



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas**

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1928**

Das Gesetz des Rhythmus und sein Sinn

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

## DAS GESETZ DES RHYTHMUS UND SEIN SINN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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