het archief van Johan Huizinga. Leiden 1998.
- van der Lem, Anton: Het nationale epos. Geschiedenis in één greep, in: Tollebeek, Jo et al. (Hg.): De palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden 1500-2000. [Band I] Hilversum 2002, S. 177-196.
- van Deursen, Arie Theodorus: Huizinga en de geest der eeuw. Huizinga-Lezing 1994. Amsterdam 1994.
- Welzer, Harald: Schluss mit nutzlos!, in: Die Zeit, 05/2007, 25.01.2007. Im Internet verfügbar: <http://www.zeit.de/2007/05/Geisteswiss-Welzer> [Stand: 08.12.2007]
- Wesseling, Hendrik L.: Huizinga intiem, in: ders.: Onder historici. Opstellen over geschiedenis en geschiedschrijving. Amsterdam 1995, S. 79-100.
- Wesseling, Hendrik L.: Zoekt Prof. Huizinga eigenlijk niet zichzelf? Huizinga en de geest van de jaren dertig. Huizinga-Lezing 1996. Amsterdam 1996.
- White, Hayden: Literaturtheorie und Geschichtsschreibung, in: Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatten. Frankfurt a.M. 1996, S. 67-106.