Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1928

PINDER
+
DAS PROBLEM DER GENERATION

Adolf Schmoll g. Eisenwerth
Dezember 1938.

Dr. SCHMOLL gen. EISENWERTH

WILHELM PINDER

DAS PROBLEM DER GENERATION

IN DER KUNSTGESCHICHTE EUROPAS

Mit 29 Bildtafeln

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

ZWEITE DURCHGESEHENE
UND DURCH EIN VORWORT ERGÄNZTE AUFLAGE · APRIL 1928
DRUCK DER BILDER: SPAMER A.-G. IN LEIPZIG
DRUCK DES TEXTES: POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG

INHALT

„ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach aussen betrifft, ein ganz anderer geworden sein."

Goethe im Vorwort zum Ersten Teil „Dichtung u. Wahrheit".

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Der Gedankenkreis dieses Buches geht zuletzt auf das zwanzigste Lebensjahr des Verfassers und damit hinter seine Berufswahl als Kunsthistoriker zurück. Alle seine Arbeiten sind von daher bestimmt worden, aber nur gelegentliche Andeutungen traten nach außen. Sie sind verhältnismäßig wenig beachtet und, wenn es geschah, begreiflicherweise mehr mißverstanden als gewürdigt worden. Das Problem der Generation ist nur ein Teil davon, konnte aber nicht gänzlich ohne jenen Gesamthintergrund gezeigt werden. Die Überzeugung von seiner Bedeutung für das neue Europa, und das ist zugleich: die Überzeugung von der biologischen Einheit dieses neueren Europa, festigte sich in einem zwölfsemestrigen Turnus an der Universität Leipzig. In der verehrenden Anschauung eines zugleich sehr alten und sehr lebensvoll gegenwärtigen Denkers, durch den äußeren Anlaß einer Festschrift hervorgerufen, entstand, wie unerwartet, eine erste und sehr vorläufige Fassung: „Kunstgeschichte nach Generationen". („Zwischen Philosophie und Kunst." Johannes Volkelt zum 100. Lehrsemester dargebracht. Leipzig, Eduard Pfeiffer, 1926.) Noch ehe dieser Aufsatz erschienen,

war die Notwendigkeit der Erweiterung und des genaueren Ausdrucks erkannt. Sie führte schließlich zu der Form, die jetzt, gewiß immer noch als etwas Vorläufiges, durch das sehr dankenswerte Entgegenkommen der Frankfurter Verlags-Anstalt möglich geworden ist.

Was in Nachbarwissenschaften über das Generationsproblem bereits gedacht war, ist bei der Abfassung auch des vorliegenden Buches dem Verfasser noch völlig unbekannt gewesen. Die Gedanken von Ottokar Lorenz für die Geschichte, von Dilthey, Kummer, Petersen für die Literaturgeschichte findet man zu bequemer erster Orientierung beisammen in dem Buche von Petersen: „Die Wesensbestimmung der Romantik". Die dort, im 6. Kapitel, gegebene Behandlung des Generationsproblemes, von einem gleichaltrigen Verfasser, erschien im gleichen Jahre 1926, noch kurz vor jenem Aufsatz.

Das Problem der Lebensalterstile, das sich mit jenem der Generation über Kreuz begegnet, ist in A. E. Brinckmanns „Spätwerken großer Meister" ein Jahr vorher behandelt worden. (Ebenfalls bei der Frankfurter Verlags-Anstalt erschienen.)

Der Verfasser weiß sich, mit Dank, als Schüler August Schmarsows. Er rechnet getrost damit, daß noch Jahre nötig sein können, bis die eigentümlich starke Beziehung zum Leben selbst, die Schmarsows Lehre auszeichnet, in ihrer Bedeutung gänzlich gewürdigt werden wird; aber er weiß, daß diese Würdigung kommen muß. Wie jeder von uns, fühlt sich der Verfasser aber auch Heinrich Wölfflin tief verpflichtet, so andere Wege er geht; er weiß sich einig mit ihm in der Überzeugung, daß „nicht Alles zu allen Zeiten

möglich ist", und daß die Einheit der geistigen Lebensvorgänge Europas die Völkergrenzen überquert. In der Notwendigkeit freilich, Kunstgeschichte nicht nur als Geschichte des Sehens darzustellen – diese Geschichte des Sehens gibt es selbstverständlich auch, sie ist darum isolierbar und in dieser Emanzipation das große Geschenk Wölfflins –, in dieser Notwendigkeit fühlt sich der Verfasser tief vereinigt mit Max Dvořák, dessen geistige Bruderschaft, in Dvořáks letzter Lebenszeit noch von beiden Seiten ausgesprochen, ihm ein besonderes Vermächtnis bleibt.

Leipzig, September 1926

Wilhelm Pinder

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Wider mein Erwarten ist schon nach einem Jahre eine zweite Auflage dieses Buches nötig geworden. Ich hüte mich, daraus auf ein Durchdringen seiner Grundgedanken zu schließen. Aber man könnte vielleicht damit bestätigt finden, daß dieses Buch an seinem Zeitpunkte seinen Sinn hat. Eine Reihe privater Äußerungen möchte in gleiche Richtung zeigen. Philosophen, Historiker, Kunstgelehrte, namentlich Archäologen — Vertreter einer durchaus unmystisch-empirischen Wissenschaft — haben mir, oft sehr freudig, zugestimmt. Wohlwollende und ausführliche Besprechungen erschienen namentlich in den großen Tageszeitungen, einige darunter sehr klug. Die Fachwissenschaften, namentlich meine eigene, haben offiziell nur wenig Notiz genommen. Ein paarmal bin ich vom Wohlwollen, ein- bis zweimal von ausgesprochenem Übelwollen mißverstanden worden. Einige Male war das Wohlwollen so einfach, daß ich daraus nichts zu lernen vermochte, einmal nur das Übelwollen auf so niedrigem Niveau, daß es lediglich als Charakteristik des Kritikers interessierte. Das alles wird typisch sein.

Was in diesem Vorworte zu sagen ist, bitte ich zugleich als Beitrag zum sachlichen Inhalt des Buches anzunehmen. Eine Reihe von, hoffentlich, nützlichen Veränderungen im Text und im Tafelteil ist anzukündigen. Die Verbindung von Text und Tafeln sowie die Anordnung der letzteren ist klarer geworden. Nicht alles, was neu zu sagen war, konnte im Texte selber Platz finden. Dieses Vorwort hat also eine andere, engere Beziehung zum sachlichen Inhalt als das der ersten Auflage.

Die kurze Zeit hat schon geholfen, mir über die Stellung des Buches mehr Klarheit zu geben. In mir selber war es ohne bewußte Beziehung zu Gedankengängen Anderer aufgegangen, aus einem alten Kerngedanken heraus, der schon längst alle meine Arbeiten durchdrang, und zwar am stärksten diejenigen, die die Fachwissenschaft als ihr gemäß anerkannt hat. Ich wußte und weiß, daß dieses Buch, als etwas völlig anderes, nicht „ausgereift" ist in dem Sinne, wie es die Fachwissenschaft für ihre Leistungen verlangen darf. Ich finde aber das Verlangen allzu bequem (für Andere), daß ein solches Buch noch „ein paar Jahre hätte liegen sollen". Die Stellung eines neuen Problemes schließt andere Pflichten und Rechte ein, als die auch nur versuchte Lösung eines bekannten. „Neu" muß das Problem in dieser Form wohl sein, da es sogar gelegentlich als „nichtexistent im eigentlichen Sinne" angesehen worden ist. Das Neue war natürlich nicht Selbstzweck, nicht Absicht. Aber die Notwendigkeit habe ich so heiß empfunden, das Ganze ist so ursprünglich heraufgekommen, daß längeres Schweigen Selbstaufgabe gewesen wäre. Es war ein innerstes Müssen, das mich trieb. Noch einmal betone ich: der eigentliche Grundgedanke be-

trifft das generationsähnliche Verhältnis der Künste noch mehr als das wirkliche Generationsverhältnis der Künstler. Das letztere zu betonen, war dem Gesamtgedanken gegenüber bewußte Bescheidung. Es zu tun aber schien mir gerade fachwissenschaftlich notwendig. In diesem Buche interessiert mich das Problem der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen nach seiner praktischen Verwertbarkeit für die Kunstgeschichte, mindestens als heuristisches Prinzip; und daß es in diesen Sinne nützlich sein kann, haben Fachgenossen von so völlig anderer Art als ich selbst, so alte und an Erfahrung überlegene, bestätigt, daß ich schon dadurch völlig beruhigt wäre — wenn man überhaupt bei so starker innerer Überzeugung Zweifel hegen dürfte.

Diese Überzeugung hatte sich völlig einsam in mir gebildet. (Vergleiche Vorrede zur ersten Auflage, S. 6, Absatz 2.) Wenn ich jetzt mehr Vorgänger und Gleichstrebende sehe, so ist das ausschließlich eine Freude. Gerne hole ich zunächst ein Versäumnis nach, das ich um so aufrichtiger bedauere, als es einen gleichaltrigen Fachgenossen betrifft. Ich habe mich erst jetzt davon überzeugt, daß unter den Kunsthistorikern Richard Hamann auf ähnlichen Spuren gegangen ist. Die äußere Disposition seiner „Deutschen Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus“ (Neuauflage Teubner 1925) verdeckt nur zu sehr, daß hier die Schichtung der Generationen doch richtig empfunden ist. Auch hat seine „Frührenaissance der italienischen Malerei“ eine Generationstabelle. Von den in einigem verwandten Gedankengängen Wechsslers, wie von seiner besonders deutlichen Ablehnung der meinigen erfuhr ich zu meiner aufrichtigen Beschämung erst durch die Zusendung seines Beitrages zur

Festschrift Breysig Bd. I, „Generation als Jugendgemeinschaft“. Ich werde darauf einzugehen haben.

Von weit größerer Wichtigkeit war mir aber eine kleine Schrift Hans von Müllers, deren Existenz mir ebenfalls erst durch freundliche Zusendung des Autors klar wurde: „Die namhafteren deutschen Dichter und Denker seit Reimarus und Günther in Altersgruppen geordnet von Hans von Müller. Ein Vorschlag zur Ordnung von Privatbibliotheken, Fedor von Zobeltitz zum 5. Oktober 1917 überreicht. Berlin 1917, Verlag von Martin Breslauer“. Diese äußerlich ganz anspruchslose Schrift, der hoffentlich bald eine wirksamere Neuauflage bevorsteht, hätte ich anstelle der Kummerschen Arbeit mit besonderem Danke erwähnt, wenn sie mir bekannt gewesen wäre. Ich weiß mir keine schönere Bestätigung als H. von Müllers Äußerung auf Seite 9. Nachdem der Autor mehrere Prinzipien der Ordnung durchgeprobt und verworfen hat, kommt er zur „Ordnung der Autoren nach dem Geburtsalter, wie sie u. a. in Büchmanns geflügelten Worten und in den Autographensammlungen von Bovet und Meyer-Cohn durchgeführt war . . . Mancher wird aber zunächst befürchten, daß das Alter ein ebenso äußerliches Einteilungsprinzip ist, wie der Familienname, nach dem der Buchhändler ordnet. Diese Befürchtung hat sich mir beim ersten praktischen Versuch als grundlos dargestellt: im Gegenteil ergaben sich zu meinem Erstaunen aus dem zunächst rein mechanischen Prinzip Zusammenhänge, die wie Ergebnisse tiefsinniger Psychologie wirken und mir jedenfalls fruchtbarer erscheinen als die willkürlich ersonnenen Paarungen der darstellenden Literaturgeschichte.“ Das ist sozusagen eine experimentelle Bestä-

tigung. Im Grunde ist hier natürlich mehr als ein Experiment — aber vielleicht ist jedes wirklich fruchtbare Experiment immer mehr als das; nämlich selbst schon Ergebnis einer Intuition. Auch hier hat der Experimentierende die verdiente Frucht eingeheimst; er hatte gefühlt, daß da eine Wahrheit stecke. Anders werden „Wahrheiten", d. h. fruchtbare Perspektiven, experimentell nie gefunden werden.

Man sieht, ich lehne das Generationsgesetz für die Literatur nicht ab — wie das von einem besonders feinsinnigen und besonders wohlwollenden Kritiker verstanden worden ist. Ich bin freilich mehr als skeptisch gegen den als selbstverständlich angenommenen Zusammenklang von Dichtergenerationen mit Generationen in allen anderen Künsten. Daß auch er eintreten kann, ist von mir nicht geleugnet worden. In der zweiten Auflage, wie schon im weiteren Verlaufe dieses Vorwortes, kommt diese Überzeugung aber wohl deutlicher zum Ausdruck. — Sehr wertvoll ist mir eine bisher ungedruckte Arbeit von Dr. Passarge: „Bemerkungen zum Generationsproblem". Sie enthält im wesentlichen wichtige Ergänzungen zur allgemeinen Geistesgeschichte, von denen ich hier und da dankbar Gebrauch gemacht habe. Sie betont aber auch, ganz in meinem Sinne, die Notwendigkeit größter Elastizität in der Anwendung der Generationsgeschichte. Es ist ganz in meinem Sinne, wenn Minoritäten, Gegenstimmen in Generationen, hervorgehoben werden. Selbstverständlich handelt es sich um Majoritäten, vor allem der inneren Bedeutung nach, an denen die Problemeinheit der Generation, oft bei gegensätzlicher Lösung, zutage tritt; und im ganzen gilt, daß die Bedeutung des Generationsschicksals für den einzelnen mit dessen eigener Bedeutung zu- und abnimmt.

Auch eine andere ungedruckte Arbeit, von Dr. Gravenkamp, Flensburg, habe ich mit großem Interesse kennengelernt. Sie erkennt die Bedeutung des Problems in oft sehr schöner Weise an, geht dann freilich zu philosophischen Spekulationen über, denen ich nicht folge.

Es ist klar, daß Einsprüche nicht ausbleiben konnten. Es ist klar, daß der Versuch einer geisteswissenschaftlichen Biologie von den einen als ungeistig und „noch naturwissenschaftlich" gedacht, von den anderen als Mystik und Metaphysik abgelehnt werden mußte. Die Weltanschauung des Monistenbundes (sie kommt tatsächlich noch vor) wittert Wundersüchtigkeit, wo die „reine Geisteswissenschaft" einen verspäteten Angriff naturwissenschaftlichen Denkens vermutet. Dieses Buch will aber bewußt den Gegensatz von Natur- und Geisteswissenschaften überbrücken. Es mag das Schicksal meiner eigenen Generation sein, daß sie auf eine Einheit von Natur und Geist dringt (sie hat immerhin Goethe auf ihrer Seite), daß sie Physiognomik und Charakterologie treibt an Menschen, Völkern, Kulturen, Generationen, Erdperioden: Klages, Spengler, Dacqué, Nadler, — lauter „verdächtige" Namen. Ich glaube, daß sie eine höchst wertvolle Forderung einschließen und daß sie eine uns innerlich wahrheitsgemäße Gesamtanschauung vertreten, der auch die Männer der sogenannten reinen Fachwissenschaft sich auf die Dauer nicht entziehen werden.

Indessen ist es bei diesem Buche sogar möglich, die Frage nach der „Mystik" beiseite zu lassen. Ich habe auch wirklich nicht den „Zeitgeist" und die einschichtigen Gegenwartsfolgen abgelehnt, weil sie Mystik bedeuteten, um dann selbst einer noch schlimmeren Mystik anheim zu fallen (ein Ge-

danke aus der wohlwollend kritischen Besprechung Franz Landsbergers). Ich habe sie abgelehnt, weil sie ein zu bequemes Geschichtsdenken darstellen, weil sie ein klischeehaftes Sehen, ein Hören in dumpfen Scheinakkorden bedeuten, das durch ein Sehen nach transparenten Schichten, ein polyphones Hören ersetzt werden soll. Also nicht um Mystik zu bekämpfen, sondern um eine Verfeinerung des geschichtlichen Denkens durchzusetzen. Wenn man mir entgegenhält, daß Kunstgeschichte, Geistesgeschichte überhaupt, dadurch nur noch schwieriger werde, so antworte ich: ganz gewiß! Gerade das muß sie. Den feinen Verästelungen des Themas müssen wir allerdings mit einer Verfeinerung des Sehens und Hörens entsprechen, wenn wir überhaupt Geschichte treiben. Das muß ja nicht jeder! Aber, wahrhaftig, nicht Chaos und Willkür sollen dabei gefördert, sondern eine neue Verpflichtung soll gefühlt werden. Kunstgeschichte nach Generationen bietet nicht ein bequemes Schema, sie verlangt vielmehr eine immer größere Elastizität und sie bedeutet, noch einmal gesagt, nur eine Linie mehr zu den vielen, die wir ohnehin gebrauchen und am Ende einmal verknüpfen müssen. Eine brauchbare Arbeitshypothese für die Kunstgeschichte — das allermindestens glaube ich zu geben. Die Abgrenzungen selbst, die sie schafft, sind nicht einmal so wesentlich, wie die polyphone Denkweise als solche, wie die Bekämpfung des geschichtlichen Denkens nach einfachen Strecken. Und wenigstens jeder, der das Rieglsche „Kunstwollen“ als Arbeitshypothese gelten läßt, könnte sich sagen, daß die Kunstgeschichte nach Generationen — auf uns nähere, nuancenreichere Gebiete zunächst anwendbar — eben das Kunstwollen von Generationen unterscheiden will.

Die Milieutheorie freilich, die sich einbildete, überall im Erklärbaren zu bleiben, wird auch hier feindlich sein müssen. Sie lebt — lediglich offiziell überwunden — in allen möglichen verdeckten Formen weiter. Aber sie wird in der Geistesgeschichte das gleiche Schicksal haben, wie ihr Gegenbild in der Naturwissenschaft: die Deszendenzlehre, die ja schließlich nichts anderes war, als eine gigantische Milieutheorie. Weder die Deszendenz- noch die Milieutheorie haben wirklich „erklärt"; sie haben lediglich ihre unbeweisbare Konstruktion aus trivialem Material aufgeführt — darum galten sie als besonders wissenschaftlich. Sie sprachen nicht vom Unerklärten. Aber besser ist es doch wohl, gar nicht, als zu billig zu erklären.

Ich halte für möglich und nützlich, die Generationsgrenzen auch anders zu sehen, als ich sie sehe, und für eine Selbstverständlichkeit, daß selbst in annähernd gleichen Grenzen gesehene Generationen anders gedeutet werden können. Ich glaube nicht an ein starres System, an eine bequem ablesbare mechanische Rhythmik. Das polyphone Geschichtsdenken ist das Wesentliche. Die Tatsache freilich könnte ich nicht preisgeben, daß Nähenlage der Geburt uns Aufschlüsse über innere Zusammengehörigkeit gibt. Es ist keine Selbsttäuschung, wenn wir aus einer solchen Nähenlage gelegentlich etwas erkennen, das uns sonst entgangen wäre. Jede irgendwie sinnvolle Perspektive – mehr dürfen wir ja doch nie zu finden hoffen – entsteht vor ihrer vollen Erprobung an der Gesamtheit alles Einzelnen. Ist sie aber von wissenschaftlichem Werte, so sind ihr dennoch Einzelbeobachtungen – oft unbemerkt, oft unbewußt – vorausgegangen, und Bestätigungen können Enthüllungen werden. Es ist darum auch kein Einwand, daß

ich bei dem Ausarbeiten des „Entwurfs einer Kunstgeschichte nach Generationen“ die Zahlen neben mir liegen gehabt hätte. – Vor allem ist es aber auch kein Einwand, daß gelegentlich die Intervalle recht gering ausfallen. Ein Freund schenkte mir einen guten physikalischen Vergleich: wenn ein Flieger mit Auspuffgasen eine Linie am Himmel zieht, so erscheint diese zunächst wirklich wie eine einheitliche Bahn. Nach kurzer Zeit hat sie sich in einzelne Wölkchen, in Gruppen um eigene kleine Gravitationszentren aufgelöst. Man sieht, das Ausstoßen geschah gar nicht kontinuierlich, sondern rhythmisch, wie jeder Lebensvorgang. Oft ist der eine Rand einer solchen Gravitationsgruppe von dem jenseitigen der gleichen Gruppe weiter entfernt als von dem benachbarten einer anderen. Aber man erkennt doch, zu welchem Gravitationszentrum jedes Wolkenteilchen gehört. Dies gilt gerade für das von Landsberger angeführte Beispiel (Dupré 1811, Courbet 1819 – Puvis de Chavannes 1824). Die Ränder des älteren Komplexes sind etwas weiter voneinander entfernt als der Beginn des nächsten vom Ende des älteren. Dupré und Courbet gehören zum gleichen Gravitationszentrum, Puvis schon zu einem neuen. Ich komme gleich auf dieses Beispiel zurück.

Der Wahn, es sei alles erklärt, wenn man das Wesentliche verschweige, erreicht gelegentlich groteske Form: in der Verwechslung von künstlerischem Wollen mit wissenschaftlicher Betätigung. Die Wirkung zum Beispiel der Planckschen Quantentheorie geht den Interessenkreis aller lebenden Physiker an. Sie hat mit deren Lebensalter zunächst noch gar nichts zu tun. Als wissenschaftsgeschichtlicher Vorgang ist sie ein reines Problem einfacher Gleichzeitigkeit. Wer da (natürlich immer vorausgesetzt, daß überhaupt etwas Zwin-

gendes erkannt wurde) aus Alter versagt, handelt im Effekt nicht anders, als wer sich aus Beschränktheit verschließt. Er versagt wirklich. Aber technische und – wiewohl schon abgemäßigt – wissenschaftliche Forderungen sind praktische Forderungen. Hier gibt es „Modernität" als Frage der höheren Zweckmäßigkeit. Aber ist es nicht geistig ordinär, diesen Begriff auf künstlerische Willensrichtungen anzuwenden, die reine Ereignisse sind? Zweckmäßigkeit und ihre Anerkennung hat mit dem Geborenwerden künstlerischer Probleme und mit der natürlichen Überschichtung ihrer Träger nichts zu tun.

Am meisten der Beachtung wert ist der Widerspruch natürlich da, wo das praktisch Ähnlichste gemeint ist. Der Gegensatz der grundlegenden Anschauung wird dann besonders stark hervortreten. Bei Wechssler (zuletzt Festschrift Breysig, Bd. I) erscheint die von mir angeregte Perspektive überhaupt nur wie ein bedauerlicher Nachzügler einst verbreiteter, jetzt überwundener Anschauung. Aber seine „Generation als Jugendgemeinschaft" kommt als heuristisches Prinzip dem von mir Gesehenen tatsächlich nahe. Auch mit ihr wird der einschichtige Gegenwartsbegriff durchstoßen, das Nacheinander rhythmisiert und zwar nach dem Auftreten von Altersschichten. „Gott" soll freilich allein bei der Jugend sein – was ich bezweifeln möchte. War Gott in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts bei der Jugendgemeinschaft der Manieristen (die, ca. 1500 geboren, damals ihren „Quellpunkt" erlebten) oder bei jener großartigen Männergemeinschaft, die selbst als Jugend von 1500 die klassische Kunst durchgesetzt hatte, nun aber, vollreif geworden, in einem eigenen (nur ihr eigenen) neuen Stile, im Frühbarock nämlich, den Stil ihrer eigenen Jugend überwand? War er bei Michelangelo

und Tizian, oder bei Parmeggianino und Bronzino? War „Gott“ um 1640 bei Rubens und Franz Hals oder bei Rembrandt, Claude und Velasquez oder bei Ter Borch, A. Cuyp, Murillo? War er nicht vielleicht bei allen? Mir kommt es gerade auf das an, was Wechssler leugnet: die Entelechie einer Generation. Sie liegt tiefer und sie geht weiter als die Jugendgemeinschaft. Bei Wechssler gibt es nur diese: die Jugendgemeinschaften, die an „schicksalsbestimmten Quellpunkten“ (Kairos) auftreten. Kairos? Schicksalsbestimmtheit? Ja, aber nicht die Geburt sei schicksalsbestimmt, nur der „Quellpunkt“, d. h. das Auftreten in Form eines sich selber deutlichen neuen Willens.

Aber das ist ja nur die Vorwärtsverlegung eines anderen schicksalsbestimmten Punktes: der Geburt. Diese Verlegung hat ihren Sinn, ich weiß es. Geburt ist an sich ein physiologischer Begriff. Von ihm aus kommt man zu biologischen Gedanken – oder gar zu metaphysischen. Dies aber darf nicht sein. Dies gilt als nicht mehr geisteswissenschaftlich gedacht. Warum? weil Gleichheit der Geburtszeit nicht psychologisch zu deuten ist, Geistesgeschichte aber historische Psychologie sein soll, um im Erklärbaren zu bleiben. (Diese Zuversicht halte ich für einen Wahn!) Gemeinsames Auftreten scheint wenigstens auf den ersten Blick noch psychologisch zu erfassen. Es läßt sich als menschliches Handeln beschreiben. Diese Möglichkeit lasse auch ich mir nicht entgehen, selbstverständlich. Nur genügt mir das Psychologische nicht, da ich Fälle genug sehe, in denen es nicht ausreicht. Das Ganze ist eine erkenntnistheoretische Frage. In reiner Feststellung kommt man an einen Punkt, der psychologisch nicht mehr gefaßt werden kann. Auch Wechssler kommt dahin (Kairos,

Schicksalsbestimmtheit). Aber man soll es wissen, es anerkennen, soll seine Schlüsse ziehen. Ist das Mystik – kann es nicht ebensogut Skepsis genannt werden, Skepsis gegenüber der völligen Erklärbarkeit des Lebens, also kurzweg: philosophische, ja wissenschaftliche Besonnenheit? Es handelt sich zuletzt um den Unterschied von Vitalität (als einer Gegebenheit) und Kausalität (als etwas logisch von uns zu Vollziehendem).

Wechsslers Jugendgemeinschaft stammt – sehr begreiflich bei einem Literatur- und Sprachforscher — aus der literarischen Zone. In unserer Sprache bedeutet Gemeinschaft: bewußte Gemeinsamkeit – und folgerichtig nimmt Wechssler an, daß diese Bewußtheit als Jugenderlebnis später die Angehörigen der Gemeinschaft verlasse. Das wird vorkommen. Ich bin indessen überzeugt, daß diese Bewußtheit in vielen entscheidenden Fällen überhaupt nie da war, in anderen gerade spät erst auftreten kann; und schon darum bin ich überzeugt, daß es auf sie nicht eigentlich ankomme, sondern auf etwas, das von menschlichem Wissen und Willen unabhängig ist (das aber ist es ja, was man als Historiker nicht ansehen darf, — so wenigstens fordert es das „19. Jahrhundert"!). Man wird gewiß auch nichtliterarische Gruppen als bewußte Gemeinschaft erfassen können: nicht nur die Stürmer und Dränger, die Romantiker, die Parnassiens, sondern etwa auch die Meister von Barbizon oder die Impressionisten. Immer jedoch Gruppen von engerem Ausmaß, und von Programmen getragene; selten nur europäische, häufiger national begrenzte. Die kann man auch psychologisch erfassen; nicht aber das gleichzeitige Auftreten von Masaccio und Jan van Eyck – sind sie eine Jugendgemeinschaft? Nicht die gleichzeitige Geburt von Bach, Händel, Veracini (Francesco Maria)

und Scarlatti (Domenico) im Jahre 1685, die eng benachbarte von Rameau (1683) – diese Meister sind gar keine Jugendgemeinschaft, sondern ein gemeinschaftlich geborenes Stadium europäischer großer Musik. Ihre ganze Generation ist ein europäisches Geschehnis von wundervoller Ausgeprägtheit; Berkeley als Philosoph (1684), Watteau (1684), Magnasco (1681), Piazetta (1682), C. D. Asam (1686) als Maler, D. Zimmermann (1685), B. Neumann (1687) als Architekten gehören dazu. Damit ist keineswegs gemeint, daß etwa die Musiker dieser Generation den gleichen „Stil" hätten wie Watteau — wie könnten sie das, wo schon Bach und Händel stilgeschichtlich verschieden sind? Aber gemeint ist, daß zu einer so ausgesprochen metaphysisch empfindenden Schicht von Künstlern, der alles Greifbare so fraglich erscheint wie ihrem Philosophen, eine besonders starke absolute Musik, die Sprache des nicht-mehr-Greifbaren an sich, gehört. Man kann das nicht psychologisch oder gar aus dem „Milieu" erfassen; auch nicht das Jahr der großen Komponisten, die die Oper des 18. Jahrhunderts im Sinne des Dramas reformierten: 1714. Jomelli, Traetta und – Gluck, „dessen frühere Opern seinen Reformwerken ferner stehen als die Hauptwerke Jomellis und Traettas" (Adler, Handbuch der Musikgeschichte, S. 634). Auch nicht den Sinn des „Dramatikerjahres" 1813: Verdi, Wagner, Hebbel, Büchner, Otto Ludwig – sind sie eine Jugendgemeinschaft? Sie sind Gegensätze, einander fremd oder feind; aber die Geschichte – die bescheidene, skeptische, lebensgläubige, ihrer Erkenntnisgrenzen bewußte Geschichte – vermag sie als Teile einer Einheit zu erfassen, die wir heute „schicksalsbestimmt" zu nennen lieben, da wir sie wenigstens sehen können, wenn

auch nicht erklären. Als Teile einer Generation nämlich, in der zum Beispiel subjektive Lyrik zurücktritt, alle Tatsachenkunst entscheidende Rolle spielt. Sie vermag die innere Gemeinschaft – nicht bewußten Wollens, sondern unbewußten Wesens und damit der Probleme – zwischen diesen Dramatikern und den großen Tatsachenerzählern zu sehen: Freytag (1816), Turgenjew (1818), Keller und Fontane (1819) ebenso wie Menzel-Meissonier (1815) und Barbizon-Courbet (1811–1819), ja, noch den großen Historikern Burckhardt, Mommsen, Scherr (alle 1818); den großen politischen Denkern Bismarck (1813), Marx, Engels (1818); selbst dem Begründer materialistischer Weltauffassung K. Vogt (1817). Man kann sich streiten, wie man das Gemeinsame nennen will, das eine unbefangene geschichtliche Physiognomik hier erkennen wird. Objekt-Verliebtheit, Sinn für Tat und Tatsache – das sind Worte, die die zuletzt nur feststellbare Wesenheit einkreisen. Ist sie da? Das allein ist die Frage. Man braucht nun nur vom letzten dieses Geschlechtes zu dem ersten des nächsten hinüberzuwechseln, um zu erkennen, daß man zu einem neuen Gravitationszentrum gekommen ist: von Courbet (1819) zu Puvis de Chavannes (1824) oder von Keller (1819) zu C. F. Meyer (1825). Es ist der gleiche Weg aus Realismus zu Idealisierung; aus dem bürgerlich Nahen zum pathetisch Fernen. Ja, sogar zwischen Wagner (1813) und Bruckner (1824) liegt die gleiche Distanz. Bruckners Wagnerbegeisterung, rein musikalischer Natur, kann daran nichts ändern. Wagners Pathos ist sinnlich-nahe, physisch-erotisch bei allem Pompe. Bruckner und schon C. Franck (1822) führen zu weit erdenferneren Geheimnissen. Wagners Dramenmusik wurzelt im Sichtbar-Greifbaren. Sie unterwirft sich

der Fessel der Erscheinungswelt, sie läßt nicht nur das bürgerliche Lustspiel der „Meistersinger“ zu – sie verlangt auch für das Unendliche noch die menschliche Gestalt. Gewiß will diese Musik, da sie eben auch Musik ist, in den höchsten Augenblicken jener Kettung an das Objektive entfliehen. Aber Bruckner und C. Franck kennen diese Fesselung schon gar nicht mehr. Sie sind nicht nur keine Dramatiker, sie sind auch keine Programmusiker mehr. Dagegen stehen an der Schwelle zur Realistenschicht gerade diejenigen, deren Musik oft nach dichterisch-objektiver Logik greift: Schumann (1810) und Liszt (1811). Außerdem freilich – und ich nehme dieses Beispiel bewußt für die feine Verflechtung und Verwicklung der Vorgänge, als Beitrag zur Nuance –, außerdem gehören Schumann und Liszt, gleichzeitig mit Chopin und Mendelssohn (1809), noch eben zu jener romantisch-realistischen Zwischenschicht, die in Dämonikern, Ironikern, Humoristen, in Spitzweg (1808), Gogol, E. A. Poe (1809), Daumier (1810), Reuter (1810), Dickens (1812) die Umfärbung der Romantik zum Realismus bis hart an die Grenze der Realistenschicht vollzogen hat. Am Anfange dieser Zwischenschicht aber steht Berlioz (1803), Dämoniker, Phantast und Bahnbrecher der Programmusik. Sie ist eine Episode nur in der Musikgeschichte, aber ein charakteristischer Punkt in der Geschichte des Geistes; charakteristisch für diese ganze Epoche des Tatsachendurstes. (Das Wort „Epoche“ führt natürlich irre. Nur für eine der gleichzeitig lebenden Schichten ist da eine Epoche – deren Epoche. Sie ist keine herausschneidbare Zeitstrecke an sich – in dieser wäre, wie immer, viel Gegensätzliches enthalten. Die „Epoche“ dieser Generation hat nur einen ungefähr abzulesenden chrono-

logischen Randpunkt: den Wurzelpunkt annähernd gleichzeitiger Geburt, der den „Quellpunkt“ des gleichzeitigen Auftretens mit sich bringen wird.)

Die Frage nach Jugendgemeinschaften ist selbstverständlich fruchtbar und wertvoll. Aber sie trifft nur einen Teil des Wesentlichen. Ihre Unterschiedlichkeit von der generationsgeschichtlichen möge noch ein Beispiel belegen: die Fragestellung Wechsslers wird an der Gestalt Georges das am interessantesten finden, was mit Georges eigener Generation nichts zu tun hat: den Kreis Jüngerer, der sich um den Meister schloß. Ganz selbstverständlich ist er wichtiges Objekt geschichtlicher Betrachtung. Aber die Generationsforschung sieht noch ein anderes Objekt: George nicht als verkörperten „Quellpunkt“ für Jüngere, d. h. zunächst doch einsam, sondern als Glied einer Generation, in der er zwar nach seinem Bewußtsein einsam, als geistiges Geschehnis aber anderen Geschehnissen, d. h. Künstlern verbunden steht. Also nicht den George-Kreis, sondern die Gleichaltrigkeit Georges mit Claudel und Amiet, selbst mit Meyrink (alle 1868); auch mit André Gide (1869), auch mit Paul Ernst, Busoni, G. Minne (alle 1866), mit Dauthendey (1867), mit Maeterlinck (1862). Von den Beteiligten mag jede Gemeinschaft abgelehnt werden, das ist das gute Recht der einmalig Lebendigen. Aber der vergleichende Blick auf merklich Ältere und merklich Jüngere empfindet schon instinktiv physiognomisch, schon vor aller Analyse, daß etwas Gemeinsames in dieser Alterslage (nicht und niemals Jugendgemeinschaft) da ist, das bei den Meisten als Drang zur keuschen Form (George, Claudel, Minne, Busoni, Ernst, Maeterlinck), hier und da als Klassizismus, bei anderen als Phantastik, immer aber als eine un-

willkürliche (geborene!) Rückbeziehung auf die Feuerbach-Generation, als Gehobenheit und Fernenstimmung erscheint: die Generation eben der 60er Jahre.

Wie nützlich es in Wahrheit ist, nach Geburtszeiten zu fragen, beweist besonders die seltsame Stelle, an der Wechssler (a. a. O. S. 97) veranschaulichen will, „daß zum Beispiel die Musik sich langsamer ihrer Vollendung genähert hat, als die bildenden Künste. Ein Goethe besaß Zelter und Reichardt als Tonsetzer seiner Lieder, aber niemand wird behaupten wollen, daß Zelters Musik dem Sturm und Drang als geistige Stufe gleichwertig entsprochen habe. Erst(!) Mozart, der Altersgenosse Schillers und Fichtes, hat als geistesverwandter Schöpfer die Geniezeit in der Musik verwirklichen können und in seiner G-Moll-Symphonie die dämonischen Selbstbekenntnisse Beethovens vorbereitet.“ Der Generationsforscher wird nämlich gar nicht erwarten wollen, daß Reichardt und Zelter „Geniezeit“ komponieren, da der eine 1752, der andere erst 1758 (wie Dannecker) geboren und gerade dieser, nämlich Zelter, noch viel genauer als Mozart der Altersgenosse Schillers ist. Mozart (1756) war nur vier Jahre jünger als Reichardt, war aber sogar noch zwei Jahre älter als Zelter. Er gehört mit beiden in die Altersschicht zwischen Goethe (1749) und Schiller (1759). Hier steckt nicht nur eine sachliche Ungenauigkeit, hier wird ein Qualitätsunterschied mit der „Entwicklungsstufe“ einer Kunst verwechselt. Mozart war wie Beethoven und Schubert (alle drei „besaß“ Goethe ebenfalls als Komponisten, nur ohne diese Ehre genügend zu würdigen) ein Genie. Zelter und Reichardt waren es nicht. Sie waren tüchtige Tonsetzer, aber von so begrenzter Bedeutung, daß sie dem kulturellen „Milieu“ erlagen, daß sie der

Gipssaalstimmung des Klassizismus, dem literarischen Diktate entsprachen, das Eigenleben der jüngsten und eigentlich schon führenden Kunst aber nicht – wie jene Genies an ihrer Stelle – auszudrücken vermochten. Ferner wird hier offenbar vorausgesetzt, daß auch die „langsamer reifende" Kunst alle Einzelstadien einer anderen, nur nachklappend, durchgehen, daß also zum Beispiel die Musik die literarische „Geniezeit", nur an einem späteren Punkte, ebenfalls passieren müsse. Es fragt sich, ob es eine „Musik der Geniezeit" überhaupt gegeben hat. Vor allem aber erkennt man wieder die Gefahren des Begriffes „Jugendgemeinschaft", den Nutzen des Begriffes Entelechie. Goethes Entelechie enthält doch wahrhaftig mehr als den Sturm und Drang. Der war nur ein Durchgangspunkt seiner Jugend. Und jene etwas jüngeren Tonsetzer entsprachen allenfalls einer späteren Stufe Goethes, nämlich seinem „Klassizismus" (Reichardt auch noch als Komponist des Hölderlinschen Schicksalsliedes, dessen wahre Gewalt er, eben als schwächerer Klassizist, nicht zu erschöpfen vermochte). Das war gerade die Schwäche dieser kleinen Geister. Mozarts Stärke aber war – wie Wechssler in unbewußter Selbstwiderlegung richtig bemerkt – nicht die musikalische Darstellung der verflossenen „Geniezeit", sondern (unter vielem anderen) sein Vorwärtsdrängen in die kommende Schicht, die „Vorbereitung Beethovens", der doch (1770 geboren) mit der „Geniezeit" erst recht nichts mehr zu tun haben kann. Auch von Mozart wird man das nicht erwarten, dann aber doch erst recht nicht von dem noch jüngeren Zelter.

Die Parteinahme für die Jugend (auch wenn gelegentlich Jugend mit weißem Haare zugestanden wird) verschließt den Sinn für die Entelechie und damit für die späteren Möglich-

keiten einer Generation als Gesamtheit. Der bewegte Stil von 1480 zum Beispiel ist ganz offenbar von Männern geschaffen worden, die ca. 1430 geboren waren (Schongauer, Pacher, Verrocchio, Pollaiuolo), also von ca. 50jährigen, die vorher, um 1460, diesen Stil noch nicht gefunden hatten. Das ist nicht Jugendgemeinschaft, sondern einheitliche Entelechie. Der offenbar gleichaltrige Nicolaus Gerhart kam eher zu diesem Stile, aber auch die anderen erreichten ihn. Jüngere, wie Veit Stoß (Krakauer Altar), passierten ihn nur noch kurz im Anfange ihres Wirkens, um ihn dann zu verlieren. Auch hier finde ich eine ausgezeichnete, schlagend richtige Beobachtung bei Hans von Müller (a. a. O. S. 9): „Hoffmann, Fontane und Liliencron sind erst spät dazugekommen, ihr Eigenstes zu geben: aber sie gaben es dann im Geiste derer, die mit ihnen jung gewesen waren“ (bei Müller gesperrt). Das spricht in Wahrheit gegen die Jugendgemeinschaft und für die Entelechie; gegen die Alleinmacht des Bewußt-Erlebten und für die Macht des Unbewußt-Geborenen.

Aber freilich: man muß sich entschließen, die berühmten „bekannten Größen“, mit denen wir zu arbeiten glauben, um eine „unbekannte“ (in Wahrheit nur eine weitere) zu vermehren. Hoffen wir, daß die beispiellose erkenntnistheoretische Naivität, die sich überall im „Bekannten“ fühlt, überwunden wird. Wir arbeiten ja doch überall am Unbekannten, wir kommen überall an eine Kausalität, der gegenüber nur noch Hinnahme, nicht Erklärung möglich ist. Man ist noch nicht „Mystiker“, wenn man das einsieht. Mystik ist eine gewisse Gefühlsstimmung, die eigentlich nicht näher definiert zu werden brauchte, da der sprachlich Gewissenhafte den Gefühlsklang des Wortes schon kennt. Eine rauschhafte

Selbstauflösung, ein Zweifel am Intellekt, ein Verzicht auf intellektuelle Klarheit gehört dazu – als produktives Mittel für Ziele, die mögliche Ziele sind, aber hier nicht gesucht werden. Ich glaube, diesen Verzicht keineswegs zu leisten, ich hielte es, wie jeder Vernünftige, für reinen Wahnsinn, damit in die Wissenschaft einzubrechen. Ich sehe nur die Grenzen des psychologisch Erfaßbaren. Ich sehe, daß sie mit denen des Anschaubaren, sogar anschaubarer Zusammenhänge, sich nicht decken. Es ist Frage persönlichen Entschlusses, ob man darin Biologie oder Metaphysik oder beides oder etwas anderes sehen will. Dahinter steht lediglich der Wille zu klarerer Erkenntnis. Sehr oft wird, wer diesem anhängt, unter den bequemen Verdacht des wissenschaftlichen „Okkultismus" gestellt werden. Der Vorwurf wiegt eigentlich sehr leicht. Befreit man den Begriff „okkult" von den Associationswerten der Halbbildung, die ihm durch gewisse heutige Erscheinungen anhaften, so besagt er gar keine Charakteristik objektiver Werte oder Unwerte, sondern lediglich eine Feststellung subjektiver Erklärungsgrenzen. Er sagt, klar bedacht, überhaupt nichts Positives über die Dinge aus, die er benennt – nur etwas Negatives über unsere Erkenntnis; genau so, wie „prähistorisch" lediglich eine Geschichtslage bezeichnet, von der unser heutiger Wissensstand wenig zu berichten weiß. Ist diese Lage damit objektiv charakterisiert, ist sie darum nicht dagewesen? „Gibt" es immer nur das, was wir erklären zu können uns einreden? Die Skepsis gegenüber der Allmacht der Psychologie und des Milieus, die hinter meinem Versuche steht, anschaubares Leben nur eben als anschaulich zu erfassen – sie wird vielleicht in nicht sehr ferner Zeit Allgemeingut sein. Jeder Versuch, das „Gesetz der Serie"

(Paul Kammerer) zu sehen, zeigt in diese Richtung, jeder Versuch, außerpsychologische Verknüpfungen des Geschehens zu erfassen (auch ein gewiß so tastender wie Wilhelm von Scholz' „Zufall als Vorform des Schicksals"), auch das Kapitel „Theorie und Wissenschaft" in Dacqués „Urwelt, Sage und Menschheit" gehört dahin. Die für meinen Sonderfall schönste Bekräftigung meiner Zuversicht aber finde ich bei dem spanischen Philosophen José Ortega. Sein Buch über die „Aufgabe unserer Zeit" (1928 in anscheinend ausgezeichneter deutscher Übersetzung von Helene Weyl, mit Einleitung von E. R. Curtius erschienen) basiert mit Kap. I auf dem „Begriff der Generation"! Dieser erscheint als „der wichtigste Begriff der Geschichte, gleichsam die Angel, in der sie sich dreht. Eine Generation ist eine menschliche Varietät in dem strengen Sinn, den die Naturwissenschaftler dem Terminus geben. Ihre Mitglieder kommen mit gewissen typischen Merkmalen zur Welt, die sie einander annähern und von der vorangehenden Generation unterscheiden. Innerhalb dieses Rahmens der Gleichheit können die Einzelnen untereinander verschieden, ja, so gründlich verschieden sein, daß sie sich gelegentlich als Gegenspieler empfinden, wenn sie als Zeitgenossen, die sie nun einmal sind, nebeneinander leben müssen. Aber hinter den heftigsten Gegensätzen des Pro und Anti entdeckt man leicht die Gemeinsamkeit der Einstellung." „In der Tat repräsentiert jede Generation eine gewisse vitale Höhe, von der aus das Dasein auf eine bestimmte Art gefühlt wird." Es ist für mich nicht entscheidend, daß Ortega die Nuancierung der Generation innerhalb der „Zeit" lange nicht so weitgehend durchführt, wie dies für mich nötig ist. Das gleiche gilt übrigens auch

von dem soeben erschienenen, jedenfalls sehr beachtenswerten Buche „Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen“, in dem der Sohn von Ottokar Lorenz, Alfred Lorenz, die Generationslehre des Vaters in bestimmter Richtung ausbaut. Diese Lehre ist von meiner Anschauung recht verschieden, sie ist in viel reiner naturwissenschaftlichem Sinne biologisch gemeint; der Spielraum einer Generation ist danach der Zeugungspielraum einer Vatergeneration und hat infolgedessen soviel weitere Grenzen, daß etwa Mozart und Beethoven generationsgleich erscheinen. (Dagegen würde ich zwei so entscheidende Meister, deren Geburtszeiten ein halbes Menschenalter trennt, zwei historischen Generationen selbst dann zurechnen, wenn sie durch ein sonderbares Wunder Söhne eines Vaters, also naturgeschichtlich eine Generation gewesen wären.)

Das Entscheidende ist die sich neu anbahnende – natürlich aber, wie alles Sinnvolle, nicht vorgängerlose – Erkenntnis, daß Geschichte nicht bloß als Neben- und Nacheinander menschlicher Handlungen und Erlebnisse, nicht nur als psychologisch im Einzelnen Deutbares, als Ganzes (wollte man denn konsequent sein) Chaotisches und Sinnloses erfaßt wird, sondern als über den menschlichen Willen hinausgreifendes und eben dadurch anschauliches Geschehen. Psychologie rechnet mit Erlebnis, Geschichte mit Geschehnis. Erlebnisforschung glaubt im Erklärbaren zu bleiben, Geschehnisforschung kann schon im reinen Anschauen lebendig sein. Die letzte Frage, über die wir uns auch hierbei entscheiden werden, ist die, was Wissenschaft überhaupt ist: Tatsachen nur dann festzustellen, wenn sie erklärbar scheinen? Oder das Unerklärbare auch dann festzustellen, wenn es nur Tatsache ist?

München, Februar 1928 Wilhelm Pinder

DAS PROBLEM DER GESCHICHTLICHEN GLEICHZEITIGKEIT

Die „Ungleichzeitigkeit" des Gleichzeitigen

Eine Tatsache ist darum noch nicht wissenschaftlich vorhanden, weil sie allgemein bekannt ist. Sie ist es erst, wenn sie als Problem gesehen und zu Problemen in Beziehung gesetzt wird. Allzu bekannt zu sein, ist oft die bedenklichste Legitimation für wirkliche Verhältnisse: was wir immer sehen, wird nicht mehr wahrgenommen. Das ist die Gefahr des allzu Selbstverständlichen.

Es wird zuerst in den Hintergrund geraten, wenn Denkmöglichkeiten in Wettbewerb treten. Dieser Wettbewerb aber ist das Schicksal aller Wissenschaft. Auch dies wissen wir Alle und vergessen es praktisch allzu oft: wir können immer, auch im besten Falle, nur eine Seite alles Betrachtbaren ganz und mit einem Blicke umfassen. Solange wenigstens, als wir eine historische Linie ziehen, sinken notwendig alle anderen möglichen ins Dunkel. Das heißt: wir „vergessen" alles Andere, um Eines anzusehen. Wir können uns helfen, indem wir diesen Vorgang von Linie auf Linie nacheinander übertragen, um zuletzt, in der schwierigen Arbeit der Synthese, all diese einzeln gesichteten Lichtlinien in Bündeln zu vereinigen. Eine schwierige Arbeit, der die Denkangst widerstrebt: „wir wollten doch Ordnung und

Einfachheit, aber je mehr Linien wir ziehen, desto wirrer wird das Bild". Indessen – was nützt uns eine Ordnung, die in aller Einfachheit die Dinge totdrückt, denen sie gilt?

Es soll hier zunächst von etwas Allzubekanntem und allzu Unbestreitbarem geredet werden, das fast grundsätzlich in der Geschichte der bildenden Kunst vergessen wird; zwar gewiß nicht vor ihren Einzelfällen, wohl aber in der Gesamtanschauung. Es soll gezeigt werden, daß mit dem praktisch allgemeinen Vergessen dieses Allzubekannten uns eine ganze Dimension geschichtlichen Sehens verloren geht. Es soll aber weiter gezeigt werden, daß in Wahrheit keineswegs eine Wirrnis erzeugt wird, wenn wir diese Dimension in unser kunstgeschichtliches Denken bewußt einführen, sondern im Gegenteil: daß eine Transparenz mehrschichtiger Wirklichkeit zu Tage tritt, wo sich gewöhnlich eine grobe Decke verhüllend über das Lebendige breitet. Polyphonie ist kein Chaos; man muß sie nur hören können. Sobald freilich das Unbestreitbare zum Problem erhoben, tritt es durch seine Auslegung in die Sphäre des Bestreitbaren hinüber.

Der Verfasser will die kritischen Punkte dieses Übertrittes selbst markieren. Er will, was er sieht, fremder Meinungsäußerung aussetzen. Er glaubt, ein biologisches Geschehen sichtbar machen zu können, eine lebendige Gesetzlichkeit – geheimnisvoll, aber wirkend –, deren Erkenntnis durch eine größere Klarheit für unser Geschichtsbild die Vermehrung der Dimensionen rechtfertigt.

Das Unbestreitbare, in seiner allgemeinsten Form, voran: es ist die Gleichzeitigkeit des verschieden-Altrigen. Das Bekannteste von der Welt; denn die Schichtung vom jüngsten Kinde bis zum ältesten Greise, die tatsächlich gleichzeitige

Anwesenheit verschiedenster Altersstufen, ist unsere alltägliche Erfahrung.

Selbstverständlich ist diese Erfahrung auch beim Kunsthistoriker da, und selbstverständlich wird sie in vielen Einzelfällen verwertet. Alle nicht-anonyme Kunstgeschichte drängt sie uns so notwendig auf, wie das Leben selbst. Niemand bezweifelt, daß es am hohen Alter Max Liebermanns liegt, wenn er heute noch Impressionist ist. Nur glaube man nicht, daß das Wesentliche schon gemeint sein müsse, wenn Jemand sagt: „Liebermann ist eben ein alter Mann." Wie wenige machen sich klar, daß ein unter vergangenen Bedingungen begonnenes starkes Leben ältere Aufgaben, mit ihm geborene, andere Ziele zu verwirklichen hat! Das will sagen, wie wenige sehen das Alter Liebermanns historisch? Das Erste (nämlich das Äußerliche) ist, es physiologisch zu sehen: „er kann nicht mehr mit". Und in diesem Augenblicke ist eben jene Vorstellung schon da, deren Vorherrschaft hier der Krieg erklärt werden soll: die Idee der alleingültigen, „einheitlichen Zeit" mit ihrem einheitlichen „Fortschritt"; der zwingenden „Gegenwart", die über die Existenzen hinrolle und hinrollen solle, wie der heilige Elefant des Dschaggannath sich über die Menschenleiber hinwälzt – über Existenzen, deren Sinn mit darin liegt, daß sie verschieden alt und also alle noch an anderen, verschiedenen „Gegenwarten" beteiligt sind. Es ist jene Vorstellung, die der bewußte Geschichtsfeind und unbewußte große Historiker Schopenhauer als „Jetztzeit" verhöhnt – in dem grimmigen Gefühle, daß ein schlechtes Wort gut auf eine schlechte Sache passe.

Diese fälschende Idee eindimensionaler geschichtlicher Zeit-Strecken ist kaum irgendwo klar ausgesprochen, aber

sie ist überall wirksam; wie ja jede „praktische“ Historie – ob sie auch protestiere – von theoretischen Voraussetzungen ausgeht. Diese Idee tritt notwendig umsomehr zurück, als monographisch, künstlergeschichtlich, auf Grund sicherer Daten geforscht wird. Sie schwillt in dem Maße an, als beim Rückwärtsdringen in die Geschichte die allzu zwingenden Daten uns verlassen. Und wir stehen mit einem Male in einer Welt, in der es nur noch, jenseits von Menschen, Werke in nun natürlich einseitiger Reihenfolge gibt: in der anonymen Kunstgeschichte. In diesem Augenblicke hat auch die alltägliche Erfahrung uns verlassen. Und während wir doch wissen, daß es gute impressionistische Bilder gibt, die später sind als gute modernste, nehmen wir uns im Mittelalter die Freiheit zu einer völlig einschichtigen Reihenfolge: 1350, 1360, 1370 bedeuten eine einschichtige Folge von formgeschichtlichen Zuständen, von denen jeder einzelne als tiefenlos, wenn auch noch so schnell vergehend, aufgefaßt wird. Als ob nicht Menschen hinter diesen Werken stünden, sondern irgendwelche alterslose Normalwesen, die sich von den „Zeiten“ gleichsam zureiten ließen.

Natürlich – das ist eine Abstraktion; man weiß das auch, aber man ist an Abstraktionen gewöhnt, und vergißt, daß ein „mehr oder weniger“ nicht gleichgültig ist, sondern daß es auf das „weniger“ ankommt. Man fühlt sich, mit Recht, in einer Not, und vergißt, mit Unrecht, diese selbst, nachdem das Scheinmittel für sie gefunden. Da die Daten älterer Kunstgeschichte, wenn sie überhaupt vorkommen, sich sehr viel häufiger auf Werke als auf Menschen beziehen, so hat sich ein Datierungsnetz aus Werken über ein an sich ungeklärtes Geschichtsbild hingesponnen, das wir nur allzu-

gern als Ersatz der uns doch unerreichbaren wirklichen Vorgänge nehmen. Indem notwendig in anonymer Kunstgeschichte die Menschen ins Dunkel treten, bilden sich Zahlenreihen als Namen unzulässig vereinfachter geistiger Lagen, die uns eine Folge eindeutiger, eindimensionaler Gegenwarten vorspiegeln. Forscher von lebendiger Geschichtsphantasie kommen wohl hier und da zu dem Eindruck: „dies ist nachgeschlepptes Altes, jenes ist auffallend frühes Neues" – aber daß alles einreihige „Datieren" tatsächlich eine Folge von innerlich (historisch) eindimensionalen Strecken oder eigentlich nur: von Abschnitten einer geraden Strecke voraussetzt, kommt sicher den Wenigsten zum Bewußtsein. Es kommt darum also auch nicht zum Bewußtsein, daß es diese einfachen „Gegenwarten" überhaupt nicht gibt, weil ja jeder geschichtliche Augenblick von Menschen ganz verschiedener eigener Geschichtsdauer erlebt wird und für jeden etwas anderes bedeutet – auch eine andere Zeit! Gewiß hat auch dieses fälschende Verfahren noch seinen Gewinn gebracht: das Gefühl für überindividuelles Geschehen, das zu leugnen der Verfasser als Letzter gewillt wäre. Nur ist diese Gesetzlichkeit tatsächlich zu einfach gemacht, einfacher als nötig. Und es ist vor allem auch die nichtanonyme Kunstgeschichte gerade unter diese Form von Gesetzlichkeit gestellt, die bei ihr nun nicht mehr durch Not entschuldigt werden kann und nur bei sehr weiter Entfernung des Standpunktes noch etwa einen Sinn behält.

Zwingen uns innerhalb anonymer Kunstgeschichte feste Gründe, die reale Gleichzeitigkeit verschiedener „Stufen" wenigstens zu sehen, so glauben die Meisten vor einer Abnormität zu stehen. Aber sie haben nur das Glück gehabt,

einmal auch in anonymer Kunstgeschichte das erkennen zu dürfen, was alle nicht-anonyme als normal erweisen kann. Wenn der Unterschied zwischen dem Bamberger Meister der Georgenchor-Schranken und dem des Reiters früher als Zeitstrecke gemessen, etwa als Abstand von 30 Jahren benannt wurde (denn Zahlen sind Namen für geschichtliche Lagen), so drückt man heute den gleichen Unterschied durch die Vorstellung des verschiedenen Lebensalters gleichzeitig Tätiger aus. Auch da kann man aber die Beobachtung machen, daß Viele unwillkürlich geneigt sind, nur den Einen als „zurück", den Anderen als „modern" zu empfinden, dies als Hauptsache zu empfinden – das verschiedene Alter jedoch (wenn überhaupt) als weniger wesentliche Miterscheinung hinzunehmen. Dabei spricht natürlich der Ton von Bewertung mit, den wir auf die in jenem Falle jüngere Zeit legen; zunächst als Rückwärtsübertragung unseres heutigen Gegenwarts-Begriffes (der doch in Wahrheit sehr wenig dazu geeignet ist); ferner aber auch als Bewertung des klassischen Dreizehnten. Insofern aber kann er auch da mitsprechen, wo diese gleiche „Zeit" (in Wahrheit: ihr Stil) in neuer Konstellation die ältere, wo also das Moderne von damals das Unmoderne einer neuen Gegenwart geworden ist. Man mache sich die geschichtliche Lage des Naumburger Hauptmeisters klar. Wir brauchten gar nicht zu wissen, daß er (sehr wahrscheinlich doch schon 1239) als fertiger Künstler vorher die Mainzer Westlettner-Plastik geschaffen hatte, daß er davor schon in Frankreich tätig gewesen war. Wir brauchten nur zu vergleichen, was denn nach 1250 überhaupt sonst noch plastisch geleistet wurde – um zu erkennen, daß hier eine großartige ältere Welt

vor uns steht. Was wir „13tes Jahrhundert“ nennen, das T. 2, 3
ist ja längst nicht mehr die Zeit von 1200–1300; es ist ein Stilbegriff, der sich auch als chronologischer Wert längst von jener allzu zufälligen Begrenzung emanzipiert hat und heute etwa „ca. 1210–1270“ besagt. Von da her erscheint der gewaltige Naumburger als chronologisches Anhängsel des „13ten Jahrhunderts“; er erscheint – zu seinem Heile – nicht mehr modern. Die Königsgräber von S. Denis (ca. 1260) bezeichnen etwa das „Moderne“ von damals, d. h. das, was die Jüngeren wollten. Dieses Moderne hat mit dem Naumburger Stile das Eine gemeinsam, daß auch in diesem die vielsträhnige Linearität des klassischen Dreizehnten aufgegeben und durch einen schweren, faltenarmen Massenstil, ein neues Blockgefühl ersetzt wird. Es ist eine Gemeinschaft der Mittel, an der der Naumburger Hauptmeister schon teilnimmt, während er noch eine Lebensnähe verficht, die rings um ihn bereits am Erlöschen ist: offenbar doch – aber dies ist allerdings schon Deutung! – ein älteres Ziel, für das er geboren wurde, eine ältere Grundstimmung. Also? Er war wohl jünger als der Bamberger Reitermeister (dafür spricht Mainz!), aber er muß ein alter Mann gewesen sein, als er sein Naumburger Werk durchführte, ein ziemlich alter schon, als er es begann. Feinfühlige Psychologen werden dies vielleicht aus seiner Form auch außergeschichtlich erschließen, werden einen sich langsam vollendenden Alters-Stil unabhängig von der zeitlichen Lage feststellen. Außergeschichtlich – denn gewisse Lebensalter scheinen ein für alle Male gewissen Formen zuzuneigen: das Greisenalter z. B. (Michelangelo, Rembrandt, auch Beethoven, obgleich er ja kein richtiger Greis geworden) zu einer

Schonungslosigkeit und letzten Ehrlichkeit, die an die erste, die jugendliche, wieder erinnert, aber die Erfahrungen eines ganzen Lebens voraussetzt. (Der Naumburger Johannes?) Gewiß ist es denkbar, daß ein intuitiver Kopf das Zeitgefühl „1250 bis 1270“ auch ohne besondere Anhaltspunkte, lediglich aus einer Kenntnis des allgemeinen Verlaufes heraus, vor den Naumburger Werken in sich finden könnte. Nur ist es ein Irrtum, wenn man glaubt, gerade dieses beweise die alleingültige Einheitlichkeit der Zeitstrecke als mystisch formenbestimmende Macht. Es beweist – intuitive Erkenntnisse beweisen! – gerade das Gegenteil. Jener intuitive Kopf hat das Lebensalter des Meisters unbewußt abgeschätzt und mit einberechnet. Er hat zwischen dem übrigen Gleichzeitigen (das jünger aussieht wenn auch schon in den Mitteln verwandt) und dem zeitlich Älteren (das mit Naumburg die inneren Ziele teilt) eine Gabelung blitzschnell vorgenommen. („Intuition“ ist hier als eine echte und wissenschaftliche Anlage gemeint, der verschiedenartigste Bedingungen sprunghaft schnell zum „Gefühlsurteil“ zusammenschießen; also nicht als Ersatz von Erkenntnis durch Phantasie, sondern als Fähigkeit zu blitzschneller „unbewußter“ Kombination von wirklichen Kenntnissen zur Erkenntnis; sie setzt Wissen voraus, um etwas bedeuten zu können!)

Oder wir denken an das Jahr 1464 in der Geschichte der deutschen Plastik. Für dieses sind unanfechtbar gesichert z. B. das Epitaph Kaspar Zeller in Straubing und die berühmten Büsten von der ehemaligen Straßburger Kanzlei, als „Graf Hanau-Lichtenberg“ und „Bärbele“ gerne benannt. Wir kennen die Namen beider Künstler: Erhart und Nikolaus Gerhart. Wir kennen von keinem das

Geburtsdatum. Erhart arbeitet in einem seltsam steinigt- T. 4, 5
schroffen Linienparallelismus, als Fanatiker starrer Linie in starrer Fläche. Gerhart denkt genau entgegengesetzt. Er denkt in einer raffiniertesten räumlichen Linienzirkulation, in einer Polyphonie von Hohlräumen und Gliedmaßen: so räumlich, wie jener flächenhaft, so lebendig, wie jener starr, so kurviert wie jener winkelhart und eckig. Auch hier darf man dem zugleich sehr Geübten und sehr Intuitiven Glauben schenken, der erklärt: ich fühle bei Beiden „Mitte der 60er Jahre 15. Jahrhunderts". Aber wieder ist es ein Irrtum, wenn jener Intuitive nun sich einredet, diese Möglichkeit beweise eine Einheitlichkeit der Zeit um 1464. Nur weil er das Gegenteil wußte, hat er richtig datiert. Die Zahl als Name hatte für ihn in Wirklichkeit einen Doppelsinn: noch Erhart und schon Gerhart; eine zwiespältige Lage. Alt und neu in einem Jahre. Zugleich aber (was nicht immer das Gleiche sein muß) Alt und Jung. Der Intuitive wußte, wie Erhart mit zeitlich sicher Älterem zusammenhängt, Gerhart auf lauter Späteres verweist. Mit Gerhart kommt etwas völlig Neues, das seine Jugend trägt, mit Erhart will etwas Altes enden, das dem Alten noch möglich ist. Es ist wohl eine kunstgeschichtliche Zeit vorhanden, vom Intuitiven blitzschnell als Einheit empfunden, vom Zusammenzählenden zusammengezählt und konstatiert; aber man darf sie sich nicht wie eine einfache Deckenschicht vorstellen, wie eine Ebene, eine Zeitfläche also bestenfalls: sie hat noch eine Dimension mehr als die Zeitfläche, sie ist ein Zeit-Raum: „1464" ist schon in diesem einen Doppelfalle von zwei ganz verschiedenen Entfaltungen aus erreicht, von einer älteren, schon länger, und einer jüngeren, erst kürzer laufenden.

Erlauben wir uns selbst die sehr gröblich vereinfachende Abstraktion, etwa das Jahr 1464, das ja in Wahrheit schon als Maß eine Zeitstrecke ist, als Punkt zu bezeichnen (Zeitpunkt in historischem Sinne), so ist ja dieser „Punkt" auch nach einer anderen Richtung hin (senkrecht zur Zeitstrecke), gar kein Punkt, sondern eine Linie: ein Tiefenlot nämlich, das wir senkrecht durch Lebensentfaltungen, durch formengeschichtliche Zusammenhänge von verschiedener Beginnzeit und verschiedener Aussicht auf Dauer fällen. Jeder geschichtliche „Zeitpunkt" ist mindestens ein Lot, also nicht Punkt, sondern Linie. Selbst wenn wir nur zwei Lebensläufe, einen alten und einen jungen, etwa nur den von Erhart und Gerhart, an dem Punkte 1464 zugleich sehen (wobei das Stammliche und Individuelle noch vergessen werden soll), so haben wir eine verbindende Senkrechte gezogen. Nun war aber der „Zeitpunkt" selbst schon eine Folge, der „geschichtliche Augenblick" ist ohnehin schon eine Strecke. Wir würden also, statt von einem Punkt eine Tiefenlinie, von einer Linie eine Tiefenebene ausgehend vorzustellen haben. Die „Linie" ist aber in Wahrheit noch Teil einer anderen Fläche, denn es läuft vieles in ihrer Richtung nebeneinander. D. h. auch die Zeitstrecke ist schon als Zeitfläche zu denken. Der unten erwähnte Vorschlag Volkelts, der Zeit eine zweite Dimension zuzuschreiben, wird für die subjektive Zeitwahrnehmung wohl nicht durchdringen. Für den gröberen Begriff der geschichtlichen Zeit ist er unbedenklich anzunehmen. Demnach ist aber in allen Schichten, die unsere Lotebene trifft, noch wieder ein Nebeneinander. Wenn wir zwanzig, fünfzig, beliebig viele verschieden alte Persönlichkeitsentwicklungen treffen – jede von ihnen lebt

unterhalb der Zeitfläche noch wieder im Nebeneinander, in Ebeneneinheit mit jedesmal gleichaltrigen. Und so erst entsteht, unter dem mathematischen Bilde des Würfels, der Zeitraum: ein Koordinatensystem, das aus dem Nebeneinander im Zeitverlaufe (der Zeitfläche) senkrecht zum Übereinander der Lebensläufe und parallel zu jedem Nebeneinander darin sich bildet. Daß innerhalb dieses Koordinatensystemes eine kaum ausdenkbare Möglichkeitsfülle von Kreuzungen und Schrägungsverhältnissen lebt, wird wieder am besten durch die zahllosen linearen Möglichkeiten innerhalb eines Würfels zu mathematischer Analogie gebracht: Zeitwürfel könnte man das nennen, selbstverständlich nur als arbeitshypothetisches Bild für historische Zeitstrecken.

Ins Lebendige übersetzt: Jeder lebt mit Gleichaltrigen und Verschiedenaltrigen in einer Fülle gleichzeitiger Möglichkeiten. Für jeden ist die gleiche Zeit eine andere Zeit, nämlich ein anderes Zeitalter seiner selbst, das er nur mit Gleichaltrigen teilt. Jeder Zeitpunkt hat für Jeden nicht nur dadurch einen anderen Sinn, daß er selbstverständlich von Jedem in individueller Färbung erlebt wird, sondern – als wirklicher „Zeitpunkt", unterhalb alles Individuellen – schon dadurch, daß das gleiche Jahr für einen Fünfzigjährigen ein anderer Zeitpunkt seines Lebens ist, als für einen Zwanzigjährigen – und so fort in zahllosen Varianten. Eine Wissenschaft aber, die vergangene Erlebnisformen, niedergeschlagen in Werken, dem Tode wieder abjagen will, eine als Kampf gegen den Tod und für das Leben zeugungskräftige Historie sollte doch eben jenen kalten Begriff der objektiven Strecke durch den lebenswarmen der subjektiv verschiedenen Zeiten, die sie enthält, differenzierend auflösen, um ihn dann

synthetisch wieder als das sehen zu können, was er geschichtlich ist: mehr-, nicht eindimensional. Man kann also von der versteckten „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen" reden. Und, wiewohl „Zeit" hier nur vergröbernd historisch gemeint ist, darf man wohl doch daran erinnern, daß der greise Johannes Volkelt, durch ein langes starkes Leben Gleichzeitiger vieler verschiedenaltriger Lebensläufe, Teilnehmer an mehreren „Gegenwarten", in seinem Spätwerke „Metaphysik und Phänomenologie der Zeit" die bewußte Paradoxie als notwendig empfand, der Zeit selbst noch eine zweite Dimension zuzuschreiben – auf Grund ihrer umfangenden Fähigkeit.

Die gruppierende Kraft des Gleichaltrigen

Dies Alles gilt schon unter der Voraussetzung, daß keinerlei Gruppierungen nach Geburtsschichten etwa stattfänden, daß überhaupt lauter beziehungslose Einzellebensläufe tumultuarisch durcheinander liefen. Niemals wäre die Strecke, die Linie – immer wäre das Mehrdimensionale, der Würfel, das passende mathematische Bild. Aber freilich: unter dieser Voraussetzung würde das Resultat dieser Überlegung recht verwirrend sein. Sie nähme uns das Recht, etwas anderes als das Chaos selber für das Wirkliche zu halten (einen wirren Inhalt des Zeitwürfels); sie zwänge uns, jeden Deutungsversuch als mindestens unbewußte Totalfälschung, Geschichte als Bild also wirklich als „Sinngebung an das Sinnlose", als willkürlich-künstliche Ausstattung des Sinnlosen mit einem uns genehmen Sinn zu begreifen (Theodor Lessing). Zugegeben, daß wir den Trieb zur Sinngebung haben, weil wir ohne ihn nicht als Menschen leben können. In der Geschichtsbildung spricht am sichersten die produktive Kraft

des Gedächtnisses, das Übertierhafte in uns; Tiere haben keine Geschichte. Aber ist damit bewiesen, daß dieser Trieb ohne jede Entsprechung im Wirklichen in uns hineingebannt ist? Sollten wir nicht umgekehrt gerade aus dieser unableugbaren Sehnsucht nach Geschichtsverständnis die Existenz der Geschichte erschließen? Ist Sehnsucht nicht ein Beweis, das Korrelat eines wirklichen Zieles, mag dieses auch niemals unmittelbar, sondern nur in Symbolen erreichbar sein? Hier werden die Menschen nach ihren Antworten sich spalten müssen, man wird sie danach unterscheiden können. Wer hier nicht glauben will, kann nicht überzeugt werden. Auch ein Solcher aber wird dem sachlichen Nachweis ordnender Erscheinungen sich nicht verschließen dürfen.

Nun aber haben wir zwei große ordnende Erscheinungen. Die eine von ihnen wird allgemein empfunden, treibt jedoch, allein gesehen, die relative und restlos nicht vermeidbare „Fälschung" der Geschichte weiter als nötig. Die andere kann – entschließen wir uns nur, sie wirklich zu sehen – uns ein starkes Stück weiterbringen, ja, jene erstere überhaupt erst zugleich begründen und differenzieren.

Zunächst: es gibt Zeitcharaktere. Es gibt sie, obwohl wir ganz selbstverständlich sie im Laufe der Zeiten verschieden ansehen und also eine objektiv allein gültige Ansicht von ihnen nicht erreichen können. Ihr Anblick steht unter perspektivischen Gesetzen – wie auch „Stile" (die viele ja mit „Zeiten" zu identifizieren wünschen) zu einem wichtigen Teile Angelegenheiten der Perspektive, also des Betrachterstandpunktes sind. (Wo wir früher Barock sahen, sehen wir heute für weite Strecken Manierismus, und dieser Wandlungsvorgang ist noch keineswegs abgeschlossen.) Perspek-

tive aber – das heißt ja doch nicht, daß das perspektivisch Verschobene nicht existiere! Perspektive – das ist ja doch nur das Erscheinungsgesetz eines Wirklichen für unser Auge: von hier sieht es so, von dort so aus. Seine Existenz wird damit nicht widerlegt, sondern bewiesen. Die klassische Kunst (im Sinne Wölfflins) muß für uns heute anders aussehen, als zu Burckhardts Zeit, weil sich der Betrachterstandpunkt geändert hat. Aber darum hat es sie doch nicht etwa nicht gegeben?

Man ist schon weiter gekommen, wenn man weiß, daß auch Stile keine scharfen chronologischen Grenzen, keine einschichtig ihnen reservierten Zeiten haben; daß sie nicht im Gänsemarsche einander folgen, sondern sich übereinander, gegeneinander schieben, Gesamtstile nicht anders als Persönlichkeitsstile. (Erhart und Gerhart; Erhart ist ja nicht tot, weil Gerhart da ist; sie sind gleichzeitig, nur nicht gleichaltrig.) In Greco und Rubens z. B. sehen wir heute Vertreter zweier überpersönlicher Gesamtstile, des späten (expressiven) Manierismus und des frühen entschiedenen Hochbarocks. Es gibt gleichzeitige Werke von Beiden. Der stilgeschichtliche Schluß, den noch zahlreiche andere Beispiele erzwingen, heißt: in den Jahrzehnten um 1600 beginnt sich gegen den Manierismus der Hochbarock vorzuschieben. Beide Stile sind also damals gleichzeitig (wir werden sehen, daß das Sonderproblem unserer Untersuchung hier schon zur Stelle ist). Diese Anschauung – heute schon unangefochten, während der Gänsemarsch der Stile sich zum untersten Dilettantismus hinabgeflüchtet hat – ist schon ein Gewinn an Mehrdimensionalität des geschichtlichen Zeitdenkens. Aber dazu tritt nun als Zweites, Wirklichkeits-Näheres, der histo-

rischen Lebenslehre unmittelbar Zugängliches die Tatsache der gesetzmäßigen Gruppierung entscheidender Geburten, der entscheidenden Würfe der Natur.

Sie aber ist nun nicht eine Angelegenheit der Perspektive, also des Betrachterstandpunktes. Sie ist eine Tatsache der Biologie, also des zu Betrachtenden, des geschichtlichen Lebens selber. Es ist nicht nur so, daß die Natur sich rhythmische Atempausen zwischen der Erzeugung entscheidender Geister gönnt (sie sind wohl nie ganz restlos, aber von einer relativen Leere); es ist auch noch so, daß der Zeitpunkt der Geburt bestimmte Stimmungen, Grundgefühle, Probleme bedingt. Der Einzelne ist unversetzbar und empfängt sein Lebensproblem von Geburtswegen. Der Einzelne ist aber auch gar nicht so einzeln, als er selber glauben mag – wie sehr auch individueller Schicksalscharakter, Qualität, Intensität, Vitalität den Größten gerade vereinsamen mag. Nähenlage der Geburtszeit bedeutet auch (unbeschadet aller Qualitätsunterschiede) Nähenlage der Probleme, der inneren Ziele. Und diejenigen, bei denen eine Versetzbarkeit dennoch denkbar ist (die Natur ist kein Rechenexempel und überrascht uns mit Katastrophen, mit „Krankheiten"), sind eben dadurch immer tragische Naturen. Leibl war eine solche. Seine Qualen unter dem peinigenden Ideale Holbeins – die Vernichtung des Wildschützenbildes! – verstehen wir erst ganz, wenn wir zugleich verstehen, daß Leibl allerdings ein abnormes Phänomen in seiner Generation war: wohl immer noch zugleich in sie passend durch ausgesprochen reinmalerische Anlage (dem Altersgenossen Cézannes, Monets, Renoirs wohl anstehend und natürlich), aber von einem quälenden Durchdringungstriebe, einem verzweifelten Glauben an eine

absolute Malbarkeit des Objektiven, der ihn um Jahrhunderte innerlich auch von seinen Zeitgenossen entfernt, mit dem er aber im 16. Jahrhundert ein ganz großer und – glücklicher Maler gewesen wäre. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein derartiges Phänomen nur in geschichtlicher Spätlage vorkommen kann, aber es kann eben vorkommen. Es für möglich zu halten, bedeutet zugleich den normalen Gegensatz für gegeben anzusehen: Geburtszeit in Harmonie mit der Geschichte, d. h. unter der Bindung der „Generation".

Wir sind längst in das Gebiet des Bestreitbaren eingetreten. Zwei grundsätzliche Behauptungen stecken in dem bisher Gesagten.

Erstens: Künstler sind normalerweise zeitlich unversetzbar. Das heißt: die Zeit ihrer Geburt bedingt die Entfaltung ihres Wesens, ist sogar mitbedingend für dieses selbst. Das Wesen der Künstler liegt also auch noch darin, wann sie geboren werden. Ihre Probleme werden mit ihnen geboren; sie sind schicksalsbestimmt.

Zweitens: Künstler werden durch diese Tatsache nicht vereinsamt, sondern gruppiert. Es gibt „Generationen" von normalerweise überwiegend einheitlichem Problemcharakter. Generation ist zwar noch nicht Stil, aber doch ein Stilwert.

Beide Behauptungen – der Tatsachenbeweis ist dem nächsten Kapitel vorbehalten – vereinigen sich zu der übergeordneten: Es gibt einen Rhythmus der Generationen.

Dieser, der neu zu beweisen, tritt zu dem länger anerkannten (wenn auch gewiß hier und da ebenfalls bestrittenen) Rhythmus der Zeiten.

Gleichzeitig und Gleichaltrig
(Zeiten und Generationen)

Es entstehen also zwei rhythmische Verläufe: der der „Zeiten“ und der der „Generationen“.

Die Gesetzmäßigkeit des Gleichzeitigen und die Gesetzmäßigkeit des Gleichaltrigen. Das Letztere, als Frage gleichzeitiger Geburt gesehen, ist zuletzt natürlich ein Unterfall des Ersteren. Aus beiden aber erst entsteht der eigentliche historische Rhythmus. Dadurch erst wird das Chaos zum Rhythmus. Nicht nur heute, sondern innerhalb jeder einzelnen „Zeit“ gilt dies: das reine Nebeneinander der Erscheinungen ist immer Chaos. Das in ihnen verborgene Nacheinander der Generationen aber ist Rhythmus, noch mehr: Polyphonie. Wir müssen die Stimmen dieser Generationen auch vertikal, vor Allem aber horizontal hören. Treffen sie sich in Harmonie oder auch in ausdrucksvoller Dissonanz am geschichtlichen Zeitpunkt, so hören wir sie zugleich vertikal. Aber wir müssen die Stimme jeder einzelnen Generation zunächst horizontal für sich durchzuhören lernen. Die Generationsstimme, am Zeitpunkte zugleich Teil eines (vielleicht sehr dissonanzreichen) Akkordes und einer eigengesetzlichen Tonfolge, wird auf gewisse Strecken führend klingen, sie wird endlich erlöschen. Stellen wir uns – sehr abstrahierend – eine Dreistimmigkeit vor, so gehört dazu, daß jeder Bariton einmal Tenor und vorher Sopran gewesen. Hat der Bariton ausgesungen, so hat der Tenor seinen Part übernommen – und ein neuer Sopran hat den alten ersetzt, der jetzt Tenor geworden. Aber auch das Lied ist immer ein neues. Es ist Polyphonie; wir hörten nur bislang zu sehr akkordisch. Doch das Nachein-

ander dieser ewigen Musik ist ja darum nicht aufgehoben, wenn wir es endlich als mehrstimmig, wenn wir die gleichzeitige Eigengesetzlichkeit jeder Einzelstimme erkannt haben. Dieses Nacheinander ist die Folge der Zeiten. Es gibt sie wirklich, aber es gibt sie nur auch. Es gibt in und unter den Zeiten die Stimmen der Generationen. Und wenn wir das Bild des Rhythmus noch hinzunehmen – warum wir das dürfen, soll praktisch erst noch gezeigt werden –, so werden wir die beiden Rhythmen von Zeit und Generation zuweilen synkopisch, zuweilen einheitlich vernehmen.

Das Problem ist also: Das Verhältnis des Gleichaltrigen zum Gleichzeitigen. War alles bisher Gesagte nicht völlig unlogisch, so erhellt bei kürzester Überlegung, wo wir den genetisch wichtigeren und – klareren Rhythmus zu erwarten haben. Es erhellt eine Art Kausalitätsverhältnis, ein genetisches: die Musik der Geschichte entsteht aus dem Übereinander der Stimmen, die sie machen, von denen jede einmal hell begann, um zu dunkeln und schließlich zu enden. Die Zwanzigjährigen eines geschichtlichen Heute werden in einem geschichtlichen Morgen die Fünfzigjährigen sein. Die Fünfzigjährigen des gleichen Heute werden dann ihrem Ende sich nähern, hier und da aber (Veit Stoß, Frans Hals, Tizian) noch immer von entscheidender Bedeutung sein. Neue Zwanzigjährige werden an jenem Morgen eine neue Stimme zu übernehmen sich anschicken. Haben wir das nicht rein praktisch doch längst anerkannt, nur ohne es zu wissen? Zerlegen wir nicht doch längst Zeiten nach „Richtungen"? Und sind das nicht meistens (gewiß: keineswegs immer) Generationen? Da wir ja doch „nacheinander" sprechen und darstellen müssen, so folgen sich kapitelweise

in unseren kunstgeschichtlichen Darstellungen die Erscheinungen – und es wird nur nicht recht gemerkt, daß wir dabei jedes einzelne Heute zerpflückten. Wir selber fühlen uns in unserem Heute von einem Chaos umbrandet, und wir haben in diesem Falle wahrscheinlich auch noch positive Gründe, die für andere Zeiten nicht zutreffen würden. Aber – könnten wir uns irgendeinen Zeitpunkt als Heute wirklich vorstellen (auf welchen Versuch selbst wir, bewußt oder unbewußt, zu verzichten pflegen), so würde auch seine Polyphonie (das, was aus größerer Entfernung auf uns als Harmonie wirkt) zunächst chaotisch klingen. Aber wir kommen gar nicht dazu. Wir verfolgen etwa die Plastik oder die Malerei oder die Architektur einer Zeit; wir verfolgen die deutsche, englische, französische, italienische wieder in sich. Wir verfolgen einzelne Schulen. Und der Leser, der das nacheinander Vorgetragene synthetisch zu vereinigen hat, merkt gar nicht, daß nicht ein einziges Heute, nicht eine einzige Gegenwart überhaupt jemals dargestellt, im Bilde: vertikal gehört oder mit Tiefenlot durchpendelt worden ist.

Aber nur, wenn wir dieses versuchen, kommen wir zu einer kritischen Klarheit. Und wir spüren ein genetisches Verhältnis: Zeiten in kunstgeschichtlichem Sinne sind gewiß wahrnehmbar, aber sie sind Resultanten der verschiedenen Generationen, d. h. der geburtsmäßig verschieden gruppierten Menschen, dessen eben, was man als Würfe der Natur bezeichnen kann. Wer auf feineres Hören verzichten will, mag es tun. Aber er erhält ungenau gehörte Akkorde anstatt der Polyphonie des Wirklichen.

Wir hatten zuerst die Bedeutung der Altersunterschiede an sich, ohne Rücksicht auf die Möglichkeit der Gruppen-

bildung betont. Dabei handelt es sich zweifellos um tatsächlich Unbestreitbares, das bisher nur mangelhaft verwertet wurde. Wir hatten für einen Augenblick unterstellt, daß jede Gruppierung fehlte, daß Jahr für Jahr, Monat für Monat nacheinander entscheidende Menschen geboren werden könnten. Diese Vorstellung ergab ein Chaos. Aber sie ist falsch. In welchem Sinne sie es ist, das ist zu deuten und also bestreitbar. Die Richtung der hier versuchten Deutung ging zunächst nach dem Gegenteile jener schnell aufgehobenen Unterstellung. Die Mehrdimensionalität geschichtlicher Augenblicke, der Würfelcharakter von Zeiträumen als geometrisches, die Polyphonie der Generationsstimmen als musikalisches Bild der gesuchten Wahrheit waren zunächst nötige Vereinfachungen des gemeinten Naturgeschichtsvorganges nach Gestalt und Zahl.

Die dreistimmige Polyphonie der Generationen ist eine Vereinfachung. Die Generation selbst ist schon eine. Sie ist eine Abstraktion, nur eine von bedeutender Lebensnähe. Dies muß zunächst geklärt werden. Im physiologischen Sinne wird selbstverständlich jede Minute eine Generation geboren. Wir hätten unter ihr im engsten Sinne zunächst nur die genau Gleichaltrigen zu verstehen, diejenigen, für die der objektiv-chronologisch gleiche Tag (schon eine sachlich ungenaue Vergröberung) auch der gleiche ihres eigenen Lebenslaufes, der hundertste oder zehntausendste ihres eigenen Daseins ist. Minuten und Sekunden gleicher Geburt sind damit schon vergessen. Aber wir dürfen getrost dieses Vergessen weiter treiben; nur nicht so weit, wie mancher Gutwillige das Bild der dreistimmigen Generationspolyphonie auslegen könnte: so nämlich, daß eben ein Jahrhundert gerade durch

eine Folge von Großvater, Vater und Sohn aufgebraucht würde – womöglich noch gar so, daß nach dem reinen Zufall der christlichen Zeitrechnung (einer fast komisch verführerischen Abstraktion, die trotz ihrer biologischen Sinnlosigkeit von allen Gliederungsversuchen der allgemein beliebteste ist) der Großvater etwa um 1500 zu wirken begänne, der Enkel um 1599 zu wirken aufhörte. Selbst abgesehen von dieser durch nichts zu begründenden Ausstattung einer rein zufällig herausgegriffenen und lediglich zahlenmäßig eindrucksvoll benannten Jahresfolge mit einem geschichtsbiologischen Sinne – auch ein ganz beliebig, etwa von 1427 bis 1526 gerechnetes Jahrhundert, als Folge nur dreier Generationen gesehen, wäre eine Vorstellung, in der alles bisher Gesagte schon wieder vergessen wäre. Das wären ja lauter gleichaltrige Großväter, Väter und Söhne, das wären beinahe ja (für viele wenigstens) drei einfache Zeiten. So ist es nicht. Der Nuancenreichtum ist selbstverständlich erheblich größer. Dennoch offenbart sich in einer praktisch möglichen Arbeit allerdings die eigentümlich zusammenziehende Macht gewisser Zeitlagen für entscheidende Geburten. Es gibt nur einen einzigen Weg, sie festzustellen; den der Geburtstabellen. Wenn nicht mehr in erster Linie das gleichzeitig Anwesende, sondern zunächst das gleichzeitig Geborene historisch durchverfolgt wird, so offenbart sich eine geschichtliche Ordnung, die an manchen Zeitpunkten mehr, an manchen auch sogar weniger als dreistimmig ist, aber eigentlich nirgends völlig chaotisch.

Wir nennen also eine Gruppe annähernd Gleichaltriger eine Generation; und wir werden sehen, daß dies möglich ist auf Grund der Intervalle zwischen diesen Geburtsschichten.

„Was ist alles in unsrer Zeit da!“ klagen wir – und meinen außer dem speziell zur Klage Berechtigenden noch sehr Vieles, das auch in unserer Zeit völlig normal ist, d. h. für jedes jemals gewesene Heute gilt. Um nur noch einmal die wenigen, bisher gebrachten Beispiele zu nennen: horchen wir in die dreißiger Jahre des Dreizehnten, nur an dem einen Punkte Bamberg, – in die Spätzeit des Dreizehnten, nur von Naumburg aus, – in das spätere Fünfzehnte, nur auf dem Gebiete deutscher Plastik, – in die Zeit um 1600, nur Greco und Rubens vergleichend: immer ist es so wie heute, wo Liebermann, Nolde, Carl Hofer schon deshalb ganz verschieden schaffen müssen, weil sie zwar gleichzeitig leben, aber keineswegs gleichzeitig geboren wurden. Sie sind nicht „gleichzeitig“, wenn wir sie miteinander vergleichen; sie sind aber auch nicht einsam, weil Jeder in dichter Nähe zu annähernd Gleichaltrigen geboren ist und diese Geburtsgruppen (Generationen) schichtweise durch Intervalle getrennt sind. Dies war immer so. Ja, wir haben auch offenbar gerade an unserer eigenen Zeit ein Beispiel dafür, was Geburtsintervalle bedeuten. Heute, wo der Blick in die Zukunft versperrt ist, steht es nämlich so, daß wir eine letzte entscheidende Geburtsschicht am Werke sehen: die von 1880, der in verblüffender Deutlichkeit die überwältigende Mehrzahl der zurzeit jüngsten Schaffenden angehört. Zwischen dieser und der nächsten ist das Intervall schon da. Das Intervall ist da, aber noch nicht, oder kaum wenigstens, die nächste Schicht. Sie ist wohl sicher schon geboren, aber noch nicht bestimmend aufgetreten. Es gibt für uns, soviel ich sehe, keinen bestimmenden Maler, der auch nur in den 90er Jahren oder später geboren wäre. Die nächste

Schicht, noch einmal gesagt, muß ja schon am Leben sein, aber geschaffen hat sie noch so gut wie gar nichts. Alle stilgeschichtlichen Vorgänge der letzten Moderne spielen sich so gut wie ausschließlich zwischen den Sprößlingen der um 1840 geborenen Generation (Liebermann, Rohlfs, dem trotz physischen Todes sehr gegenwärtigen Henri Rousseau), der um 1860 geborenen (Munch, Nolde, Kandinsky) und der um 1880 geborenen ab. Was aber folgt daraus – daraus vor allem, daß diese unbezweifelbare Tatsache gar nicht bemerkt wird, wenn man nicht generationsgeschichtlich arbeitet? Nun, daß das Intervall, dessen geschichtsbildende Bedeutung freilich noch zu beweisen ist, jedenfalls beim Blick auf die Zeit allein niemals bemerkt wird, weil es eine rein geburtsgeschichtliche Tatsache ist. Aber damit entgeht uns Geschichte! Die kunstgeschichtliche Zeit ist darum nicht leer, weil z. B. heute die ganze jüngste Kunst von mindestens 40-, eher 50jährigen und noch erheblich älteren gemacht wird. Diese sorgen dafür, daß die Zeit nicht leer von Versuchen zur Kunst oder wirklicher Kunst bleibt. Kommen aber erst die Nächsten (sie werden jedenfalls erst um oder nach 1900 geboren sein), kommen sie überhaupt, so wird der stilgeschichtliche Vorgang, den sie tragen, sich außerordentlich stark von jenen unterscheiden, die wir zuletzt beobachtet haben. Diese waren zum großen Teile in der Entwicklungsmöglichkeit einer Generation (der von 1880) vollzogen worden, in ihrer Entelechie vorgesehen. Bringen die Nächsten einen neuen Stil, so würde dieser eben nicht mehr der Stil eines anderen Lebensalters gleicher, sondern der Stil einfach ganz anderer Menschen sein. Das aber muß man zu unterschei-

den lernen. Das Gleiche gilt für alle nicht-anonyme Vergangenheit als nachweisbar begründetes, für alle anonyme als aus Schlüssen heranziehbares Kriterium. Das heißt aber: man darf nicht etwa antworten: „die Intervalle werden nicht bemerkt, weil sie eben nichts bedeuten"; sondern ganz umgekehrt: weil wir den Sinn der Intervalle (die Ergänzung zum Sinne der Generationen) nicht bemerkten, entging uns die transparente, mehrschichtig klärbare Struktur geschichtlicher Zeiten, ihre Struktur aus Generationen und Geburtsintervallen. Es ist ein Unterschied, was für Generationen, wie viele Generationen, wie alte Generationen jeweils an einer Geschichtslage aktiv beteiligt sind. Hier tritt eine sehr wichtige Möglichkeit des Bewertens auf. Das stärkste Beispiel ist die Abfolge: „klassische Kunst", „Frühbarock", „früher Manierismus" um und nach 1500. Es muß schon hier kurz darauf eingegangen werden. Die klassische Kunst von Florenz ist von einem einzigen Meister, der noch der Generation um 1445–50 angehört, von Lionardo zuerst statuiert worden. Hier haben wir den – sehr wohl einzuprägenden – Fall, daß ein Genie einsam die Schranke der Generation durchbricht, indem es (ebenfalls wohl einzuprägen) das Problem dieser Generation auf eine neuartige Weise überraschend löst. Sehen wir von ihm ab, so sind es zwei ganz eng aneinanderschließende Geburtsschichten, in einem übermäßigen, nach seinen Wirkungen von uns Allen als groß empfundenen Zeugungsstrome der Natur schnell hintereinander entstanden, die diese klassische Kunst verwirklichen: die von 1475 (Michelangelo, Giorgione) und die von 1485 (Raffael, Tizian, Correggio). Sie sind in so enger Schicksalsverbunden-

heit, daß wir sie als eine Generation, in etwas weitergreifender Zusammenfassung, betrachten dürfen. Die klassische Kunst ist nichts Anderes, als der jung-männliche Stil der um 1475 und 1485 Geborenen, orientiert an Lionardo, man könnte sagen: die Art, wie diese sich mit Lionardo auseinandersetzen. Keiner von allen hat über seine 30er Lebensjahre hinaus am „Klassischen" festgehalten. Michelangelo ist 37 Jahre alt, als er mit der Sixtinischen Decke (Jonas!) zum vollen Frühbarock übergeht. Raffael ist eben 30 Jahre alt, als er mit der Stanza d'Eliodoro das Gleiche tut. Das Gleiche geschieht bei uns gleichzeitig an Backofen, Hans Leinberger, Grünewald. Kein Jüngerer aber – das ist nun die unerläßliche Ergänzung – hat etwa Michelangelo, Raffael und ihre Altersgenossen zum Frühbarock geführt. Sie selbst allein haben sich für ihn entschieden. „Frühbarock" ist also nichts anderes als der vollmännliche Stil der um 1475 und 1485 Geborenen (ihr reifer, nicht ihr Greisen-Stil). Der Manierismus dagegen, den die länger Lebenden noch miterleben (Raffael stirbt ihm vorweg), ist tatsächlich ganz wesentlich das Werk einer neuen Generation, die um 1500 geboren ist (Cellini, Goujon, Parmeggianino, Bronzino, Pontormo). Nur Michelangelo zeigt Keime dieses Stiles schon in der Lybica der Sixtinischen Decke, dann vor Allem in den Mediceergräbern. Wie er sich schließlich an ihm beteiligt, nämlich doch generationstreu, in ganz anderer Weise, als die neue Generation der Manieristen selber, darüber vergleiche man das folgende Kapitel. Was folgt daraus? Der Schritt zum Frühbarock ist geschichtsbiologisch ein ganz anderer, als der zum Manierismus. Wer diesen letzteren verwirft, der verwirft neue Men-

schen. Wer aber den Frühbarock verwirft, der verwirft die Meister der klassischen Kunst selber. Und wie sieht dadurch diese klassische Kunst selber aus? So merkwürdig es klingt, es offenbart sich (aber nur von hier aus!) als unanfechtbare Tatsache, daß die Kunstgeschichte als Kunsturteil sich längere Zeit auf die Frühstufe einer großen Geburtsschicht als auf das Große selbst festgelegt hatte. Aber nicht die späten Träger dieses Urteils, sondern jene Großen selber haben das entscheidende, nämlich ein völlig entgegengesetztes abgegeben: sie haben diese Frühstufe überwunden. Für uns sollte sie der Maßstab sein? Klassische Kunst ist also – von dem einen vorausgehenden Lionardo abgesehen – die Frühstufe der Frühbarockmeister, d. h. aber: Klassische Kunst ist die Vorstufe des frühen Barocks. Doch damit verliert sie ihren statischen Charakter, sie erscheint als Durchgang. Der Verfasser, der sie längst so angesehen hat, glaubt jedenfalls jetzt erst die biologische Begründung dieser Ansicht selber völlig klar zu erfassen. Der erste Manierismus aber ist allerdings das Werk neuer Menschen. (Die Rolle Michelangelos ist für dessen erstes Auftreten annähernd, wohl nicht ganz, parallel der Lionardos für das Auftreten der klassischen Kunst.) Für den Manierismus sind die Meister der klassischen Kunst keineswegs mehr unmittelbar, vor allem gar nicht allein verantwortlich; für den Frühbarock sind sie es ganz allein. Man müßte also gerade den am meisten Bewunderten das Recht absprechen, in ihrem vierten Lebensjahrzehnt ihre entscheidende Form zu finden (aber gerade dann pflegt man sie zu finden), um den Frühbarock zu verwerfen. Die klassische Kunst wird dadurch nicht

kleiner. Der Wertverlust gilt nur für die Normativen. Der T. 6, 7
historisch Denkende hat vielleicht eher nur den Schluß zu ziehen, daß klassische Kunst und Frühbarock enger zusammengehören, als Frühbarock und Manierismus. Klassische Kunst–Frühbarock ist eine einfache Abfolge: ein Nacheinander innerhalb gleicher Geister. Frühbarock–Manierismus ist eine zeitlang Kampf: ein Nebeneinander verschiedener Geister. Und so ist es wohl auch rein formengeschichtlich zu sehen: Frühbarock ist Erfüllung, Manierismus ist Reaktion. Geschichtsbiologisch aber ist dieser Unterschied wieder nichts Anderes als ein Beweis für die geschichtsbildende Bedeutung des Intervalls. Am Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts sind, wie um 1926, noch keine neuen entscheidenden Künstler am Werke. Der Stilwandel lebt von der Entelechie einer, eben vollmännlich gewordenen Generation. Die nächste Geburtsschicht wird erst wirken. Die Zeit ist nicht leer von Werken, im Gegenteile: unvergleichlich reich; aber es ist ein generationsgeschichtliches Intervall da, nicht groß, kleiner als heute, aber doch ein Intervall. Erst als seine Wirkung zu Ende, in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts, kann die neue Menschenschicht, herangewachsen, als neuer Stil auftreten. (Bei uns: Meister H. L. und Benedikt Dreyer; man vergleiche die Madonna des Niederrottweiler Altars mit der Madonna „col collo lungo“ Parmeggianinos!)

Wir sind dabei bereits auf einen Faktor gestoßen, der mit dem der Generation als mit dem Menschlichen, dem Geburtsmäßigen, dem Lebendig-Geschichtlichen eng zusammenhängt, aber doch noch als eine gewisse Eigengesetzlichkeit betrachtet werden darf: das Lebensalter als solches.

Wir haben bei dem ersten Beispiel unserer Betrachtungen, dem Alter Max Liebermanns als natürlicher Begründung seines noch heute wirksamen Impressionismus, den Unterschied zwischen früher Geburt (als Geschichtslage) und hohem Alter (als persönlicher, physiologisch begründeter Existenzform) kurz betont. Sobald wir den Einzelnen nicht mehr einzeln sehen, sondern als Glied seiner Generation, so tritt also auch der Lebensaltersstil ganzer Generationen mit zu den Faktoren der Zeit! Die allgemeine geschichtliche Lage, getragen von verschiedenen Generationen an gleichzeitig jedesmal verschieden späten Punkten ihrer eigenen Entfaltung, wird noch dadurch gefärbt, daß einmal junge, ein anderes Mal vollmännliche, ein anderes Mal gealterte Menschen führende Stimme besitzen können. Dies tritt zu Tage, sowohl wenn wir ein vorübergehendes Hervortreten einzelner Generationsstimmen, als wenn wir eine völlige Gleichberechtigung im polyphonen Systeme festzustellen haben. Beides ist ja möglich (mit allen Zwischen-Nuancen). Um 1500 z. B. sind außer Lionardo sehr junge Männer offenbar bestimmend, um 1512 vollreife (die Gleichen!). Jedes Lebensalter faßt aber an sich die dem ganzen Leben eingeborene Aufgabe noch wieder in anderer Form an, oft so, daß sie fast wie eine andere Aufgabe aussehen kann. Greise stehen zu ihrem Probleme anders als Jünglinge und Männer zu dem ihren. Nicht nur diese Probleme selbst also sind von Geburtswegen in gleichzeitig schaffenden Generationen verschieden, sondern auch „der Stil, die Farbe des Erlebens selbst, die auf sie angewendet werden". (Pinder, Kunstgeschichte nach Generationen; in: Festschrift für Johannes Volkelt, Leipzig 1926.) Denken wir an das Jahr

1664 in Holland. Damals hat Frans Hals sein einzig-herrliches Gruppenbildnis der Spitalvorsteherinnen geschaffen. Er ist 1580 geboren, in einer gewaltigen Generation, der Rubens, Elsheimer und Laestman, Reni, Domenichino und Feti angehören. Es ist (vgl. S. 50ff.) die erste, in der der Hochbarock unangetastete Herrschaft besitzt. Er besitzt sie in dieser Generation, nicht durchweg in ihrer Wirkungs-Zeit, denn – man denke an Rubens neben Greco – diese Generation ist mehr als ein Jahrzehnt zugleich mit dem späten Manierismus schaffend am Platze gewesen und hat in ihren überlebenden Vertretern das Ende des ersten Hochbarocks noch miterlebt. Um 1664 stehn wir zugleich 5 Jahre vor dem Tode Rembrandts. Er ist 26 Jahre jünger als Hals, 29 Jahre jünger als Rubens. Er hat eine sehr große Entwicklung durchgemacht, hat in den späteren 30er Jahren mit Rubens parallel brutal-grandiosen Hochbarock geschaffen, hat seine Wendung um oder bald nach 1640 erlebt (der Engel auf dem Dresdener Manoah-Opfer, 1641, ein Astralleib, gegen den wadenstark fortstrampelnden des kleinen, aber groß gemeinten Tobiasbildes im Louvre von 1636 kann sie überzeugend schnell beweisen); nun schafft er seine letzten tragischen Selbstverklärungen in einem Stile, den man eigentlich nicht mehr barock nennen möchte, der jedenfalls kein erster Hochbarock mehr ist. Schon aber sind Potter, Steen und Fabritius am Werke gewesen (20 Jahre jünger, der letztere durch eine Katastrophe schon 1654 fortgerafft). Und man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß z. B. bei Fabritius schon das Gestaltliche nicht mehr hell aus dunklem Grunde aufschimmert, sondern sich dunkel von hellem Grunde, von einem weniger magisch-atmosphärenhaften,

T. 1 einem weniger hauptsächlichen, dafür gegenständlich differenzierteren Grunde abhebt – mit einer größeren Eigenbedeutung der Gestalt selbst also. Und schon sind auch noch etwas Jüngere in unmittelbarster Nähe: die Delfter Meister des Interieurs wachsen heran, Pieter de Hooch und vor allem Vermeer. Daß dieses alles gleichzeitig da ist, macht die Zeit um 1664 aus. Eine Polyphonie, in der zugleich die Lebensalters-Stile mitklingen, als besondere Tönung und Schattierung der Generationsstimmen. Was kann darüber ein einzelnes Werk aussagen?

Wir blicken auf das berühmte Bild der Spitalvorsteherinnen von Frans Hals. Was überkreuzt sich da? Lassen wir das Europäische, das Holländische, selbst (zum Teil wenigstens) das einmalig Frans-Halsische in den Hintergrund treten. Es bleibt erkennbar die Generation des Hochbarocks (um 1580), die den schlagenden Ausdruck, die nahe, dramatische Repräsentation des Individuums prägt – hier nicht anders, als sie dem früheren Frans Hals selbst im Brüsseler Bildnis des Willem van Heithuysen gelungen; ganz anders aber als in irgendeiner Menschendarstellung etwa der Vermeer-Generation, die diese Absicht nicht mehr kannte, vielmehr in der anonymisierten Figur (am liebsten in Rückenfigur und Spiegelbild, im „zweiten", im Hintergrundsbilde) ihre Lieblingsform sah. Es ist zugleich erkennbar der Lebensalters-Stil eines 84-jährigen, – nur ein solcher konnte dieses versteinte Übermaß von Erfahrung, von Geschichte, von gewußter Todesnähe in Köpfen und Händen (vor Allem!) darstellen. Und es ist zugleich erkennbar die Zeitfarbe von 1660, die schon erlebte und vorausgesetzte Wendung um 1640 (die selbst für die holländ-

dische Tracht, als Übergang zu strenger Farblosigkeit, erwiesen ist), die Stille, das schweigende Verharren, die Rahmenverwandtschaft der Formen – die Mittel zugleich der Vermeer-Generation:

Die Zeit also und die Generation und deren Lebensalter! Es ist nicht wahr, daß die geschichtliche Stellung des Halsschen Bildes aus einem einfachen Zeitbegriffe „Holland um 1660“ zu erfassen sei. Der Intuitive fühlt auch in Wahrheit die verschiedenen Faktoren, die hier wirken, heraus. Aber nun muß man auch den Schluß ziehen, daß der „Zeitpunkt 1664“ mehrdimensional ist – schon im Ausdruck eines Werkes gespiegelt.

ENTWURF EINER KUNSTGESCHICHTE NACH GENERATIONEN

Vorbemerkung: Die relativ stetigen Faktoren

Es wird an der Zeit sein, das im vorigen Kapitel Behauptete an einem Blicke durch unsere europäische Kunstgeschichte zu erproben, soweit sie nicht-anonym ist. Das Ziel der ganzen Untersuchung ist ja Sinn und Verhältnis der zeitlichen Faktoren in der Geschichte unserer europäischen Kunst. Ihr Problem für die Betrachtung zu isolieren, ist erlaubte Methode.

Erinnern wir uns jedoch – denn jede wissenschaftlich gemeinte Problem-Isolierung muß bewußt gemacht werden – zunächst daran, daß den zeitlichen, den Faktoren der Wandlung andere gegenüber stehen, die, dunkel vorausgesetzt, doch bisher nicht benannt wurden: die relativ stetigen. Wir wollen sie relativ stetig nennen, weil auch in ihnen schließlich doch noch ein zeitliches Element, ein Element des Werdens liegt, das wir nur unter dem vorherrschenden Ausdruck der Stetigkeit nicht mehr wahrzunehmen pflegen. Stetigkeit bedeutet von der Geschichte unabhängiges Walten (also natürlich nur ein relativ unabhängiges).

Es gibt eine Kunstgeographie. Es gibt zunächst einen gewissen Erdraum für diejenige Kultur, der allein unsere Problemstellung gilt. Sie ist in ihrem Kerne durch einen

zugleich geschichtlichen Vorgang, der nur zurückliegt, topographisch abgegrenzt. Wo das Reich Karls des Großen seine dichteste Kraft hatte, etwa zwischen Loire, Weser und Tiber (schon recht reichlich gerechnet), da wirkt noch heute die künstlerisch zeugende Kraft Europas am deutlichsten, da ist die überwältigende Mehrzahl unserer entscheidenden Künstler geboren und tätig gewesen. In diesem Raume liegen Paris und Florenz, Reims und Basel, Amsterdam und Augsburg, Dijon und Siena, Antwerpen und Nürnberg, Brügge und Venedig. Die Grenze ist gewiß nicht ganz scharf, und Europa ist vor Allem nicht damit zu Ende. Wir vergessen weder Spanien noch Skandinavien, weder Westfrankreich noch Süditalien, weder England noch Ostdeutschland. Aber man sollte sich doch klar machen, daß nach Westen und Osten von Lotharingien, nach Norden von Westfalen, nach Süden von Rom aus die Dichtigkeit der künstlerischen Zeugung langsam abnimmt, nicht ihre Qualität im Einzelnen, nicht der Grundcharakter ihrer Farbe. Es gibt – verglichen mit jeder anderen Art Kultur, mit allen, die wir exotisch nennen, Hochkulturen wie geringeren – heute etwas wie einen stabilierten europäischen Nationalcharakter, den wir, allerspätestens für alle nicht-anonyme Kunstgeschichte, als stehenden, stetigen Faktor bezeichnen dürfen, wiewohl auch er ein Werden in sich hat. Die Exoten sind sich sämtlich über ihn als Tatsache einig, und wir beginnen, trotz unserer furchtbaren politischen Zerrissenheit, ihn selber immer klarer zu empfinden. Die Beobachtung der Generationen könnte berufen sein, ihn auf eine geschichtlich eindringlichste Weise zu bestätigen – wenn nämlich über die Grenzen der Länder, selbst der Völker hinweg ein natürlicher Parallelis-

mus der Geburtsschichten, ja oft eine erstaunliche Verwandtschaft, selbst Gleichheit der Grundprobleme sich ergäbe. Vom Sachlichen, der Behandlung europäischer Kunst als Einheit aus, zunächst in einem 12semestrigen Turnus an der Universität Leipzig, ist der Verfasser noch einmal zu der endgültigen Überzeugung gekommen, daß diese innere Einheit wirklich vorliegt, und zwar nicht nur – was Niemand bestreiten wird – als eine Geschichte der „Einflüsse", des Austausches, der Problem-Wanderungen (die es sicher gibt), sondern noch in einem tieferen, natürlicheren Sinne, der ebenfalls immer allgemeiner gefühlt und hier nur bewußt zum Ausdruck gebracht wird: als Geschichte des Wachstums, des Werdens, der Problem-Geburten. Dieser europäische Charakter ist heute ein „stetiger" Faktor. Keiner kann über ihn hinaus. Keinem ist es freigestellt, als Chinese oder Neger zu denken (als Wunsch schon eine Hirnverbranntheit, deren Europa sich schämen sollte); er muß, selbst wo er von Ostasien oder Polynesien sich anregen läßt, europäische Kunst machen, in den Naturgesetzen europäischer Wachstumseinheit sich ausdrücken. Gauguin ist ein wundervolles Beispiel dafür, wie selbst sentimentalische Anbetung einer fremden menschlichen Naturwelt, selbst Ekel am Europäertume, dennoch einen Ausdruck findet, der rein europäisch ist, der das Angebetete als Objekt europäischen Gefühles in Wahrheit überwindet. (Denn alles Noa-Noa setzt keinen Maori in den Stand, ein Gauguinsches Bild zu malen. Dazu muß man Europäer sein.) Die Feststellung eines allem Exotischen gegenüber einheitlichen europäischen „Nationalcharakters" ist das gerade Gegenteil jener „Menschheitsschmeichelei" (Thomas Mann), die immer noch in jungen

europäischen Gehirnen spukt, ihren Höhepunkt aber wohl schon wieder überschritten hat, um dem Gefühle zu weichen: selbst wenn uns China oder Indien tatsächlich überlegen sein sollten – sie stellten selbst dann nicht die uns vielleicht noch erreichbare höhere Stufe eines allgemein gleichen, menschlichen Wesens dar, sondern ein uns unerreichbar fernes anderes Wesen. Es gehört kein Mut mehr dazu, dies auszusprechen. An Spenglers in vielen Einzelheiten anfechtbarem, als Ganzes imposantem Buche ist die Differenzierung dieser natürlichen Wesensunterschiede der unverlierbarste Wert. Jeder, der etwa in China war, wird es im Grunde bestätigen. Es handelt sich um eine europäische Wachstumseinheit, die die Naturtatsachen des Blutes und seiner Geschichte nicht umstößt, sondern gerade bekräftigt. Weil wir so eng verwandt sind, verwandte Naturgeschöpfe verwandter Kultur und Geschichte – dadurch haben wir eine nur-europäische Kunst. Weil wir anders sind als die uns fremden Menschen, ist diese Kunst einheitlich anders, als jede andere. Und sehr wahrscheinlich ist auch das Gesetz der Generation ein spezifisch-europäisches. Denn es ist ein Gesetz der Wandlung, des aktiven Veränderungstriebes. Es entspricht dem geistigen Wikingertum unserer Kultur, für die nichts bezeichnender ist, als daß – worüber die Bewunderer Ostasiens so gerne höhnen – allerdings wirklich eine Rembrandt-Zeichnung von 1633 schon eine andere Geschichtslage darstellt als eine Zeichnung des gleichen Meisters von 1632 – und damit allerdings ein Problem. Für uns ist Wandlung ein Selbstwert. Er besteht, ob wir an ihm irre werden und etwa die Weisheit des Ostens als Ideal bestaunen mögen oder nicht. Selbst indem wir diese

in irgendeiner positiven Form, als mögliches Ideal, in unser Weltbild einfügen, tun wir etwas, wozu der Exote gar nicht imstande ist – auch das ist geistiges Wikingertum. Aber eben zu diesem sollten wir Ja sagen, auch heute noch, wo wir seine bitteren Gefahren als „Kitsch" in jeder Form erleben müssen. Nicht weniger bezeichnend ist, daß wir die einzige Kultur sind, die alle anderen entdeckt hat, aber von keiner andern entdeckt worden ist. Kolumbus hat Amerika wiederentdeckt (nach den Wikingern), aber niemals die Indianer uns; Marco Polo hat China aufgesucht, nicht die Chinesen uns. Homer – denn Griechenland ist das erste innerlich große Europa – hat das Meer dichterisch entdeckt, das doch auch wieder so weit ausgreifend, so triebhaft expansiv nur der Europäer befahren hat. Die Phönizier, an die man noch denken darf, sind uns immerhin auch nach Blut verwandter als alles wirklich Tief-Asiatische. Dieser ganze, heute als tragisch-ruhlos, zerstörerisch empfundene und gewiß auch selbstzerstörerische Trieb, ein Heroentrieb jedenfalls, ein tapferer und großartiger, lebt in unserer Wissenschaft und Technik, in unseren Erfindungen und Entdeckungen wie in unserer Kunst, und er lebt gerade darin, daß sie sehr wahrscheinlich nicht nur für unsere Kenntnis, sondern objektiv, als ihr Merkmal, die nuancierteste Geschichte besitzt. Man sagt China nach, daß es die Idee der Vollendung in einer uns unbekannten Größe verwirkliche. Das wird so sein – unser eingeborenes Ziel heißt gar nicht Vollendung, sondern Verwandlung. So erkennt man, wie stetige und zeitliche Faktoren sich verschlingen. Der Faktor der Wandlung ist unser stetig-europäischer.

Ebenso sichere (relativ) stetige Faktoren aber haben wir natürlich in den Unterschieden, die uns trennen. Es gibt – ob unsere Begriffsbestimmungen ihnen gewachsen sind oder nicht –, es gibt einen deutschen, französischen, italienischen nationalen Kunstcharakter. Er wirkt sozusagen senkrecht zu Allem wieder, was zeitlicher Faktor der Wandlung genannt werden darf, und er schafft etwa zwischen den Prophetenreliefs der Bamberger Chorschranken und Werken von Dürer und Cornelius (Vöge hat gerade diese Zusammenstellung einmal gemacht) eine Verbindung, die nach einer anderen Richtung genau so wirklich ist, wie diejenige des Bamberger Plastikers, Dürers und des Cornelius jedesmal zu ihren Zeit- und sogar Generationsgenossen anderer, bluts- und schicksalsverwandter Nationen. Dem Gesamt-europäischen eingeschrieben, sind also auch die Nationalcharaktere relativ stetige Faktoren, d. h. solche, deren vielleicht vorhandene Schwankungen so verhältnismäßig gering sind, daß wir sie nunmehr (obgleich durch Werden entstanden) für unsere, so kurzen Beobachtungsstrecken als geschichtsunabhängig, als von dauernd gleichmäßiger Wirkung empfinden. Das Gleiche gilt auch von den Stämmen. Es gibt etwas, das florentinisch ist, in Giotto, wie in Donatello oder in Michelangelo; etwas, das sienesisch-umbrisch ist, in Duccio wie in Melozzo oder in Raffael; etwas, das schwäbisch ist, in Multscher wie in Holbein, im Charakter einer schwäbischen Straße, wie in dem einer schwäbischen Barockkirche wirksam. Und so fort. Es wird auch in der Differenzierung der Länder eigentümliche Parallelismen geben. Man mag nicht ganz mit Unrecht das Verhältnis des Holländischen zum Deutschen mit dem des Venezianischen

zum Italienischen vergleichen, das des Umbrischen zum Florentinischen mit jenem des Schwäbischen zum Fränkischen. Die Hauptsache: auch die Charaktere der Stämme sind zum Stetigen gewordene Faktoren. So wird es auch Familiencharaktere geben und schließlich – sehr entscheidend – das relativ Stetige des individuellen Charakters, das durch alle Wandlungen hindurch Rembrandt nur rembrandtisch, Dürer nur dürerisch schaffen heißt. Stetiger Faktor bedeutet ja eben nicht Unveränderlichkeit, sondern feste Bahn des Sich-Veränderns. „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt." Er heißt Wesen; die zeitliche Auswirkung des Wesens, in ihrer natürlichen Determination, nennen wir Entelechie.

Wir wollen uns nur noch sagen, daß die Entelechien des Europäischen, Nationalen, Stammlichen in sehr großen Individuen noch einmal ihre – äußerlich schmale, innerlich sehr bedeutsame – Analogie finden. Das Gesetz der rhythmischen Periode, das uns Stile und Generationen (das Letztere ist nunmehr zu zeigen) lehren, lebt auch noch in großen Individuen. Das Bild der alternierenden Folge von Wellenbergen und -tälern trifft auch auf die Entwicklung der (als stetiger Faktor) geprägten Form Donatello oder Dürer oder Rembrandt zu. (Donatello ist ein besonders großartiger Fall.)

Es ist übrigens neuerdings sehr wahrscheinlich geworden, daß es noch einen anderen stetigen Faktor gibt, der ursprünglich auf ein Werden, vielleicht auf irgend etwas, das dem allerletzten Rassenbegriffe gleicht, zurückgeht, nunmehr aber steht. Es sind die offenbar übernationalen und überstammlichen Gegensätze der Typen. Sie sind mit Vorsicht zu behandeln, dürfen aber doch als eine höchst wahrscheinlich

existierende, der Wissenschaft neuerdings erst aufgehende Tatsächlichkeit nicht mehr einfach verschwiegen werden. Für unsere Fragen ist, falls sie nur existieren, es gleichgültig, wieweit sie ursprünglich auf „Rassen“ zurückgehen – dies eben, weil wir es nur mit einer kurzen Beobachtungsstrecke zu tun haben. Die Typenlehre steckt erst noch in den Anfängen, und doch ist ihr Gegenstand kaum mehr wegzuleugnen. Es sei auf die schärfste, beinahe antithetische Prägung verwiesen, die heute von der Medizin her auf die Geisteswissenschaften zustrebt. Die innere Medizin (z. B. Morawitz in seiner Leipziger Antrittsvorlesung 1926) redet bereits mit sicherer Erfahrungsgewohnheit von den zwei Grundtypen der Lang- und Breitmenschen. Das ist vom Physiologischen her gesehen. Die Psychiatrie (Kretschmer), in bedeutsamer Nähe zu den Kulturwissenschaften, beginnt nun aber, Typen von Körperbau und Charakter zu unterscheiden, wie den leptosom-schizothymen (von den Nebenarten schweige ich hier) und den pyknisch-zyklothymen. Kulturraum samt allen sonstigen Umweltbedingungen, Nation, Stamm, Familie – und durch alles hindurch sehr entschieden der Typus – sprechen im Individuum, das obendrein noch alle diese Unterbedingungen mit seiner Einmaligkeit, mit gerade seiner Proportion, Prägung und Färbung überbaut. Wir werden sehen, daß sehr wahrscheinlich in den Typen die möglichen Träger polarer Gegensätze der künstlerischen Form gegeben sind, daß sie vielleicht als die prädestinierten Einzelvertreter der beiden Grundmöglichkeiten europäischer Kunst zu begreifen sind: Form aus Hingabe und Form als Auferlegung. Denn der eine ist milieufeindlich, gesetzgeberisch, auf Enthebung aus der allgemeinen Bedingtheit, der andere milieu-

empfindlich, einschmelzend, auf ihr gläubiges Hinnehmen bedacht.

Aber nun fragen wir zunächst nach dem Vorgange des Generationsrhythmus selbst. Er ist Tatsache und Geheimnis. Ob wir das „erklären“ können, ist nicht entscheidend, wenn wir es sehen. Alles was hier gesagt wird, ist ohnehin ein Angriff auf die Alleinherrschaft des Sprachlichen, in dem – das kann jeder jeden Tag beobachten – der verführerische Wunsch, eine gegebene „Erklärung“ möge eine Tatsache bestätigen oder entwerten, immer enthalten ist. Es ist ein Vorstoß auf gläubige Anschauung auch des „Unerklärlichen“, mithin Zweifel am Werte des Erklärens. Sagen wir uns, daß „Erklären“ zu wenig erklärt, daß wir betrachten wollen und deuten dürfen, ohne die Pflicht (die der reinen Philosophie ja gerade wegen ihrer eigentlichen Unerfüllbarkeit das Leben verleiht), die letzten Gründe schließlich dafür zu durchschauen, daß es „überhaupt etwas gibt“.

Skizze: Nicht-anonyme Kunstgeschichte nach Generationen

Tatsache und Geheimnis gehören in das gleiche Gebiet, wie die Duplizität und Triplizität der Fälle, wie das Gesetz der Reihe überhaupt. Beispiele, in diesem allgemeineren Sinne zunächst, aber erst recht auch in dem besonderen der Generationsgeschichte, gibt es in geradezu erdrückender Menge. An den Rändern zwischen anonymer und nicht-anonymer Kunstgeschichte tritt z. B. die schon oft beachtete, erstaunliche Parallele zwischen Fra Angelico (1387–1455) und Stephan Lochner († 1451) auf. Hier ist beim Einen nur das Todesdatum bekannt, wir sind also auf einen Wahrschein-

lichkeitsschluß angewiesen, dem man zunächst nachsagen könnte, daß er für die Generationsgeschichte das zu Beweisende schon voraussetze. Auffallend ist jedoch, wie Beide die Stimmung einer „älteren Zeit“, ihr innerliches Ziel, bis an die Mitte des 15. Jahrhunderts hin festhalten, wie Beide zugleich sich der Mittel einer jüngeren Stilwelle bedienen, wie Beide unter dem Zusammentreffen älterer Ziele und jüngerer Mittel auf die Idee der transparenten, wie von Kerzen durchleuchteten, linear durchrieffelten Figur, ja, auf verwandte Farbigkeit kommen. Die Anerkennung der Zentralperspektive in den Fresken der vatikanischen Nikolauskapelle ist nur Mittel – das Ziel ist „trecentistisch“, genau so wie sich Individualisierung des Gestaltlichen und holde Typik in der Darmstädter Darbringung begegnen. Der gleichgerichtete Abstand der inneren Ziele gegen das nur Gleichzeitige aber Jüngere ringsum erlaubt, auf sehr ähnliche Lebensdauer, bei der Nähe der Todesdaten also auf große Nähe der Geburten zu schließen. Noch für die nächste Generation, die um 1430, sind die italienischen Zahlen besser zur Stelle. Daß Desiderio (1428), A. Rosselino (1427) und Mino da Fiesole (1431) Generationsgenossen sind, ist doch wohl wirklich bestimmender, als daß sie „gleichzeitig“, z. B. schon mit Donatello, noch mit Michelangelo, lebten. Daß A. Pollaiuolo (1429), Mantegna (1431), Tura (1430), Verrocchio (1435), sicher auch Gentile („um 1429“) und Giovanni Bellini nicht nur Zeitgenossen sind, macht ihre Verwandtschaft als Naturvorgang verständlich: Generation von 1430. Pacher und Schongauer müssen, wie Memling, ihr angehört haben. Es folgt eine sehr deutliche Generation um 1450. Ist es nicht eindrucksvoll und mehr als Zufall, daß die Vollender des Quattro-

centistischen in Umbrien und Florenz, Perugino und Botticelli, beide 1446 geboren sind? Dazu Botticini (1446), Montagna (1445), Ghirlandaio (1449), Francia (1450). Es gibt Zeiten, in denen die Intervalle sehr klein sind, ein überwältigender Lebensstrom auffallend schnell hintereinander entscheidende Geburtsschichten erzeugt. Es sind zuweilen kritische, es sind vor Allem aber solche Zeiten, deren reine Qualität uns unvergeßlichen Eindruck macht. Als schon innerlich später, wenn auch noch ganz nahe, noch als Generation mitzurechnen, heben sich Signorelli (1451) und Lionardo (1452) ab. Aber nun folgt doch gleich wirklich ein Intervall – als habe Lionardo vor Allem, der eine wahrhaft Vorgeborene, genügt, den verstärkten Fluß der Zeugung zu sichern. Daß Piero di Cosimo (1462) in dieser Lückenzeit (das ist sie nach den Geburten, nicht nach den Werken!) zur Welt kam, sieht man ihm an – ist die Behauptung wirklich zu gewagt, daß schon in dem vereinsamten Geburtsjahre der natürliche Untergrund seines so reizvollen Sonderlingswesens, seiner auch stilgeschichtlichen Vereinzelung liegt? Er hatte – von dem einen, ebenfalls in Zwischenstellung befindlichen, Lorenzo di Credi (1459) abgesehen – keine Brüder, auch generationsgeschichtlich. – Aber um 1475 wird eine große Bruderschaft geboren, die Meister der klassischen Gestaltenkunst. Sie tragen schon den Keim zum Frühbarock, fast zum Manierismus, in sich; die länger Lebenden tragen ihn aus. Dürer (1471), Cranach (1472), Burgkmair (1473) bedeuten für Deutschland Ähnliches, wie für Italien die um 1475 geborenen: Fra Bartolommeo (1471), Michelangelo (1475), Sodoma (1477), Giorgione (1478). Solari, Luini, Bugiardini (1475) ergänzen den Generationscharakter. Knapp zehn Jahre später folgen

lauter Meister einer nach dem Träumerisch-Weichen, Zuständlichen, reiner Malerischen zielenden Formgesinnung. Gewiß, die stetigen Faktoren vergessen wir nicht. Giorgione ist Venezianer und schon dadurch malerischer als Michelangelo. Aber eben als Venezianer ist gerade er, der Altersgenosse des Florentiners, der erste wirkliche Cinquecentist, gerade er reißt das träumerische Venedig hoch, gerade er kann, wie Michelangelo, den Lionardo begreifen: er hat das Blut der Michelangelogeneration in sich, das ist ein Teil, ein Teil der Basis seines persönlichen Geheimnisses. Ähnliches bedeutet die Überwindung des Sienesischen bei Sodoma. Nicht weniger auffallend durchdringt, ja besiegt fast der Generationscharakter „um 1485" das Florentinische in Andrea del Sarto (1486). Wie Dosso Dossi (1483), wie Franciabigio (1482), wie Sebastiano del Piombo (um 1485), wie Beccafumi (1486) lebt er in einer Welt, die von Florenz her nicht zu erwarten war – wie denn Geschichte überhaupt nicht das zu Erwartende ist und dennoch nicht sinn- und regellos –, in einer fast romantisch-duftigen Farbigkeit. Und strittige Werke gab oder gibt es infolgedessen zwischen Sarto und Franciabigio, Sebastiano und Raffael, ja sogar Sabbatini (1485) und Raffael. Nach Raffael (1483) könnten wir ja überhaupt diese Schicht benennen, wie die kurz vorangehende nach Michelangelo. Raffael ist Umbrier. Es scheint, daß stetige Faktoren (hier Stammescharaktere) immer dann führend werden, wenn zeitliche (hier Generationsstile) sie brauchen. Im Großen sind so die Nationen immer dann führend, wenn der (entsprechend erweiterte) gesamteuropäische Augenblick eine Forderung stellt, die gerade ihre Anlage besonders gut erfüllen kann. Wir stehen hier soeben bei einer Epoche,

die Italien an die Spitze bringen mußte – wo es ja keineswegs (wie wohl Burckhardt glauben mochte) in allen wesentlichen Epochen stand, keineswegs u. a., als etwa wirklich organische Architektur und von ihr aus groß-lebendige Architekturplastik das für Europa Geforderte war, im 13. Jahrhundert. Was aber die Raffaelgeneration angeht, die Geburtsschicht der für damals besonders malerischen Maler, so kann uns höchstens der Reichtum des Wettbewerbes in Bedrängnis um den führenden Namen bringen: auch Tizian und Correggio, deren Geburtsdaten nicht einwandfrei feststehen, sind mit großer Wahrscheinlichkeit hierher zu rechnen. Wir kennen Grünewalds Geburtszeit nicht; sehr wahrscheinlich aber war er auch durch sie, was Sandrart von ihm sagte: der deutsche Correggio. Auch Palma Vecchio muß im Anfang der achtziger Jahre geboren sein, wie bei uns die Maler des Träumerisch-Phantastischen, wie Altdorfer und Baldung (beide um 1481), sehr wahrscheinlich auch Wolf Huber. Nicht Florenz, dessen stetiger Charakter nach Gestalt und Linie, nach Zeichnung und Dramatik zielt, sondern Umbrien und Oberitalien stellen jetzt die Führer; in Deutschland nicht Franken, sondern das Donautal, der Ober- und der Mittelrhein, die malerischen Stromländer. – Die Meister der Michelangelo- und der Raffaelgeneration sind also sehr deutlich gegeneinander abgesetzt. Gleichwohl sahen wir schon den übergeordneten Zusammenhang, der sie umfaßt. Sie sind sämtlich Meister der klassischen Gestaltenkunst. Sie vollzogen sämtlich noch den Übergang aus dem Klassischen ins Frühbarocke. Und eben, weil sie ihn ausschließlich selbst vollzogen, wird man wohl den Begriff der „Klassischen Kunst“ neu zu sehen haben: als Vorstufe

des Frühbarocks. Wer lange genug lebte, sah auch noch den T. 6, 7
Übergang zum Manierismus. Selbst Michelangelo, der diesen noch mitgetragen, hat ihn doch anders, immer noch unter dem inneren Ziele seiner Generation gesehen, vereinsamt wie seine Generation selbst in der Zeit des mittleren und späteren 16. Jahrhunderts. Nie haben seine Figuren völlig die Aktivität, die Schwere wenigstens, verloren, die der Generation des Schöpfers eingeboren war. – Den neuen Stil des Manierismus, einen sonderbar passivischen, in dem Form etwas ist, das man der Gestalt antut, das man ihr auferlegt, in dem sie dekorativ zerbogen, unstatisch ins Flächenhafte gezwängt, schließlich wie vom Unendlichen her zusammengepreßt erscheinen wird, hat wesentlich als neue Generation die „um 1500" getragen. Barend van Orley, Hans Vischer, G. Romano (1492) leiten zu ihr hin. Rosso Fiorentino und Pontormo (Beide 1494!), Primaticcio und Parmeggianino (Beide 1504!) begrenzen ihr entscheidendes Jahrzehnt. Jan van Scorel und Lucas van Leyden (1495 und „um 1494"), Cellini (sicher auch Goujon!), Pierino del Vaga, H. S. Beham, Amberger (um 1500), Bronzino und Aldegrever (Beide 1502!), ebenso Heemskerk (1498), Coxyen (1499), Holbein d. J. (1497) und Moretto (1498) wurzeln leiblich und dadurch geistig in diesem Jahrzehnt – dem Jahrzehnt ihrer Geburt, nicht ihrer Erfahrungen.

Die Sprache der Duplizitäten vereinigt sich mit der des weiteren Zusammenhanges: das sind jene Meister, die Europa nach dem klassischen das eigentlich moderne Porträt geschenkt haben, das kühl und stolz psychologisierende, aber auch das verräterische der gespaltenen Seelen, der sich verpanzernden Nervosität; zugleich die manieristische Verän-

derung und verzerrende Vergesetzlichung der klassischen Komposition: das Diagonalenkreuz anstatt des gleichseitigen Dreiecks, die vordringliche Linienkonsonanz an Stelle der (schon früh-barocken) Dissonanz; die überlangen Gestalten (Bronzino und Aldegrever!); die Schule von Fontainebleau; das Kleinmeisterliche; das Dekorativ-Klassizistische anstatt des Klassischen; und so oft die helle, weißliche, gebrochene, kranke Farbe statt der breit ruhenden und gesund träumenden, die der vorangehenden Schicht gemäß war. – Um 1515 wird die nächste, weiterbauende Schicht geboren. Palladio (1518) ist ihr Architekt. Aber so gewiß das Problem der manieristischen Architektur noch bewußt gestellt werden muß, so gewiß ist doch in jener Epoche die Baukunst nicht führend. Pieter Aertsen (1508) und Fr. Clouet (1510) stehen noch in Zwischenstellung. Niccolo dell'Abate und Ammanati (1512), Vasari (1511), J. da Ponte (1515), Tintoretto (1518), Cornelis Floris (1514), Antonis Mor (um 1519), sicher auch Sanchez Coello, der um 1593 „sehr alt" starb, sind die entscheidenden Namen. Das Problem ist neben dem Porträt (Mor und Coello) eine neue Form der Massenbeherrschung: jene im Grunde unstatische, in konkaven Bildräumen farbig schwebende Gestaltenwelt, die Jakob Burckhardt, dem nachträglichen Generationspatrioten vorausgehender Schichten, so grauenhaft unerträglich war. – Die manieristische Plastik tritt vor allem in der Schicht „um 1525/30" noch einmal sehr nahe an die Aufgaben der manieristischen Malerei. Giovanni da Bologna (1528) und Al. Vittoria (1525) geben den Grundklang. Diese Plastik ist unstatisch. In ihren Frauenraubgruppen (noch bis zu Adriaen de Vries) ist nicht, wie bei Bernini, der kraftstrotzend dastehende Räuber, sondern die

hochgehobene Geraubte der eigentliche, nämlich passivische Wert. Das manieristische Stilmittel der aufdringlichen Linienkonsonanz feiert Triumphe. Die Drehlinie, um die wir den Formen nach uns herumzuwinden haben, ist nur die Parallele der Plastik zur Malfläche manieristischer Bilder, die, eigentlich ohne feste untere und obere Grenze, die Komposition wie den Ausschnitt eines hinab- oder hinauflaufenden Filmstreifens erscheinen läßt. Kein Zufall, daß das berühmteste plastische Werk der Generation eine herabfliegende Gestalt ist: Giovannis Merkur, schon von Cellini vorgeahnt. Nicht Statik, sondern Schwebung. Viele mögen es gekünstelt finden, wenn auch P. Breughel d. Ä. (um 1525) in diesem Zusammenhange erscheint. Aber die Länge vieler Figuren – das bequemste Mittel zur Unterwerfung unter beherrschende Ausdruckslinien –, die herbstliche Melancholie seiner grandiosen Naturauffassung, die sinkende Diagonale (Gleichnis von den Blinden und Lahmen) gegenüber der steigenden des Barocks, das überall durchblickende Todesbewußtsein – der innerste Kern und Trieb des reifenden Manierismus –, dies alles ist kein Zufall, ist in nordischer Form Geschlechtsgabe, Generationsstimmung, Geburtsschicksal. – Die letzten Manieristen sind um 1550 geboren, nahe zusammen mit den (etwas späteren) Meistern des Hochbarocks, so wie die Impressionisten (noch näher!) zusammen mit jenen der Form-Verfestigung. Greco (1547) ist der entscheidende Name. Hier ist der ursprünglich mehr dekorative Stil expressiv geworden. In Leandro Bassano (1551), B. Spranger (1546), Hans von Aachen (1552), Jacopo Chimenti und Goltzius (beide 1558!) klingt er aus. Hubert Gerhart und Adriaen de Vries geben den letzten Ausdruck in der Plastik. Daß ihre

Brunnen noch (wie vorher der Nürnberger Wurzelbauers) dünnstrahlige Wasserlinien geben, ist typisch manieristisch. Die Carracci aber (1555, 1558, 1560) und Caravaggio (um 1565) sind die ersten Meister energisch lebenbejahender, hochbarocker Gestaltenmalerei. In Cornelis van Haarlem (1562), Tobias Verhaegt (1561), Abraham Bloemaert und Joseph Heinz (beide 1564) begegnen sich alte und neue Form. Es soll ein Kampf ausgefochten werden. Bald nach 1600 wird er offenbar (da tritt schon Rubens auf!); die um 1550 bis 1565 geborenen tragen ihn in sich, von Geburt aus. Die Schichtungen erscheinen hier etwas verschwommener – offenbar, weil auch „Stile" im Großen noch etwas von Lebewesen an sich haben, und weil jetzt, in einer Krisis, Manierismus zum Hochbarock gewandelt werden soll. Diese Generation ist, wie ihre „Zeit", nämlich die ihrer vollmännlichen Kraft um 1600, eine des Überganges (wie später genauer bestimmt werden soll).

Von den nächsten Generationen, die zahlenmäßig überwältigend reich sind, soll nur das Aller-wichtigste genannt werden. Daß Inigo Jones und Elias Holl beide 1573 geboren sind, mag als schöner Fall von Duplizität vermerkt werden. Entscheidend sind aber die Maler. Die Generation um 1580 ist die erste, in der der Manierismus nicht mehr diskutabel ist. Er ist es nicht mehr in ihr – er ist es wohl in ihrer Zeit! Die Generation als solche aber schafft reinen Hochbarock: G. Reni (1575), Rubens (1577), Elsheimer (1578), Snyders (1579), Frans Hals (1580), Domenichino, D. Feti und B. Strozzi (sämtlich 1581), Pieter van Laer (1582), P. Laestman (1583) genügen zur Charakteristik. Strömende, aktive Kraft der Gestalten, positive Energie des

Körperlichen, die bis zum Schein des Unendlichen geweitet werden kann, statt, wie im Manierismus, von ihm her wie angstvoll zusammengepreßt zu werden (Umkehrung der Richtung!); dazu durchweg noch eine vom Manierismus ererbte Linearität, die in den scharfen Modellierungsschatten bei Laestman wie bei Domenichino, bei Hals wie bei Feti auftritt. Zugleich der neue Sinn für das Natürlich-Gesellschaftliche und Genremäßige (Hals, van Laer, Feti). – Um 1600 entstehen dann jene zunächst fraglos Hochbarocken, deren Entelechie schon die Wandlung zum stilleren, klassizistischen, zum ersten Spätbarock vorsieht: Poussin (1594); die Porträtisten des Adels Velasquez und van Dyck (beide 1599!); Cl. Lorrain (1600) und J. van Goyen (1596) für die Landschaft; Zurbaran (1598) und P. da Cortona (1596) für die große Komposition; dazu Alonso Cano (1601), Champaigne (1602) und Palamedes (1601)! Im ganzen eine Wendung zum Nobleren, aus dem stürmischen Rasen der Rubens-Generation hinweg, eine Wendung ins Repräsentative. In der Plastik (Bernini 1596) mehr Glanz als Tiefe. Die viel beachtete Wendung um 1640 ist schon in diesen Meistern mitgeboren, in den Sonnenstraßen Claude Lorrains wie im Einheitstone van Goyens, in dem repräsentativen Schweigen van Dyckscher Porträts wie in der heroisch-posierenden Ruhe Poussins. Die stürmische Handschrift (Hals, Feti, Rubens!) tritt zurück. Das kühle und klare Frankreich meldet sich schon einmal vernehmlich an. – Aber wieder drängt sich der Strom des Schöpferischen in enge Bahnen, es ist eine überreiche Zeit. 1606 sind Rembrandt und A. Brouwer geboren, die Genialsten der Holländer, die nun noch einmal Frankreich übertönen, der Rubens-Generation im

geschichtlichen Rhythmus verwandter als der so außerordentlich nahen Geburtsschicht um 1600. Noch einmal die Macht des persönlichen Vortrages. Noch einmal hat Rembrandt, Brouwer weit überlebend, den stürmischen Hochbarock neugeprägt, ja, zeitgeschichtlich gesehen: mitgemacht. Seine starkbewegten alttestamentlichen Bilder in den späteren 30er Jahren (Blendung Simsons in Frankfurt!) sind ja in der Zeitfarbe gemeinsamer Mittel und Themen protestantische Parallelen zu den grausig-glanzvollsten katholischen Martyrien des Rubens (Livinus in Brüssel!). Aber die Wendung um 1640 macht er mit – vom Hochbarock hinweg. Fast fühlt man sich versucht, vom Problem der Geburtszeiten aus auch noch das viel geheimnisvollere und schwierigere der Todeszeiten aufdämmern zu sehen. Rubens stirbt 1640 – als der Hochbarock auch im Inneren seiner jüngeren Träger stirbt; wie Orlando di Lasso starb, als die Oper geboren wurde. Aber hier beginnt die Gefahrenzone des Mystischen. – Daß Asselyn und J. Both 1610 geboren sind, ist wieder ein überraschender Fall von Duplizität. Sie leiten die neue Schule holländischer Italisten ein. Die entscheidende Schicht mehr „romantischer", farbig-süßer, farbenverliebter, oft entschieden kleinmeisterlicher Künstler ist um 1615–20 geboren: Salvator Rosa (1615), Murillo (1618), Ter Borch (1617), Wouvermann (1619), Berchem und A. Cuyp (1620), Courtois Bourguignon (1621). – Schnell folgt um 1630–35 eine neue Welle: die Meister eines sehr beruhigten, im Grunde überhaupt nicht barocken Sehens, für das der Name „erster Spätbarock" nur noch ein mehr als mäßiger Notbehelf ist, für das eine gewisse Wiederkehr manieristischen Flächengefühles bezeichnend wird; einer still-schauen-

den und überaus farbenfeinen Existenzmalerei, die größerem Formate sich fast durchweg versagt: Pieter de Hooch (1629), G. Metsu (1629–30), Vermeer van Delft (1632), Nicolaes Maes (1632), Frans van Mieris (1635), K. Netscher (1639), in Deutschland Andreas Stech (1635). Es ist gerechtfertigt, hier nur von Niederländern zu sprechen: sie repräsentieren damals Europa – wie später Frankreich, früher Italien. Der Raum, die ganze Komposition wird rahmengerecht, mit rahmen-verwandten Geraden gegliedert, ein klarer Bildraum-Kasten von kristallischer Reinheit. Barocke Nachklänge, etwa bei Vermeer, im Vordergrunde, aber nur um das „eigentliche" Bild als „zweites Bild" im Hintergrunde, wie in einem geweihten Bezirke fernzurücken. Die Figur gerne in Rückenansicht anonym gemacht, am besten im Spiegelbilde unwirklich entfernt. Die Stofflichkeit kühle Seide statt dem warmen Sammet des Hochbarocks (schon bei Ter Borch!); in den Farben raffinierteste Feiern der Kälte (Blau und Gelb!). Ruisdael (1628) steht fremd, verkannt und tragisch in dieser Generation – auch das kommt vor, muß in den Leiden des Menschentumes vorgesehen sein. Geschätzt wird das Glatte, Elfenbeinmäßige, Emaillierte: Adriaen van de Velde (1636). Es wird geschätzt, weil es die Mehrheit einer Generation diktiert! – Jetzt naht ein neuer Umbruch in Bewegtheit, aber in eine äußerliche, die nun bewußt auf die Rubens-Generation, nicht auf ihr großes Temperament (das läßt sich nicht er-greifen!), sondern auf die Floskeln und Wolken ihrer Handschrift zurücksieht. Schmiegsame Naturen, wie Maes und Netscher, haben sich diesem „zweiten Spätbarock" schon angeschlossen. Aert de Gelder (1645) ist einsamer Protest inmitten des Neuen, ein raffi-

nierter Romantiker der Vergangenheit, nämlich Rembrandts – also Sonderling! Das still-klare Sehen aber, das uns der Name Vermeer verkörpert, hat auch er aufgegeben, einen Rückgriff hat auch er getan; auch er hat den Generationsstil in seiner Weise bewiesen. Die Führenden greifen auf Rubens, auf das Äußerliche an ihm, auf seinen Pomp zurück. Ihr kaltrauschender Stil ist so deutlich auf das „Öffentliche" gerichtet, wie jener der Vermeer-Generation auf das Intime. Infolgedessen stirbt das Holländische, – Frankreich hat seine große Stunde. Gerard de Lairesse (1641) ist der erste Programmatiker, er leitet erst über. Im versaillischen Stil liegt der eigentliche Wille der Generation. Um 1655–60 wird sie geboren: Largillière (1656), Rigaud (1659), A. van der Werff (1659). In der Plastik: Permoser (1651), als Süddeutscher freilich echter und religiös tiefer, kraft stetigen Faktors; und N. Coustou (1658). Die rund 15 Jahre älteren: Coyzevox und Desjardins (ein Niederländer eigentlich, der Franzose wird, fast symbolisch!), beide 1640, stehen noch neben Lairesse. – Die 10 Jahre jüngeren sind wieder monumentaler: Schlüter (1664), Le Lorrain (1666), Crespi (1665), Rottmayr (1660). Und da nun jetzt doch noch einmal die Architektur aufs Stärkste darstellender Kunst sich nähert (nicht ihre, sondern gerade jener übermächtige, ihre anziehende Lebenskraft beweisend), so müssen hier auch ihre Meister genannt werden: Fischer von Erlach (1656) und R. de Cotte (1651) zu der älteren, Bähr (1666) und Pöppelmann (1667) (und noch einmal Schlüter, 1664!) zu der jüngeren Schicht des zweiten, des pompösen, prunkvoll-öffentlichen Spätbarocks. Es ist hervorzuheben, daß von jetzt an die Deutschen wieder günstigere Bedingungen finden, von

außen her wie von der Sonderart ihres künstlerischen Gefühles. Ihr Sinn für Pracht der reinen Formen, eine Pracht der abstrakt vorstellbaren Bewegung schließt sie dem europäischen Gesamtvorgange in diesen Phasen wieder an, zugleich ihr Sinn für das Letzte, Späteste, das Konsequenzenziehen. Sie vertiefen sogar den zweiten Spätbarock. – Von außergewöhnlichem Reize ist der dritte. Er ist generationsgeschichtlich besonders deutlich: er gehört als ganzer Stil nur dieser einen Geburtsschicht; im Gegensatz zum ersten decken sich beim dritten Spätbarock Stil und Generation vollendet. Dieser wirkliche Generationsstil ist „romantisch", duftig, leidenschaftlich, schwärmerisch bis zur Ekstase und verdämmernd bis zu traumhafter Verschwommenheit. Magnasco (1681), Piazzetta (1682), Watteau (1684), C. D. Asam (1686) sind seine größten Namen. Hier hatte die Natur sich Zeit gelassen, eine gründliche Opposition gegen die Äußerlichkeit des vorangegangenen Stiles (die auch bei einem Genie wie Schlüter zwar vergroßartigt, aber doch, als Handschrift, vorhanden ist!) vorzubereiten. Die Generation von 1685 hat diesen Auftrag für sich allein erfüllt. In der Ornamentik ist sie der Träger der „Régence". Die Architekten D. Zimmermann (1685), K. J. Dientzenhofer (1689), B. Neumann (1687) und wieder C. D. Asam (1686), der Plastiker Mattielli (1688) verstärken ihren Eindruck. – Gegen 1700 werden die Träger des vierten Spätbarocks, des Rokoko, geboren, samt ihren Gegenspielern. Eine innerlich sehr einheitliche Gruppe fein-bürgerlicher Existenzmaler greift hier auf den ersten Spätbarock in seiner letzten, entschiedensten Fassung zurück: C. Troost (1697), Hogarth (1697), Chardin (1699, eine Wiederkehr Pieter de Hoochs), Longhi (1702) und Liotard

(1704) stehen Meistern einer wieder ins Öffentliche gewendeten, aber leichtern, luftigen Pracht gegenüber, in der eher der zweite, der versaillische Spätbarock repetiert: den großen dekorativen Malern Tiepolo (1696), Unterberger (1695), Troger (1698), M. Günther (1705), den höfischen Meistern wie Desmarées (1697) und Martin van Meytens (1695). Gegen den „dritten", unmittelbar vorangehenden Spätbarock, wenden sich beide Richtungen der Generation. Als Architekten gehören Stengel (1699), Knobelsdorff (1699), Grünsteyn (1700), Cuvilliés (1698), als Plastiker Donner (1693), Egell (1691) und Bouchardon (1698) hierher. E. G. Asam (1692) steht durch seinen Bruder der vorangehenden Schicht näher. Zwischen ihm und Donner, der dagegen weit voraus- und viel weiter zurückzeigt, auch europäischer, der altdeutschen Schnitzertradition ferner ist, herrscht gewiß eine starke Spannung, ein scharfer Gegensatz. Boucher (1703), Natoire (1700), A. van Loo (1705), J. B. Lemoyne (1704), Kändler (1706) schaffen das eigentliche Rokoko. Im Ganzen eine gespaltene Generation. – Rund 20 Jahre später aber wird die Gegenbewegung, die zum „Zopfe" führt, geboren. Dieser, der fünfte Spätbarock, steht dem dritten, dem innerlichen, malerischen wieder näher – im normalen Wellenrhythmus. Er ist ihm näher als dem vierten, dem kalt-öffentlichen des Rokoko, das wesentlich den zweiten neugeformt. Noch einmal ein Hauch von Duftigkeit, ein, freilich matterer Schwung, mehr sinnlich als ekstatisch: der zart-schaumige Gainsborough (1727), der stürmisch-flüchtige Maulpertsch (1724), der dämmerig-spielerische, träumerisch-frivole Fragonard (1732). (Es ist nicht nur Sonder-Schicksal, daß Fragonard Watteau näher ist, als Boucher. Es ist Generations-

rhythmus.) Man muß nur endlich einmal über die Barrièren der Landes-Kunstgeschichten hinwegspringen: die innere Verwandtschaft, das „Genialische“ geht bis in die Ähnlichkeit in der Abbreviatur malerischer Einzelformen, Gesichter, Hände, vor allem zwischen Maulpertsch und Fragonard. Das sind letzte Nachkoster des sterbenden Barocks. Ignaz Günther (1725) und sehr wahrscheinlich auch der unendlich raffinierte „Überlinger Meister von 1770“ – ein Gainsborough und Fragonard der Plastik – gehören eng zu jenen Malern. Nicht ein Jahrhundert stirbt hier, eine Schattenschöpfung gedankenlosen Denkens, sondern etwas Wirklicheres: ein Stil; und er stirbt durch die Art, wie ein spätgeborenes, sein letztes Geschlecht nach geheimnisvollem Zwange der Natur ihn erleben muß. Eine Geburtsfrage – auch dieses Sterben. Schon werden Menschen mitgeboren, die das gleiche Sterben nur in anderer Ansicht, also in Problem-Einheit, bedeuten: Reynolds (1723), der als der aktiv gewordene englische Sammlergeist die Summe barocken Malen-Könnens abschließend zieht (ein Ende!), dessen „Robinetta“ aber auch den ehrlich-frivolen Gestalten Fragonards, den silberig-sinnlichen Gainsboroughs sich ebenso zur Seite stellt, wie der „Lady Hamilton“ Romneys (1734) und den verlogenen Engelsmädchen von Greuze (1725), der in die sentimentale Sinnlichkeit dieser raffinierten Spätgeneration seine noch sentimentalere „Tugend“ hineinheuchelt. Die Hamilton ist das typische Zeitgesicht, d. h. sie ist der Geschmack, das weibliche Korrelat dieser Generation! Das „Moralin“ bei Greuze und Acier (1726; er hat Meißen „moralisiert“!) erscheint bei den ehrlichen Deutschen sauberer: Chodowiecki (1726) und Graff (1736), der Romney Deutschlands, sind überzeugte

T. 8, 9, 10, 11

Grenze?

Bürger. A. R. Mengs aber (1728) hatte das Bewußtsein, daß man nun ganz von vorne anfangen müsse – durch Rückgriff auf das Große, Alte. In vielen Facettierungen das Einheitsproblem des endgültig sterbenden Barocks (im weitesten Sinne genommen). Die positiv neue Formulierung bringt dann die Goethe-Schiller-Generation. Die „Neuzeit" engsten Sinnes, die mit ihr beginnt, muß wieder etwas genauer geschildert werden.

Es ist kein Zufall, daß gerade die Generation der „klassischen Dichter" die des Klassizismus geworden ist; David (1748), Goethe (1749), H. W. Tischbein (1751), Carstens (1754), Regnault (1754), Flaxman (1755), Canova (1757), Dannecker (1758), Schiller (1759): das ist wohl eine eindrucksvolle Geburten-Folge. Gewiß, Goethe ist mit dem Begriffe „Klassizismus" wahrhaftig nicht abgetan. Es sind viel größere Möglichkeiten in ihm. Aber in seiner Wirkung auf die bildende Kunst, für die Ausübung des literarischen Diktates, ist er in hohem Grade mitverantwortlich. Literarisches Diktat: das heißt, daß wohl in dieser Form doch zum ersten Male – als Anzeichen des ganz schweren Bruches, den die wirkliche Aufgabe des Barocks als versuchte Aufgabe des typisch-Europäischen, des Malerischen bedeutet – die bildende Kunst an ihrer Eigengesetzlichkeit irre geworden ist und nun das tut, was sie nach der Meinung der „Bildung" zu tun hat. Was sie aber „zu tun hat", das kommt kunstgeschichtlich noch einmal, in einem letzten Schein-Siege, der Plastik zu Gute, und eben darum müssen neben Carstens, der ja auch Plastiker und überhaupt anti-malerisch war, Canova und Dannecker als wichtigste Vertreter der Generation genannt werden. Wir wissen, daß schon die

nächste Geburtsschicht, die der Romantiker, gegen das eben geschaffene Ideal auftreten wird, als Reaktion des Malerischen gegen den Plastizismus. Denn der ist das Ideal. Klassizismus ist Plastizismus – nicht echte Plastik. Der Vorgang ist am besten wohl doch unter dem Bilde zu verstehen, daß in die von der Malerei selbst geschaffene Lücke die Jahrhunderte lang (bei aller höchster Qualität) zur ehrlich dienenden Schwester gesunkene plastische Kunst mit einer Scheinregeneration ihrer verlorenen Uridee sich eindrängt. Das Mißverständnis der Antike wird dabei meist nicht klar genug gesehen. Nicht nur, daß von der wirklich klassischen Antike nur ein sehr vages Bild ihrer plastischen Formen zur Verfügung steht – es ist was jetzt entsteht, nur der literarischen Idee nach überhaupt Plastik. In Wahrheit ist es versteckte Reliefkunst, in der wieder sich eine totenblaß gewordene Malerei (Kartonkunst) verbirgt. Die echte Antike war ja gar nicht farblos. Das Weiß des Marmors und noch mehr der Gipssäle – es ist das gleiche Weiß, das auch in der Architektur die Farbe verdrängt – ist gar nicht von echtem vollplastischen Gefühle her zu erklären. Diese gespenstische Blässe ist ein Ereignis in der Malereigeschichte, gespiegelt in einem von vornherein aussichtslosen Versuche der Plastik, noch einmal Führerin zu sein. Kein Grieche hätte vor dem Canovaschen Grabdenkmal der Erzherzogin Marie Christine in Wien (1805) überhaupt bemerkt, daß das „griechisch“ sein solle. Wieviel malerische Tiefe ist immer noch in der Vorstellung der in das Grabmal einziehenden Gestalten vorausgesetzt! Es ist nur eine verzweifelte Reduktion der immer noch wirkenden, immer noch vorausgesetzten Tiefraummalerei des Barocks – mit der Europas

bildende Kunst fast ihr letztes ganz freies Wort gesprochen hatte. Man entdeckt das wahre Gesicht der Generation im Karton und in der Umrißzeichnung, die bei Carstens wie bei Flaxman mit der Reduktion der Schattenlagen auf Strichfolgen dem (literarisch) gedachten Prinzip deutlich widerspricht. Dieses gemeinte Prinzip ist die plastische Isolierung des „Bedeutenden", das als ein hinter dem „Zufälligen" der Erscheinung lebender Ideenwert begriffen wird. In einer sehr verwickelten Zusammenarbeit politischer, moralischer, philosophischer, wissenschaftlicher und dichterischer Ideen mit solchen der sichtbaren Form ist, um radikal zu sein, mit dem Barock zugleich das Malerische selbst verworfen worden. Aber der Aufmerksame erkennt das „Zu spät". Im farblosen oder farbschwachen Karton ist das Bild im alten großen europäischen Sinne nach dem Pole des plastisch-isolierenden Sehens hin reduziert, das reduzierte Bild ist wieder von da aus in gespenstisch-weiße Scheinplastik übersetzt. Von Canovas Paolina Borghese (der Récamier Davids eng verwandt) gilt dies nicht weniger als von Danneckers Ariadne. Diese Skulpturen sind, paradox gesagt, dreidimensional hergestellte Kartons. Daß bei den Franzosen, vor allem bei David (seine großartigen Porträts!), dies Alles sich in milderen Formen vollzieht, ist bezeichnend. Hier steht nicht eine wirklich übergewaltige Literatur im Hintergrunde, wie in Deutschland, nicht eine wirkliche Erschöpfung der sichtbar Gestaltenden, wie in Italien, sondern hier ruht für die Zukunft die stärkste Regenerationsmöglichkeit des Malerischen. Plastisch – das waren wir einmal, im 13ten Jahrhundert! Damals waren wir der klassischen Antike auch viel näher als um 1800. Wir waren es

nicht durch Absicht, sondern in Wachstumparallele. Aber auch David gibt einen wichtigen Beitrag: in seinem „Schwur der Horatier“ ist der Ersatz der kurvenreichen höheren Mathematik (die den gemalten Tiefraumbildern des Barocks eignete) durch niedere Geometrie evident; zugleich natürlich das bürgerliche Pathos: ganz gleichzeitig wird in Schillers Fiesko – Mannheimer Fassung – die politisch-revolutionäre Funktion des theoretisch-vorbildlichen Gemäldes geschildert. Das Entscheidende ist die reine Aussage der Form, die große Wendung, die sie überall bedeutet: gegen den Tiefraum, gegen die Individuation, gegen Alles, was bejahende Anerkennung der Bedingtheit ist – wir werden sehen, was das heißt! Für den positiven „freien Willen“ des sich unbedingt wünschenden Menschen wird das Symbol des eindrucksvoll Isolierten geprägt (bei David nur in Annäherung, bei Carstens, Canova, Dannecker mit weitgehender Klarheit). Napoleon als Diadoche, nackt in der Brera von Mailand! „Ewig“ soll der Ausdruck sein; es ist auch literarisch das Lieblingswort der Generation. Und „bedeutend“ – ein anderes Lieblingswort. Die Form als „absolut“ wirkendes Symbol für „absolute Bedeutung“ der dem Zufälligen entrückten „Idee“! So sehr, daß der wirkliche, blutige Heroismus, der Farbenreichtum der Revolutions- und Freiheitskriege gar nicht sichtbar wird. Das Nahe, Deutliche, Zufällige, Triebhafte ist das „Gemeine“! Erst als die große Zeit vorbei, in der politisch viel kleineren Epoche der Restauration und der kleinen Bürger-Revolutionen, erscheint das Pathos der im Klassizismus sich selbst verhüllenden großen Zeit als glühende malerische Form (Delacroix’ „Freiheit auf den Barrikaden“) – nachträglich! Dann erst spiegelt sie sich in der

Kunst. – Aber wie steht es mit Goya? Schon 1746 ist er geboren, an David viel näher als etwa an Fragonard. Dennoch scheint er eher – nur in gigantischem Maßstabe – dem Letzteren verwandt. Zunächst darf man sagen, daß auch er das Problem des gestorbenen Barocks mit der Generation geerbt hat. Er löst es nur entgegengesetzt zur Mehrzahl seiner Altersgenossen – man kann ihn so als einsam-grandiosen Protest der Generation selbst gegen die von ihrer Mehrzahl propagierte Lösung des gemeinsam vorgefundenen Problemes auffassen, kann ihm von da aus Prudhon (1758) als kleineren Genossen zugesellen. Er verficht die gegensätzliche Lösung zu jener, die ja auch von der nächsten Geburtsschicht bereits widerlegt wurde. (Widerlegt: das darf man dieses Mal sagen, da der Klassizismus eine endgültige Forderung bedeutete.) So gering aber der Zeitunterschied der Geburt Manchen scheinen mag – der 1746 geborene Goya hat schon durch ihn eine andere Stellung als der 1758 geborene Prudhon. Bei dem Letzteren fühlt man zuweilen schon die magnetisch ziehende Kraft des Zukünftigen; gelegentlich erliegt er dem Klassizismus (Porträt der Kaiserin Josephine!). Im Grunde verficht er mehr einen romantisch-malerisch gefärbten Klassizismus. Goya aber steht wie eine gewaltige Brücke unversehrt da, eine Brücke von der großen alten Malerei des europäischen Barocks zu der neuen, wieder malerischen des 19. Jahrhunderts. Der Klassizismus rinnt darunterdurch, unbemerkt. Géricault und Delacroix bezeichnen den (von uns her) diesseitigen Pfeiler – den der Zukunft von damals. Am jenseitigen, der letzten Vergangenheit, stehen die „Stürmer und Dränger". Sie verfechten noch einmal, was die Romantiker wieder verfech-

ten werden. Sie sind eine Geburtsschicht, die um ein nur ganz Geringes jener der Klassizisten vorangeht, hier und da mit ihr verschmilzt. Heinrich Füßli (1741) ist vielleicht ihre einzige völlig klare Parallele in der Malerei. Goethe steht ihr so nahe, daß er sozusagen auch zu ihr gehört – er hat es bewiesen. Schiller steht ihr ferner – er hat es auch bewiesen. Hamann (1730, merkwürdig früh), dann Herder und Heinse (1744, 1746) sind ihre stärksten Namen. Heinse aber ist nicht zufällig genau gleichaltrig mit Goya – den man also auch als Angehörigen dieser Geburtsschicht ansehen kann. Wilhelm Heinse hat erkannt und literarisch ausgesprochen, was Goya gewußt und gemalt hat: die alte große Malerei Europas ist Europas eigentlicher Ruhm in der bildenden Kunst. Zehn Zeilen seines „Ardinghello" enthalten für jeden Vorurteilsfreien ein tieferes (noch vorhandenes) Wissen um das Malerische als Alles, was Goethe (bei viel großartigerer Einsicht in das Künstlerische als Ganzes) praktisch für die Kunst-„Pflege" getan hat. Eben diesen fatalen Begriff kennt Heinse noch nicht, oder er lehnt ihn ab. Heinse und Goya sind das bereits am Beginne der Klassizistengeneration über ihr sehr edles, aber unmögliches und tragisch-verspätetes Wollen ausgesprochene Vernichtungsurteil. – Wahr gemacht hat es die Romantik, besser: der Romantismus, d. h. in erster Linie die französische malerische Romantik. Daß wir auch in der Romantik es mit Generationen zu tun haben, die wir unterscheiden müssen, ist bekannt. Gerade an ihr ist Dilthey und neuerdings Petersen das Generationsproblem auch für die Literaturgeschichte aufgegangen – auch der Verfasser hat es, unabhängig davon, hier am klarsten zuerst gesehen. Die erste Schicht leitet das Jahr 1770 ein, in dem Beethoven,

Hölderlin, Hegel und – Thorwaldsen geboren sind. Eine Tatsache, über deren sonderbaren Klang in Menschen von aufmerksamem Geschichtsgefühle später noch mehr zu sagen sein wird. Soviel jetzt: Thorwaldsen ist dieser Geburtsschicht, die ausschließlich den 70er Jahren angehört, schon lange nicht mehr das, was Canova der vorigen bedeutete. In jener vertrat Canova das von der gesamten, zum ersten Male bildender Kunst befehlenden Bildung auferlegte Prinzip: das des Plastizismus. Thorwaldsen vertritt es noch – die Entwicklung aber ist über ihn bereits hinweggegangen, die Malerei schickt sich an, ihre alte Führerstellung in bildender Kunst schon wieder einzunehmen. Die Altersgenossen von Tieck, Brentano, Wackenroder, Novalis, Fr. Schlegel, Hoffmann, Kleist, nämlich die Maler Friedrich (1774), Turner (1775), Constable (1776), Runge (1777) tragen das Neue. Die beiden Engländer, literarisch weit weniger infiziert als die Deutschen, stellen die Eigengesetzlichkeit des Malerischen völlig her, Turner erreicht obendrein sogar die Form, die man als spezifisch romantisch erwarten müßte: den Reiz der Grenzverwischung, der „unendlichen Progression" (Stephens), des traumhaft-verschwimmenden Sehens. Auch Friedrichs „Mönch am Meere", sein Tetschener Altar sind wenigstens in der Grundabsicht echt romantische Bilder. Runges Form dagegen ist noch klassizistisch. Im Ganzen entsteht eine Spaltung zwischen den Künsten des Hörbaren, des Zeitlichen und denen des Sichtbaren, des Räumlichen. Beethovens Musik, viel mehr, viel großartiger als nur romantisch (bestimmt kann ein reiner Romantiker niemals ganz groß sein!), ist zugleich auch romantisch – man darf die Behauptung wagen: schon weil sie Musik von damals

ist, nicht durch die Schranken literarischen Diktates von den T. 12, 13
Quellen des wirklichen Lebens abgesperrt; eine viel unmittelbarere Selbstdarstellung der Zeit. Die deutschen romantischen Maler dagegen sind wesentlich als Dichter und Philosophen Romantiker (Runge besonders, im gewissen Sinne aber auch Friedrich). In ihrer Form lebt viel klassizistische niedere Geometrie (in Friedrichs Symmetrie, seinem ordnenden Geiste!) und plastizistische Isolation. Thema und dichterische Grundstimmung sind echt romantisch. Das Diktat der Literatur gilt noch – es hat sich nur selber gewandelt. Indessen, schon indem jene neuen Meister die Landschaft sehen (Runge sogar als einzige Rettung, in dem Gefühle eines eigentlich schon eingetretenen Endes), bedeuten sie einen gewaltigen Protest gegen die vorige Generation. J. A. Koch (1768), der „Carstens der Landschaft", ist eine Zwischenerscheinung. „Klassizistische Landschaft" ist eigentlich contradictio in adiecto; denn nur der Mensch gilt dem Klassizismus, dem Plastizismus wirklich: nur seine Gestalt ist „bedeutend". Kochs Karlsruher mythologische Landschaft von 1805, verglichen mit Friedrichs einzig-schönem und bedeutsamen „Mönch am Meer" von 1809, ist klassizistisch, insofern sie ein objektives Gegenüber statuiert, eine vorgestellte Endgültigkeit und objektive Vorbildlichkeit heroisch-mythologischen Daseins, halb biblisch, halb homerisch. Das Karlsruher Bild ist, trotz zeichnerisch dargestellten Raumgehaltes und großartig tiefer Farbe, innerlich fernenlos, flächenhaft gebunden. (Die Macht des Regenbogens!) Die Menschen sind Requisiten dieser Musterbühne, wie die fernen Tempel und heiligen Höhen. Selbst das Vieh ist biblisch-mythologisches Vieh. In Friedrichs „Mönch am

Meere" aber stehen wir selbst unter dem Druck des düster-unendlichen Meeres. „Unendlich" ist bejahtes Bedingtheitsgefühl, eine übermenschliche Maßstäblichkeit, vor der das Gefühl in taumelnder Hingabe zerschmilzt. Es ist das Gegenteil von „ewig". „Ewig" ist Verneinung des Bedingtheitsgefühls, willenshafte Statuierung der enthobenen, „erhabenen" Gestalt über einer verneinten Zeit: Zeit- und Bedingtheits-enthobenheit des Menschen. Bei Friedrich ist das All Person. Und doch ist – eben darum –, schon Landschaft überhaupt zu malen, nicht mehr reiner Klassizismus, ist in Koch Romantik. Die generationsgeschichtliche Stellung Kochs (wie Reinharts, 1761) entspricht seiner stilgeschichtlichen. – Die stimmungsmäßig vage Hingabe an das All, – das in tausend gleichberechtigten, traumhaft-ironisch blitzenden Einzelheiten zum All aus Vielheit verschmilzt, formlos gegenüber dem gestaltmäßig „Wenigen" und Akzentuierten der klassizistischen „starken Form" –, diese vage Allgemeinhingabe wird in einer nächsten Zwischenschicht schon im Ausdruck abgeändert. Die Generation Weber (1786) und Eichendorff (1788) – an dieser Stelle der Geschichte muß man jenseits der bildenden Kunst blicken – geht schon zum romantischen „Fall" über, zur romantischen Einzelheit, die wieder ein Gegenüber ist – nur eines mit romantischem Gehalte –, aber doch nicht mehr ein uns umbrandendes All, in dem wir versinken. („Freischütz" und „Taugenichts".) Im Wellenrhythmus der Geschichte wird die Nähe der bildenden Kunst zum Klassizismus auf der Stelle wieder größer. Cornelius, Overbeck, Schnorr von Carolsfeld (1783, 1785, 1794), die Nazarener also, ihre monumentalen Absichten, die „Wiedergeburt" des Freskos, Cornelius

als Carstens der Romantik! Eine malerisch kargere Form voller Verzichte, dafür ein Ausquellen in die Illustration, die dichterische Einzelauslegung, an die Friedrich mit seiner Statuierung eines Gesamtgefühles noch gar nicht dachte. Das Letzte wird eine neue Form von Hingabe sein: nicht mehr an den romantischen Fall, die romantische Einzelheit, sondern schließlich an Fall und Einzelheit überhaupt; die Hingabe an das Endliche, an die nahe Wirklichkeit. Sie wird sich nicht mehr Romantik nennen, sondern: „Realismus". Bevor er eintritt, erfolgt die Wiedereinsetzung der malerischen Form. Ein Menschenalter nach der Generation Beethovens erscheint die Schicht, die das vollbringt Corot (1796), Blechen (1798), Rottmann (1798), Delacroix 1799), Krüger (1801), die Generation „um 1800". Delacroix, Corot und Blechen sind ihre größten Namen. Auch der zu früh verstorbene K. Fohr (1795) hätte zu diesen Namen gehören müssen, wäre ihm volle Entfaltung gewährt gewesen. In nazarenischer Gesamtform keimt bei ihm eine Größe des rein malerischen Vortrages, die Ungewöhnliches verspricht. Corots innerliche Fremdheit unter den Meistern von Barbizon, die noch entschieden romantisch-dichterische Färbung seiner silbergrauen Landschaftsträume, das Stück transformierter Watteaustimmung in ihm, – dies Alles erklärt sich den anderen Fontainebleauern gegenüber aus seiner älteren Geburt. Schubert (1797) ist Corots Altersgenosse – der seiner Freunde und Mitarbeiter, Duprés, Rousseaus, Millets ist Wagner (1813). Delacroix' Tat ist die Zurückführung von Rubens (damit aber die des Barocks selbst, und also des Malerischen) in die europäische Malerei. Gros (1771) hatte nur in der Betonung der Farbe bei klassi-

zistischer Form, Géricault (1791), als typischer Zwischenmeister, mit Farbe und langsam dem Klassizismus entweichender Gestalt ihm vorgearbeitet. Die Poesie des sachlich Romantischen ist bei Delacroix nicht wegzudenken, so sehr er zugleich die Möglichkeit einer künftigen Emanzipation des rein Malerischen vorbereitet hat. Die Komplikationen in dieser Generation dürfen nicht verschwiegen werden: die Gegenstimme von Genelli (1798), Franz Horny (1797) und H. M. Hess (1798). Erst recht bei den Franzosen, wo Ingres (1780) neben Cornelius auftritt (s. unten). – Den wirklichen „Realismus" nun sucht erst die Geburtsschicht von Troyon (1810), Dupré (1811), Rousseau (1812), Millet (1814), Menzel und Meissonier (1815), Daubigny (1817), Courbet (1819), Jongkind (1819). Es ist die Generation „um 1815". Das Kleine, Nahe, Bäuerliche, Bürgerliche, das „Gemeine" der Klassizisten-Generation, ist auf dem Umwege über die Detaillierung des Romantischen formwürdig geworden. Die Kunst des paysage intime, der landschaftlichen Wirklichkeitsverklärung, steht zur Landschaft Blechens und dann (weiter rückwärts) der Landschaft Friedrichs nicht anders als die Verklärung menschlicher Wirklichkeit bei Menzel, Millet, Courbet zu der Phantastik Delacroixscher Gestalten und dann der noch klassizistischen Gebundenheit Gros' (1771). Für die Generation aus den 70er Jahren ist eben die romantische Menschen-Gestalt noch nicht geboren, dafür ist die Landschaft ihr Bestes. Frankreich ist in dieser Generation überhaupt noch nicht romantisch, was auch literaturgeschichtlich wahr ist. Gérards „Amor und Psyche" ist Spätklassizismus, plastizierend, Rückübersetzung aus der (selbst innerlich flachen) Plastik, sogar durch ein plastisches Material gesehen (Bis-

cuit oder Porzellan), gemalter Thorwaldsen. 1770 ist beider T. 14, 15
Geburtsjahr! Nur Gros' Farbigkeit ist ein Versprechen auf die Zukunft. Die Landschaft Blechens ist, wie die Gestaltenwelt Delacroix', sowohl wirklichkeitsnahe als romantisch. Die Landschaft der Barbizonmeister ist wie ihre, wie Menzels, Meissonniers, Courbets Gestaltenwelt: schlichte Verklärung der Wirklichkeit. Für die Meister des Überganges, Richter (1803), Schwind (1804), Spitzweg (1808), Daumier (1810), für ihren seltsamen Humor, für ihre Kunst ironischer oder grotesker oder märchenhafter Verklärung, ist der Bürger, das wirkliche Milieu, alles Nahe, Kleine, Absonderliche ebenfalls schon unerläßlich. Daß der Humor gerade bei dieser Schicht formwürdig auch für das Bild wird, ist bezeichnend als Endzustand der romantischen Welt beim Eintritt in die „realistische". Frage persönlicher Qualität und nationaler, stetiger Faktoren ist es, daß Daumier vom Ironischen bis zur Monumentalität aufsteigt, Spitzweg im knorpelig Krausen, schrullenhaft Freundlichen gedeiht. Aber gerade diese zwei sind – zuweilen bis zur Formverwandtschaft – charakteristisch generationsgebunden. Das Ausströmen in das Illustrative gilt seit der Eichendorff-Generation. Es bleibt noch in der Generation Menzels, um dann in der von 1840 am stärksten zurückgetrieben zu werden. Es bildet das bindende Element auch noch zwischen der Entwicklung Delacroix - Daumier - Courbet und der Entwicklung Schwind-Steinle (1810)-Rethel (1816); auch Rethel und Menzel vereinigt es noch. Aber gewiß handelt es sich bei den deutschen romantischen Zeichnern noch um eine Eigengesetzlichkeit, die der nationale Faktor bestimmt. Diese Deutschen hatten den respektablen Mut, ihr altes, nationales

Mittel der dichterisch ausdrucksvollen Linie in völlig eigenartigen, von keiner anderen Nation geahnten Liniengesängen neuzubeleben; Neubelebung des „Altdeutschen“ war dies – im Gegensatze zur Friedrich-Generation. Und es ergibt sich als gewiß eigene Linie eine mit der Illustration tief verbundene Geschichte der deutschen Kartonkunst von Carstens über Cornelius und Schnorr zu Schwind, Steinle und Rethel. Die vag-gefühlsmäßige Hingabe an das All, also das Unbestimmte, die eben als solche eine romantische Gestalt – contradictio in adjecto – so wenig wie eine romantische Plastik zuließ, hat aber auch in dieser Entwicklung stetig einer Hingabe an das Bestimmte Platz gemacht. Dieser Wandel ist generationsgeschichtlich bestimmte Problemeinheit. Das fast ameisenhaft kriechende, „chinesisch“ genaue Auge Menzels, als Qualität ein unfaßbares Phänomen, ist mit dem sauber-kleinfigurigen, nah blickenden Stile Meissonniers in einer Problem-Verbindung, die das gemeinsame Geburtsjahr 1815 eindrucksvoll bestätigt. – Es ist Reaktion gegen den Realismus, wenn nun die „Idealisten“ kommen: nach den Meistern der Nähe – das sind Menzel, Meissonnier, Millet, Courbet – die Meister der pathetischen Ferne. Puvis de Chavannes (1824), Karl Hausmann (1825), Gustave Moreau (1826), Piloty (1826), Böcklin (1827), Holman Hunt (1827), Millais (1827), D. G. Rossetti (1828), Faber du Faur (1828), Feuerbach, Viktor Müller, Canon, der ältere Lindenschmit (sämtlich 1829), ja, selbst Israels (1828) Knaus und Vautier (ebenfalls 1829) bilden eine unverkennbare Einheit. Für Knaus und Vautier wird sie nur dem einleuchten, der das verborgene Pathos, die adelnde Fälschung, das Sentimentalische unter dem Scheine der Nähe herausfühlt. Auch

hier ist Ferne – am deutlichsten natürlich in den andern Meistern, der überwältigenden Mehrzahl. Selbst der so starke stetige Faktor England geht hier in der Generationseinheit mit unter. Die Präraphaeliten tun nichts anderes als Puvis und Feuerbach. Sie fliehen in pathetisch-repräsentative Ferne, sie verbieten vor Allem den Humor. Das Bild bekommt bei ihnen, wie bei den Kontinentalen dieser sehr deutlich sich betonenden Geburtsschicht, einen Ausdruck von bewußter Heiligkeit, den die Schicht vorher gar nicht kannte. Nur an zwei Stellen hatte diese sich ihr schon zugekehrt, genau in den beiden Meistern, die die Lieblingslehrer der „Idealisten" wurden: Couture (1815) und Watts (1817). Der Humor, vorher bildwürdig – besonders freilich bei den Übergangsmeistern Spitzweg-Daumier, Schwind-Steinle –, darf nun die heilige Schwelle des Bildes selber nicht mehr überschreiten. Burne-Jones (1833), der etwas nachgeborene Vollender des Präraphaelitismus, ein geborener Humorist und Karikaturist, ist gerade dadurch der stärkste Beweis: er verbietet ausnahmslos einem Humor, den er in sehr hohem Grade besitzt, den strengen Bezirk des Bildes. Monumentalbild, Gobelin, Glasfenster erscheinen: Kathedralenstimmung. Der Gralsmythus, die Antike, die Märchenwelt Böcklins – der allein leise Züge von Humor gleichsam einschmuggeln kann – und die phantastische Moreaus! Böcklin und Moreau geben die phantastische, Puvis und Feuerbach die nazarenisch-klassizistische Note dieses Generations-Stiles unter den Kontinentalen am deutlichsten. Die idealisierenden, in traumhafte Ferne gehobenen Porträts geliebter Frauen (Böcklins „Römerin" und Rossettis „Beata Beatrix", beide 1863; Feuerbachs Nana, Iphigenie, Medea!) sind vom gleichen

T. 18, 19, 20

Millet?

Fernen-Werte getragen, wie Pilotys Versuche, prunkvoll grausige Historie in Riesenformat zu geben. Bei allem Unterschiede der persönlichen Färbung eine problem-gleiche Generation: dichterische Steigerung, Gestalten in szenenhafter Deutlichkeit. – Die nächste Geburtsschicht ist die von 1840. Sie spaltet sich nur nach ihren Lösungen, nicht nach ihrem Problem. Es ist das „Problem der Form". Adolf Hildebrand (1847), ein Spätling dieser Geburtsschicht, hat in seinem berühmten Buche den Titel für den Willen seiner ganzen Generation geschrieben. „Das Problem der Form" so klar zu sehen, das bedeutet seine Loslösung vom Probleme des Dichterischen, die Emanzipation des Sichtbaren vom Sagbaren, das Artistische als solches, die größte Reaktion gegen die Geburtsschicht der Präraphaeliten. Es ist die Generation Nietzsches (1844), die so denkt. Man darf auch hier einen Wellenrhythmus der Geschichte erkennen, an einem Beispiel, das zugleich den Sinn verwandelter Wiederkehr offenbart. Die „Idealisten" der Feuerbachgeneration hatten sich gegen den „Realismus" gewandt – weniger im Sinne bewußten Kampfes als im unbewußten Auftrage der Geschichte –, weil sie in ihm schon ein Poesie-feindliches Element witterten. In der Generation von 1840 wird Poesiefeindlichkeit zur Theorie und zum bewußten Wollen: Bekämpfung des spezifiziert Dichterischen in der Malerei als nicht hingehörig. Das Problem des Sehens fordert, das Poetische entweder zu trivialisieren oder zu neutralisieren, um es jedenfalls unschädlich zu machen. Das Eine tun die Impressionisten, das Andere die Meister der Formverfestigung. Sisley (1839), Monet (1840) und Renoir (1844) hier, Marées (1837) und Cézanne (1839) dort, vertreten beide Möglichkeiten am klar-

sten. Als Plastiker schließt Rodin sich den Impressionisten, Hildebrand sich ihren Gegnern an. Durchgängig gilt der Kampf genau dem, was die Geburtsschicht um 1825 (nennen wir die Präraphaelitengeneration so) auf den Schild gehoben hatte. Ihre Form hatte immer Poesie vorausgesetzt, jetzt soll ohne Poesie geschaffen werden. Marées, den man als „deutschen Römer" fälschlich mit Feuerbach und Böcklin zusammensieht, unterscheidet sich eben durch die szenische Bedeutungslosigkeit seiner Kompositionen, durch das Bestehenlassen nur noch einer vag-allgemeinen Lebenssphäre (der nur in übertragenem Sinne die „Poesie" nicht abzusprechen ist), von den beiden Älteren: Unterschied der Generationsprobleme! Böcklins und Feuerbachs Gestalten sind Akteure spezieller Handlungen; die von Marées sind funktionelle Bildwerte. So sind selbst die Hesperiden, obwohl mythologisch-historisches Thema, nur noch eine feierliche Gruppe von Existenzen. Daß Marées vom versteckten Triptychon zum offenen überging, ist ebenfalls bezeichnend. Das Problem der Form ist bei Marées (darum auch bei Fiedler theoretisch, bei Hildebrand theoretisch und praktisch) eigentlich das Gleiche, ob es in Vollplastik, Relief oder Malerei zu lösen sei. Immer handelt es sich um eine Ordnung in Tiefenschichten hinter „idealer Glasplatte", eine Harmonie von Distanzen, ja, aus Distanzen und Körperwerten, seien es Menschen, Tiere oder Bäume. Der Tiefraum im barocken Sinne, als Ausdruck unendlicher Möglichkeitsfülle, unheimlich und beglückend zugleich, soll schon entwertet werden. – Auch Cézanne geht auf Formverfestigung – reicher, weiter, schwankender als der gesetzgeberische Marées, durch Courbet und Impressionisten hin-

T. 24, 25 durch –, aber auch er geht auf sie aus. Schon die frühen Bilder der Jahreszeiten für sein Vaterhaus waren anti-impressionistisch. Cézanne hat die Möglichkeit entdeckt, den Vortragswert des Malfleckens zum Blockwert zu verfestigen. Die Stelle, an der später Dérain und Vlaminck ansetzen, ist die für ihn charakteristische Leistung. Durch sie ist er Parallele zu Marées, mit dem er auch den Ausdruck feierlicher Objektivität, neutralen Gegenübers einer geordneten Gestaltenwelt teilt. Und auch bei ihm spielt der Raum als Distanz, nicht der Raum als unendliche Möglichkeit, die zuletzt entscheidende Rolle. Auch er hat die neue Entwertung des unendlichen Tiefraumes eingeleitet, um die heute wieder gekämpft wird.

Wir finden dieses Element, ebenso wie die Zurückdrängung des Dichterischen, genau so stark bei den Meistern der gegensätzlichen Lösung, den Impressionisten. Ihr Gegenständliches ist nicht heilig-fern wie bei den Idealisten, aber auch nicht feierlich-neutral wie bei Marées-Cézanne. Oft ist es „Gartenlaube" auf französisch. Es kommt ihnen auf den Vortrag an, auf das psychophysische Problem des Sehens als ihr Problem der Form. Sie finden es nicht im Dauerausdruck von Existenzen, sondern im Gegenteile davon: in der Flüchtigkeit der Erscheinung. Derselbe Heuschober, zwanzigmal gemalt, gibt zwanzig verschiedene Bilder. Die flüchtige, jedesmal andere Erscheinung soll das Wesentliche sein. Das Ideal ist die punkthafte Kürze des optischen Augenblicks. Der optische Schaum wird von dem Gestaltlichen, das ihn trägt, abgeschöpft. Auch dabei verschwindet der zugleich energieerfüllte und als unendliche Möglichkeit wirkende Tiefraum des Barocks, den noch (und wieder!) Delacroix

und Courbet besaßen. Alles Tiefräumliche tritt nur auf, soweit es aus der Vordergrundswirkung des farbigen Lichtnetzes unerläßlich mit erschlossen wird. Eine Schleiergardine, die aus den Funken des Freilichts gewoben und eigentlich ganz flächenhaft, farbig, aber nicht tiefräumlich ist. In impressionistischen Landschaften kann man nicht „gehen" – sie sind wirklich nur optische Schleiergardinen. Bei Cézanne aber stößt sich ein Weg mit gehender Energie in den Raum, der sich sofort wieder fest um ihn schließt. Eine große Spaltung gewiß – aber vor einem Problem erfolgt: vor der Emanzipation des Sichtbaren, dem „Sehen" als artistischer Aufgabe. In dem gewaltigen Leibl (1844 geboren, vgl. S. 26) ist ebenfalls das Sehen die einzig entscheidende Aufgabe, an der er sich lieber zu Tode rennen als verzichten möchte, ein tragisch Nachgeborener, innerlich ein Zeitgenosse Holbeins. Die Generationsgemeinschaft mit Michael Lieb („Munkácsy", im gleichen Jahre geboren und sogar im gleichen Jahre 1900 gestorben), mit Albert von Keller (ebenfalls 1844), mit Sperl (1840), Eysen (1843), Alt, Th. Hellmer und Karl Schuch (1846) ist offenbar. Die Vorläufer dieser Geburtsschicht waren Manet (1832) und Degas (1834) in Frankreich, Lenbach (1836) und Scholderer (1834) in Deutschland, der Letztere jedoch eine Zeitlang zu Manets „Schule von Battignolles" gehörig. Es sind Zwischenmeister. Manet ist als Impressionist nicht richtig verstanden – Monet und Sisley sind die wahren Begründer dieses Stiles; sie haben Manet mitgenommen. Manet hat vor allem den grundlegenden Wandel des koloristischen Gefühles vom Dunkel Courbets zu einer hellen Harmonik der (anfangs annähernd reinen) Valeurfarben Weiß, Grau, Silber, Schwarz herbeigeführt. Er wie Degas

sind Bahnbrecher, unterscheiden sich aber durch ihr tieferes Verhältnis zum Gegenständlichen noch von den typischen Meistern, die um 1840 geboren sind. Zu diesen selber gehören – als die zugeordnete Minorität – die Künstler der Verkindlichung und Poetisierung des Sehens, Thoma (1839), Karl Haider (1843) und Henri Rousseau (1844). Der Letztere, als Meister „neuer Sachlichkeit" begriffen, wird geschichtlich total falsch gesehen. So wie er, wäre Cézanne auch geworden (von den „Jahreszeiten" aus), wenn er nicht ein wirkliches Genie und nicht Teilhaber wirklicher europäischer Kultur gewesen wäre. Die Zeitlage, die Generation hätte es zugelassen. H. Rousseau hat ja das Alles nie durchgelebt, was manche Heutige sich als von ihm überwunden vorstellen. Er gehört mit Haider und Thoma zusammen, die ihn nur an Kultur und geistiger Gesundheit (also schließlich: einfach an Qualität!) überragen. Aber auch das scheinbar Dichterische an Thoma und H. Rousseau ist doch anders, als jenes der Feuerbachgeneration. Es ist doch auch „um 1840" geboren. Es gibt mehr eine allgemeine Lebenssphäre, als wirkliche Handlung. Magische Mondscheinpoesie, bei Thoma deutsch, außerdem gesund und harmlos, bei Rousseau französisch, außerdem alpdruckhaft und grausam, ist typisch für Beide.

Die Spätlinge dieser Geburtsschicht aber fassen wir besser als Zwischengeneration „um 1850". Zwischengeneration – das sind sie. Sie stehen zwischen dem Geiste der emanzipierten, artistischen Form des Sichtbaren („1840") und dem der kommenden Rehabilitierung des Dichterischen, seiner Verankerung im Mimischen („1860"). Liebermann (1847) ist noch reiner Spätling der 1840 Geborenen, generationstreuer Impressionist, der einzige halbwegs konsequente Deutsch-

lands. Aber der Rückgriff auf Israels (1828), also die Gene- T. 26,27
ration Feuerbachs, auf eine zwar malerische, zugleich jedoch dichterische Form, gibt auch bei ihm schon einen Vorklang des Kommenden. Trübner (1851) ist im Allgemeinen Synthese aus beiden Grundmöglichkeiten der Geburtsschicht von 1840, ein Meister des rein Malerischen, der zu keiner der beiden Möglichkeiten mit Entschiedenheit gehört. Auch bei ihm aber rebelliert schon zuweilen das verdrängte Dichterische; Amazonenschlachten und Kreuzigungsbilder führen ihn wieder auf Feuerbach, ohne daß er die erlösende Form für das Dichterische fände. Ungemein eindrucksvoll und wirklich nur generationsgeschichtlich in seiner engen Problemverbundenheit (bei Gegensatz der Lösung) zu begreifen ist das 1848 geborene Paar: Uhde und Gauguin. Uhde kommt aus den Mitteln des Impressionismus nicht heraus, aber er hat schon das neue Ziel: Vergegenwärtigung heilig-dichterischer, nämlich religiöser Werte. Sein Triptychon der „Heiligen Nacht" ist, neben vielen andern Bildern, besonders tragisches Zeugnis dieser Zwiespältigkeit. Das Heilige soll „natürlich" gemacht werden, indem es unserer Natürlichkeit angenähert wird. Gauguin weiß, daß das Heilige nur natürlich ist, wenn es seine – uns entfernte – Natur gewinnt. Auch er hat eine „Heilige Nacht" gemalt, auf Tahiti. Auch er hat das Heilige für sich vergegenwärtigt, als Maoriszene; auch Uhde hat es vergegenwärtigt, als deutsche Bauernszene. Aber statt der formlosen, „malerischen Unordnung" Uhdes gibt Gauguin eine stark flächenhaft gebundene, farbig-feste Form. Er findet im Grunde in der Welt des Noa-Noa überhaupt eine gegenwärtige Heiligkeit, eine der natürlichen Erscheinung innewohnende verehrungswürdige Poesie – er findet, was Uhde

suchte. Der Verfasser gesteht, daß er ohne die generationsgeschichtliche Tatsache des gleichen Geburtsjahres so sicher diese Parallele nicht gesehen hätte. Er kennt zum voraus den Einwand, der hier erhoben wird. Er meint, daß dies nicht gegen die Generationsgeschichte (als einen etwa von ihr ausgehenden, das Tatsächliche nach ihr umbiegenden Zwang), sondern gerade für sie spricht (als für eine entschiedene Möglichkeit, uns aufmerken zu machen). Der mit Beiden genau gleichaltrige Bartholomé verhält sich schon zu Rodin, wie Jene zu den echten Impressionisten. – Nur fünf Jahre jünger als Uhde und Gauguin sind Hodler und van Gogh, die ersten großen Meister des neuen Mimischen (1853). Sie selbst sehen ihr Problem zunächst als solches der Form; was sie daraus machen, ist Gebärdenkunst, die die Leistung der um 1840 Geborenen, die zum Selbstzweck erhobene, gegen die Natur selbständige Form voraussetzt, ihr aber einen neuen Sinn verleiht. Er führt zu einer Rehabilitierung des Dichterischen, aber nur als auf eine Form der neuen Möglichkeiten. Die breitere Grundlage auch dafür ist das Mimische. Die kranke Wikingerphantasie van Goghs läßt Bäume und Blumen, Erdschollen und Wolken lodern und kreisen, als flammende Gebärdensprache. Sie erweckt urgermanische Formtriebe, die gegenstandslose Linienpolyphonie altgermanischer Ornamentik – die abstrahierte Bewegungsgefühle jenseits der Erscheinungswelt zu absoluter Mimik prägte – zu einem neuen Leben; bis die Sterne kreisen, die Himmel bersten und der Weltuntergang als Normalform künstlerischen Denkens erscheint. (Er war nur die Endform eines kranken Künstlergehirnes. Aber man hat ihn zum Programm erheben können.) Hodler dagegen schafft die Monu-

mentalität des Mimischen, eine neue Erweckung Bronzinos (an den er auffallend stark in Einzelheiten erinnern kann), Rhythmus, in Symmetrie eingeborgen. Man denke an seinen „Baumfäller", seinen Tell: monumentale Mimik! Damit ist der Grundklang der Generation von 1860 schon geprägt. Van Gogh und Hodler (wieder übrigens ein Kranker und ein Gesunder) sind wirkliche Bahnbrecher, ohne Schulgründer zu sein: sie zeigen nach vorne. In Klinger (1857), Corinth (1858), Segantini (1858) wird man bald als Tragik des Wollens, bald in Verbindung mit phänomenaler malerischer Kraft den Geist des Mimischen und des rehabilitierten Dichterischen erkennen können. (Klinger und Corinth.) Es gibt beim frühen Corinth hier und da, wie bei Klinger, Böcklinisches! In Klimt (1862) wird man eine wienerisch-parfümierte spätere Parallele zu Hodler leicht herausfinden; auch eine Verwandtschaft in den dekorativ-mimischen Formen: es sind die des „Jugendstiles", des ersten Versuches, wieder eine eigene Ornamentsprache zu gewinnen, eine mimische. H. Obrist (1863), van de Velde (1863), Eckmann (1865), Christiansen (1866) gehören hierher. In der Plastik Minne (1866); allerdings nicht Maillol (1862), der einsam das verloren gegangene Ideal urtümlicher Körperplastik, absoluter, vertritt. Wie das möglich ist, darüber vergleiche man S. 106ff. Aber, denken wir an Thorwaldsen. Die Plastik muß nicht mehr, sie kann nur noch (seit langem, seit die Malerei an vorderster Stelle steht) in innerlicher Generationsgemeinschaft mit der Malerei stehen. Hier wirkt das übergeordnete Generationsgesetz der Künste selbst. Toroop, Seurat (1860), Ludwig von Hofmann (1861), Munch (1863), Laermans (1864), Toulouse-Lautree, Valloton und Leistikow (1865), Kandinsky (1866), Nolde und Jawlenski

(1867), Slevogt (1868) – sie Alle sind Künstler der Gebärde; in ihnen Allen, mit Ausnahme Kandinskys, wirkt das Mimische zugleich als Rehabilitierung des Dichterischen. (Gegensatz zur Generation von 1840!) Bei Kandinsky freilich ist nur das Mimische da – hier blickt man einen Augenblick wie durch einen aufgerissenen Spalt in die wahre Lage: längst ist die führende Kunst überhaupt nicht mehr die bildende – die lebensfähigste ist die Musik, die tönende Mimik als reiner Ausdruck selber. Die Generation von 1840 hatte es gemacht wie die Musik, sie hatte den Geist der eigenen Mittel zum Zweck erhoben. Kandinsky will Musik selbst mit sichtbarer Form machen – der Beweis ist doch wohl geliefert, daß dies ein sehr vornehmes Wollen ist, aber keine Möglichkeit. Es ist wie mit der Antike in neuerer Zeit. Es machen wollen wie die Antike – oder Antike selber machen wollen: das Eine geht, das Andere geht nicht. Wenn zugleich Sehgeübte und Musikalische zwar schöne Rauschgefühle vor Kandinskys farbenfeinen Kompositionen haben, aber ein Adagio nicht von einem Presto unterscheiden können – aber so ist es doch! –, so ist der Gegenbeweis geliefert. Über sich selbst hinausgetrieben, in wahrem Ikarusfluge, stürzt die völlig entgegenständlichte Malerei zum monumentalen Vorsatzpapier herab; sie gelangt ins Unter-, statt ins Übersprachliche. Das Mimische ist das Grundproblem dieser Generation, der eigentlich echten „expressionistischen". Für die überwältigende Mehrzahl, so sagten wir, auch die Rehabilitierung des Dichterischen. Man kann seine Wirkung an einer neuen Nationalisierung der Malerei erkennen. Das artistische Problem entnationalisiert. Nie waren Deutschland und Frankreich sich so nahe, wie

unter seiner Wirkung. Leibl in Paris, Courbet in München, Scholderer in Batignolles! Das rehabilitierte Dichterische öffnet alle im Sprachlichen bewahrten Quellen des Nationalen. Schon Hodler ist bewußter Schweizer, er macht Wilhelm Tell-Stimmung. Klimt ist ganz Wiener, Munch nur durch Strindberg, Nolde durch die altdeutsche Kunst (Pietà!) ganz zu verstehen. – Seit der Generation von 1840, seit ihren Spätlingen befinden wir uns in der Gegenwart. Spürt man nicht, wie mehrdimensional sie ist, und daß sie schon darum kein Akkord sein kann, weil sie nur polyphon zu erfassen ist? Die Jüngsten, die heute noch wirken, sind die Generation von 1880. Matisse (1869), Feininger (1871) und Oskar Moll (1875) leiten zu ihr über. Unsere sämtlichen Plastiker von Bedeutung (wir haben eine auffallend hohe Qualität zur Zeit; Qualität hat mit der soziologischen Stellung und Geschichtslage einer Kunst gar nichts zu tun) stammen aus Geburtsjahren, die ganz eng um 1880 liegen: Kolbe, Lehmbruck, Haller, Scharff, R. Burckhardt, Albiker, de Fiori! Von den Malern: Picasso, Dérain, Delaunay, Vlaminck, Carrà, Marc, Paula Modersohn, Karl Hofer, Heckel, Kirchner, Pechstein, Schmitt-Rottluff, Klee, Beckmann, Kanoldt, Mense. – Kokoschka (1886), Scharff, Dix sind schon die Jüngsten. Weniger alt als 40 Jahre ist heute kaum Einer oder Keiner von Denen, die irgend etwas uns sagen. Mit der Schicht von 1860 (Munch, Nolde, Jawlenski, Kandinsky) und der um 1850 (Liebermann und Rohlfs – Antipoden, der Eine generationstreu, der Andere erstaunlich wandlungsreich mit dem Modernen gehend –) schafft die von 1880 die Moderne. Ihr Problem ist naturgemäß am schwersten zu fassen. Der Abstand ist zu gering. Eine Orientierung der um 1880 Geborenen nach

den Polen von 1840 (Formverfestigung) und 1860 (Mimik) scheint deutlich. Vielleicht ist das Neueste der Versuch, nun wirklich Beides zu vereinigen: die beiden Mächte, die wir spüren, wenn wir etwa Carstens und Goya vergleichen. Sie seien noch einmal kurz genannt, ehe sie genau zu besprechen sind: „Nein“ oder „Ja“ zur Bedingtheit und damit auch zur Fülle der Erscheinungswelt zu sagen. (Siehe unten S. 138ff.) In Picasso z. B. steht, nachdem er schnell zwischen Beidem einhergependelt, Beides nun einfach nebeneinander: etwa ein Harlekin, mit Ingresscher Sauberkeit, in Farben nahe der Couture-Schule „sachlich“ klar gemalt – und der reine, fast gegenstandslose Kubismus. Beides im gleichen Jahre! Das Eine in Hingabe an die Erscheinungswelt, wenn auch natürlich auslesender, gewonnen, das Andere gesetzgeberisch als auferlegte Form: Ja und Nein zur Welt der Bedingtheit, in Symbolen abgegeben. Lissitzky aber offenbart am stärksten die schnelle Zuckung des Pendels, das einst in großen Rhythmen geschwungen: geometrische Reißbrettzeichnung, mit dem Lineal konstruiert, geht urplötzlich in photographische Wirklichkeit über. Wer hat das Recht, an der Tatsache vorbeizusehen, wenn er nicht überhaupt auf Geschichte verzichtet? Was wir noch feststellen können, ist das Intervall, das Fehlen entscheidender Jüngerer. Was noch kommt, ist dunkle Zukunft. Was als Jüngstes jetzt wirkt, klingt zu nahe noch, aber doch nicht so nahe, daß wir nicht schon hören könnten, wieviel Kulturverzweiflung und angstvolles Hin- und Hergeworfensein zwischen (vielleicht erschöpften?) polaren Gegenmöglichkeiten darin enthalten ist. Von da aus mag das Chaos vielleicht auch Späteren noch Kennzeichen sein. Aber das be-

zieht sich auf die „Jüngsten“, die 40- bis 50Jährigen allein, für die es typisch scheint, daß sie mitten im Erscheinungsglauben die Angst um die Durchsetzungskraft des diktierenden Ichs befällt (der Sinn für abstrakte Form). Dagegen die Tatsache, daß heute ältere Schichten zugleich vorhanden, daß sie noch Gegenwart sind, bedeutet nichts als das Normale. Dies heißt: was an dem scheinbaren Chaos unseres Heute aus generationsgeschichtlichen Unterschieden sich erklärt – und das ist gar nicht wenig –, das würden wir aus jedem älteren Heute der nicht-anonymen Kunstgeschichte heraushören müssen, wenn wir uns die Mühe nähmen, es als Zeitpunkt ins Auge zu fassen – und wenn dies überhaupt völlig möglich wäre.

SCHLÜSSE AUS DER KUNSTGESCHICHTE NACH GENERATIONEN

Intervalle und Zwischenmeister

Es ist selbstverständlich, daß diese Skizze in subjektiver Färbung gesehen ist, bei aller guten Absicht, dem Objektiven nahe zu kommen. Aber es kam zunächst darauf an, überhaupt einmal zu erproben, wie die Kunstgeschichte aussieht, wenn man sie nach den Altersklassen der Künstler erzählt und nicht nach einfachen Zeitabschnitten, auch nicht nach Schulen und selbst nicht in erster Linie nach Stilen. Stile, Schulen, Zeitabschnitte werden so wenig geleugnet, wie die Wirkung der relativ stetigen Faktoren, des Kulturraumes, der Nationen, der Stämme, und wie die Existenz der großen Meister und der Typen. Aber es ist doch offenbar, daß bei dieser Betrachtung nach Generationsstimmen die perspektivische Verzerrung, die in jeder, ja, doch von uns gesetzten, Stilgrenze liegt, als Fehlerquelle zurückgedrängt wird, weil wir hier näher an die Wurzeln des wirklichen Lebens gelangen; daß eine andere, nuanciertere Stilgeschichte erscheint, die gleichwohl das Feststellen solcher Formeneinheiten, die nicht an physische Einzelexistenzen gebunden sind (Stile, Schulen, Richtungen), keineswegs unmöglich macht; daß schließlich die allzu zerstückelnde Wirkung der Landes-, Stammes- und anderen Einzelkunstge-

schichten ausgeglichen wird; daß endlich und vor Allem der Begriff der geschichtlichen Zeit im Reichtum seiner Relativität, in der Transparenz seiner Schichten, in der fugierten Mehrstimmigkeit seiner Polyphonie sich klärt. Wer sich nicht klar macht, daß z. B. Feuerbach und Puvis eine andere Generation sind als Marées und Cézanne, Menzel und Courbet wieder eine andere, Hodler und van Gogh wieder eine andere – der kommt zu der Vorstellung eines Nebeneinanders von Richtungen, schließlich zu der des Chaos, wo doch in Wahrheit ein rhythmisch geordnetes Nacheinander steckt. Der Verfasser meint, daß durch eine Kunstgeschichte nach Generationen nicht Verwirrung, sondern Klarheit entsteht.

Die großen Meister erscheinen in einer gesetzmäßigen Verbindung, manchmal als vorgreifende Begründer dessen, was eine nächste Geburtsschicht allgemein begreift (Lionardo für die 1475 und 1485 Geborenen, Michelangelo für die um 1500 Geborenen), immer aber zugleich mit Gleichaltrigen in einem Zeugungsstrome entstanden und gerade durch diese Gleichaltrigen zu begreifen. Die Generation ist nicht nur ihr sicherster Maßstab, sondern auch ihr natürlicher Boden. Wenn sie die Möglichkeit für die Problemstellung der ganzen folgenden Generation schaffen können, so geschieht es doch dadurch, daß sie die Problemstellung ihrer eigenen überraschend auslegen. Lionardo schlägt alle Mitgeborenen durch seine besondere Art, Linien sich begegnen zu lassen. Diese verflochtene Linienbegegnung ist als solche auch das Problem Botticellis. Indem sie sich bei Lionardo zu zentraler Tiefkörperlichkeit steigert, ist die Problemstellung der folgenden großen Schicht schon mit geschaffen: die neue Gestaltenkunst. Michelangelo wieder faßt diese in so extremer

Folgerichtigkeit, daß auch Barock und Manierismus Kräfte aus ihm ziehen können. Dennoch müßte man ein schlechter Stilphysiognomiker sein, um Lionardo und Michelangelo generationsgeschichtlich zu verwechseln. Man sieht ihnen das Menschenalter an, das sie trennt (Abendmahl und Kentaurenschlacht!). Und Lionardos Nähe zu Signorelli ist ebenso deutlich wie die Michelangelos zu Giorgione.

Der Strom der Zeugung setzt nie ganz aus. Aber selbst wenn der Fluß der entscheidenden Geburten unrhythmisch dauernd wäre, so lohnte es der Mühe immer noch, vom Geburtsalter der Schaffenden her ihr Wollen zu vergleichen; nur wäre es freilich eine zu gewaltige Mühe. Nun haben wir aber die eigentümliche Tatsache, daß das Gesetz der Reihe durch entscheidende Generationsgemeinschaften spricht. Zu diesen ist wieder tatsächlich zu sagen: so gut der Fluß des Lebens das Tempo der Schichten beschleunigen kann, so sicher erzeugt er gelegentlich auch vereinzelte Wichtigere, die zwischen bestimmenden Gruppen vermitteln. Es zeigt sich aber meistens, daß die magnetische Kraft entweder der vorigen oder der kommenden Geburtsschicht den entscheidenden Einfluß ausübt. Wenn beide gleich stark ziehen, so erscheint der Sonderlingscharakter, wie ihn Piero di Cosimo vertritt. Burne Jones (1833) aber und Manet (1832) sind typische Fälle für die verschiedenen Möglichkeiten einer erklärten Wirkung dieser Art. Der Engländer hängt noch überwiegend am Probleme der nur wenige Jahre Älteren: er vollendet den Präraphaelitismus. Der Franzose zielt auf das der Zukünftigen: er bricht den Impressionisten die Bahn. Aber zugleich ist immerhin Burne Jones doch schon formaler als die echten ersten Präraphaeliten (und kommt ge-

legentlich dadurch Marées nahe); und Manet ist zugleich doch noch gegenständlicher gebunden, als die echten Impressionisten. Ebenso ist Federigo Barocci (1526 oder – eher – 1535) auf jeden Fall ein Bahnbrecher von ausgesprochener Kraft: ein Manierist, in dem schon viel kommender Hochbarock erscheint. Wir nennen solche Künstler generationsgeschichtlich: Zwischenmeister. Sonderling, Vollender und Bahnbrecher sind die drei klarsten Möglichkeiten. Auch hier gerade deckt sich die Aussage des Stiles mit jener der Zahl, der Geburts-Jahreszahl, die eben ein Naturphänomen benennt. Stil ist Naturphänomen und wird geboren.

Was aber lehrte unser Überblick über die vorwiegende Dauer der Intervalle? Seltsamer (oder sehr natürlicher?) Weise spielt das, was wir ein Menschenalter nennen, eine geheimnisvolle Rolle, halb oder ganz gemessen. Ganze Menschenalter (25–30 Jahre) trennen z. B. folgende Generationen, die oben als wirkliche Geburtsgruppierungen nachgewiesen sind, hier nur nach Einzelbeispielen benannt werden: Botticelli–Michelangelo–Bronzino (1446–1475–1502) gleich Montagna–Giorgione–Parmeggianino (1445–1478–1504); Rubens–Rembrandt – Vermeer van Delft – van der Werff – Watteau (1577 – 1606 – 1632 – 1659 – 1684) gleich G. Reni – Cagnacci – L. Giordano–S. Ricci–Piazetta (1575–1602–1632–1659–1682); Maulpertsch – Carstens (1724 – 1754) gleich Greuze – David (1725–1748) gleich Gainsborough–Raeburn (1727–1756) oder Fragonard – Prudhon (1732 – 1759) oder Chodowiecki – W. Tischbein (1726–1751); Friedrich–Blechen (1774–1798) gleich Gros – Delacroix (1771 – 1799) [gleich Beethoven – Schubert (1770 – 1797) gleich Hölderlin – Heine (1770 – 1797)]. Halbe Menschenalter liegen z. B. zwischen Mantegna – Botticelli

(1430–1446), Delacroix–Millet (1799–1814) gleich Blechen–Menzel (1798–1815) gleich Corot–Rousseau (1796–1812). Aber gewiß können ja die Einheiten zuweilen kürzer sein: mehr nach 20 und 10, als nach 30 und 15 Jahren zu gebildet, besonders in der späten Entwicklung. Immerhin beachte man noch einmal (wie schon oben): Menzel–Marées (1815–1837) gleich Courbet–Cézanne (1819–1839); Marées–Hodler (1837–1853) gleich Cézanne–van Gogh (1839–1853).

Gewiß handelt es sich (wie aus den Lücken ersichtlich) nicht um einen glatt eindimensionalen Gänsemarsch der Erscheinungen. Das Wirkliche kompliziert sich durch Schrägverschiebungen, und es scheint, daß diese stets besonders reichen und kritischen Epochen eignen, wie aus einer fruchtbar-unruhigen Bewegung des schöpferischen Naturprozesses. Aber auch hier kann man – bei aller vorsichtigen Sorge, sich nicht zum Spiel hinreißen zu lassen – die gleiche merkwürdige, uns biologisch fast verdächtig bequeme, aber offenbar unleugbare Tatsache des Menschenalters als Intervall-Einheit feststellen: von Schrägverschiebung zu Schrägverschiebung. Gewiß, die Generation Raffael–Correggio–Tizian (rund 1485), in einem besonders gewaltigen Kraftstrome des Geschehens entstanden, ist nur um 10 Jahre jünger als die Generation Michelangelo–Giorgione (1475, 1478). Aber von ihr selbst aus besteht wieder dieses seltsame Intervall des ganzen Menschenalters zur Generation Antonis Mor–Tintoretto (1519, 1518), und von jener wieder zu Greco–Spranger (1547, 1546). Es besteht ebenso zwischen Jean Boulogne und Goltzius (1528–1558) gleich P. Veronese und Jac. Chimenti (1528–1558) gleich Tibaldi und Ag. Carracci (1527–1558) gleich P. Breughel und O. van Veen–A. Key („ca. 1525"–1558). Die

Generation Menzel–Millet (1815, 1814) ist nur ein halbes Menschenalter jünger als die Generation Blechen–Corot (1798, 1796). Aber zur letzteren steht die Generation Puvis–Feuerbach (1824–1829) wieder im Abstande eines Menschenalters, zu ihr wieder die Generation um 1860. Es ist wirklich nicht so, daß man diese Zahlenverhältnisse beliebig konstruieren könnte. Sie sind da, und die Lückenzeiten sind ebenfalls vorhanden.

Zeitfarbe und Generationscharakter

Daß also die Zeiten klarer werden, wenn wir das Alter der in ihnen Wirkenden zugrunde legen, d. h. ihre subjektive Zeit der objektiven gleichzeitigen Daseins vorziehen, das dürfte einleuchtend gemacht sein. Aber wir erinnern uns daran, daß immer wieder betont wurde: es gibt auch die Zeiten. In seinem ersten Versuche über dieses Grundproblem, das Verhältnis des Gleichaltrigen zum Gleichzeitigen, stellte der Verfasser sich die Frage: „ob nicht doch gewisse Zeitpunkte von einer der gerade anwesenden Generationen wesentlich bestimmt werden, ob man also nicht Zeitfarben auch darnach unterscheiden kann, welche Generation gerade bestimmt, ob etwa die 30- oder 50-jährigen hier einen Vorzug haben. Ob also, wenn eine gemeinsame Stimmung Alt und Jung erfaßt, ein scheinbar oder wirklich gemeinsamer Trieb („Natur“ oder „freie Phantasie“, „Antike“ oder „Mittelalter“, „Süden“ oder „Norden“, „Klarheit“ oder „Vielfältigkeit“), dann eine übergenerationsmäßige Kraft vorzustellen wäre – oder nicht doch die „Infektion“ der zusammenlebenden Generationen durch eine unter ihnen, die in Wahrheit bestimmend ist? Aber vielleicht würde jene übergenerationsmäßige Kraft (wollte man sie zunächst gelten lassen)

sich doch zuletzt wieder als ein Zusammentreffen einzelner Entelechien von Generationen ausweisen, denen die Erreichung jener gleichen Stimmung, jenes gleichen Triebes an jedesmal verschieden späten Punkten ihrer eigenen Entfaltung vorgeschrieben wäre". Die dort schon angedeutete Antwort soll hier bestimmter und differenzierter zugleich gegeben werden. Diese verschiedenen Möglichkeiten bestehen. Grundlage bleibt freilich die Überzeugung, daß es einschichtige, also tiefenlose, einstimmige Gegenwarten überhaupt nicht gibt. Auch wenn wir das Gefühl haben, daß um 1505 die Doppelgeneration Michelangelo–Raffael allein bestimmend ist, so ist dieses (sehr wahrscheinlich völlig berechtigte) Werturteil eben ein historisches Werturteil, aber kein historisches Bild, keine Darstellung der Gegenwart von damals. Was wir als bestimmend erkennen, ist in seiner Zeit nicht allein gewesen. Und die überlebenden Quattrocentisten waren um 1505 durchaus noch Gegenwart. Dürer verließ Venedig im Gefühle, daß Giovanni Bellini dort der größte lebende Maler sei. Aber die Fresken Giorgiones, sogar an unserm deutschen Fondaco, waren schon gemalt! Eine widerspruchslose Herrschaft einer Generation ist kaum vorstellbar – sie könnte nur dann da sein, wenn das Intervall so wirken würde, daß die Ältesten weggestorben, Ältere noch allein in der Wirkung, die Nächsten nach dem Intervall noch nicht aufgetreten wären. Was wir also Zeitfarbe nennen können, das ist normalerweise die Scheinakkordik des vertikalen Zusammentreffens einzelner Töne, die zunächst jedoch verschiedenen Horizontalsystemen einer Fuge angehören. Zeitklang könnte man also auch sagen, und man wäre der Mehrdimensionalität geschichtlicher Zeit-

punkte, deren Anerkennung hier der Weg gebahnt werden soll, ebenfalls gerecht geworden.

Ob es ein Normalalter gibt, das eine der anwesenden Generationen zur Führung in der Polyphonie jedesmal befähigt, das soll hier nur gefragt werden. Es wäre durchaus denkbar. Die Untersuchung kann noch nicht restlos sein, sie will es noch nicht. Aber es ist sehr wahrscheinlich, daß Zeitfarben, Zeitklänge, Zeitcharaktere also – wie schon oben gefragt – sich auch danach unterscheiden, daß bei den einen Jüngere, bei den andern Ältere jene „Infektion" aller Gleichzeitigen verursachten. Denken wir etwa an die für uns Heutige sehr einheitlich wirkende Zeit von 1480 in der deutschen Plastik, so wird es die Generation M. Pachers und des Nördlinger Altar-Meisters sein (früher Simon Lainberger genannt), die hier den Stil wirklich einmal bestimmt: sehr wahrscheinlich sind das die Fünfzigjährigen von damals. Aber auch der sicher jüngere Veit Stoß hat sich in seinem Krakauer Marienaltar an diesem Zeitcharakter beteiligt. Für uns ist der Stilcharakter des Nördlinger, Wolfganger, Kefermarkter, Krakauer, Jenkofener Altars, der Grasserschen Maruskatänzer, der Thyrnauer Madonna, des Stockholmer Georg der bestimmende der Zeit; er macht in unserer Perspektive ihre Originalität aus. Aber sicher ist er ganz überwiegend ein Generationscharakter auf der Höhe eines vollmännlichen Alterszustandes, sicher gibt es zur gleichen Zeit auch Älteres und innerlich Jüngeres; nur scheint es uns – den später Urteilenden – im historischen Werturteil nicht bestimmend. Vergessen wir nicht: historisches Werturteil und historisches Gegenwartsbild sind zwei sehr verschiedene Dinge. Aber da ja auch das Stilverwandte Menschen verschiedenen

Alters eint – wo liegt dieses Einende der Zeit über der Verschiedenheit der Generationen?

„Ziele“ und „Mittel“

Die Lösung liegt wahrscheinlich im Begriffe des inneren Zieles und der Verwirklichungsmittel. Das innere Ziel – so nannten wir schon das Tragende der Generation. Problemeinheit, die ja nicht Einheit der Lösung besagt (Cézanne und Monet, Uhde und Gauguin!), nannten wir diese Einheit des inneren Zieles in der Generation. Von dieser Überlegung aus steht es nun schon sehr nahe zu fragen, ob denn nicht die Einheitlichkeit der Zeit in einer Einheitlichkeit der Mittel liegen könnte. Nicht immer wird das stimmen. Es wäre schwer, einem Widerstrebenden einleuchtend zu machen, daß etwa zwischen Erhart und Gerhart die gewiß vorliegende Gemeinschaft wesentlich linearer Mittel in der Plastik durch die Zeit bedingt sei. Dazu ist der Begriff zu weit. Der Unterschied der Generationsziele ist hier zugleich ein Unterschied der Mittel. Aber nun sehen wir uns die Zeit um 1464 selbst an und vergleichen sie mit der um 1480 auf den Grad ihrer Einheitlichkeit hin. Von da kann eine Lösung kommen. Die Zeit um 1480 hat selbst objektiv eine höhere Stileinheit als jene ältere. Auch die reine Stilgeschichte unterscheidet „Übergangszeiten“ von stilistisch entschiedenen. Wird es nicht so sein: Übergangszeiten sind solche, in denen Ziele und Mittel die Generationen scheiden (oder sogar, wie heute offenbar, in sich selber spalten); stilistisch entschiedene sind solche, in denen die Verschiedenheit der Ziele durch eine Einheit der Mittel überdeckt wird? Der Vorrang der inneren Ziele – Geburtszeit geht vor Daseinszeit! –

ist dabei gewahrt, aber es wird ein Weg sichtbar, den unheimlichen Begriff der „Zeit“ – an dem ja irgend etwas sein muß – genauer zu fassen. Mittel: dieser Begriff ist zu formulieren. Es wird hier alles damit gemeint, woran ein Künstler sein inneres Ziel verwirklicht. Also auch das, was mancher vielleicht lieber Ziel nennen würde (weil er es überschätzt): das Thematische. Ziel heißt uns hier der Ausdruck eingeborenen Lebens- und Weltgefühles. Eine ältere Grundstimmung kann und wird sich gerne auch an neuen Themen ausdrücken. Aber das heißt eben doch: ein älteres Ziel mit neuen Mitteln, an ihnen verwirklichen. Ebenso treten bei Jüngeren neue Grundgefühle an noch eben gerade „zeit“-gemäßen älteren Themen zu Tage. Aber das heißt eben doch: neue Ziele mit älteren Mitteln, an ihnen verwirklichen. Es heißt in beiden Fällen (aber dies gilt nicht für Übergangszeiten, sondern für „stilklare“): Problemeinheit ist Generationscharakter, Einheit der Mittel ist Zeitcharakter. Der späte Corinth der Walchenseelandschaften hat sich den Mitteln der zweiten und ersten „Expressionisten“ (der „Brücken“-Künstler und Noldes) angenähert. „Sein Ziel ist doch noch eine Natur, die Jene nicht mehr wollen“ (Kunstgeschichte nach Generationen). Problemverschiedenheit bei Einheit der Mittel. Aber damit ist zugleich ein anderer Teil des Begriffes „Mittel“ genannt: der Vortrag. Themen und Vortragsweisen fassen wir unter „Mittel“ zusammen. Ganz gewiß würde eine Ausstellung deutscher Malerei von 1865 bis 1880 einen wundervollen und ziemlich einheitlichen Ausdruck haben. Menzels „Eisenwalzwerk“ würde neben den herrlichsten Spätlandschaften Feuerbachs, den besten Böcklins, den schönsten frühen Trübners, Uhdes, Liebermanns, den Werken

T.18–23 der Manneskraft von Thoma, Leibl, Schuch, den delikatesten Frühwerken A. v. Kellers erscheinen. In einer verhältnismäßig einheitlichen „Zeit"-Sprache, auf einem für Deutschland selten hohen Niveau des reinen Malen-Könnens, unter der Bindung einer vornehmen Tonigkeit, würde hier das innerlich, generationsmäßig Verschiedenartigste als treffliche Malkultur einer bestimmten Epoche erscheinen. Einheit der Mittel, d. h. des Vortrags und (weniger deutlich) auch der Themen. Einheit der Mittel – und dennoch Verschiedenheit der Probleme!

Lehrreich mag aber auch der Blick auf die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts wirken. Wenn damals die Gleichaltrigen Böcklin, Rossetti, Feuerbach Ideal-, ja, fast Phantasieporträts der Geliebten malen (Beata Beatrix 1863, Böcklins Römerin 1863, Nana), so decken sich Generations- und Zeitfarbe. Und durch die so verschiedenartigen stetigen Faktoren „Deutsch" und „Englisch" hindurch ist also die Klangeinheit erstaunlich überzeugend. Wenn aber in den gleichen 60er Jahren auch Manet, Monet, Renoir noch wesentlich Groß-Gestaltenmaler sind, wenn in Manets „Olympia" 1865, Renoirs „Lise" 1867/68, dessen Berliner „Zigeunerin" 1869, genau zur Zeit der Feuerbachschen Medea-Entwürfe die schöne weibliche Gestalt bildbeherrschend auftritt, so ist dies – modifiziert durch die stetigen Faktoren des Nationalen – nur Zeit-, nicht Generationsfarbe. Die Jüngeren werden schon in den 70er Jahren – nach der Entelechie ihres Generationswillens – zum Übergestaltlichen, zu Landschaft und Freilicht übergehen. Sie werden jeden Rest pathetischen Fernen-Wertes der Gestalt aufgeben, ja, sie hatten schon in den 60er Jahren kaum etwas davon: das ist nur Generations-, nicht Zeitfarbe. Es ist Zeitfarbe, daß die 60er Jahre

sich vorwiegend durch das Mittel der großgesehenen Gestalt T.18–21 ausdrücken. Es ist Generationsfarbe, daß die Älteren am stärksten sind, wo sie ein intimes Herzens-Verhältnis in die Glorie pathetischer Steigerung erheben, die Geliebte in historische und mythologische Ferne, zum hohen und dämonischen Typus hinaufidealisieren (Miß Siddal wird Beatrice und Lucrezia Borgia, Nanna wird Iphigenie und Medea!); und daß die Jüngeren nur noch genehme Modelle vorzüglich zu malen wünschen (Olympia gegen Iphigenie, Lise gegen Medea, die Zigeunerin gegen die Römerin!). Bei den Älteren handelt es sich um einen dichterischen Dauerwert; sie malen ihn verklärend, als erhabene Existenz. Bei den Jüngeren handelt es sich um einen Anlaß zum Malen, um die Erprobung einer neuen Sehweise. Sie sind eben doch, wie ihre Gegenpole Cézanne und Marées, mit ihnen, an ein Problem gebunden, das sie nur anders als die Vorkämpfer der Form-Verfestigung lösen: die Emanzipation des Sichtbaren vom Sagbaren. Diese führt hier zum Impressionismus, dort zur Bild-Tektonik. Der spezifizierte Poesiewert muß in beiden Fällen weichen, hier durch Trivialisierung, dort durch Neutralisierung des Gestaltenlebens. Das läßt sich Problemeinheit nennen, auf Grund innerer Ziel-Einheit. Der Begriff „Mittel" aber erscheint auch hier tiefer, hinter das nur Technische zurück, verlegt: das Mittel der 60er Jahre, das Merkmal der Zeiteinheit, ist die großgesehene, beherrschende Gestalt, vorzüglich die weibliche. Aber dieses gleiche Mittel dient verschiedenen Generationen zu verschiedenen Zielen, nach verschiedenen Entelechien. Als Piloty den Triumphzug des Germanicus, Feuerbach die große Münchener Medea malte, schuf auch Manet sein Historienbild,

T. 22, 23 die Erschießung Kaiser Maximilians (1869). Der Jüngere drückte sich wie die Älteren durch das Anschauen einer ergreifenden Handlung, durch ihren Vortrag in imposantem Formate aus (Gleichartigkeit der Mittel = Zeitfarbe). Aber Manet war es um ein „Erinnerungsblatt" (Wichert) aus der Gegenwart zu tun, Feuerbach und Piloty um mythologische und historische Ferne, d. h. eine andere Grundstimmung, ein anderes Gefühl, ein anderes Problem. (Verschiedenartigkeit der Ziele = Generationsfarbe.) Manet war schon wieder antipathetisch (Maximilian gegen Thusnelda und Medea!), wie es Courbet und Menzel noch waren. – Nichts lehrreicher auch, als den Darsteller der Kunstgeschichte auf dem unbewußten Vorurteile für bestimmte Generationen zu ertappen, wo er glaubt, nur Personen und Nationen zu verfechten. Natürlich-Geschichtliches, das ihm nicht bewußt, erscheint ihm unter dem Bilde stetigerer Faktoren. Wenn Meier-Gräfe Puvis auf Kosten Feuerbachs lobt – dann allerdings vergleicht er wirklich nur Personen und Nationen (denn die Generation ist gleich, kann also im Urteil nicht mitwirken). Lobt er aber Courbet und Monet, etwa ihres Wasser-Malens wegen, auf Kosten Böcklins, so vertritt er unbewußt eine frühere und eine dieser durch Wellen-Rhythmus der Geschichte wieder verwandte spätere Generation gegen eine dazwischenstehende, die ihm nicht liegt und deren in Wahrheit unvergleichbar andere Absicht er verwirft; und er spricht selbst da, wo es sich auch um Nationen und Personen handelt, unbewußt vor Allem doch von Generationen. Delacroix liegt ihm, unbewußt, weil die Generation von 1840 eine Ideal- und Ideengemeinschaft mit diesem, nicht mit der Schicht von 1825, hielt. Es ist kein Zufall, daß

dieser (manchen Zünftigen recht überlegene) Kenner und Historiker der Kunst in Cézanne, vor Allem aber unter den Deutschen in Marées schließlich doch seinen Lieblingshelden fand. In der Generation von 1840 mußte er ihn finden. Diese, die schaffend der seinen unmittelbar vorausgeht, ist dem Zuschauenden ganz offenbar die liebste; ihr Problem der Emanzipation des Sichtbaren ist sein Lieblingsproblem, es färbt auch ganz unverkennbar seine Auffassung des Delacroix. Der Zuschauende zieht das Problem der 1840 Geborenen jenem des Expressiv-Mimischen vor, das die Schaffenden seiner eigenen Generation kennzeichnet (nur für die Schaffenden der bildenden Kunst gilt die Problemeinheit, die hier gemeint ist). Dieser zeitliche Rhythmus von Schaffen und Betrachten – natürlich gilt er nur für Spätzeiten – ist überhaupt mit dem Kernziel dieser Untersuchung problemverwandt. Den heute Vierzig- bis Fünfzig-Jährigen unter den Kunsthistorikern liegt das Expressiv-Mimische der Generation von 1860 meist besser, es ist ihnen jedenfalls deutlicher, als der bildend-künstlerische Ausdruck ihrer eigenen Generation. (Man denke etwa an Sauerlandts Verhältnis zu Nolde.) Das ist sehr natürlich: für die eigene Generation fehlt dem Historiker der jenseitige Pfeiler; das Intervall sperrt ihn noch fort. Erlebt er später dessen Erscheinen noch – wir wollen sehen, wie Viele dann noch bereit sind, auch nur bis zur eigenen Generation „mitzugehen". Vielleicht sind übrigens selbst unter den Künstlern, die eine geheimnisvolle Gemeinschaft ihres aus der Generation stammenden Gefühls und dadurch des Problemes eint, die bewußten Widerstände gerade ganz besonders groß, weil sie aus der Verschiedenheit der Lösungsmöglichkeiten, selbst ihren Nuancen nur, entspringen.

KÜNSTE ALS GENERATIONEN

(EXKURS)

Die Beobachtungen, die hier zu Grunde gelegt wurden, sind wesentlich an Meistern der darstellenden, irreführend „imitativ" genannten Künste gemacht, ja, ganz überwiegend an Malern. Das ergibt sich aus der Lage der nicht-anonymen Kunstgeschichte. Seit sie da ist, bildet die Malerei unter den Gestaltungsmöglichkeiten des Sichtbaren die unbedingt führende. Seit die Malerei führend ist, bedeuten Plastik und Architektur einfach etwas Anderes, als in der vormalerischen Epoche. Es ist sehr seltsam, daß die Existenz dieser vormalerischen, ja, vorher noch einer vorplastischen Epoche in unserer Kultur eigentlich so wenig zum Bewußtsein kommt. Daß schon in karolingischer Zeit mit dem Pinsel und dem Griffel gearbeitet, ebenso auch gemeißelt und geschnitzt worden ist, versteht sich von selbst. Aber, wer den inneren Tonwert zu prüfen versteht, unter dem geschichtliche Vorstellungen in ihm leben, der wird bei sich selbst noch vor aller Überlegung das Gefühl feststellen können, daß im Aachener Münster, ja, selbst im Bauplane von S. Gallen eine klarere Aussage über das künstlerische Wollen von damals vorliegt, als in der Adahandschrift oder den karolingischen Elfenbeinen. Eine klarere Aussage jedenfalls, sobald wir nach der Wirkungsmöglichkeit gegenüber gleichzeitigen Men-

schen fragen. Es ist durchaus berechtigt, wenn wir für karolingische, ottonische, salische Kunst die Aussage der Architektur am höchsten bewerten. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 13. Jahrhundert – im 12ten tritt die Verschiebung ein – zuerst an seine große Plastik. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 15. Jahrhundert – im 14. Jahrhundert tritt die Verschiebung ein – in erster Linie an die Malerei, an van Eyck und Masaccio, den Genter Altar und die Brancaccikapelle. Es ist vollkommen berechtigt und ein Beweis von gutem geschichtlichen Instinkte – nicht von „Einseitigkeit" –, wenn unwillkürlich der Begriff „salisch" durch Limburg a. d. Haardt, der Begriff „Dreizehntes" durch Bamberg-Naumburg, der Begriff „Fünfzehntes" durch Genter Altar und Brancaccikapelle am schnellsten repräsentiert wird: erst durch Baukunst, dann durch Plastik, dann durch Malerei. Nur – wer zieht den Schluß daraus, der dann unabweislich ist, wenn dieses Gefühl eine sachliche Begründung hat? Wer prüft es eben auf diese Begründung hin?

Der Verfasser kann an dieser Stelle diese Begründung nur andeuten, und ebenso die Auslegung, die ihm unabweislich scheint. Er darf hier die ganze Frage nur streifen, soweit sie mit dem Generationsprobleme sich berührt. Denken wir zunächst noch einmal an die Folge der Geburtsschichten, seit wir sie beobachten konnten. Die Zeitspanne – kaum 500 Jahre – ist sehr kurz. Schon innerhalb ihrer hat man das Gefühl, daß der Rhythmus von Generation und Intervall sich an mehreren Stellen großartig oder bedrohlich verschnellert. Besonders seit den letzten 200 Jahren scheinen sich die Fälle zu häufen. Eine ganz feste Richtung, eine stetige Verschnellerung des Tempos ist dabei doch noch

nicht mit voller Sicherheit zu erschließen, zumal da wir seit 1880 ein sehr normales Intervall annehmen müssen. Wie gerne würden wir die Strecke nach rückwärts verlängern! Wir haben im 13. Jahrhundert (Bamberg, Naumburg) sehr klare Fälle, die auch da schon für heftige Reibung verschiedener Geburts- und Lebensalterstile in engen Zeiträumen zu sprechen scheinen. Aber wir wissen nicht völlig sicher zu sagen, ob es sich da nicht um viel mehr stil- als generationsgeschichtliche, d. h. um nicht an physische Existenzen gebundene, also Generationen-übergreifende Vorgänge handelt. Gewiß, man muß den Versuch machen, vorsichtig, ob nicht auch aus der anonymen Kunstgeschichte eine gesetzmäßige Polyphonie der Generationen herauszuhören, eine Transparenz verschieden alter Schichten herauszusehen ist, deren Rhythmus vielleicht schon Jahrhunderte vorher dem späteren, nachweisbaren, annähernd gleich ist. Für das 14. Jahrhundert hat der Verfasser es in seiner „Mittelalterlichen Plastik Würzburgs" mehrfach versucht, z. B. für die Zeitpunkte 1300, 1330, 1350.

Zu rechnen aber ist wohl doch, je tiefer wir geschichtlich zurückgehen, auf eine Verlangsamung des rhythmischen Tempos. Aber eben hier berührt sich unser Generationsproblem mit jenem anderen, tieferen, das soeben schnell erschien und das offenbar sehr schwierig ist – der Verfasser denkt an die eklatanten Mißverständnisse, denen bisher seine Andeutungen über dieses Problem bei den Wenigen, die sie überhaupt beachtet haben, überwiegend (nicht ausnahmslos) begegnet sind. Je tiefer wir in die Geschichte zurückgehen, desto deutlicher finden wir nämlich auch die heute wesentlich der Malerei vorbehaltenen Probleme, d. h. ihre

Macht, ihre führende Bedeutung, in schwererer, zäherer Form zunächst bei der Plastik; wir finden sie noch vor dieser in der Architektur. Und die Architektur, an der man ja überhaupt „Stile“ eher als an den darstellenden Künsten gesehen hat, versagt sich mit ihrer besonderen Gesetzlichkeit der generations-geschichtlichen Darstellung schon von Natur her. Allerdings – in der späteren Zeit können wir, durch die Malergenerationen belehrt, zwischen Gilly und Schinkel etwa das Gleiche wie zwischen Schadow und Rauch finden. Auch in der älteren ist damit zu rechnen, daß etwa die Meister des Mainzer Westchores, des Wormser Westchores und des Zehnecks von S. Gereon Generationsgenossen sind. So stark ist hier der Eindruck eines bestimmenden Grundgefühles, daß er vielleicht weder aus dem stetigen Faktor „deutsch-rheinisch“, noch aus dem zeitlichen der Stillage „um 1220/30“, noch aus dem Zusammentreffen Beider so ganz erklärt ist, wie er aus einer noch hinzutretenden Altersgenossenschaft dieser gewaltigen Meister erklärt werden könnte. Aber sicher ist das nicht. Auch stehen wir da immerhin schon in der Zeit, wo über die Architektur hinausdringend die Plastik sich an vordere Stelle setzt. Das spezifische Feuer des Bamberger Reiter-Meisters stammt vielleicht aus dem gleichen Geburtsgeheimnis. Nur – wir wissen hier nicht, und wir haben alles Phantasieren zu meiden. Im Ganzen ist der Versuch einer generations-historischen Architekturgeschichte für die Zeit der architektonischen Vorherrschaft – bis in die Frühzeit des 13. Jahrhunderts – nicht nur subjektiv in uns (wegen mangelnder Hilfsmittel), sondern auch objektiv durch den schwereren, unbeweglichen Charakter der Architektur, ihre Zweckver-

bundenheit und das weniger deutliche Hervortreten der Einzelpersönlichkeit sehr erschwert. Bei ihr ist (im Mittelalter vor Allem) die Lebensgeschichte des Werkes entscheidend, sind überhaupt die Werke oft mehr Personen, als die Menschen.

Man fühlt vielleicht schon heraus, welches – selbstverständlich bestreitbare – Geschichtsbild dem Verfasser persönlich, als ihm selbst unausweichlich durch die Tatsachen diktiert, vor Augen schwebt. Es ist eine der Polyphonie der Generationen sehr vergleichbare Polyphonie der Künste selber, die Vorstellung ihres verschiedenen „Lebensalters" und eines dadurch gesetzmäßig bedingten (für unsere Kultur gültigen) Wechsels in der Führerschaft. Das Geschichtsbild, das wir uns für die Stellung der Frans Halsschen „Spitalvorsteherinnen" in der holländischen Malerei um 1660 gemacht haben – Lebensalter und Altersunterschied und Zeitfarbe als gleichzeitig wirksam –, dieses Bild hält der Verfasser für übertragbar auf das Verhältnis der Künste selbst an allen Zeitpunkten. In einem gewissen Sinne kann man sagen: sie sind verschieden alt. Sie sind es gewiß nicht in dem Sinne, daß sie nacheinander entständen, wohl aber in jenem, daß sie nacheinander reifen und nacheinander die Zeitalter bestimmen. Eben dieses Letztere können sie nur, weil ihre Lebensstadien nicht zusammenfallen. In diesem Sinne, organisch also, sind sie am gleichen Zeitpunkte „verschieden alt", nämlich verschieden weit gealtert, sind also den Generationen (im Bilde) vergleichbar. Ja, die zuletzt gereifte, die Musik, ist als absolute Musik sogar eine zuletzt entstandene Kunst. Wir denken an die Situation von heute. Diese „jüngste" Kunst, die symphonische, steht im Vorder-

grunde; die „älteste“ fehlt bereits: nämlich die wirkliche, als naiver künstlerischer Ausdruck wirksame Architektur. Ganz gewiß zeigen sich heute respektable Ansätze zu guter Hygiene und ästhetischer Moral in der Baukunst. Aber mit dem, was die Architektur war, als sie führte, hat das ja nur eine ganz äußerliche, stoffliche Ähnlichkeit. So unbedingt es für Jeden, der noch glauben kann, notwendig ist, allen guten Tendenzen unserer neuen Baukunst das Allerbeste zu wünschen – nur wer nicht begreift, was eine Kathedrale war, kann glauben, daß heute überhaupt etwas Derartiges, Architektur nämlich als natürliche und heilige Sprache, wieder möglich sei. Die Baukunst von heute empfängt ihre innerliche Hauptkraft aus dem wieder begriffenen „Zweck“. Bahnhof und Kontorgebäude, Bank- und Privathaus, Kraftwerk und Fabrik – das beginnt sie zu können. Wir wollen herzlich froh sein, wenn wir von dem peinlichen Leichenaufputz befreit sein werden, der bis vor kurzem bei uns Architektur hieß. Das heutige Ideal aber gerade der stärksten Persönlichkeiten unter den Architekten ist das Haus als Wohnmaschine. (Es gibt auch schon wieder eine Reaktion: sie ist im Grunde ein Wunsch, sie blickt nach dem Verlorenen – die andere Richtung nach dem noch und wieder Möglichen.) Wir haben keine Sakralarchitektur. Es ist sehr oft schon, und mit Recht, der wichtigste Grund dafür genannt worden, und nur scheinbar führt er aus unserem Probleme seitab: wir haben keinen einheitlichen „Mythus“, wir haben keine „seelische Einheit“. Aber das ist ja gerade das formengeschichtlich Entscheidende. Architektur als selbstverständlicher heiliger Wert – das war sie im sogenannten Mittelalter –

kann nur über einer noch einheitlichen Seelenschicht gedeihen. Aber solche einheitlichen Seelenschichten, so beneidenswert sie scheinen, sind bei uns notwendig früh. Musik – um den schärfsten Gegensatz zu nennen – ist keineswegs an diese Einheit gebunden. Sie ist raum-enthoben und innerseelisch-individuell. Sie hat es werden können, ohne sich von ihrem Sinne zu entfernen; ja, sie hat ihn gerade so erst finden können. Architektur verliert ihren Sinn als Sprache, wenn die seelische Gesamtgemeinschaft verloren geht; Musik kann ihn vielleicht erst dann ganz bewähren. Heute wird noch gebaut, und im frühen Mittelalter wurde schon Musik gemacht. Aber die Architektur von heute ist keine natürliche Sprache mehr, die Musik von damals war nur erst angewandte Kunst, hörbares Ornament im Dienste der Kathedrale, während diese selbst alle jene überzwecklichen Ausdruckskräfte enthielt, die heute, aus ihr entwandert, übersprachlich in der Musik lebendig sind. Es ist bedeutsam genug, daß das Bauwerk, je echter und großartiger, je stärker von Allgemeinkultur getragen es uns erscheint, um so deutlicher ganzen Gruppen von Menschen entstammt: nicht nur dem Nacheinander leitender Meister und ausführender Werkstätten, die seine objektive Persönlichkeit durch eine überpersönliche Lebensgeschichte hin überdauert und geheimnisvoll bestimmt, sondern in jedem Falle auch dem Nebeneinander vieler „Diener am Werke", der Bauhütte. Das gehört zu einer früheren Menschheit. Die Symphonie kann nur das Werk eines Einzelnen sein, der für Alle spricht, indem er Alle in sich selbst hineinnimmt. Das gehört zu einer späteren Menschheit. – Die Kathedrale verharrt wartend im Raume: eine durch Viele, im harten Kampfe mit Stoff und

Raum, der mechanischen Welt abgerungene Gegebenheit. Die Symphonie ist nur noch Ereignis: von begrenzter Dauer, aber tiefster Wirkung.

Architektur und absolute Musik, so oft verwechselt, weil sie beide gegenstandslos und im sprachlichen Sinne undeutlich sind, verdanken diese Scheinähnlichkeit der Verwechselbarkeit von „Noch“ und „Schon“. Architektur ist noch untersprachlich und selbst in ihren heiligsten Formen zugleich noch zweckgebunden. Musik ist schon übersprachlich und heute selbst in ihren einfachsten Formen jenseits aller „Zwecke“. Architektur bewegt sich noch in reinem Raume, Musik schon in reiner Zeit. Zwischen noch reiner Architektur und schon reiner Musik aber liegen alle Möglichkeiten gemeisterter Erscheinungswelt. Es wird hier nicht gefordert, es wird nur festgestellt. Es wird hier nicht gesagt: von der dreidimensionalen Raumkörperlichkeit zur eindimensionalen Zeit hat sich unser künstlerischer Ausdruck zu entwickeln. Es wird nur gesagt: unsere europäische Kultur jedenfalls hat diesen Weg gemacht. Wird uns Jemand glauben machen wollen, wir hätten mit der Kunst, die Beethoven trieb und die es im Mittelalter überhaupt nicht gab – es gab damals keine Möglichkeit, den Zweig der Symphonie und Sonate auch nur zu kennen –, wir hätten bei ihr beginnen, hätten uns von da zu der Kunst, die Rembrandt trieb – die es im Mittelalter nicht nur als Stil, sondern auch als einfache Möglichkeit nicht gab –, entwickeln, hätten von dieser etwa zu der Plastik des Naumburger Domes – die es schon zu Rembrandts Zeit als einfache Möglichkeit nicht mehr gab – weiterschreiten können, um bei der Monumentalität des alten Mainzer Doms oder des Aachener Münsters

zu enden? Hier liegt doch eine unumkehrbare Richtung vor, eine Determiniertheit. Man möge doch nicht einwenden: hier seien eben bloß absolut zeitlich geordnete Werke in umgekehrte Reihenfolge gestellt, und nur die Umkehrung dieser wissenschaftlich, durch Erfahrung gesicherten Zeitfolge sei das nun natürlich auf der Stelle als unmöglich Demonstrierte – nicht aber die Umkehrung in der Reihenfolge der Künste, aus denen diese Beispiele gerade entnommen seien. Selbstverständlich gibt es auch eine wissenschaftlich gesicherte Zeitfolge von der Adahandschrift über den Moses des Michelangelo zur Architektur des 19. Jahrhunderts, und auch diese ist nicht umkehrbar. Eine Zeitfolge also von Malerei über Plastik zu Baukunst? – Aber sie ist ja gar nicht ein Weg von malerischer zu architektonischer Anschauung! Jene karolingische Malerei war weder rein malerisch, noch eine als Einheitsausdruck wirksame Kunst – das war zu karolingischer Zeit die Architektur: Aachen oder Centula! Der Moses Michelangelos war keineswegs mehr rein plastische Kunst, sondern nur eine wundervolle Hineinbergung plastischer Werte in eine überplastische Sehweise, die an der Sixtinischen Decke bereits sich in Gemälden ausgeprägt hatte. Die Architektur des 19. Jahrhunderts war weder architektonisch, noch eine als Einheitsausdruck wirksame Kunst – das waren zu ihrer Zeit schon Literatur und Musik: Keller oder Brahms. (Über die Rolle der Literatur vgl. S. 123ff.) Die karolingische Malerei gehört einer vormalerischen, die Architektur des 19. Jahrhunderts einer nacharchitektonischen Epoche an! Um die Notwendigkeit und Unumkehrbarkeit dieser Epochenfolge handelt es sich. Sie stellt sich sofort richtig auch in den Werken dar, sobald man nur nach den

epochal charakteristischen, nach den vordersten Werken fragt. Dann aber kommt man auf eine Folge wie Aachen–Naumburg–Rembrandt; und diese ist dann nicht nur eine Folge von Werken, sondern zugleich eine Folge von Künsten! Da steckt eine sinnvolle Wandlung, eine Entfaltung, die man bei gutem Willen wohl nicht mehr bestreiten kann. Fraglich ist nur die Deutung. Der Verfasser sieht allerdings ihren letzten Sinn in einer stetigen Abstoßung derberer Realitäten. Es scheint ihm bezeichnend, daß die geistige Eroberung der dritten Dimension als Darstellung eben dadurch möglich wird, daß man auf ihre Realität verzichtet! In der Plastik von Naumburg ist sie real vorhanden; in Rembrandts Malerei (also in dem der Idee nach nur noch zweidimensionalen Bilde) ist sie geistig erobert. Sie ist geistig erst da, wo sie real verschwunden ist. Nicht anders aber steht es mit dem sprachlogischen Sinne in der absoluten Musik. Die Eigengesetzlichkeit der Gefühlswelt ist erst vollkommen, wo ihre letzte Fesselung an gegenständliche Vorstellungen, wo auch die Logik der Sprache und ihr Leib (das Wort) verschwunden ist. Es scheint dem Verfasser ebensosehr bezeichnend, daß zwar eine Skulptur in einem Gemälde gespiegelt werden kann, ein Gemälde aber nicht in einer Skulptur (was mit den Assimilationsversuchen des malerischen Reliefs nichts zu tun hat). Eine Skulptur lebt im gleichen Raume, wie ich selbst. Die Malerei kann die Skulptur und mich selbst in ihre Idealwelt transponieren, die erst ein wirkliches Gegenüber zu mir ist; nicht aber kann die Skulptur, die ja eben nur im wirklichen Raume ein Gegenüber ist, das ideale Gegenüber der Malerei steigernd übersetzen. Das um einen Grad weniger Reale hat also offenbar die Fähigkeit, das um

einen Grad Realere in sich aufzunehmen – nicht umgekehrt. Das ist eine Richtung, die wir anzuerkennen schon rein logisch gezwungen sind. Sie hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der naturgeschichtlichen Entwicklung, die – wie man sie auch zu erklären versuche – jedenfalls niemals außer in einer krankhaften Perversion so umgekehrt zu denken wäre, daß wir vom Menschen über das Tier zur Pflanze und von dieser zum Steine uns hätten entwickeln können. Als die neuen Völker, die der Einbruch des Germanentums in die spätantike Welt erzeugt hat – im engsten Sinne also die noch heute maßgebenden Karolinger-Nationen – auf den Plan traten, konnten sie zwar einzel-sachlich die Welt der Kunst nicht wie aus dem Nichts neu aufbauen. Immer standen sie vor fertigen, lange Zeit vor überlegenen Formen einer ihnen langsam erst begreiflich werdenden großen Vergangenheit; und immer hat die Antike sich in ihre Formvorstellungen eingedrängt, in der Form, die gerade ihrem augenblicklichen Stadium verständlich, d. h. willensverwandt war – so die klassische im 13. Jahrhundert, mehr als in Renaissance und Klassizismus. Aber in der Abfolge Architektur, Plastik, Malerei, Musik als nacheinander führender (nicht nacheinander, sondern gleichzeitig existierender) Künste haben sie den Aufbau vom Anorganischen zum Organischen, von wesentlich räumlich gekennzeichneten Lebensformen zu wesentlich zeitlich gekennzeichneten noch einmal durchgemacht; in einer zweiten, natürlichen Entwickelungsgeschichte des Geistes. Auch in der vorkünstlerischen Natur ist jeder Schritt vom Anorganischen zum Organischen und höher Organischen ein Verlust an der Vorherrschaft räumlich-statischer, ein Gewinn an der Vorherrschaft zeitlich-dy-

namischer Merkmale. Das Wachstum der Pflanze, die Eigenbewegung des Tieres, die Denkfähigkeit des Menschen und selbst seine technische Überwindung des Raumes – dies Alles hat seine bestimmte Richtung vom Verharrenden zum Beweglichen, von Zeitarmut zu Zeitreichtum, zuletzt: vom Raume zur Zeit als wesentlichster Lebenssphäre. Es ist gewiß gewagt, solche Behauptungen, die grimmigste Kritik zu erwarten haben, in so unvollkommen andeutender Form zu geben. Jedoch, der eigentliche Gedankengang der Untersuchung erlaubte nicht ein völliges Vorbeigehen. Er gehört mit dem hier nur Angedeuteten zusammen, im Grunde einfach zum gleichen Problem: der Gleichzeitigkeit des Verschiedenaltrigen. Für unsere europäische Kulturgeschichte ist die zu Grunde gelegte Tatsächlichkeit nicht wohl zu bestreiten. Es wird Niemand behaupten können, daß wir die Menschen des 19. Jahrhunderts in dem gleichen Sinne nach ihrer Architektur beurteilen dürften, wie die des 11. oder 12. Jahrhunderts. Es wäre ungerecht. Im einen Falle war (soziologisch gesehen) die Architektur vorderste Sprache, sicherster und heiligster Gesamtausdruck; im andern Falle war sie eine tote Kunst, eine aufgeputzte Leiche. Wir dürfen ebenso wenig die Menschen des 11. oder 12. Jahrhunderts nach ihrer Musik beurteilen. Dies ist soziologisch gemeint: die Qualität dieser Musik ist eine Frage gänzlich für sich. Aber der Grad, nach dem sie vorderste Sprache, allgemein gültige, wesentlichste Ausdrucksform Aller war, ist das Entscheidende. Darin war sie mit der Baukunst nicht wettbewerbsfähig. Sie war noch nicht vorderste Sprache – aber im 19. Jahrhundert war sie es. Der Unterschied besteht natürlich auch noch zwischen der Malerei des 19. und der Malerei des 11. und 12. Jahrhun-

derts. Und Marées, Cézanne, Leibl sind auch eher Zeugnis dessen, was man im 19. Jahrhundert wollen durfte, als das Café Bauer oder die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Aber dies ist wichtig für unser spezielles Problem. Es ist sehr gut denkbar – es wird Widerstrebenden den Zugang vielleicht erheblich erleichtern –, statt „verschiedenen Alters der Künste" „verschieden lange Entelechie" zu sagen, so daß man die Künste zwar am Beginne sich gleichzeitig versammelt denkt, aber der Architektur die zuerst eintretende Reife und Führerschaft zuspricht – darum auch den zuerst eintretenden Tod; darnach der Plastik, darnach der Malerei, darnach erst der Musik Reife, Führerschaft und – vielleicht – Tod; so daß man nach der jeweiligen Herrschaft also ein Zeitalter der Architektur, der Plastik, der Malerei, der Musik vor sich sähe, in deren keinem natürlich die andern Künste realiter fehlen. Das Entscheidende ist die Abfolge der Führerschaft, das Übereinanderkragen der Entwicklungslinien, die Polyphonie der Künste selbst mit wechselnder Führerstimme, das gesetzmäßig gestaffelte Übergehen von der Sprache des Raumes durch die des Körpers und die des Bildes zur Sprache des übererscheinungsmäßigen und zuletzt auch übersprachlichen Klangkörpers in der Zeit. Der Verfasser denkt ja selbst keineswegs daran (und hat das auch immer betont), man habe zuerst gebaut, dann gemeißelt, dann gemalt, dann musiziert. Als Tätigkeiten sind alle diese Funktionen von Anfang an schon da, als Tätigkeiten sind sie auch noch da nach ihrem innerlichen Absterben – es wird heute noch gebaut, und es wurde schon in den Anfängen musiziert. Entscheidend aber ist die Abfolge der Reifezustände. Für sie ist das „verschiedene Alter" – das organisch, nicht chronologisch gemeint ist –

das sicherste Bild. Die Künste „Generationen“ zu nennen, ist überhaupt nur Bild und Vergleich. Das Tertium comparationis liegt in der äußeren Gleichzeitigkeit des innerlich Verschieden-Altrigen, es liegt in der gestaffelten Verschiebung der Führerschaft: so daß man durch Architektur schon sich natürlich großartig ausspricht, als man noch nicht daran denken kann, es durch Musik zu tun; daß man sich durch Musik ausspricht, als man die Fähigkeit verlernt hat, es durch Architektur zu tun; daß man sich plastisch vollgültig ausspricht, als man malerisch erst eben zu reden beginnt; daß man sich malerisch ausspricht, als die Plastik – als Anschauungsform, nicht als technisches Mittel – zurücktritt. Es ist ein Prozeß, bei dem obendrein die führenden Künste abfärben. Seit es wirklich malerisches Sehen gibt, ist Bauen und Meißeln etwas Anderes als früher (schon die Baukunst des 15. Jahrhunderts ist nicht-mehr-motorische Schaubarkeit, die Plastik geschnitztes oder gemeißeltes Bild). Seit die Musik im Vordergrunde steht, ist das offensichtlich, ist das allgemeine Zeitfärbung geworden, was Schopenhauer grundsätzlich gesagt hat: „alle Künste streben nach dem Zustande der Musik“. Erst ein Mensch des 19. Jahrhunderts konnte das sagen! Unsere modernste Malerei teilt sich in vergeblichen Wettlauf mit der Absolutheit der Musik und in Versuche zur Regeneration des Eigenen. Maillol ist ein heroischer Patriot des Plastischen im Musikzeitalter. Der Klassizismus versuchte Ähnliches, nur schwächer. Wagner war ein Versuch, die entfliegende Musik noch einmal in die Kette der Dichtung zurückzuspannen, die sich in den Gesamtverlauf seit unserer großen Literaturepoche mit eingesetzt hatte. Emanzipationskämpfe der Zurückbleibenden beweisen gerade die wahre Lage.

DAS GENERATIONSPROBLEM IN VERSCHIEDENEN KÜNSTEN

Es muß nunmehr gefragt werden, wie weit die Generationsordnung in der bildenden, insbesondere der darstellenden bildenden Kunst und ganz besonders in der Malerei überhaupt zur Deckung kommen kann mit jener in den andern Künsten. Wer nun, wie der Verfasser, auch unsere Künste noch – im Bilde! – wie Generationen ansieht, wer im hohen Mittelalter also eine noch jung-männlich reife Kathedralenbaukunst noch ohne die (ungeborene) Symphonie, im 19. Jahrhundert aber eine schon jung-männlich reife Symphoniekunst nunmehr ohne die (schon verstorbene) Kathedrale, wer in Beidem nicht Zufall, sondern den Generationsprozeß der Künste selbst erkennt: der wird etwa zwischen Plastikern und Musikern, Architekten und Malern einer Generation nicht mehr als eine Einheit der Zeitfarbe erwarten. Er wird für möglich, ja, wahrscheinlich halten, daß etwa die stilistischen, selbst die generationsgeschichtlichen Wandlungen der Malerei und der Musik lange Strecken parallel laufen, – aber doch nur in verschiedenen Ebenen, in deren eigener Ausdehnung sie also doch wieder Verschiedenes bedeuten: parallelen Rhythmus bei verschiedenen Lebensstufen. Man stelle sich noch einmal die Beethoven-Generation vor. In dem einen Jahre 1770 sind Beethoven, Hölderlin, Hegel und

Thorwaldsen geboren. Hat man nicht das deutliche Gefühl, daß (was mit persönlichen Qualitäten nichts zu tun hat) der Bildhauer nur wie an einem losen, halb-verwitterten Strange mit den Generationsgenossen zusammenhängt? Wer dieses Gefühl teilt – und selbst bei den verschiedensten Auslegungen der Tatsache wird diese selbst, die Fremdheit des Plastikers, wohl nicht verkannt werden können –, der bemerkt zugleich, daß an diesem Zeitpunkte wenigstens Musik und Dichtung, Philosophie und Dichtung, und bei den frühromantischen Malern auch deren dichterisch-philosophische Grundstimmung untereinander zusammenhängen; freilich, schon für die Form dieser Maler gilt das nicht mehr, aus verwandten Gründen wie bei Thorwaldsen. Noch mehr: Die Zeit um 1800, die Zeit der ungeheuersten Kriegserschütterungen, der freiwilligen Opfer von Hunderttausenden, von den Revolutions- bis zu den Freiheitskriegen, diese blutig-heroische, farbenreiche Zeit: bei Beethoven erscheint sie – aber bei Thorwaldsen verhüllt sie sich wie bei Canova im toten Weiß eines verspäteten, tatsächlich reaktionären Plastizismus. In dieser bildenden Kunst blickt sie sich nicht selber an – in der Musik spricht sie. Das bewährt sich erst recht beim Blick auf die Architektur des Klassizismus. Ihr Anstand, ihre Würde ist unbestreitbar. Aber wie steht es mit ihrer Fähigkeit, das komplizierte Seelenleben des modernen Menschen von damals auszudrücken, mit ihrer Wettbewerbsfähigkeit gegenüber Musik und Dichtung? Wohl vermag Gilly d. J. (1771) ebenfalls eine Eroica zu träumen (Entwürfe für das Friedrich-Monument), viel mehr Zeitfarbe sogar zu zeigen, als Thorwaldsen, viel mehr Generationsfarbe in Gemeinschaft mit dem gleichaltrigen Beethoven. Aber

man vergesse nicht, daß dies alles weit mehr Traum und Bild auf Papier als wirkliche Architektur ist, und daß, inmitten märkischen Sandes verwirklicht, dieser Architekturtraum – Eroica als sichtbar geträumte Massenform – den blutigsten Gegensatz zur wahren Zeitlage gellend offenbaren würde. Die Wenigsten machen sich wohl überhaupt klar, wie vag, prospekthaft, ohne wirkliche Grundriß- und Systemdurcharbeitung die eindrucksvollsten Entwürfe des Klassizismus sind, gerade diejenigen, in denen „Seele" gezeigt wird. Geburtstabellen unter Berücksichtigung der andern Künste sind unbedingt nötig und aufklärend. Nur muß man nicht versuchen, etwa in Mozart wesenhaftes „Louis-Seize" und in Bach wesenhaften „Barock" zu sehen – was wie etwas Selbstverständliches fast überall geschieht. Die Zeitfarbe von Louis-Seize und Barock wird bei beiden musikalischen Genien bestimmt zuzugeben, die Definition für diese wird gewiß erst noch zu finden sein, aber: in der Entwicklung seiner, so viel jüngern Kunst wird Bach vielleicht der Plastik von Chartres, Mozart der von Bamberg, Beethoven der von Naumburg weit eher entsprechen als den tatsächlich gleichaltrigen Generationsgenossen älterer Künste. Gerade diese Anschauung, mit der ein wohlmeinender Kritiker die gelegentlich angedeutete Meinung des Verfassers ad absurdum zu führen glaubte, war wirklich immer die seine – sie klärt, was gemeint wird. So wird es, meint der Verfasser, mit all den Künsten sein, in denen eine Beziehung zu mathematischen Gesetzen und zum Handwerk besteht: Architektur, Plastik, Malerei, Musik sind heute Zeit-, nicht Generationsgenossen. Zeitgenossen auch! Wer etwa in einem modernen Konzert die „Verklärte Nacht" von Schön-

berg und darauf eine Bläsersymphonie von Křenek gehört hat, wird erlebt haben, daß der Wandel der Mittel, von den duftigen, hintergründig-tiefen, schwirrenden Streichern zu den „hintergrundslosen", kalt-vordergründigen Bläsern genau dem Übergange von warmfarbiger Tiefraummalerei zu kaltfarbigem Konstruktivismus entspricht, den wir in der Malerei erlebten. Das ist Zeitfarbe. Trotzdem bleibt die Jugend der absoluten Musik als geschichtliche Tatsache unserer Kultur bestehen – und theoretisch gäbe es nur noch die Möglichkeit, dieser jüngsten unserer Künste ein vorschnelles Mit- und Nachsterben (mit Kathedrale und Plastik) zuzudenken, um sich der Hoffnung zu entziehen, daß hier noch weitere Möglichkeiten für uns leben, Möglichkeiten, die selbst in der Malerei schon durchaus diskutabel sind. In diesen vier großen Künsten, die man zugleich handwerksmäßig, bei Meistern lernen muß, in denen man – um es sehr populär auszudrücken – nicht nebenher Landgerichtsrat oder Professor oder Minister sein kann, scheint dem Verfasser ein klares Generations-Verhältnis zu bestehen – damit also eine große Komplikation in der Deckungsmöglichkeit von tatsächlich gleichen Generationen: in Architektur, Plastik, Malerei, Musik.

In einer ganz eigenen Weise aber steht es offenbar mit der Dichtung und mit der Philosophie. Selbstverständlich, auch in der Dichtung existiert ein Handwerk, es verlangt nur sls solches zweifellos viel weniger Lernzeit. Die Philosophie steht in diesem Punkte jenen mathematik-verwandten Künsten näher. Alles, was Dichten und Denken heißt, auch die Kunst der Dichtung (gerade ihre Emanzipationskämpfe beweisen das), ist durch das Mittel der Sprache (engeren Sinnes)

auf eine besondere Stellung vereinigt. Auch die Wissenschaft gehört dahin. Die schwierige Stellung der Poesie liegt in dem doppelten Grundcharakter der Sprache: normale, alltägliche Mitteilung und mögliche Kunstform zu sein. Wir haben Versuche neuerdings genug erlebt, die Sprache ebenso in den offenbar vorläufig reinen Endzustand der Kunst, die absolute gegenstandslose Musik nämlich, zu überführen, wie das Kandinsky und – schon weniger energisch – Picasso für die Malerei, Belling für die Plastik, immer scheiternd, unternahmen. Der Charakter der Sprache ist von dem der auch gedanklichen Mitteilung offenbar nicht zu trennen. Hier liegen wohl, in der unmittelbaren Zugänglichkeit des poetischen Kunstmittels für die Welt der bewußten Gedanken, die ja zuletzt immer Gespräche sind, die Hauptgründe für die unbeirrbare Sonderstellung, durch die sich die „Poesie" (was geht alles unter diesem Namen, sagen wir gleich die „Literatur") der natürlichen Staffelung, dem Generationsgesetze der mathematisch-handwerklich fundierten Künste – darf man sagen: der „eigentlichen"? – elastisch gegenüberstellt.

Dichten und Denken also – nur dies rechtfertigt den Exkurs – läßt offenbar an allen Zeitpunkten nicht nur Zeit-, sondern auch innerliche Generationsverbindung mit anderen Künsten, am engsten jedenfalls stets mit den gerade lebenskräftig herrschenden zu. So ist es um 1800: Beethoven und Hölderlin, das verstehen wir. Hegel, Schelling und die Romantiker (thematisch und weltanschaulich auch die malenden), das verstehen wir. Plastiker wie Thorwaldsen als tatsächliche Generationsgenossen offenbaren das Verhängnis eines vom Dichten und Denken selbst verhängten Reaktionsversuches der greisen Plastik – der gründlich ge-

scheitert ist (immer noch: unbeschadet von Thorwaldsens Können!). Architekten wie Gilly haben echte Generationsfarbe, weil und soweit sie Architektur nur träumen und in vagen, innerlich tatsächlich romantischen Ansichten malen, die vor der Realität versagen würden. Maler wie Friedrich, Runge und Turner haben noch echte Generationsfarbe, teils soweit sie dichten und philosophieren, teils weil ihre Kunst noch nicht tot ist. Die Kathedrale aber (im Barock von der darstellenden Kunst, im Grunde von der Malerei getragen – nicht umgekehrt!) ist tot, und auch die Plastik hat als vordere, führende Kunst verspielt. Die echte Generationsfarbe hat Beethoven. Seine Symphonie ist die Kathedrale von 1800. Sie ist, mit ihren Folgeformen, auch noch unsere Kathedrale, wie die wirkliche Kathedrale die Symphonie des Mittelalters gewesen ist. Die Kathedrale hat sich noch lange nach dem Niederbruche ihrer Herrschaft gehalten, indem sie unter die Gesetze jüngerer Künste sich rettete. Die letzten echten Sakralbauten, die noch in etwas Kathedralen sind, dürfen wir ganz gewiß in den gewaltigen Kirchen des deutschen Barocks erblicken. Sie bedeuten zugleich den späten Lebensaltersstil der Architektur, also etwas, wie wir wissen, u. U. sehr Großartiges: Altersstil, zugleich bedingt von der Gleichzeitigkeit jüngerer Kräfte. In Neresheim, Vierzehnheiligen, Ottobeuren, Zwiefalten ist, zweifellos an der wärmenden Brust des Malerischen, noch ein letztes, wirklich großes Raumempfinden am Leben gehalten worden. Die Wiblinger Klosterkirche mag die letzte Kathedrale heißen – es ist schon in ihr ein Stück Konzertsaal, vollends gilt das von S. Stephan zu Würzburg. Als man zum Pantheontypus griff, war das Ende offenbar. Aber damals trat Beethoven

auf. Die letzte und jüngste der Künste, die absolute Musik, deren Bewegungsgeist ebenfalls schon lange im Geheimen das letzte Feuer der Baukunst mit unterhalten, tritt in die Bresche. Erst als die symphonische Musik völlig aus der Kammer herausgerissen, als sie vor Massen, vor eine „Menschheit" als Hörer zu treten bereit ist (mit Kathedralen-Anspruch), erst jetzt ist die Umkehrung völlig sichtbar. Der Tod des Alten, der Kathedrale – als Symphonie für den Raumsinn –, die Geburt des Neuen, der Symphonie – als Kathedrale für den Hörsinn – offenbaren sich gleichzeitig. Seitdem ist der einzige wirklich gemeindebildende Raum der Musikgeweihte: der Konzertsaal; und selbst die Kirche – künstlerisch, nicht als Betstätte genommen – ist es nur noch als Konzertsaal, nicht als Raum selber. Soll das ein Zufall sein, daß dieses doppelte Ereignis an einem Zeitpunkte, nämlich um 1800, sichtbar wird? Wir sind wieder im Übersprachlichen, wieder jenseits aller Erscheinungswelt. Und es ist sehr begreiflich, daß in einem erstaunlich klugen und zweifellos sogar sehr musikalischen Buche (Wolf und Petersen, „Das Schicksal der Musik") ein wütender Gegenangriff von den Verteidigern der Sprache, des Wort-Leibes, gegen das Unabänderliche ausgegangen ist. Er wird nicht anders enden, als der Gegenangriff der Plastik im Klassizismus. Die Musik, so heißt es da, ist nur so lange gesund gewesen, als sie dienend war (das ist der Sinn!); sie ist krank und das Schlechte selbst, seit sie sich emanzipiert hat. Der Verfasser liest: seit sie erwachsen ist – er deutet umgekehrt. Jene Auslegung ist der hier versuchten genau entgegengesetzt als Wertung; aber das Geschichtsbild darunter ist in Wahrheit das Gleiche. Wettbewerbe hinter dem Überwinden-

den her sind stets typisch und beweisen gerade den Sieg des Überwinders. Denn tatsächlich besteht auch innerhalb der nichträumlichen, der „redenden und tönenden“ Künste noch so etwas wie ein Generationsverhältnis. Musik im Wortzusammenhang, – Musik ohne Worte, aber noch mit sprachlich definierbarem Sinne, – und Musik ohne Worte und ohne sprachlogischen Sinn: das verhält sich etwa wie Vollplastik, Reliefkunst und Malerei. Der letzte Sprachsinn ist in der absoluten Musik weggefallen wie die Realität der dritten Dimension in der Malerei. Aber das real Fortgefallene hat jetzt erst seine ideale Wahrhaftigkeit erreicht. Der Patriotismus des Sprachlichen sieht es und muß es verwerfen! Der Musiker weiß, daß Leiblosigkeit nicht Geist- und Seelenlosigkeit ist. Nicht einmal Körperlosigkeit! Ohne den Leib des Wortes, d. h. zugleich des sprachlogischen Sinnes, ist die Musik im Sinne ihrer Mittel dennoch alles andere als körperlos – sie hat nun sogar den eigenen Körper erst gefunden.

Wenn nun alle sprachliche Kunst, gemeinsam mit allem sprachlichen Denken, in Eigengesetzlichkeit neben dem generationsartigen Staffelungsprozeß der nicht-sprachlichen Künste verharrt, bereit, immer der führenden sich zu nähern: so wird man beinahe ein Diagnostikon für den Stand dieser Staffelung an der jeweiligen inneren Gemeinschaft sprachlichen Schaffens mit einer der nicht-sprachlichen Künste entdecken. Das puristische Latein der Vita Caroli wird vielleicht – aber das sind gewiß schon Versuche, für die die rechten Instrumente erst noch gebaut werden müssen – in der karolingischen Architektur, etwa dem Aachener Münster, seine reinste Parallele finden. Der Geist unserer Ritterdichtung wird, kaum um ein Winziges später, in der

um 1200 zur Führung gelangenden Plastik als in wirklicher Parallele erkennbar. Der Theodor von Chartres, der Bamberger Reiter – dagegen kaum noch die Ritter des Naumburger Westchors – sind der porträtierte Geist der ritterlichen Dichtung selbst. Im frühen Vierzehnten ist der Geist der Mystik, der Sinn ihres „Entwerdens", in der Plastik noch immer gespiegelt, sogar die Aufhebung des Reimes. Ja, noch um 1410, wo sich verwandeltes Ritterliches als „höfisch" mit aufsteigendem Bürgerlichen verbindet, wird man im „Ackermann und Tod" des Johann von Saaz den „weichen Stil" der Plastik, ihren Sinn für Häufung und Parallelismus membrorum gut erkennen können – so, wie er aus der Plastik auch in die Malerei noch übergriff. Die neue bürgerliche Kultur aber, die mit dem vorschreitenden Vierzehnten sich langsam Bahn schafft, baut nun noch einmal von unten her – auf eben jenen Zustand einer engen Verbundenheit des Sprachlichen und der Musik hin, der in der Zeit unserer deutschen Klassiker zu Tage treten sollte. Sie findet den sprachlichen Ausdruck später, als den der sichtbaren Form. Das mag noch eine durch den stetigen Faktor „deutsch" bestimmte Sonderentwicklung sein. Soviel ist für Deutschland sicher: noch um 1480, wo die Malerei engen Sinnes schon da, aber noch jung ist, wo die Plastik noch einmal (schon unter der treibenden Kraft des Malerischen) die Führung übernimmt, wo sie das Qualitätvollste an bildender Kunst überhaupt bei uns leistet, da belehrt der Vergleich der Grasserschen Maruskatänzer mit dem gleichzeitigen Fastnachtsspiel „Morischgentanz" darüber, daß in der neuen bürgerlichen Kultur die bildende Kunst als solche noch durchaus die Führung besitzt gegenüber allem, was nicht-sichtbare Form heißt. Hier

ist negativ die sich vorbereitende gleichzeitige Wirkungskraft von Literatur und Musik zu erkennen. Um 1480 vermag kein Deutscher weder sprachlich noch musikalisch mit dem zu wetteifern, was in das Auge hinein geredet wird. Noch um 1500 ist das so – um 1800 ist es umgekehrt. Und es sollte eigentlich nicht nötig sein, darauf hinzuweisen, daß der Goethe oder der Beethoven von 1500 kein Dichter und kein Musiker sein konnten, sondern Maler sein mußten: Dürer und Grünewald; daß die „großen Maler" von 1800 bei uns Dichter und Musiker sein mußten: Goethe und Beethoven. Aus eben diesem Grunde erklärt es sich auch, daß Deutschland tatsächlich zweimal eine Romantik gehabt hat. Eine noch unsprachliche, auch nicht musikalische, noch ohne bewußte romantische Weltanschauung: bald nach 1500, in Altdorfer, Huber, Baldung, Cranach, Hirschvogel, Lautensack und in den ganz Großen, Grünewald und selbst Dürer, als wenigstens mitwirkende, wenn auch nicht alleinherrschende Macht – auch in der Plastik (Freiberger Tulpenkanzel); und später die allgemein so genannte dichterisch-philosophisch-musikalische um 1800, der nun wieder keine ausreichend naiv-romantische sichtbare Form zur Seite stand. „Jüngling und Tod" des Hausbuchmeisters, „Jüngling und Tod" von Schubert – dort das graphische Blatt, hier das Lied. Zu Schuberts Liede ist keine gleichzeitige ebenbürtige Zeichnung, zu dem Blatte des Hausbuchmeisters kein gleichzeitiges ebenbürtiges Lied denkbar. Die Wirkungsmöglichkeiten zum wenigsten sind vertauscht. Was um 1800 erklingt, muß um 1500 noch erscheinen. Nach 1530 beginnt ein „Noch einmal" der deutschen Kultur, aber es fällt in eine Zeit, wo die bildenden Künste überhaupt langsam altern

(am wenigsten natürlich die Malerei), wo die besonderen geistesgeschichtlichen Verhältnisse gerade Deutschlands deutlicher und früher als irgendwo auf eine Vorherrschaft des Dichterischen und Musikalischen hinarbeiten – wie sie heute in Wahrheit auch die allgemeine europäische Lage kennzeichnet. Warum wird das nicht gesehen? Kann man die Tatsache bestreiten, daß wir heute sagen und singen, was wir früher malten, schnitzten, meißelten, noch früher bauten? Kann man behaupten, daß selbst ein wirklich großer Maler heute die magnetische Kraft gegenüber Mengen geistiger Menschen besitzen könnte, die auch nur jeder bessere Dirigent schon ausübt?

Muß man nicht infolgedessen vorsichtig sein in der Ausdeutung der Generationsparallelen zwischen verschiedenen Künsten? Wohl mag die natürliche Generationsfolge zugleich, in gleichem Rhythmus, den verschiedensten Künsten zu Gute kommen können. Aber, was die (physisch) gleiche Generation in ihren Musikern sagt, wird zugleich ein gemeinsames Generationsschicksal und auch (sehr wesentlich!) das spezielle, also verschiedene Schicksal der Musik neben den anderen Künsten als eigenen Fall betreffen. In den nicht-deutschen Ländern, wo der Bruch, der bei uns Reformationszeitalter heißt – die Aufgabe der bildenden Kunst als Volkssprache überhaupt – nicht die gleiche Plötzlichkeit besitzt, wo die bildenden Künste unter der Führung einer noch starken Malerei stetig dem Musikzeitalter sich nähern, wird zwischen einer noch sehr ausdruckskräftigen, noch mit-führenden Malerei und der Kunst des Sprachlichen eine sehr enge Verbindung sein können, ja müssen. Das schlagendste Beispiel ist wohl die Parallele Greco-Cervantes

innerhalb sogar einer engeren, der spanischen Kulturprovinz Europas. Der Schöpfer der letzten expressiv-manieristischen Bildkunst und der des Don Quijote sind beide 1547 geboren, sogar beide 1616 gestorben. Man wird zugeben müssen, daß Don Quijote – nicht erst seit Daumiers genialer Auslegung – tatsächlich eine manieristische Gestalt ist, wirklich eine, „wie sie im Buche steht“: ganz und gar von der Last einer fixen Idee gepreßt, der melancholisch-ironisch gesehenen Idee der „auferlegten Form“; die letzte Übersteigerung der Kaste, ohne die der ganz echte Manierismus nicht denkbar ist. Und es ist sehr lehrreich, dagegen an Shakespeare zu denken, der so sehr Zeitgenosse war, daß er sogar ebenfalls 1616 starb, – aber nicht mehr Generationsgenosse, sondern erst 1564 geboren. Er gehört jenem Geschlechte an, das zwischen Manierismus und Barock in der bildenden Kunst schon schwanken konnte und mußte; auch seine Spätphase gehört erst den Anfängen des Hochbarocks. Er hat sich an ihm beteiligt. Aber er ist zugleich Manierist. Die „Lösung des sechsten Siegels“ von Greco, der Don Quijote und der Hamlet sind Zeitgenossen, frühes 17. Jahrhundert: Feiern des spezifisch manieristischen Bedingtheitsgefühles – besonders Hamlet, das Drama der seelischen Hemmungen. Shakespeare als Ganzes aber, obgleich physisch weder Cervantes noch Greco überlebend, ist mehr als ein Manierist, er ist auch noch Hochbarock geworden – denn das Entscheidende ist die Geburtslage, und sie allein spricht schon für die Doppelmöglichkeit; sie entspricht der des Caravaggio und ist, in dem genauen Menschenalter zwischen Greco und Rubens, dem letzteren bereits ein wenig näher. Einzelne Duplizitätsfälle gibt es noch in Mengen; so für Delacroix und

Balzac (beide 1799); so für Mörike und Schwind (beide 1804), wo die Duplizität die besonders enge Verbindung von illustrativ-zeichnerischer Kunst und sprachlicher – die ja immer nahegelegt ist – schön beleuchtet. Wesentlich sind es im 19. Jahrhundert noch die Malerei und schon die Musik, die mit dem sprachlichen Schaffen generationsgeschichtlich eng zusammengehen. Die Generation von Corot (1796), Blechen (1798) und Delacroix (1799) in der Malerei, von Marschner (1795), Loewe (1796), Schubert (1797), Lortzing und Bellini (1801), Berlioz und Adam (1803) in der Musik, ist zugleich die von Immermann (1796), Meinhold und de Vigny (1797), W. Alexis (1798), Balzac und Puschkin (1799), V. Hugo, Dumas Père und Hauff (1802). Das heißt: die spezifizierte Romantik des Bildes spiegelt sich in der Musik als Lied, Ballade, Programmusik und Oper von farbiger Poesie; in der Dichtung ganz besonders, und mehr als im Lyrischen (Heine 1797), in der phantastisch gefärbten Tatsachenerzählung, vor allem im historischen Roman, der auf dem Kontinent erst in dieser Generation entsteht. In England freilich war Walter Scott (1770) ebenso wie Constable (1776) schon der Bahnbrecher für eine Richtung, die der Kontinent erst später in voller Breite verwirklichte. An der Frage, wie das Verhältnis dieser breiten Schicht historischer Romanziers auf dem Kontinent zu Scott zu begreifen sei, werden sich wie vor jeder ähnlichen die Geister scheiden müssen. Das übliche Denken wird sagen: „Scotts Beispiel hat diese ganze Schicht ermöglicht"; das hier vertretene wird sagen: Gewiß, dieses auch, aber die Tatsache der gemeinsamen Geburt dieser ganzen Schar ist damit noch nicht erklärt. Diese Künstler konnten von Natur her nicht anders als diesen Weg gehen,

er war schon bei ihrer Geburt mit geboren. Der Unterschied ihres Dichtens gegen das der frühen in den 70er Jahren geborenen romantischen Poeten ist das gleiche Mehr an Tatsächlichem, die gleiche Verdichtung gegenüber vagem Allgemeingefühl, wie sie Blechen von Friedrich unterscheidet. Selbst die auch hier zugeordnete Minorität hat ihren Einklang: Platen (1796) und Genelli (1798).

Und kann sich wirklich jemand dem Eindruck einer gemeinschaftlichen geistigen Naturtatsache entziehen, wenn er die Namen der folgenden Zwischenschicht, der Humoristen, Ironiker und Dämoniker unmittelbar an der Schwelle der Realistenschicht, hintereinander hört: 1807 Vischer, 1808 Spitzweg, 1809 E. A. Poe, Gogol, Chopin, 1810 Reuter, Daumier, Schumann, 1811 Liszt und Gautier, 1812 Dickens? Gewiß, auch da sind Nuancen, und es ist auch hier wie immer nicht Gänsemarsch der Erscheinungen, sondern Überkreuzung. Troyon (1810) zeigt schon ganz nach der Barbizon-Richtung, Wagner andererseits ist nur drei Jahre jünger als Schumann, nur zwei Jahre jünger als Liszt. Das Stück „Romantik" in Wagner gehört zur Erscheinung der Überkreuzungen. Der Realismus seiner Generation ist eine Verwandlung des Romantischen selbst, und der wesentlich realistische Humor von Reuter und Dickens – Humor immerhin – paßt vorzüglich in die Geburtslage zwischen Spitzweg-Daumier (1808, 1810) und Millet-Courbet (1814, 1819). Mit Courbet wieder sind Fontane und Keller gleichaltrig. Nicht zu vergessen, daß die Generation Menzels, Millets, Courbets auch die der wirkungsvollen bürgerlichen Theatraliker ist. Sie konnte wieder, im Gegensatze zu den Romantikern, bürgerliche Trauerspiele für die wirkliche Bühne

schreiben. Hebbel, Otto Ludwig und Büchner sind 1813 geboren! Wie tief auch die rein generationsgeschichtliche Verwandtschaft von Hebbel und Wagner (1813) geht, gehört im Einzelnen nicht hierher („Nibelungen"; Ring-Symbolik!). Überhaupt ist 1813 das große Geburtsjahr der Dramatiker, auch der musikalischen: es hat neben Wagner auch Verdi gebracht.

Es ist wohl also wirklich so: alles sprachliche Schaffen steht im Allgemeinen bereit, sich generationsmäßig mit derjenigen mathematisch-handwerklich fundierten Kunst enger zu berühren, die gerade natürliche Führerstellung besitzt. Heute sind Musik und Dichtung wesentlicher als alle bildende Kunst. Das hat mit der heute etwa möglichen Existenz großer bildender Künstler zunächst nicht unmittelbar etwas zu tun – wohl aber mit ihrer Wirkungsmöglichkeit. Wer nun nicht mit einer sinnlosen Verschwendung der Natur rechnet, wird vielleicht sogar das (doch sehr allgemeine) Gefühl, daß ein Lionardo oder ein Rembrandt sogar als Qualität heute nicht zu erwarten, oder vielleicht doch nicht mehr am Platze wären, mit dieser Richtung der Künste-Geschichte in innere Verbindung bringen. Wir haben nicht mehr das Gefühl, daß irgendeine bildende Kunst als solche noch breit genug wäre, um unser ganzes kompliziertes Seelenleben zu tragen. Und wenn wir das Gegenteil träumen, so projizieren wir stets das Ideal der Musik hinein.

Eine besondere Stellung aber nimmt nun noch das Generationsproblem zwischen Philosophie und Künsten ein. Soweit Philosophie sprachliche Kunst ist, wird sie in Verbundenheit zur Dichtung leben; sie hat aber noch eine besondere Verbundenheit zur bildenden Kunst, die wir aus der

Sprache selber lernen können: Weltanschauung heißt das Eine, Anschauung der Welt das Andere. Die Verwandtschaft ist in unserer Sprache sehr deutlich. Der hier versuchte Entwurf einer Kunstgeschichte nach Generationen hat ja immer wieder erkennen lassen, daß Kunstgeschichte offenbar nicht einfach eine Geschichte des Sehens ist. Tiefer zurück als alles (gewiß geistig, produktiv gemeinte) „Sehen" liegen in unserer bildenden Kunst die geheimen Triebkräfte der Form. Es soll darüber unten noch näher gehandelt werden. Für jetzt so viel: Pole der Weltanschauung überhaupt, Form als Hingabe und Form als Auferlegung, erschienen mehrfach betont in der hier versuchten Skizze einer Kunstgeschichte nach Generationen. An einer Stelle wurden sie wie bewußte Weltanschauung besonders deutlich: bei dem Gegensatze von Carstens und Goya. Nein oder Ja zur Bedingtheitsfülle der Welt, Nein oder Ja zur Möglichkeit, wenigstens symbolisch das Absolute, Ewige, Bedeutende – oder das Bedingte, Unendliche, (All-)„Gemeine" als Form zu gewinnen; den „freien Willen" oder die Hingabe an das Überpersönliche zu statuieren. Als Pole werden wir, was hier sehr deutlich auseinandertritt, bestimmend hinter aller europäischen Kunst, oft in höchst verwickelter Zusammenwirkung, finden können. Aber das ist Welt-Anschauung. Welt-Anschauung in buchstäblichem Sinne – unsere Kunst spiegelt sie, und zwar in einer so eigenen Sprache, daß nicht einmal das, was bildende Künstler als eigene Absicht und Ansicht sprachlich formuliert haben, für uns maßgebendes Dokument zu sein braucht. (Denn der Künstler, der redet, ist schon in die artfremde Sphäre des sprachlichen Denkens hinübergewechselt.) Kunstgeschichte ist nicht die Lehre von den Absichten der Künstler, sondern die von

den Wegen der Kunst. Aber dann darf und muß ja auch danach gefragt werden, wie weit diese unbewußte Anschauung der Welt mit dem zusammengeht, was wir bewußte Welt-Anschauung nennen, das ist also: mit der Philosophie.

Wie verhalten sich die Generationen unserer bildenden Künstler zu denen unserer Philosophen?

Hier darf der Verfasser nur andeuten; er fühlt sich in der Philosophiegeschichte nicht sicher genug. Die Frage, ob eine Malergeneration auch einen Philosophen besitze, kann in diesem Versuche aber jedenfalls nur einen Sinn haben: der Philosoph einer Maler-Generation ist nicht der, den sie etwa liest (vielleicht glaubt sie an diesen), sondern der, mit dem sie geboren ist (vielleicht weiß sie nichts von ihm). Wenn Generationen Naturvorgänge der Geistesgeschichte sind, so ist durchaus denkbar, daß die theoretische Weltanschauung mit der formalen Anschauung der Welt zusammengeboren wird. In gewissen Zeiten mögen Beide voneinander wissen. Das Sehen als psychophysisches Problem ist bewußtes Thema der artistischen Generation um 1840. Ihr unmittelbarer Einleiter ist Manet. 1832, im gleichen Jahre mit Manet, ist Wilhelm Wundt geboren, der Neubegründer der Psychophysik. 1838 folgt Ernst Mach – der selbst gewiß für diese Feststellung in unserer Deutung keinen Sinn gehabt hätte. Uns würde sie erlauben, eine Problemeinheit im Denken wie im Malen zu erkennen. In anderen Zeiten ist Malen in höherem Grade unbewußtes Philosophieren. Zwischen Descartes (1596) und Rembrandt (1606) hat man Beziehungen erkennen wollen, die, wenn sie da sind, vielleicht noch mehr in der Nähe der Geburtszeiten, der natürlich-geschichtlichen Lage wurzeln würden, als

etwa in einer Beschäftigung des Malers mit cartesianischen Ideen. Ob Leibniz (1646) sich anders als künstlich mit dem zweiten Spätbarock verbinden läßt, das muß hier offen bleiben. Wenn diese Verbindung, außer in Äußerlichkeiten (etwa einem versaillischen Französisch) nicht zu rechtfertigen wäre, so dürfte ein sehr Gläubiger sich auf den etwas fließenden Charakter der Entwicklung von damals berufen; und auch darauf vielleicht, daß der zweite Spätbarock überhaupt sehr untief ist und die Künstler über sich selbst gemeinhin weniger aussagen läßt, als etwa der dritte! Eine wirklich schlagende Deutlichkeit dagegen gewann im Augenblicke der Feststellung für den Verfasser die genaue Gleichaltrigkeit von Watteau mit Berkeley, – der ja kein spezifischer Engländer (eine in der Philosophiegeschichte leicht absondernde Eigenschaft), sondern Ire ist (Beide 1684). Die Art, wie z. B. Schwegler den Berkeleyschen Idealismus kennzeichnet („Eine natürliche Außenwelt existiert also überhaupt nicht; es existieren nur Geister"), läßt keine bessere Parallele zu als die immaterielle Formenwelt der Generation Piazzetta, Magnasco, Watteau, C. D. Asam. Hier mag man den Klang einer Generation vernehmen, die in diesem Falle sehr klar ein Stil war. Daß Voltaire (1694) mit den Älteren der Rokokogeneration geboren ist, überzeugt wohl auch. Ebenso M. Mendelssohn und Lessing (beide 1729) neben Chodowiecki und Graff (1726, 1736). Aber gibt es eine Parallele zwischen Kant und den fragwürdigen „Idealisten" der gleichen Generation, wie Greuze, Reynolds, Gainsborough, Fragonard, Maulpertsch? Hier glaubt man eher eine Eigengesetzlichkeit in der Geschichte des Denkens zu spüren. Man möge den Mut haben, sie zugleich mit dem möglichen

Parallelismus zu den Künsten zu bejahen. In der Frühromantik ist nun wieder die Kunst selbst bewußt Philosophie. Schleiermacher (1768), Hegel (1770), Schelling (1775), Herbarth (1776) sind mit den Dichtern und Malern der Frühromantik in Generations-, Stimmungs-, Problemeinheit. Ob man aber die größere Kühle Schopenhauers (1788), der geschichtlich der Eichendorff-Weber-Generation angehört, wirklich mit der zweiten, kühleren Romantik zusammenbringen darf, ohne Spielerei (das „Christliche" bei Cornelius?), wagt der Verfasser nicht zu entscheiden. Deutlicher ist jedenfalls die Verbindung mit Byron (1788). Der Philosoph und der Dichter des Pessimismus sind genau gleichaltrig. Mit der dritten, realistischen Romantik, der von Corot, Delacroix, Blechen, Krüger, gehören die Naturphilosophie Fechners (1801), die Soziologie Comtes (1798), die Psychologie Benekes (1798) vielleicht wirklich deutlicher zusammen; noch deutlicher mit den „Realisten" um 1815, mit Menzel, Courbet, Millet, die Kausalitätslehre Lotzes (1817), die materialistische Karl Vogels (1817), die positivistische von Spencer (1820) und die sozialistische Lehre von Marx und Engels (1818), der man sogar, in ihrer positiv-praktischen, ihrer politischen Tendenz, Problemverwandtschaft zu dem Lebenswerke des großen politischen „Realisten" Bismarck (1815) zubilligen darf. Ebenso mag das Praktisch-Gründerhafte Richard Wagners (1813), der als einziger deutscher Musiker eine reale Welt in Bayreuth gründete, in Generationseinheit mit dem Lebenswerke Bismarcks gesehen werden, so wie sein Künste-Sozialismus und seine Erlösungs-Idee mit Marx – und so wie die Geschichte des deutschen Dramas obendrein noch die völlig gleichzeitige Geburt Hebbels, Büchners und Otto Ludwigs vermerken mag.

Endlich gehört der Artisten-Generation von 1840 Nietzsche zu (1844); man darf ihn der idealistischen Gruppe dieser Generation ebenso zurechnen, wie Mach (1838) und Dühring (1839) der impressionistischen; der wieder poetisierenden, mimischen, nicht fester, sondern bewegter Form zugewandten um 1860 aber gehören Bergson und Husserl (1859).

Man wird eine ebensolche Neigung zu Koinzidenzen zwischen führenden Künstlergenerationen und großen religiösen wie wissenschaftlichen Führern feststellen dürfen man wird Kopernikus (1473) mit der Generation Dürer-Michelangelo (1471, 1475), Ignatius von Loyola (1492) annähernd mit der ersten antiklassischen „manieristischen", Kepler (1571) mit der ersten rein hochbarocken, mit der Rubens-Generation zusammen und dadurch in irgendeinem deutlicheren geschichtlichen Lichte sehen, in einer anderen Deutlichkeit noch, als die Feststellung nur gleichzeitigen Daseins liefern könnte. Doch möge es nun sein Bewenden haben. Wer eine biologisch-deterministische Geschichtsauffassung als Philosoph und Historiker a limine, oder als Künstler aus „Freiheitsbewußtsein" ablehnt, würde selbst durch den vollkommensten Parallelismus der Erscheinungen nicht von ihrem biologischen Zusammenhange überzeugt werden. Wer bereit ist, hier eine wichtige, innerlich begründete, wenn auch unerklärliche Gliederungsmöglichkeit zu sehen, bedarf keiner weiteren Einzelfälle.

DAS GESETZ DES RHYTHMUS UND SEIN SINN

Ein Wort Hans Freyers aus seinem Buche vom „Staat“ möge am Anfange stehen: „Es ist purer spiritualistischer Aberglaube in Fragen des Geistes: man könne die Wechselfälle der Weltgeschichte durchschauen, ohne vom Leben im biologischen Sinne des Wortes, von den Rhythmen seines Schwellens, seiner Ermüdung, seiner Regeneration zu wissen.“

Die Abfolge der Generationen mit ihren Intervallen ist ein „Rhythmus“ – wenn wir uns nur erlauben, dieses Wort aus dem Sinne einer unmittelbaren Erlebnisform auf objektivere und unsinnlichere Formen zu übertragen. Wem es gelingt, die Vorstellung von Generationen und Intervallen wirklich in sich lebendig zu machen – was etwas ganz Anderes ist, als etwa nur an sie zu glauben, von ihrer Tatsächlichkeit überzeugt zu sein –, dem wird ihre Abfolge sogar wirklich zur unmittelbaren Erlebnisform: sie wird zum Rhythmus. Aber es liegt noch ein ganz anderer als der einer Zeiteinteilung vor. Dieser Rhythmus ist Träger eines tieferen Sinnes.

Der einfache „Fortschritt“ als geschichtliche Gesamtvorstellung ist eine unzulässige Vereinfachung. In Wahrheit herrschen beständig Aktion und Reaktion, und zwar als geburtsmäßig entstehende Lebenstatsachen, als schon geburts-

mäßig bestimmte, die zwar erfahren werden müssen, aber nicht erst aus Erfahrung entstehen. Die Feuerbachgeneration z. B. ist als Reaktion gegen die „realistische“ Menzels geboren. Sie brauchte die Reibung mit deren gleichzeitig wirksamen Ideen gar nicht erst zu erfahren, – sie mußte es nur – um dennoch schon ihr auf den Plan getretener Gegner zu sein. Schon in den jungen Köpfen war der neue Wille da! Aktion und Reaktion betreffen das (problematischere) Verhältnis der Stile, wie erst recht und sicherer das der lebendig-wirklichen Künstlergenerationen. Nehmen wir eine gewisse Richtung an – etwa ganz im Großen die vom reinen Raume der Architektur und der reinen Ornamentik (als Frühsprache) zur reinen Zeit der absoluten Musik (als Spätsprache), aber auch jede andere denkbare –, so sollte man sie nur als innere Achse einer Spirale vorstellen, die als gleiche Linie in gegensätzlich wechselnden Windungen immer wieder an neuen, höheren Punkten aus geschwungener Pendelung berührt wird. Niemals gibt es einfach geradlinigen „Fortschritt“. Für kürzere Strecken einheitlicher Willensrichtung (etwa auf die Zentralperspektive, auf die „Natur“) scheint es ihn zu geben. Bei genauerem Zusehen ist überall, selbst auf diesen, eine Bewegung nach Wellenbergen und Wellentälern da. Frühes Vierzehntes ist eine Gegenbewegung gegen Dreizehntes, späteres Vierzehntes gegen früheres. Dreizehntes und spätes Vierzehntes stehen durch gemeinsame, bejahende Betonung der Körperlichkeit, stehen in diesem Punkte einander näher, als jedes von ihnen dem chronologisch näheren frühen Vierzehnten. Die Mitte des Fünfzehnten bringt eine Reaktion gegen das aus dem späteren Vierzehnten unmittelbar hervorgehende frühe

Fünfzehnte, gegen den „weichen Stil“. Gegen sie wieder das spätere Fünfzehnte und die Zeit um 1500. Der Frühbarock ist, obwohl sogar Konsequenz in gleichen Meistern, dennoch zugleich eine Gegenbewegung gegen die „klassische“ Kunst. Kaschauer (rund um 1450) und Hans Seyfer (um 1500) sind sich innerlich näher als Beiden die Zeit um 1480 mit ihrer wildrauschenden Bewegung. Dieser wieder ist die Zeit um 1520 näher als jede von ihnen der Zeit um 1500. Manierismus ist eine Gegenbewegung gegen den frühen Barock, Hochbarock eine gegen den Manierismus. Die im Manierismus passivisch aufgefaßte Gestalt wird aktivisch – dem Frühbarock verwandter als dem Manierismus. Wenn die Carracci auf die Sixtinische Decke zurückgreifen, so drücken sie das Wesentliche des historischen Rhythmus aus: dieses Mal die Wellenbergverwandtschaft von Früh- und erstem Hochbarock. Der stillere erste Spätbarock steht wieder auf der Seite des Manierismus und der klassischen Kunst: er rauscht nicht (Vermeer van Delft). Der zweite rauscht wieder (Rigaud, Largillière, A. von der Werff). Daher greift er auf Rubens, van Dyck, selbst Rembrandt (Aert de Gelder) zurück. Der dritte (Magnasco, Piazzetta, Watteau, C. D. Asam), ekstatisch-träumend, nicht repräsentierend, nicht „öffentlich“, sondern innerlich, ist strengste Reaktion gegen den zweiten. Mit dem ersten teilt er die Verwandtschaft zum Manierismus. Der vierte (Rokoko) ist wieder repräsentativ-öffentlich, dekorativ, äußerlich, irreligiös; der fünfte dagegen (Fragonard, Gainsborough, Maulpertsch, J. Günther), ist dem dritten ähnlich, noch einmal träumerisch, hier und da sogar religiös, jedenfalls wieder verschwebend, innerlich, „romantisch“. Und er ist formal dem Manierismus erstaun-

lich verwandt – was beim Datieren von Plastik der erfahrene Kunsthistoriker immer wieder beobachten kann. In der Folge Watteau-Boucher-Fragonard ist der Rhythmus deutlich abzulesen. Boucher wirkt nackt, hell, heiter gegen die dämmerige Traumwelt sowohl Watteaus als Fragonards. Schon sind zugleich immer deutlicher die Spaltungen in den Generationen: eine „bürgerliche Richtung" kämpft in Chardin-Hogarth-Troost-Longhi gegen das Rokoko, in Graff-Chodowiecki-Greuze gegen den fünften Spätbarock, in verschiedenartigen Lösungen gemeinsam mit dem Gegner vorgefundener Probleme. Dann stehen wir in der immer reibungsreicheren letzten „Neuzeit". Gegen den „Klassizismus" (Carstens, David) die Romantik (Turner, Delacroix); gegen den „Realismus" (Menzel-Courbet) der dichterische „Idealismus" (Puvis-Feuerbach); gegen den letzteren wieder die „Emanzipation des Sichtbaren" (Formverfestiger wie Impressionisten); gegen diese wieder die Rehabilitierung des Dichterischen und des Mimischen (Generation um 1860): daß dies einen stetigen Wechsel von Aktion und Reaktion bedeutet, ist ohne weiteres zu sehen. So löst sich die gewöhnlich alleingültige Vorstellung des gleichzeitigen Kampfes, des unklaren Nebeneinanders, in die eines klärbaren Nacheinanders von Geburtsschichten auf, die nicht nur die Zeitfolge als solche rhythmisch gliedern, sondern auch noch eine Alternanz von Rede und Gegenrede bedeuten.

Aber worüber geht denn nun Rede und Gegenrede? Offenbar sind zwei dauernde Pole da, deren Einwirkung aufeinandertrifft, sich ablöst, den inneren Sinn des Rhythmus erzeugt: Grundmöglichkeiten des seelischen Verhaltens. Unter zahllosen Namen werden sie genannt und geahnt: Ich und

All, Vollendung und Unendlichkeit, aktivische und passivische Form, Abstraktion und Einfühlung, Naturferne und Naturnähe, ja, sogar „Klassik und Romantik". Mehrfach ist schon der Ausdruck gefallen, den die hier versuchte Auslegung bevorzugt: Ja oder Nein zur Bedingtheit; und als Grundmöglichkeiten ihrer Verwirklichung: Form als Hingabe und Form als Auferlegung. Nie treten sie ganz rein auf, immer sind sie als Pole, aber von ständig wechselnder Kraft, wirksam.

Noch die Naumburger Westchorplastik ist in hohem Grade (aber nicht nur!) eine Kunst aus Hingabe, daher kommt ihre Naturnähe. Ein eminentes Mißverständnis an der Meinung des Verfassers hat einmal die Idee erzeugt, hier höre eben die edle, vorbildliche „Romanik", zu der noch Bamberg gehöre, auf, es beginne leider die „gotische" Naturnähe, und diese sei der Grund für des Verfassers Liebe zu Naumburg, für dessen (gar nicht existierende) Bevorzugung gegenüber Bamberg. Das ist die – nur pessimistisch gewendete – Idee vom gradlinigen Fortschritt. Es ist keineswegs so. Sondern das frühe Vierzehnte wendet sich ab von der „Natur". Jeder gebildete Laie, der an einen einfachen Fortschritt zum immer „Natürlicheren" glaubt, müßte die Abfolge Naumburg, Freiburger Westvorhalle, Erfurter Triangel, Kölner Domchor genau umgekehrt lesen. In Naumburg ist noch Individuation, d. h. Hingabe an die Erscheinungswelt, an die Mannigfaltigkeit, wenn auch eine sehr auslesende, erlesene! – in Köln ist nur mehr Typik, und alle Unterscheidung ist nur Variation einer Konstanten. Ja, die gesamte Entwicklung ist auf längere Zeit noch: Entfernung von der plastischen Naturnähe, bis notwendig wieder der Um-

schlag kommt. Hinter allen derartigen Wechseln steht im Grunde die eine große Sorge des Europäers: das Bewußtsein, bedingt zu sein, und der Wunsch, es nicht zu sein. Zuletzt sind es die logisch unvereinbaren und lebendig-untrennbaren Begriffe von Gesetz und Freiheit, es ist zuletzt nichts Anderes als das Problem der Willensfreiheit. Die Entscheidungen darüber werden nicht gewußt, sie werden in einer unbewußten Philosophie des Schaffens dargestellt. Unlösbar sind jenes Gefühl und dieser Wunsch im europäischen Menschen vereinigt. Eben dies macht wahrscheinlich sein Unterscheidendes gegenüber den anderen Kulturen aus, es macht ihn so „unstet", es läßt ihn nicht zur Ruhe kommen. Das Problem gilt als Denkaufgabe heute (wenigstens bei den Meisten) für unlösbar. Umso lebendiger ist es im Gefühlsleben. Wer sich der Erscheinungswelt hingibt, bejaht die Bedingtheit; wer feste Symbole gegen sie setzt – das Gesetzte als Gesetz –, möchte sie verneinen. Und es kommt dabei der tragisch-sonderbare Widerspruch heraus, daß gerade der Bedingtheitsverneiner (wie Carstens!) ernst und humorlos bis zum Trüb-Großartigen, der Bedingtheitsbejaher (Rubens) dampfend von Kraft und erst recht als „Ich" bestätigt wird. Symbolisch aufgehobene Bedingtheit schwächt, symbolisch bejahte stärkt zuletzt das Ich. Obwohl die Verneinung um des Menschen willen (seiner „Freiheit") geschieht, die Bejahung um der Größe des Alls willen, scheint der Mensch im bejahten All nur großartiger, im verneinten eher verarmt zu werden. Aber es gibt auch (im Manierismus) Bedingtheitsbejahung, die den Menschen drückt, indem sie ihn passivisch spiegelt. Hier ist die „Unfreiheit" melancholisch,

also im Grunde vom Standpunkte dessen, der sie verneinen möchte, zugestanden. Unsere Kunst gibt auf die Frage der Bedingtheit als Ganzes die Antwort, die in jeder einzelnen Entscheidung eben als solcher nicht gegeben werden kann. Die Lösung ist mit Ja oder Nein nicht möglich, sondern mit Ja und Nein. Die Geschichte der Künste wie die Kunstgeschichte zeigen, daß Ja und Nein auf diese Doppelfrage als rhythmische Doppelantwort, in alternierender Neigung bald zu diesem, bald zu jenem Pole gegeben werden. Eben durch diese alternierende Bejahung beider Pole, beider Möglichkeiten, durch dieses „Sowohl als auch", übernimmt das Ganze unseres Europäertums, übernimmt seine rhythmische Entfaltung in der Geschichte die Antwort, die einzeln und einseitig gegeben, notwendig falsch ist. Allein gegeben, hinterläßt jede das Gefühl eines unbewältigten allzugroßen Restes. Beide zusammen, als rhythmische Doppelantwort, sind etwas tieferes und feineres und wirklicheres als „richtig": sie sind wahrheitsgemäß.

Kunstgeschichte, sagten wir, ist nicht einfach Geschichte des Sehens. Kunstgeschichte, europäische nämlich und nur sie, ist die ewig-rhythmische, meerhaft wogende Bewegung unseres Schaffensdranges zwischen dem Ja und dem Nein zur Bedingtheit. In den größten Hoch-Zeiten aber ist es ein Ja, das Ja der europäischen Tapferkeit, das durchklingt; wir können es doch noch als etwas sehr Positives retten. „Klassische Kunst" – das allerdings war der eine ewig denkwürdige Versuch, einen wirklichen Ausgleich zwischen Ja und Nein zu geben, die unbedingt im Bedingenden, die als monumentale Gestalt im Raume (dem eigentlichen Bedingtheitselemente) lebende Form. Ist sie nicht eben darum als

die Wahrheit erschienen, für die Generationen nämlich, die in diesem Punkte optimistisch waren? Ist sie nicht darum den hierin Pessimistischen (gewissen gestern Modernsten), so verdächtig, so unsympathisch gewesen, denen, die im Negergötzen das aus der Bedingtheitsfülle gerettete Symbol verehrten und nicht spürten, daß dieser Götze nur vor und unter jedem sichtbar schaffenden Begreifen der Bedingtheit, nämlich ohne alle Ahnung vom malerisch gesehenen Tiefraume entstanden ist, nicht als Überwindung, sondern als ein „Noch nicht"? Mußte die klassische Kunst nicht schließlich gerade darum von ihren eigenen Trägern aufgegeben werden, als eine edelste Unmöglichkeit? Michelangelos Sonette haben die Revolte des Bedingtheitsgefühles ebenso zum Ausdruck gebracht, wie seine späteren Bildwerke; und es ist nicht äußerlich, daß eine neue Religiosität als Anerkennungsform des All- und Bedingtheitsbewußtseins aufzugehen versuchte: es ist eben jene, deren Kunst der Manierismus war; es ist die Kultur der Gegenreformation.

Von daher aber versteht man wohl auch den Gegensatz unseres Klassizismus zu jener klassischen Kunst. Die Disputà Raffaels ist zugleich malerischer Tiefraum, aber architektonisch-plastisch gefestigter; zugleich Plastizität, aber malerisch-architektonisch gerahmte; zugleich Architektur, aber plastisch-malerisch gesehene. Sie ist eines der wenigen reinen Zeugnisse jenes traumhaft flüchtigen Durchgangsstadiums, das wir „Klassik" nennen. Architektur als das klarste Symbol eines vom menschlichen Willen geschaffenen, also (paradox gesagt) relativ „unbedingten" Raumes – Tiefraummalerei als das klarste Symbol der unendlichen Möglichkeitsfülle! Die typische Form als Auferlegung und die typische Form

als Hingabe sind hier unter gemeinsamem Bezuge auf die Gestalt, die also malerisch und monumental erscheint, zu einem Ausgleich gebracht, der ideal genannt werden darf, der eben deshalb aber nicht bleiben durfte in einer Kultur, die nicht Vollendung, sondern Verwandlung erstrebt. Die Größe dieser Idee aber begreifen wir so erst recht noch einmal, gerade von dem Standpunkte aus, der hier verfochten wird.

Klassizismus jedoch ist abgestürzter Barock! Schon um 1512 ist jenes ideale Gleichgewicht von Isolation und Zusammenhang zu Gunsten des Zusammenhanges – des Malerischen nach Schmarsows ausgezeichneter Definition – gestört worden. Im Augenblicke, wo das lang antönende „Ja" des Barocks zusammenbricht, steht Carstens da. Und während Goya noch einmal das heroische „Ja" hinüberruft zu dem nächsten Ufer, wo es die Romantiker aufnehmen werden, prägt Carstens den Sinn der Bedingtheitsflucht als Bejahung des freien Willens zu einer bis dahin doch unerhörten Deutlichkeit. Der Verfasser darf hier aus seiner „Kunstgeschichte nach Generationen" zitieren, daß der Klassizismus „in einer unerhörten Abkehr von lange vorherrschenden Idealen das Heil sieht: nicht mehr Hingabe an den Reichtum der Bedingtheit, tapfer-gläubige Bejahung des Bedingtseins, Hintergründigkeit, Vielheit; Verklärung der Bedingtheit, der Vielheit, der Hintergründigkeit; also malerische Form, reiche Farbe, Tiefraumgefühl, kurvenreiche Ausbeutung verwickelter höherer Mathematik, Licht und Dunkel als übergestaltliche Persönlichkeiten, Strömung, Sturz und Stieg, sondern: Bedingtheits-Verneinung, Flucht nach dem „Absoluten"; das „Ewige", das „Bedeutende", das Isolierte

also, das Hintergrundlose, die plastische Form („Klassizis- T.28,29
mus“ ist Plastizismus), das farblose Weiß und der Karton, die Entwertung des Tiefraumes, die niedere Geometrie als bequemste Basis des Monumentalen, Licht und Dunkel nur als Diener der Gestalt (Modellierung), Ruhe, Beherrschung, entrücktes Verharren. Man vergleiche etwa Goyas „Allegorie auf die Vergänglichkeit“ mit den Parzen von Asmus Carstens. Beides mythologisch-allegorische Werke einer „Generation“. Aber bei Goya die kühne Bestrahlung des Furchtbaren, der Mut selbst zum Ekelhaften aus dem Bewußtsein der Möglichkeit, farbig und durch Licht zu verklären, Individualisierung und Steigerung des Individualisierten ins Märchenhaft-Überwirkliche; das Wort „Tod“ ohne Scheu großartig hingerufen und in die Unendlichkeit aufgelöst: ein Bild vor Allem. Bei Carstens ein Karton; Plastizismus auf der Fläche, mythische Gestalten als Symbole des Gedankens, siderische Wesen im neutralisierten Raum; Individuationsfeindlichkeit; das Wort „ewig“, das klassizistische Lieblingswort, der Gegensatz von „unendlich“, die Aufhebung der Zeit, ihr künstliches Vergessen.“ Klassizismus in Reinkultur war also der – als solcher, im Leben selbst wieder heroische – Versuch, im Symbol der Form unsere Bedingtheit, damit aber auch unsern eigentlichen Reichtum, aufzuheben. Barock war das Gegenteil gewesen, Romantik war es wieder.

Aber nun muß noch an eine merkwürdige Tatsache erinnert werden, die nicht auf Europa beschränkt ist, sondern vielen Kulturen eignet und offenbar einer sehr alten Wurzel entstammt. Sie bezieht sich auf den rhythmischen Wechsel der Generationscharaktere überhaupt. In Afrika betet man

bei Hochzeiten, daß der Großvater wiedergeboren werde. In Griechenland nennt man den Sohn nicht nach dem Vater, sondern nach dem Großvater, in beständiger Alternanz der Namen; und in unserem Norden wechselte ebenso Jahrhunderte lang Jens Claassen mit Claas Jensen. Die Friesen haben sich lange dagegen gewehrt, ihren rhythmisch alternierenden Namenswechsel zugunsten der arhythmisch gleich bleibenden „Zunamen" aufzugeben! Warum? Es muß hier ein uraltes Bewußtsein wirken, daß Vater und Sohn in größerem Gegensatze stehen, als Großvater und Enkel. Die Wiederkehr des Großvaters im Enkel, von vorwissenschaftlicher Weisheit längst überall empfunden, von der Zivilisation vergessen, ist die Grundformel auch für den rhythmischen Wechsel von Stilen und Generationen in der geistigen Geschichte. Der Enkel ist nicht der Großvater, indessen sein neues, durch den Vater stark mitbestimmtes, aber zugleich gegen ihn reagierendes Wollen – wieder stärker noch von Geburtswegen als aus Erfahrung – entspricht dem des Großvaters mehr als dem des Vaters. Das ist in physischen Generationen so, aber auch zwischen Künstlergenerationen, die ja nur selten so deutlich mit physischen zusammenfallen, wie etwa bei den beiden Holbeins. Jeder aufmerksame ältere Beobachter kann feststellen, daß der heranwachsenden Generation klangliche und sichtbare Formverbindungen selbstverständlich sind, die ihm selber, als störend neu, große Mühe machen. Es ist, als ob Erfahrungen angeboren würden, oft auch, als ob Erinnerungen wiederkehrten. Geschmackswechsel sind nicht Ermüdungserscheinungen, die erst Reibung zeitigte, sondern geheimnisvolle Lebensvorgänge. Aktion und Reaktion sind wesentlich biologische Tat-

sachen, wie Ein- und Ausatmen. Es ist so offenbar auch zwischen „Stilen". Der rhythmische Namenswechsel ist das offenkundigste und tiefsinnigste Symbol für das Bewußtsein des alternierenden Rhythmus als Lebenstatsache. Im Umwege späterer Wissenschaft erkennen wir wieder – im weiten Bogen mit neuer Erkenntnis den Lebensgründen uns nähernd –, was vor aller Wissenschaft noch gewußt wurde.

Es soll damit nicht gesagt sein, daß das Großvater- und Enkelverhältnis stilgeschichtlicher Generationen sich mit dem von physischen notwendig decke. Die „Großvater"-Welle der Stilgeschichte ist oft ihrer Enkelwelle zeitlich ferner, ist ihr manchmal auch näher als die biologisch-physische der ihren. Es ist die Ähnlichkeit von Berg und Berg, Tal und Tal im Wellenrhythmus der Geschichte, von der hier die Rede ist. Aber sie scheint im Schöpferprozesse der Natur etwas dem leiblich-geistigen Enkel-, nicht Sohnes-Verhältnis tief Verwandtes. Und sie kann dieses, sie wird es nicht selten sogar in sich schließen.

Was hier tastend und fragend, aber von doch wohl unanfechtbaren Beobachtungen ausgehend, gedacht wird, bedeutet einen historischen Determinismus, es ist nur ein weiterer Beitrag zu der Überzeugung, daß – wie Wölfflin es einmal ausgedrückt – nicht Alles zu allen Zeiten möglich ist. Es ist dabei hoffentlich dem Reichtum der Natur, ihrem wirklichen Strom-Charakter, nicht mehr Gewalt angetan, als bei den Instrumenten der Abstraktion unvermeidbar. Es bleibt erstaunlich viel Freiheit in dieser Gesetzlichkeit – nicht zu reden von dem Recht auf Katastrophen und Abnor-

mitäten, das die Natur sich nirgends nehmen läßt. Wir hatten gesehen, daß Carstens und Goya geradezu Gegenpole, ja Stilgegensätze sind in einer Generation. Es eint sie eben doch – noch einmal denke man an die „Parzen“ und die „Allegorie der Vergänglichkeit“ – die innerste und bewußte Absicht ihrer Generation auf das Bedeutende, die Absicht, eine allgemeingültige Weltansicht im Bilde zu allegorisieren; was andere Generationen mit ihren Bildern keineswegs zu tun bestrebt sind. Und so ist überall der Gegensatz im Gemeinsamen zu Hause. Die geschichtliche Kritik hat die innere Proportion aufzudecken. Sie hat zwischen zeitlichen Faktoren (Generationen und Strecken!) und relativ stetigen zu scheiden. Überkreuzend und zerspaltend spielen diese stetigen Faktoren in jede zeitlich-geschichtliche Einheit hinein, also auch in das Naturphänomen der Generation; die nationalen und stammlichen, geographischen und kulturellen Bedingungen ebenso wie die offenbar übernationalen und überstammlichen Gegensätze der Typen. Gerade diese erscheinen vom Gesetz des Rhythmus her in neuem Lichte. Das entscheidende Individuum empfängt von Geburtswegen sein Grundproblem in geheimnisvoller Bedingung des Gleichaltrigen, durchlebt und verficht es in der Reibung mit dem Gleichzeitig-Verschiedenartigen und drückt dabei sein ganzes Erbe aus, auch seinen Typus. Durch ihn tritt es sogar noch in Reibung mit den Gleichaltrigen entgegengesetzer Typenbedingtheit. Der Schizothyme Hans von Marées wird seine Anlage auf das Problem der um 1840 Geborenen so anwenden, daß er um eine geordnete, kristallklare Dauerwelt kämpft, milieufeindlich, gesetzgeberisch. Monet, von anderem Typus, gibt sich der Erscheinungswelt hin und findet den Impressio-

nismus. Cézanne, eine Legierung, kämpft sich vom Einen zum Andern durch. Alle drei emanzipieren das Sichtbare vom Sagbaren. Aber in sehr einheitlich stilklaren Zeiten mag es sogar so sein, daß ein Typus mit dem „Zeitstil" sein stetiges Ideal in der geschichtlich gerade möglichen Form verwirklicht: gegen das vorher (und wieder nachher) durchgesetzte des anderen. Der Manierismus ist ein schizothymes Ideal, sowohl der des 14. Jahrhunderts (Bamberger Hohenlohegrabmal) als der des 16ten. Greco und Cervantes sind nicht nur beide 1547 geboren und beide 1616 gestorben, sondern auch beide Schizothyme. Grecos länglich zusammengepreßte Figuren und die dichterische Gestalt des Don Quijote sind nicht nur manieristische, sondern auch schizothyme Ideale. Sie sind vielleicht sehr scharfe Einzelfälle, aber keineswegs einsame. Pietro Berninis Karyatiden in Rom (S. Maria Maggiore), Ekbert Wolffs d. J. Bückeburger Altar, Münstermanns plastische Gestalten, Dötebers Leipziger Taufbrunnendeckel – sie alle tragen das Ideal herrschender Schizothymen, dem auch die Zyklothymen sich moderierend unterordnen. Aber man vergleiche Lorenzo Berninis Pluto-Proserpinagruppe mit den Gestalten des Vaters (solange der Sohn ihn noch nicht umbestimmt). Hier tritt, wie bei Rubens, ein zyklothymes Ideal, zugleich der Verzicht auf den spiritualistischen „Weltschmerz", Lebensbejahung in der Bedingtheit, ein strotzender, fetter Optimismus, bis an die Grenze des Trivialen, zutage. Mit dem Schnabelschuh von 1480 haben auch die „Breitmenschen", mit dem „Kuhmaul" von 1500 auch die „Langmenschen" sich abfinden müssen. Rhythmisch wechseln die Ideale der Typen ihre Herrschaft. Wenn wir den Eindruck haben, daß zwischen

auferlegter, aufdiktierter Form und in Hingabe gewonnener der Dauergegensatz zweier Möglichkeits-Pole wirksam ist, daß der Rhythmus der Stilgeschichte von ihnen als den Ausdrucksarten für Ja und Nein zur Bedingtheit bestimmt wird, so sind vielleicht wirklich die Grundtypen von „Körperbau und Charakter“ die prädestinierten Vertreter dieser zwei letzten stetigen Faktoren. Die wechselnd bestimmende Kraft dieser Faktoren bewegt die Spirale der Geschichte, nicht in einfachem „Fortschritt“, sondern in komplizierter, nur mehrdimensional vorstellbarer Bewegung, die wir so ewig-rhythmisch, so fruchtlos-großartig, so sinnvoll-unbegreiflich empfinden können, wie das bewegte Meer selbst mit den Bergen und Tälern seiner Wellen: vorgestern und heute, gestern und morgen, heute und übermorgen.

ZUSAMMENFASSUNG

Es wird für eine Kunstgeschichte nach Generationen geworben, die zunächst als eine weitere – nicht als einzige – Möglichkeit geschichtlichen Sehens, freilich auf die Dauer mit abändernder Kraft auch gegenüber den anderen möglichen Denklinien gemeint ist. Da also ein im Falle der Annahme sehr folgenreicher Vorschlag gemacht, und da er noch in Form einer Anregung gemacht wird, so empfiehlt es sich, die entscheidenden Behauptungen als solche gegliedert zusammenzufassen; so daß die Kritik klar sieht, was gemeint ist.

Da aber das hier Vorgetragene nur Teil einer Gesamtanschauung ist, so wird es unvermeidbar, in gröbsten Zügen auch die weiteren, hier nur auf das Flüchtigste angedeuteten Gedankengänge wenigstens schematisch mit zu repräsentieren, innerhalb deren die generationsgeschichtlichen nur Teil und Folge sind.

Wir unterscheiden zwischen unbestreitbarer Tatsachenbasis und zur Diskussion gestellter Auslegung.

In der ersteren handelt es sich um eine Summe von Beobachtungen, die in Wahrheit ein Ganzes sind. Dieses Ganze ist schon dadurch, daß man Kunstgeschichte überhaupt treiben kann, eine – paradox ausgedrückt – zur a priori-Wahrheit gewordene Gesamterfahrung. Der einzige Satz „Rembrandts Nachtwache könnte nicht im 13. Jahrhundert ent-

standen sein", beweist sie. Er ist eben so unbestreitbar, wie er zugleich als nur ein Beispiel neben unzähligen andern erkennbar ist, die gleich unbestreitbar das Gleiche besagen:

Es gibt eine Determiniertheit der kunstgeschichtlichen Erscheinungen. Das Geschehen ist nicht umkehrbar.

Dies leugnen, heißt alle Erfahrung selbst verleugnen. Es dennoch zu tun, ist denkbar von irgend einem spekulativ-philosophischen Standpunkte aus (was wäre da undenkbar?). Es geschieht sogar. Jeder Kunsthistoriker aber hat sich schon durch die Wahl seines Berufes positiv für irgend eine Determiniertheit des Geschehens entschieden. Diskutabel kann nur noch der Grad sein, in dem diese Determiniertheit ihm möglich oder erwiesen erscheint. Also:

Die Auslegung

Die hier versuchte rät, zunächst klar zwischen zeitlichen und (relativ) stetigen Faktoren, Faktoren der Wandlung und der (relativen) Ständigkeit zu unterscheiden. (Auf Widerspruch ist auch bis hierher noch kaum zu rechnen.) Unterschieden werden hier zunächst:

A. Die stetigen Faktoren

Kulturraum, Nation, Stamm, Familie, Typus, Individualität.

B. Die zeitlichen Faktoren

Behauptet wird eine Priorität des Wachstums vor den Erfahrungen („Einflüssen, Beziehungen"). Behauptet wird, daß das kunstgeschichtliche Leben entsteht aus dem Zusammenwirken primär bestimmender Entelechien, die in geheimnisvollem Naturvorgange geboren werden, mit den (selbst-

verständlich ebenfalls wesentlichen) Reibungen, Einflüssen, Beziehungen, die in der tatsächlichen Entfaltung dieser Entelechien erfahren werden.

Hier aber ist wieder zu scheiden zwischen den einzelnen Entelechien und dem, was aus ihrer Überkreuzung erst entsteht: den kunstgeschichtlichen Zeiten. Zu scheiden sind wieder zunächst in sich:

I. Die Entelechien

1a. Die Entelechien der Künste. Es ist nur von unserer, der einzigen ganz auf Wandlung als Selbstwert gestellten Kultur die Rede. Der Satz: „Eine Symphonie konnte nicht im 13. Jahrhundert geschrieben werden" ist ebenso unbestreitbar wie jener, der die Unmöglichkeit von Rembrandts Nachtwache im gleichen Zeitalter behauptet. Er wird ebenso von jedem klaren Kopfe als eines von vielen, gleich unbestreitbaren Beispielen erkannt, die wieder das Gleiche sagen, – nun aber für eine Beziehung, die über die bildende Kunst hinausweist. Er besagt noch etwas anderes, als jener frühere Satz. Zu ihm gehört etwa der: „eine Kathedrale konnte nicht im 19. Jahrhundert erbaut werden". Mit dem Satz über die Symphonie zusammen, mit zahllosen verwandten, läßt dieser sich in eine andere Reihe ordnen, die nichts Anderes besagt, als daß Architektur, Plastik, Malerei, absolute Musik eine Schichtung wie von Generationen bilden, heute gleichzeitig vorhanden, aber nicht gleich alt. Geburt aber geht vor Gleichzeitigkeit des Daseins. Die beherrschende Ausdrucksfunktion noch rein räumlicher Mittel – die frühe – und die beherrschende Ausdrucksfunktion schon rein zeitlicher – die späte – haben

die verführerische Ähnlichkeit von „Noch“ und „Schon“. Aber zwischen noch reiner Architektur und schon reiner Musik liegen alle Möglichkeiten gemeisterter Erscheinungswelt. – Indessen ist hier nur die systematische Stellung dieses Entelechie-Problemes, nicht seine Ausführung am Platze.

1b. Die Entelechien des Sprachlichen. Religion, Philosophie, Dichtung, Wissenschaft samt allen Übergangsformen stehen in einer allgemeinen und gleichmäßigen Parallele. Alles sprachliche Denken in weitestem Sinne steht als einheitliches Gebiet in einer Eigengesetzlichkeit und einer dauernden Korresponsionsmöglichkeit zu aller nichtsprachlichen Form der Weltanschauung. Die Untersuchung dieser Korresponsion ist Thema der „Geistesgeschichte“. So viel wird hier mitbehauptet, daß sprachliches Denken und unsprachliches Kunstschaffen verschiedene Ansichts- und Ausdrucksmöglichkeiten gleicher Grundwerte sind. Die jedesmal herrschenden, im Vordergrunde führenden Künste werden besonders deutlich gleichaltrigen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten entsprechen. Rein kunstgeschichtlich wichtiger, aber – gerade wegen der allgemein anerkannten Geltung – problematischer sind:

2. Die Entelechien der Stile. Das Phänomen der Stilphysiognomien, das heißt der über mehrere Menschenalter hinwegreichenden, nicht an die Dauer physischer Einzelexistenzen gebundenen formalen Grundeinheiten, ist nicht zu leugnen. Nur muß man sich bewußt bleiben, daß „Stile“, wenigstens als „Lebewesen“, sich zunächst im Betrachter bilden, daß sie mit ihm nicht nur die Namen, sondern auch die Grenzen wechseln, damit also gefährlich schwankend

erscheinen. Und stünden sie selbst ganz fest, so dürfte das Werden eines Stiles dennoch nicht als kulturelle Jugendform, sein Enden nicht als kulturelle Altersform aufgefaßt werden. Da Stile nicht nur in ihren Grenzen schwanken, sondern auch nuancentötende Verallgemeinerungen bedeuten, so sind sie mit Vorsicht zu behandeln. Stile sind zugleich perspektivische Angelegenheiten, Generationen sind biologische Tatsachen. Viel tiefer naturgebunden, lebensnäher, unanfechtbarer sind also:

3. Die Entelechien der Generationen. Hier handelt es sich – im Gegensatze zu 1 und 2 – zugleich um physische Existenzen als Träger des Werdens, um biologische Einheiten. Es gibt, wird hier behauptet, tatsächlich Gruppierungen entscheidender Geburten. Es gibt also auch Intervalle. Es besteht eine Neigung der Natur zum Menschenalter (25–30 Jahre) als Maßeinheit (halb oder ganz gemessen) für diese Intervalle. Es besteht ebenso eine Neigung, in gewissen Zeiten die Intervalle zu kürzen, die Gesamtzeugung zu beschleunigen. Dies sind sehr kritische oder sehr große Zeiten. Die ganz großen Meister stehen innerhalb deutlicher Geburts-Schichten.

Es gibt in den Intervallen auch Zwischenmeister. Stehen sie gleich fern und nah zur vorangehenden und zur herannahenden Geburtsschicht, so ist die Möglichkeit des stilgeschichtlichen Sonderlings sehr nahe (Piero di Cosimo).

Werden sie von der vorangehenden bestimmt, so nennen wir sie Spätlinge, auch Vollender (Burne-Jones) – im entgegengesetzten Falle Bahnbrecher (Manet, Barocci).

Mit den Generationen werden Grundstimmungen, Grund-

gefühle geboren, die sich in Einheits-Problemen äußern. Problem-Einheit als Formel für Generationsgemeinschaft schließt Spannung und Gegensätze stärkster Art nicht aus, sondern ein, fordert sogar ihre Möglichkeit. Sie besagt nur Einheit der Aufgabe, nicht Einheit der Lösungen. (Carstens und Goya, Uhde und Gauguin.) Es treten dazu:

4. Die Entelechien der Einzelnen. Sie sind (im Gegensatze zu 3) natürlich unbestritten. Rembrandt bleibt in allen Wandlungen er selbst. Alle seine Möglichkeiten sind mit ihm geboren, entfalten sich als geprägte Form, also auch in Reibung und Erfahrung. Alles Unterschiedliche von Qualität, Intensität, Vitalität, alle Künstlergeschichte steht unter diesem Punkte. Aber auch die Lebensalter überhaupt, der Einzelnen und von da aus der Gleichaltrigen. 3 bedeutete eine einmalige Lage in der Geschichte (etwa um 1430 oder um 1800 geboren); 4 bedeutet zunächst eine vorübergehend außergeschichtlich vorstellbare Qualität, Intensität, Vitalität; ferner aber etwas ebenfalls vom Geschichtsbilde zunächst Unabhängiges, dessen Auswirkung natürlich wieder nur in Zusammenklang und Reibung mit sämtlichen anderen Faktoren erfolgt (wie überall). Es bedeutet auch noch die Lebensalters-Stile, den immer vorhandenen Unterschied von Jung, Reif, Alt, den wir als einzelbiographische Tatsache, darum aber auch (3 vorausgesetzt) zugleich als solche der Generationsbiographie auffassen können. Es treten ferner hinzu:

5. Die Entelechien der Nationen, Stämme usw., das heißt aller natürlichen, mit Zeugung und Geburt zusammenhängenden Über-Einheiten. Für Europa im engeren Sinne scheint die Entelechie des Europäertumes überhaupt als

wesentlich bindend auch für die Künstler der Nationen. Über die Unterschiede siehe S. 42ff. Die Verbindungen sind kunstgeschichtlich stärker als die Gegensätze. Selbst die isoliert vorgestellten Nationen Europas denke man sich als nächstverwandte, als schicksalsverwandte Lebewesen.

Erst aus der Überkreuzung und Schichtung jener (mindestens) 5 Entelechien aber ergeben sich, als Resultanten, fälschlich meist streckenhaft vorgestellt:

II. Die kunstgeschichtlichen „Zeiten"

Sie sind nicht ein-, sondern mehrdimensional. (Zeiträume!) Sie entstehen aus dem Übereinander verschieden weit gediehener Generations-Entelechien von verschiedenartiger Wurzel, mitbestimmt auch von „Stilen", vom Kultur-Alter der beteiligten Nationen und Stämme, von der Qualität der Künstler, kurz von allem bisher Genannten. Nur völlig nicht-anonyme Epochen erlauben von vornherein eine Klarheit, die „Datierungen" wagen könnte. Innerhalb anonymer muß mit der Vorsicht datiert werden, die die nicht-anonyme Kunstgeschichte lehren sollte. Gleichzeitig ist nicht gleichaltrig, weder bei Künsten, noch bei Künstlern.

Gleichzeitigkeit des Daseins ist zugleich versteckte Ungleichzeitigkeit. Das Verhältnis von Gleichaltrig und Gleichzeitig ist noch lange nicht genügend untersucht. Es scheint bedenklich, den Zeit-Strecken eine metaphysische, den Altersunterschieden übergeordnete Eigenschaft zuzudenken. Unleugbar aber sind die „Zeitfarben". Sie sind in Wahrheit vorhanden, aber etwa so, wie Lasuren über mehreren einander durchschimmernden Generations- und Lebensalters-

Farben. Sie übergreifen Generationen und Künste. Eine Möglichkeit, ihr Wesen zu erfassen, liegt im Begriffe der Mittel, die in einem tieferen Sinne gemeint sind, auch alles Thematische mit einbegreifen. Mittel ist Alles, woran Menschen und Generationen ihre Grundstimmungen, d. h. ihre Ziele verwirklichen. Diese letzteren sind geburts-bestimmt, also verschieden; die Mittel neigen dazu, an gleichen Zeitpunkten gleich zu sein. Jüngere können an noch vorhandenen älteren, Ältere an schon vorhandenen jüngeren Mitteln (Themen und Vortragsweisen) sich verwirklichen. Das ist eine Möglichkeit, sachlich an den schwierigen Begriff des Zeit-mäßigen heranzukommen.

Es ist ferner zu rechnen mit dem Überwiegen einer der zusammenlebenden Generationen, z. B. in der Form der ihrem Ziele gemäß gefundenen Mittel, auf eine Zeitlang. Aber es sind gewiß auch noch kompliziertere Formen denkbar und sicher auch vorhanden. Zu untersuchen ist, ob eine bestimmte Altersslage einen normalen Vorrang im überwiegenden Bestimmen der Zeitfarbe hat; oder ob mit der Geschichtslage auch der Vorrang der Altersstufen wechselt; ob dies richtungslos oder wieder gesetzmäßig geschieht.

III. Möglichkeiten im Verhältnis von Stilen und Generationen

Es gibt:

1. Stile von übergenerationsmäßiger Wurzel und (darum) Dauer. Sie übergreifen also mehrere Generationen. Das Ende eines Stiles und das Aufkommen eines neuen können infolgedessen in eine Generation fallen. Deren Einheitsproblem ist dann also die Entscheidung über Leben und Tod des

älteren. Die gegensätzlichen Lösungen des Einheitsproblemes fallen dann zugleich unter zwei verschiedene Stile und beweisen gerade auf diese paradoxe, aber natürliche Art die Problem-Einheit (Carstens und Goya). Es handelt sich um den Unterschied zwischen „Alt und Neu", der sich stark absetzt gegen den zwischen „Alt und Jung".

2. Stile, die generationsmäßige Wurzel und (darum) Dauer haben. (Der „Régencestil" der um 1685 geborenen Maler. Er erscheint dieses Mal sogar als „Zeitstrecke" durch die Vorherrschaft der um 1715—35 Erwachsenen, die um 1685 geboren waren.)

3. Stile, die nebeneinander in einer Generation entstehen. Voraussetzung scheint geschichtliche Spätlage: z. B. der neue Impressionismus und die neue Formverfestigung als Schöpfungen der einen Generation von 1840. Das Einheitsproblem „Emanzipation der sichtbaren Form" erscheint da in zwei gegensätzlichen Lösungen. Die Folge ist ein „gespaltenes" Zeitalter.

4. Stile, die in der Entelechie einer Generation nacheinander erreicht werden. Der ältere ist zugleich Durchgangstadium zum neuen innerhalb einer entscheidenden Generation. Zeichen einer gewaltigen Naturkraft oder einer besonderen Erschütterungsfähigkeit. Für das Letztere „Futurismus" und „neue Sachlichkeit". Für das Erstere die „klassische Kunst" als Durchgang zum Frühbarock; für Michelangelo ist sogar der Frühbarock noch wieder Durchgang zum Manierismus. Ganz große Meister haben die stilgeschichtliche Kraft von Generationsfolgen.

5. Stile, die aus dem Übereinander verschiedener Generationsentelechien entstehen. Der „erste Spätbarock“ z. B. (Der gewordene Manierismus Michelangelos, gleichlaufend mit dem neu geborenen der ersten ausschließlichen Manieristen, würde schließlich auch noch hierher gehören. Sieht man von Michelangelo ab, so ist jedoch der Manierismus ein neuer Schritt. Ein neuer Stil kommt mit einer neuen Generation: Kombination von 2. und 5.)

IV. Das Gesetz des Rhythmus

Es beherrscht die gesamte Entwicklung schon als Gliederung der Zeitfolge. Es gewinnt aber seinen tieferen Sinn aus den Grundmöglichkeiten unserer europäischen Weltanschauung: Ja oder Nein zur Bedingtheit. Sie wirken als Pole, die tatsächlich niemals selbst in reiner Form erscheinen können. Die Möglichkeiten zu formaler Verwirklichung liegen im Gegensatze „Form als Hingabe“ und „Form als Auferlegung“. Die neuere Entwicklung hat überwiegende Tendenz zur Bejahung, zur Hingabe, sie sei freudig oder melancholisch. Das schärfste „Nein“ hat dagegen der Klassizismus gerufen. Nach den Polen betrachtet, erscheint der Gesamtverlauf antithetisch bedingt. Er selbst aber ist Verlauf und sagt: Sowohl als auch. Er ist die rhythmische Synthese, die eben nur als Verlauf Synthese sein kann und damit nicht einfache Antwort ist, sondern Durcherleben, nicht „richtig“ oder „falsch“, sondern: „wahrheitsgemäß“.

Generationsgeschichtliche Betrachtung sucht sich in Ehrfurcht den lebendigen Quellen des Werdens zu nähern. Sie geht nicht von der „Erklärlichkeit“, sondern von der An-

schauung aus. Sie warnt davor, in erster Linie „Stile“, d. h. menschliche Betrachtungsweisen (wenn auch wirklicher Vorgänge) als Lebewesen anzusehen, um lieber wirkliche Lebewesen wirklich zu betrachten. Sie will Nuancen festhalten, die wirklich da sind und von der Geschichte der „Stile“ überdeckt zu werden pflegen. Sie unterscheidet zwischen subjektiver Perspektive und objektiver Biologie. Sie findet in den Biographien der Generationen das Element eines Gesamtrhythmus, der von dem Zerspaltenden reiner Künstlergeschichte ebenso erlöst, wie von der allzu „klaren“ Scheinordnung der einfachen Stil-Folge. Sie ersetzt die zu plumpe Schein-Akkordik der „Gegenwarten“ durch die Vorstellung einer Polyphonie, die für das geschärfte Ohr größere Klarheit besitzt, diese Schärfung aber allerdings verlangt. Doch, indem sie objektiv sein will, will sie die Subjektivität des Gewesenen gerade zur Geltung bringen. Sie lehrt, die geschichtliche Zeit von den Subjekten her zu differenzieren, und damit ihr relatives Wesen zu empfinden: daß es für Künstler wie für Menschen überhaupt nicht „die Zeit“ gibt, sondern „ihre Zeit“. In dem – objektiven – Bilde der Mehrdimensionalität geschichtlicher Zeitpunkte kommt diese Relativierung als – subjektive – Verschiedenheit jedes chronologisch einheitlichen „Zeitpunktes“, als versteckte Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, zum Ausdruck. Die subjektive Verschiedenheit jedes Zeitpunktes für jedes Lebensalter wird objektive Historie. Das chaotische Nebeneinander wird rhythmisches Nacheinander. Neue Unterscheidungsmöglichkeiten auch von Stilen entstehen durch die Frage, ob diese Stile als Wandlungsvorgang das Erlebnis gleicher oder verschiedener Menschen gewesen sind. Das Auszeichnende und

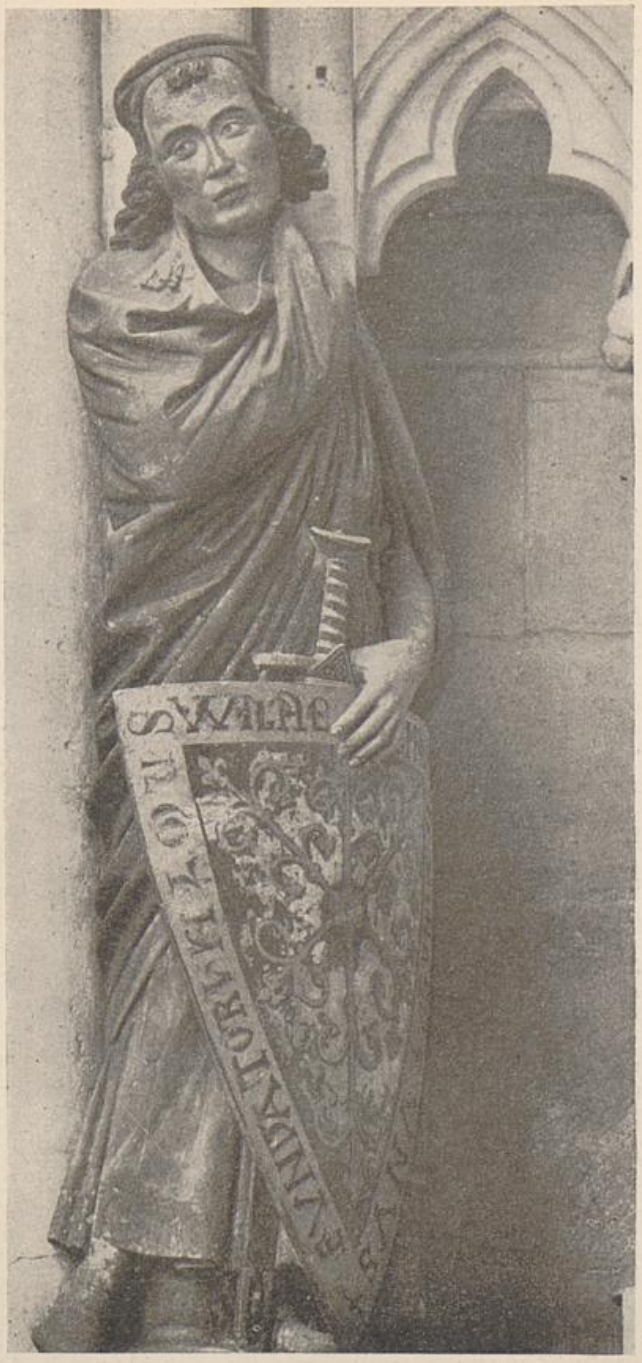
im differenziertesten Reichtum gemeinschaftlich Andersartige des spezifisch Europäischen kommt zur Anschauung gegenüber allem, was nicht wir sind. Und nachdem bisher die anonyme Kunstgeschichte die nicht-anonyme zwar zweifellos großzügiger zu sehen gelehrt, aber sie zugleich verdunkelt, sie anonymisiert hatte, soll nunmehr die nicht-anonyme die anonyme zu erhellen suchen. Größere Einsicht bei der nicht-anonymen, größere Vorsicht zunächst – und hoffentlich von da aus wieder größere Einsicht bei der anonymen Kunstgeschichte!

BILDERVERZEICHNIS

Die Reproduktionsrechte erteilten uns für Abbildung 1 Ad. Braun & Cie., Paris und Dornach; für Abbildung 7 Fratelli Alinari, Florenz; für Abbildung 13 F. Bruckmann, München; für Abbildung 19 Photographische Union, München; für Abbildung 26 die Daheim-Redaktion, Velhagen & Klasing; für Abbildung 27 Franz Hanfstaengl, München; für Abbildung 17 Dr. h. c. G. F. Reber, Lugano; für Abbildung 25 Galerie Flechtheim, Berlin; für Abbildung 8, 16, 22 und 28 Dr. F. Stoedtner, Berlin.

TAFELN

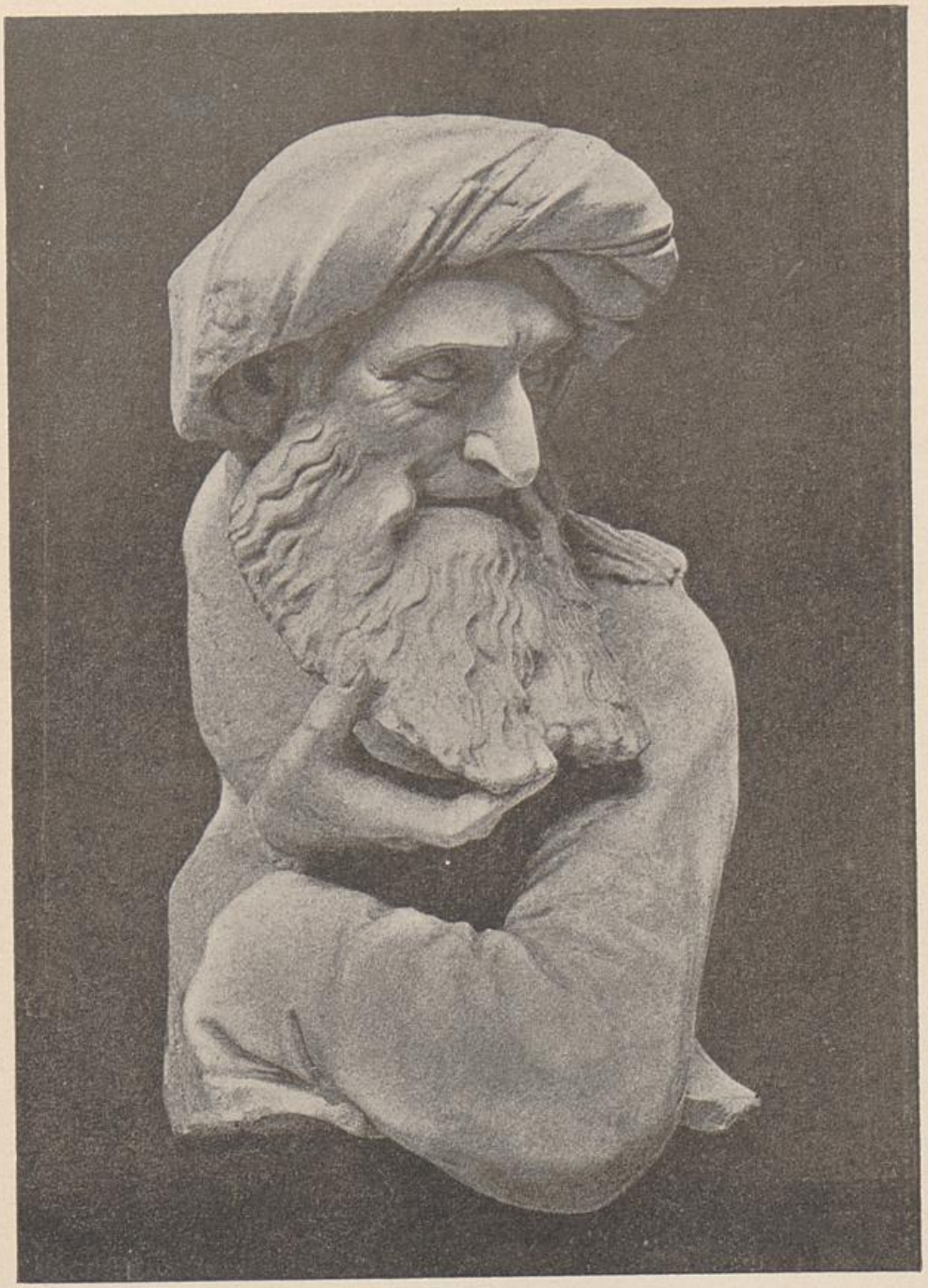
1. HALS / REGENTINNEN DES ALTFRAUENHAUSES 1664
(AUSSCHNITT



2. NAUMBURG / WILHELM VON KAMBURG

3. ST. DENIS / KÖNIG ROBERT

4. GRABMAL DES CASPAR ZELLER † 1464



5. N. GERHART / GRAF VON HANAU 1464

6. AUS DEM NIEDERROTTWEILER ALTAR

7. PARMEGGIANINO / MADONNA COL COLLO LUNGO

8. FRAGONARD / MUSIKSTUNDE

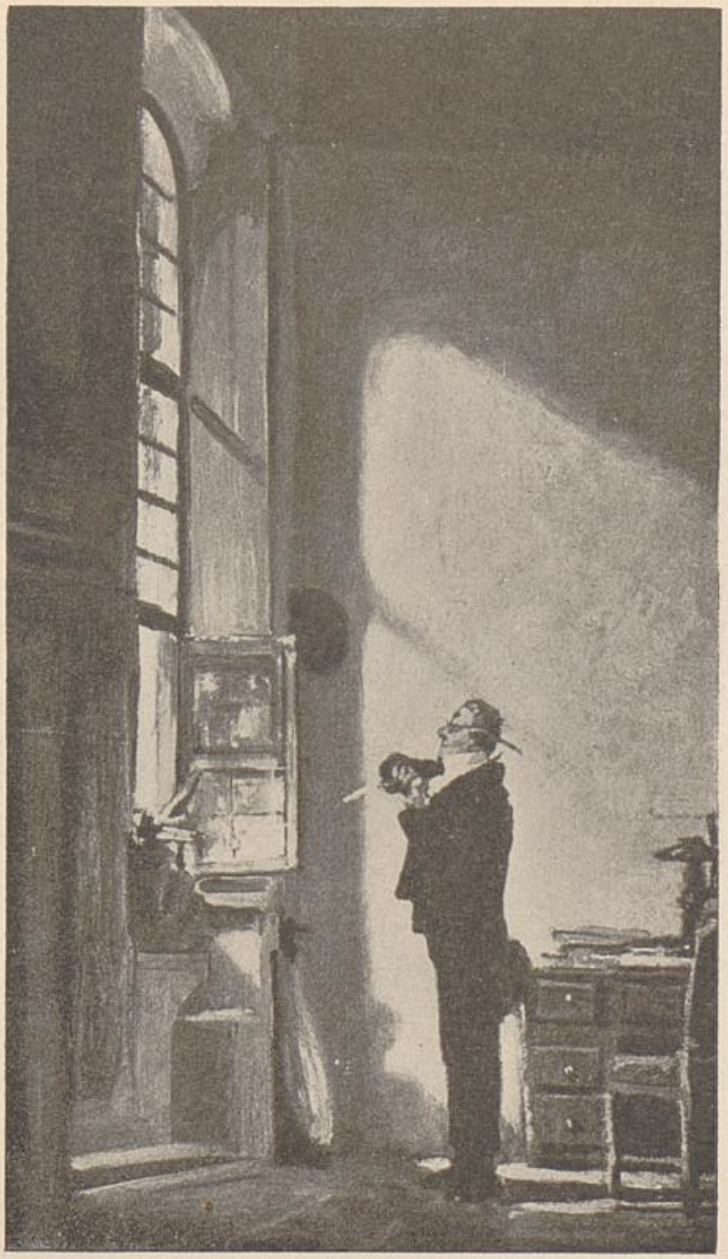
9. MAULPERTSCH / HEILIGE FAMILIE

10. GAINSBOROUGH / MUSIDORA

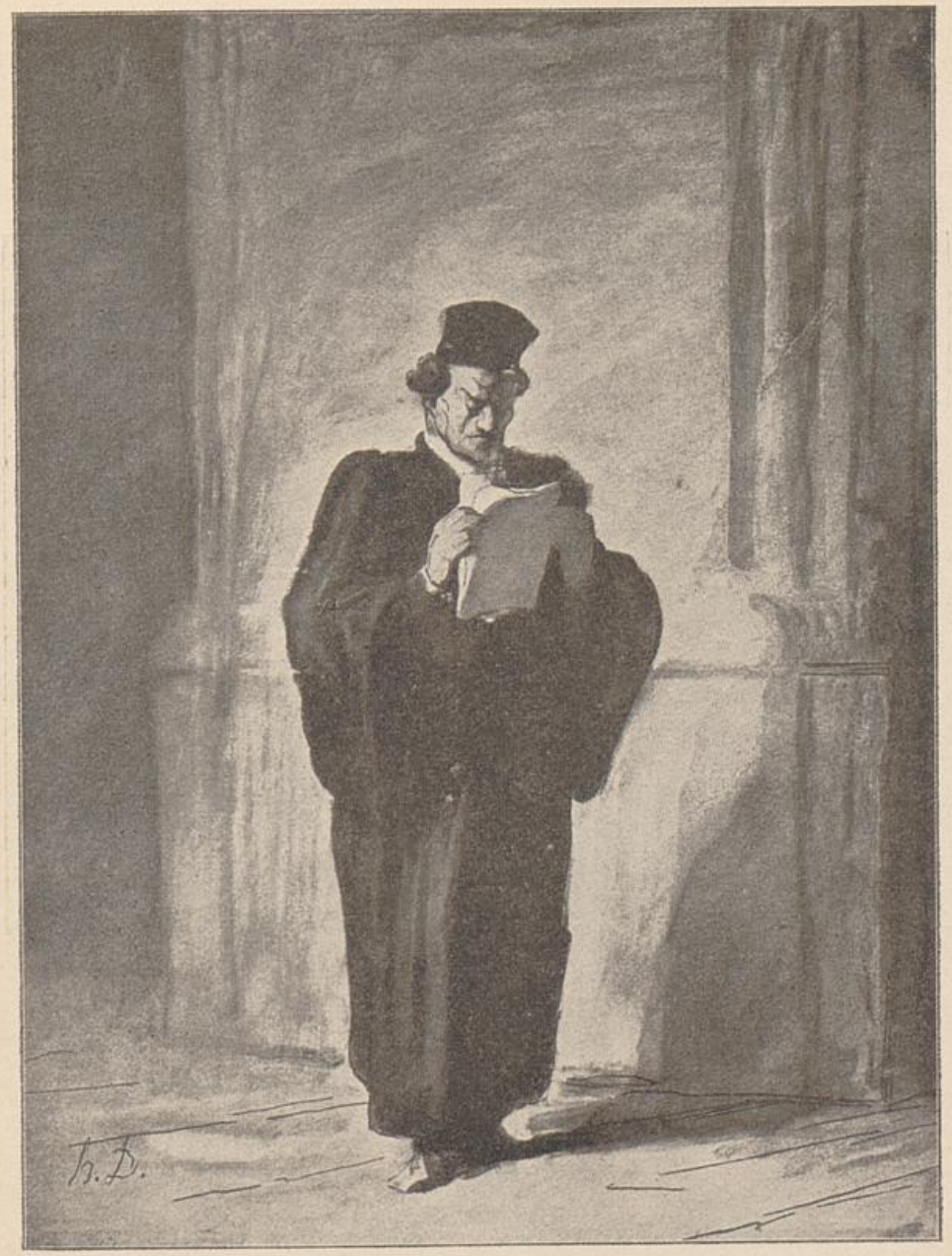
11. ÜBERLINGER MEISTER VON CA. 1770

12. J. A. KOCH / HEROISCHE LANDSCHAFT 1805

13. C. D. FRIEDRICH / MÖNCH AM MEER 1809

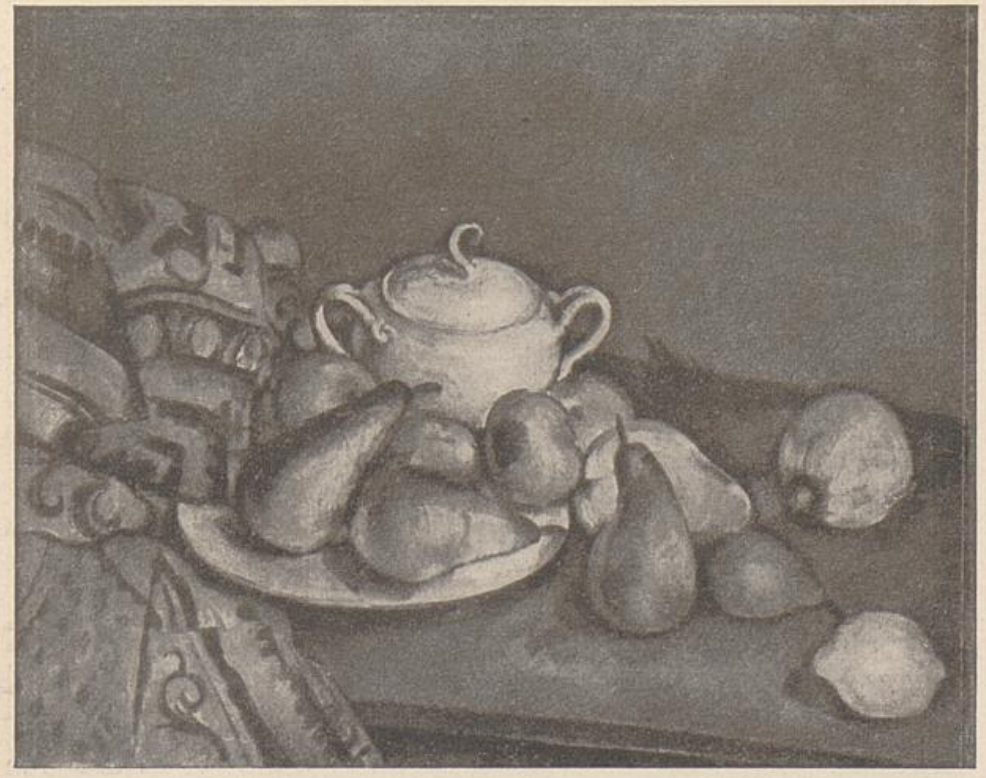


14. SPITZWEG / DER SCHREIBER



15. DAUMIER / VOR DER SITZUNG

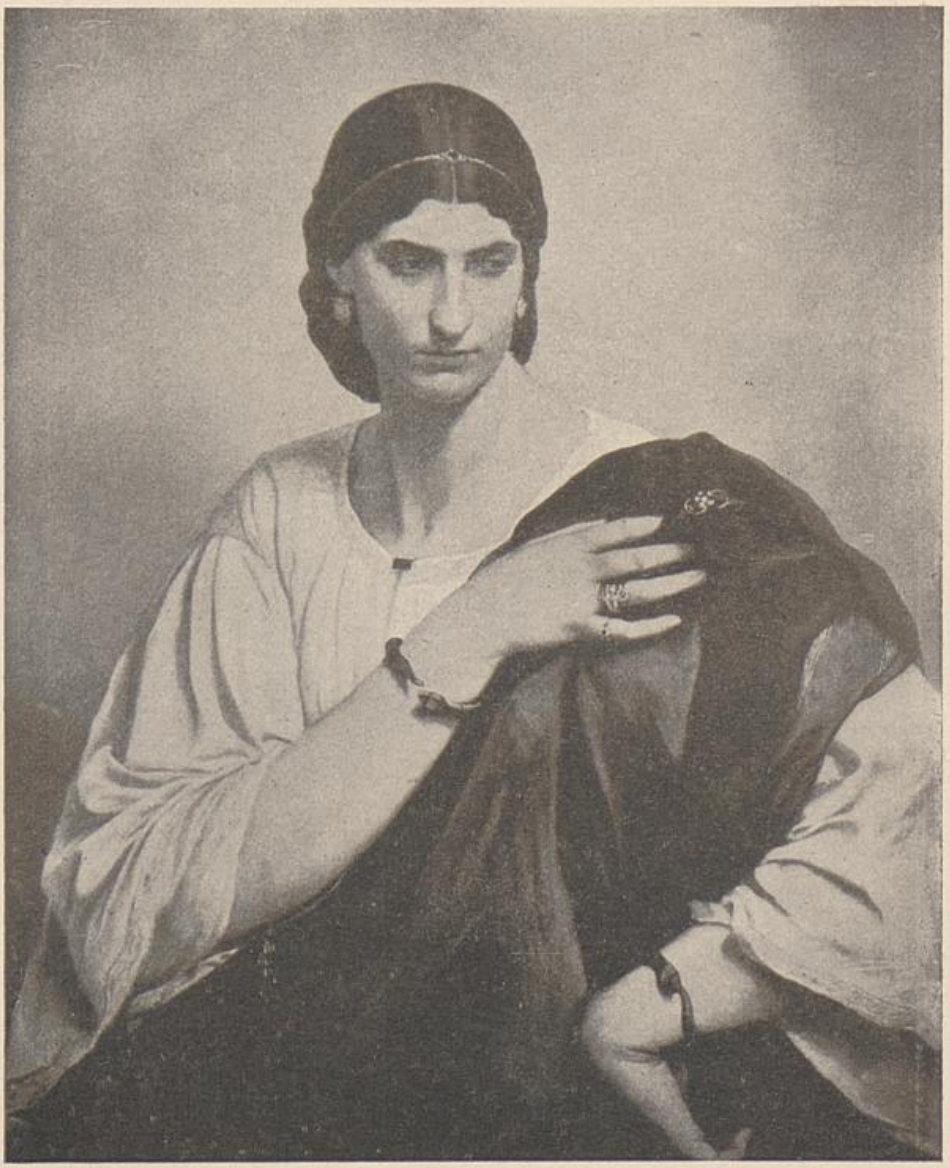
16. COURBET / STILLEBEN



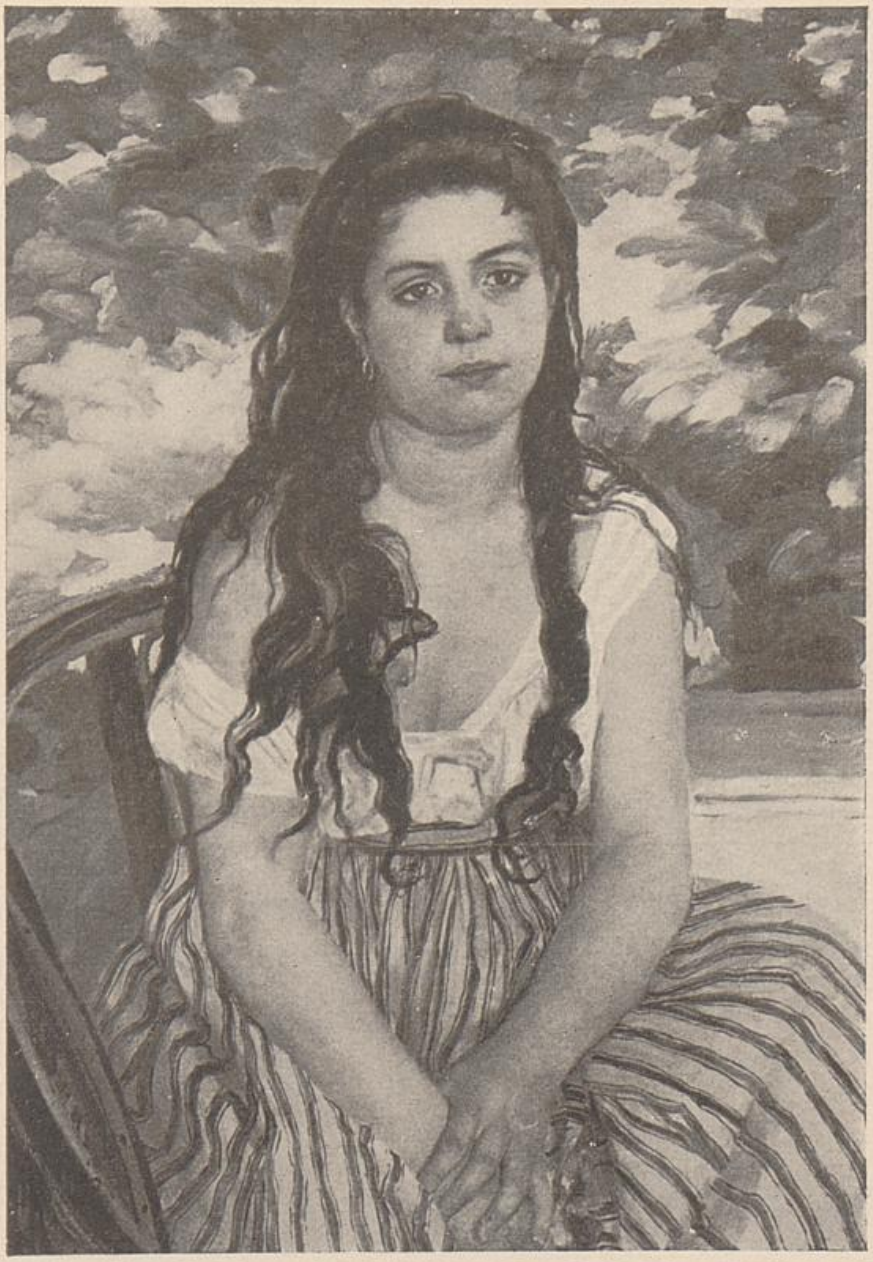
17. CÉZANNE / STILLEBEN

18. ROSSETTI / BEATA BEATRIX 1863

19. BÖCKLIN / RÖMERIN 1863



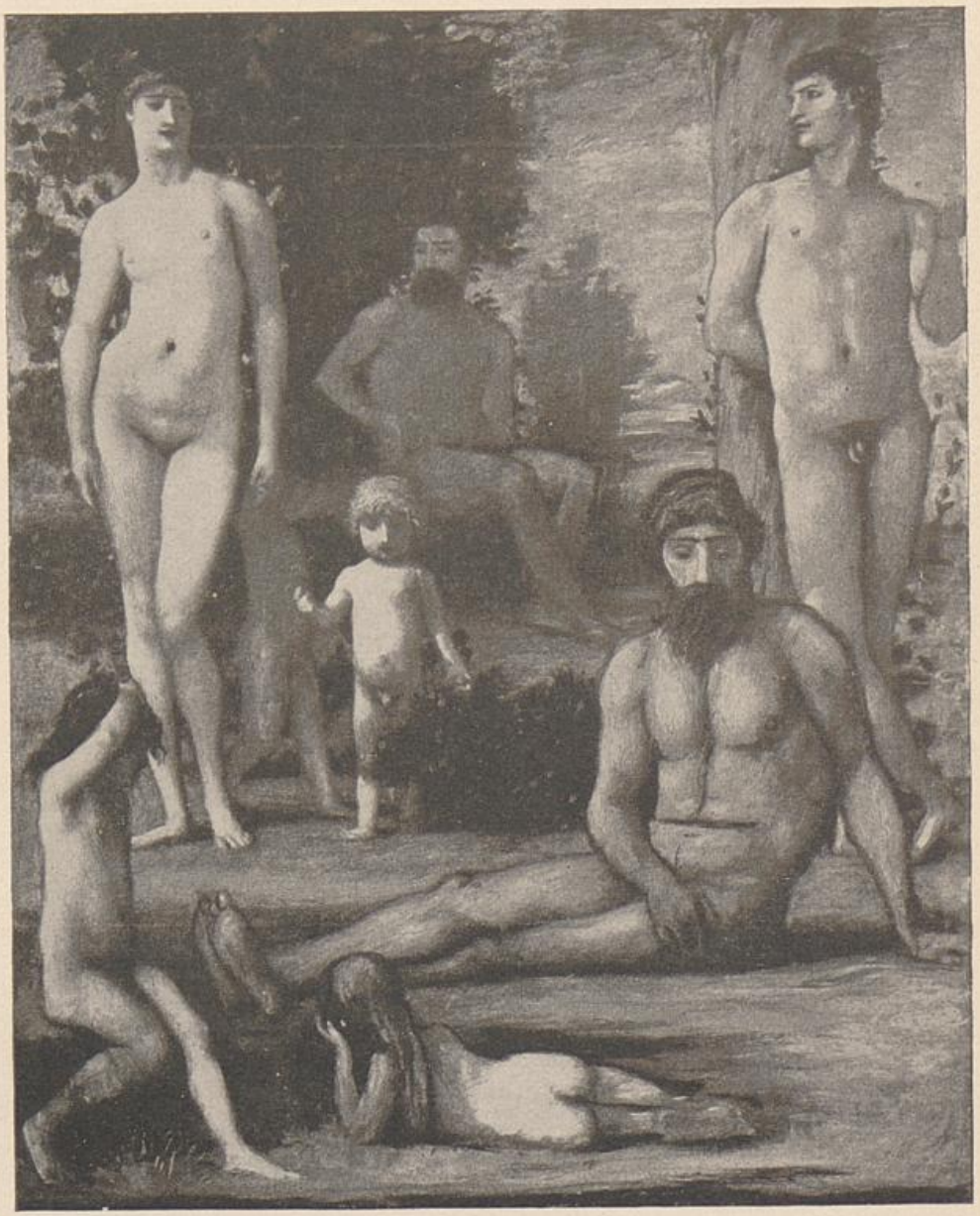
20. FEUERBACH / LUCREZIA



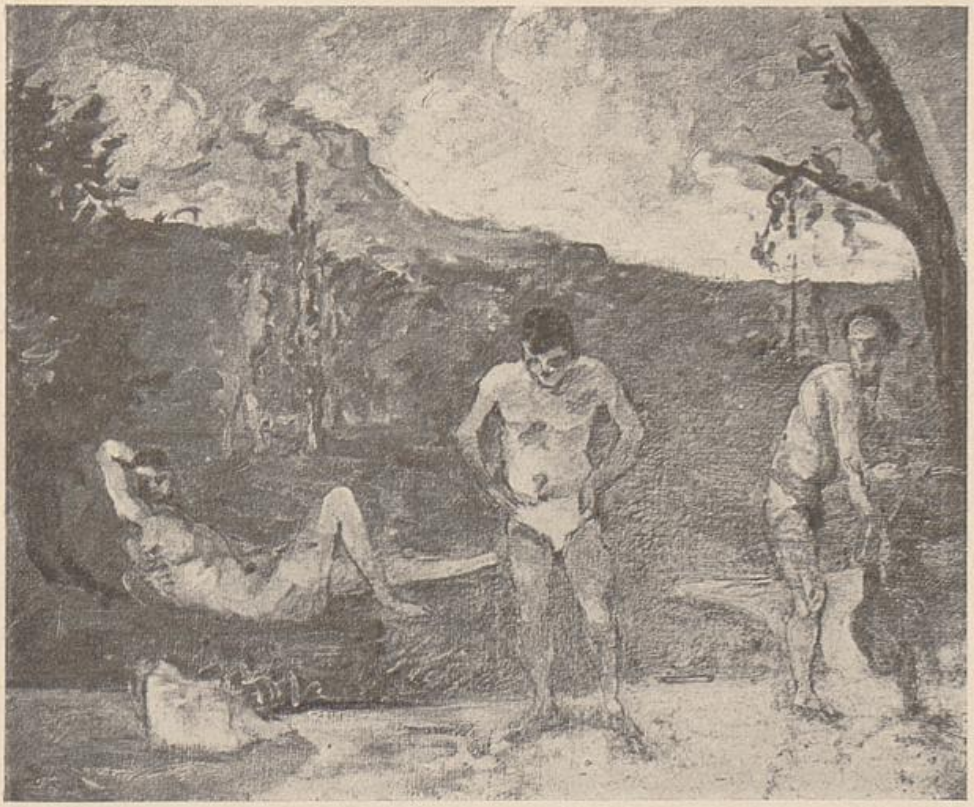
21. RENOIR / ZIGEUNERIN

22. PILOTY / TRIUMPHZUG DES GERMANICUS 1869

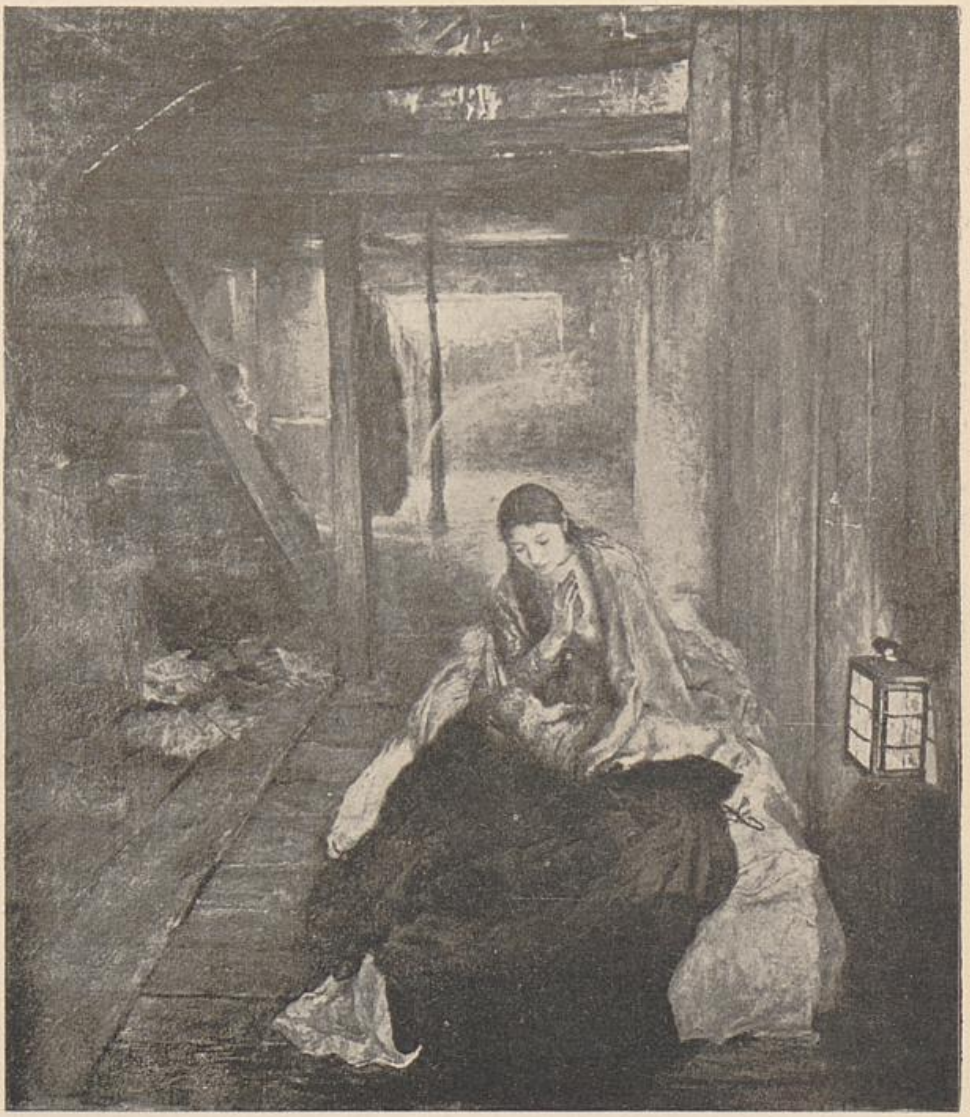
23. MANET / ERSCHIESSUNG MAXIMILIANS 1869



24. MARÉES / GOLDENES ZEITALTER



25. CÉZANNE / BADENDE



26. UHDE / HEILIGE NACHT

27. GAUGUIN / HEILIGE NACHT

28. CARSTENS / DIE PARZEN

29. GOYA / ALLEGORIE DER VERGÄNGLICHKEIT

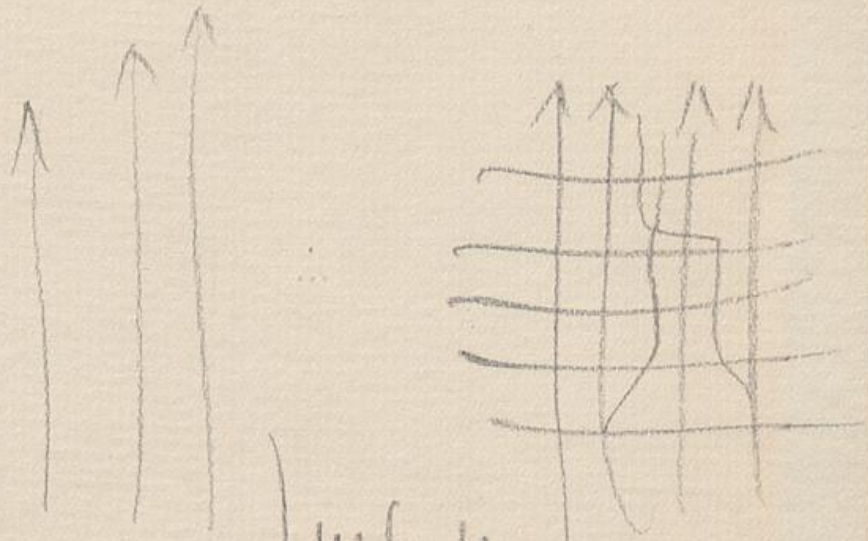
Frage: Gänsemarsch der Generationen?

Frontenglieder, Verbündete,
Nachgestalten werden ausklammert.
Basis der Wellenrhythmus wirklich.
Gegenstoß: gespaltene Generation.
Oder eine Reihung gegen den Strom
der Zeit, gegen den Sinn ... den Sich
der Generation ... Auch "Vorläufer",
Bahnbrecher, dann: Frühgeneration ...?
Aber im Ganzen doch die Ordnung
in Zeitschichten, die in verschiedenen
Abständen einander folgen.

Paris 19. Jh. Passages 19. Jh.

Wichtiger: das Kunstereignis, die Realisierung der Schöpfung in der Zeit. Zeitpunkte entscheidender Werke, entscheidender Gruppenausdruck — Rolle des oder der Führenden! Vergleiche diese Zeitpunkte (objektiver) mit den Geburtsdaten der Täter ....

z.B. der Fall Kandinsky, Goya, die "späte" Werkgestalt Leonardos, die frühe Rafaels! Der späte Kandinsky, Maillols, Gauguins



dagegen: Fortschrittslinie | H: Synthese

PINDER
DAS
PROBLEM
DER
GENERATION