

Herr Johannes Carl Heinemann
= Method!

W. Pinder.
30.7.26

PROF. DR. WILHELM PINDER

Kunstgeschichte nach Generationen

Sonderabdruck aus der
Sammelschrift
„Zwischen Philosophie und Kunst“



VERLAG VON EDUARD PFEIFFER / LEIPZIG, NORDSTRASSE 30
1926

Kunstgeschichte nach Generationen

von

WILHELM PINDER.

Es scheint ein tragisches Gesetz unserer Gliederungsarbeit an der Geschichte, daß wir, um nur überhaupt Linien des Geschehens zu entdecken, vorübergehend ganze Tatsachenkomplexe »vergessen« müssen. Wir erfassen das Lebendige nur durch Abstraktionen. Sie sind eine Not, und ihre Qualität hängt von unserer Kraft ab, eine Tugend daraus zu machen. Wer sich der notwendigen Einseitigkeit geschichtlicher Linienziehung lebendig bewußt ist — es genügt, wie immer, nicht, sie zu wissen, man muß sie geradezu als geistige Qual empfinden — der sucht wenigstens eine Vielheit von Linien und ein System von Kreuzungen zu errichten. Erreicht er es, so erscheint jeder geschichtliche Punkt als Schnittpunkt eines ganzen Linienbündels: in der Kunstgeschichte etwa ein deutsches Werk als Schnittpunkt der europäischen Entwicklung mit der deutschen Grundlage und mit Entwicklung und Anlage des Künstlers selbst. »Deutsch« ist ein relativ stetiger Faktor, wirksam in jedem geschichtlichen Augenblicke, sozusagen senkrecht wirksam zur Geschichtlichkeit jenes Augenblickes, oder: er verhält sich gleichsam als der Kultur-Raum des Werkes zu seiner Ordnung in der Kultur-Zeit. Verengert, gilt das Gleiche etwa für das Genie Dürers (als Grundfarbe und Qualität) im Verhältnis zu der Entfaltung dieses Genies in der Zeit. Aber das ist nur ein kleiner Auszug aus einer viel reicheren Menge von Bedingungen. Wir vergleichen etwa Dürers »Melancholie« mit Dürers Gesamtwerke, wir vergleichen sie mit der früheren, gleichzeitigen, späteren deutschen Graphik. Das genügt nicht: wir vergleichen sie mit der gleichzeitigen, früheren, späteren deutschen Malerei, Plastik, Ornamentik, Architektur sogar. Wir vergleichen sie mit aller gleichzeitigen, früheren, späteren Kunst in Italien, Frankreich, den Niederlanden, soweit überhaupt das Licht des »Abendländischen«, seine Zunge reicht; nicht nur mit den Leistungen der Graphik, sondern wieder mit denen der Malerei, Plastik, Ornamentik, Architektur, — wir sollten es wenigstens. Und noch immer würde das ja lange nicht genügen. Wir müssen diese eine »Melancholie« an Allem messen, was ihr Thema, ihr Gedankliches angeht, bis an die Horizonte benachbarter und fernerer Gesamtkulturen. Wir müssen ihren Inhalt, ihren Ausdruck mit dem sprachlichen vergleichen, dem gleichzeitigen, früheren, späteren in Deutschland und den anderen Ländern. Wir müssen auf die gesamte geistige Lage Europas und Deutschlands, die religionsgeschichtliche, die wissenschaft- und philosophiegeschichtliche blicken, vielleicht selbst auf die politische.

Wir sollten es wenigstens — noch einmal gesagt. Tun wir es wirklich? Aber wenn wir es nicht tun — können wir sagen, daß wir die »Melancholie« überhaupt geschichtlich, im ganzen Reichtum ihrer Bedingtheit, gesehen, und — was das wichtigste — gerade daraus in ihrer tatsächlichen Einmaligkeit begriffen haben? Begriffen: das heißt, von allen Seiten befühlt — und wirklich geschichtlich gesehen; das heißt, wieder als Bild vor uns gestellt? Tun wir es aber, — welche Fülle von Umwegen, um ein so »einfaches Ding«, ein einziges kleines Blatt aus dem Riesenwerke nur eines Genies unter den Werken der vielen anderen und ihrer zahlreichen Genossen erfaßt zu haben — und erst nur geschichtlich erfaßt, wo dies alles doch noch immer nichts ist, garnicht lebendig werden kann, wenn wir es nicht außerdem und vorher gerade jenseits aller dieser Bedingungen, nämlich aesthetisch, als unmittelbaren Eindruck erlebt haben? Bei jedem dieser Wege aber sollten wir wissen, daß er zahlreiche andere Brüder hat, die wir sozusagen »vergessen«, vielleicht nur ganz dunkel oder garnicht mehr wissen, die wir jedenfalls nicht sehen können, solange wir gerade diesen einen ziehen. Bei jedem einzelnen vergessen wir sozusagen alle anderen. Und es ist immer noch eine Abstraktion, immer noch ein Notbehelf, immer noch ein Ersatz des zuletzt unerreichbaren Gegebenen selbst, wenn wir eine Synthese gewinnen, alle diese Linien als Bündel am gesuchten Punkte halten — lauter Linien, von denen jede einzelne mehrmals vergessen werden mußte, um eine andere sichtbar zu machen. Als wirkliche geistige Arbeit ist ein gleichzeitiges Sehen so vieler Linien in Wahrheit garnicht möglich. Eher scheint es möglich im Augenblicke der geschichtlichen »Intuition«. Was wir so nennen, ist die fast unbewußt in einem Kopfe wirksame Anwesenheit des gesamten Bedingungsreichtums, das geschichtliche Stilgefühl, das den Punkt in seiner Lage erkennt, noch ehe die einzelnen Linien gezogen sind, ein Taktgefühl und Ahnungsvermögen, das nur ein Geschenk des Himmels ist. Aber zur wissenschaftlichen Tat wird dennoch das Durchziehen der Linien gehören, und die Voraussetzung dafür wird das Bewußtsein von der Mehrdimensionalität jedes geschichtlichen Augenblickes sein.

Diese Festschrift scheint eine schöne Gelegenheit, bei diesem Bewußtsein zu verweilen und eines jener Probleme, die mit ihm zusammenhängen, wenigstens von weitem sichtbar zu machen.

Wir feiern das hundertste Dozenten-Semester eines Denkers, den wir mit dankbarer Verehrung unter uns wirken sehen. Wir empfinden es als ein Glück, ihn unter uns zu wissen, unter so vielen Jüngeren, die bei anderen geschichtlichen Bedingungen zu schaffen begannen. Auch diese Verehrung, die wir ihm entgegenbringen, ist ein geschichtliches Gefühl, angewandt auf die eigene Gegenwart. Wir empfinden die Werke, die uns Johannes Volkelt in der Spätzeit seiner Entwicklung schenkt, als geistige Leistungen durchaus unserer Zeit; wir empfinden sie aber zugleich als Spätwerke des Schaffenden selbst; und wir empfinden — und ehren — nicht nur diesen selbst, sondern zugleich seine Generation und ihre Mitwirkung am geschichtlichen Bilde, das wir selbst einst bieten werden; ebenso wie dem Kunsthistoriker etwa der Begriff »Holland um 1660« (eine Abstraktion auch er!) zu einem sehr erheblichen Teile nicht nur durch die Werke des 60jährigen Rembrandt, sondern sehr stark durch die des 80jährigen Franz Hals bestimmt wird, durch sie und ihre Gleichzeitigkeit mit jenen des fertigen Ter Borch und des werdenden Vermeer van Delft.

Aber damit ist eines der Probleme berührt, die — wenigstens von der stilgeschichtlichen Forschung — am meisten »vergessen« werden, und zwar scheint es sich dieses Mal nicht nur um ein Vergessen als Arbeitsform zu handeln, ein vorübergehendes, also ein immer wieder gut zu machendes, sondern sogar noch um ein Vorstadium. Vielmehr scheint dieses Problem nämlich als reine Tatsache zu bekannt, damit zu selbstverständlich zu sein, um überhaupt Problem und dadurch wirksam, also vom wissenschaftlichen Bewußtsein aufgenommen zu werden.

Aber auch dieses Problem gehört eng zu der Erscheinung, die sich als die »Mehrdimensionalität des geschichtlichen Augenblickes« bezeichnen läßt (auch dieser Augenblick ist natürlich schon wieder eine Abstraktion!). Es ist das Problem der gleichzeitigen Anwesenheit mehrerer Generationen in jedem geschichtlichen »Augenblick«; also auch in denen der Stilgeschichte. Jeder weiß die Tatsache, so sehr, daß er sich lachend dagegen wehren mag, sie sich auch nur sagen zu lassen. Vom kleinsten Kinde bis zum betagtesten Greise sind an jedem Tage alle überhaupt möglichen Alterslagen zur Stelle. Alle wissen das — aber nicht vom Wissen, von seiner Verwertung ist die Rede. Das Wissen darum ist sogar so naiv, daß in jedem geschichtlichen »Augenblicke« verschiedene Generationen behaupten mögen, er sei in Wahrheit oder eigentlich der ihrige — was ja eben die Anwesenheit der anderen voraussetzt. Sind es wirklich die Zwanzigjährigen, die das Gesicht von »um 1920« bestimmen? Sind es die Vierziger, die Sechziger, die Achtziger? Oder irgendwelche zwischen ihnen? Oder keine dieser Alterslagen — also alle? Was der Historiker zunächst zu sagen hätte, wäre doch eben erst einmal die Feststellung im wissenschaftlichen Bewußtsein: die Gleichzeitigkeit des verschieden Alten, auch unter den Stilerscheinungen. Was er von da aus zu fragen hätte, wäre doch — indem wieder ein ganzes Bündel anderer Fragen ins Dunkel träte — ob hier nur ein Chaos ist oder ein Klang. (Also freilich noch einmal die Grundfrage nach dem Sinne der Geschichte überhaupt in einer besonderen Einzelform.)

Gibt es einen Klang, eine Farbe des Gleichzeitigen? Gibt es darin und dazu die Mehrfältigkeit der Generationen, also eine fühlbare und sichtbare Ungleichaltrigkeit — »Ungleichzeitigkeit« des Gleichzeitigen? Was heißt dann noch »gleichzeitig«? Was »veraltet«, was »verfrüht« oder »bahnbrechend«? Wie könnten wir den Grad an »innerer Ungleichzeitigkeit« oder »Gleichzeitigkeit« bestimmen? Was würde er — wäre er bestimmbar — für die Gleichwertigkeit oder Ungleichwertigkeit bedeuten, — abgesehen noch von jener »absoluten« Skala des »an sich Wertvollen«, über die es nie eine Einigung geben kann, die aller Abstraktionen gefährlichste ist?

Ein Bündel von Fragen. Aber wo werden sie gestellt? Bekanntlich scheiden sich auch die Kunsthistoriker in »theoretische« und »praktische«. Das heißt in solche, die bewußt eine eigene Theorie haben, und in solche, die unbewußt einer fremden folgen oder zwischen mehreren fremden geschleift werden. Es wird immer doch nach theoretischen Grundlagen gearbeitet, nach Verabredungen, nach Abstraktionen. Der sorgfältigste »Empiriker«, der aus dem Vergleiche verschieden-altriger Stilformen eben dieses verschiedene Alter erschließt, ist von einer stillschweigenden Voraussetzung ausgegangen. Je mehr er sie vergessen hat, desto sicherer fühlt er sich von seiner Erfahrung getragen. Und wenn die praktischen Kunsthistoriker eine Datierung als falsch umstoßen — eine solche natürlich, die nur stilkritisch zu gewinnen war — so haben sie die theoretische Voraus-

setzung gewechselt. Man hatte etwa vorausgesetzt, das Spätere müsse das Naturnähere sein. Man hat dann gesehen, daß dies durchaus nicht so ist, man glaubt vielleicht jetzt zu wissen, daß Perioden der Naturferne mit solchen der Naturnähe wechseln. »Theoretische« Gelehrte (d. h. solche von schärferer, praktischer Intuition) haben dies gesehen. Die Erkenntnis wird Allgemeingut, und nun so sehr, daß der »Praktiker« etwa unbedenklich sagen darf: diese Figur ist nicht mehr 13., sondern frühes 14. Jahrhundert, denn (und dies steht dann wirklich in Klammern und wird nicht einmal laut gedacht) sie sieht wieder, schon wieder naturferner aus (früher: »primitiver«, woraus die umgekehrte Richtung des Datierens sich ergab).

So geht es in der anonymen Kunstgeschichte. Aber man sage sich ehrlich: es gibt gewiß Richtungen der Veränderung, die wir jetzt immer schärfer sehen; Gründe jenseits der Stilkritik, gute saubere Merkzeichen geschichtlicher Erkenntnis, literarische, geschichtliche Dokumente haben das Bild soweit geklärt, daß auch das Undatierte Ordnung zu gewinnen beginnt. Wer aber denkt daran, im Augenblicke, wo er die stilgeschichtliche Veränderung, die er sieht, durch eine in Schätzung gewonnene absolute Chronologie ausdrücken will, — wer denkt innerhalb der anonymen Kunstgeschichte wirklich und lebendig an die gleichzeitige Tätigkeit der verschiedensten Altersstufen? Wir bilden Reihen: so sieht eine Figur »um 1350« aus, so um 1360, 1370, 1380. Wie aber sieht in der geheimen, unbewußten Geschichtsvorstellung eigentlich diese anonyme Künstlerschaft aus? Seien wir ehrlich: Keineswegs so, wie die durch Namen erhellter Zeiten, keineswegs so, wie wir sie unbezweifelt heute sehen und erleben. Diese Künstler sind Abstraktionen. Man denkt, man »datiert«, als ob man es mit lauter gleichaltrigen, ja eigentlich mit Menschen von einem unbestimmten Normal-Alter, d. h. schließlich überhaupt nicht mit Menschen, sondern alterslosen Wesen zu tun hätte. Nun haben wir aber die Epochen der greifbaren Persönlichkeiten. Dann erstaunt man etwa — wenn man von jenen allerbekanntesten Tatsachen der täglichen Erfahrung überhaupt Gebrauch macht — über die Feststellung, daß Ghirlandaio, Lionardo, Filippino ungefähr gleichaltrig sind, ja daß Lionardo älter ist als Filippino. Man sieht, daß gewisse »quattrocentistische« Arbeiten des Filippino später sind als Lionardos Abendmahl. Daß man das aus Daten wissen kann, ist gut — und sicher ist hier ein Punkt, wo die Beachtung der Geburtszeiten die geschichtliche Bedeutung des »Fortgeschrittenen« in unserer Bewertung steigert. Aber wir setzen den Fall, Lionardos Abendmahl (zwischen 1494 und 1498) und Filippinos Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz (1502) lägen noch in anonymer Kunstgeschichte. Würde nicht der Unterschied der stilgeschichtlichen »Stufe« durch eine Datierung ausgedrückt werden, die das wirkliche Zeitverhältnis genau umkehrte? Und dabei wäre der Fehler nur durch den Unterschied in der individuellen Energie nun tatsächlich verschiedenwertiger Künstler entstanden; ein Qualitätsunterschied (dieses Mal!) ausgedrückt durch (objektiv falsche!) Zahlen. Viel häufiger sind es Generationsunterschiede, deren Verkennung das absolut falsche Geschichtsbild erzeugt. Ein Bild Max Liebermanns von 1924 und ein Bild Franz Marc's von 1914 — welcher in anonymer Kunstgeschichte Geschulte würde ohne Kenntnis des Altersunterschiedes den stilgeschichtlichen Unterschied durch die absolut-chronologisch richtige Datierung, ja auch nur durch eine richtige Reihenfolge ausdrücken?

Dennoch müssen wir überzeugt sein, müssen wir hoffen, daß trotzdem auch ein Wahrheitskern hinter der Neigung zu einer von dem Lebensalter der Künstler abgelösten Reihenfolge sich verbirgt. Wir müssen hoffen, daß eine so unbezweifelbar geschichtlich wirkliche Reihenfolge wie die eines Marc von 1914 und eines Liebermann von 1924 auch erkennbar ist. Ist hier der Fall besonders schwierig, so hoffen wir, daß es doch Köpfe gebe, die ihn dennoch — sei es nur gefühlsmäßig — in seiner zeitlichen Lagerung durchschauen würden. Es gibt etwas leichtere, bei denen dies uns glaubhafter scheint, sodaß nur Gradunterschiede zwischen schweren und leichten Fällen übrig bleiben. Ein Corinth von 1920 ist ein Corinth, ist das Alterswerk eines uns übersehbaren Meisters — und scheint uns dennoch »innerlich gleichzeitig« mit den Werken der Jüngeren. Ein Franz Hals von 1664 ist das unbezweifelbare Alterswerk eines 1580 geborenen Mannes. Dennoch drückt er zugleich eine allgemeine Wendung im holländischen Malerstile aus, eine Wendung zum Dunklen und Stillen, die ebenso von sehr viel jüngeren Kräften getragen wird — und von Rembrandt ebenso, der zwischen beiden steht. Und es scheint uns heute doch eine materialistische Platttheit, zu sagen, daß die Jungen den Alten mitgerissen hätten. Wir sind vorsichtiger geworden, wir rechnen lieber mit einem Dritten, einem x , das hinter Alten und Jungen steht, — einer Abstraktion wieder einmal, dem geschichtlichen Wachstum, das man früher vor lauter »Einflüssen« (auch wieder einer hingewonnenen Theorie der »Praktiker«) nicht zu sehen vermochte. Wir spüren: es gibt auch eine Farbe der Zeit. Und diese Farbe der Zeit ist zugleich da mit der ebenso unbezweifelbaren Unterschiedlichkeit der Alterslagen. Vergessen wir also vorübergehend alle anderen Reihen, die sich in den Werken schneiden — schon diese Zweifelt ist ein Problem der Mehrdimensionalität jedes geschichtlichen Augenblickes. Ob und wie es jemals möglich sein wird, genaue Grundlagen für die Erkenntnis auch nur dieser zwei Dimensionen zu präzisieren, das kann zurzeit wohl kaum gesagt werden. Aber das Problem sollte man sehen. Man sollte wenigstens wissen: wenn man sagt »dies ist 1350, dies ist 1360«, so sagt man dies, als ob das Alter keine Rolle spielte. Aber absolut-chronologisch kann die Datierung gerade umgekehrt liegen. Zahlen bedeuten geistige Lagen — aber die Vorstellung dieser Lagen ist aus Not vereinfacht, es ist etwas vergessen worden, was nun doch vorhanden und also wohl schließlich auch erkennbar ist. Wenn wir an den Gewölben der Würzburger Deutschhauskirche im geringen Zeitraum weniger Jahre des endenden 13. Jahrhunderts einen Meister finden, der vollplastisch aushöhlt, und einen andern, der alle Formen flachbügelt, so erscheint hinter dem Einen die große Tradition, die wir »Dreizehntes« nennen (und heute etwa der Zeit bis spätestens 1270, eigentlich nur bis 1250 zuschreiben), vor dem Andern aber der Stil von 1320; hinter dem Einen eine große Vergangenheit, zugleich eine rein plastisch höhere Qualität, vor dem Andern eine weite Zukunft, eine gesamt-kunstgeschichtlich notwendige Entwicklung, in der sich der Begriff des Vollplastischen verfärben und verfremden muß, um neue (malerische) Möglichkeiten durchzulassen. Der Schluß muß — um eine vorläufig brauchbare Abstraktion zu bringen — der sein, daß der Eine ein Alter, der Andere ein Junger ist. Denn nach Vergangenheit und Zukunft zieht alles Vergleichbare die beiden auseinander. Dennoch sind ihre Werke fast gleichzeitig. Langsam setzt sich diese Denkweise durch, aber erst in Einzelfällen, noch nicht mit der breiten Wirkung, gegen das rein stilkritische »Datieren« überhaupt vorsichtig zu machen. Heute glaubt man, daß der

Meister des Bamberger Georgenchores und der des Bamberger Reiters noch zu gleicher Zeit tätig waren — während man den Abstand der Stile früher durch einen Abstand von ca. 30 Jahren ausdrückte, empfindet man ihn heute als den Altersunterschied gleichzeitiger Meister. Das ist ein Fortschritt, und es gibt gewiß manche andere. Aber hier haben dringliche Gründe von anderen Seiten her schließlich gezwungen, die Gleichzeitigkeit des »Ungleichzeitigen« als seltsamen Sonderfall zu nehmen — während diese Lage ja die normale ist.

Und in wieviel Fällen klärt innerhalb der nicht-anonymen Kunstgeschichte die Frage nach der Geburtszeit mit einem Schlage abnorm scheinende Verhältnisse erst auf! Wir sehen Corot mit den Meistern von Barbizon zusammen, mit Rousseau, Dupré, Daubigny, Millet. Aber so verschieden Corots Genossen untereinander sind, — wer physiognomischen Instinkt für Stile hat, spürt doch noch etwas, das sie Alle gemeinsam Corot entgegensetzt; eine Schwere, eine Nähe zum Dinglichen, in Farbe und Gestalt erscheinend, die sie mit Courbet wie selbst mit Adolf Menzel in Zusammenhang bringt. Sie alle wirken vorzüglich in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts. Aber warum ist Corot so fremd unter ihnen, ihr Freund und Genosse, woher kommt die zärtliche silberne Wehmut seiner Farben, das leichte Hingewehtsein seiner Gestalten, seiner Bäume, Sträucher und Wasser? — aus seiner Individualität, gewiß. Aber diese Individualität selbst — ist sie nicht bedingt, hat sie nicht ihre geheime Verbindung mit anderen, die gleichen Alters sind, u. A. mit Rottmann und Blechen? Erscheint nicht, zu einer Zeit als die Barbizon-Meister noch garnicht wirken, im »Corot d'Italie« das wahre Gesicht seiner Generation? Kommt nicht daher, aus dem Geiste einer früheren Geburtschicht, der Nachhauch jener allgemein stimmungsmäßigen Hingabe, die wir Romantik nennen, während die Genossen bereits einer neuen, sehr spezifizierten Hingabe an die Natur huldigen, für die ihr Altersgenosse Courbet den Ausdruck fand: »Le réalisme. Gustave Courbet«? Corot ist eben 1796 geboren, ein Altersgenosse Franz Schuberts, die andern um 1815 herum, die Generation Richard Wagners.

Damit ist freilich eine Behauptung aufgestellt und eine Gliederungsmöglichkeit vorgeschlagen, die wieder eine Abstraktion bedeutet: die »Generation« als Arbeitshypothese, die Generationsgeschichte als eine Linie mehr, keineswegs als die einzige Linie, nach der wir zu blicken haben. Die »Generationen« sind Abstraktionen. In jeder Minute wird eine neue Generation geboren. Aber es ist, um dem Chaos des Allzuvielen zu entrinnen, eine Möglichkeit da, gewisse Gruppen annähernd Gleichaltriger zusammenzufassen, ihnen den Namen einer »Generation« zu verleihen. Wer so arbeitet, dem klärt sich das Geschichtliche nach einer neuen Richtung auf. Auch unsere Sinne helfen ja einander. Die Farbe eines Weines lenkt auch den Geschmack — man schmeckt schärfer, wenn man sieht. Man erkennt ebenso kunstgeschichtlich Wirkliches sicherer, wenn man die an sich unsinnlichen Dokumente der Altersdaten weiß. Man sieht Henri Rousseau richtiger, wenn man weiß, daß er 1844 geboren ist, wie Leibl, wie Nietzsche, bald nach Marées, Cézanne und Thoma, kurz vor Gauguin. Man sieht ihn falsch, wenn man ihn als Meister der »neuen Sachlichkeit« zu begreifen sucht, während er generationsgeschichtlich der Thoma Frankreichs ist, der volksmäßig schlichte Vertreter der Generation, die zu einem Teile den Impressionismus, zum anderen sein Gegengift gleichzeitig schuf, den neuen Stil der gefestigten Form — in beiden Richtungen aber, zwei Richtungen einer

gespaltenen Generation, das Problem der sichtbaren Form, das artistische Problem, die Lösung des Sichtbaren vom Sagbaren vor Augen sah.

An welchen Punkten aber soll man, kann man diese »Generationen« sammeln? Wir rühren da an ein Naturgeheimnis. Es nicht erklären zu können, ist kein Grund, es nicht zu sehen. Man gehe rein praktisch vor: durch Geburtstabellen. Man vergleiche — um für die allgemeine Generationsfärbung noch besseres Licht zu erhalten — diese Geburtstabellen aus der Geschichte der bildenden Kunst mit jenen der benachbarten Gebiete. Und man wird finden, daß auch darin — wie in so Vielem — der Rhythmus ein Gesetz des Lebens ist: die Geburtszeiten der Entscheidenden liegen eng zusammen, neutralere Zwischenlagen trennen die wichtigen Gruppen voneinander ab. Was man früher an den »Epochen« empfand — ohne nach den Schichtungen der Generationen zu fragen, — das Problem der »Blütezeiten«, der plötzlichen Dichtigkeit gewisser Erscheinungen, das packt man hier nahe seiner Wurzel. Und man lernt daraus, Geschichtliches nüancierter zu erblicken, sieht noch deutlicher die ungeheuerliche Abstraktion, die darin lag, einzelne »Stile« — Betrachtungsweisen, von uns selbst geschaffen — wie Lebewesen anzuschauen und nicht nach den Menschen zu fragen; oder gar — noch schlimmer — Jahrhunderte, nach dem Zufall der christlichen Zeitrechnung gewonnen, als jung, erwachsen, alt zu sehen. Man rückt näher an das Lebendige, man erhält geheimnisvolle, aber offenbar vorhandene biologische Einheiten — »Würfe der Natur«, das Gesetz der Gezeiten auch in der Hervorbringung entscheidender Künstler.

Man denke etwa an die neuere Entwicklung seit dem Klassizismus. Die Träger dieses Stiles darf man als Goethe-Schiller-Generation bezeichnen — wobei mit 10 Jahren eine noch gewiß sehr lockere Geburtenschichtung angenommen ist. Mit Goethe selber (1749) gehören generationsgeschichtlich eng David (1748) und Goya (1746) zusammen, zwischen Goethe und Schiller steht Carstens (1754), mit Schiller (1759) eng benachbart sind Canova (1757) und Dannecker (1758). Es ist gewiss nicht so, daß diese Generation ausschließlich einen einheitlichen Willen bedeute — Goya ist ihr einsam-großartiger Protest gegen sich selbst, ein kleinerer ist Prudhon. Aber sie ist die Klassizistengeneration durch das zahlenmäßige Uebergewicht dieser einen Richtung, die in einer unerhörten Abkehr von lange vorherrschenden Idealen das Heil sieht: nicht mehr Hingabe an den Reichtum der Bedingtheit, tapfer-gläubige Bejahung des Bedingtheits, 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 Märchen-

haft-Ueberwirkliche; das Wort »Tod« ohne Scheu großartig hinggerufen 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. Die Generation ist nicht einheitlich im Wollen. Aber sie hat die Einheit einer Spannung, sie ist geeint durch den Kampf um ein Problem. Problemeinheit — vielleicht ist das eine Formel für Generationsgemeinschaften. Dann aber: man zweifelt nicht, welche der gegensätzlichen Lösungen die überwältigende Mehrheit hat: David, Carstens, Dannecker, Canova drücken das aus, wohin man will, Goya den — wahrscheinlich ganz unbewußten — Protest. — Aber nun kommt eine zweite Schicht: es ist die Generation Beethoven-Hölderlin (beide 1770), im Ganzen die Generation der »Romantiker«. Mit Tieck, Wackenroder, Novalis, Fr. Schlegel, E. T. A. Hoffmann, Kleist sind gleichaltrig C. D. Friedrich (1774), Turner (1775), Constable (1776), Runge (1777). Gewiß — diese Richtung ist notwendige Konsequenz des Klassizismus. Er war ja selbst schon eine Art »Romantik«, es ist vielleicht schon etwas durchaus Romantisches, Klassizist zu sein. »Das Land der Griechen mit der Seele suchend« — denkt man an das »Land der Griechen«, so empfindet man: Klassizismus; denkt man, daß ein Land »mit der Seele gesucht« wird, so empfindet man: Romantik. Noch deutlicher ist die Gemeinschaft in der Vorherrschaft des Literarischen. Der Klassizismus war der erste Stil (und eben das drückt die Gefahren der kommenden Zeit aus), in dem die bildende Kunst nicht mehr das Sein des Menschen spiegelt, sondern einen vom »Dichten und Denken« her diktierten Wunsch. Sie stellt nicht die Menschen, nicht die Zeit selbst dar (auch darin individuations- und »zeit«feindlich!), sondern sie tut, was sie nach dem Diktate der Literatur zu tun hat. Das gilt — besonders in Deutschland — auch für die Romantiker aus den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Mit wenigen glücklichen Ausnahmen (wie Friedrichs unvergleichlichem »Mönch am Meer« von 1809) spiegeln sie nur gegenständlich den Gedanken- und Gefühlskreis der romantischen Dichtung. Romantische Form — sie müßte ja grenzverwischend, auflösend, farbenreich verschimmernd sein — hat wohl nur Turner gefunden. Sein Eisenbahnbild ist romantischer, innerlich märchenhafter als fast alle deutsche »Romantiker«-Kunst. Und doch ist die Generation eine gemeinsame Konsequenz aus dem Klassizismus, Konsequenz in der Form des Protestes. Schon der Drang zur Landschaft ist anticlassizistisch (trotz »klassizistisch-heroischer« Landschaftsmalerei). — Es folgen wieder bestimmt zusammengedrückte Geburtsschichten. Die Generation gegen 1800 (Corot 1796, Delacroix 1798, Blechen 1798, Rottmann 1798), die Generation Franz Schuberts (1797) ersetzt die stimmungsmäßig vage Hingabe an die Gesamtnatur, an die Bedingtheit, mit der die frühen Romantiker gegen die Bedingtheitsflucht des Klassizismus protestiert hatten, durch eine mehr spezifizierte (am wenigsten noch Corot! siehe oben): sie behandelt den »romantischen Fall«, die Einzelheit. Und eine Zwischenschicht, die Generation Eichendorff-Weber, die der »Nazarener«, hatte ihr vorgearbeitet. — Die »um 1815« sucht eine neue Konsequenz: den »Realismus«, eine genaueste Form spezifizierter Hingabe — an das »Wirkliche«. »Romantische Realisten« wie Spitzweg (1808) und Daumier (1810), ironische Verklärer des Kleinen und Bürgerlichen, eröffnen sie. Théodor Rousseau (1812), Dupré (1811), Millet (1814), Menzel (1815),

Courbet (1819) geben ihr das reine Gepräge: Paysage intime, Verklärung des Nahen, Deutlichen, Schlichten; das Antipathetische Milléts, Menzels, Courbets. In Deutschland protestiert gegen die zugleich ausgesprochene Verfechtung des nun zurückeroberten, dem toten Klassizismus längst wieder abgerungenen Malerischen eine eigenartige Generation zeichnerisch-illustrativer Meister, die in Rethel (1816) ebenso gipfelt, wie die andere Richtung in Menzel. Der Blick auf das Kleine, Nahe (Ludwig Richter 1803, Schwind 1804, Steinle 1810), die besondere Begabung für Illustratives (Daumier-Spitzweg und Richter-Schwind, Menzel und Rethel) sichert auch hier eine Verbindung, eine Problemeinheit in gegensätzlichen Richtungen der Lösung. — Ist es nun ein Zufall, daß sehr schnell, rund ein halbes Menschenalter später, eine Generation von »Idealisten« kommt? Puvis de Chavannes (1824) und Feuerbach (1829), Böcklin (1827) und Gustave Moreau (1826; »c'est notre Böcklin«, sagte einmal ein Franzose zu einem deutschen Freunde), dazu Rossetti (1828), Holman Hunt (1827), J. E. Millais (1829) in England, Viktor Müller (1829) und Karl Hausmann (1825) und Piloty (1826) bei uns. Ist das nicht eine vernehmliche Klangeinheit? Die Reaktion gegen die Nähe, die Flucht in pathetisch-repräsentative Ferne, die Abkehr vom Humor ist offenbar in dieses Geschlecht hineingeboren, als sein natürlicher Wille, nicht erst (im Sinne der »Ermüdungstheorie«) durch die Reibung der Erfahrungen, durch den abgelehnten Eindruck des Vorhergehenden (das ja nicht allein erfahren wird) erzeugt; hier wie überall. — Die eigentliche Schicksalsgeneration aber, die heute noch wirksamste, ist die, zu deren jüngsten Vertretern der Jubilar, den wir feiern, selbst gehört. Johannes Volkelt ist ja gleichaltrig mit Gauguin (1848), er steht im Alter Nietzsche und Leibl (1844), Hildebrand und Liebermann (1847) nahe. Nennen wir diese Generation — gewiss in nüancenzerdrückender Abstraktion — die »von 1840«. Mit ihr beginnt die »Gegenwart«, beginnt unser sehr mehrdimensionaler »Geschichtlicher Augenblick«. Die schon gleichzeitig lebenden, aber jüngeren Generationen sind durchaus noch damit beschäftigt, sie zu verarbeiten. Es wurde schon bei Henri Rousseau auf sie angespielt. Ihr Einheitsproblem in der bildenden Kunst hat sie selbst formuliert: »Das Problem der Form«. Selbstverständlich ist es immer da, auch wo nicht von ihm gesprochen wird. Aber es hat an diesem Zeitpunkte einen ganz neuen Sinn: es ist die Emanzipation des Sichtbaren vom Sagbaren. Sie gilt für die Impressionisten wie für ihre Gegner. Ein leichter Altersunterschied, eine kleine Schrägverschiebung, wie aus zwei eng benachbarten Generationsschichten, ist übrigens spürbar. Die ersten Impressionisten, Manet (1832), Degas (1834) sind ein wenig älter als die ersten Meister der Formverfestigung, Mareés (1837) und Cézanne (1839). Indessen Rodin-Monet (1840) und Renoir (1841) schieben sich eng mit jenen zusammen. Die Spannung würde zwischen Rodin gegen Hildebrand, Monet-Renoir gegen Mareés-Cézanne am deutlichsten werden. Thoma (1839) und Henri Rousseau (1844), beide Anti-Impressionisten, drücken in der Sprache zweier sehr verschiedener stetiger Faktoren — »Deutsch« und »Französisch« — etwas Verwandtes aus; eine eigentümliche Verkindlichung, eine neue, protestierende Naivetät des Sehens, eine sonderbar volksmäßige Poetisierung. Der größte Meister des rein Malerischen in Deutschland aber, Leibl, der Altersgenosse Nietzsches, steht mitten in dieser entscheidenden Schichtung. Was Cézanne und Mareés so eng vereinigt, ist die Zurückdrückung des spezifisch-Dichterischen, sein Ersatz durch eine vag-allgemeine Poesie, vor Allem aber: die reine Eigenbedeutung der Form. Sieht man (was sehr üblich!)

Mareés mit Feuerbach und Böcklin zusammen, als »deutschen Römer«, so ist eine scheinbare Gemeinschaftlichkeit geschaffen, die den wahren Unterschied verschleiert. Er ist generationsgeschichtlich sehr schnell greifbar. Wie es nämlich kein Zufall ist, daß der sauber-kleinfigurig denkende Wirklichkeitsfanatiker Meissonnier mit Menzel genau gleichaltrig war (1815), so ist es eben auch kein Zufall, daß mit Feuerbach und Böcklin Piloty (1826) geboren wurde. Die um 1840 geborene Schicht hat Menschen wie Piloty nicht mehr hervorgebracht, nicht mehr an sichtbare Stellen jedenfalls gesetzt. Seine uns Heutigen so verdächtige Historienmalerei, ihr großspuriger Prunk spiegelt doch den gleichen Willen, wie der Stil jener Edleren: gegenüber dem »Realismus« der vorigen Generation eine gesteigerte Entrückung ins Großartige und Ferne zu geben, in das Repräsentative; aber immer auch, wie bei jenen, mit szenischer Deutlichkeit, noch nicht funktioneller Betonung und dichterischer Neutralisation der Gestalten. Auch Karl Hausmann (1825), Canon, ja Knaus und Vautier (sämtlich 1829) stehen unter der gleichen Bindung des Szenisch-Bedeutsamen, und auch die beiden Dorfmaler »adeln« und »fälschen« das Wirkliche. Es ist eine Generation von Pathetikern und durchweg nicht ohne Hang zum »Sentiment«. Noch einmal: Feuerbachs und Böcklins Gestalten (in Generationsnähe zur Schicht der »Realisten«) sind Handelnde in einer bestimmten Szene: Mareés Gestalten sind neutralisierte Bildwerte, Blöcke im gefestigten, »geordneten« Bildraume. Was aber bei Mareés noch ein »Mensch« ist, das will bei Cézanne schon Farbfleck werden. Der Blockwert, der Eigenwert des Farbfleckes ist die französische Parallele. — Die Still-Legung der Handlung war für die großen Meister der »Generation um 1840« die entscheidende Leistung. Die »um 1860« geben der durch jene emanzipierten Form einen neuen Sinn — Wellenrhythmus der Geschichte. Sie sind — darin der Böcklin-Feuerbach-Generation wieder näher — Meister des Mimischen. Van Gogh und Hodler (beide 1853) leiten diese Schicht ein. Es wäre allenfalls sinnvoll, diese Generation die expressionistische zu nennen. Die Mittel sind, wie immer, sehr verschieden, der Wille ist gemeinsam, das Problem das gleiche: das mimische. Alles wird zur Gebärde. Monumentale Gebärde sind Hodlers Kompositionen, selbst seine landschaftlichen. Zur Flammengebärde wird van Gogh jeder Baum und Strauch. Und das klingt besonders in der Geburtsschicht der 60er Jahre durch. Munch (1863), Ludwig von Hofmann (1861), Seurat (1860), im Kunstgewerbe van de Velde (1863) (überhaupt der »Jugendstil«), in der Plastik Georges Minne (1866) — aber ebenso Laermans (1864), Slevogt (1868; seine Illustrationen!), Nolde und Jawlenski (1867): soviel Namen, soviel Künstler der Gebärde um jeden Preis, oft (nicht immer!) um den Preis der Naturnähe. Kandinski (1866) ist nur die letzte und extremste Erscheinung dieses Generationswillens, denn von jedem Gegenstände emanzipierte Gebärde, strömende Ausdrucksbewegung ist ja der Sinn seiner Kunst, die bei ihm zum tragischen Wettstreite mit der absoluten Musik sich steigert. Daß auch Maillol (1861) dieser Generation entstammt, ist vielleicht wirklich nur aus einer Tatsache verständlich, die hier nur angedeutet werden darf, aber ebenfalls zum Problem der Mehrdimensionalität gehört: dem verschiedenen Alter der Künste, von dem der Verfasser überzeugt ist, hier aber nicht näher reden darf. In Maillol holt wohl die Plastik, älter, müder als die Malerei, den reifen Cézanne für sich nach. Wie sehr die Generation »um 1860« zu unserem mehrdimensionalen Geschichts-»Augenblick« gehört, weiß jeder. Wie mancher tobte noch vor kurzem, tobte vielleicht heute noch gegen

die »freche Jugend« dieser in Wahrheit Sechzigjährigen — zu denen auch der verstorbene Corinth gehört, wie in der Musik Richard Strauß und in der Dichtung Gerhard Hauptmann. Und wie erstaunt waren die Deutschen noch um 1900, als sie das ehrwürdige Alter der »ehrfurchtslosen« Impressionisten erfuhren. So gegenwärtig waren diese! Und sie waren damals die Sechzigjährigen. — Wir brauchen vielleicht, ohne den Zwanzigjährigen zu nahe zu treten, nur noch eine Generation zu erwähnen, um das Wesentliche »modernster Kunst« vor uns zu haben: die von 1880. Picasso, Léger, Dérain, Delaunay, Vlaminck, Carrà, O. Moll, Feininger, Heckel, Pechstein, Schmitt-Rottluff, Kirchner, Klee, Hofer, Paula Modersohn, Marc, O. Müller, Mense, Kanoldt — ihre Geburtsjahre liegen durchweg eng um 1880 gelagert. Der geschichtliche Rhythmus, der diese Generation jener um 1860 entgegensetzt, hat ihr als Wesentlichstes wieder »das Problem der Form« gebracht, eine Wendung auf die andere Seite, nach dem Pole Carstens. Formenstrenge — zum Teil nach einem leidenschaftlichen, kurzen Nach- und Durchleben der älteren, der wirklichen Expressionisten, manchmal auch der Impressionisten, — — im Ganzen eine Wendung zum einfach-Geometrischen, ein Sich-Versagen vor dem Bedingtheitsreichtum, vor der Fülle der Welt, am klarsten im Kubismus und Konstruktivismus zu Tage getreten. Und auch »die neue Sachlichkeit« ist schon von dieser Generation geschaffen. In ihr gehen die gemeinsamen Wandlungen so schnell, daß sie die Individuen überqueren.

Dies war eine geschlossene Beispielsreihe. Die Tongebung, in der sie erzählt wurde, mag subjektiv sein, wird es vielleicht sein müssen. Aber wichtig scheint dies, daß die Geschichte der neueren Entwicklung, einer völlig nicht-anonymen Kunstgeschichte, deren komplizierte Mehrdimensionalität wir als »Chaos« erleben, einmal so erzählt wird. Wird sie nicht doch durchsichtiger, sobald man die biologischen Schichtungen ansieht, die unruhige Färbung des Heute zu einem Teile wenigstens als Durchschimmerung verschiedener Querlagen, Generationsfarben aus der Tiefe herauf versteht? Macht das nicht doch auch vorsichtiger gegen die Behandlung der anonymen Kunstgeschichte? Liebermann, Nolde, Kandinski, Dérain, Dix und Kokoschka sind Zeitgenossen, aber sie vertreten verschiedene Alterslagen: so war es immer. Gewiß mag die Differenzierung heutiger Individualitäten schärfer, das Ganze unserer Gegenwart durchschluchteter, spaltenreicher sein als etwa im 14. oder gar im 12. Jahrhundert. Aber ein Teil dessen, was wir Individualität nennen, scheint doch wirklich in geheimnisvoller Weise bedingt, aus einer Querverbindung mit dem Gleichaltrigen bestimmt zu sein. Nichts sagt diese Bindung über das Maß einer Begabung aus; aber der Sternenstand der Geburt wirkt offenbar doch als eine Macht der Natur. Wir lernen immer mehr, daß »Erklären« zu wenig erklärt, daß wir Erscheinungen anschauen dürfen, ohne ihre Logik zu begreifen, daß wir dies müssen, gerade wenn wir wissenschaftliche Ehrlichkeit erstreben. Es ist wohl noch nicht genug damit gesagt, wenn man an die Gleichartigkeit äußerer Bedingungen, die gewisse Aehnlichkeit der Erfahrungen erinnert, die Gleichaltrige gleichzeitig machen (etwa: das gemeinsame Erlebnis großer Kriege). Das Wunder der »Würfe« der Natur, der wissenschaftlich nachweisbaren Gruppenbildung in den Geburten entscheidender Geister ist damit noch nicht erklärt. Es ist nur gesehen.

Vergessen wir aber immer wieder nicht: dies ist nur eine Dimension geschichtlichen Sehens. Wenigstens an eine andere muß noch einmal erinnert werden, die auf sie auftritt: es gibt nicht nur die Farbe der Generation, es gibt auch die Farbe der

Gleichzeitigkeit. Es gibt auch Zeiten, in denen sich die Werke drängen und über die Generationen hinweg gleiche Züge tragen. Ja, dies wird sogar das notwendige Kennzeichen jeder »Zeit« sein. Es gibt z. B. eine Gemeinsamkeit zwischen den französischen Bildern der 50er Jahre 19ten Jahrhunderts. Und doch sind Ingres (1780), Corot (1796), Delacroix (1799), die Barbizonmeister (ca. 1811—1817), Courbet (1819) und sogar schon Manet (1832) unter ihnen vertreten. Und ebenso wird man nicht leugnen dürfen, daß die deutsche Malerei in den 70er Jahren aus dem Beiträge sehr verschiedener Generationen ein auffallend hohes Niveau erreicht, unter einer gemeinsamen Grundfarbe, Farbe der Zeit. Die besten Bilder, die es vielleicht von Feuerbach, Böcklin, Mareés, Thoma, Leibl, Trübner, Schuch gibt, sind ausgerechnet in diesen Jahren entstanden. Ein bestimmter Grad sicherer malerischer Kultur kann hier fast Diagnostikon sein.

Und so hätte also jenes Datieren nach »Zeitstufen«, nicht nach Generationen, das wir in der anonymen Kunstgeschichte als gefährliche Abstraktion erkannt, doch auch seinen Sinn? Gewiß, auch — das wurde schon einmal gesagt. Die Mehrdimensionalität geschichtlicher Augenblicke wäre nicht da, wenn es nicht so wäre. Ein Problem der Geschichtsbetrachtung von ungeheurer Schwierigkeit wird damit sichtbar. Wie verhält sich die Farbe des Gleichzeitigen zu der Farbe des Gleichaltrigen? Die Frage soll zunächst erscheinen. Eine Möglichkeit nur, ein Vielleicht von Antwort wurde schon leise gezeigt und darf als »Vielleicht« mit größtem Vorbehalt noch etwas betont werden. Wenn eine Formel für Generationsgemeinschaft die Problem-Einheit ist, das Ziel also, — und unsere Beispiele sprechen dafür — so wäre für die ebenso geheimnisvolle Farbe des Gleichzeitigen vielleicht in dem, was wir »Mittel« nennen, etwas Bezeichnendes genannt. Vielleicht ist dies ein Teil der Wahrheit, daß der Vortrag des späten Corinth, des späten Frans Hals, des späten Tizian eine Querverbindung zum Gleichzeitigen zeigt, die senkrecht läge zur Rückverbindung nach dem eigenen Aelteren und nach der von dort gehenden anderen Querverbindung zum Gleichaltrigen. Der Corinth der Walchenseelandschaften hat etwas von den Mitteln, dem Vortrage der späteren »Expressionisten«, aber sein Ziel ist doch noch jene »Wirklichkeit«, die jene Jüngeren nicht mehr wollen. Indessen sind auch umgekehrte Fälle denkbar: eine Angleichung an neue Probleme, die mit alten Mitteln vorgetragen werden. Daß dies instinktiv als das weniger Gesunde empfunden wird, erscheint jedoch bezeichnend. Davon wird noch kurz, und mit dem gleichen, für uns so frischen Beispiele Corinths zu reden sein. Es sind noch weitere Komplikationen wirksam.

Das Uebereinander der Generationen, das ein im einzelnen geschichtlichen »Augenblicke« von uns gefälltes Lot in die Tiefe des Zeit-Raumes hinein senkrecht durchschneidet, ist ja kein Uebereinander homogener Schichten, zwar verschiedener, aber in sich gleichartiger. Das Lot trifft ja jede an einer anderen Stelle ihrer Ausdehnung und inneren Entfaltung. Nicht nur die vom Schicksal zudiktierten Sonderprobleme der Generationen (nehmen wir einmal an, daß sie wirklich existieren), nicht nur diese Probleme selbst sind verschieden — sondern ebenso obendrein die Masse an Durchlebtem, damit der Stil, die Farbe des Erlebens selbst, die auf sie angewendet werden. Diese Probleme werden hier von Jünglingen, da von Männern, dort von Greisen angefaßt. An sich schon verschieden, erscheinen sie auch noch als Verarbeitungs-Objekte verschiedener Lebensstile, nämlich: Lebensalters-Stile, nämlich: ganz verschiedener Grade eigener

Geschichtsdauer. Und alle diese durcheinander gedrungenen Unterschiedlichkeiten durchschimmern einander, senkrecht vom geschichtlichen »Augenblicke« her durchsehen. Sie alle erst sind die Farbe dieses Augenblickes, erst ihr Ganzes ist die kunstgeschichtliche »Zeit«.

Erkennen wir nun an, daß auch die so aus der Tiefe herauf gemischten, übereinander sehbaren Zeitfarben obendrein hintereinander, in ihrer Folge gesehen, noch wieder ihre Logik zu haben scheinen, daß sie jedenfalls unserer geschichtlichen Reihenbildung, ja Rhythmisierung zugänglich sind, so wird erst die ganze Schwierigkeit klar. Diese Folge als Linie, selbst als geschichtliche Kurve (immer noch Linien!) zu sehen, ist möglich, ja fast allein üblich, aber es ist an sich noch zu wenig, es ist eine Gefahr. Der so gewonnene geschichtliche Ablauf ist eben nur eindimensional, er ist bequem, man »kommt weiter«, man rutscht geschwind über das Eis, aber man hat die Grotten in der Tiefe nicht gesehen: Das Problem der Mehrdimensionalität! Alle Gliederungsversuche an Sonderabschnitten, die (vielleicht aus dem dunkeln Gefühle dieser Schwierigkeit heraus!) Kunstgeschichtliches lieber nach kurzlebigen Erscheinungen anderer Gebiete bezeichnen, dürfen verdächtig heißen, sich der Eindimensionalität verschrieben zu haben, weil nämlich jene artfremden Gebiete als bloße Zeit-Strecken bequem erschienen. Benenne ich etwa als Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts die 70er Jahre mft »Gründerzeit«, so kommt nicht nur ein Klang in die Geschichte der Malerei, der gerade bei ihren Besten fast ausnahmslos gar nicht vernehmlich ist — es werden auch Erscheinungen innerlich verschiedenen Alters und Alters-Stiles auf eine einheitliche »Strecke«, ein Raum wird auf eine Linie zusammengeplättet: der 70jährige Spitzweg, der 60jährige Menzel, der 50jährige Feuerbach, der 40jährige Thoma, der 30jährige Leibl, der 20jährige Hodler — Generations-Stile und Lebensalters-Stile!

Es gibt praktisch sehr viel mehr Verstöße gegen diese so einfache und jedem bekannte Tatsache, als Anerkennungen ihrer Bedeutung. Ein sehr derbes Beispiel: wenn Spengler in Watteau und Mozart das Gleiche ausgedrückt findet, so ist ihm ja gewiß zuzugestehen, daß mit der größeren Blickweite auch die nüancetötende innere Lockerheit der geschichtlichen Abstraktionen notwendig wachsen muß — eine Not, die auch von diesem Versuche, nur bewußt und doch wohl in geringerem Umfange hingegenommen wird —, aber wem der Begriff »18. Jahrhundert« denn doch allzuweit ist, wer empfindet, daß schließlich eben die Nüance gerade das Wesentliche, unser letzter geschichtlicher Wert ist, der wird hier protestieren! Ein 1685 Geborener und ein 1756 Geborener — es wäre gegen alle Erfahrung, wenn ihre Lage im Geschichtsbilde (nur diese natürlich!) wirklich die gleiche wäre. Sie ist es natürlich nicht; sie wäre es freilich nach Ansicht des Verfassers auch dann nicht, wenn diese zwei Meister sehr verschiedener Künste überhaupt Zeit- oder selbst Altersgenossen gewesen wären (Watteau starb ein Menschenalter vor Mozarts Geburt!); Watteau nämlich steht, gleich Piazzetta und Magnasco, in der Spätphase einer für Europa älteren Kunst, in einem romantisch verdämmernden Spätbarock, Mozart in einer tatsächlich noch jungen Kunst; denn sowohl die Oper als die absolute Musik der Sonate und der Symphonie sind historisch erheblich jünger als die Malerei, auch als die centralperspektivische Tiefraum-Malerei. Nicht nur verschieden alte Künstler also, — auch verschieden alte Künste scheinen hier fälschlich zusammengebracht; doch dieses schwierige »Generationsproblem der Künste«, also auch eines der

Mehrdimensionalität, auch eines, das die Frage nach Zeitfarbe und Alterslage stellt, ist einer späteren Darstellung vorbehalten. Nur ein anderes Beispiel noch: Der ausgezeichnete Franz Roh, in dem der Verfasser einen der wenigen geborenen Darstellungskünstler der heutigen Kunstwissenschaft ehrt, verteidigt in seinem Buche »Nachexpressionismus« die Schnell-Lebigkeit der neuesten Malerstile mit dem Vergleiche der »Denkstile«, die um 1800 in der Folge Kant-Fichte-Schelling-Hegel-Schopenhauer so beunruhigend schnell nacheinander hervorgetrieben wären. Setzen wir selbst den grundsätzlichen Unterschied zwischen »Denkstilen« (einer gefährlichen Analogie) und künstlerischen bei Seite — wie wenig auch dann noch der Vergleich paßt, macht nichts so schnell klar, als die generationsgeschichtliche Ueberlegung: Kant 1724, Fichte 1762, Hegel 1770, Schelling 1775, Schopenhauer 1788 geboren! Daß einige Werke so verschieden-Altriger »um 1800« (recht weit genommen) nahe aneinanderkommen, werden wir als Zeitfarbe gelten lassen. Daß zwischen Kant und Schopenhauer mehr als zwei Menschenalter liegen, drückt sich wohl dennoch selbst in Werken aus, die wie die »Kritik der Urteilskraft« (1790) und die »Welt als Wille und Vorstellung« (1819) nur um eines (immerhin um eines!) auseinanderliegen. Die heutigen Stilwechsel in der bildenden Kunst dagegen durchschneiden ja die Individuen selbst: z. B. Carrà, gestern Meister des »Futurismus«, heute der »neuen Sachlichkeit« — wovon morgen? Die Verwechslung wäre bei wirklichem Anschauen der Generationsschichtungen diesem so geistreichen Verfasser bestimmt nicht begegnet; an anderen Stellen verrät er, daß er ihre Bedeutung kennt, hier hat er sie »vergessen«! Jene »Denk-Stile« sind eben Wirkungen des verschieden-Altrigen, diese Malerstile aber Wellen des verschieden-Zeitlichen, ein Nacheinander, das stärker als das Uebereinander der Generationen ist. Sieht von daher das Leben unserer heutigen Stile nicht doch kürzer, unsere Lage nicht doch bedenklicher, gefahrvoller aus? Denn vielleicht (aber es ist gewiß gewagt, diese Möglichkeit auszusprechen, und erlaubt nur, weil hier mehr angeregt als geforscht werden kann), vielleicht verbirgt sich hinter dem dumpfen Gruseln, das stilistische Schnell-Lebigkeit, das vor allem die Uebermacht von Zeitfarben über Individuen und damit über Generationen uns erregt, ein richtiges Gefühl möglicher Wertungen. Vielleicht ist es doch so, daß die größere Kraft des Generations-Stiles einfach die größere Kraft menschlichen Willens ist — trotzdem sie von einem gewissen Punkte an Starrheit und Vergreisung bedeuten kann. Das Problem einer Generation ist Schicksalsgabe und Pflicht. Hätte der Corinth der Walchenseelandschaften plötzlich wirklichen »Expressionismus« vorgegeben, und nicht — was offenbar die gesunde Form des Ausgleichs zwischen Lebensalter und »Zeit« ist — nur innerlich erreichbare »expressionistische« Mittel dem eigenen, dem älteren Probleme zugewendet, so würden wir instinktiv ihn weniger imposant finden. Und wenn es sich trifft, daß Feuerbachs Berliner »Gastmahl« (1869—72) mit dem Eintritt in die »Gründerjahre« (die bei den ganz Starken überhaupt keine Spuren hinterlassen) die reine farbige Einheitlichkeit, die rhythmische Klarheit und Monumentalität der älteren Karlsruher Fassung zu Gunsten einer mehr reichen als reinen, einer weniger monumentalen Farbe, zu Gunsten einer beginnenden Verunklärung, ja Ueberladenheit des Figürlichen aufgibt: so spüren wir hier vielleicht nicht mit Unrecht den siegreichen »Geist der Zeit«, die unbewußte Nähe sogar zu dem verhassten Makart, — und wir empfinden den tragischen Bruch in einer Persönlichkeit. Urteilen wir nicht beide Male zu Gunsten des Generationswillens,

zu Ungunsten der Zeitfarbe? Und doch nicht nur, weil in einem Falle, gerade in dem Begriff der Gründerzeit, diese Zeit selbst uns minderwertig erscheint. Vielleicht urteilen wir wirklich ganz allgemein zu Gunsten des starken Ichs, des eigenen Willens, der Schicksalspflicht, zu Ungunsten des Milieus, des Willens der anderen; zu Gunsten des Wachstums, zu Ungunsten der Einflüsse; vielleicht spüren wir als weiteste gegensätzliche Möglichkeiten, als Pole: »Willen« und »Mode« — und wählen den Willen; und vielleicht wird eine Methodik unseres Problems — würde es einmal energisch zu Ende gedacht — diese Wertungen als berechtigt aufnehmen.

Das Problem sollte erscheinen. Es soll die anderen nicht verdrängen, sondern um ein neues vermehren, das Bewußtsein der Vielheit aller möglichen Linienbündel verstärken. Es soll also keineswegs die Geschichte der »Stile« aufheben, es würde aber, wirklich anerkannt, sie gewiß nüancierend verändern. Es soll uns näher an das Lebendige bringen — uns allerdings auch skeptisch machen gegen das vereinfachende Verfahren solcher biologischen Analogien, wie sie in »Werden, Blüte und Verfall« einzelner Stile liegen. Es ist doch immerhin sehr merkwürdig, eine so junge Zeit, wie die um 1200 in Deutschland, mit einem Altersnamen zu belegen: »spätromanisch«, einer folgenden aber einen jugendlichen zu verleihen: frühgotisch. Vielleicht wäre es doch lehrreicher, solche Abstraktionen (und sie sind es gewiß) wie die Generationsschichten biologisch anzusehen, (denn da sind immerhin wirkliche Lebewesen, die aufblühen und altern), als menschliche Betrachtungsweisen (»Stile«) wie Organismen vorzustellen. Man tat das auch mit Jahrhunderten — wie sinnlos das war, ist wohl allmählich überall eingesehen. Warum die Jahre, die nach der christlichen Rechnung (nach anderen nicht) zwei Nullen erhalten, Grenzen lebendigen Geschehens bedeuten, warum sie die Geschichte einer biologischen Einheit umfassen sollen — das möge begreifen, wer kann. (Aber »fin de siècle« war eine solche gedankenlose Analogie.) Mit den Stilen steht es gewiß anders. Sie sind wenigstens Betrachtungsweisen von Tatsachengruppen. Hier wird ein Ausgleich noch möglich sein.

Was die Generationsschichten selber anlangt, so wird sehr vieles noch zu fragen sein. Gibt es eine Gesetzmäßigkeit für die Gruppierung entscheidender Geburten? In dem Sinne gewiß, daß das nahe Zusammentreffen dieser Geburten eine immer wiederkehrende Tatsache ist, ein Geheimnis, aber eine Tatsache. Aber gibt es nicht auch vielleicht eine Gesetzmäßigkeit der zeitlichen Abstände zwischen solchen Gruppen? Es kann oft scheinen, als ob das, was wir ein Menschenalter nennen, ganz oder halb gemessen, eine Grundeinheit für Intervalle bilde, so zwischen der Beethoven- und der Schubert-Generation. Dies bleibe Frage. Auch jene: ob nicht doch gewisse »Zeitpunkte« von einer der gerade anwesenden Generationen wesentlich bestimmt werden (was zuweilen so scheint), ob man also nicht Zeitfarben auch danach unterscheiden kann, welche Generation gerade bestimmt, ob etwa die 30- oder die 50-jährigen hier einen Vorzug haben. Ob also, wenn eine gemeinsame Stimmung »Alt und Jung« erfaßt, ein scheinbar oder wirklich gemeinsamer Trieb (»Natur« oder »freie Phantasie«, »Antike« oder »Mittelalter«, »Süden« oder »Norden«, »Klarheit« oder »Vielfältigkeit«), dann eine über-generationsmäßige Kraft vorzustellen wäre — oder nicht doch die »Infektion« der zusammenlebenden Generationen durch eine unter ihnen, die in Wahrheit bestimmend ist? Aber vielleicht würde jene über-generationsmäßige Kraft (wollte man sie zunächst

gelten lassen), sich doch zuletzt wieder als ein Zusammentreffen einzelner Entelechien von Generationen ausweisen, denen die Erreichung jener gleichen Stimmung, jenes gleichen Triebes an jedesmal verschiedenen späten Punkten ihrer eigenen Entfaltung vorgeschrieben wäre — also immer noch mehrdimensional zu sehen, zugleich aber gewiß ein Geheimnis mehr im Begriffe der Zeitfarbe. Obendrein aber, so wird der Verfechter der Mehrdimensionalität noch sagen dürfen, ist die Häufigkeit, ja das Vorkommen überhaupt solcher Fälle sehr fraglich. Es ist sehr fraglich, ob jemals eine Stimmung widerspruchlos in einer Zeit vorkommt — wie es zugleich mehr als fraglich ist, ob jemals eine Generation eine Zeit-Strecke widerspruchlos beherrschen kann und nicht immer doch mit anderen, in der Tiefe des Zeit-Raumes lebend, teilen muß. Die Vorstellung einer völlig über die Generationen hinweg herrschenden, sie überwindenden Zeitfarbe führt vielleicht schon über die gefährliche Grenze hinaus, wo die Begriffe »Beine bekommen« und auf einer künstlichen Bühne herumlaufen. In der Frobenius'schen Anschauung, daß die Kultur (die doch zuletzt ein Verhalten von Menschen ist) »auf den Menschen lebe«, ist sie zum Beispiel schon überschritten.

Und noch eine, vielleicht sehr wichtige Frage sollte in Zukunft erwogen werden: redet nicht eine tiefe Erkenntnis aus der Tatsache, daß viele Kulturen den Enkel nach dem Großvater nennen, gibt es nicht so etwas wie eine Wiederkehr des Großvaters im Enkel, auch im Großen, in den Generationen, auch in den Stilwellen, und sind nicht Generationen oft die einfachste Erklärung für Stilwellen, auch für ihr jähes Aneinanderprallen? (Klassizismus und Romantik um 1800.) Denn das Verschiedenaltrige lebt eben gleichzeitig. Haben wir nicht für den offenbar vorhandenen Wellenrhythmus der Geschichte eine naheliegende Analogie, gar eine Erklärung eben in jenem geheimnisvollen Rhythmus der Generationscharaktere, der Vater und Sohn in schärferen Gegensatz bringt, als Großvater und Enkel, für die größere Aehnlichkeit zwischen »heute und vorgestern«, »heute und übermorgen« in der Geschichte gegenüber jener zwischen »heute und gestern«, »heute und morgen«?

Sehen wir das Problem, so werden die Konsequenzen folgen. Hüten sich vor allem die einzelnen Generationen vor dem, was es heute wirklich gibt, vor dem Generationspatriotismus. Es gibt ihn, z. B. in der deutschen Jugendbewegung, wo er an vielen Stellen den nationalen verdrängt hat. Denken wir an das Gewicht, das der alte Michelangelo, der alte Tizian, der alte Rembrandt, der alte Goethe ihrer Zeit verliehen, wie sie ihre Farbe im Uebereinander der Schichten entscheidend mitbestimmten — Genien von »übermenschlichen« Ausmaße, und doch auch sie bedingt, unversetzbar, zeit- und generationsgebunden. Hüten wir uns — wenn denn Geschichte ein Wert sein soll — jenes Uebereinander zu vergessen. Erst seine Erkenntnis kann helfen, Zeiträume in unserer Vorstellung wirklich zu Zeit-Räumen zu machen, während sie für die meisten — man prüfe sich nur genau — noch nicht einmal Zeitflächen, sondern nur Zeitlinien sind: von da bis dort, was zwar sprachlogisch richtiger scheint, aber nur der Zeit, nicht ihrem »Raume« gerecht wird. Auch in der politischen Geschichte gilt das — aber da liegt es wohl klarer zutage. Was wäre Deutschland um 1870 ohne seine Greise gewesen, ohne Bismarck und Moltke? Sie waren die Spende einer alten Generation aus der Tiefe des »Zeitraumes« an eine Gegenwart, die also im höchsten Grade auch die ihre war. Was wäre jeder, was wäre auch unser »geschichtlicher Augenblick« ohne seine starken Alten!