



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1928

Das Problem der geschichtlichen Gleichzeitigkeit

urn:nbn:de:hbz:466:1-41834

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 Denkgangst 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 bewußteinführen, 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 hingespinnen, 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 Gegenwartens vorspiegeln. Forscher von lebendiger Geschichtphantasie 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 „Gegenwartens“ 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 nicht-anonyme 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 Mitherscheinung 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 verfißt, 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. Feinfühliges 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 steinig- 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 Glau-
ben 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 Möglich-
keit 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 im-
mer das Gleiche sein muß) Alt und Jung. Der Intuitive
wußte, wie Erhart mit zeitlich sicher Älterem zusammen-
hängt, 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 Zu-
sammenzählenden zusammengezählt und konstatiert; aber
man darf sie sich nicht wie eine einfache Deckenschicht vor-
stellen, 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 älte-
ren, 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 vergrößernd historisch gemeint ist, darf man wohl doch daran erinnern, daß der greise Johannes Volkelt, durch ein langes starkes Leben Gleichzeitiger vieler verschiedenalter 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 „Sinnggebung an das Sinnlose“, als willkürlich-künstliche Ausstattung des Sinnlosen mit einem uns genehmen Sinn zu begreifen (Theodor Lessing). Zugegeben, daß wir den Trieb zur Sinnggebung 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 unabweigbaren 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 reinmale-
rische Anlage (dem Altersgenossen Cézannes, Monets, Renoirs wohl anstehend und natürlich), aber von einem quälenden Durchdringungstrieb, 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 zerpfückten. 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 Gegenteil 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 Vergrößerung) 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, Rohlf, 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 Entleerung 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 aneinander-schließende Geburtsschichten, in einem übermäßigen, nach seinen Wirkungen von uns Allen als groß empfundenen Zeugungsstromen 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 geschichtsbologisch 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. Geschichtsbologisch 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 Gegenteil: 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 geadelte 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. 50 ff.) 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 Manoaah-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 hollän-

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 Halschen 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.