

Multiple Plausibilität

Gustav René Hocke und seine Manierismus-Studien in *rowohls deutscher enzyklopädie*

Christopher Möllmann

»sehr einleuchtend«

In seinen erstmals 1960 erschienenen kunstsoziologischen *Zeit-Bildern* prägte Arnold Gehlen die zum Schlagwort geronnene Formel der »Kommentarbedürftigkeit« abstrakter Bildwerke (Gehlen 2016: 229ff.).¹ Aufgrund fehlender Gegenständlichkeit seien diese zunächst unverständlichen Bilder auf sie begleitende Kommentare angewiesen, die sich ihrerseits allerdings infolge eines Mangels an konkreten Bezugspunkten größtenteils in »stereotypen Phrasen« und »Unsinnsfloskeln« erschöpften (ebd.: 229). Im Verlaufe des Kapitels über den Kunstkommentar gebraucht Gehlen einmal das Wort ›plausibel‹. Weder führt er es terminologisch ein, noch reflektiert er seine Bedeutung. Dennoch ist die Passage symptomatisch für den argumentativen Stellenwert, den Gehlen der Plausibilität beimisst:

Jedermann kann zwar irgendwelche subjektiven Meinungen über die Beschaffenheit des Weltinneren hegen, die ihm plausibel vorkommen, aber solche Meinungen in abstrakte Kunst umzusetzen, das bedeutet doch, sich der eigentlichen Schwierigkeit der Aufgabe zu entziehen, denn im Grunde handelt es sich ja dann um einen >Ersatzgegenstand<. Man verzichtet darauf, Häuser und Gitarren zu malen, will aber das Gleichgewicht des Weltalls oder die absoluten Urformen darstellen, von denen niemand außer dem Betreffenden etwas weiß. (Ebd.: 234, Herv. i.O.)

¹ Für die beiden monographischen Manierismus-Studien Gustav René Hockes werden im Text folgende Siglen verwendet: WL für Hocke 1957 sowie ML für Hocke 1959. Ich danke Kolleg:innen aus Bonn, Halle-Wittenberg, Konstanz, Marbach und Siegen für wichtige Hinweise und Unterstützung. Den Inhaber:innen von entsprechenden Rechten danke ich dafür, aus Beständen des Deutschen Literaturarchivs Marbach zitieren zu dürfen.

Mit der Kategorie des Plausiblen bewegt man sich bei Gehlen in der Welt des ›jedermann‹. Dort gilt üblicherweise, wie Lutz Koch in seinem *Versuch über Plausibilität* festhält, die »Vorzugsstellung der allgemeinen Meinung«, verstanden als Summe »populäre[r] Meinungen« (Koch 2002: 200). Gehlens Hinweis auf die Subjektivität von Meinungen trägt daher ein Spannungsmoment in das Plausible ein. Ferner verwendet Gehlen ›plausibel‹ als Attribut für die Darstellung schwer fassbarer Sujets. Vor allem die »absoluten Urformen« verweisen auf Bildgegenstände, deren gedankliche und sprachliche Abstraktheit die zeitgenössische »Unverständlichkeit des Bildes« (ebd.: 229) allererst bedingt. Deshalb, so Gehlen, sei diese Bildkunst auf nachgelagerte Kommentierung, genauer auf »bildbenachbarte Rhetorik« (ebd.) angewiesen. Deren Aufgabe müsste, so lässt sich folgern, darin bestehen, ihre »Unverständlichkeit« für das Kunstmuseum nicht durch weitere Sprachformeln zu reproduzieren, sondern aufzulösen. Gehlen spricht von einer »propagandistischen Mission« und einem »Werbeauftrag« dieser publikumszugewandten Kommentarpraxis (ebd.: 236). Als ihren diskursiven »Grenzfall« macht er die »reine Rhetorik« (ebd.: 230) aus, deren Worte sich ganz von den Bildern weg bewegen.

Ohne dass Gehlen selbst ausdrücklich darauf hinweist, lässt sich somit ein zweiter Grenzfall konstruieren: ein Kommentar, der ganz im Bildlichen verbleibt und ein Bild durch ein anderes zu erhellen versucht (vgl. ebd.: 230f.). Damit eröffnet sich ein mediales Spektrum der publikumsbezogenen Kommentierung. Innerhalb dessen wird es im Ausgang von Gehlen möglich, im Folgenden anhand eines exemplarischen Falles den Blick auf die spezifische Funktionsweise von sprachlichen und bildlichen bzw. optischen Spielarten der Plausibilität ebenso wie auf ihre Interaktionsweisen zu richten.

Anerkennende Worte findet der ansonsten weitgehend polemisch aufgelegte Gehlen nämlich für eine Darstellung des Manierismus, dem er sich im nächsten Abschnitt der *Zeit-Bilder* zuwendet, und zwar für einen Titel, den er bereits in der Zeitschrift *Merkur* zustimmend besprochen hatte: »Man kann auch die neue Kunst durch vergangene kommentieren, sie sogar sehr einleuchtend mit dem ›Manierismus‹ des 16. und 17. Jahrhunderts in Verbindung bringen, wie es G. R. Hocke durchführte.« (Ebd.: 230; vgl. Gehlen 1958) Mit dem ersten seiner zwei Manierismus-Bücher, der 1957 als Doppelband 50/51 in *rowohls deutscher enzyklopädie* – im Folgenden *rde* – erschienenen Studie *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* ist Gustav René Hocke Ähnliches wie Gehlen gelungen. Obertitel wie Untertitelpaar haben sich im Schlagwortgedächtnis eines kunstinteressierten Milieus bis in die jüngste Gegenwart erhalten. So greift, wer sich heutzutage rasch und preiswert über den Manierismus unterrichten möchte, häufig zum siebten Band von Reclams *Kunst-Epochen*-Serie und findet gleich auf der ersten Seite eine Bezugnahme auf Gustav René Hocke: »Um 1500 wurde die Welt weitgehend noch als geordneter und überschaubarer Kosmos angesehen, im 16. Jahrhundert entwickelte sie sich zum ›Labyrinth‹ (Gustav René Hocke).« (Lein/Wundram 2008: 9)

Die Aussage sieht sich sowohl von der suggestiven Eindringlichkeit der Verlaufsbehauptung »vom Kosmos zum Labyrinth« getragen, die einleuchten kann, ohne sie in ihren Details zu verstehen, als auch von der Autorität Hockes, dessen Name im Lesepublikum als bekannt unterstellt wird. Bei der nachfolgenden Verwendung der weithin bekannten Doppelformel »Manier und Manie« (ebd.: 10) erwähnen die Verfasser Hocke nicht mehr.

Hocke selbst verband mit der Formel zum einen eine spezifische kunst- und literaturhistorische These zur »Interferenz von Manier und Manie«, die er als »Interferenz von Aristotelismus und Platonismus« bestimmt (WL: 138). Zum anderen war der Romanist und Curtius-Schüler Hocke, der auch kunsthistorische Vorlesungen, etwa bei Wilhelm Waetzoldt in Berlin, besucht hatte, ein in Rom tätiger Zeitungskorrespondent, der um die Effekte von Titelformeln wusste und seine Studien in einer Reihe mit schwindelerregender Auflagenhöhe publizieren konnte. Die *rde* gehörte in den fünfziger Jahren zum jungen bundesrepublikanischen Segment einer gemessen an Produktionsweise, Aufmachung und Verbreitung populären Taschenbuchserie, die für Hans Magnus Enzensberger als paradigmatisch für die kulturindustrielle Formation von »Bildung als Konsumgut« galt, wobei er Hockes »Manierismus-Untersuchung« als eine »anregende Originalarbeit« würdigte (Enzensberger 1962: 125; vgl. Asal 2020: 168–178, Schildt 2017).

Bis 1966 erreichte der erste Band eine Auflage von 50.000, die neunte und letzte Auflage im Rahmen der *rde* erschien 1983. Das Buch brachte es auf insgesamt 66.000 Exemplare. Ein bei Drucklegung des ersten bereits geplanter zweiter Band erschien 1959 in derselben Reihe als *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Er kam in sechs Auflagen bis 1978 auf immerhin 48.000 gedruckte Exemplare (sämtliche Zahlen nach Döring/Lewandowski/Oels 2017: 325, 329). Hocke fand mit seinem ersten Reihentitel, in dem er nicht nur »Beiträge zur ›Kunstgeschichte‹« liefern, »sondern vielmehr phänomenologische Untersuchungen zur ›Problematik des modernen Menschen‹ und seiner gerade jetzt höchst gefährdeten ›Stellung im Kosmos‹« (WL: 113) anstellen wollte, über die Rezensionsebene der Tagespresse (z.B. Grohmann 1958) hinaus rasch Resonanz in der professionellen Kunstgeschichte und Wissenschaft. In seiner im Sommersemester 1958 in München gehaltenen Vorlesung zum Manierismus bezog sich Hans Sedlmayr auf ihn; die Görres-Gesellschaft veranstaltete 1960 mit Hockes Thesen als wichtiger Inspiration eine ihrer ersten interdisziplinären, sektionsübergreifenden Tagungen zum »Manierismus-Problem« (vgl. Hofmann 1996: 83ff., Kunisch 1961). Diese Breitenwirkung auch in akademische Milieus hinein dokumentiert den Anspruch der *rde*. Dem als Doppelband 76/77 publizierten umfassenden Register der ersten 75 Bände der Serie stellte der Gesamtherausgeber Ernesto Grassi unter dem Obertitel *Die zweite Aufklärung* eine Einleitung zur *Enzyklopädie heute* voran. Grassi legt in dieser nachgelieferten Programmschrift Wert auf die Teilhabe des Lesepublikums an einem »Forschungsprozeß« (Grassi 1958: 43, Herv. i.O.). Es gehe in der *rde* nicht um Wissensver-

mittlung, sondern darum, »den Leser ein[zu]beziehen in einen Prozeß, an dessen Beginn das Einzelproblem, die ›akute‹ Frage steht, die zugleich aber Fragen universaler Art in sich birgt, und ihn herausfordert, die überlieferten Deutungen durch Hypothesen unvoreingenommen selbst zu prüfen.« (Ebd.)

In Gehlens Würdigung von Hockes Studien als »sehr einleuchtend« ist dieser Publikumsbezug mitgedacht. »Einleuchtend« ist ein gängiges Synonym für ›plausibel‹ (vgl. Koch 2002: 203, Steudel-Günther 2003: Sp. 1282). Auch bei Niklas Luhmann heißt es: »Plausibel sind Festlegungen der Semantik dort, wo sie ohne weitere Begründung einleuchten und man erwarten kann, daß sie auch anderen einleuchten.« (Luhmann 1980: 49; vgl. Meißner 2007: 91) Demgemäß hielt Arnold Gehlen die Hauptthese von Hockes Kunstband für »sehr plausibel«. Sein Stegreifgebrauch von ›plausibel‹ kann als Kompass dienen, der es erlaubt, Verhältnisse innerhalb des Plausiblen besser zu erfassen. Statt den Allgemeinbegriff aufzubrechen, bietet es sich für die folgenden Analysen an, ihn intern zu vervielfältigen und von ›multipler Plausibilität‹ zu sprechen. Dies gilt für die ausgehend von Gehlen benannte Spannung von Allgemeinheit und Subjektivität ebenso wie für das eingangs eröffnete Spektrum von sprachlicher bis hin zu bildlicher bzw. optischer Plausibilität (vgl. Grasskamp 2014: 102). Diesen medialen Dimensionen multipler Plausibilität widmet sich der folgende zweite Abschnitt. In exemplarischen Analysen von Gustav René Hockes Manierismus-Studien, die auch von der Etymologie von ›plausibel‹ inspiriert sind, entwirft er die epistemische Ökonomie einer imaginären Unmittelbarkeit in einer Welt des ›jedermann‹ und unterscheidet dabei zwischen epistemischen Grundhaltungen, diskursiven Konventionen und Bildprogrammen der Plausibilität. Ein wesentlich knapperer dritter Abschnitt ruft eine kaum mehr beachtete binnenmanieristische semantische Tradition der Plausibilität auf. Sie ist auch nicht in Andrea Steudel-Günthers grundlegenden Handbuchartikel zur »Plausibilität« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* eingegangen (vgl. Steudel-Günther 2003). In ihr verweist das Attribut ›plausibel‹ nicht auf das Einleuchten von Aussagen, sondern auf das Bewundern von Aussagenden und ihrer subjektiven Befähigung. Diese ›subjektivistische‹ Tradition bestimmt aber, wie sich auch anhand von Archivmaterial nachvollziehen lässt, das Selbstverständnis des Autors Gustav René Hocke. Seinen eigenen Ambitionen gemäßer war es, als Autorsubjekt bewundert zu werden, indem seine Studien Staunen und damit Bewunderung für ihn als ingenioses Subjekt erwecken, statt dass sie ›jedermann‹ einleuchten. Er wollte in diesem manieristischen Sinne ›plausibel‹ sein – ungewöhnlich für eine heutige deutschsprachige Gebrauchsweise, der zufolge ›plausibel‹ selten auf Personen bezogen wird und wenn doch, dann allenfalls im Sinne von ›glaubwürdig‹. Auch dies soll die Wendung ›multiple Plausibilität‹ im Titel dieses Beitrags zum Ausdruck bringen: In Gustav René Hockes Publikationspraxis und einem für manieristische Text- und Bildverfahren aufgeschlossenen bundesrepublikanischen Rezeptionsklima der fünfziger Jahre können zwei scheinbar weit entfernte semantische Traditionen des Plausiblen, je-

weils verbunden mit den Attributen ›einleuchtend‹ und ›bewundernswert‹, zusammenfallen.

Die Welt des ›jedermann‹ und eine epistemische Ökonomie imaginärer Unmittelbarkeit

In einem der wenigen wissenschaftlichen Texte, die sich ausführlich mit der Kategorie der Plausibilität beschäftigen, reservieren die Verfasser Martin Böhnert und Paul Reszke das Attribut ›plausibel für Aussagen, deren Behauptungen in einer bestimmten »Verstehensumgebung« zwar nicht mehr als »absurd«, aber auch noch nicht als »offenkundig« gelten (Böhnert/Reszke 2015: 47, 52). Aussagen als ›plausibel auszuweisen, begreift diese Konzeption demnach als Durchgangsetappe, die im besten Falle zum ›Offenkundigen‹ hin überwunden wird. Dieser Einschätzung entspricht die verbreitete Redeweise, eine Aussage sei ›bloß plausibel‹, wobei das ›bloß‹ auf ein epistemisches Defizit anspielt. Es ließe sich hier von einer Transitorik des Plausiblen sprechen, die eine ihr gemäße epistemische Ökonomie zur Folge hat: Da das Stadium der bloßen Plausibilität aufgelöst werden soll, bedarf es einer eingängigen Prüfung der betreffenden Aussagen, um ihren Wahrheitswert zu verdeutlichen.

Dieser Ökonomie der Intensivierung, die zu einer vertiefenden Beschäftigung mit dem Behaupteten einlädt oder sogar auffordert, lässt sich mit Verweis auf die Etymologie von ›plausibel‹ eine alternative Ökonomie künstlicher Dringlichkeit zur Seite stellen. In dem wortprägenden Applaus des Plausiblen schwingt nämlich noch die Anwesenheitssituation einer unvermittelten, körperlichen Reaktion des Publikums mit, woran auch der Eintrag zum Lemma *Beifall* im Grimmschen Wörterbuch erinnert: »diese worte erregten lärmenden, stürmischen beifall, der sich in händeschlag (applausus) und zuruf(acclamatio) äuszerete« (Grimm/Grimm 1854: Sp. 1368). Einem applaudierenden Publikum bleibt wenig Zeit, das Dargebotene zu durchdringen. Sein im Applaus erklingendes Urteil erfolgt unter Zeitdruck, ohne dass alle relevanten Gesichtspunkte im Detail abgewogen werden können. Selbst wenn im Anschluss an die Anwesenheitssituation und ihre Applauskonventionen die prinzipielle Gelegenheit zu intensiverer Reflexion besteht – zunächst ist eine prompte Reaktion gefragt. In der paradigmatischen Situation einer Theater- oder Operninszenierung folgt sie einem denkbar einfachen – und für zahllose Abwandlungen offenen – Standardmodell unmittelbaren Urteilens: »Die Szene ist zu Ende. Der Vorhang fällt. Das Publikum beginnt zu klatschen.« (Lechner 2009: 8)

Diese »›akute‹ Präsenz« (Pietreck 2018: 234) des Klatschens entfällt in der Druckwelt des ›jedermann‹. Hier besteht Gelegenheit zu wiederholter Textlektüre und Bildbetrachtung, zu langwiger, kritischer und auch selbstrevidierender Prüfung des Vorliegenden und seines jeweiligen Aussagewerts. Doch auch in diesem

distanzmedialen Umfeld lassen sich funktionale Äquivalente zum Unvermittelten ausmachen, die es in analoger Weise vermögen, Gelesenes und Angeschautes gegen Nachfragen zu immunisieren und so zu einer Rezeptionshaltung zu animieren, als bestürze die im Buchmedium überwundene Unmittelbarkeit der Anwesenheitssituation, in der rasches Applaudieren erwartet wird, fort. Diese alternative epistemische Ökonomie der Plausibilität zielt nicht auf ein begründetes Überwinden eines unzulänglichen Durchgangsstadiums, sondern darauf, als plausibel Ausgemachtes als solches gelten zu lassen, es fortan als gültig ohne weitere Prüfung mitzuführen und demgemäß wenigstens bis auf weiteres darauf zu verzichten, der Sache auf den Grund zu gehen. In ihr gewinnt Plausibles somit im Sinne einer »vorläufigen Gewissheit« einen Eigenwert, der sich nicht darin erschöpfen muss, eine transitorische Zone auf einem Spektrum von ›absurd‹ bis ›offenkundig‹ zu bezeichnen (vgl. die Einleitung zu diesem Band).

Wie oben angedeutet, verschafft sich diese alternative Ökonomie der Plausibilität in Hockes Manierismus-Studien auf drei Ebenen Geltung. Deren schrittweise Darstellung gewährt über den Einzelfall hinaus ein besseres Verständnis ihrer allgemeinen Operationsweisen. Sie sind auch andernorts zu beobachten. So deutet Beat Wyss in seiner Auseinandersetzung mit Hans Sedlmayrs kulturkritischer Schrift *Der Verlust der Mitte* von 1948 einen Satz, in dem eine »diffuse Analogie« von totalem Krieg und Surrealismus behauptet wird, »als an einen Leser gerichtet, der die Passage zustimmend überfliegt«, während zugleich gelte: »je genauer man ihn liest, desto undurchsichtiger wird die Aussage« (Wyss 1997: 285). Welche Verfahren dazu beitragen, eine genaue Lektüre zu unterbinden und zum affirmativen ›Überfliegen‹ zu ermuntern, wäre zu klären. Dazu dienen die folgenden Vorschläge. Sie verbinden eine Analyse des medialen Spektrums einer multiplen Plausibilität, welches in Hockes Studien zu beobachten ist, mit einer These zu ihrer epistemisch relevanten Zeitlichkeit. Hinsichtlich von, erstens, epistemischen Grundhaltungen, die sich textuell häufig bildsprachlich niederschlagen, regt eine Ökonomie imaginärer Unmittelbarkeit dazu an, eine Metaphorik zügigen Voranschreitens gegenüber einer solchen des Innehaltens vorzuziehen. Sprachlich, also zweitens, bietet es sich an, auf Leitbegriffe, Stilfiguren und überhaupt diskursive Konventionen zurückzugreifen, die zeitgenössisch weitverbreitet sind und maßgeblich daran mitwirken, eine allgemeine Akzeptanzlage herbeizuführen. Was schließlich drittens Bildprogramme anbelangt, liegt es nahe, an Sehroutinen des Publikums zu appellieren, so dass eintrainierte Rezeptionsautomatismen reibungslos und ohne Zeitverzug ablaufen können.

Epistemische Grundhaltungen

Alles dies findet sich in Gustav René Hockes Metaphern-, Sprach- und Bild-Gebrauch wieder. Im Literaturband – um mit der Ebene epistemischer Grund-

haltungen zu beginnen – setzt er sein eigenes Vorgehen von dem Erstellen einer »Generalstabskarte« ab, einer auf minutiöse Detailtreue zielenden, kleinmaßstäbigen kartographischen Praxis also, deren Grad an Genauigkeit bei seiner Vermessung des »abstrusen Europa« noch nicht zu erreichen sei (ML: 8). Zwar appelliert Hocke an die Geduld des Lesers, »wenn man ihm manchmal eine langsame und hin und wieder auch energische Lektüre zumuten muß.« (Ebd.) Auch strebt er an, »unsere Karten zum abstrusen Europa so genau wie möglich aufzuzeichnen, daher gelegentlich unvermeidliche Wiederholungen.« (Ebd.) Der Zusatz verrät jedoch bereits eine Rezeptionsofferte fortschreitenden Spannungsabfalls, was sich besonders im Literaturband offenbart, in den Hocke mehrfach Varianten der Wendung »wir müssen es immer wiederholen« (ebd.: 44) einstreut. Als explizit gemachtes Verfahren können Wiederholungen zu einer flüchtigeren Lektüre verleiten. Schließlich steht nichts grundlegend Neues mehr zu erwarten, für das sich intensives Lesen lohnte. Seine »Ideal-Leser« imaginiert Hocke, und dies ganz passend zum obigen »energisch«, als »Pfadfinder«, die nicht bei seinen Studien verweilen, sondern die mitgelieferten »ausführlichen Literaturangaben« als Gelegenheit ergreifen, »sich für eigene Expeditionen wenigstens elementar auszurüsten.« (Ebd.: 8) Statt in den Text hinein, bewegen sich diese Leser:innen über die Bibliographie aus dem Text heraus. Sobald sie sich selbst mit manieristischen Bildern und Texten befassen, sollen sie Hockes Aussagen als Prämissen eigener Deutung gelten lassen. Die paramilitärische Metaphorik suggeriert zusätzliche Dringlichkeit, der auch eine auf Hockes herausforderndes Thema gemünzte Rede von einem »Kampffeld« (WL: 107) im Kunstband korrespondiert.

Dies wie auch die »Generalstabskarte« wirken im Kontext der fünfziger Jahre wie Reminiszenzen an Sprachgeläufigkeiten der ersten Jahrhunderthälfte und ihrer Gewaltexzesse. Das Bild der »Generalstabskarte« hat aber auch einen präzisen, ungenannt bleibenden publizistischen Referenzort. Im Vorwort zur 1954 erschienenen zweiten Auflage von *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* rückt Ernst Robert Curtius seinen Ansatz in Analogie zu einem fortwährenden Abgleichen von Luftaufnahme und »Generalstabskarte«, welche sich auf die Erkenntnisse philologischer Spezialforschung bezieht (Curtius 1993: 10). Auch Curtius weiß um deren weiße Flecken, verweist daher auf eine notwendige Komplementarität von »Spezialisierung und Ganzheitsbetrachtung« (ebd.) und reklamiert für seine eigenen Forschungen im Ergebnis »Evidenz« (ebd.: 23, 385). Von den zahlreichen Metaphernfeldern, deren sich Curtius bedient, um seine Verfahrensweisen zu veranschaulichen, ist sein elitärer Rekurs auf den mit singulärem Spürsinn begabten »Rutengänger« (ebd.: 386f.) besonders aufschlussreich. Hockes in den Plural gerückter »Pfadfinder« liest sich wie dessen plebejische kinetische Kontrastfigur. So gedeutet, verhilft er einer epistemischen Ökonomie von Plausibilität, wie sie hier entfaltet wird, zu mehr Anschaulichkeit. Die beiden Figuren wecken ganz unterschiedliche Assoziationen. Während sich der Rutengänger, ausgestattet mit »einer höchst differenzierten Auf-

nahmebereitschaft« (ebd.: 387), vorzugsweise allein bewegt, um an erkenntnisversprechenden Stellen konzentriert innezuhalten, schreitet der Pfadfinder frohgemut und gruppenweise voran: ein »jedermann« in jungen Jahren.

Diskursive Konventionen

Die beiden Ebenen von epistemischer Metaphorik und der nun zu behandelnden diskursiven Konventionalität lassen sich nicht immer säuberlich scheiden. Dies zeigt sich etwa, wenn Hocke seine Studien im zweiten Band als »geistigesgeschichtliche Höhlenkunde« (ML: 302; vgl. ebd.: 11, Assmann 1997: 174) kennzeichnet und sich damit einer Metapher bedient, die zugleich zeitgenössische Diskurskonventionen aufruft. Denn diese Selbstcharakterisierung geht mit Hockes zeittypischer Vorliebe für ein Vokabular des ›Tiefen‹ und des ›Ur-‹ einher, beides in zahllosen Variationen, wie schon eine kurзорische Hocke-Lektüre offenbart. Auch hier erweist sich Arnold Gehlens Spontangebrauch von ›plausibel‹ in der eingangs aus seinen *Zeit-Bildern* zitierten Passage als verlässlicher Kompass. Die genannte Rede von den »absoluten Urformen« (Gehlen 2016: 234) zur Bezeichnung von Bildgegenständen wendet sich polemisch gegen eine »reine Rhetorik« (ebd.: 230) des zeitgenössischen Kunstkommentars. Ein ›Ur-‹ war in den fünfziger Jahren offenkundig schnell zur Hand und ebenso rasch rezipiert. Theodor W. Adorno hatte eine ausufernde Verwendung des Präfixes und der mit ihm assoziierten »chthonischen Tiefen« (Adorno 1970a: 563) bereits 1932 ironisiert, während Ernst Jünger zwei Jahre später gewichtig bemerkte, dass die Vorsilbe ›Ur-‹ »in uns die Vorstellung der dunklen Tiefe und des Ursprungs erweckt« (vgl. Kasper 2021: 22). Er bedient sich ihrer und einer Semantik des Tiefen noch ausgiebig in seinem Langessay *An der Zeitmauer*, den er 1959 publizierte, im selben Jahr wie Hocke seine zweite Manierismus-Studie (Jünger 1959: z.B. 37f., 115f.). Hans Sedlmayr fügte in den ersten Band seiner ebenfalls 1959 veröffentlichten *Gesammelten Schriften zur Kunstgeschichte* einen aus den vierziger Jahren stammenden Text zu Michelangelo ein, in dem er ein »Urverhältnis [Michelangelos] zum Stein« behauptet (Sedlmayr 1959: 235). Dieses manifestierte sich, so Sedlmayr, »in dem Erlebnis des Versteinerns des menschlichen Leibes«, um fortzufahren: »Mit der Silbe ›Ur-‹ ist viel Unfug getrieben worden, aber wenn irgendwo, so darf man hier von einem menschlichen Urerlebnis sprechen.« (Ebd., Herv. i.O.) Und auch Werner Hofmann schwelgt 1957 in seinem Taschenbuch zur Malerei des 20. Jahrhundert aus der *Bücher des Wissens*-Reihe der *Fischer Bücherei*, laut seriellem Rückendeckel *Das gute Buch für jedermann*, in einer Fülle von ›Ur-Worten‹: Dem ›Anfang‹ stellt er es bindestrichlos voran, ebenso den ›Bildern‹ und ›Lauten‹, samt Goethe-Zitat der ›Pflanze‹, aber auch dem ›Grund‹, dem ›Schlamm‹, dem ›Zustand‹ (Hofmann 1957: 108, 111, 125, 127).

Wie Hocke verbindet Hofmann seine ›Ur-Lust‹ mit einer Wertschätzung des Tiefen (ebd.: z.B. 111). Die Tiefe aber, so ist im entsprechenden Eintrag des *Wörterbuchs*

philosophischer Metaphern – historisch allerdings zu wenig differenziert – nachzulesen, wird vom »gesunden Menschenverstand« als der »Bereich geistig seelischer Innerlichkeit« dem »oberflächliche[n] Denken, Sprechen und Handeln« vorgezogen (Rolf 2011: 466). Wenn Hocke seine Charakterisierung des Malers Francesco Mazzola gen. Parmigianino mit dem Satz »Die Größe liegt in der Tiefe des Zwiespalts« (WL: 28) beschließt, wenn er im Zuge eines Abrisses kunsttheoretischer Äußerungen Ernst Ludwig Kirchners resümiert, »[d]ie Kunst hat jederzeit ein tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt« (ebd.: 52, Herv. i.O.), und über ein Bild Marc Chagalls urteilt, es sei »von einer fast unergründlichen Schönheit und Tiefe« (ebd.: 82), so sind nur drei Beispiele aus einer Vielzahl ähnlicher Formulierungen benannt, die belegen: Hocke bewegt sich in der Welt des lesenden ›jedermann‹ der fünfziger Jahre, in der die Semantik der Tiefe zum rasch konsumierbaren Klischee geronnen ist. Sie wirkt daran mit, eine ›Wertungsgemeinschaft‹ von Verfasser und Publikum zu festigen und unmittelbares Einvernehmen zu erreichen.

Bei der Vorsilbe ›Ur-‹ liegen die Dinge komplizierter, und das hat etwas mit Gottfried Benn zu tun. Hocke verschiebt die von Curtius eingeführte literaturwissenschaftliche, transepochal verstandene »Polarität von Klassik und Manierismus« (Curtius 1993: 277) auf das Feld der philosophischen Anthropologie, indem er sie in eine Opposition zweier »Urgebärden der Menschheit« (WL: 226; vgl. ebd.: 107, 200) transponiert. Diese für ihn zentrale terminologische Weichenstellung führt er zum einen auf die rhetorische Tradition der Antike und auf manieristische Texte des 17. Jahrhunderts zurück – eine sachlich naheliegende Bezugnahme auf Aby Warburgs »Pathosformeln« unterbleibt hier wie auch im zweiten Band (vgl. Assmann 1997: 174). Zum anderen bezieht sich Hocke auf Benn: »GOTTFRIED BENN schrieb von einem bestimmten Ausdruckszwang. Es muß ein eigengearteter Ausdruckszwang auch zu einer bestimmten Ausdrucksgebärde führen. [...] Manierismus ist also – im allgemeinsten triebpsychologischen Sinne – spezifische *Gebärde* eines bestimmten Ausdruckszwanges.« (WL: 18f., Herv. i.O.; vgl. ebd.: 11f., 107) Hocke nennt keine Belegstelle für das Begriffskompositum und gebraucht im ersten Band analog zur »Urgebärde« auch die verstärkende Eigenkomposition »Ur->Ausdruckszwänge« (WL: 118). Im ersten in der Bibliographie des Literaturbandes aufgeführten Benn-Titel, dessen *Probleme der Lyrik* aus dem Jahr 1951, spricht dieser mehrfach von »Ausdruck« im von Hocke aufgegriffenen Sinne (Benn 1951: z.B. 9, 39; vgl. WL: 310). Ihm nahe kommt außerdem der dort auf ästhetizistische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts bezogene »Drang sich auszudrücken« (Benn 1951: 13) sowie am ehesten die für Benns Stil charakteristische Prägung »Ananke des Ausdrucksschaffens« (ebd.: 40). Das einzige in den ersten Hocke-Band aufgenommene Zitat, in dem Benn die für Hocke wegweisende Vorstellung äußert, »daß sich im Verlaufe einer Kulturperiode innere Lagen wiederholen, gleiche Ausdruckszwänge wieder hervortreten, die eine Weile erloschen waren«, stammt aus Benns Einleitung zu der Anthologie *Lyrik des*

expressionistischen Jahrzehnts (Benn 1955: 8; vgl. WL: 12). Auch sie findet erst in das Literaturverzeichnis des zweiten Bandes Eingang (vgl.: ML: 314).

Dieser Hinweis beabsichtigt nicht, Hocke einer nachlässigen Zitationspraxis zu überführen. Ihr uneinheitliches Gepräge ist auch dem Format des populären Taschenbuchs geschuldet. Die Unschärfe des Benn-Bezugs ist zeitsymptomatisch. In den fünfziger Jahren konnte allein der Rekurs auf Benn und seine Begriffe eine größere Empfangsbereitschaft im Publikum hervorrufen, philologische Präzision hin oder her. Dies hat Dieter Wellershoff, der wichtigste Benn-Forscher jener Jahre, 1952 in der *Deutschen Studentenzeitschrift* so auf den Punkt gebracht:

Wer heute als Literaturbeflissener etwas auf sich hält, redet, schreibt, orakelt über Gottfried Benn. Im gleichen Augenblick, da man sich wieder auf dem Laufenden wußte, hat man seine alte Geläufigkeit zurückgewonnen. Man hat sich Benns Formeln und Prägungen angewöhnt, die tragenden Substantive seiner Sprache sind in die allgemeine Terminologie aufgenommen; der Assimilationsvorgang ist vollzogen. (Wellershof 1952: 20)

Solcherart ›Geläufiges‹ jedoch – allein im Wort schwingt schon ein schnelleres Tempo mit – bedarf auch keiner intensiven Prüfung mehr. Es findet unvermittelt und bis auf weiteres Anklang, beansprucht Plausibilität im Sinne einer ›vorläufigen Gewissheit‹ (vgl. die Einleitung zu diesem Band) und befördert eine epistemische Ökonomie imaginärer Unmittelbarkeit.

Wellershoff diagnostiziert sogar eine »Benn-Manie«. Er macht sich wie wenige Jahre später Hocke den ähnlichen Wortklang von ›Manie‹ und ›Manier‹ zunutze und geißelt die »Manier« und den »Manierismus« der Benn-Epigonen (ebd.). Zu deren engerem Kreis ist Hocke nicht zu rechnen, selbst wenn auch in seiner zentralen Formel vom »manieristischen Phänotypus« (WL: 14) bzw. »manieristischen Menschenotypus« (ebd.: 8; vgl. ebd.: z.B. 11, 178, ML: 253) der Benn-Sound zu vernehmen ist. In seiner mit einer umfassenden Anthologie versehenen Monographie über das europäische Tagebuch, die 1963 erstmals und 1991 mit leicht modifiziertem Titel, nun als »Standardwerk« beworben im Fischer Taschenbuch Verlag erschien, äußert er sich seinerseits abschätzig über Benn-Nachahmungen und unterstellt ihnen, »aus kommerziellen Gründen« (Hocke 1991: 120) zu erfolgen.

Wellershoffs Beitrag zu konsultieren, bestärkt den Befund, dass Hocke in seiner Schreibpraxis auf geläufige Sprachformen der fünfziger Jahre zurückgreift, wie sie, weitaus umfassender und berühmter, auch in Theodor W. Adornos *Jargon der Eigentlichkeit* von 1964 und in Karl Korns erstmals 1959 erschienener *Sprache in der verwalteten Welt* vorgeführt werden (Adorno 1970b, Korn 1962). Eine frühe, beißend kritische Beobachterin zeitgenössischer Diskurskonventionen war die Germanistin und Übersetzerin Anni Carlsson. In ihrer Polemik gegen die *Literaturmetaphysik im feuilletonistischen Zeitalter* prangt sie die »zur Manier entartete etymologische Wün-

schelrutengängerei« an, die sich besonders in der »Mode« niederschlage, »Wortverbindungen durch Gedankenstrich pathetisch zu trennen, auf Schritt und Tritt Feststellung, Augen-Blick, Tief-Sinn, Merk-Würdigkeit usw. zu markieren, was den Bedeutungsgehalt nur in besonderen, sparsam gesäten Zusammenhängen wirklich bereichert.« (Carlsson 1953/54: 81) Ähnlich wie später Adorno und Korn stößt sie sich an einem um sich greifenden Ton daseinsphilosophischen Tiefsinns. Das »meistgebrauchte Wort im Munde heutiger Literaturmetaphysiker« sei »das Sein« in allen nur erdenklichen feuilletonistischen Kombinationen« (ebd.: 75), so wenn vom »Dichter des unbehausten Seins« (ebd.) geredet werde, eine Formel, die Carlsson im Fortgang nochmals aufgreift: »H. E. Holthusen betitelt seinen Essayband: ›Der unbehauste Mensch‹ [...] Seither macht dieses Wort Karriere, der Mensch wird nunmehr als der ›total Unbehauste‹ bezeichnet, und von da ist es nur ein Schritt zum ›unbehausten Sein‹, was schon ganz unvorstellbar ist.« (Ebd.: 81)

Zwar präsentiert sich Hocke am Ende seines ersten Manierismus-Bandes als christlich-religiöser, unverkennbar katholischer Autor, der die zeitgenössische Metaphysik neuthomistisch überwinden möchte: »An diesem Punkt wird man auch mit den ›Daseinsanalysen‹ unserer neuplatonischen Existenzphilosophie kaum noch auskommen können. Gott oder das ›Göttliche‹ als Abgrund, als Ursprung, als die Tiefe usw., welchen ›Sinn‹ haben diese metaphysischen ›Abstrakta‹ für *religiöse Erfahrung?*« (WL: 215, Herv. i.O.) Trotz eines zunehmend erbaulichen Tonfalls, der im katholischen Milieu der Nachkriegszeit auf Resonanz hoffen durfte, ist seine Prosa zugleich von genau jenen Begriffs- und Stilmoden durchwirkt, die Carlsson aufs Korn nimmt. Seinen »problematischen Menschen« (WL: 226; vgl. ebd.: z.B. 190, 205, ML: 12, 21) kann er mit dem »gefährdeten«, »unbehausten« Menschen« (WL: 117) kombinieren. Den Benn-Referenzen vergleichbar, bemüht er sich, das vom Gegenstand nahegelegte ästhetische mit einem daseinsphilosophischen Register zu vermengen, um im Ergebnis eingängige Regelmäßigkeiten konstatieren zu können: »Die Gefahr der Klassik ist die Erstarrung, diejenige des Manierismus die Auflösung. Die gemeinsame Bezogenheit auf das Absolute bietet die Möglichkeit zumindest einer fruchtbaren Annäherung. Das seinsgewisse und das seinsungegewisse Dasein stehen in einem Zusammenhang. Klassik ohne Manierismus als Spannung wird Klassizismus, Manierismus ohne Klassik als Widerstand wird Manieriertheit.« (WL: 226; vgl. ML: 75f.)

Hockes Vorliebe für Bindestrich-Wendungen übertrifft in ihrer Summe vermutlich noch die Vielzahl seiner ›Ur-‹ und ›Tiefe-‹Variationen. Diese Bedeutsamkeit verstärkenden, aufs, wie Adorno für den damaligen Jargon insgesamt festhält, »prompte kollektive Einverständnis« (Adorno 1970b: 419) berechneten, zeitgenössisch jedenfalls rasch konsumierbaren Stilmittel lassen sich auch verknüpfen. Dann tritt das trojanische Pferd als »Ur-Kunststück der Ver-stellung« (WL: 96) auf, oder Hocke prägt Wörter wie »Ur-Ordnung« und »Ur-Einheit« (ML: 262). Ebenfalls dem zweiten Band entnommen, der analog zum ersten einen mehr und mehr

katholisch-erbaulichen Grundton annimmt – nun allerdings mit Blaise Pascal statt Thomas von Aquin als maßgebliche Gewährsperson – kann sich dies auch so lesen:

Wer den Kernraum des Herzens kennt, braucht nicht auf Irr-Wegen, über den Irr-Wald, durch das Labyrinth zum *fiktiven* Erlösungsraum vorzudringen. [...] Für einen Denker vom Range PASCALS hat [...] das Mysterium des *Leib-Seele-Problems* zu labyrinthischen Verwirrungen geführt. Die ›Problematik‹ aller ›modernen‹ Menschen ergibt sich aus dem Ur-›Problem‹ der Zweiheit von Stoff und Geist. Insofern ist das Labyrinth ein *Sinnbild* dieser dramatischen Erz-Antinomie des Menschen-geschlechts. (Ebd.: 265, Herv. i.O.)

Es sind solche und ähnliche Passagen, die einen Rezessenten des Literaturbandes zu seinem Urteil veranlassen haben dürfen, »daß sich der Verfasser im Stil seinem Gegenstand allzusehr angepaßt hat: er versteht so gekonnt, über-wendig, anspie-lungsreich und stelzig zu schreiben, daß man weite Strecken lesen kann, ohne zu wissen, was er eigentlich meint.« (Holz 1961: 352) Auch dies kann Effekt der beschrie-benen Ökonomie sein: weiterzulesen, ohne zu verstehen, und dabei allenfalls die modischen Sprachfiguren zu bemerken. Zugleich kann Hockes vielstimmiges Voka-bular aus Kunst, Literatur und Kulturkritik, aus Anthropologie, Daseinsphilosophie und religiöser Erbauung selektives Lesen befördern, eine weitere Spielart rascherer und – ohne damit eine Abwertung zu verbinden – insgesamt auch oberflächlicherer Rezeption.

Bildprogramme

Nachdem Ernesto Grassi bei einem Treffen in Rom ein »prinzipielles Einverständ-nis« von Hocke erhalten hat (Grassi an Hocke, 8.5.56), einen Band zur *rde* beizutra-gen, und brieflich die Programmatik der Reihe bis hin zu den Konditionen der Ho-norierung ausführlicher darlegt, reagiert Hocke auf diesen »ehrenvollen Vorschlag« zurückhaltend (Hocke an Grassi, 10.6.1956). Er legt sich vorerst nicht fest. Vor allem gibt er zu bedenken: »Sehr wichtig ist doch die Frage der Ausstattung mit ausrei-chenden Photos, zumal meine Sammlung immer grösser wird.« (Ebd.) Das Ringen um plausible Bildprogramme für die beiden Manierismus-Bände wird die Korre-spondenz zwischen Hocke, Grassi und dem Rowohlt Verlag für die nächsten Jahre prägen. Damit und auch mit diesbezüglichen Enttäuschungen war Hocke im Zu-ge seiner Briefwechsel mit den Herausgebern der Zeitschrift *Merkur*, Joachim Mo-ras und Hans Paeschke, vertraut. Das Manuscript von Hockes erstem, nicht bebil-dertem Manierismus-Beitrag im *Merkur*-Heft 98 (Hocke 1956a) löste bei Moras und Paeschke euphorische Reaktionen aus. Sie empfanden Hockes Entdeckungen als »sensationell« und lobten, dass er »mit dem Nachweis des Manierismus als eines im-mer wiederkehrenden, nicht nur literarischen Phänomens ein völlig neues Element

für die derzeit so sterile Diskussion auch des Modernismus geliefert« habe (Moras an Hocke, 24.11.1955). Bei den Vorbereitungen für ihr hundertstes Heft planten die Herausgeber zunächst nur, eine Bilderstrecke nachzutragen. Sie baten Hocke, ihnen »6 bis 8 Bildbeispiele für den Manierismus einst und heute zur Verfügung zu stellen. Die Pointe«, so fährt in diesem Falle Paeschke fort, »läge in 3 bis 4 möglichst schlagenden Gegenüberstellungen. Es genügt wohl, den Bildern als Fußnote einige charakterisierende Bemerkungen beizufügen. Der Verweis auf den großen Aufsatz im April-Heft wäre vielleicht Einleitung und Begründung genug.« (Paeschke an Hocke, 24.3.1956) Am Ende war Hocke in der Jubiläumsausgabe des *Merkur* mit dem Beitrag *Manie und Manier in der europäischen Kunst* (Hocke 1956b) vertreten, eine für Moras »großartige und meinem Gefühl nach den ersten Teil noch übertreffende Darstellung« (Moras an Hocke, 18.4.1956). Die Drucklegung erfolgte jedoch mit einem »Wermutstropfen« (ebd.) für Hocke: Der Bildteil beschränkte sich, ergänzt um eine Abbildung von Giuseppe Arcimboldos *Der Bibliothekar*, wie eingangs geplant auf drei »Gegenüberstellungen«, und dies, neben technischen Gründen, weil eine von Hocke bereits vorbereitete umfangreichere »Auswahl vielleicht doch nicht ganz so zwingend auf den Text abgestellt war, dass wir nun unsererseits den Verlag zu einem grösseren Bildteil zwingen könnten.« (Ebd.; vgl. Hocke 1956b: 540ff.)

Die sich hier abzeichnende Spannung zwischen sprachlichen und optischen Aspekten einer multiplen Plausibilität lassen Paeschke und Hocke nicht los. Anlässlich seiner Begeisterung für *Die Welt als Labyrinth*, eine »Feiertags-Lektüre« zum Jahreswechsel 1957/58, übermittelt Paeschke »besonders gute Wünsche für den zweiten Band«, um dann die mediale Differenz mythisch zu dramatisieren: »Das Bild zeigt der Deutung die Breitseite, das Wort zeigt ihr nur das Profil. Hoffentlich ergeht es Ihnen da nicht wie mit einer Hydra, es wimmelt von Doppeldeutigkeiten.« (Paeschke an Hocke, 2.1.1958) Mehr als ein Jahr später kommt Paeschke auf diesen Punkt zurück: »Sind Sie mit dem literarischen Manierismus jetzt fertig? Ich kann mir denken, daß sie es erst auf diesem Feld mit der echten Hydra des Themas zu tun bekommen haben.« (Paeschke an Hocke, 2.2.1959) Hocke selbst war sich den Schwierigkeiten bewusst. In einer undatierten handschriftlichen Notiz in den nachgelassenen Materialmappen zum Literaturband richtet er unter der, was die Präposition anbelangt, ungewöhnlichen Überschrift »Zu Stil des Buches« mahnende Worte an sich selbst. Sie zeugen von innerem Widerstreit: »Klar, kurz, elegant, klassisch à la Racine. Alles Überflüssige weg. Nicht ›angeben‹. Freundschaftliche Sicherheit. Nicht Emphase, keine Hitze. Kälte. Kürze. Schärfe, aber Liebe, Herz, Sinn.« (Nachlass Hocke) Einen weitaus radikaleren Umgang mit dem literarischen Material, der jenseits solcher Autosuggestion liegt, es mit dem eigenen anti-klassischen Stil nicht zu übertreiben, stellt er in einem Brief an den Rowohlt-Verleger Heinrich Maria Ledig-Rowohlt in Aussicht. Er habe zunächst fünfzig bis sechzig Fotos für den Band vorgesehen, sei aber auf »derart ›sensationelles‹ Material« gestoßen, dass er »auf die Zahl von 128 gekommen« sei (Hocke an Ledig-

Rowohlt, 16.10.1958, Herv. i.O.). Zwar findet sich in einer Sammelmappe für das Literaturbuch eine handschriftliche Liste aller geplanten Abbildungen, wie genau sich Hocke die plausibilisierende Interaktion von Text und Bild vorgestellt hat, lässt sich im Detail allerdings nicht rekonstruieren. Hocke weiß um die Zumutung und versucht, den Verleger mit wirkungsästhetischen Argumenten für sein Anliegen einzunehmen: »Sie können aber versichert sein, sehr verehrter Herr Ledig, dass diese Photos in ihrer Zusammenstellung mit dem Text verblüffend wirken werden. Ich bin dem Verfahren der ›picture in action‹ bei der Textgestaltung gefolgt. Jedes Photo ist also zu einer Pointe geworden, mit anderen Worten: es wäre schade, wenn auch nur eins fortfiele.« (Ebd., Herv. i.O.)

Am Ende fielen bis auf drei Illustrationen (ML: 19, 24) alle fort, infolge von Umfangsbegrenzungen, die für sämtliche Bände der *rde*-Serie unverbrüchlich galten (vgl. Schwerin an Hocke, 28.1.1959). Der Kunstband konnte dagegen mit 254 Schwarzweißabbildungen erscheinen, die aus drucktechnischen und Kostenwägungen auf anderem Papier und nicht paginierten Seiten in die Buchmitte eingebunden wurden. Hocke sah bereits bei Abschluss seiner »Vorarbeiten« den »Hauptreiz gerade dieses ersten Kunstbandes in der Illustrierung [...], die, was Konfrontierung angeht, in diesem Umfange noch nie gemacht wurde.« (Hocke an Grassi, 18.2.1957, Herv. i.O.) Es sei bereits vorausgesagt worden, dass die Fotos »Furore« (ebd.) machen würden.

Mit dem Verfahren der Konfrontierung war das breite Publikum von Kunstabänden wohlvertraut. Das in den fünfziger Jahren zum zehnten Mal aufgelegte *Sehen und Erkennen*, eine populäre *Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*, basierte auf diesem Prinzip, welches darauf angelegt ist, neben Unterschieden die »überraschende Ähnlichkeit« (Brandt 1952: 42; vgl. Bushart 2006: 16ff.) von Bau-, Bildwerken und Plastiken anschaulich vorzuführen. In seiner *Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte* von 1938, die sich – auf dem Buchrücken als *Eine Einführung für Jedermann* angepriesen – mit ihrem Obertitel *Du und die Kunst* vertraulich und sehr erfolgreich an das kunstinteressierte Publikum wandte und in den fünfziger Jahren in der Reihe *Unterhaltsame Wissenschaft* des Ullstein-Verlags wiederaufgelegt wurde, verfolgt Wilhelm Waetzoldt in einem Kapitel mit entsprechenden Abbildungen das Bildmotiv des römischen Kolosseums »durch die Jahrhunderte« (Waetzoldt 1956: 291ff.; vgl. Hockes Hinweise auf »motivkundliche Untersuchungen« bzw. »Motivforschungen des WARBURG-Instituts«, WL: 44 bzw. 225, Herv. i.O.). Dies ist zwar ein etwas anderes Anliegen als die paarweise Gegenüberstellung von Bildern, es half aber dennoch, »vergleichendes Sehen« (Bader/Gaier/Wolf 2010) breitenwirksam einzutrainieren. Vor allem aber ist ein Bildband von Ludwig Goldscheider zu erwähnen, der bereits Anfang der fünfziger Jahre *5000 Jahre Moderner Kunst*, genauer *Kunst der Gegenwart und Kunst der Vergangenheit in Gegenüberstellungen*, auf den Buchmarkt brachte und abgesehen von einer kurzen »Vorbemerkung« ganz auf die synchronisierende Kraft des Bildmediums vertraut (Goldscheider 1952; vgl.

Grasskamp 2014: 105f.). Die wenigen einleitenden Zeilen, die Goldscheider den 98 paarweise angeordneten Abbildungen seines von Hocke nicht erwähnten Buchs voranstellt, verraten auch, wie geläufig der Konnex von Moderne und einer Vielfalt von Manierismen in den fünfziger Jahren war (vgl. ebd.: Vorbemerkung). Goldscheider greift historisch weiter aus, das Prinzip ist aber dasselbe wie bei Hocke. Es werden, so der Anspruch, Kunstwerke über Jahrhunderte bzw. Jahrtausende hinweg auf ihre Ähnlichkeiten hin ansichtig gemacht. Hocke steigert die Suggestivkraft von Bildgegenüberstellungen noch, indem er im Gegensatz zur Praxis der anderen, für das Rezeptionsklima der fünfziger Jahre repräsentativen Titel darauf verzichtet, den Abbildungen Hinweise auf Entstehungsdaten beizufügen. Dies verweist auf ein elastisches Verhältnis von sprachlichen und optischen Anteilen einer multiplen Plausibilität. Sprachlich Behauptetes lässt sich mittels Bildprogramm vielleicht nicht konterkarieren, so doch überakzentuieren: Während Hocke im Text neben der von ihm forcierten Deutung des Manierismus als »Konstante des europäischen Geistes« (WL: 226; vgl. ebd.: 107, ML: 305) auch epochale Einteilungen gelten lässt, suggeriert die buchtechnisch gesonderte Bilderordnung geschichtlose Gleichförmigkeit.

»bewundernswert«

Gustav René Hockes Selbstverständnis zielte auf Ingeniosität. Ihm war daran gelegen, pointierte Thesen wirkungsstark zu belegen. Er wollte verblüffen und Stauen erregen, ganz so wie es die von ihm dargestellten manieristischen Theoretiker, Maler und Autoren beschrieben und betrieben haben. Gemessen daran hätte er es vermutlich als vulgär abgetan, Plausibles im Sinne eines jedermann Einleuchten den anzustreben. Mit seinen eigenen Text- und Bildverfahren sah er sich eher in der rhetorischen Nachfolge eines Emanuele Tesauro, Matteo Peregrini bzw. Pellegrini und Baltasar Gracián (vgl. WL: 14f., ML: 99). Dies bestätigt der ›Gestus‹ seines Nachlasses. Karteikarten finden sich kaum, und Notizbücher brechen gewöhnlich früh ab. Bleiben als Vorarbeiten für seine Publikationen die unzähligen losen Blätter und Zettel unterschiedlichen Formats, die er in rubrizierten Pappmappen ablegte. Hocke, der zumeist eine blaue Kugelschreibermine verwendete und, so steht zu vermuten, in einem späteren Durchgang mit roter Mine besonders Wichtiges unterstrich, hervorhob und ergänzte, hat im Allgemeinen darauf verzichtet, handschriftliche Aufzeichnungen und Notizen zu datieren. Sie verzeichnen neben Listen, Expositionen und Exzerpten immer wieder gehetzte wirkende Einfälle und können als Belege für seine eigenen Versuche in »Pointenkunst« gelten (WL: 8; ML: 167). Längere Exzerpte sind selten, eines von Erwin Panofskys *Idea*-Aufsatz, der für Hockes Formel einer manieristischen, subjektiven »Idea-Kunst« (WL: 107; vgl. ebd.: 44) maßgeblich war, ragt in seiner Ausführlichkeit heraus. Ganzseitig beschriebene Wort-

und Merklisten in verschiedenen Mappen – »Begriffe zur Kennzeichnung von M« in blauer oder eine »Liste der manieristischen Grundbegriffe gestern und heute« in roter Handschrift (Nachlass Hocke) – deuten darauf hin, dass er neben einem effektvollen Arrangieren seiner Bildersammlung ein scharfsinniges Begriffsgelehrte anstrebe. Der ›Gestus‹ des nachgelassenen Materials strahlt Hockes Verlangen aus, verblüffende Wirkungen hervorzubringen.

Es »entzückt« ihn daher nicht (Hocke an Grassi, 23.7.1956), als Ernesto Grassi in seiner Antwort auf seinen Brief vom 10. Juni 1956 seine verbindliche Bereitschaft einfordert, eine Manierismus-Studie für die *rde* zu schreiben, und ankündigt, sich andernfalls »an jemanden anderen [zu] wenden.« (Grassi an Hocke, 13.6.1956) Hocke nimmt es zwar »nicht tragisch« (Hocke an Grassi, 23.7.1956), lässt aber durchblicken, dass er ein solches Unterfangen angesichts vertraulicher Gespräche in Rom, in denen er Ideen und Fotos mit Grassi geteilt habe, für inopportun halte, selbst wenn er weiterhin nicht zu einer abschließenden Einigung bereit sei. Drei Monate später macht Hocke Werbung in eigener Sache. Er übersendet Grassi »Pressestimmen zu den beiden Manierismus-Essays im ›Merkur‹« (Hocke an Grassi, 23.10.56). Seine maschinenschriftlichen Abschriften enthalten einen längeren Auszug aus einem *Welt*-Artikel, der seinen Beitrag in der *Merkur*-Jubiläumsausgabe lobt: »Er ist die gediegene, wenn auch knappe Arbeit eines Eingeweihten, darum fruchtbar und spannend, an- und aufregend.« (Ebd.; vgl. Sanders 1956) Indem sich Hocke gegen eine drohende Verfasserkonkurrenz verwahrt und die Bezeichnung als ›Eingeweihter‹ zu eigen macht, beansprucht er eine konstitutive Verbindung zwischen einem transepochal verstandenen Manierismus in Kunst und Literatur und seinem eigenen Autorsubjekt, dem esoterische Kenntnisse zugewiesen werden.

Gepaart mit Hockes ausgeprägter Wirkungsabsicht ruft dieses Selbstverständnis einen binnenmanieristischen Diskurs der Plausibilität auf, in dem die Eigenschaft, ›plausibel‹ zu sein, nicht Aussagen vorbehalten ist, sondern auch auf Personen bezogen wird. Diese Traditionslinie, über ›plausibel‹ nachzudenken, soll abschließend wenigstens angedeutet werden. Bei Gracián gewinnt ›Plausibilität‹ vor allem im Rahmen eines höfischen Interaktionskontextes den Status einer Tugend (Díez Fernández 2009: 17 und passim). Werner Krauss übersetzt in seinem viel beachteten Buch über *Graciáns Lebenslehre* die spanische ›plausibilidad‹ als »[g]efälliges Wesen« (Krauss 1947: 139) und verortet sie in Graciáns Typologie der »›Vollkommenheiten‹« (ebd., Herv. i.O.) als ›passive Eigenschaft‹ (ebd.: 141), die Ergebnis äußerer Zuerkennung ist. Der 300. und abschließende Aphorismus von Graciáns *Handorakel* reiht das spanische ›plausible‹ in eine Aufzählung von Eigenschaften ein, die »einen Mann [...] zu einem Helden in jedem Betracht machen.« (Gracián 1992: 126; vgl. Díez Fernández 2009: 18) 1832 übersetzt Arthur Schopenhauer ›plausible‹ hier mit ›beifällig‹, Hans Ulrich Gumbrecht entscheidet sich in seiner Neuübersetzung für ›bewundernswert‹ (Gracián 1992: 126; vgl. ebd. XVIII; Gracián 2020: 170).

Dieses ›bewundernswert‹ verweist auf den Kontext der auch für Hocke zentralen Meraviglia-Ästhetik, in dem das ›Plausible‹ in Begriffsrelationen eintritt, die es vom ›Einleuchtenden‹ und der Welt des ›jedermann‹ wegführen (vgl. Lange 1968: 117). Seine Bedeutungsdimensionen systematisiert Matteo Pellegrini in dem Traktat *Delle Acutezze* aus dem Jahr 1639. In seiner eingehenden Interpretation dieses Textes, die in einer ebenfalls von Ernesto Grassi herausgegebenen Buchreihe erschien, gelingt es Klaus-Peter Lange, den von Pellegrini hergestellten engen Zusammenhang zwischen scharfsinnigen Aussagen und einer in ihnen durchscheinenden, besonderen Befähigung der Aussagenden zu belegen (ebd.: 116–130). Maßgeblich für Langes Pellegrini-Lektüre ist demnach, dass Hörer:innen in einer Aussage, die ihre Bewunderung erregt und ihnen, so Pellegrini in Langes Übersetzung, ›auf sehr plausible Weise genußvoll‹ (ebd.: 122) wird, ›die ingeniose Fähigkeit des Sprechenden‹ (ebd.: 127, Herv. i.O.) bemerken. ›Der Hörer schließt also‹, bringt Lange seine Deutung auf den Punkt, ›irgendwie von dem, was sich ihm konkret darbietet (die tatsächliche ›acutezza›), auf eine innere seltene Fähigkeit des Sprechers.‹ (Ebd.: 128, Herv. i.O.; vgl. 130) Ohne ausführlich in die Details dieser Dimension einer multiplen Plausibilität einzutreten, zeichnet sich folgendes Bedingungsgefüge ab: Eine Aussage ist plausibel, wenn sie bei Rezipierenden Genuss auslöst, weil sie Bewunderung erregt, und wenn in diesem Prozess der außerordentliche ingeniöse Scharfsinn des oder der Produzierenden präsent bleibt. Dies kann es auch rechtfertigen, die Eigenschaft ›plausibel‹ im Sinne von ›beifällig‹ oder ›bewundernswert‹ auf die hervorbringende Person zu ziehen und nicht nur auf das Hervorgebrachte. ›Multiple Plausibilität‹ bedeutet im Falle eines auflagenstarken Autors von *rowohlt's deutscher enzyklopädie* in den fünfziger Jahren also: Gustav René Hocke beanspruchte mit seinen Manierismus-Studien Bewunderung und konnte darauf vertrauen, dass seine Text- und Bild-Kompositionen dem Publikum einleuchten.

Literaturverzeichnis

Archivbestände

Bestände des Deutschen Literaturarchivs Marbach:

Nachlass Hocke, Gustav René (1908–1985), Signatur: A: Hocke, Gustav René.

Redaktionsarchiv der Zeitschrift *Merkur* aus den Jahren 1946–1978, Signatur: D: Merkur (Depositum in der A-Reihe) – Briefwechsel von Joachim Moras und von Hans Paeschke, den beiden Herausgebern des *Merkur*, mit Gustav René Hocke.

Verlagsarchiv Rowohlt (inklusive *rde*-Archiv), Signatur: A: Rowohlt-Verlag – Briefwechsel von Ernesto Grassi, Herausgeber der *rde*, von Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, Rowohlt-Verleger, und von Ursula Schwerin, Redakteurin der *rde*, mit Gustav René Hocke.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1970a): »Der Ur«, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band 20/2. Vermischte Schriften II, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 562–564.
- Adorno, Theodor W. (1970b): Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band 6. Negative Dialektik/Jargon der Eigentlichkeit, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 413–526.
- Asal, Sonja (2020): »Zwischen Humanismus und zweiter Aufklärung. Ernesto Grassis publizistisches Unternehmertum«, in: Dies./Anette Meyer (Hg.), Ernesto Grassi in München. Aspekte von Werk und Wirkung, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 147–193.
- Assmann, Aleida (1997): »Ex oriente nox. Ägypten als das kulturelle Unbewußte der abendländischen Tradition«, in: Staehelin, Elisabeth/Jaeger, Bertrand (Hg.), Ägypten-Bilder (= Orbis biblicus et orientalis, Band 150), Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 173–186.
- Bader, Lena/Gaier, Martin/Wolf, Falk (2010): Vergleichendes Sehen (= Eikones), München: Wilhelm Fink Verlag.
- Benn, Gottfried (1951): Probleme der Lyrik, Wiesbaden: Limes Verlag.
- Benn, Gottfried (1955): »Einleitung«, in: Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada, Wiesbaden: Limes Verlag, S. 5–20.
- Böhnhert, Martin/Reszke, Paul (2015): »Linguistisch-philosophische Untersuchungen zu Plausibilität: Über kommunikative Grundmuster bei der Entstehung von wissenschaftlichen Tatsachen«, in: Julia Engelschalt/Arne Maibaum (Hg.), Auf der Suche nach den Tatsachen: Interdisziplinäre Perspektiven auf die Materialität, Vielfalt und Flüchtigkeit wissenschaftlichen und technischen Wissens (= INSIST-Proceedings, Band 1), PID: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-454743>, S. 40–67.
- Brandt, Paul (1952): Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zur vergleichenden Kunstbetrachtung, 10. Auflage, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Bushart, Magdalena (2006): Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930, in: Bernd Carqué/Daniela Mondini/Matthias Noell (Hg.), Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Band 25, 2. Teilband), Göttingen: Wallstein, S. 547–595.
- Carlsson, Anni (1953/54): Literaturmetaphysik im feuilletonistischen Zeitalter, in: Neue Schweizer Rundschau, N.F. 21, S. 74–85.
- Curtius, Ernst Robert (1993): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Auflage, Tübingen/Basel: Francke.
- Díez Fernández, J. Ignacio (2009): »Plausibilidad«, in: Conceptos. Revista de Investigación Graciana 6, S. 11–26.

- Döring, Jörg/Lewandowski, Sonja/Oels, David (2017): *rowohls deutsche enzyklopädie. Wissenschaft im Taschenbuch 1955–68. Themenheft Non Fiktion.* Arsenal der anderen Gattungen, 12. Jahrgang, Heft 2, Hannover: Wehrhahn Verlag.
- Enzensberger, Hans Magnus (1962): »Bildung als Konsumgut. Analyse der Taschenbuch-Produktion«, in: Ders., *Einzelheiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 110–136.
- Gehlen, Arnold (1958): »Die Welt als Labyrinth (Gustav René Hocke)«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 121, S. 535–558.
- Gehlen, Arnold (2016): *Zeit-Bilder*, in: Ders., *Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften (Gesamtausgabe 9)*, Karl-Siegbert Rehberg/Matthes Blank/Hans Schilling (Hg.), Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 1–332.
- Goldscheider, Ludwig (1952): *5000 Jahre Moderne Kunst oder: Das Bilderbuch des Königs Salomo. Kunst der Gegenwart und Kunst der Vergangenheit in Gegenüberstellungen*, London: Phaidon-Verlag.
- Gracián, Baltasar (1992): *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von Arthur Schopenhauer, 13. Auflage, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Gracián, Baltasar (2020): *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, übers. v. Hans Ulrich Gumbrach, Ditzingen: Philipp Reclam jun.
- Grassi, Ernesto (1958): *Die zweite Aufklärung. Enzyklopädie heute. Mit lexikalischem Register zu Band 1–75 (= rowohls deutsche enzyklopädie, Band 76/77)*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Grasskamp, Walter (2014): André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München: C.H. Beck.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1854): *Deutsches Wörterbuch. Erster Band. A-Biermolke*, Leipzig: Verlag von S. Hirzel.
- Grohmann, Will (1958): »Wenn das Gespiegelte zum Spiegel wird«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26.04.1958, S. BuZ5.
- Hocke, Gustav René (1956a): »Über Manierismus in Tradition und Moderne«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 98, S. 336–363.
- Hocke, Gustav René (1956b): »Manier und Manie in der europäischen Kunst«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 100, S. 535–558.
- Hocke, Gustav René (1957): *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart (= rowohls deutsche enzyklopädie, Band 50/51)*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Hocke, Gustav René (1959): *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturgeschichte (= rowohls deutsche enzyklopädie, Band 82/83)*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Hocke, Gustav René (1991): *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Hofmann, Walter Jürgen (1996): »Hans Sedlmayr. Europäische Kunst im Zeitalter des Manierismus. Mit einer Einleitung herausgegeben von Walter Jürgen Hofmann«, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49, S. 75–90.
- Hofmann, Werner (1957): Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts (= Bücher des Wissens, Fischer Bücherei, Band 161), Frankfurt a.M.: Fischer Bücherei KG.
- Holz, Guido (1961): »Gustav René Hocke. Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturgeschichte. Hamburg. Rowohlt 1959. 339 S., 3,30 DM«, in: Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache 11/71, S. 351–352.
- Jünger, Ernst (1959): An der Zeitmauer, Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Kasper, Norman (2021): Episteme des »Ur« bei Ernst Jünger. Paläontologie und Vorgeschichte (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 100 (334)), Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Koch, Lutz (2002): »Versuch über Plausibilität«, in: Andreas Dörpinghaus/Karl Helmer (Hg.), Rhetorik – Argumentation – Geltung, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 193–204.
- Korn, Karl (1962): Sprache in der verwalteten Welt, erw. Ausg., München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Krauss, Werner (1947): Graciáns Lebenslehre, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Kunisch, Hermann (1961): Zum Problem des Manierismus. Einführung, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge. Band 2, S. 173–176.
- Lange, Klaus-Peter (1968): Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der »Acutezza« oder von der Macht der Sprache (= Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte. Reihe I: Abhandlungen, Band 4), München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lechner, Alexander (2009): »Applaus«. Publikumskundgebungen vom Affekt zur Konvention. Fragmentarische theaterhistorische Untersuchung des Beifalls, Diplomarbeit Universität Wien.
- Lein, Edgar/Wundram, Manfred (2008): Manierismus (= Kunst-Epochen, Band 7), Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Luhmann, Niklas (1980): Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition, in: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Band 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–71.
- Meißner, Stefan (2007): »Wahrheit oder Plausibilität? Mögliche Konsequenzen in der Wissenschaft«, in: Ronald Langner et al. (Hg.), Ordnungen des Denkens. Debatten um Wissenschaftstheorie und Erkenntniskritik, Berlin: LIT-Verlag, S. 87–96.

- Pietreck, Judith (2018): »Klatschen«, in: Heiko Christians/Nikolaus Wegmann/ Matthias Bickenbach, (Hg.), Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Band 2, Köln: Böhlau, S. 220–238.
- Rolf, Thomas (2011): »Tiefe«, in: Ralf Konersmann (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Metaphern, 3. erweiterte Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 463–476.
- Sanders, Rino (1956): »Fern von allen Thesen und Programmen. 100 Hefte ›Merkur‹«, in: Die Welt Nr. 161 vom 12. Juli 1956.
- Schildt, Axel (2017): »Der Humanismus der ›zweiten Aufklärung‹. Ernesto Grassis rowohls deutsche enzyklopädie«, in: Matthias Löwe/Georg Streim (Hg.), ›Humanismus‹ in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland (= Klassik und Moderne, Band 7), Berlin/Boston: Walter de Gruyter, S. 309–330.
- Sedlmayr, Hans (1959): »Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst«, in: Ders., Epochen und Werke (= Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, Band 1), Wien: Herold, S. 235–251.
- Steudel-Günther, Andrea (2003): »Plausibilität«, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 6, Tübingen: Niemeyer, Sp. 1282–1285.
- Waetzoldt, Wilhelm (1956): Du und die Kunst. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte (= Unterhaltsame Wissenschaft), Berlin: Ullstein.
- Wellershoff, Dieter (1952): »Dies alles gilt nur innerhalb meiner Worte«. Benn und die Epigonen«, in: Deutsche Studentenzeitung 2:7, S. 20.
- Wyss, Beat (1997): Trauer der Vollendung. Die Geburt der Kulturkritik, 3., durchges. Auflage, Köln: DuMont Buchverlag.

