

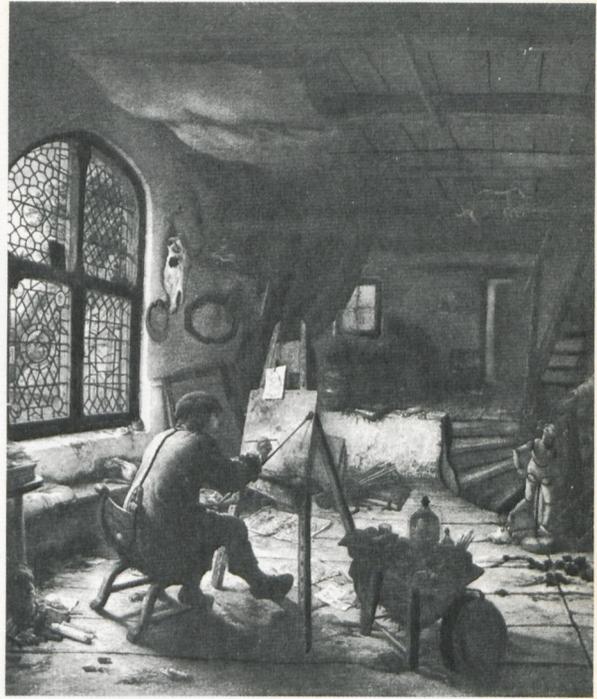
EPOCHEN UND STILE

Das Problem des Stils

Der *Stilbegriff* ist vieldeutig. Seine ursprüngliche Anwendung fand er in der Rhetorik und trat dort an die Stelle dessen, was vordem als die „genera dicendi“ bezeichnet worden war, als die verschiedenen Sprech- und Schreibweisen, die sich je nach Zweck und Inhalt charakteristisch unterscheiden. In dieser Bedeutung hatte der Stilbegriff *normativen* Sinn. Daneben trat von Anfang an der personale Gebrauch des Wortes auf, da die verschiedenen Schreibweisen in der Antike durch wichtige Autoren repräsentiert worden waren. Das lateinische Wort „stilus“ heißt Griffel und meinte die Handschrift, die individuelle Eigentümlichkeit in der Darstellungsweise eines Autors (und später eines Künstlers), die sich durch die Vielfalt seiner Werke durchhält und ihren Urheber von anderen unterscheidet. Das noch heute übliche Wort „*Personalstil*“ kennzeichnet diesen Sachverhalt. Eine dritte Bedeutung aber zielt nun gerade auf eine überindividuelle Einheitlichkeit und meint das charakteristisch Gemeinsame einer Zeitepoche oder einer lokalen Region (*Zeit-, Orts-/Lokal-Stil*). Sie kann mit dem personalen Sinn in Widerspruch treten. In dieser allgemeinen, überindividuellen Bedeutung steht der Stilbegriff in der Nachfolge dessen, was vordem „goût“, Geschmack, genannt worden war. *Comte de Caylus*, französischer Archäologe und Radierer, der zwar den Stilbegriff von der Literatur- auf die Kunstbetrachtung übertragen hatte, bezeichnete dieses Allgemeine noch mit goût, wenn er etwa vom „goût d'un peuple“ (Geschmack eines Volkes) sprach (*Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gaulles*, 1752 bis 1767). Erst *Johann Joachim Winckelmann* verwandte in seiner „*Geschichte der Kunst des Altertums*“ den Stilbegriff in diesem Sinne als Kennzeichen von Kunstepochen und kann

somit als der *Begründer des historischen Stilbegriffs* gelten. Aber auch bei ihm findet sich daneben der personale Gebrauch, und ein normativer, qualitativer Sinn wird noch faßbar, wenn Winckelmann den „Nachahmern“ keinen Stil zuerkennen wollte; so sprach er vom „irrigen Begriff eines römischen Stils“.

Im 20. Jh. wird die generelle Bedeutung des Stilbegriffs zum kunstwissenschaftlichen Thema. *Heinrich Wölfflins* „*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*“ (1915) trugen den Untertitel „Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst“. Wölfflins Ziel war es, diese Entwicklung als eine gesetzmäßige zu erfassen. „Dieses Gesetz zu erkennen wäre ein Hauptproblem, das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte.“ Die überindividuelle Entwicklung sei das Wesentliche, denn der einzelne unterstehe „überpersönlichen Gesetzen“, die einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ erkennbar seien. Sie erweise sich als „psychologisch-rationelle Folge“. Wölfflin betrachtete sie nach fünf Gesichtspunkten, als Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, vom Flächenhaften zum Tiefenhaften, von geschlossener zu offener Form, vom Vielheitlichen zum Einheitlichen, von absoluter zu relativer Klarheit. Das erste Gegensatzpaar meint „die Begreifung der Körper nach ihrem tastbaren Charakter – in Umriß und Flächen – einerseits und andererseits eine Auffassung, die dem bloßen optischen Schein sich zu überlassen imstande ist und auf die ‚greifbare‘ Zeichnung verzichten kann. Dort liegt der Akzent auf den Grenzen der Dinge, hier spielt die Erscheinung ins Unbegrenzte hinüber. Das plastische und konturierende Sehen isoliert die Dinge, für das malerisch sehende Auge schließen sie sich zusammen. Im einen Fall liegt das Interesse mehr in der Begreifung der einzelnen körperlichen Objekte als fester, faßbarer Werte, im andern Fall mehr darin, die Sichtbarkeit in ihrer Gesamtheit als einen schwebenden Schein



Oben links: *Albrecht Dürer: Hieronymus im Gehäus.* (Kupferstich, 1514). — Oben rechts: *Adriaen van Ostade, Der Maler in seiner Werkstatt* (1663; Dresden). Der Vergleich diente *Wölfflin* zur *Charakterisierung des »Linearen«* und des *»Malerischen«*. »Ein und dasselbe Motiv — geschlossener Raum mit seitlich einfallendem Licht — ist hüben und drüben zu ganz verschiedener Wirkung gebracht. Dort alles Grenze, tastbare Fläche, isolierte Gegenständlichkeit, hier alles Übergang und Bewegung. Das Licht hat das Wort, nicht die plastische Form: ein dämmeriges Ganzes, in dem einzelne Gegenstände deutlich werden, während man dort die Gegenstände als die Hauptsache, das Licht als etwas Dazutretendes empfindet.«

Die neue *Massigkeit* und *Bewegung* barocker Architektur zeigt der Vergleich von *Bramantes »Tempietto«* (S. Pietro in Montorio, Rom; 1502), eines Hauptwerkes der Renaissance-Architektur, und der *Fontana Trevi* in Rom (von Nicola Salvi, 1732–62) in der Radierung von G. B. Piranesi (1751; unten links und rechts)

aufzufassen“ (⊠ S. 449). Wölfflin entwickelte seine Grundbegriffe aus dem Stilvergleich von Renaissance und Barock. Schon geraume Zeit zuvor hatte er in einer ähnlich gelagerten Abhandlung dafür den Grund gelegt (*Renaissance und Barock*. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, 1888). Während die Gegensatzpaare der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ wertfreie, rein deskriptive Bestimmungen sein wollten, wird in Wölfflins früherem Buche faßbar, daß die Charakteristik des Barockstils von einer normativ gesetzten „klassischen Kunst“ der Renaissance aus gegeben wurde. Wölfflin versuchte hier, Anschauungen der „Einfühlungsästhetik“ aufnehmend, die Architekturformen von Stimmung und Haltung des menschlichen Leibes aus zu begreifen, durch die wir unbewußt die Außenwelt beseelten. „Überall legen wir ein körperliches Dasein unter, das dem unsrigen konform ist. Nach den Ausdrucksprinzipien, die wir von unserem Körper her kennen, deuten wir die gesamte Außenwelt.“ Die Architektur habe an dieser Beseelung in wesentlichem Maße teil. Auf dieser Grundlage charakterisierte Wölfflin nun den barocken Architekturstil folgendermaßen: „Die fröhliche Leichtigkeit und Elastizität ist verschwunden. Alles wird lastender, drückt mit größerer Schwere zu Boden. Das Liegen wird ein dumpf unbewegliches, ohne alle Spannkraft...“ Eigentümlichkeiten der architektonischen Formgebung im Barock sind, zusammengefaßt: „das Massenhafte, die wuchtige Schwere, die Unfähigkeit, sich stramm zusammenzunehmen, der Mangel an Gelenkigkeit und gleichmäßiger Durchformung, die Verstärkung der Bewegung und die Steigerung der Aktion ins Unruhige, Leidenschaftlich-Aufgeregte...“ (⊠ S. 449). Gleichgültig, ob Wölfflin hiermit dem Barockstil gerecht geworden ist, in diesem Zusammenhang ist nur wichtig, zu sehen, daß die Stilcharakteristik, wollte sie Qualitatives erfassen und zugleich die Stile aus dem Ganzen einer Entwicklung begreifen, von einer Norm ausgehen mußte. Diese Norm waren die Antike und die Renaissance, von der aus die anderen Kunstepochen als Verfall erschienen.

Die abschätzige Bedeutung des Wortes „Barock“ hat eine lange Tradition. *Denis Diderot* „*Encyclopédie*“ (1758) gebrauchte es noch als bloßes Beschreibungswort, nicht als Epochenbegriff: „Baroque, adjectif en architecture, est une nuance de bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus, il en est le superlatif...“ (Barock als Bestimmungswort in der Architektur bezeichnet

eine absonderliche Mischung. Es bezeichnet, wenn man so will, deren Verfeinerung oder – wenn man so sagen kann, es ist deren äußerste Steigerung). *Goethe* notierte in Entwürfen zu seinem Aufsatz über Baukunst (1795) zur barocken Architektur: „Verfall – Begriff von Eindruck ohne Sinn für Charakter – Gemeines Erstaunen zu erregen. ... – Verlust des Gefühls des Schicklichen. ... Zuflucht zum Gegensatz, zum Sonderbaren, zum Unschicklichen.“ Die Beispiele ließen sich vermehren. Erst *Cornelius Gurlitt* fand in seiner „*Geschichte des Barockstils in Italien*“ (1887) zu einer positiveren Bewertung. (Vgl. *Hans Tintelnot: Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, in: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, 1956).

Von Antike und Renaissance aus wurde auch der *gotische Stil* bewertet. Für *Giorgio Vasari* stellte die nordische Kunst und damit die Gotik den Tiefpunkt der Barbarei zwischen den Blüteperioden in Antike und Renaissance dar. Auch dort, wo man sich um eine positivere Einschätzung bemühte, blieb die Antike als Wertungsbasis verpflichtend. Dem Idealstil der Antike wurde die Gotik als Naturstil entgegengestellt. Schon in einem Gutachten aus dem Umkreis Raffaels über die Reste des alten Rom fand sich die Deutung des Ursprungs der Gotik aus der Nachahmung lebender Bäume. Diese Auffassung wirkte bis auf Goethes enthusiastische Rühmung des Straßburger Münsters, wo er dem Erwin von Steinbach durch den Genius eingeben ließ: „vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hochehernen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters“ (*Von deutscher Baukunst*, 1772).

Auch das zuletzt durch die Forschungen vornehmlich von *Max Dvořák* und *Walter Friedländer* um 1925 zum positiv bewertenden Stilbegriff „*Manierismus*“ erhobene Wort „maniera“ hatte ursprünglich eine abschätzige Bedeutung. In diesem Sinne hatte etwa *Giovanni Pietro Bellori* in seinen „*Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*“ 1672 über die künstlerische Entwicklung in der zweiten Hälfte des 16. Jh. geschrieben: man sah die Kunst, „die seit Cimabue und Giotto in der langen Zeit von zweihundertundfünfzig Jahren allmählich fortgeschritten war, schnell niedergehen, so daß sie, eine Königin, niedrig und gemein wurde. Daher verlor sie, als jenes glückliche Jahrhundert vorbei war, binnen kurzem jede Form; und die Künstler verdarben,

indem sie das Studium der Natur aufgaben, die Kunst mit der Maniera oder, wollen wir sagen, phantastischen Idea...“ „Maniera“, anfänglich die individuelle Besonderheit (das, was später Individualstil genannt wurde) bedeutend, wurde übertragen auf die Nachahmung der Besonderheiten der großen Meister der Renaissance, Michelangelos, Raffaels, und meinte dann das Unschöpferische und zugleich bloß Willkürliche.

Nicht nur aus beschränktem historischem Verständnis wurde die Mehrzahl der Stilperioden vor dem Hintergrund der „klassischen“ Kunstformen von Antike und Renaissance zuerst abgewertet. *Das Wertmoment ist dem Stilbegriff von Anfang an inhärent*, und nur unter Verzicht auf jede Nähe zur Kunst kann es ausgeschaltet werden. Die Schwierigkeit des Epochenstil-Begriffs in seiner systematischen Fassung bei Wölfflin (und bei *Alois Riegl*, dem Wiener Gelehrten, der, wie jener, entscheidend zur wissenschaftlichen Grundlegung der Stilgeschichte beigetragen hat) liegt nun darin, daß die Stile nicht als unabhängige Einheiten erfaßt werden sollten, sondern als bedingt durch eine übergreifende, in sich sinnvolle Entwicklung. So sprach Wölfflin von einer „Periodizität der Entwicklung“. Analoge Entwicklungen wie jene von der Renaissance zum Barock hätten sich mehrmals in der Geschichte vollzogen. „Es gibt eine Klassik und einen Barock nicht nur in der neueren Zeit und nicht nur in der antiken Baukunst, sondern auch auf einem so ganz fremdartigen Boden wie der Gotik.“ Die Hochgotik wäre „linear“, die Spätgotik „malerisch“. Aber es ist klar, daß damit eine Abstraktionsebene erreicht ist, auf der nur mehr wenig vom Eigentümlichen der je individuellen Werke bewahrt werden kann. Man muß sich dabei immer vergegenwärtigen, daß *Stilbegriffe nichts anderes sind als Abstraktionen von anschaulichen Momenten der Kunstwerke* und damit ständig auf Anschauung zurückverweisen. Zugleich sollen sie, in ih-

rer generalisierenden Bedeutung, ausgespannt werden auf das Ganze der geschichtlichen Entwicklung, wobei, in der Nachfolge Hegels, Geschichte und ästhetisches System miteinander identifiziert wurden. An dieser Spannung müssen sie zerbrechen.

Den generalisierenden Stilbegriffen, in denen sich eine geschlossene Entwicklung darstellen soll, *muß der Abschied gegeben werden*. Stilbegriffe, von den je einzelnen Kunstwerken abstrahiert, sind Typenbegriffe, die Gruppen ähnlicher Werke zusammenfassen, wobei, je höher der Abstraktionsgrad ist, desto unschärfer die Begrenzungen der Gruppen werden müssen. *Wirkliche Einheiten über den Werken sind nur die Individualstile*. Ihre Einheit gründet im Personenzentrum der Künstler. Ob sich überindividuelle Gemeinsamkeiten ausbilden, wie eng sie die sie tragenden Personen umfassen, wechselt mit den verschiedenen geschichtlichen Situationen. Die Relationen zwischen den Personalstilen bedürfen deshalb sehr differenzierter begrifflicher Erfassung, keineswegs genügt es, sie den Zeit- und Lokalstilen nur unterzuordnen. Eine *pluralistische Stilgeschichte* muß dabei ihre Aufmerksamkeit ebenso den Verschiedenheiten wie den Gemeinsamkeiten zuwenden. Keinerlei Notwendigkeit besteht dafür, daß sich die Individualstile und gegebenenfalls die Gruppenstile als Phasen einer übergreifenden „Entwicklung“ ausweisen. Behält man die Ranghöhe der Werke im Blick, wird sich vielmehr zeigen, daß *der kunstgeschichtliche Zusammenhang den „Charakter des Sprunges“* hat (*Kurt Badt, Kunsttheoretische Versuche*, 1968). Nichts geschieht hier ohne persönliche Entscheidungen. Traditionen können aufgegeben oder durch bedeutende Geister erst gestiftet werden, die über weite Zeiträume sich verstehen und im Werk fortführen. Der einzelne ist nicht der bloße Exekutor überindividueller Prozesse, vielmehr rechtfertigt sich alle Überlieferung erst in der personalen Übernahme und Neugestaltung.