



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Beiträge zum Problem des Stilpluralismus**

Stilpluralismus statt Einheitszwang - zur Kritik der  
Stilepochen-Kunstgeschichte

**Schmoll, Josef A.**

**München, 1977**

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37660](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37660)

**Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte.**

In:

Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. [Schmoll zum 60. Geburtstag gewidmet]. Hrsg. von Werner Hager und Norbert Knopp. München 1977 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 38), S. 9-19.

# Beiträge zum Problem des Stilpluralismus

Herausgegeben von Werner Hager  
und Norbert Knopp

Sonderdruck aus  
›Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts‹  
Band 38

Prestel-Verlag München 1977

## Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte\*

### 1 Vorbemerkung

Kunstgeschichte wurde erst durch die Ausbildung der Stilkritik und durch die Methode der Stilepochen-Ordnung im 19. Jahrhundert eine eigene Wissenschaft. Sie trat damit an die Seite der übrigen systematischen Geisteswissenschaften und wuchs in Wechselwirkung mit diesen. Ihr System der Stilepochengliederung erwies sich als fruchtbar und wurde z. T. von der allgemeinen Kulturgeschichte, aber auch von Musik- und Literaturwissenschaft übernommen. Andererseits bedienten sich die Archäologie und die Kunstgeschichte auf weiten Gebieten der Periodisierungen der Historie: ägyptische Kunst des Alten, des Mittleren, des Neuen Reichs; römische Kunst der Republik oder der Kaiserzeit; karolingische, ottonische, staufische Kunst usw.; speziell z. B. in Frankreich wird von den Kunstphasen des Louis XIII. bis Louis XVI., des Empire, des Louis-Philippe und des Second Empire etc. gesprochen. Im Nebensinn bedeuten solche Charakterisierungen auch den »Illustrationsfaktor« bildender Kunst für die Geschichtsdarstellung. Die Kunstgeschichte wird dadurch, extrem gesehen, zur Hilfswissenschaft der Historie, was unter bestimmten Aspekten durchaus berechtigt ist. Um die Eigenständigkeit von Kunst und Kunstwissenschaft deutlich zu machen, wurde der Stilbegriff jedoch vielfach den historischen Periodenbegriffen – meist dynastischer Herkunft – übergeordnet. In der Folge arbeiteten auch Historiker nicht selten mit den kunstgeschichtlichen Termini, z. B. für eine »Geschichte im Zeitalter der Renaissance« etc. Die Austauschbarkeit war aber nur möglich, weil der Stilepochenbegriff für die großen Zeiträume wie Gotik, Renaissance und Barock derart ausgeweitet und verallgemeinert wurde, daß vom Wesen des spezifisch Künstlerischen eigentlich nicht viel übrig blieb. Ein derart verwässerter Stilbegriff drang schließlich in den außerwissenschaftlichen Sprachgebrauch ein und bestimmt weitverbreitete Vorstellungen vom Wesen der Kunst, während die Kunstwissenschaft selbst immer mehr Zurückhaltung in der Anwendung der Stilepochenbegriffe übt und vielfach zugibt, mit ihnen nicht mehr auszukommen.

Während schon Wilhelm Pinder einen Kampf gegen das Vorurteil von sich zeitlich scharf absetzenden und ablösenden Stil-

epochen führte (er sprach ironisch vom »Gänsemarsch der Stile«), setzte die ständig wachsende Differenzierung der Stilphasen und -strömungen ein, die noch keineswegs abgeschlossen ist. Ihre ins Allgemeinbewußtsein langsam vordringenden Entdeckungen hatten komplizierte Begriffsneuschöpfungen zur Folge wie »frühgotische Protorenaissance«, »spätgotischer Protobarock«, Manierismus, Barockklassizismus, Romantischer Klassizismus, Biedermeierrealismus usw. Die allgemeine Diskrepanz besteht aber darin, daß man im Grunde an der Vorstellung der großen Stilepochen festhielt.

Nachdem ein genügender Abstand zum 19. Jahrhundert gewonnen war, wurde dieses zum eigentlichen Prüfstein der Begriffstauglichkeit. Hermann Beenken, Hans Sedlmayr, Jan Bialostocki, Meyer Schapiro, Ernst H. Gombrich, Richard Hamann, Klaus Lankheit, H. G. Evers u. a. haben sich mit den stilgeschichtlichen Phänomenen des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Ihre Gedanken bahnen eine gründlichere Klärung an. Doch fußen sie insgesamt weiterhin auf der Vorstellung, daß die Epoche einen gemeinsamen Stilnenner haben müsse. Während Sedlmayr den kühnen, aber wenig überzeugenden Versuch unternahm, gestützt auf die von V. Kraft 1927 entwickelte Wissenschaftsform der »Idealen Theorie«, eine gemeinsame Wurzel unabhängiger in sich »geschlossener Abläufe« in der Kunst und in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts zu finden – und zu postulieren<sup>1</sup> (entsprechend seinen Grundthesen im »Verlust der Mitte«), entwickelte Bialostocki<sup>2</sup> den interessanten Gedanken, den alten kunsttheoretischen Begriff der »Modi« auf die im 19. Jahrhundert wiederauflebenden historischen Stile anzuwenden, um dadurch die Einheit der Epoche gleichsam zu retten. In beiden Fällen ging es darum, gegensätzliche Erscheinungen im Bilde der Kunst des 19. Jahrhunderts letztlich doch als auf *einer* Basis ruhend zu analysieren. So erklärt Bialostocki die neuklassische und die neugotische Tendenz, die beide gleichzeitig im Werk Schinkels auftreten, als einfach den Modi Pousins etc. entsprechend, d. h. als zwei im Ausdruck zwar gegensätzlich Phänomene, die aber zur Skala der Möglichkeiten eines Künstlers rechnen und den Ausdrucksweisen (Modi) der auf an-

tiken und musiktheoretischen Voraussetzungen beruhenden Kunsttheorien des 17. und 18. Jahrhunderts adäquat seien. Bialostocki erwähnt zwar, daß es auch schon vor dem 19. Jahrhundert Gotizismen gegeben hat, z. B. bei Santini Aichel und bei Vanbrugh, meint, »daß es aber erst am Ende des 18. Jahrhunderts [war], daß die historischen Stile zu dem breiter benutzten Kunstmittel, geeignet bestimmte Assoziationen zu erwecken, geworden sind« (Anm. 69, S. 35). Immerhin wäre zu bedenken, daß es eigentlich eine ununterbrochene Kette von »Gotizismen« vom 16. bis ins 20. Jahrhundert gibt, wenn auch mit wechselnden Schwerpunkten. Die gotischen Kirchenbauten der Jesuiten (Köln, Molsheim, Frankreich<sup>3</sup>) vom Ende des 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts und der immer wieder gotisch unternommene Neuaufbau der Kirche St. Maximin in Trier um 1600 und ab 1680, ferner die gotischen Entwürfe und Restaurierungen von Christopher Wren (um 1690-1700), dem Erbauer der »klassizistischen« Paulskirche in London, und viele andere Beispiele sollten uns veranlassen, die Frage genauer zu überprüfen. Auch der bedeutende Vorgänger von Schinkel in Berlin, Langhans, baute in zwei »Stilen«: das Brandenburger Tor (1788-1791) neoklassisch und den Turmaufsatz der Marienkirche neugotisch (1789/90)<sup>4</sup>. Wenn auch hier ein denkmalpflegerischer Gesichtspunkt eine Rolle spielt, so ist dieses Nebeneinanderstehen der »Modi« historischer Stile jedenfalls vor dem 19. Jahrhundert höchst bemerkenswert, und es findet sich eben schon in den Architekturtheorien seit der Renaissance, wie Bialostocki zeigt und wofür man etwa auch in Wendel Dietterlins »Architectura« von 1598 eine wahre Musterkollektion findet<sup>5</sup>. Was das 19. Jahrhundert wesentlich unterscheidet, war die größere »Wissenschaftlichkeit« der historischen Stilrezeptionen und eine tatsächlich festzustellende außerordentliche Breitenentfaltung in der Baupraxis. Aber gerade diese hängt mit der Gesamterscheinung der Industrialisierung, mit der wachsenden Bevölkerung und mit deren echten oder scheinbaren Bedürfnissen (Kirchenbau, Verwaltungspräsentationen usw.) und mit den organisatorischen, technischen und finanziellen Möglichkeiten zusammen, mehr und schneller zu bauen, was sich seither noch gesteigert hat. Man müßte also die zusätzliche Wachstumsrate im Bauwesen des Kapitalismus von der des früheren Bürgertums und des Feudalismus bis zur Französischen Revolution abziehen, um ein ausgewogenes Vergleichsbild zu erhalten. Erst aufgrund derartiger statistisch proportionaler Feststellungen ließe sich ermitteln, ob z. B. die »gotischen« Kirchen, wie etwa der Chor von Mauerst. münster im Elsaß von 1769 und Schlösser wie z. B. Strawberry Hill, 1750-1775, und die Löwenburg in Kassel 1793, im 18. Jahrhundert tatsächlich nur eine verschwindende Minderheit, gemessen an denen des 19. Jahrhunderts, ausmachen, oder ob der Prozentsatz nicht doch vergleichbar ist. (Derartige statistische Proportionsvergleiche wären höchst aufschlußreich.)

Geht man dem eigentümlichen Zwang nach, die Stileinheit einer Epoche zu konstatieren, so gerät man zweifellos an die romantischen Wurzeln der Kunstgeschichte. Aus dem Gefühl des Verlustes der Einheit, auch der »ächten Wahrheit und Lebendigkeit« der Kunst (Hegel, XII, 32), entstand die Vorstellung, vergangene Epochen hätten einst diese Einheit, Echtheit, und Lebendigkeit der Kunst in *ihrer* Gegenwart gehabt. Es ist romantisches Wunschdenken, eine Einheit von Kunst und Leben als Ideal zu setzen und in die Vergangenheit zu projizieren. Noch Sedlmayrs »Verlust der Mitte« beruht auf dieser Vorstellung. Es ist die eigentümliche Suggestion, die von der Schau in den Rückspiegel ausgeht: Die perspektivische Zusammenziehung der fliehenden Ferne bestimmt das Urteil, weit zurückliegende Zeiten wären einheitlicher, sprich harmonischer und glücklicher gewesen<sup>6</sup>. Man fragt sich, wieso die Geschichte von unablässigen blutigen Kämpfen und zähem geistigem Ringen berichtet, wenn Harmonie geherrscht haben soll? Die »Stileinheit« zurückliegender Epochen ist also zuallererst ein romantisches Postulat und enthüllt sich bei genauerer Prüfung als Fiktion.

### 2 Gotik als Prüffeld

Kehren wir noch einmal zu »Gotik«-Fragen als einem Testfeld zurück. Wie bemerkt, erkannten schon die Jesuiten im Zuge der Erneuerung des Katholizismus im Zeitalter der Gegenreformation gotische Bau- und Dekorationselemente als im Kirchenbau wesentlich, um die religiöse Renovatio sichtbar in einen Zusammenhang mit dem vorreformatorischen Zeitalter zu stellen. Von hier aus datiert die Bevorzugung gotischer Bauformen als Zeugen des christlichen Sakralstils par excellence bis ins 20. Jahrhundert hinein. Frühchristliche, byzantinische und romanische Kirchenmodelle, dann auch solche der Renaissance und des Barock, schränkten die Vorherrschaft der Gotik im Kirchenbau zeitweilig (und örtlich gebunden) ein wenig ein, konnten sie aber nicht brechen. Die gotische Kathedrale wurde – wie der griechische Tempel für den Antikebegriff – zum Symbol einer romantisch gesehenen abendländisch-christlich-mittelalterlichen Einheit. Nur aus der Gläubigkeit an dieses Ideal konnte die Kraft gewonnen werden, die gotischen Dome des Mittelalters im 19. Jahrhundert zu vollenden: Köln, Rouen, Ulm, Mailand, Trondheim – wo noch heute in diesem Sinne weitergebaut wird! Aus verwandtem Geist entsprang die nicht unbedingt nur kopierende, sondern auch eigenschöpferische neugotische Sakral-, aber auch Profanarchitektur. Sie empfing von England stärkste Impulse – schon im 17. und 18. Jahrhundert – und führte über Schinkel und Viollet-le-Duc zu Gaudi und damit ins 20. Jahrhundert hinein. Begleitet wurde diese Strömung durch Worte der Dichter: Goethe »Von deutscher Baukunst« (1771), Chateaubriand »Atala« (1801); »Le génie du Christianisme« (1802), Victor Hugo »Der Glöckner von Notre Dame« (1831), John Ruskin »The seven lamps of Ar-

chitecture« (1849) und »The stones of Venice« (1851-1853) usw. usw. bis zu Rilkes »Stundenbuch« (1899-1903) und »Marienleben« (1913). Aber auch die exakte Erforschung der gotischen Bau- denkmäler gehört in diese Sphäre. Rodins seit 1875 aus Reise- notizen entstehendes, 1914 veröffentlichtes Buch »Les Cathédrales de France« steht zwischen Viollet-le-Ducs architektur- geschichtlichen Schriften zur Gotik und den Dichtungen und neuen teilweise essayistischen Untersuchungen wie Karl Schefflers »Der Geist der Gotik« (1917). Auch sind Rodins »Höllenförte« und Entwurf zum »Turm der Arbeit« Versuche, Ersatzschöpfungen für die »cathédrale absente« zu schaffen, wie schon Zeitgenossen klar erkannten. Gaudis »Sagrada Familia« in Barcelona darf als die ideale gotische Kathedrale der Jugendstilzeit gelten – auch sie bis heute unvollendet und ein Signal am Beginn des 20. Jahrhun- derts. Ihrem Geiste entspricht noch Feiningers expressionisti- scher Holzschnitt »Die Kathedrale« auf dem Flugblatt, mit dem Gropius zur Gründung des Bauhauses in Weimar 1919 aufrief. Schließlich ist Sedlmayrs Buch »Die Entstehung der Kathedrale« (1950) ein spätes Glied in dieser Kette der Gotik-Apologien, die im Sinnbild der Kathedrale die verlorene Mitte, d. h. die verlo- rene Identität von Kunst, Glauben und Leben beschwören, fas- ziniert von der Idee des Gesamtkunstwerks, einer Idee des 19. Jahrhunderts, schon Ph. O. Runge, dann vor allem Richard Wagners, in der man die Einheit aller Künste anschaulich sym- bolisiert sah. »Gotik« und »Kathedrale« in diesem Sinne sind letztl- ich romantische Vorstellungen von autonomer Wirkungskraft, die sich mit der historischen Realität kaum mehr in Deckung bringen lassen.

Für die Zeitgenossen des 12. und 13. Jahrhunderts formte sich zunächst nur eine neue Konstruktionsmethode im Kirchenbau Franzien. Auf ihre Wurzeln, auf ihre Genese, auf ihre geistigen Beweggründe sei hier nicht eingegangen: Sie sind hinreichend un- tersucht worden. Folgerichtig nannte man sie damals »opus fran- cigenum« (französische Konstruktionsart). Ihre Aufhellung, Un- tersuchung und Deutung verdanken wir Generationen von Bau- und Kunstforschern, von Viollet-le-Duc, Dehio, Lasteyrie, Por- ter bis zu Ernst Gall, Marcel Aubert, Hans Sedlmayr, Kurt Bauch, Paul Frankl, Hans Jantzen, O. G. von Simson, R. Bran- ner usw. So scharfsinnig ihre Analysen zu nennen sind, für das Bild der Gesamtkunst jener Epoche der Früh- und Hochgotik, d. h. für die zusammen mit der Architektur gleichzeitige Skulp- tur, Malerei, Goldschmiedekunst usw. bringen sie keine eindeu- tigen Beweise einer »Einheit« oder harmonischen Entwicklung. Die Schwierigkeiten einer Darstellung dieses Komplexes werden in allen Handbüchern deutlich und lagen bei der großen Pariser Ausstellung des Europa-Rates »L'Europe gothique« 1968 offen zutage. Das beruhte nicht nur auf dem vielfach kritisierten Kon- zept dieser Exposition, sondern liegt auch in der Sache selbst, und das heißt in der Krise der Stilepochen-Kunstgeschichte. Der

Stilepochenbegriff »Gotik« wurde hier als allzu weiter Mantel über eine Vielzahl von Phänomenen gebreitet, die ihrem Wesen nach kaum vereinbar sind. Dadurch bot die Ausstellung ein merkwürdig undifferenziertes Bild voller Widersprüche. Schon ihr Zeitraum war viel zu weit genommen – von 1145 bis 1410, um überzeugen zu können, es handle sich um die Darbietung eines einheitlichen Kunst- und Kulturprozesses. Das konnte man viel- leicht noch im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert glauben. Die Spezialforschung hat längst Strömungen herausgesondert, wie z. B. das »classical revival«<sup>7</sup> (T. S. Boase, L. Grodecki) in der Skulptur um 1200, das sich mit landläufiger Gotikvorstellung nicht in Deckung bringen läßt. Der Verfasser dieses Beitrags trat in einer Besprechung der Ausstellung dafür ein, endlich ent- schieden zwischen Architektur und Skulptur zu trennen, um dem Zwang zur Parallelität der Künste zu entgehen<sup>8</sup>. Gerade während der französischen Frühgotik besteht keine Einheit im strengen stilanalytischen Sinne zwischen den Schwesterkünsten, trotz vieler Relationen und trotz ihres Zusammenwirkens an gleichen Bauvorhaben. Die Architektur hatte ihre autonome, geistig-inge- niöse Entwicklung zum System der Kathedrale ziemlich rasch zurückgelegt, während die Skulptur einschließlich der Bauplastik ihre eigene Strukturwandlung erlebte, die man mit den traditio- nellen Stilbegriffen am ehesten noch als spätromanisch bezeich- nen müßte. So nimmt es auch nicht wunder, daß Statuen und Reliefs verwandter Stilistik sowohl an spätromanischen Bauten als auch an solchen gotischer Konstruktion *gleichzeitig* begegnen. Dafür gibt es viele Beispiele. Man muß sich nur von den einengenden Vorurteilen reiner Stilepochen-Einheit freimachen.

Im 20. Jahrhundert findet man markante Parallelen. Zur Archi- tektur des Bauhauses und seiner Nachfolge paßt eigentlich keine Plastik jener Zeit, wenn wir von einigen Reliefs und kon- struktivistischen Versuchen von Oskar Schlemmer, um einen Namen aus dem engsten Bauhauskreis selbst zu nennen, ab- sehen. Als Mies van der Rohe seinen berühmt gewordenen Deut- schen Pavillon der Weltausstellung Barcelona (1929) errichtete, erwog er, welches plastische Werk im Zusammenhang mit der Terrasse dieses Stahl-Glas-Steinwürfels Aufstellung finden könn- te. Er trat nicht an Schlemmer heran, und eine Beauftragung des mit ihm gleichaltrigen Rudolf Belling, mit dem er seit der Grün- dung der Berliner »Novembergruppe« 1918 gut befreundet war, lehnte er ab, weil ihm dessen konstruktivistische, technoi- de Gestaltungen von Brunnen und Figuren nicht genügend Kontrast zu seiner eigenen Architektur zu geben versprochen. So wählte er eine Bronzestatue des etwas älteren Georg Kolbe aus, die ihm das »Menschliche« verkörperte. Das war gewissermaßen verräte- risch, aber auch verständlich. Gerade der stilistische Gegensatz zwischen Architektur und Plastik führte zu dieser Kombination (wie in anderen Fällen mit Figuren von Lehmbruck). Doch war für den asketischen Mies Kolbes zutiefst noch in einer geläutert-

beruhigten Rodin-Nachfolge wurzelnde Bronze eigentlich nichts anderes als eine ›Figurine‹, wie sie in Architektorentwürfen gezeichnet werden, um den Maßstab eines Menschen und sein Verhältnis zum Raum anzudeuten, d. h. ein Ersatz für eine lebende menschliche Gestalt. Das Beispiel wirft Lichter auf das Verhältnis von Architektur und Skulptur, soll hier aber nur für die stilistische Ungleichheit gleichzeitiger Werke beider Künste dienen, die sogar nach dem Willen ihrer Schöpfer in eine engere Verbindung traten. Erinnert sei auch an viele spätklassizistische Statuen an neugotischen Kirchenportalen, an spätgotische Figuren an Renaissancebauten, an Renaissancedekor an spätgotischen Architekturen usf. Ähnlich verhält es sich m. E. mit den sogenannten frühgotischen Portalskulpturen in Chartres, Saint-Denis, Châlons-sur-Marne usw., die ihrem Charakter nach ›spätromanisch‹ genannt werden müßten, läge nicht der Zwang vor, sie aus Gründen der Stileinheit der Architektursprache als gleichlautend zu registrieren. Erst ein Zerbrechen dieses Zwangs öffnet uns die Möglichkeit, die Dinge unvoreingenommener zu sehen, d. h. objektiver.

Im Grunde dürfte man also unter dem Kennwort ›opus francigenum‹ nur die ›gotische‹ Konstruktionsmethode verstehen, wie sie in der Ile-de-France seit ca. 1140 entstand und mit der Sainte-Chapelle in Paris und in der Kathedrale von Beauvais einen Kulminationspunkt erreichte. Auf den Epocheneinheitsbegriff Gotik hätte man streng genommen zu verzichten. Als das Wort aufkam, meinten die Italiener der Renaissance damit bekanntlich die barbarische, abstruse, ›unruhige‹ Kunst (im Sinne von Dürers Verdikt über die »Unruh im Gemäl«) der nördlich der Alpen beheimateten Spätgotik. Sie hätten dafür auch das Wort ›Vandalik‹ prägen können, – die Goten waren ihnen aber als aus dem Norden eingewandertes und längere Zeit in Italien herrschendes Volk lebhafter in Erinnerung. Der Begriff Gotik erhielt dann seine Weihe in der Romantik, kurioserweise in den drei Hauptländern ihrer Verbreitung (Frankreich, England und Deutschland) *national* gefärbt, bis sich seit etwa 1835 sukzessiv ins Bewußtsein schob, daß ihre Heimat Nordfrankreich gewesen sei. Erst die zur Methode erhobene Ordnung nach Stilepochen hat im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts die Fiktion von der stilistischen Einheit einer gotischen Epoche zur Folge gehabt. Einen extremen späten Gipfel dieses Denkens bedeutet Wladimir Weidlés sonst so lehrreicher, auf Julius von Schlossers Unterscheidung von ›Stil‹ und ›Sprache‹ basierender Beitrag »Über die kunstgeschichtlichen Begriffe ›Stil‹ und ›Sprache‹«<sup>9</sup>. Er konstatiert darin, daß es in der abendländischen Kunst zwischen dem 6. Jahrhundert v. Chr. und dem Ende des 18. Jahrhunderts nur vier große Stile gegeben habe: »der griechische, der byzantinische, der gotische« und der Renaissance-Stil (er nennt diesen den »namenlosen – oder falsch benannten – der in Florenz geboren ist . . .«). Weidlé trennt also frühchristliche und vorromanische Kunst

weder von der römischen, die er wohl auch nur für ein Derivat der griechischen hält, noch von der byzantinischen. Und den Barock dürfte er wahrscheinlich wie die Zeit vor Gurlitt und Wölfflin für eine Spätstufe der Renaissance bezeichnen. Wir fühlen uns in die Anschauungen des frühen 19. Jahrhunderts versetzt, als man noch nicht klar differenzierte. Mit Sedlmayr scheint er einig in der Diagnose der Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als ›krank zum Tode‹<sup>10</sup>. Auch alle übrigen, nicht in sein großzügiges Schema fallenden Erscheinungen werden kurzerhand abgetan: »Alles andere, innerhalb desselben Kulturkreises, was auch Stil heißt, läßt sich in drei Gruppen einteilen. Entweder sind es Stilansätze, Stilentwürfe, die nicht zur vollen Entfaltung kamen [wenn sie diese eben nicht in den großen Stilen fanden]; oder es sind Entwicklungsstufen der großen Stile; oder endlich Zerfallsprodukte, Verflachungen, Mischungen, Wiederbelebungen, die aus der Verbreitung der großen Stile, aus dem Nachlassen ihrer Kraft oder als ihr Nachklang zu erklären sind.« Und dann legt Weidlé noch einmal ein Bekenntnis ab zur romantischen Idee der harmonisch-homogenen Einheit der großen Stile: »Der große Stil ist das unsichtbare Gesamtkunstwerk, das alle Kunstwerke dieses Stiles in sich enthält, noch das geringste von ihnen sinnvoll macht und ihre Mannigfaltigkeit begrenzt, aber auch begründet und beschützt« usf. Das ist ein wahrer Hymnus auf die alte gute Stilepochen-Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, auf jene romantische Fiktion von der Einheit von Kunst, Glauben und Leben in den großen Stilen, die der seit der Großen Französischen Revolution verarmten Epoche fehlt.

Es ist logisch, nach der Hochstilisierung der großen Stile als homogene Einheiten, als quasi Über-Gesamtkunstwerke, das 19. und 20. Jahrhundert als chaotisch zu empfinden. Die schärfere Bewußtheit der letzten beiden Jahrhunderte in ästhetischen Dingen förderte das Bedürfnis, für alle neu ins Gesichtsfeld tretenden künstlerischen Strömungen – auch für solche ephemerer Art – sofort Begriffe zu prägen, was in älteren Zeiten höchstens ansatzweise, literarisch fixiert nur zögernd und erst seit der Renaissance deutlicher artikuliert wurde. Romantiker, Nazarener, Realisten, Naturalisten, Präraffaeliten, Pleinairisten, Impressionisten, Neoimpressionisten, Neoklassizisten, Symbolisten, Fauvisten, Expressionisten, Futuristen, Kubisten, Surrealisten, Dadaisten etc. wurden rasch getauft; Jugendstil, Art Nouveau, Nabis, de Stijl, Suprematismus, Konstruktivismus, Futurismus, Bauhausstil, neue Sachlichkeit, l'art abstrait, Nachexpressionismus, Magischer Realismus, Tachismus, action painting, l'art informelle, Optical Art, Pop Art sind Etikettierungen, die in der spontanen Diskussion in Ateliers, Zeitschriften, Manifesten und Traktaten unmittelbar im Zusammenhang mit den neuauftretenden Phänomenen entstanden. Hätten wir Dokumente über die Gespräche der Künstler und Auftraggeber des Mittelalters, wir würden die gleiche Fülle an unterscheidenden Kriterien vernehmen, die in

neuerer Zeit sofort zu stilistischen Begriffen führen. Die ›Schulen‹, nach denen man sowohl kunstlandschaftlich (und national) als auch nach Meisterateliers seit dem 19. Jahrhundert – besonders in Frankreich – zu unterscheiden pflegt, sind ja z. T. nichts anderes als Behelfsbegriffe solcher Art. Die ›Neue Wiener Schule‹ (des Surrealismus) ist im Begriffswert gleichzusetzen mit der von ›Barbizon‹ (19. Jh.) oder von ›Fontainebleau‹ (16. Jh.) oder gar mit einem so konstruierten Begriff wie dem des ›Ateliers des Reimser Josephsmeisters‹ (13. Jh.). Die Fülle der unterscheidbaren Phänomene im künstlerischen Geschehen läßt sich m. E. für alle Zeiten nachweisen oder rekonstruieren, wenn wir nur genügend Zeugnisse besitzen. Sie bildet kein alleiniges Merkmal für die neueren Jahrhunderte im Gegensatz zu den weiter zurückliegenden. Unter diesem Aspekt ist das Chaotische, die Disharmonie, die Orientierungslosigkeit und was alles dem 19. und 20. Jahrhundert angelastet werden soll, ebenfalls Fiktion. Man lasse nur die imaginären Hüllen der großen Stilbegriffe fallen, und jede Epoche der Vergangenheit zeigt sich schärfer auch in ihren divergierenden Strömungen – eben als eine lebendige. Es bleibt eigentlich allein das Moment der Zeit, des Ablaufs, das uns zunehmend rasanter erscheint, als hetzten sich die Neuerscheinungen auf allen Gebieten und Märkten in einer zunehmenden Beschleunigung, die es früher offensichtlich nicht gab. Für dieses Phänomen muß wiederum auf die Wandlung durch Industrialisierung und Massengesellschaft verwiesen werden. Sie bedingt schnellere Kommunikationen, Fabrikation und Konsumtion. An diesen drei seit dem 18. Jahrhundert sprunghaft wachsenden Faktoren hat die künstlerische Produktion und Rezeption ihren im Verhältnis zum Ganzen natürlichen Anteil. Das dem raschen Wechsel der Mode entsprechende Geschehen auf dem Kunstmarkt unterliegt den allgemeinen Gesetzen der Konsumtion. Es wäre zu prüfen, ob Kleidermoden in der weiteren Vergangenheit in ihrem Wechsel nicht auch den stilistischen Verwandlungen innerhalb der bildenden Kunst im Zeitrhythmus etwa entsprechen. Eine solche Untersuchung wäre, so ketzerisch sie anmutet, höchst aufschlußreich. Sie gäbe Veranlassung, über die Ermüdungstheorie für den Stilwandel erneut nachzudenken. Das längst übliche kontrollierende Datieren von anonymen und undatierten Werken der Skulptur und Malerei mit figürlichen Darstellungen nach Kostümen, Rüstungen, Frisur und Schmuck bestätigt schon im flüchtigen Überblick unsere Vermutung. Dabei gibt es Kleidungsstücke, die sich nur kurz, andere, die sich länger halten. Für die Männerkleidung der Neuzeit bedeutet z. B. die lange Röhrenhose bei allem Wechsel ein schon recht kontinuierliches Element seit etwa 1820. Sie könnte ein Symptom für gewisse Traditionen sein, die das 19. mit dem 20. Jahrhundert enger verbinden, als man allgemein anzunehmen gesonnen ist und die man als zum ›bürgerlichen Zeitalter‹ rechnend bezeichnen kann. Andere modische Erscheinungen sind dagegen flüchtigerer Natur,

sie werden kreierte und abgestreift wie in einer vorübergehenden Laune. Es gibt künstlerische Ideen und Programme, die ein ähnliches Schicksal erleiden. Das gehört offensichtlich zum raschen Konsum der Massengesellschaft und muß nicht unbedingt als Anzeichen des Verfalls schöpferischer Kräfte gedeutet werden.

Die schnelle Abfolge und das Sich-Überschneiden von konträren oder jedenfalls zu differenzierenden Strömungen (in Einzel- und Gruppenerscheinungen) seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist also nur teilweise objektiv registrierbar, zum anderen Teil durch perspektivische Verzerrung der rückwärtsgewandten Anschauung suggeriert. Nur aus der diese perspektivische Tiefenverkürzung nicht in Rechnung stellenden Betrachtung können die ›großen Stile‹ quasi monolithisch erscheinen. Untersucht man aber unvoreingenommen irgendeine Phase weiter zurückliegenden Kunstgeschehens mit allen Mitteln differenzierender Stilkritik, so enthüllt sich Schritt für Schritt ein ähnliches, ebenfalls leicht verwirrendes Bild verschiedenster nebeneinander wirkender und ineinanderwogender Kräfte, wie es für die beiden letzten Jahrhunderte vor uns steht.

Als Beispiel wähle ich eine mir vertrautere Situation, die in einem Exkurs skizziert sei, um für einen örtlich begrenzten Raum und für eine kurze Zeitstrecke innerhalb der anonymen Kunst des Mittelalters einen entsprechenden Sachverhalt zu erläutern: Es handelt sich um die Skulptur zwischen 1300 und 1325 in Köln<sup>11</sup>. Allein an diesem Platz wären für die angegebene Zeitspanne mindestens sechs Hauptrichtungen der Monumentalbildhauerei zu unterscheiden: 1) das Atelier der eleganten Domchorpfeilerstatuen und der Mailänder Madonna (in Arbeit sicher seit mindestens 1310, Chorweihe 1322); 2) die Werkstatt des Meisters des mystischen veristisch-expressiven Gabelkruzifixus von Sta. Maria im Kapitol (datiert 1304); 3) die Werkstatt des holzschnitzten Domchorgestühls (neuerdings dendrochronologisch auf 1307 datiert; bei der Chorweihe 1322 spätestens installiert); 4) die Werkstatt des Domhochaltars mit den Marmorreliefs (bei der Chorweihe 1322 spätestens fertig); 5) ein zweifellos aus Lothringen zugewandertes Atelier, dem u. a. ruhig-schwerblütige Madonnenfiguren im Schnütgen-Museum und in der Vorhalle des Aachener Münsters entstammen; 6) mehrere einheimische Werkstätten mit längerer kölnischer Tradition, weicher und lieblicher im Ausdruck als die lothringische Werkgruppe: z. B. die Reliquienbüsten der Ursulakirche.

Zwischen diesen Richtungen gibt es einige Querverbindungen. So dürften die Ateliers des Domchorgestühls und des Domhochaltars bereits Kenntnis von der in Köln anwesenden lothringischen Werkstatt genommen haben. Andererseits scheinen die Hochaltarreliefs nicht nur nach Lothringen, sondern evtl. auch auf die Kunst im benachbarten Maasraum zu verweisen. Ein weiteres Werk in Köln, die Figurengruppe vom Dreikönigspfortchen aus Sta. Maria im Kapitol (Schnütgen-Museum), be-



weist ebenfalls den Einschlag des Lothringischen in das Kölnische. Hier wäre eine siebte Ateliergruppe zu unterscheiden, da die Färbung nicht mit jener am Chorgestühl und am Hochaltar des Domes identisch ist. Bei weiterer Differenzierung käme man müheelos auf mindestens zehn bis fünfzehn verschiedene Meisterhände, ja Werkgruppen, die gleichzeitig im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts in Köln für bildhauerische Aufträge tätig waren. Ein solcher Reichtum entspricht dem lebendigen Geist einer mittelalterlichen Großstadt. In Paris, in Straßburg, in Florenz usw. war es nicht anders. Wenn man nun eine Skulptur als ›kölhnisch, erstes Viertel 14. Jahrhundert‹ bezeichnet, genügt eine solche Großbestimmung eigentlich nicht mehr. Man müßte zwischen den Richtungen und Ateliers genauer unterscheiden. Erkennt man schließlich, was es für die damalige Zeit bedeutet haben muß, zwischen den divergierenden Auffassungen zu wählen, sei es als lernender Bildhauer, sei es als Auftraggeber, so wird vollends klar, daß beträchtliche Richtungskämpfe auffassungsmäßiger und rein künstlerischer Art ausgetragen worden sein müssen. Ihre Pole werden durch das westlich-höfische Element der Domchorstatuen einerseits und durch das an die dominikanische Mystik gemahnende Gabelkruzifix andererseits vertreten. Natürlich hilft sich der Anhänger der Stilepocheneinheit mit der Stilfibelweisheit, dies alles sei eben Gotik, gotische Skulptur, hochgotische insbesondere. Doch dürfte klar sein, daß die stilistischen Differenzierungen und Divergenzen mindestens so erheblich sind wie die zwischen Rubens und Poussin oder zwischen Champagne und Puget oder zwischen David und Goya, oder zwischen Hildebrand, Liebermann und Gauguin. Wenn man sich weiterhin vorstellt, daß dieses vielschichtige Bild von der Skulptur in Köln nach 1300 nur aufgrund *erhaltener* Werke zu ermitteln ist, wird evident, daß ein noch spannungsgeladeneres Kräftefeld rekonstruiert werden müßte, um die geschichtliche Situation einigermaßen richtig zu zeichnen. Unterschiede sie sich dann so sehr von der Lage in einem vergleichbaren Zentrum künstlerischen Lebens in unserem Jahrhundert? Wenn wir die größeren Bevölkerungszahlen und die daraus resultierenden intensiveren Kommunikations- und Reproduktionsmittel, die gleichsam gierigere Rezeption und Konsumtion in eine proportionale Rechnung stellen, – wohl kaum!

### 3 Stildivergenzen und Generationstheorie

Man hat sich künstlerische Gegensätze in einer Zeit durch die gleichzeitige Wirksamkeit dreier Generationen erklärt. W. Pinder<sup>12</sup> sprach gerne von der ›Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen‹ und erläuterte sie am Beispiel vom Großvater, Vater und Sohn, die gemeinsam zu allen Zeiten auftreten und doch ihre verschiedenen Generationenaufgaben hätten. So ergibt sich, daß Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft immer als drei Möglichkeiten in einer Zeit vorhanden sind. In Anwendung dieser Genera-

tionstheorie ist versucht worden, entsprechende künstlerische Gegensätze in einer Epoche oder in einem kürzeren Zeitraum aus dem Verhältnis verschiedener Lebensalter und daraus resultierender Lehrtraditionen und Ziele der mit- und gegeneinander tätigen Meister plausibel zu machen. Sicherlich ist dies *eine* Methode, und zwar nicht die lebensfernste. Aber es gibt zweifellos auch Gegensätze, die nicht nur aus Generationsverschiebungen erklärbar sind. Auch ist die Rekonstruktion von Generationsanteilen im Bereich der anonymen Kunst äußerst gewagt. Hier liegt bei aller Hellsichtigkeit und Intuitionsgabe Pinders hinsichtlich seiner eigenen Analyse, etwa auf dem Felde der zu seiner Zeit noch weitgehend ›dunklen‹ Perioden der deutschen Skulptur des 14. und 15. Jahrhunderts, der schwächste Punkt seiner Generationslehre. Vieles läßt sich eben nicht allein durch Generationsunterschiede erklären, und wir müssen Gegensätze stilistischer Art auch für ein und dieselbe Generation in Rechnung stellen. Auch dafür bietet die nichtanonyme Kunst seit der Renaissance genügend Beispiele: Goya, geb. 1746, und J. L. David, geb. 1748, stellen ein solches generationsgleiches Gegensatzpaar vor; auch Courbet (1819) und Puvis de Chavannes (1824); Rodin (1840) und A. v. Hildebrand (1847).

Es spielen im Werden der künstlerischen Kräfte sowohl vielfältige biologische, psychologische, soziologische als auch mannigfache geistige, bildungsbedingte Faktoren mit: So ist es nicht gleichgültig, ob ein Künstler rasch seinen Weg findet oder bedächtig (wie Maillol und Rohlf), denn jeweils dringen bei gleichem Alter sehr verschiedene ›Angebote‹ an traditionellen und evolutionären Ideen in seine innere Auseinandersetzung vor, wie es auch sehr wesentlich sein kann, wessen Schüler ein junger Künstler ist, in welcher Stadt er aufwächst, welche Reisen ihm Einblicke in das Geschehen außerhalb des heimischen Kreises erlauben usw. Wären Brancusi 1904 und Archipenko 1908 aus Osteuropa nicht nach Paris gekommen, so hätten sie vermutlich in nicht so rascher Folge die Stufen von der akademischen Konvention und vom Spätrodinismus über einen blockhaften Archaismus und unter dem Eindruck des Kubismus zur eigenwilligen Abstraktion in je nur etwa vier Jahren zurückgelegt. Große Kunstzentren bieten komprimierte Auseinandersetzungen, erhöhte Konkurrenz, schnelle Information, kurz eine Art Treibhausklima, in dem die Dinge rascher reifen, mitunter auch rascher welken. Schon für das aus der Anonymität heraustretende späte Mittelalter lassen sich ähnliche Beobachtungen für einzelne Persönlichkeiten machen: Stefan Lochner nicht in Köln, Hans Memling nicht in Brügge, wären wahrscheinlich in Meersburg (?) und Seligenstadt (?) kaum das geworden, was sie ihrer Zeit und uns heute noch bedeuten<sup>13</sup>.

Auch Pinder versuchte (wie später mit anderem Ziel Sedlmayr), Gegensätze zwischen Gleichaltrigen durch die Annahme einer gemeinsamen Basis oder eines unter höherem Gesichts-

punkt sich aufhebenden Konflikts zu lösen. Gelegentlich räumt Pinder aber auch ein, daß es Antipoden gibt, Vertreter einer ›generationstreuen‹ und einer ›generationsuntreuen‹ Haltung<sup>14</sup>. Damit schmälert er aber erheblich die Verbindlichkeit seines Generationsgesetzes, wie natürlich mit allen von ihm konstatierten Ausnahmen, mit den einzelgängerischen, vortreschenden Genies ebenso wie mit Nachzüglern, noch mehr mit sogenannten ›Zwischengenerationen‹ oder gar mit ›gespaltenen Generationen‹<sup>15</sup>. Die Problematik seiner Theorie wird besonders spürbar, wo es sich um die Abgrenzungen zwischen den Generationen handelt, die er in Trauben oder ›Würfen der Natur‹ rhythmisch, das heißt etwa in Mutationssprüngen auftretend, zu erkennen glaubt.

Eine Lösung der Problematik deutet Pinder nur dort an, wo er mit der Moderne seiner Zeit, der Jahre um 1925, in einen Deutungskonflikt gerät. Er sieht hier polare Gegensätzlichkeiten, die eigentlich immer (latent) vorhanden sind – und die bei ihm im ›Nein‹ und im ›Ja‹ zur Bedingtheit und verwirrenden Fülle der Erscheinungswelt und damit im Nein und Ja zur eigenen bedingten Existenz bestehen, zwei grundsätzliche polare Verhaltensweisen des Menschen also, – die nun ausnahmsweise zusammenfallen. In der zurückliegenden Geschichte sieht er sie im Wechselrhythmus der Generationswellen, gleichsam dialektisch und zugleich biologistisch, also in der Abfolge von Zustimmung und Verneinung auftreten. Für das begonnene 20. Jahrhundert meint er, daß diese polaren Haltungen möglicherweise erstmals zusammenfallen. »Von da aus mag das Chaos vielleicht auch Späteren noch Kennzeichen sein«, schließt er seinen Ausblick<sup>16</sup>.

Nun ist der Begriff ›Chaos in der Gegenwart‹ wohl auch eine Art von Topos, eine sich ständig wiederholende Feststellung, die aus den Schwierigkeiten resultiert, sich in seiner eigenen Zeit zu orientieren. Zweifellos ist es immer höchst kompliziert, das verwirrend vielfältige Spiel der Kräfte, die in raschem Wechsel und doch in einer gewissen Gleichzeitigkeit während der jeweiligen bewußt lebenden Gegenwart auftreten, wirklich zu durchschauen und über sie einen gültigen, ordnenden Überblick zu gewinnen. Dürers Abneigung gegen die ›spätestgotische‹ Malerei seiner Zeit, der er verwerfliche ›Unruh im Gemäl‹ bescheinigte, entsprang z. T. ähnlichen Aspekten. Die Abneigung Vasaris gegen die ›Gotik‹, die von Laresse gegen Rembrandts und seiner Schule ›schmierige‹ Malerei, die der Poussinisten gegen die Rubensverehrer, die Goethes gegen Kleist, C. D. Friedrich usw., der Kampf zwischen der Ingres- und der Delacroix-Partei etc. berührt immer die Anschauung, der erkannte Gegner bringe die Gefahr eines gesetzlosen, chaotischen Zustandes. Was hätte Goethe wohl erst geäußert, wenn ihm Bilder Goyas, seines exakten Generationsgenossen, zu Gesicht gekommen wären, wenn er schon bei Friedrichs Gemälden gelegentlich in Wut geriet wegen ihrer ›Verkehrtheit‹, der scheinbaren Austauschbarkeit von oben

und unten, so daß er zu Sulpiz Boisserée bekannte, dergleichen schon im Zorn an der Tischecke zerbrochen zu haben . . . ?<sup>17</sup>

Die Gültigkeit des vom 19. Jahrhundert überlieferten Stilepo-chensystems impliziert Stileinheit in einer bestimmten Zeitspanne, also gleichsam monolithische Stilblöcke. Innerhalb dieser gibt es zwar eine gewisse Entwicklung mit Früh-, Hoch- und Spätstufen, diese sind aber wiederum in sich geschlossene Stileinheiten, besser Unterabteilungen des Epochenstils. Die Hauptentwicklungslinie – quasi ein Einbahnsystem – bildet das Rückgrat jeder Epoche. Gegenströmungen gehören schon nicht mehr zur Toleranz des Systems, sondern liegen eigentlich außerhalb; sie werden jenseits der Macht des jeweils herrschenden Stiles mehr oder weniger geduldet.

Die Lehre von der Generationsschichtung jeder Zeit hat ein wichtiges Faktum aufgeklärt: die generationsbedingte Gleichzeitigkeit von innerlich Ungleichzeitigem (Großvater – Vater – Sohn – Enkel in einem Haus). Sie erklärte aber nicht die Ungleichheit im stilistischen Ausdruck bei Generationsgleichen. Das schon erwähnte Beispiel von Goya (1746) und J. L. David (1748) ist kein Sonderfall, wie man meinen könnte, sondern von exemplarischer Bedeutung. Obwohl beide Maler unterschiedlichen nationalen, sozialen und kulturellen Milieus entstammen, wurzeln sie doch beide in ähnlichen künstlerischen Traditionen, der Malerei des Spätbarock und Rokoko. Beide lernen in Italien und Rom (und in Paris und Madrid) den Frühklassizismus der Richtung Mengs und Vien kennen. Beide stehen den alten Mächten kritisch gegenüber, dienen aber zunächst ihrem Königshaus. Die schroffe Wendung Davids vom Rokoko und von der Stufe des Frühklassizismus zum vorrevolutionären römisch-republikanischen, dann zum revolutionären und schließlich zum napoleonischen Staatskunst-Empire war weitgehend seine persönliche Entscheidung. Sie war freilich mit bedingt durch seine individuelle Veranlagung – in formaler Beziehung zum pathetisch-monumentalen Ausdruck, zur Härte und Klarheit, in sozialer zum Geltungsdrang, Sendungsbewußtsein und politischen Engagement – wobei das eine vom anderen nicht zu trennen ist. Goya schlug einen diametral entgegengesetzten Weg ein. Dadurch, daß sein künstlerischer Ehrgeiz nur in Madrid und dort bei Hofe befriedigt werden konnte, waren ihm gesellschaftliche Schranken gesetzt. Künstlerisch hat er sie aber kühn überwunden. Man darf annehmen, daß er, lebte er in Paris, die gleichen malerischen Mittel, nämlich anticlassizistische, aus dem Spätbarock organisch entwickelte, verwendet hätte, in denen er sich allein ausdrücken konnte. Nur im Inhaltlichen wären ihm andere Motive zugänglich gewesen. Ob ihm das Regime der Jakobiner, des Konsulats und des Kaiserreichs Napoleons mehr Freiheit gegeben hätte als das müde Königtum in Madrid, bleibt fraglich. Dort gab es die Inquisition, hier Robespierre und Fouché. In Paris wäre Goya zwischen Fragonard (der 1806 starb und nur in seinen letzten

Versuchen aus seiner Notlage um eine Annäherung an den Staatsklassizismus bemüht war) und Baron Gros (dem vorübergehenden Schüler Davids, der sich 1793 in Italien zur Farbtradition des Barocks bekannte!) das Haupt einer die malerische Überlieferung des 17. und 18. Jahrhunderts weiterführenden und diese ins Visionäre einerseits, ins Realistische andererseits expressiv steigernden Strömung geworden, die unmittelbar zu Géricault und Delacroix hingeleitet hätte. Europäisch gesehen ist Goya diese Kraft auch in Madrid und Bordeaux gewesen: als Brücke vom Spät- zum Neubarock Delacroix'scher Dynamik – entgegen aller Stilepochensystematik! Übrigens findet das Antipodenexempel Goya – David in dem älteren geburtsjahrgleichen Künstlerpaar Graff – Ledoux (beide 1736 geboren) einen Vorklang: auch hier der eine als Architekt und Entwurfszeichner revolutionärer Frühklassizist, während der Maler aus Winterthur in Dresden (das Mengs zuvor mit Rom vertauscht hatte!) bis 1813 seiner spätbarocken Palette in gemäßigten Valeurs treu blieb.

#### 4 Polarität – Pluralismus

Die Kunstgeschichte verzeichnet zahlreiche generationsgleiche antipodische Paare und Gruppen. Für das 19. Jahrhundert sei nochmals auf Adolf Hildebrand und Max Liebermann (beide 1847 geboren), aber auch auf den 1848 geborenen Paul Gauguin verwiesen. Der deutsche Bildhauer bezieht, auch als strenger Theoretiker, Stellung in einem abgeklärten Neuklassizismus. Liebermann führt den Impressionismus, im Ansatz fast gleichzeitig mit den Pariser Meistern (holländische Arbeitsbilder um 1872/76), in Deutschland zu den frühesten und auch reifsten Leistungen. Gauguin durchläuft relativ spät den Pariser Impressionismus und wendet sich einem präfauvistischen, jugendstilparallelen, stark dekorativen Symbolismus zu. In diesen drei Künstlern eines Jahrgangs äußern sich also drei höchst unterschiedliche Stilrichtungen des 19. Jahrhunderts. Natürlich ließe sich sagen, daß Hildebrand und Gauguin gemeinsam ist, wie sie gegen den Impressionismus zu einer neuen Formbetonung drängten und daß beide ein neues Verhältnis zur Fläche (zum Relief) und zum Ornament gewonnen haben (im Gegensatz zu ihrem Altersgenossen Liebermann). Aber dieser allgemeine Aspekt kann nicht aufheben, daß es sich doch um zwei ganz konträre Lösungen handelt. Hildebrand mündet in die große Tradition des europäisch-deutschen Klassizismus – auf einer anderen Ebene –, während Gauguin mit seinem Exotismus und mit allen seinen genialen, oft auch gewaltsamen Experimenten und Erfindungen gerade aus der Tradition ausbricht oder auszubrechen versucht.

Um ein anderes Paar antipodischen Charakters zu nennen, kann auch auf die jahrgangleichen Carpeaux und Böcklin (1827) verwiesen werden, wobei ein verbindendes Element wieder mehr allgemeinen Charakters die Berührung mit den neubarocken

Strömungen in Antwerpen und Paris und die etwa gleichzeitigen Aufenthalte in Rom (in den fünfziger Jahren) darstellen. Doch während sich Carpeaux mehr und mehr von akademisch-klassizistischen Restkonventionen befreite und einer Art präimpressionistischer vibrierender Lebendigkeit flüchtiger Bewegungseindrücke seine Aufmerksamkeit widmete, ohne ein gewisses neubarockes Pathos je zu verleugnen, strebte Böcklin umgekehrt zunehmend nach symbolträchtiger Klassizität.

Man könnte nun einwenden, daß die erwähnten Beispiele von Goya bis Gauguin alle doch im Bereich jener ›chaotischen‹ Zeit des werdenden und endenden 19. Jahrhunderts lägen. Daher sei der Blick noch einmal weiter zurückgewandt.

Für das französische Grand Siècle sind Poussin (1593), Philippe de Champaigne (1602) und Lebrun (1619) Hauptvertreter der strengen ›klassischen‹ Form. Sie standen im bewußten Kontrast zur dynamisch-malerischen Welt des Rubens (1577) und seiner Nachfolge, aber auch Rembrandts (1606) und seiner Schule. Auch im eigenen Lande gab es eine Anhängerschaft des Rubens und des Bernini (1598), und durch den Doktrinär Champaigne hervorgerufen, wurde der bekannte Streit zwischen den Rubenisten und den Poussinisten in der Pariser Akademie ausgetragen. Der Bildhauer Pierre Puget (1620) war die kraftvollste Persönlichkeit im gegnerischen Lager, der die dynamische Linie von Michelangelo, Rubens und Bernini in Frankreich vertrat und damit zum Antipoden des gleichaltrigen Lebrun wurde. Auf Puget konnten sich bezeichnenderweise im 19. Jahrhundert noch Delacroix und Rodin in ihrem Kampf gegen den Klassizismus berufen.

Für die gesamte abendländische Kunst stellt der Klassizismus in seinen verschiedenen Spielarten eine ›polare‹ Strömung dar. Klassizismen und Antiklassizismen bestimmen weitgehend die Auseinandersetzungen auf vielen Gebieten der Künste seit der Renaissance. J. G. van Gelder<sup>18</sup> führte das Gegensatzpaar mit der erweiterten Bedeutung von ›reason and emotion‹ in die holländische Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts ein. Gegen Rembrandts Altersstil und Nachfolger bis zu Aert de Gelder stehen nach seiner These die Vertreter der anti-barocken Tendenz Metsu, Jan Steen, Terborch, de Hoogh und Vermeer mit einem stark rationalistischen Element, das der klassizistischen Haltung entspricht. Battisti baut seine neueste, in Druckvorbereitung befindliche Darstellung der italienischen Hochrenaissance und des Manierismus<sup>19</sup> auf der gleichen Basis auf: Auch hier besteht die fruchtbare Spannung zwischen ›Klassizisten‹ und ›Antiklassizisten‹. Der Manierismus wird als antiklassizistische Bewegung verstanden.

Erkennen wir hinter einer klassizistischen Form die Kriterien des Normativen und der Ratio, hinter allen Antiklassizismen deren Widersacher, so reduziert sich die Kontroverse zwischen diesen beiden Grundhaltungen wiederum auf die Formel Pinders

vom ›Ja‹ und vom ›Nein‹ zur Bedingtheit aller Existenz. Im Nein äußert sich Sorge, Furcht vor dem Chaos und vor der Vergänglichkeit, weshalb dagegen Dämme errichtet werden. Der normative Charakter aller Klassizismen fordert das, was Pinder die ›auferlegte Form‹ nennt, die mit strengen Regeln, rationalen Kriterien, Gebilden der einfachen Mathematik usw. gestaltet wird. Klassizismen suchen Harmonie innerhalb eines Koordinatensystems. Antiklassizismen zerreißen es. Klassizismen suchen den Ausdruck der Ruhe und Dauer, Antiklassizismen den des organischen Werdens und Wachsens, der Bewegung.

Zur Kritik an Pinder muß wiederholt werden, daß die beiden konträren Stilhaltungen grundsätzlich immer gleichzeitig vorhanden sind und daß sie nicht nur in Generationsintervallen, d. h. in einem ›geheimen Naturrhythmus‹ alternierend auftreten. Leonardo steht mit seinem Geburtsjahr 1452 zwischen Ghirlandajo (1449) und Filippino Lippi (1459); Dürer neben Nithardt-Grünwald, aber auch neben Michelangelo. Nationale und kunstdlandschaftliche Überlieferungen erklären viele Differenzen, aber nicht alle. Die Grundhaltungen werden davon eigentlich nicht berührt, weil sie allgemein menschlich sind. Andererseits ist das jeweils Zeitgemeinsame auch so selbstverständlich, daß man es nicht besonders zu betonen braucht. Wesentlicher sind Untersuchungen der verschiedenen Wege und Leistungen, die zu mehreren Lösungen von Aufgaben einer Epoche führen. Denn nur darin zeigt sich das eigentlich Schöpferische. Und was sollte Kunstgeschichte – neben dem rein Geschichtlichen – denn primär erforschen und darstellen, wenn nicht dieses? Das Schöpferische aber entfaltet sich stets erst im Spannungsfeld zwischen polaren Möglichkeiten und Kräften. Seine Einbettung in Traditionen, Entwicklungslinien und Zeitstile erscheint dagegen zweitrangig. Zeitstil als Summe von Erscheinungen ist ohnehin notwendig ein Kompromiß, ein Ungefähr. Reduziert führt seine Darstellung zur Stilfibel, dem letzten Reservat monolithischer Epochenstil-Klischees. Was dringlich wäre, ist eine Anti-Stilfibel (an ihrem Konzept wird gearbeitet). Sie hätte eine wichtige aufklärerische, ja pädagogische Funktion zu erfüllen, denn die Vorstellung von den Stilepochen-Einheiten übt noch immer fatale Wirkungen aus. Ihre Festsetzung im Allgemeinbewußtsein seit der Mitte des 19. Jahrhunderts förderte die seltsame romantische Sehnsucht nach einem endlich wiederzuschaffenden verbindlichen Stil, dem ›Stil unserer Zeit‹, dem ›Stil der Zukunft‹ usw. Der Jugendstil ist die erste ganz bewußte internationale Bewegung gewesen, die das Ziel proklamierte, der neue allgemeinverbindliche Epochenstil zu sein. Ihm folgten darin der Expressionismus, die Bauhausbewegung (Funktionalismus als Stil!) und die ungenständliche Kunst, die in ihrer Breitenentfaltung schon gar nicht mehr als stilistische Einheit faßbar ist. Aber auch sie, die nonfigurative Malerei und Plastik, verschwommen als l'Art abstrait, doktrinär als konkrete Kunst bezeichnet, trat mit dem

Anspruch auf, *der* Ausdruck des 20. Jahrhunderts, ja des Zeitalters der Atomforschung und Raumfahrt und der Epoche einer anschaulich nicht mehr vorstellbaren Kosmologie zu sein.

Die Ausschließlichkeit, mit der die Wortführer eine solche Richtung oder Stilbewegung in neuerer Zeit als allein zukunftsfruchtig preisen, z. B. in den Ausstellungen ›documenta‹ II und III, basiert letzten Endes auf der Fehleinschätzung des Einheitscharakters historischer Stilepochen. Es ist dies die Vorderseite der Medaille, deren Revers das Verdikt ›chaotisch‹ anzeigt. Beide Aspekte bilden zusammen die Konsequenzen aus der kunsthistorischen Fiktion der Stilhomogenität ferner, ›besserer‹ Vergangenheiten – der eine im Rückblick die verworrene und höllische Gegenwart beklagend, der andere in der Ausschau nach paradiesischer Zukunft frohlockend. Stilpluralismus als Positivum ist beiden Betrachtungsweisen fremd oder suspekt. Dabei hat es immer nur vielstimmige Konzerte, also pluralistische Kunstepochen gegeben. Zeitweilig in den Vordergrund tretende Kräfte bestimmen meist nur relativ kurz den Klang des Orchesters und werden stets von Begleit- und Gegenstimmen hinterlegt oder herausgefordert. Daß eine gewisse Stilströmung über einen längeren Zeitraum herrscht, ist nur möglich, weil es daneben oder ›unterhalb‹ von ihr beherrschte, d. h. vielfach auch oppositionelle und unterdrückte Stiläußerungen gibt, zu denen sie kontrastiert – und weil sie von den politisch-ökonomisch tonangebenden Kräften durch Förderung und Aufträge getragen wird. Ein herrschender Stil ist immer ein Stil von Herrschenden.

Um die Polarität Klassizismus – Antiklassizismus auch in dieser Hinsicht zu erläutern, sei angedeutet, daß Klassizismus fast immer in einer Beziehung zu autoritären Herrschaftsformen steht. Die antikisierende giebelgekrönte Säulenvorhalle nach dem Muster des römischen Pantheon ist dafür eines der Leitbilder. Ob an St. Peter in Rom oder an der Kolonnade des Louvre, ob an St. Paul's in London oder am Panthéon, an Sainte Madeleine oder am Palais Bourbon in Paris und an zahllosen weiteren Bauwerken, immer bezeichnet die Tempelfront höhere Weihen, Macht und geschichtlich bewährte Solidität. Theater, Museen, Gerichte, Börsen und Banken folgen diesem Anspruch, denn auch das siegreiche Bürgertum bemächtigt sich dieses Symbols. So verschieden die Klassizismen sind, insgesamt vertreten sie die Seite der normativen Ästhetik par excellence und gelten sinnbildhaft als Repräsentanz ›ewiger Mächte‹, die Dauer und Sekurität verbürgen. Daher der Barock-Klassizismus als herrschender Stil am Hofe und an der Akademie Ludwigs XIV., der englische palladianeske Staatsklassizismus von Inigo Jones, Christopher Wren usw., das napoleonische Empire, der hellenische Klassizismus deutscher Residenzen – in Berlin mit Langhans' Brandenburger Tor 1790 beginnend, in München mit Klenzes Propyläen 1846 bis 1862 etwa abschließend –, der zaristische Klassizismus in St. Petersburg (übrigens italienischer und deutscher Provenienz), der

an Motive in dieser russischen Residenz und des Berliner Brandenburger Tores anknüpfende wilhelminische Neoklassizismus der Deutschen Botschaft in St. Petersburg von Peter Behrens (1913), der Mussolini-Klassizismus, der Hitler-Klassizismus, der Stalin-Klassizismus usw. Immer geht es dabei um die Suggestion von Macht, Ordnung und Dauer, aber auch von lehrhafter Logik, Harmonie und Moral und um die Weihe höherer, das Religiöse streifender Gültigkeit, sei es von Souveränen oder Usurpatoren, von Bildungsidealen oder Regimedemonstrationen.

Im Mittelalter vertritt die Kirche die Position der herrschenden Macht. Daher finden sich an den Bauten der höchsten Repräsentanz, den Kathedralen, nicht zufällig auch transformierte Elemente antiker Herrschaftszeichen: die Säulen an den Portalen und Schiffspfeilern, die Dreiergruppen der Fassadenportale als christianisierte Triumphpforten, durch die man in das irdische Reich Christi tritt, Reliefs und Statuen an Portalen und Fassaden nach den Überlieferungen römischer Kaiserbauten, z. B. der erhaltenen Triumphpforte von Rom bis Reims. Gegen diese wachsende Entfaltung sichtbarer Machtdemonstration der Bischofskirchen und Benediktinerabteien gab es die Opposition der Reformorden. Das Bauideal der Zisterzienser in ihrer Frühzeit ist ein klarer Protest bewußter Demut im Verzicht auf Türme und aufwendige Fassaden, auf Skulpturenschmuck und figürliche Glasmalerei.

Daß die Zisterzienser fast ein halbes Jahrhundert und in manchen Gegenden noch länger bewußt an Grundprinzipien der ›romanischen‹ Massenbauweise in einer Zeit der sich rasch und vielgliedrig entwickelnden gotischen Skelettkonstruktion festhalten<sup>20</sup>, gehört ebenfalls in das Bild der Gegenkräfte, der Opposition zur Kathedrale. In dem Maße, in dem die Kathedralgotik schrittweise Eingang in die Zisterzienser-Architektur findet, z. B. in Pontigny, Pforta, Altenberg, Doberan und Fountains Abbey, schwindet im Orden auch die ursprüngliche asketische Reformgesinnung.

Den Zisterziensern folgen in einer zweiten Welle die Bettelorden, die den Dualismus nun in die Städte und selbst in die Bischofsresidenzen tragen. Ihre herben ›Gebetsscheunen‹ (Dehio) bilden vielfach den stärksten Kontrast zu Domen und Hauptpfarrkirchen.

Hier können nur mit wenigen Strichen flüchtige Hinweise auf Polaritäten, Dualismen, herrschende und oppositionelle Kräfte im Verlauf einiger Phänomengruppen der mittelalterlichen Kunst gegeben werden. Für alle Perioden gilt es, von den Polen her den Fächer aller zwischen ihnen liegenden Möglichkeiten zu erkennen, um der gesamten pluralistischen Stilstruktur einer Zeit näherzukommen.

Daß Stilpluralismus im Zeitalter der bürgerlichen Revolutionen und der fortschreitenden Demokratisierung deutlicher in

Erscheinung tritt, was negativ urteilend als ›chaotisch‹ bezeichnet wird, liegt natürlich auch in der politischen Zielsetzung dieses Prozesses. Es geht aber auch um den rein wissenschaftstheoretischen Abbau der monistischen Stilepochenlehre, deren Herkunft aus romantischen und hierarchischen Vorstellungen angedeutet wurde. Der methodische Ansatz dazu liegt also zunächst im Konstatieren von Polaritäten. Dieser Schritt ist als erster auszuführen, sollte aber nicht Selbstzweck sein, da jede geschichtliche Analyse nach Dualismen leicht in Schwarz-Weiß-Malerei gerät. Nach dem Abstecken von Polaritäten hat daher als nächster Schritt die Befragung des zwischen den Extremen liegenden Spannungsfeldes zu erfolgen. Dabei kann auch rein theoretisch durch ein Interpolieren vorgegangen werden, d. h. die zwischen den Polen vermuteten Punkte können vorerst auch abstrakt bestimmt werden. Denn es ist zu schließen, daß es zwischen den Eck-Phänomenen immer auch Zwischenerscheinungen geben muß, also etwa zwischen der ›Klassik‹ des reifen Dürer und der ›Antiklassik‹ Nithardt-Grünewalds Positionen, die tatsächlich durch die Namen Cranach, Altdorfer und Baldung-Grien, um nur drei bedeutendere Maler zu nennen, nachzuweisen sind. Als Ziel muß gelten, schließlich den ganzen Fächer an Möglichkeiten, d. h. an künstlerisch realisierten Lösungen, in einer Zeit zu erfassen, um deren stilpluralistische Struktur durchleuchten zu können. Es ist auch damit zu rechnen, daß durchaus nicht nur zwei Pole die Grenzen der Fächerbreite festlegen, sondern mehrere. Daher wurde von ›Eckphänomenen‹ gesprochen. Sie können zwischen sich ein polygonales Spannungsfeld besitzen. Ein solches Vieleck, ein Oktagon, wurde vom Verfasser für die Lage in der Malerei der Gegenwart bereits gelegentlich skizziert<sup>21</sup>. Nimmt man die Generationsschichtungen hinzu, so ergibt sich für das theoretische Schema ein Polyeder, um beim geometrischen Bilde zu bleiben. Selbstverständlich sind die Grenzen eines solchen stereometrischen Körpers viel zu starr, um ihn als historisches Zeit-Raum-Modell absolut nehmen zu können. Vielmehr müßte man ihn als oszillierendes Gebilde von sich Jahr für Jahr verändernder Gestalt bezeichnen, um dem schwer faßbaren Phänomen eines ›Geschichtszeitraumes‹ metaphorisch näherzukommen. Der ganze Vergleich wird nur benutzt, um Anhaltspunkte zu geben, auf welchen methodischen Wegen das Dilemma der ein- und ausgefahrenen alten Gleise der monistischen Stilepochenkunstgeschichte überwunden werden könnte. Gelingt dies gegen zähe Vorurteile und gegen die zur Selbstverständlichkeit gewordenen Gewohnheiten der Kunstwissenschaft, so wäre der Blick frei für eine neue, ausgewogenere Betrachtung von Vergangenheit und jeweiliger Gegenwart.

- \* Dieser Aufsatz wurde zuerst veröffentlicht in: *Argo*, Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag, hg. von M. Gosebruch u. L. Dittmann, Köln 1970, S. 77-95. Er wird mit freundlicher Erlaubnis des Verlags DuMont Schauberg, Köln, hier im Abdruck vorangestellt, weil er in dem Symposium zur Diskussion gestellt wurde.
- (1) Hans Sedlmayr, Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts. In: *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 74. Jg., 1955, S. 394-404.
  - (2) Jan Bialostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: *Stil und Ikonographie – Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden 1966, S. 9ff.
  - (3) Pierre Moisy, *Les églises des Jésuites de l'ancienne assistance de France*. Rome 1958, 2 Bde.
  - (4) Wolfgang Götz, Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Turmaufsatzes der Marienkirche in Berlin von C. G. Langhans. In: *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands, Historische Kommission zu Berlin*. Bd. II, Berlin 1962, S. 134-143. Dort auch in den Anmerkungen die wichtigste Literatur zur ›Gotik‹ im 17. und 18. Jahrhundert erwähnt und die Fragen von ›Nachgotik‹ und Neugotik und von Mischformen aus Barock und Gotik und Klassizismus und Gotik berührt. Vgl. ferner: Paul Frankl, *The Gothic; Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton 1960.
  - (5) Margot Pirr, *Die Architectura des Wendel Dietterlin 1598*. Gräfenhainichen 1940.  
Wendel Dietterlin, *Architectura 1598*. Neudruck der Originalausgabe mit einer Einführung im Anhang von H. G. Evers, Darmstadt 1965.
  - (6) Franz Roh, *Der verkannte Künstler*. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens. München 1948.
  - (7) T. S. Boase, *English Art 1100-1216*. Oxford 1953. – Vgl. zur Problematik auch: Otto Homburger, Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250. In: *Formositas Romanica* (Festschrift J. Gantner). Frauenfeld 1958, S. 31-45. Ferner: Willibald Sauerländer, *L'Europe Gothique, Points de vue critiques à propos d'une exposition*. In: *Revue de l'Art* 3, 1969, S. 83-92.
  - (8) Vf., ›L'Europe Gothique‹. – Zur Ausstellung im Pavillon de Flore, Louvre. In: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 362 vom 16. Juni 1968, Beilage Literatur und Kunst, S. 51f.
  - (9) Wladimir Weidlé, Über die kunstgeschichtlichen Begriffe ›Stil‹ und ›Sprache‹. In: Festschrift Hans Sedlmayr. München 1962, S. 102-115.
  - (10) Diagnostische Auswertungen von Phänomenen der Kultur- und Kunstgeschichte für ›Krankenbilder‹ Europas nahm bereits Egon Friedell vor in seinem geistreichen Monumental-Essay ›Kulturgeschichte der Neuzeit – Die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. 1927-31, Neuaufll. 1965.
  - (11) Vf., Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne. In: *Aachener Kunstblätter*, 30, 1965, S. 49-99.
  - (12) Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*. Leipzig 1926, 2. verb. Auflage 1928.
  - (13) Goethe und Schiller beurteilten das ihnen merkwürdige Phänomen Jean Paul (Richter) in mehrfachen Äußerungen einschränkend unter Hinweis auf dessen periphere Existenz: ›Richter in London, was wär er geworden, Richter in Hof ...‹. Doch kommen uns Heutigen Zweifel, ob Richter in London, Paris oder auch nur Weimar hätte gedeihen und das werden können, was er nun einmal in der Rollwenzlei und im Umkreis von Wunsiedel, Bayreuth und Hof wurde. An der Peripherie wachsen oft die seltsamsten Blumen.
  - (14) und (15) W. Pinder, (Zit. Anm. 12), 2. Auflage 1928, S. 79.
  - (16) W. Pinder, (Zit. Anm. 12), S. 80. Pinder begrüßte den Expressionismus und verteidigte ihn auch gegen die Angriffe der Nationalsozialisten, vor allem des Amtes Rosenberg, wie Pinders Rede im Schloß Dachau 1934 und mehrere spätere Äußerungen gegen die Aktion ›Entartete Kunst‹ belegen. Pinder sah aber im Suprematismus-Konstruktivismus und in der ungegenständlichen Malerei einen Irrweg. Die Gleichzeitigkeit dieser Erscheinungen schien ihm um 1926 ein Ausweis der chaotischen Situation.
  - (17) Vgl. den Nachweis bei: Franz Roth, Anm. 6.
  - (18) J. G. van Gelder, *Two Aspects of the Dutch Baroque. Reason and Emotion*. In: Festschrift für Erwin Panofsky (*De Artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*. Princeton, 2 Bde., Bd. 1., S. 445-453 (1961).
  - (19) Eugenio Battisti, *Hochrenaissance und Manierismus, Reihe ›Kunst der Welt‹*. Baden-Baden 1970.
  - (20) Vf., *Zisterzienser-Romanik. Kritische Gedanken zur jüngsten Literatur*. In: *Formositas Romanica – Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst – Festschrift Joseph Gantner*. Frauenfeld 1958, S. 151-180.
  - (21) Vf., *Menschenbilder in der Kunst*, 10. Darmstädter Gespräch ›Menschenbilder‹, 1968. Buchausgabe Darmstadt 1969, S. 171.