



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1928

Das Generationsproblem in verschiedenen Künsten

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

DAS GENERATIONSPROBLEM IN VERSCHIEDENEN KÜNSTEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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