



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1928

Entwurf einer Kunstgeschichte nach Generationen

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

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 Lotharingen, 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 stabilisierten europäischen Nationalcharakter, den wir, allerspätstens 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 „Menschheitschmeichelei“ (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 Exotegar 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 unbekanntem 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 Beobachtungstrecken 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 dürererisch 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 wegzu-leugnen. Es sei auf die schärfste, beinahe antithetische Prä-gung verwiesen, die heute von der Medizin her auf die Geistes-wissenschaften 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 Unterbedin-gungen 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 begrei-fen sind: Form aus Hingabe und Form als Auferlegung. Denn der eine ist milieufeindlich, gesetzgeberisch, auf Ent-hebung 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 durchriefelten 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 Geburtschicht 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 Ge-
neration 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 zusammen-
gepreßt 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 Heemskerck (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 ge-
schenkt haben, das kühl und stolz psychologisierende, aber
auch das verräterische der gespaltenen Seelen, der sich ver-
panzernden 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 passive 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 Allerwichtigste 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), Champagne (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 (Blindung 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. Cuypp (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-schauenden

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 Vordergrund, 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 ergreifen!), 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 Lairese (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 Lairese. – 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, Spätteste, 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 vergrößert, 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 versailliche 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), Grünstejn (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-

Rokoko?

rhythmus.) Man muß nur endlich einmal über die Bar- T. 8, 9,
rièren der Landes-Kunstgeschichten hinwegspringen: die in- 10, 11
nere Verwandtschaft, das „Genialische“ geht bis in die Ähn-
lichkeit in der Abbeviatur malerischer Einzelformen, Gesich-
ter, 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 Ster-
ben. 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 sen-
timentalere „Tugend“ hineinheuchelt. Die Hamilton ist das
typische Zeitgesicht, d. h. sie ist der Geschmack, das weib-
liche Korrelat dieser Generation! Das „Moralin“ bei Greuze
und Acier (1726; er hat Meißer „moralisiert“!) erscheint
bei den ehrlichen Deutschen sauberer: Chodowiecki (1726)
und Graff (1736), der Romney Deutschlands, sind überzeugte

Greuze !!

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 a l s e i n h i n t e r d e m „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 milderer 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 darunter durch, 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 Geschichtsgeföhle 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 Gesamtgeföhles 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' Farbigeit 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 Gegensatz 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 T. 18,
Meistern, der überwältigenden Mehrzahl. Selbst der so starke 19, 20
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 be-
kommt 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 zu-
gekehrt, genau in den beiden Meistern, die die Lieblings-
lehrer der „Idealisten“ wurden: Couture (1815) und Watts
(1817). Der Humor, vorher bildwürdig – besonders freilich
bei den Übergangsmustern 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: Kathed-
ralenstimmung. Der Gralsmythus, die Antike, die Märchen-
welt Böcklins – der allein leise Züge von Humor gleichsam
einschmuggeln kann – und die phantastische Moreaus! Böck-
lin 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

2
1840

Rodin!
Das Weiter-
strömen
des verwandel-
ten Lebens!

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 Gegenteil 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 alldruckhaft 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-

Fall
Rousseau!
Lehrer!

hm!

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 Vor-
klang 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 Problemverbunden-
heit (bei Gegensatz der Lösung) zu begreifen ist das 1848 ge-
borene Paar: Uhde und Gauguin. Uhde kommt aus den
Mitteln des Impressionismus nicht heraus, aber er hat schon
das neue Ziel: Vergegenwärtigung heilig-dichterischer, näm-
lich 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 gegen-
wärtige Heiligkeit, eine der natürlichen Erscheinung inne-
wohnende 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 Gebärden-sprache. 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 wahren 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 Rohlf's – 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. 138 ff.) 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. Lisitzky 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 50-Jährigen 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.