

HANS GERHARD EVERS

# SCHRIFTEN

PDF-Auszug des Aufsatzes

## Historismus und bildende Kunst

*Erstveröffentlichung:*

*Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 in München und Schloss Anif; Forschungsunternehmen »19. Jahrhundert« der Fritz Thyssen Stiftung. München, Prestel Verlag, 1965, S. 25-42.*

<https://archiv.evers.frydrych.org>

*Bitte beachten Sie auch das Buch von Hans Gerhard Evers*

*"Vom Historismus zum Funktionalismus", Holle-Verlag, 1967*

*Download unter <https://archiv.evers.frydrych.org/historismus.html>*

*und weitere Publikationen zum Thema: <https://archiv.evers.frydrych.org>*

*Technische Hochschule Darmstadt 1975*

## *Historismus und bildende Kunst*

Der Versuch, über den Historismus<sup>1</sup> nachzudenken, ist gleichbedeutend mit einem Versuch, über uns selber nachzudenken. Er wäre nur dann unabhängig von uns und von unseren eigenen Emotionen, wenn wir annehmen wollten, wir selber seien dem Historismus entwachsen, und wir lebten in einer Zeit, die einen einheitlichen Stil habe.

Diese Ansicht halte ich für eine Selbsttäuschung, auch wenn ich weiß, daß viele Kollegen ihr anhängen. Ich halte sie für eine jener großen Einseitigkeiten, die im Denken von Zeit zu Zeit eingesetzt werden, vergleichbar einer der technischen Überwältigungen, die im Zeitalter der Industrie unvermeidlich scheinen, um irgendeinen unmittelbaren, nächsten Zweck zu erreichen. Der wird dann auch erreicht. Zum Beispiel wird durch den Einsatz von motorgetriebenen, tiefgehenden Pflügen irgendeine dünne Erdkrume, die bisher mit der Hacke gelockert worden war, auf große Tiefe umgeschleudert. Das Ziel war: den Boden zu verbessern. Es kommt vor, daß an Stelle der erwünschten verdoppelten Fruchtbarkeit vielmehr eine Katastrophe eintritt, eine Erosion, eine Zerstörung des Haushalts der Natur. Ähnlich kann durch plötzlich forcierte Meinungen zwar ein nächstliegender und augenblicklicher Erfolg auf einem bestimmten Sektor erreicht werden. Aber es stellt sich später heraus, daß eine Wissens-Erosion damit verbunden war.

So hat die Behauptung, die in den zwanziger Jahren propagiert wurde, der Historismus sei überwunden und der einheitliche Stil des 20. Jahrhunderts sei gefunden, zu einer Art Ausrottung der Nachdenklichkeit geführt. Sie hat nicht nur den Historismus totgesagt, sondern auch bis heute die Besinnung darüber, was er eigentlich sei, verhindert. Und es gehört die offensichtliche Ratlosigkeit der Gegenwart dazu, um uns wieder zur eigenen Besinnung zurückzuführen und uns daran zu erinnern, daß wir Historiker sind, nicht aber Parteigänger eines einzigen Stils, nicht Parteigänger der Gegenwart allein.

Zur Unterstützung der Ansicht, daß wir in einem Zeitalter eines universalen Historismus leben, oder — mit einem anderen Schlagwort — in einem Zeitalter des »imaginären Museums«, führe ich aus der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« vom 7. September 1963 den Aufsatz »Die Jugend der modernen Lokale tanzt afrikanisch« von Helmut Günther an: »Das bedeutet aber nicht, daß die älteren Tanzstile von dem neuen verdrängt werden. Insgesamt stehen sich englischer, latein-amerikanischer und ekstatischer Stil selbständig gegenüber. Alle drei werden heute in Europa, Amerika, Afrika, Japan gepflegt.« Mir scheint diese Feststellung nüchtern und richtig zu sein. Sie ist so entwaffnend für die Gegenbehauptung, wir hätten einen einheitlichen Stil, daß ich mich mit Kollegen, die unsere Jugend und ihre Stil-Vielfalt nicht anerkennen, gar nicht streiten mag. Wenn die Jungen in den verschiedenen Stilen tanzen, dann ist es erwiesen, daß

sie eben in einem der wichtigsten lebenden Kulte nicht einem einzigen Stil folgen. Wenn man aber antworten wollte: das eben sei der Stil der Gegenwart, mehrere Stile zu haben: dann wäre ich vollkommen zufrieden; denn besser könnte man die Einheitlichkeit des Historismus nicht ausdrücken.

Um nun ein gewisses Nacheinander in die Überlegungen zu bringen, bei einem Anlaß, der eigentlich alles auf einmal ist, so sei zunächst darauf hingewiesen, daß ich eben schon den Ausdruck Historismus für zwei verschiedene Erscheinungsformen verwendet habe. Einerseits ist er eine Wirklichkeit, die immer vorhanden ist, und die uns in unserer lebendigen Gegenwart umgibt und einen Teil von ihr ausmacht. Andererseits aber wird der Historismus gleichgesetzt mit einer bestimmten, vergangenen kulturellen Periode, die im 19. Jahrhundert kulminiert, noch genauer gesprochen: in den beiden Generationen zwischen 1830 und 1890.

Da haben wir gleich ein merkwürdiges Phänomen zu verzeichnen. Wir sind es gewöhnt, daß kunstgeschichtliche Stile, nachdem sie sich ausgelebt haben, eine dunkle Periode durchlaufen, in der die Tendenzen in das Gegenteil umschlagen, in der das bisher Erstrebte verachtet und zurückgedrängt wird. Und dann erfolgt die Wiederaufnahme in der Enkel-Generation. Verwandte Züge werden entdeckt, und die einstmals begeistert begrüßte Gegenwart, die zu einer verhaßten Vergangenheit geworden war, wird zu einer historischen, mit wissenschaftlichen Methoden zu erforschenden Periode.

In dieser Weise wird in der Gegenwart der Jugendstil wieder entdeckt und erforscht, er spielt seine Rolle in der Produktion der Enkel. Das ist recht so, es kann nicht anders sein.

Aber: nach normalen historischen Gesetzen hätte der Historismus, der ja zeitlich vor dem Jugendstil lag, auch vor dem Jugendstil wieder entdeckt und wieder geschätzt werden müssen. Das ist einstweilen nicht geschehen, sondern der Historismus liegt auch heute noch als der letzte große weiße unerforschte Fleck auf unserer Landkarte des 19. Jahrhunderts. Wie ist das zu erklären?

Es hängt zunächst mit dem Worte Historismus selber zusammen. Nehmen wir das zunächst einmal als Stilbezeichnung. Dann wissen wir, daß fast alle Stilbezeichnungen zuerst Schmähdbezeichnungen waren, und daß sie sich dann von der Schmähdung ebenso wie von dem Sachbezug freigemacht haben und eben Stilbezeichnungen geworden sind. Barock war ein Schmähdname, heute ist es ein Wort für sich geworden und niemand denkt mehr daran, daß es ursprünglich »barock und monströs« hieß. Gotisch war ein Schmähdname, weil von den Italienern die Nichtitaliener, die gotischen Barbaren, so genannt wurden. Aber weder von der Schmähdung noch von den ehemaligen Völkern der Ostgoten und Westgoten ist das geringste übrig geblieben. Sogar bei dem Worte »Jugendstil« (oder »Art Nouveau«) ist eine ähnliche Verwandlung schon im Gange. Das Wort hat sich von der Emotion des Jugendlichen, des »Neuen«, schon gelöst, es ist schon eine Versachlichung eingetreten, die es uns möglich macht, diesen Begriff unbefangen zu benutzen.

So wäre also das allererste, was man erreichen müßte, daß der Ausdruck Historismus sich von der Sachbedeutung Historie vollkommen trennte, daß er ausgelugt wäre und dann als ein neu-bestimmtes Wort der wissenschaftlichen Sprache wieder zur unbefangenen Verfügung stünde. Der Historismus hätte dann mit der Historie ebensowenig etwas zu tun, wie die Gotik mit den Goten.

Einstweilen aber hat sich dieser Ausdruck von dem Wortinhalt, dem Historischen, noch nicht gelöst. Vielleicht geschieht das in wenigen Jahren, vielleicht in wenigen Monaten, vielleicht schon heute vormittag, indem wir darüber nachdenken.

Vielleicht. Aber es ist fraglich, ob die Auslaugung und Wiederfüllung bei dem Worte »Historismus« gelingen wird.

Der Begriff Historismus ist einerseits noch zu sehr mit der Sachbedeutung des »Historischen« erfüllt.

Was ist Historismus?

Die beiden äußersten Möglichkeiten der Bewertung finden wir einerseits bei Nikolaus Pevsner: »Historizismus ist die Tendenz, an die Macht der Geschichte in einem solchen Maße zu glauben, daß ursprüngliches Handeln erstickt und durch ein Tun ersetzt wird, das von einem Präzedenzfall einer bestimmten Zeit inspiriert ist<sup>2</sup>.« Andererseits bei Friedrich Meinecke<sup>3</sup>: »Das Aufkommen des Historismus war eine der größten geistigen Revolutionen, die das abendländische Denken erlebt hat.«

Lassen wir die Gegenbemerkung: das eine Mal sei vom Historizismus, das andere Mal vom Historismus, das eine Mal von einer architektonischen, das andere Mal von einer literarischen Produktion die Rede, vorläufig beiseite, halten wir nur fest: daß mit den zwei Ableitungen von dem gleichen Stamm »Historie« eine kulturelle Bewegung bezeichnet ist, die von dem einen Gelehrten für eine der größten Revolutionen gehalten wird, von dem anderen Gelehrten jedoch für das Gegenteil von Revolution, nämlich für Schwäche und Wiederholung.

Halten wir aber fest: daß beide Ableitungen auch übereinstimmen, nämlich darin, daß sie eine unumkehrbare Reihenfolge setzen. Nämlich die Reihenfolge: erst komme das geschichtliche Ereignis, dann komme die Erinnerung an das geschichtliche Ereignis. Oder: erst komme der originale Stil, dann komme die Stilwiederholung.

Erst kommt die Historie, dann kommt der Historismus? Der Historismus ist immer dasjenige, was hinterher kommt?

Um diese Feststellung oder Behauptung treffen zu können, muß man der Überzeugung sein, daß die Zeit, oder wenigstens die geschichtliche Zeit, einläufig sei, daß sie ablaufe, davon laufe, immer in der gleichen Richtung.

Ich brauche nicht zu belegen, daß diese Auffassung von der geschichtlichen Zeit in der Tat während des 19. Jahrhunderts vorherrschend gewesen ist. Woher die Zeit gekommen sei und wohin sie laufen werde, darüber hat — meines Wis-

sens — die Geschichtswissenschaft selber keine Antwort gegeben, während die jüdisch-christliche Theologie die festen Daten der Welterschaffung durch Gott und des Jüngsten Gerichtes durch Gott gesetzt hat, also den »Heilsplan«, wie ihn Karl Löwith dargestellt hat<sup>4</sup>.

Das 19. Jahrhundert war in dieser Grundüberzeugung von der gerichteten Zeit sogar besonders eifrig: es übertrieb sie noch durch die Vorstellung vom »Fortschritt«. Wie weit der Gedanke vom Fortschritt überhaupt bei allen Denkansätzen des 19. Jahrhunderts grundlegend ist, auch bei der Lehre von den Stilen, wie weit also es überhaupt einen Sinn hat, von einem Hintereinander der Stile (dem »Gänsemarsch« nach Pinder) noch zu sprechen, seitdem der Gedanke des Fortschritts aufgegeben ist (wenigstens nehme ich nicht an, daß er von Kunsthistorikern noch vertreten wird), das mögen andere Denker untersuchen.

Aber: die Grundvorstellung von der ablaufenden, von der nach einer Richtung laufenden Zeit, ist nur eine der möglichen Denkformen. In anderen Kulturen — und neuerdings unüberhörbar auch bei uns — steht daneben oder sogar dagegen die Grundvorstellung von der zyklischen Zeit.

Diese zyklische Zeit ist im Leben des Menschen so wichtig, daß man sie an den Anfang der Zeit-Empfindung stellen muß. Tag-und-Nacht ist der erste entscheidende zyklische Zeitvorgang. Man kann ihn nicht in ein Hintereinander ordnen. Es hat keinen Sinn, zu sagen, die Nacht komme hinter dem Tag, weil ebenso der Tag hinter der Nacht kommt. Der Monat ist die zweite zyklische Zeit, tief eingreifend in das Leben der Frau. Das Jahr ist der dritte zyklische Zeitablauf. Er ist so bestimmend, daß auch die geschichtliche Zeit, die im übrigen als gestreckt und einläufig gedacht wird, doch mit numerierten Jahren bezeichnet wird. Die Jahre, und nicht die historischen Ereignisse werden gezählt — das ist der grandiose Triumph der zyklischen Zeit über die gestreckte Zeit, es ist das Eingeständnis der gestreckten Zeit, daß es ihr nicht gelingt, überzeugende Perioden nachzuweisen, mit denen sie ihre eigene Vorstellung verwissenschaftlichen oder »bilden« kann. Denn die Zählung von Eins bis Hundert, oder bis Tausend, oder bis 1963, ist ja keine historisch-sinnvolle Angabe, keine wissenschaftliche Periode, keine bildliche Zeit.

Über das Jahr hinaus gibt es die ebenfalls noch unbestreitbaren Zyklen des Menschenlebens, der Generationen. Und dann folgen diejenigen Zyklen, an deren Darstellung sowohl die Geschichtswissenschaft als auch vor allem die Kunstgeschichte arbeitet, Zyklen, die man mit Hilfsworten bezeichnet, zum Beispiel Reich, oder Volk, oder Stil, oder Kultur — alles das wird mit zyklischen Worten, mit Werden-und-Vergehen, mit Früh-Hoch-Spätstil und dergleichen benannt. Wir Kunsthistoriker haben in diesem wissenschaftlichen Bemühen eine bedeutende Aufgabe. Das zyklische Denken ist von Kunsthistorikern, voran von Winkelmann, ausgebildet worden, es wird von uns immer feiner geschärft — und darin ist doch auch eine Übereinstimmung jetzt vorhanden, daß es nicht mehr möglich ist, die unzähligen Stile und die unzähligen kunsthistorischen

Zyklen, die wir in den unzähligen Kulturen festgestellt haben, zu einer einzigen und einheitlichen »Geschichte«, zu einem einheitlichen und einzigen Geschichtsablauf zusammenzuordnen.

Es gibt »Bilder«, wie man sich diese verschiedenen Zeiten vorstellen kann. Die gerichtete, einläufige Zeit pflegt man sich in der Form der schnurgeraden Straße zu denken. Man sagt manchmal sogar Pappel-Allee; diejenigen sagen so, die die Fragwürdigkeit des einläufigen Geschichtsbildes schon durchschaut haben und es ein wenig ironisieren wollen, weil man bekanntlich nicht imstande ist, bei der Verfolgung einer schnurgeraden Pappel-Allee nach rechts und links zu schauen — man ist im Scheinwerferzwang und kann immer nur geradeaus starren.

Wenn ich angeben sollte, wie diese einläufige Geschichtszeit in einem monumentalen Beispiel der Bildenden Kunst verwirklicht worden ist, so würde ich auf die Straße der Uffizien in Florenz hinweisen, erbaut von Giorgio Vasari, 1560—1585. (Indirekt ist jedes perspektivisch gebaute Bild ein Beispiel.)

Die monumentalen Möglichkeiten der zyklischen Zeit sind am großartigsten in den römischen Staatssäulen, zum Beispiel in der Trajans- und in der Marc-Aurelsäule ausgebildet. Daß dabei auch noch die Variation der Schraubung hinzukommt, die Wiederkehr nicht auf den gleichen Punkt, sondern auf einen Punkt, der seinerseits inzwischen weitergerückt ist, ist nur ein weiterer Anlaß, dieses Denken in der zyklischen Zeit, in der Spirale, als eine Grundvorstellung uns immer gegenwärtig zu halten. Viel mehr von dem, was ein Mensch während seines Lebens erlebt, geht in der zyklischen Zeit vor als in der gestreckten Zeit. Im Inneren der Trajanssäule war die Asche des Kaisers in goldener Urne beigesetzt. Der Verewigte, aus dem Inneren, sah die Ereignisse seines Lebens um sich kreisen — die gleiche Vorstellung, die jeder frühgeschichtlichen Bestattung in einer Toturne zugrunde liegt und ihre Bemalung sinnvoll macht.

Und nun kommt der entscheidende Punkt: im zyklischen Geschichtsdenken gibt es keine Anordnung, nach welcher das Eine notwendig früher wäre als das Andere. Es gibt nicht die Möglichkeit, zu denken: erst muß der Tag da sein, damit die Nacht folgen kann. Oder: erst muß die Revolution da sein, damit sich das revolutionäre Denken entwickeln kann. Nein, vielmehr umgekehrt: erst muß das revolutionäre Denken da sein, damit sich die Revolution entladen kann. Also auch nicht: erst muß die Historie da sein, damit sich der Historismus anhängen kann. Nein, vielmehr umgekehrt: erst muß die Fähigkeit zum Geschichtlichen sich gebildet haben, damit sie sich dann in einem geschichtlichen Ereignis zusammenballen und entladen kann.

Ich halte, wie Sie sehen, die Geschichte nicht für einen Ablauf, sondern primär für eine Kraft. Ich würde nicht sagen: geschichtlich ist das, was wirksam geworden ist. Sondern umgekehrt: die Fähigkeit zur Geschichte, die Geschichtsträchtigkeit, muß sich komprimiert haben, damit es zu irgendeinem Vorgang kommen kann, der geschichtlich genannt werden kann, der nicht so gleichgültig und zeitlos ist wie das Fallen des Apfels vom Baum.

Also: zuerst muß der Historismus da sein, damit sich etwas entladen kann, was historisch genannt werden kann. Wenn die Herausgeber des Prachtbandes von der Ausstellung, die in Frankreich »Sources du 20-ème siècle« hieß, im Deutschen den Titel »Durchbruch zum 20. Jahrhundert« gewählt haben, so sagt dieser Titel erstens: daß wir *hier* sind, nämlich in unserem 20. Jahrhundert, und daß das übrige *dort* war, nämlich in einer niemals wiederkehrenden Vergangenheit. Aber andererseits sagt der gleiche Titel: daß es sich um einen »Durchbruch« handelt, also um einen Wall, der durchbrochen werden mußte. Ein Wall? Doch nicht bloß ein negativer Wall? Das gibt es gar nicht. Vielmehr ein Wall, der die entscheidende Voraussetzung für jeden Durchbruch geleistet hat, nämlich die Stauung. Ohne Stauung kein Durchbruch. Also: der Historismus wäre dann die aufladende, die mütterliche Stauung, die Kulminierung der Kräfte, aus der dieser männliche Durchbruch erfolgen konnte. Denn aus sich selbst konnte er doch nicht durchbrechen. Das würde bedeuten: das 20. Jahrhundert ist der Erbe, aber nicht der Gegensatz des 19. Jahrhunderts.

Indem der Historismus etwas zu einer individuellen Zeit wiederholt, indem zum Beispiel während des 19. Jahrhunderts die sogenannten Kunststile wiederholt werden, sind für dieses Jahrhundert die Wiederholungen primäre Geschichtsvorgänge. Umgekehrt: indem das scheinbar-primäre geschichtliche Ereignis irgend etwas abschließt oder beginnt, indem es als etwas Bereits-Bekanntes erkannt wird, indem es benannt wird, zum Beispiel als »Ermordung Caesars«, ist es eine Wiederholung, nämlich die soundsovielte Ermordung, die fast rituelle Ermordung, nur eben mit dem nächsten Opfer.

Die rituelle Wiederholung: ein Begriff aus der Völkerkunde. Solange die Geschichtswissenschaft von der Auffassung beherrscht war, die Zeit sei ein gerichteter Ablauf, bot sie wenig Platz für die Ethnologie, die sich in folgedessen im 19. Jahrhundert sagen lassen mußte, die außereuropäischen Völker seien unhistorisch, außerhistorisch, prähistorisch. Denn daß das zyklische Denken auch eine Form des Geschichts-Verständnisses ist, konnte man nicht sehen.

Der Begriff des Historismus ist noch mit Emotionen gefüllt, ja sogar mit Sentimentalitäten. Hier bitte ich den Kollegen Pevsner um Entschuldigung, wenn ich seinen Text anführe — nicht als ob ich ihn auf seine Sätze festnageln wollte, sondern weil ich ihn bitten möchte, sie erneut zu überdenken und entweder zu begründen oder zu modifizieren.

Herr Pevsner sagt: »Natürlich ist jede Wiederaufnahme von Stilen der Vergangenheit ein Zeichen von Schwäche.« Und: »In diesem Sinne (nämlich der Erstickung ursprünglichen Handelns) richtete sich im 19. Jahrhundert, wenn man die Philosophie als Beispiel aufführt, das Hauptinteresse der Philosophen auf die Geschichte der Philosophie auf Kosten neuer Systeme; bei der Theologie galt das Hauptinteresse, wieder auf Kosten neuer Zusammenhänge, der Geschichte der Theologie.«

Wenn man einem Vorgang Schwäche nachsagt, dann könnte das bedeuten, daß man das Gegenteil, nämlich die Stärke, besonders liebt. Das wäre in ähnlicher Weise sentimental, wie wenn man das Alter herabsetzt, weil man die Jugend besonders liebt, oder wie wenn man Gedichte besonders schön findet, wenn sie vom Frühling handeln.

In der Philosophie haben wir, allein im deutschen Sprachraum, nebeneinander und nacheinander im 19. Jahrhundert: Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Dilthey und andere. Dazu die Philosophen in den anderen Sprachräumen. Wo gibt es eine so überwältigende Reihe von schöpferischen Geistern in einem anderen Jahrhundert? Wie kann man das 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der Philosophie als schwächlich bezeichnen?

Offenbar meint Herr Pevsner nicht diese hervorragenden Männer, sondern er meint die Philosophie-Professoren. Aber: das 19. Jahrhundert hat während seiner Entfaltung die Vermehrung der europäischen Menschheit auf die dreifache bis vierfache Zahl gezeitigt. Während am Anfang des Jahrhunderts immerhin die Hauptstädte der anderen großen Kulturen, der islamischen, der chinesischen, der indischen, der japanischen, noch mit eigenen Formen und annähernd gleichgroßen Bevölkerungszahlen antraten, war am Ende des Jahrhunderts die absolute Dominanz der europäischen Kultur über den ganzen Erdball vollendet. Wir werden nicht darüber reden, ob es zum Heil oder zum Unheil war, für uns und für die anderen. Aber es ist doch sinnlos, diesen Vorgang als Zeichen von Schwäche ausdeuten zu wollen. Wenn überhaupt Werte und Worte einen Sinn haben, dann muß man doch das 19. Jahrhundert als eine unvorstellbare Kraftentfaltung des europäischen Abendlandes darstellen.

Was haben darin die Philosophen zu tun? Sie bringen eine imponierende Reihe von schöpferischen Geistern hervor, deren Systeme und Werke nunmehr unserem nachfolgenden Jahrhundert die Aufgaben stellen. Aber daneben muß es doch die Lehrer geben, die die vervielfachte Schar von Schülern unterrichten, die den Anschluß der Neugeborenen und der Kolonisierten an die abendländische Kultur erreichen und sichern. Es muß doch uns selber geben, die Lehrer, die weitergeben und lehren, was gelernt und gelehrt werden muß. Es hat vielleicht zehntausend Lehrer in Philosophie gegeben in allen Ländern des abendländischen Einflusses. Wo kämen wir denn hin, wenn sie alle eigene Systeme hätten erfinden wollen, wenn sie nicht begriffen hätten, daß sie Lehrer sein mußten, gute Lehrer.

Und vollends die Theologie! Es mag hunderttausend, es mag Millionen von Pastoren und Kaplanen und Theologen gegeben haben, die Konfirmandenunterricht und Firmelungsunterricht und Theologiestudium lehrten. Wo wären wir hingekommen, wenn sie alle eigene Sekten hätten gründen wollen, oder eigene Religionen? Seien wir doch froh, danken wir es ihnen doch, daß auch jetzt noch das Abendland ein christliches Abendland genannt werden kann, danken wir es ihnen doch, daß sie gelehrt haben! Man kann doch nicht einem Lehrer vorwerfen, es sei ein Zeichen von Schwäche, daß er Lehrer sei?



Wie gesagt: das 19. Jahrhundert hat die Kultur der abendländischen Völker auf dem ganzen Erdball durchgesetzt. Wer setzt etwas durch? Es ist doch wiederum nur eine These, daß es die großen Einzelnen seien. Das 19. Jahrhundert hat zwar die Lieblingsidee vom großen Individuum gehabt, Mommsen zum Beispiel von Julius Caesar. Das gleiche 19. Jahrhundert hat aber, mit Tolstoi, auch die entgegengesetzte Denkweise hervorgehen sehen, die Absage an die Heldenverehrung, die Entlarvung der angeblich großen Figuren. Wir auf unserem Felde der Kunstgeschichte können zeigen, wie es ganz umfassende Leistungen und Verwandlungen gibt, die mit unseren Erkenntnismitteln nicht auf Einzelne zurückzuführen sind, sondern auf Viele. Es ist unmöglich, den Hellenismus auf einzelne Menschen zurückzuführen, unmöglich, die Kulturleistung der römischen Kaiserzeit oder diejenige des frühen Christentums auf einzelne Männer und Künstler zurückzuführen — und doch haben diese Bewegungen die gesamte Zeit und die gesamte Kunst verwandelt. Es stimmt nicht, wenn man antwortet: es liege nur an unserer mangelnden geschichtlichen Kenntnis, daß wir nicht auf die Einzelnen kommen. Wir kommen nie auf sie. Auch ihre Zeitgenossen haben sie nicht gesehen, sonst hätten sie ihre Namen überliefert. Und es ist ganz unmodern gedacht, gar nicht im Stil des 20. Jahrhunderts, wenn man immer nur nach den Einzelnen sucht. Wir wissen doch: daß der einzelne Mensch der prähistorischen Zeit dem Höhlenbären nicht gewachsen war. Aber als Horde war der Mensch jedem Höhlenbären überlegen und konnte ihn ausrotten. Hordenjagd: im einzelnen ist sie nicht so heldisch, als Ganzes aber viel wirkungsvoller und unbarmherziger als jede andere Jagd. Heute nennen wir das »Teamwork« — das ist genauso eine Sprechweise des 20. Jahrhunderts wie »Horde« —, das eine aus dem Vergleich mit der Industrie oder der Wissenschaft genommen, das andere aus dem Vergleich mit der prähistorischen Forschung — beides moderne Denkweisen, jedenfalls moderner als Heldenverehrung. In diesem Sinne: nicht die Einzelnen haben die Kultur des Abendlandes über den ganzen Erdball verbreitet, sondern der Historismus hat es getan. Weil der Historismus hervorragend funktioniert. Als Leistung, als Durchschlagskraft, als Effizienz ist der Historismus allen anderen Stilen überlegen, von denen wir Kenntnis haben — nur der Hellenismus ist vergleichbar. Die Gotik? Hat ja nicht einmal das nahe gelegene und nahe verwandte Italien überwältigen können. Die Renaissance? Ist an den Grenzen des Islam, der orthodoxen griechischen Kirche steckengeblieben. Und so weiter.

Worin ist der Erfolg der Horde begründet? In dem planvollen Zusammenwirken. Weshalb kann der Stand der Lehrer etwas erreichen? Weil Lehre mit Wissenschaft verbunden ist, weil das Zusammenwirken der Lehrer zur Forschung wird. Wenn der Historismus während des 19. Jahrhunderts über die ganze Erde verbreitet werden konnte, so deshalb, weil er verwissenschaftlicht war, weil er mit Forschung und Lehre eine Einheit eingegangen war. (Daß die Wissenschaft ein Teamwork ist, auch schon im 19. Jahrhundert, brauchen wir, trotz allem Respekt für den bedeutenden einzelnen Wissenschaftler, nicht zu betonen.)

Also: im Historismus ist die Kunst mit Wissenschaft verbunden, und zwar mit der historischen Forschung. Muß uns das erschrecken? Sollen wir einstimmen in die Behauptung: das sei ein Widerspruch in sich selber, das sei eben das Unmögliche? Alle diese Aufschreie sind doch die Selbstbezogenheiten, die Selbstgefälligkeiten der Künstler am Anfang unseres Jahrhunderts und werden bezahlt mit der Erosion des Nachdenkens.

In gleicher Weise können wir von Picasso hören: die Renaissance sei eine Sackgasse gewesen, die Kunst der Griechen sei ein Irrtum gewesen. Allen Respekt vor Picasso, aber doch keinen Respekt vor einem Dilettantismus in Sachen früherer Kunst.

Vielmehr: So wie die Kunst der Renaissance sich mit naturwissenschaftlicher Richtigkeit vereinigt hat und dadurch unwiderstehlich geworden ist und vierhundert Jahre hindurch der einzige Hauptstrom der Kunst der Welt gewesen ist, neben dem es in keinem anderen Kulturkreis etwas Vergleichbares gegeben hat — so hat sich während des 19. Jahrhunderts die Kunst mit der geschichtswissenschaftlichen Richtigkeit verbunden. Diese Verbindung war ebenso möglich und war jedenfalls ganz außerordentlich wirksam. Ihre Erforschung beginnt eben jetzt. Über ihre Bedeutung können wir noch kein Urteil abgeben: weil wir den Historismus bisher nur im Affekt abgelehnt haben und infolgedessen noch nicht kennen.

Und heute? Indem die Kunst versucht, den Zusammenhang mit der Geschichtswissenschaft zu lösen, indem sie auch der naturwissenschaftlichen Perspektive absagt, hat sie gleichwohl sich dem Experimentieren leidenschaftlich ergeben, und das verbindet sie wohl noch immer mit der Naturwissenschaft. Außerdem hat sich heute die Kunst der Architektur in einen Bund mit der Industrie eingelassen und die Kunst insgesamt in einen Bund mit der Reklametechnik.

Vielleicht gelingt es, den Historismus noch näher zu definieren. Sollte man beginnen mit dem Versuch: Historismus ist eine Form, die wiederholt, was es als Form schon einmal gegeben hat? Oder sollte man versuchen, die Definition, die Enrico Crispolti vom »Ecllettismo« gegeben hat, auf den Historismus zu übertragen? Er sagt: »Eklektizismus ist die Tendenz, figurative Elemente von verschiedenem Ursprung bewußt zu sammeln und miteinander zu vereinen, die man mit ihren Kennzeichen schon erfaßt hat und die als solche erkennbar bleiben, ohne daß aus ihrer Zusammenstellung eine neue Stilsynthese entsteht.«

Hier müssen wir zunächst einmal sagen, daß es eine vorgefaßte Meinung ist: das Neue sei besser als das Alte. Wesentliche und auch von uns verehrte Zeiten haben anders gedacht. Die mittelalterlichen Christen — wenigstens wird uns das jetzt so dargestellt — wollten sich durch die großen Beispiele in der Vergangenheit bestätigt wissen, durch Christi Opfertod vor allem, aber auch durch das vorbildliche Verhalten der Apostel und der anderen Heiligen. Man kann das fortsetzen: daß der archaische Mensch in allen Welten — wenigstens wird uns das

jetzt so dargestellt — sich in den mythischen Vorgängen der Vorzeit bestätigt und gedeutet wissen wollte. Also zum Beispiel die Griechen in den Mythen der Königsgeschlechter, die sie von den klassischen Tragödien sich wiederum neu deuten ließen. Jetzt im Augenblick möchten wir uns — wenigstens man sagt uns so — bestätigt wissen in irgendeiner Zukunft, die es einmal geben soll, also in einem Fortschritt.

Andere Zeiten haben die Werte des Vergangenen, gerade der erkennbaren Vergangenheit, sorgfältig gesammelt und sorgfältig in das neu zu errichtende Werk eingesetzt. Wenn die früh-christlichen Basiliken verschiedene Säulenschäfte, verschiedene Architrave aus den alten Bauten verwendeten, dann keineswegs, weil sie keine ausreichende Zahl von passenden Säulenschäften beschaffen konnten, oder — noch kläglich gedacht — weil sie keine eigenen Säulenschäfte herstellen konnten, sondern weil sie in dieser Zusammenstellung die höhere Kostbarkeit sahen. Das ganze Feld der Reliquienverehrung gehört hierher, das ganze Feld der Wiederverwendung der Edelsteine.

Das ist nach meiner Meinung eine Kern-Erkenntnis für den Historismus. Es ist grundsätzlich falsch, wenn man sich den historistischen Künstler wie jemanden vorstellt, der eigentlich lieber das Original haben wollte, das originale Werk oder den originalen Stil, oder der eigentlich lieber einen eigenen Stil erschaffen würde, und der nur deshalb, weil er das Original nicht bekommen kann, den Historismus anwendet. (Darüber habe ich ausführlich in meinem Herrenchiemsee-Aufsatz gehandelt<sup>5</sup>.) Nein, der historistische Künstler will die historischen Stile wie Kostbarkeiten, wie Reliquien sammeln und zur Geltung bringen. Er will sie, wie Edelsteine, in Gold fassen, er will sie einsetzen in eine Konzeption, die durchaus die *seine* ist. Daher ist nicht derjenige im strengen Sinn ein Historist, der partiell einem bestimmten Stil huldigt, also nicht der eingeschworene Klassizist Klenze, oder der eingeschworene Gotizist Reichensperger. Dagegen ganz echte Historisten sind Ludwig I. von Bayern und Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, diejenigen, die bewußt mehrere Stile gesammelt haben. Ludwig I., wohl der größte historistische Bauherr überhaupt, hat eine mittlere deutsche Residenz durch seinen Historismus zu einer Kunst-Hauptstadt des 19. Jahrhunderts gemacht.

Und nun muß man sich nur angewöhnen, statt der diffamierenden Worte für diesen Vorgang, die wir dem 19. Jahrhundert nachreden würden, vielmehr die ehrenden Worte zu wählen, die wir für unser 20. Jahrhundert brauchen.

Also: Manet malt in seinem »Frühstück im Grünen« eine Gruppe von Menschen, in der eine unbedeckte Frau neben zwei bedeckten Männern sitzt. Diese Zusammenstellung erregte damals ein sittliches Befremden, das mag auf sich beruhen. Was die Zeitgenossen nicht wußten, was die Kunstgeschichts-Forschung erst nach dreißig Jahren nachgewiesen hat, ist: daß diese Gruppe auf einen Kupferstich von Marcantonio Raimondi und auf eine Komposition von Raffael zurückgeht. Und zwar sehr genau. Wie hätten die Zeitgenossen, wenn sie es gewußt

hätten, anders darauf reagieren können, als mit dem Argument: Manet habe sich selber eine solche Gruppierung nicht zugetraut, er habe die Krücke einer schon geformten Gruppe benutzt, ein Vorbild aus historischer Zeit und von einem historischen Meister, nämlich Raffael. Dieser Vorgang sei also ein klarer Vorgang für Historismus in der Malerei. Wir dagegen setzen andere Vokabeln ein. Wir sagen: selbstverständlich hätte er selber eine Gruppe bauen können. Aber er wollte nicht. Er wollte vielmehr die alte Gruppe wie eine Reliquie verwenden. Er wollte sie verfremden, indem er sie in eine neue, unerwartete Umgebung setzte. Er wollte sie sogar in sich selber verfremden und erfand die Bekleidung für die beiden männlichen Figuren. Das heißt: Manets Bild ist das kraftvolle Beispiel eines kritischen Probierens, eines kritischen Experimentierens. Das Einbauen der früheren Stücke meint nicht, es solle das gleiche wiederholt werden, es meint vielmehr: es soll probiert werden, wie es sich in einer fremden Umgebung ausnimmt. Es ist der Montier-Trieb dahinter. Sicher hat Manet vollkommen bewußt ein Stück Renaissance einmontiert in sein modernes Bild. Also, um gleich mit den modernen Vokabeln fortzufahren: die Artistik der Collagen und der Klebebilder, der Kubisten und der Dadaisten, ist die legitime Fortsetzung der Versuche, die der Historismus begonnen hat. Die Maler des 19. und des 20. Jahrhunderts führen auf der kleineren und privaten Ebene der Malerei durch, was die Baumeister des 19. Jahrhunderts auf der ungleich größeren Raum-Ebene der ganzen Stadt, ja der ganzen Länder, verwirklicht haben.

Also die Absichten der Montierung, der Verfremdung, des Experimentes sind im Historismus nicht zu verkennen. Sie gehören zusammen mit der Verwissenschaftlichung, die auch schon als Element des Historismus genannt worden ist.

Es kommt zu der Verwissenschaftlichung noch etwas hinzu, was den Historismus des 19. Jahrhunderts von den vergleichbaren Formexperimenten anderer Jahrhunderte sehr unterscheidet. Nämlich die Literarisierung. Es genügt nicht, als Gleichung aufzustellen: ein Vorbild in der bildenden Kunst früherer Zeiten, eine Nachahmung in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts — das sei Historismus. Dabei würde noch Form aus Form gezogen sein — was immer zu einer Formumwandlung führen würde (Pinder über den Manierismus). Sondern: die Neuschöpfung (oder Nachahmung) des 19. Jahrhunderts geht nicht unmittelbar auf die früher gebildete Form zurück, sondern zunächst auf eine literarische Meinung von dieser Form. Sie stützt sich zunächst auf Literatur, nicht unmittelbar auf die Anschauung.

Das ist der Fall in dem weiten Bereich der historistischen Malerei — von Füßli über Cornelius und Delacroix zu Menzel und Piloty und zu unzähligen Malern großen und kleinen Formates, die die literarischen Stoffe der Dichtung zum Vorwurf genommen haben. Nicht bloß die Bibel — und der Übergang, der aus den Texten des Alten und des Neuen Testaments nicht mehr ewig wiederkehrende Gegenwarten, sondern historische Ereignisse gemacht hat, ist sehr differenziert und liegt weit zurück; für Rembrandt war die Bibel schon zu einem Teil ein Ge-

schichtsbuch, nicht einfach ein Gegenwartsbuch — sondern ebenso die Ilias, das Nibelungenlied, Shakespeare, Ossian, Faust, Tasso und so weiter.

Eine solche Übertragung ins Literarische liegt aber auch vor, seitdem die wissenschaftliche Kunstgeschichte eine wirkliche Macht für die bildenden Künstler geworden ist, also spätestens seit Winckelmann. Die bildende Kunst des Mittelalters ist nicht von den bildenden Künstlern entdeckt, sondern von den Literaten und von den Historikern. Die Lehre von den »Stilen« (darüber noch später) ist eine literarische Konzeption, nicht eine bildkünstlerische. Also: der Historismus sucht nicht einfach das Verhältnis zu einem Bildwerk, zu einer künstlerischen Form der Vergangenheit, die es schon einmal gegeben hat. Sondern: zunächst ist der Historismus von einem literarischen Ruhm der vergangenen Zeit berührt, dann zu einer vorgefaßten, vorgeordneten Hinneigung zu diesem »goldenen Zeitalter« erwärmt, und erst dann ist der bildkünstlerische, der architektonische Historismus bereit, auch das bildkünstlerische Urbild zu untersuchen. Es ist eine Aneignung nach einem literarischen Konzept.

Wenn aber dem so ist, wäre wiederum der Schluß voreilig: also sei die somit entstehende Kultur schwächlich. Man darf nur sagen: sie ist mit dem Literarischen verbunden. Jede weitergehende Behauptung ist einstweilen unbewiesen, ist »sentimental«. Es ist ein Vorurteil, die bildende Kunst dürfe nicht mit der Literatur verschwistert sein — genau so wie es ein Vorurteil ist, sie dürfe nicht mit der Perspektive verbunden sein.

Wir sagten vorhin, es gibt zwei große Möglichkeiten, sich das Vergangene vorzustellen: die gerichtete, die ablaufende Zeit, und die zyklische, die wiederkehrende Zeit.

Wie kommt es, daß wir ein Werk wie den »Julius Caesar« von Shakespeare nicht als historistisches Stück empfinden, sondern als eine Tragödie von schöpferischer Unmittelbarkeit? Der Text ist neuerdings in einer Serie herausgegeben, in welcher jeweils ein auf geschichtliche Ereignisse zurückgehendes Theaterstück mit den Quellen verglichen und vorgeführt wird, in einer Ausgabe von Bernhard Kytzler<sup>6</sup>. Gar keine Frage: Shakespeare hat genau nach Plutarch gearbeitet, und zwar in der von Jacques Amyot 1559 kommentierten Ausgabe (in der englischen Übersetzung von Sir Thomas North), mit den Fehlern und Tugenden seiner Quelle. Also: er hat gehandelt wie ein historistischer Künstler auch. Worin liegt es, daß es eine Tragödie ist und nicht ein Geschichtsstück? Doch nicht bloß daran, daß die Aussprüche der Personen besonders schlagend und tief sinnig sind? Gerade diese Aussprüche hat Shakespeare in überraschend vielen Fällen einfach aus den Quellen abgeschrieben, also »montiert«.

Ich sehe einen wesentlichen Grund darin, daß Shakespeare das Moment der Begründung und der Folge, christlich ausgedrückt: den Zusammenhang von Schuld und Sühne, sokratisch: den Gegensatz von Vernunft und Leidenschaft, herausgearbeitet hat. Und das ist, gegenüber dem einfachen Ablauf, ein Hinüberschieben auf das zyklische Denken, oder auf das mythische Denken. Jedenfalls

eine Absage an das einfache Hintereinander, wobei nichts vorbildlich und wiederanwendbar, das heißt möglicherweise wiederkehrend wäre. Und dafür ein Hereinwachsen in das Immer-Gültige, also das der Zeit Enthobene, also eben das Wiederkehrende.

Das Literarische aber, was im 19. Jahrhundert das Übergewicht bekommt, ist die geschärfte Denkform und Erzählungsform des Ablaufs, nicht der Wiederkehr. In immer stärkerem Maße geht die Geschichtsforschung dazu über, die geschichtlichen Stoffe nicht mehr in der Form von Beispielen zu verehren, die in gewissem Sinne alle gleichzeitig da sind, sondern sie in der Form des strengsten Hintereinander zu schildern, und außerdem in der Form von Individuen, Unvereinbarkeiten, Unwiederholbarkeiten.

Die Konsequenz dieser strengen Verstreckung der Zeit hat nicht die Architektur zu ziehen versucht. Sie bleibt vielmehr im Bereich des Beispielhaften (München). Dagegen die Malerei ist gelehrig. Eine Anbetung der Könige im Mittelalter, eigentlich auch die Darstellung eines historisch weit zurückliegenden Ereignisses, war so sehr zum Immer-Wiederkehrenden geworden, daß die Historie verschwand. Kolumbus aber, der Amerika entdeckt, gemalt von Piloty, stellt das Abgelaufene, das Nicht-mehr-Wiederkehrende, die Haupt- und Staatsaktion dar. Dahinter kommt die Reportage, schließlich der Thriller.

Das Nachdenken über den Historismus wird erschwert, weil das 19. Jahrhundert den Begriff der Stile ausgebildet hat, und weil wir dem 19. Jahrhundert noch immer in der Verwendung dieses Wortes folgen, obwohl wir längst wissen, daß es schwierig ist, seine schillernden und vielartigen Bedeutungen auseinander zu lösen.

In der Kunstgeschichte wird die Fiktion aufrecht erhalten: es gebe einige originale Kunst, nämlich die sogenannten echten Stile. Der Historismus sei seinerseits kein Stil, sondern sei die abgeleitete, kopienhafte, schwächliche Anwendung dieser Stile in der Kunst, vornehmlich in der Baukunst. Diese ganze Denk-Verbindung ist nur möglich mit dem Hilfsbegriff des »Stils«.

Vermutlich wird man heute übereinstimmen, wenn man sagt: es hat *den Stil* überhaupt nie gegeben. Es hat nie einen gotischen Stil gegeben, nie einen dorischen, nie einen korinthischen Stil. Sondern Stil ist dasjenige Denkmuster, das die Gelehrten, an ihrem Anfang die griechischen und römischen Architektur-Theoretiker, Vitruv zum Beispiel, und hernach die Denker der Renaissance, dann die Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, als Klassifikation aufgestellt haben.

Der Ausdruck »Stil« ist ein Erkennens-Prinzip, eine Unterscheidung. Es gibt zwar den »Vierfüßler« oder den »Lippenblütler« nicht, aber gleichwohl eignen sich diese Ausdrücke, um für unser wissenschaftliches Denken Einteilungen, Klassifizierungen, Unterscheidungen festzulegen. In gleicher Weise ist durch den Stilbegriff das methodische Wissen der Kunstgeschichte von den kunstgeschichtlichen Vorgängen ganz außerordentlich geklärt worden.

Ganz verschiedenartiges ist mit dem gleichen Worte Stil bezeichnet worden. Zum Beispiel konnte der dorische und der ionische Stil nur für bestimmte Stammeseigentümlichkeiten der Griechen, bei gleicher Zeit, gelten. Der romanische und der gotische Stil waren (umgekehrt) eine Unterscheidung von zwei hintereinander folgenden Zeitphasen bei gleichbleibenden abendländischen Völkern. Ein Begriff wie der ägyptische oder der islamische Stil ist — nach unserer heutigen Kenntnis — vollends unzulänglich, gemessen an den Jahrtausende-weiten Zeiten mit ihren Gegensätzen, die gleichwohl als Stil zusammengefaßt werden sollten.

Wenn man den Menschen, die im französischen 13. Jahrhundert lebten, hätte mitteilen wollen, daß sie im gotischen Stil bauten, hätten sie es nicht verstanden. Schon deshalb nicht, weil sie einen anderen Stil nicht vor sich sahen, weil aber Stil immer die Unterscheidung von einem anderen Stil voraussetzt. Ich glaube nicht, daß man bestreiten kann, daß der Ausdruck »Stil« in der Kunstsprache der Renaissance entstanden ist, um die schlechte Manier von der guten Manier zu unterscheiden. Und ich bin auch weiter der Überzeugung, daß es die Stile nur pluralistisch geben kann, niemals aber einen einzigen Stil.

Man kann die verschiedenen Gestalten, die man Stile nennt, sich nicht anders klarmachen, als indem man Modelle herstellt. Nun, in dem sogenannten Historismus des 19. Jahrhunderts sind solche Modelle erstellt.

Hier kommen wir auf das besondere Selbstbewußtsein zu sprechen, mit welchem das 19. Jahrhundert seinen eigenen Historismus erlebt hat, der — ich wiederhole es — ein Problem und eine Möglichkeit auch außerhalb des 19. Jahrhunderts ist.

Man könnte zunächst versuchen, den Historismus für einen der »Ismen« des 19. und des 20. Jahrhunderts zu halten. Er wäre eine legitime Äußerung unserer Zeit, die ihre geistigen Vorgänge mit solchen Wortbildungen zu bezeichnen pflegt: Realismus, Impressionismus, Symbolismus, Kubismus und so weiter. Den Historismus aus dieser Reihe der »Ismen« herauszunehmen, würde kein Grund vorliegen — wenn er nicht eine viel weiter greifende Bedeutung als die anderen »Ismen« hätte.

Das 19. Jahrhundert hat seinen eigenen Historismus als minderwertig bezeichnet. Wie kommt das? Woher stammt das schlechte Gewissen?

Zunächst sollten wir wieder die Vokabel »schlechtes Gewissen« austauschen gegen »kritisches Gewissen« und damit zum Ausdruck bringen, daß das 19. Jahrhundert wesentlich von der Schicht der Bürger getragen ist, und daß eine der positiven Eigenschaften des Bürgers die Fähigkeit zur Kritik und sogar zur Selbstkritik ist.

Der kritische Intellekt neigt freilich dazu, sich selber nicht nur als einen Teil des Menschlichen anzusehen, sondern sich geradezu mit dem Menschlichen gleichzusetzen, das heißt also, das Selbst-Bewußtsein, das er in weitem Maße beherrscht, für den ganzen Menschen zu setzen. Die Tiefenpsychologie, die uns heute vor solchen Übertreibungen des Selbstbewußtseins zurückhält, wurde erst

gegen Ende des 19. Jahrhunderts erforscht und wirksam. Man kann sagen: der bürgerliche Mensch des 19. Jahrhunderts hielt sich für identisch mit seinem Intellekt und neigte dazu, alle Ergebnisse seines Intellektes für endgültig zu halten. Er war der Überzeugung, er sei auf dem Grunde der Logik, der Einsicht, des Bewußtseins angekommen. Es könne zwar noch weitere Forschungen, noch weiteren Fortschritt geben, aber der jetzt gewonnene Ansatz könne sich nie mehr ändern, er sei »richtig«, »logisch«, »wahr« und dergleichen Worte mehr.

Als Negativum glaubte der Mensch des 19. Jahrhunderts in Kauf nehmen zu müssen, daß er nicht mehr imstande sei, mythisch zu empfinden und zu gestalten, ja fast, daß er nicht mehr imstande sei, religiös zu sein. Alles, was man bei sich selber nicht für möglich hielt, nämlich die Gegenwart des Religiösen, des Mythischen, des Einheitlichen, eben des »Stils«, das wurde in frühere Zeiten zurückprojiziert. Eine ganz merkwürdige Vernebelung der Einsicht, eine ganz merkwürdige Färbungssucht! Nur wenige große Geister wandten sich dagegen, wiesen einerseits (Jacob Burckhardt) das Fragmentarische, Undurchschaubare, Zerrißene der Griechen oder des Mittelalters auf, oder behaupteten andererseits von sich (Wagner, Nietzsche), daß sie aus dem Mythischen schöpften, wie alle anderen schöpferischen Zeiten auch. Es war umsonst. Auch heute noch gilt als Faustregel, die Griechen seien tragisch, die Römer seien gerecht, das Mittelalter sei fromm gewesen — und das 19. Jahrhundert nichts dergleichen.

Jede dieser Annahmen ist zu bestreiten und muß neu untersucht werden, und zwar mit derjenigen Unvoreingenommenheit, die uns heute zur Verfügung steht — und deren Voreingenommenheit wiederum erst unseren Enkeln durchschaubar werden wird:

1. Auch das 19., auch das 20. Jahrhundert ist imstande, mythisch zu empfinden und zu gestalten.
2. Auch die früheren Zeiten haben keine Stileinheit besessen.
3. Auch die früheren Zeiten waren der Überzeugung, auf dem Grunde der Logik und der Bewußtheit ihres Daseins angekommen zu sein.

Soll man annehmen: weil wir uns selbst beobachten, während wir denken, deshalb sei es nicht spontan gedacht, deshalb sei es abgeleitet? Wohingegen vom Früher-Gedachten angenommen wird, die geistige Regung sei spontan gewesen, weil wir nämlich bei der Entstehung nicht dabei waren, weil wir also nicht beurteilen können, wie »intellektuell« damals der Denkvorgang war? Wahrscheinlich muß man immer eine annähernd gleiche Kraft des reflektierenden Denkens annehmen, mindestens immer einen Anteil des Reflektierens bei jedem Entstehen. »Spontane Entstehung« ist eine romantische Vorstellung.

Schon mit dem scharfen, kritischen Denken des sich-selbst-überlassenen Intellektes ist also die Neigung verbunden, die Kritik auch auf sich selber anzuwenden, das heißt also: als Historist die eigene, historistische Position ätzend und negativ zu schildern. Vielleicht kommt dazu noch ein anderer Zusammenhang, ein scheinbar-entgegengesetzter, damit die Angaben des Bürgers über seinen



Historismus verständlich werden. Vielleicht gab es in dem selbstbewußten Bürgertum des 19. Jahrhunderts noch einen Rest der aristokratischen Höflichkeit, des Understatements, das man noch heute dem vornehmen Engländer nachrühmt. Vielleicht konnte man es sich leisten, wie der Adel in der Barockzeit, in zeremonieller Bescheidenheit sich zu äußern, sich gegenseitig zu schreiben: »devotissimo servitore«, »in ganz vorzüglicher Ergebenheit« — weil man selbstverständlich zu derjenigen Schicht gehörte, auf die es ankam. Was nun dieser Kreis über sich selber sagte, mit diesem chinesischen Selbstbelächeln, das wurde von der folgenden Generation, die zur Bürgerfeindlichkeit, zur Bürgerzerstörung neigte, als Aussage statt als Höflichkeit aufgefaßt: »Sie sagen es ja selber« — und geriet dann als scheinbarer Nachweis in die Wissenschaft, die so tat, als sei das, was einst salopp und souverän dahingesagt war, inzwischen eine unbestreitbare Richtigkeit geworden; als sei der Historismus in der Tat ein Zeichen von Schwäche gewesen.

Als drittes Argument, wie wir uns von der Selbsteinschätzung des Historismus lösen können, muß die Anregung wiederholt werden, den Denkwang vom Nacheinander der historischen Zeit aufzulösen und die nach allen Seiten sich dehnende zyklische Zeit als Möglichkeit, ja geradezu als Voraussetzung des Historismus zu erkennen. Zu dieser Mutation konnte das 19. Jahrhundert nicht selber imstande sein. Man kann auch sagen: den Denkwang vom Verhältnis Ich und Nicht-Ich aufzulösen und statt dessen die Einbettung unseres »Ichs« in eine Weltoffenheit nach allen Seiten zu erkennen. Wenn wir an der Vorstellung festhalten: der Historismus sei die Kopie, der sogenannte echte Stil sei das Original, dann beschränken wir uns nicht nur auf einen Denkvorrat von nur zwei Positionen, sondern haben auch diese Positionen schon in eine unumstößliche Rangfolge gebracht. Immer hätte der originale Stil Recht, immer die Kopie Unrecht — genau so unumstößlich, wie (zur gleichen Zeit vom gleichen Bürgertum gedacht) immer die Vätergeneration Unrecht und der Fortschritt der Gegenwart Recht hatte. Vergewenwärtigen wir uns statt dessen die Positionen in den Spielen, die älter sind als die »Stile«, und genauer die Möglichkeiten wiedergeben, von denen der Mensch sich umgeben sieht. Schon das Brettspiel, das Mühlespiel, das Schachspiel, die zwei Partner ansetzen, kennen keine unumstößliche Anordnung des Vorher-und-Nachher und keine im voraus festgelegte Entscheidung, ob Weiß oder ob Schwarz Recht habe und gewinnen müsse. Viel näher aber am Historismus, ja geradezu eine Entsprechung zu ihm, ist das Kartenspiel. Es hat vier Farben. Also haben die Menschen, die Karten spielten, in unserem Abendland seit dem 14. Jahrhundert, sich immer vier Höfe, vier Reiche, vier Stile vorgestellt, und zwar in gleicher »chance« nebeneinander, nicht in vorbestimmter Folge von Recht-und-Unrecht oder von Stärke-und-Schwäche. Nicht umsonst werden die wichtigsten Personen des Spiels die vier »Könige« genannt — sie sind die »geschichtlichen« Mächte in der Gegenwart des Spieles.

Vergleichbar sind noch die vier Weltrichtungen, die vier Zeitalter, die vier Evangelisten, die vier Kulturkreise, mit denen Oswald Spengler den Historismus

fortsetzte. Vergleichbar sind überhaupt alle immer wieder aus der Phantasie der Menschen emporsteigenden Gruppierungen der mythischen Welterklärung, die sich nicht auf ein Entweder-Oder und auf ein Vorher-und-Nachher beschränken, sondern die alle in Dreizahl, in Vierzahl, in Siebenzahl, in Zwölfzahl uns umstehen.

Deshalb sei als letzte, vierte Überzeugung vorgebracht: daß es nicht möglich sein wird, den Historismus durch historistische Methoden zu erforschen und zu erklären. Es wäre, wie wenn Münchhausen sich an seinem eigenen Zopf aus dem Sumpf zieht. Solange wir Historiker nichts anderes vorhaben, als die erprobte kritische Methode der historischen Feststellung, »wie es wirklich gewesen ist«, auch auf den Historismus anzuwenden, werden wir ihn nicht wirklich erfassen. Wir werden nur seine Vorgänge kennenlernen, die Lebensläufe seiner Künstler, die Daten seiner Werke, die Beurteilungen, die er bei Zeitgenossen gefunden hat — nicht ihn selber, nicht uns selber. Wir müssen unsere Methoden ändern, wir müssen uns in der Symbolforschung, der Ethnologie und wer-weiß-wo umsehen.

Die Stileinheit des 19. Jahrhunderts ist vermutlich höher einzuschätzen, als diejenige des 20. Jahrhunderts. Wir machen uns nur etwas vor, weil wir die Gleichschaltung der Nachrichtenmittel, die Lenkung der Rundfunkprogramme, die Einheitlichkeit der Paperbacks für eine Einheit, für einen Stil halten. In Wirklichkeit sind es gelenkte Produktions- und Verkaufsmechanismen, in Wirklichkeit sind es Erosionen. Was im 19. Jahrhundert die Verwissenschaftlichung begonnen hat, das übertrifft im 20. Jahrhundert die Industrialisierung. Das Diktat dieser Kräfte überdeckt unseren Historismus des 20. Jahrhunderts. Er kann nicht mehr schnaufen — aber unzählig vieles andere auch nicht. Es wird nicht mehr hergestellt.

Die sogenannte Stileinheit, die man im 20. Jahrhundert feststellen wollte, war eher ein Primitivismus als ein Stil. Sie war nicht das Zusammenwirken von allen Lebenskräften, auch der differenziertesten und reichsten und wissenschaftlichsten, an einem Bauwerk, wie der gotischen Kathedrale, sondern sie war das Weglassen des Differenzierten und Komplizierten, das Abschlagen des Reichtums. Differenziert und kompliziert ist heute nur noch der wissenschaftliche und der technische Teil an einem Bauwerk, also sein Kunststoff, sein elektronischer Zusammenbau. Differenziert sind die Meßinstrumente einer Weltraumrakete, primitiv dagegen, gleichwohl architektonisch-gigantisch, ist ihre äußere Form.

Was ist für uns Kunsthistoriker als Selbstbesinnung möglich?

Jeder heutige Historiker ist ein Panorama-Historiker, genauso wie jeder Politiker ein Erdoberflächen-Politiker sein muß. Er kann gar nicht anders sein. Dann ist es aber unmöglich, daß er sich einen gegenwärtigen oder einen kommenden Zustand des Geschichtlichen als »Stileinheit« vorstellt. Es kann nicht eine einzige Linie sein, in der sein Geschichtsdenken verläuft. Hegel, der große Systematiker, konnte noch die Muße und auch die denkerische Voraussetzung mitbringen, daß

er selber sozusagen stille stehe, während er über die Geschichte nachdenke. Er konnte noch denken, die Kunst sei historisch vorbei. Die Zeitaufhebung, die dazu gehört, der Zeitstillstand, wenn man sich einen einzigen Stil vorstellen will, sind heute denkerisch unmöglich, weil wir wissen, daß das Denken selber schon die Zeit des Denkens voraussetzt und auch verschlingt. Daß die Beobachtung und Feststellung und Formulierung eines Stils den Stil schon beeinflussen und aufheben würde.

Nie war der Beruf des Kunsthistorikers wichtiger und notwendiger als heute. Aber wir dürfen uns nicht selber desavouieren. Denn darüber kann doch kein Zweifel bestehen: daß wir unnötig werden, ja auch lästig und geradezu gefährlich, wenn ein einziger Stil sich selber auf die Dauer behaupten wollte. Er brauchte keine Geschichte mehr.

Das Utopische, das in der Gründung des Bauhauses eine Rolle spielte, das überall dort vorhanden ist, wo das Anti-Historische gefordert wird, hat auch auf uns Kunsthistoriker eine Faszination ausgeübt. Wir haben, anstatt uns der Egalisierung entgegen zu stellen, anstatt unsere Aufgabe darin zu sehen, die Vielfalt des Geschichtlichen zur Geltung und zur Wirkung zu bringen, uns manchesmal, aus Freundschaft für einzelne überragende Künstler der »zornigen Generation« aus den zwanziger Jahren, selber verleugnet. Wir haben fast eine Aufhebung der Geschichtswissenschaft und des eigenen geschichtlichen Forschens vertreten und betrieben.

Aber nochmals: in einer utopischen Zukunft, in einer spannungslosen Gesellschaft würde es keine Kunsthistoriker geben, denn dort würde die Zeit stille stehen.

Die Konzeption, es könne eine einzige gegenwärtige Kunst geben, ist eine Situation auf »dem heißen Blechdach«, in die wir uns selber hineinmanövrieren, wenn wir unseren Intellekt für identisch mit unserem Menschsein halten.

Wir müssen der Konzeption vom »planetarischen Stil« entgegen denken, dieser terriblen Simplifikation. Dazu wird helfen, wenn wir über den Historismus nachdenken.

<sup>1</sup> Im Englischen scheint die Vermehrung des Wortstammes zu ›Historizismus‹ dem Sprachgebrauch zu entsprechen. Dagegen finde ich in der italienischen Enciclopedia dell'Arte, Band 4, Sp. 486, dasjenige Stichwort, das bei uns ›Eklektizismus‹ heißt, als ›Ecllettismo‹ verzeichnet, also mit einer Verkürzung der zusätzlichen Silben. Ich möchte bei ›Historismus‹ bleiben und halte eine Unterscheidung von Historismus und Historizismus nicht für fruchtbar.

<sup>2</sup> Deutsche Bauzeitung 10/1961, S. 757.

<sup>3</sup> Die Entstehung des Historismus, Vorbemerkung, München und Berlin 1936.

<sup>4</sup> Karl Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen, Kohlhammer, Stuttgart 1953. Vom gleichen Verfasser: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr, Kohlhammer, Stuttgart 1956. Dazu: Karl Schlechta, Nietzsches Verhältnis zur Historie, in: Der Fall Nietzsche, Hanser, München 1959, S. 44. — Vielleicht kann man das Problem ›Nietzsche als historistischer Künstler‹ noch weiter verfolgen, wenn man auf der einen Seite betont, in wie hohem Maße ›Also sprach Zarathustra‹ ein historistisches Werk ist, beabsichtigte Wiederholung einer Form, die es schon

einmal gegeben hat (Sprachform der Bibel), so daß die Form als solche erkennbar bleibt — und wenn man auf der anderen Seite erwägt, daß der Gedanke der ›ewigen Wiederkehr‹ nicht nur auf dem Gebiet und mit den Methoden der Philosophie in seine Zusammenhänge gesetzt werden kann, sondern daß zusätzlich die Methoden der Ethnologie und der Vorgeschichtsforschung erforderlich sind.

<sup>5</sup> In: Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur, 2. Aufl. Wilhelm Fink Verlag, München 1970, S. 205.

<sup>6</sup> William Shakespeare, Julius Caesar, in: Dichtung und Wirklichkeit, Ullstein, Berlin und Darmstadt 1963.