

Claus Grimm

DER BAROCK FAND NICHT STATT

Gegen den Methodenpluralismus in den historischen Wissenschaften

Ein Appell

Als Kunsthistoriker, der die Theorie- und Methodenprobleme geschichtlicher Forschung durch das Seminar in bayerischer Geschichte kennenlernte, ist mir eine Reihe von rhetorischen Ausbrüchen Karl Bosls zum Thema „bayerischer Barock“ in lebhafter Erinnerung. Ein mehrfach wiederholter Ausspruch lautete: „Seid vorsichtig mit diesem Gerede vom ‚bayerischen Barock‘; Bayern ist etwas anderes als diese Vorstellung von pausbäckigen Äbten und dicken Engeln. Die großen Epochen Bayerns, gemessen an den bedeutenden Personen in vielen Kulturgebieten, waren andere. Das 15. und das 16. Jahrhundert haben typischere Zeugnisse der bayerischen Stammesart hinterlassen.“ Mit diesen Aussagen sind verschiedene Sachverhalte angesprochen, die wohl von den meisten Fachhistorikern ähnlich beurteilt werden, die aber im Grundsätzlichen unerläutert geblieben sind. Nach wie vor ist die Vorstellung vom „barocken Bayern“ ein Geschichtssurrogat mit größter Breitenwirkung.

Die Faszination des „Barock“ ist nicht zuletzt bedingt durch eine Kreuzung von historischer Nähe und Ferne, von günstiger Überlieferung und nachhaltigen Mißverständnissen aus den Spontaneindrücken der Gegenwart. Gerade die Kirchen, Klöster und Residenzen des 18. Jahrhunderts stellen den reichsten, besterhaltenen und – im Vergleich zu anderen Epochen – am leichtesten zugänglichen Teil der geschichtlichen Überlieferung dar. Dies bewirkt ein Geschichtsbild, das vom historischen Anschein und von der Vordergründigkeit bildlicher Kulissen überformt ist. Über die Geisteswissenschaften, insbesondere über die Kunstgeschichte, ist inzwischen auch in die anderen historischen Fächer eine Betrachtungsweise eingedrungen, in der die Stilformen zu einem kollektiven Ausdruckswollen und die Stilepochen zum Wesenskern geschichtlicher Entwicklung hypostasiert worden sind. Es ist ein Gebot der Objektivität, diese Verzerrung zu korrigieren und nach dem geschichtlichen Aussagewert der Formengeschichte zu fragen. Die wichtigsten Themenkomplexe sind:

1. Die Frage nach der Repräsentativität von Stilbeobachtungen. Was sagt das Vorkommen von Bauformen, von Bildnistypen, von Gefäß- und Dekorformen oder von Kleidermoden über die Eigenart bestimmter Gesellschaften, Ethnien, Religionsgemeinschaften aus? Was sagt deren Dauer bzw. ihre Veränderung über die historische Entwicklung aus?

2. Die Frage nach der Entstehung und dem Geltungsbereich von Stilbegriffen (extensional und intensional). Verbunden damit ist das Problem der Generalisierung und der Typenbildung in der geschichtlichen Beschreibung.

3. Die Anerkennung des Wechselbezugs zwischen geschichtlichen Fragestellungen und den geschichtlichen Gegenständen und Zusammenhängen; die Prämissen gehören hierher, unter denen nach den „barocken“ Erscheinungsformen gefragt wird.

Was verrät der Stil?

Habitus, Attitüde, Stil: diese Formen des Verhaltens lassen sich als ausdruckshaft deuten. Sie sind verständlich von den transindividuellen Kulturmustern her, aber eben nur für Beobachter, die ein umfassendes Verhaltensrepertoire bis in die Nuancen hinein kennen. Jeder kennt die Unterschiede, die zwischen Kulturregionen, Generationen, sozialen Gruppen innerhalb der Gegenwart feststellbar sind. Um so vorsichtiger müssen Stildeutungen eines historisch entfernten Kontextes angegangen werden.

Habitus, Attitüde, Stil sind oft nicht loslösbar von einer Situation, von einem Publikum, von der Aktion eines besonderen Rollenspiels. Wir müssen wissen, wie allgemeingültig Ausdrucksformen sind, wie normal oder individuell ihre Anwendung ist. Wir müssen wissen, wer sie in welchem sozialen Rahmen benützt, wie ausdrucksbewußt oder konventionell Bedeutungen zur Erscheinung gebracht wurden, wie wichtig oder unwesentlich sie gegenüber anderen Absichten waren. Fragt man nach den Orientierungen des Verhaltens, wie die Kulturwissenschaftler dies tun, so wird man immer isolierten Beobachtungen gegenüber skeptisch sein. Es ist mehrfach von Schriftstellern dargelegt worden, wie man die modernen Skifahrtgewohnheiten als das eilige Streben derer definieren kann, die in den Genuß einer Liftfahrt kommen möchten; genauso ist in den Gedankenexperimenten Mandelbaums¹ festgehalten worden, wie Kulturfremde den Vorgang einer Geldabhebung an der Kasse einer englischen Bank mißdeuten würden.

Nicht viel anders stehen die modernen Kunstinteressierten vor den Phänomenen einer vergangenen Kultur. Das beginnt mit den eigenen mitgebrachten Verhaltensweisen und Begriffen, die die historischen Gegenstände verfremden und eben nur „sekundär“ rezipieren lassen. Der Kunstforscher wie der Tourist treten in „Barockkirchen“, erleben Raumverhältnisse und Lichtführungen, sie sehen Bandelwerk aus Stuck und zahlreiche Putten sowie eine Reihe von Heiligenfiguren mit ihren Symbolen. An manchen Altären sind zur „Volkskunst“ gehörige Klosterarbeiten angebracht. Wenn diese Besucher gebildet sind, wissen sie in einigen Fällen sogar die Künstler, die diese Formen ersonnen haben. Im Gegensatz zu ihnen gibt es eine schwindende Zahl von Kirchenbenützern, die die Kirchenpatrone kennen, die zu Altären hingehen, um zu einzelnen Heiligen zu beten oder eine Kerze zu stiften, die einzelne Heiligenreliquien verehren und das Bildwerk der Kirche eben soweit kennen, wie es den Andachten und liturgischen Zwecken zugeordnet ist. Sie wissen vielleicht weniger über den Architekten als über den Bauanlaß, eine frühere Wallfahrt oder einen Orden, der diese Kirche betreut hat. Sie haben noch Teil an einer Fortdauer primärer Geltungen einer kirchlichen Bildwelt, in die auch der an sekundären Geltungen – als „Kunst“ – interessierte Forscher eindringen muß.

Ohne solche inhaltlichen Bezüge sind gerade für den situationsinteressierten Historiker vergleichende Betrachtungen der Ausführungsform sinnlos. Auch eine primär formhistorische Analyse, die nach dem „wie“ fragt, wird – zur Trennung von „wie“

¹ Maurice Mandelbaum: Societal Facts. The British Journal of Sociology 6 (1955) 305–317; deutsch bei B. Giesen / M. Schmid (Hrsg.): Theorie, Handeln und Geschichte. Hamburg 1975, 217–229. – Ders.: The Problem of Historical Knowledge. New York 1938 (2. Aufl. 1967).

und „was“ – versuchen, möglichst viel über die Anlässe und Voraussetzungen ihrer Gegenstände zu erfahren. Außer Frage steht deshalb, wieweit überhaupt eine formale Charakteristik, die vom Inhalt einzelner Darstellungen absieht, geschichtliche Zusammenhänge treffen kann: Ohne Kenntnis der historischen Intention (und ohne Vorstellung von ihren Trägern: den Auftraggebern und Ausführenden) läßt sich nicht einmal die Trennungslinie zwischen Form und Inhalt ziehen.

Man kann die Länge der weiblichen Kleidermoden auf einer Zeitordinate auf- und absteigend darstellen und muß sich dennoch fragen lassen, ob dieses Bild den Namen „The Shape of Time“² verdient. Jan Assmann hat in seinem Aufsatz „Viel Stil am Nil? Altägypten und das Problem des Kulturstils“³ Argumente dafür beigebracht, daß wesentliche Kulturveränderungen sich auch hinter der Fassade von Stilkontinuität vollziehen können.

Das von Karl Bosl wiederholt angesprochene Beispiel von Windberg ist aufschlußreich: Rechnet man die bunten Altäre mit ihrem Pasticcio aus theaterhaften Heiligenfiguren, Architekturelementen, Kulissenmalerei, Grottenelementen und Rocailledekor den geschmacklich gebildeten, von der Aufklärungszeit geprägten Prämonstratenser-Chorherren zu, dann wird dieses Bildwerk in seiner zitathaften Brechung der traditionellen Darstellung eher verständlich als durch die Zurechnung an die Volksfrömmigkeit der bäuerlichen Bevölkerung am Orte. Sein Stil hat nichts mit den Windberger Bauern, nicht einmal mit den Vorstellungen anderer gleichzeitiger Ordensgemeinschaften zu tun, sondern eben mit den theologischen Bildprogrammen einer elitären Auftraggebergruppe.

Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Neuburg übernahm als Katholik eine anspruchsvolle Kirchenplanung seiner protestantischen Vorgänger, deren Programm er grundsätzlich verändern ließ. Auf dem Hochaltar des Neuburger Kirchenbaus (neben den die Grablege für ihn und seine Gemahlin kommen sollte) ließ er ein sechs Meter hohes Gemälde des „Jüngsten Gerichts“ des von den Jesuiten geförderten Peter Paul Rubens setzen, das 1616 in Neuburg eintraf. 1653 wurde es wegen der „anstößigen Nuditäten“ entfernt. Dies geschah im Todesjahr des Auftraggebers; längere Verhandlungen zwischen seinem Nachfolger und der Kurie belegen die Diskussion um das Bild⁴.

Erinnern wir uns angesichts dieses Beispiels der Berufsbeispiele der frühen Autoren der „Stilgeschichte“. Rubens gehört zu den wenigen Malern, deren Werke für die Bezeichnung „barock“ die typische Charakteristik lieferten. An den Gestaltungen weniger Hauptmeister und -werke war überhaupt der künstlerische Anspruch des „Barockstils“ begründet worden⁵. Um so dringlicher stellt sich die Frage, wieweit die Geltung eines Barockbegriffs geht, wenn das Verständnis für eine seiner

² Zu den Parametern des Kulturwandels vgl. A. L. Kroeber: *Style and Civilizations*. New York 1957. – Meyer-Schapiro: *Style*. In: A. L. Kroeber (Hrsg.): *Anthropology Today*, 287–312. George Kubler: *The Shape of Time. Remarks on the history of things*. New Haven 1962.

³ J. Assman: *Viel Stil am Nil? Altägypten und das Problem des Kulturstils*. In: H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt 1986, 519–537.

⁴ J. Kreitmaier: *Zur Datierung und Geschichte des großen Jüngsten Gerichts*. *Repertorium f. Kunstwiss.* 40 (1917) 247 ff.

⁵ Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock*. München 1888.

typischsten Gestaltungen historisch gesehen so begrenzt war. Die Rezeptionsgeschichte belehrt über die Rolle einiger führender Jesuiten, über ihre Übereinstimmung mit Rubens' Bildauffassung und über die zustimmende Haltung des Bestellers; natürlich auch über die vielen Bestellungen bei diesem Meister, die aber auf eine kleine höfische und kirchliche Schicht begrenzt waren. Selbst, wenn man geltend macht, daß die angesprochene „kleine“ Schicht die maßgebliche Elite an den Höfen Europas war, ist zu beachten, daß die dort geschätzte Ausdrucksform eine akademische Vertrautheit mit Bildtraditionen (man denke an die Zitate antiker Vorbilder!) voraussetzt und so gesehen eine höchst künstliche Sprache war. Ist der schließliche Abtransport des großen Bildes 1691 (zusammen mit drei anderen von Rubens nach Neuburg gelieferten Altarwerken) nicht ein schlagendes Beweisstück dafür, daß dieser Typus von barocker Ausdrucksweise jenseits der Bestellerzirkel als unrepräsentativ gelten muß? Daß er eine generations- und schichtspezifische Geltung – und nicht mehr – beanspruchen kann?

Bei der Erforschung des 18. Jahrhunderts stößt der heutige Historiker auf viele Quellen, die den Lebensalltag grundsätzlich von der höfischen Repräsentation abheben. Die Lebensverhältnisse etwa der Augsburger Silberschmiede lassen sich in vielen Einzelheiten rekonstruieren. Wir wissen von der Enge der Werkstätten, der Armut und dem regelmäßig wiederkehrenden Hunger. Der Glanz der Produkte aus Edelmetall, deren Motive und Gestaltung sind Ausdruck der Welt der höfischen Besteller, nicht der Themenbestimmung oder gar Gemütslage der Verfertiger. Eine Ausstellung unter dem Titel „Augsburger Barock“ zeigt die Fähigkeit gestalterischer Zuwendungen zu einem Repräsentationsganzen, das zu bestimmten Anlässen an den Höfen Europas geboten war, nicht aber in Augsburg.

Eine eindrucksvolle Gegenüberstellung des Glanzes der Luxushandwerksprodukte und des Elends ihrer Verfertiger findet sich in Michael Stürmers Buch „Handwerk und höfische Kultur“ (München 1982). Zwei Würzburger Handwerker, die 1716 ein reich eingelegtes Prunkmöbel gefertigt hatten, haben auf einem Zettel ihre materielle Not beschrieben und diesen an einer gutgesicherten Stelle im Möbel verwahrt. Seine Auffindung vor wenigen Jahren läßt in eine ärmliche und bedrohte Welt mit Kraut und Rüben und ohne Fleisch hineinblicken. Ihr Inhalt und ihre Formulierung sperren sich den Versuchen, sie einem „barocken“ Denken zuzuordnen. Sie lesen sich wie Texte aus den Armutsmilieus des 19. Jahrhunderts.

Dieses Beispiel belehrt zumindest darüber, auf wie wenige Personen welcher Sozialgruppen man die stilistischen Beobachtungen eingrenzen muß. Dabei sollen übergreifende Ideen, kollektiv wirksame Auffassungen und Orientierungen nicht in Abrede gestellt werden. Geschichte und Kultur der bayerischen Klöster des 18. Jahrhunderts lassen sich von der historischen Literatur her durchaus so verständlich machen, daß man von ihrer Selbsteutung und ihren besonderen Aufgaben her die baulichen und ausstattungsmaßige Leistungen, die Bildprogramme und deren ästhetische Umsetzung besser versteht. Umgekehrt ist aus einer Synthese von rein gestalterischen Eindrücken kein Aufschluß möglich. Vielmehr sind Analysen der Darstellungsanlässe, -formen, -inhalte und -traditionen historisch höchst ergebnisreich, wenn man festlegt, für welche Aufgaben die verschiedenen Darstellungsgattungen jeweils dienten: Wie klar und mit welchem Anspruch wurden Ausdrucksmomente wahrgenommen? Welche Formen waren beliebig und welche waren dies nicht?

Vergewissern wir uns, welche Merkmale als konstitutiv für welche historischen Phänomene genannt worden sind, für welche Werke und welche Künstler sie in welchem Abschnitt der kunstgeschichtlichen Literatur benutzt wurden: Der Begriff „barock“ ist ähnlich wie die Stilbegriffe „gotisch“, „Manierismus“ und „Rokoko“ ursprünglich abwertend gebraucht worden; er sollte den Gegensatz zu klassischen Formen kennzeichnen. Dies wird noch deutlich in der Definition, die sich etwa in Meyers Konversationslexikon von 1888 findet: „In der Kunstgeschichte versteht man insbesondere unter barock (Barockstil) diejenige Ausbildung der Renaissance, die schon im 16. Jahrhundert in Italien [...] beginnt und im 17. und 18. Jahrhundert zur Herrschaft in allen Ländern Europas gelangt, bis sie im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in den Rokoko-Stil übergeht. Sie charakterisiert sich dadurch, daß die Renaissanceformen ins Derbe, stark Ausladende und Schwülstige umgebildet werden [...].“

Überprüft man die Beispiele der zitierten „neuesten“ Literatur, insbesondere bei dem Autor mit der stärksten Nachwirkung, Heinrich Wölfflin, so handelt es sich um wenige Merkmale, die in dem Artikel bereits angesprochen sind: „Bewegung“, „Masse“, „Licht-Dunkel-Kontrast“, das „Malerische“. In Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ (1915) werden die stilistischen Unterschiede zwischen Renaissance und Barock herausgearbeitet, wobei die teilweise bis heute mustergültigen Charakterisierungen die psychologischen Einstellungen treffen, die der Darstellungsweise zugrunde liegen. Wölfflins Beispiele zielen dabei auf eine besonders eindeutige Verwendung entgegengesetzter Einstellungen (etwa des „Linearen“ gegen das „Malerische“). Die ausgewählten historischen Beispiele sind die der Protagonisten solcher durch Rekonstruktion psychologischer Einstellungen erschlossener Darstellungsweisen. Aus dem Antagonismus zum „Klassischen“ wird durch den Nachweis einer ebenso deutlichen Strukturierung des Ausdrucks die künstlerische Würdigung anderer „Epochen“ abgeleitet. Dabei bleibt Wölfflins Stilbegriff gebunden an Werke höchster (ästhetisch-normativer – was sonst?) Qualität und damit an wenige Fallbeispiele: Caravaggio, Bernini oder Rubens. Die ästhetisch-normative Auswahl der großen Kunstwerke wird ausgeweitet durch Analogien zum klassischen Kunstbegriff.

So kommt eine Erweiterung des Kreises „klassischer“ Werke zustande, in der gegensätzliche psychologische Einstellungen – wenn sie erst als solche erkannt sind – einen analogen geschichtlichen Rang erreichen können. Anstelle des „Linearen“ tritt das „Malerische“, anstelle der Fläche tritt die Tiefe, anstelle der „geschlossenen“ tritt die „offene“ Form, anstelle von Vielheit kann Einheit treten, anstelle von „Klarheit“ kann „Unklarheit“ treten. Diese außergeschichtlichen Typenbildungen sind durch die ästhetischen Normen des Historikers an die Spitze aller anderen Kulturerscheinungen gesetzt.

Immer ist die Typifizierung „barock“ deskriptiv gebunden an Einzelfälle, die durch ihren hohen gestalterischen Anspruch oberhalb der Produktion des Zeitalters stehen. Wenn von Wölfflin der „Barock“ zum Epochenbegriff gemacht wird, so geschieht dies gerade nicht aufgrund einer breiten Untersuchung der Überlieferung, mit Hilfe eines repräsentativen Querschnitts, wie wir ihn üblicherweise für Generalisierungen zugrunde legen. Sondern es geschieht anhand einer kleinen Auswahl von Werken, die einem reinen Typus psychologisch erfaßbarer Einstellungen entsprechen.

Doch was aus der Retrospektive auf Grund bestechender bildlicher Formulierung uns in seinem Ausdruck verständlich erscheint, kann keinesfalls deswegen schon repräsentativ sein für den historischen Kontext, aus dem es stammt. Es ist auch nicht als „authentische“ Aussage aus der Zeit deklarierbar, sondern allenfalls ein Beleg besonderer Formulierungsgabe, entwickelter Bildrationalität. In der Frage nach der historischen Repräsentativität von „Kunstwerken“ oder Stilhaltungen hilft eine Ausweitung auf eine größere Zahl nichts, solange die Auswahl einem unhistorischen Kanon folgt. Selbst wenn man den Kreis der untersuchten Gegenstände bis zur Grenze zur „Volkskunst“ oder zum „Kunstgewerbe“ oder zur „Technik“ hin erweitert, nähert man sich nicht den Kategorien und Bewertungen der Vergangenheit. Man muß deren Perspektiven rekonstruieren.

Neuformulierung des Stilbegriffs

Die Diskussion um Stilfragen war in einer ersten Phase von der Literaturkritik geprägt gewesen; in einer zweiten Phase war sie – im wesentlichen seit Wölfflin – durch die Einbeziehung psychologischer Kriterien auf die spezifischen Augeneinstellungen und Seherlebnisse ausgerichtet worden. Eine Weiterentwicklung der Stilanalyse muß der fortgeschrittenen Kunsttheorie folgen. Die Richtung dafür hat Marc Eli Blanchard folgendermaßen formuliert: „Erst wenn der Begriff des Stils in der bildenden Kunst ausschließlich in Relation zu den Künsten selbst definiert ist, kann der Kritiker eine Stilkonzeption entwickeln, die [...] durch das Fehlen einer (aus bestehenden literarischen Traditionen abgeleiteten) Norm und durch neue Parameter des Sehens gekennzeichnet ist [...]. Wirklichkeit und Natur sind nicht mehr dazu da, um *nachgeahmt* zu werden, und ihre Darstellung gelingt nicht dadurch, daß man die Modalitäten ihrer Nachahmung, d. h. die Stile definiert, die später als Gattungen kanonisiert werden. Was dem Künstler gegenübersteht, was sich dem Betrachter darbietet, das ist ein Schauspiel, bei dem das Bewußtsein die neuen Grenzen zu interpretieren sucht, die sich dem Auge aufdrängen.“⁶ Eine Stilanalyse ist dann die Analyse bestimmter künstlerischer Verfahren, bestimmte „*imaginäre*“, also *Vorstellungsgehalte* von Wirklichkeit, sichtbar zu machen. Nach Blanchard ist Stilanalyse nicht mehr zu beziehen auf die physische Operation des Sehens, sondern auf die vom Künstler verwendeten Verfahren, mittels derer das Visuelle dem Bewußtsein vermittelt wird.

Für die Darstellung der Vergangenheit bedeutet dies, daß die Bezeichnung von Stilen sich bezieht „auf die Integration dekorativer Motive in ein multiples Kommunikationssystem, das die Ideologie einer Epoche hervorbringt“. Dazu gehört auch die kritische Untersuchung des Kanons bildkünstlerischer Darstellungen und die Verfügung über Teile des Kanons, das „Spiel mit dem Kanon“ seitens der Künstler.

In einer solchen Beschreibung leistet ein Historiker nichts anderes als die genauestmögliche Darstellung der historischen Funktionen von Bildwerken und bildhafter Architektur. Er bezeichnet die Intentionen der Auftraggeber und Ausführenden und die Reflexion der Darstellungs- und Kommunikationsprobleme durch die Ausführenden

⁶ Marc Eli Blanchard: Stil und Kunstgeschichte. In: *Gumbrecht / Pfeiffer* 1986, 559–572, bes. 561.

den selbst. Eine solche historische Darstellung bedarf der Absicherung der eigenen Beobachtungen durch die Rezeptionsgeschichte. Sie tut nichts anderes als der Historiker bei der Beschreibung anderer Interaktionsbereiche, der für diese die passenden begrifflichen Typisierungen entwickelt. Und hier gilt nicht anders wie dort, daß die Typifikationen ersten Grades (die Kategorien der historischen Situation) in den Typifikationen zweiten Grades (den Begriffen des Wissenschaftlers) enthalten sein müssen⁷. Eben diese Forderung bedeutet das Ende psychologisierender Kulturbeschreibung.

Rückkopplung an Geschichtsbilder

Eine Durchsicht des neueren Schrifttums zur Kunstgeschichte zeigt, daß die traditionellen Stilbegriffe dort keine Rolle spielen. Die von früheren Generationen angestellten Überlegungen, ob bestimmte Künstler „spätmanieristisch“ oder „frühbarock“ seien, sind dort sowenig aktuell wie in der Arbeit anderer Historiker. Geht man kritisch die Texte durch, in denen die genannten Globalkategorien noch verwendet werden, so zeigt sich, daß diese überwiegend als bedeutungsbetonende, letztlich rhetorische Beigaben ohne argumentativen Charakter auftauchen.

Wie dem Verfasser unlängst in einer Diskussion gesagt wurde, wäre es vielen Menschen freilich ein emotionaler Verlust, nicht mehr von der „Spätgotik“, dem „Barock“ oder dem „Biedermeier“ sprechen zu dürfen. Es ginge die „Vertrautheit“ und „Wärme“ der Geschichte verloren. In diesen Formulierungen wird ein harmonisiertes Geschichtsbild sichtbar, das ein Album von Reise- und Feiertagsereignissen an die Stelle der Vergangenheit setzt.

Die neutralisierende Interpretation der Bildwerke und Monumente der Vergangenheit als „Kunstwerke“ verkürzt die Komplexität historischer Sinngebilde und verdrängt den historischen Zerstellungs-, Auslese- und Veränderungsprozeß. Diese Interpretation ist zur Grundlage gemacht, wo formale Gemeinsamkeiten zwischen den Reliktgruppen voreilig als historische Charakteristik hervorgehoben werden. Mit der Rede vom „Barock“ wird unterstellt, daß es diese und andere „Epochen“ gegeben habe, die von einem übergreifenden Formwollen ihre Prägung erhalten hätten. Die Charakterisierung durch diese Formprägung impliziert die Geschichtsmächtigkeit derer, die das kollektive „Formwollen“ angeregt oder – wie Rubens – mitgeprägt haben. Die Zeugnisse einer großen und anspruchsvollen Vergangenheit werden prima vista der Kreativität ästhetisch Begabter (und allenfalls noch dem „Mäzenatentum“ ihrer Förderer) zugerechnet. Damit wird im Sinne eines Kreativitätsmythos – in der Erwartung von maßstabslosen „Genies“ – nach der Geschichte gefragt.

Die historischen Wissenschaften haben keine Gesetzesannahmen und keine entwickelte Methodologie wie die Naturwissenschaften. Die Rekonstruktion von Handlungen und sozialen Zusammenhängen bedient sich alternativer Modelle. Doch sollten Abgrenzungen gegen offene Widersprüche in der Vorgehensweise historischer Rekonstruktion möglich sein. Will man durchgehend Handlungen Motivationen zu rechnen – oder sind bei bestimmten Personenkreisen und Tätigkeiten, die unser Gefallen erwecken, ideale Vorgaben erlaubt?

⁷ Walter L. Bühl: Einleitung zu: Verstehende Soziologie. München 1972, 52–56.