



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1928

Künste als Generationen (Exkurs)

urn:nbn:de:hbz:466:1-41834

KÜNSTE ALS GENERATIONEN

(EXKURS)

Die Beobachtungen, die hier zu Grunde gelegt wurden, sind wesentlich an Meistern der darstellenden, irreführend „imitativ“ genannten Künste gemacht, ja, ganz überwiegend an Malern. Das ergibt sich aus der Lage der nicht-anonymen Kunstgeschichte. Seit sie da ist, bildet die Malerei unter den Gestaltungsmöglichkeiten des Sichtbaren die unbedingt führende. Seit die Malerei führend ist, bedeuten Plastik und Architektur einfach etwas Anderes, als in der vormalerischen Epoche. Es ist sehr seltsam, daß die Existenz dieser vormalerischen, ja, vorher noch einer vorplastischen Epoche in unserer Kultur eigentlich so wenig zum Bewußtsein kommt. Daß schon in karolingischer Zeit mit dem Pinsel und dem Griffel gearbeitet, ebenso auch gemeißelt und geschnitzt worden ist, versteht sich von selbst. Aber, wer den inneren Tonwert zu prüfen versteht, unter dem geschichtliche Vorstellungen in ihm leben, der wird bei sich selbst noch vor aller Überlegung das Gefühl feststellen können, daß im Aachener Münster, ja, selbst im Bauplane von S. Gallen eine klarere Aussage über das künstlerische Wollen von damals vorliegt, als in der Adahandschrift oder den karolingischen Elfenbeinen. Eine klarere Aussage jedenfalls, sobald wir nach der Wirkungsmöglichkeit gegenüber gleichzeitigen Men-

schen fragen. Es ist durchaus berechtigt, wenn wir für karolingische, ottonische, salische Kunst die Aussage der Architektur am höchsten bewerten. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 13. Jahrhundert – im 12ten tritt die Verschiebung ein – zuerst an seine große Plastik. Aus dem gleichen Grunde denken wir beim 15. Jahrhundert – im 14. Jahrhundert tritt die Verschiebung ein – in erster Linie an die Malerei, an van Eyck und Masaccio, den Genter Altar und die Brancaccikapelle. Es ist vollkommen berechtigt und ein Beweis von gutem geschichtlichen Instinkte – nicht von „Einseitigkeit“ –, wenn unwillkürlich der Begriff „salisch“ durch Limburg a. d. Haardt, der Begriff „Dreizehntes“ durch Bamberg-Naumburg, der Begriff „Fünfzehntes“ durch Genter Altar und Brancaccikapelle am schnellsten repräsentiert wird: erst durch Baukunst, dann durch Plastik, dann durch Malerei. Nur – wer zieht den Schluß daraus, der dann unabweislich ist, wenn dieses Gefühl eine sachliche Begründung hat? Wer prüft es eben auf diese Begründung hin?

Der Verfasser kann an dieser Stelle diese Begründung nur andeuten, und ebenso die Auslegung, die ihm unabweislich scheint. Er darf hier die ganze Frage nur streifen, soweit sie mit dem Generationsprobleme sich berührt. Denken wir zunächst noch einmal an die Folge der Geburtsschichten, seit wir sie beobachten konnten. Die Zeitspanne – kaum 500 Jahre – ist sehr kurz. Schon innerhalb ihrer hat man das Gefühl, daß der Rhythmus von Generation und Intervall sich an mehreren Stellen großartig oder bedrohlich verschnellert. Besonders seit den letzten 200 Jahren scheinen sich die Fälle zu häufen. Eine ganz feste Richtung, eine stetige Verschnellerung des Tempos ist dabei doch noch

nicht mit voller Sicherheit zu erschließen, zumal da wir seit 1880 ein sehr normales Intervall annehmen müssen. Wie gerne würden wir die Strecke nach rückwärts verlängern! Wir haben im 13. Jahrhundert (Bamberg, Naumburg) sehr klare Fälle, die auch da schon für heftige Reibung verschiedener Geburts- und Lebensalterstile in engen Zeiträumen zu sprechen scheinen. Aber wir wissen nicht völlig sicher zu sagen, ob es sich da nicht um viel mehr stil- als generationsgeschichtliche, d. h. um nicht an physische Existenzen gebundene, also Generationen-übergreifende Vorgänge handelt. Gewiß, man muß den Versuch machen, vorsichtig, ob nicht auch aus der anonymen Kunstgeschichte eine gesetzmäßige Polyphonie der Generationen herauszuhören, eine Transparenz verschieden alter Schichten herauszusehen ist, deren Rhythmus vielleicht schon Jahrhunderte vorher dem späteren, nachweisbaren, annähernd gleich ist. Für das 14. Jahrhundert hat der Verfasser es in seiner „Mittelalterlichen Plastik Würzburgs“ mehrfach versucht, z. B. für die Zeitpunkte 1300, 1330, 1350.

Zu rechnen aber ist wohl doch, je tiefer wir geschichtlich zurückgehen, auf eine Verlangsamung des rhythmischen Tempos. Aber eben hier berührt sich unser Generationsproblem mit jenem anderen, tieferen, das soeben schnell erschien und das offenbar sehr schwierig ist – der Verfasser denkt an die eklatanten Mißverständnisse, denen bisher seine Andeutungen über dieses Problem bei den Wenigen, die sie überhaupt beachtet haben, überwiegend (nicht ausnahmslos) begegnet sind. Je tiefer wir in die Geschichte zurückgehen, desto deutlicher finden wir nämlich auch die heute wesentlich der Malerei vorbehaltenen Probleme, d. h. ihre

Macht, ihre führende Bedeutung, in schwererer, zäherer Form zunächst bei der Plastik; wir finden sie noch vor dieser in der Architektur. Und die Architektur, an der man ja überhaupt „Stile“ eher als an den darstellenden Künsten gesehen hat, versagt sich mit ihrer besonderen Gesetzlichkeit der generations-geschichtlichen Darstellung schon von Natur her. Allerdings – in der späteren Zeit können wir, durch die Malergenerationen belehrt, zwischen Gilly und Schinkel etwa das Gleiche wie zwischen Schadow und Rauch finden. Auch in der älteren ist damit zu rechnen, daß etwa die Meister des Mainzer Westchores, des Wormser Westchores und des Zehnecks von S. Gereon Generationsgenossen sind. So stark ist hier der Eindruck eines bestimmenden Grundgefühles, daß er vielleicht weder aus dem stetigen Faktor „deutsch-rheinisch“, noch aus dem zeitlichen der Stillage „um 1220/30“, noch aus dem Zusammentreffen Beider so ganz erklärt ist, wie er aus einer noch hinzutretenden Altersgenossenschaft dieser gewaltigen Meister erklärt werden könnte. Aber sicher ist das nicht. Auch stehen wir da immerhin schon in der Zeit, wo über die Architektur hinausdringend die Plastik sich an vordere Stelle setzt. Das spezifische Feuer des Bamberger Reiter-Meisters stammt vielleicht aus dem gleichen Geburtsgeheimnis. Nur – wir wissen hier nicht, und wir haben alles Phantasieren zu meiden. Im Ganzen ist der Versuch einer generations-historischen Architekturgeschichte für die Zeit der architektonischen Vorherrschaft – bis in die Frühzeit des 13. Jahrhunderts – nicht nur subjektiv in uns (wegen mangelnder Hilfsmittel), sondern auch objektiv durch den schwereren, unbeweglichen Charakter der Architektur, ihre Zweckver-

bundenheit und das weniger deutliche Hervortreten der Einzelpersönlichkeit sehr erschwert. Bei ihr ist (im Mittelalter vor Allem) die Lebensgeschichte des Werkes entscheidend, sind überhaupt die Werke oft mehr Personen, als die Menschen.

Man fühlt vielleicht schon heraus, welches – selbstverständlich bestreitbare – Geschichtsbild dem Verfasser persönlich, als ihm selbst unausweichlich durch die Tatsachen diktiert, vor Augen schwebt. Es ist eine der Polyphonie der Generationen sehr vergleichbare Polyphonie der Künste selber, die Vorstellung ihres verschiedenen „Lebensalters“ und eines dadurch gesetzmäßig bedingten (für unsere Kultur gültigen) Wechsels in der Führerschaft. Das Geschichtsbild, das wir uns für die Stellung der Frans Halsschen „Spitalvorsteherinnen“ in der holländischen Malerei um 1660 gemacht haben – Lebensalter und Altersunterschied und Zeitfarbe als gleichzeitig wirksam –, dieses Bild hält der Verfasser für übertragbar auf das Verhältnis der Künste selbst an allen Zeitpunkten. In einem gewissen Sinne kann man sagen: sie sind verschieden alt. Sie sind es gewiß nicht in dem Sinne, daß sie nacheinander entstünden, wohl aber in jenem, daß sie nacheinander reifen und nacheinander die Zeitalter bestimmen. Eben dieses Letztere können sie nur, weil ihre Lebensstadien nicht zusammenfallen. In diesem Sinne, organisch also, sind sie am gleichen Zeitpunkte „verschieden alt“, nämlich verschieden weit gealtert, sind also den Generationen (im Bilde) vergleichbar. Ja, die zuletzt gereifte, die Musik, ist als absolute Musik sogar eine zuletzt entstandene Kunst. Wir denken an die Situation von heute. Diese „jüngste“ Kunst, die symphonische, steht im Vorder-

grunde; die „älteste“ fehlt bereits: nämlich die wirkliche, als naiver künstlerischer Ausdruck wirksame Architektur. Ganz gewiß zeigen sich heute respektable Ansätze zu guter Hygiene und ästhetischer Moral in der Baukunst. Aber mit dem, was die Architektur war, als sie führte, hat das ja nur eine ganz äußerliche, stoffliche Ähnlichkeit. So unbedingt es für Jeden, der noch glauben kann, notwendig ist, allen guten Tendenzen unserer neuen Baukunst das Allerbeste zu wünschen – nur wer nicht begreift, was eine Kathedrale war, kann glauben, daß heute überhaupt etwas Derartiges, Architektur nämlich als natürliche und heilige Sprache, wieder möglich sei. Die Baukunst von heute empfängt ihre innerliche Hauptkraft aus dem wieder begriffenen „Zweck“. Bahnhof und Kontorgebäude, Bank- und Privathaus, Kraftwerk und Fabrik – das beginnt sie zu können. Wir wollen herzlich froh sein, wenn wir von dem peinlichen Leichenaufputz befreit sein werden, der bis vor kurzem bei uns Architektur hieß. Das heutige Ideal aber gerade der stärksten Persönlichkeiten unter den Architekten ist das Haus als Wohnmaschine. (Es gibt auch schon wieder eine Reaktion: sie ist im Grunde ein Wunsch, sie blickt nach dem Verlorenen – die andere Richtung nach dem noch und wieder Möglichen.) Wir haben keine Sakralarchitektur. Es ist sehr oft schon, und mit Recht, der wichtigste Grund dafür genannt worden, und nur scheinbar führt er aus unserem Probleme seitab: wir haben keinen einheitlichen „Mythus“, wir haben keine „seelische Einheit“. Aber das ist ja gerade das formengeschichtlich Entscheidende. Architektur als selbstverständlicher heiliger Wert – das war sie im sogenannten Mittelalter –

kann nur über einer noch einheitlichen Seelenschicht gedeihen. Aber solche einheitlichen Seelenschichten, so beneidenswert sie scheinen, sind bei uns notwendig früh. Musik – um den schärfsten Gegensatz zu nennen – ist keineswegs an diese Einheit gebunden. Sie ist raum-enthoben und innerseelisch-individuell. Sie hat es werden können, ohne sich von ihrem Sinne zu entfernen; ja, sie hat ihn gerade so erst finden können. Architektur verliert ihren Sinn als Sprache, wenn die seelische Gesamtgemeinschaft verloren geht; Musik kann ihn vielleicht erst dann ganz bewahren. Heute wird noch gebaut, und im frühen Mittelalter wurde schon Musik gemacht. Aber die Architektur von heute ist keine natürliche Sprache mehr, die Musik von damals war nur erst angewandte Kunst, hörbares Ornament im Dienste der Kathedrale, während diese selbst alle jene überzwecklichen Ausdruckskräfte enthielt, die heute, aus ihr entwandert, übersprachlich in der Musik lebendig sind. Es ist bedeutsam genug, daß das Bauwerk, je echter und großartiger, je stärker von Allgemeinkultur getragen es uns erscheint, um so deutlicher ganzen Gruppen von Menschen entstammt: nicht nur dem Nacheinander leitender Meister und ausführender Werkstätten, die seine objektive Persönlichkeit durch eine überpersönliche Lebensgeschichte hin überdauert und geheimnisvoll bestimmt, sondern in jedem Falle auch dem Nebeneinander vieler „Diener am Werke“, der Bauhütte. Das gehört zu einer früheren Menschheit. Die Symphonie kann nur das Werk eines Einzelnen sein, der für Alle spricht, indem er Alle in sich selbst hineinnimmt. Das gehört zu einer späteren Menschheit. – Die Kathedrale verharrt wartend im Raume: eine durch Viele, im harten Kampfe mit Stoff und

Raum, der mechanischen Welt abgerungene Gegebenheit. Die Symphonie ist nur noch Ereignis: von begrenzter Dauer, aber tiefster Wirkung.

Architektur und absolute Musik, so oft verwechselt, weil sie beide gegenstandslos und im sprachlichen Sinne un-
deutlich sind, verdanken diese Scheinähnlichkeit der Ver-
wechselbarkeit von „Noch“ und „Schon“. Architektur ist
noch untersprachlich und selbst in ihren heiligsten For-
men zugleich noch zweckgebunden. Musik ist schon über-
sprachlich und heute selbst in ihren einfachsten Formen
jenseits aller „Zwecke“. Architektur bewegt sich noch in
reinem Raume, Musik schon in reiner Zeit. Zwischen noch
reiner Architektur und schon reiner Musik aber liegen alle
Möglichkeiten gemeisterter Erscheinungswelt. Es wird hier
nicht gefordert, es wird nur festgestellt. Es wird hier nicht
gesagt: von der dreidimensionalen Raumkörperlichkeit zur
eindimensionalen Zeit hat sich unser künstlerischer Ausdruck
zu entwickeln. Es wird nur gesagt: unsere europäische Kul-
tur jedenfalls hat diesen Weg gemacht. Wird uns Jemand
glauben machen wollen, wir hätten mit der Kunst, die Beet-
hoven trieb und die es im Mittelalter überhaupt nicht gab –
es gab damals keine Möglichkeit, den Zweig der Sym-
phonie und Sonate auch nur zu kennen –, wir hätten bei ihr
beginnen, hätten uns von da zu der Kunst, die Rembrandt trieb
– die es im Mittelalter nicht nur als Stil, sondern auch als
einfache Möglichkeit nicht gab –, entwickeln, hätten von
dieser etwa zu der Plastik des Naumburger Domes – die es
schon zu Rembrandts Zeit als einfache Möglichkeit nicht
mehr gab – weiterschreiten können, um bei der Monumen-
talität des alten Mainzer Doms oder des Aachener Münsters

zu enden? Hier liegt doch eine unumkehrbare Richtung vor, eine Determiniertheit. Man möge doch nicht einwenden: hier seien eben bloß absolut zeitlich geordnete Werke in umgekehrte Reihenfolge gestellt, und nur die Umkehrung dieser wissenschaftlich, durch Erfahrung gesicherten Zeitfolge sei das nun natürlich auf der Stelle als unmöglich Demonstrierte – nicht aber die Umkehrung in der Reihenfolge der Künste, aus denen diese Beispiele gerade entnommen seien. Selbstverständlich gibt es auch eine wissenschaftlich gesicherte Zeitfolge von der Adahandschrift über den Moses des Michelangelo zur Architektur des 19. Jahrhunderts, und auch diese ist nicht umkehrbar. Eine Zeitfolge also von Malerei über Plastik zu Baukunst? – Aber sie ist ja gar nicht ein Weg von malerischer zu architektonischer Anschauung! Jene karolingische Malerei war weder rein malerisch, noch eine als Einheitsausdruck wirksame Kunst – das war zu karolingischer Zeit die Architektur: Aachen oder Centula! Der Moses Michelangelos war keineswegs mehr rein plastische Kunst, sondern nur eine wundervolle Hineinbergung plastischer Werte in eine überplastische Sehweise, die an der Sixtinischen Decke bereits sich in Gemälden ausgeprägt hatte. Die Architektur des 19. Jahrhunderts war weder architektonisch, noch eine als Einheitsausdruck wirksame Kunst – das waren zu ihrer Zeit schon Literatur und Musik: Keller oder Brahms. (Über die Rolle der Literatur vgl. S. 123ff.) Die karolingische Malerei gehört einer vormalerischen, die Architektur des 19. Jahrhunderts einer nacharchitektonischen Epoche an! Um die Notwendigkeit und Unumkehrbarkeit dieser Epochenfolge handelt es sich. Sie stellt sich sofort richtig auch in den Werken dar, sobald man nur nach den

epochal charakteristischen, nach den vordersten Werken fragt. Dann aber kommt man auf eine Folge wie Aachen-Naumburg-Rembrandt; und diese ist dann nicht nur eine Folge von Werken, sondern zugleich eine Folge von Künsten! Da steckt eine sinnvolle Wandlung, eine Entfaltung, die man bei gutem Willen wohl nicht mehr bestreiten kann. Fraglich ist nur die Deutung. Der Verfasser sieht allerdings ihren letzten Sinn in einer stetigen Abstoßung derberer Realitäten. Es scheint ihm bezeichnend, daß die geistige Eroberung der dritten Dimension als Darstellung eben dadurch möglich wird, daß man auf ihre Realität verzichtet! In der Plastik von Naumburg ist sie real vorhanden; in Rembrandts Malerei (also in dem der Idee nach nur noch zweidimensionalen Bilde) ist sie geistig erobert. Sie ist geistig erst da, wo sie real verschwunden ist. Nicht anders aber steht es mit dem sprachlogischen Sinne in der absoluten Musik. Die Eigengesetzlichkeit der Gefühlswelt ist erst vollkommen, wo ihre letzte Fesselung an gegenständliche Vorstellungen, wo auch die Logik der Sprache und ihr Leib (das Wort) verschwunden ist. Es scheint dem Verfasser ebenso sehr bezeichnend, daß zwar eine Skulptur in einem Gemälde gespiegelt werden kann, ein Gemälde aber nicht in einer Skulptur (was mit den Assimilationsversuchen des malerischen Reliefs nichts zu tun hat). Eine Skulptur lebt im gleichen Raume, wie ich selbst. Die Malerei kann die Skulptur und mich selbst in ihre Idealwelt transponieren, die erst ein wirkliches Gegenüber zu mir ist; nicht aber kann die Skulptur, die ja eben nur im wirklichen Raume ein Gegenüber ist, das ideale Gegenüber der Malerei steigernd übersetzen. Das um einen Grad weniger Reale hat also offenbar die Fähigkeit, das um

einen Grad Realere in sich aufzunehmen – nicht umgekehrt. Das ist eine Richtung, die wir anzuerkennen schon rein logisch gezwungen sind. Sie hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der naturgeschichtlichen Entwicklung, die – wie man sie auch zu erklären versuche – jedenfalls niemals außer in einer krankhaften Perversion so umgekehrt zu denken wäre, daß wir vom Menschen über das Tier zur Pflanze und von dieser zum Steine uns hätten entwickeln können. Als die neuen Völker, die der Einbruch des Germanentums in die spätantike Welt erzeugt hat – im engsten Sinne also die noch heute maßgebenden Karolinger-Nationen – auf den Plan traten, konnten sie zwar einzel-sachlich die Welt der Kunst nicht wie aus dem Nichts neu aufbauen. Immer standen sie vor fertigen, lange Zeit vor überlegenen Formen einer ihnen langsam erst begreiflich werdenden großen Vergangenheit; und immer hat die Antike sich in ihre Formvorstellungen eingedrängt, in der Form, die gerade ihrem augenblicklichen Stadium verständlich, d. h. willensverwandt war – so die klassische im 13. Jahrhundert, mehr als in Renaissance und Klassizismus. Aber in der Abfolge Architektur, Plastik, Malerei, Musik als nacheinander führender (nicht nacheinander, sondern gleichzeitig existierender) Künste haben sie den Aufbau vom Anorganischen zum Organischen, von wesentlich räumlich gekennzeichneten Lebensformen zu wesentlich zeitlich gekennzeichneten noch einmal durchgemacht; in einer zweiten, natürlichen Entwicklungsgeschichte des Geistes. Auch in der vorkünstlerischen Natur ist jeder Schritt vom Anorganischen zum Organischen und höher Organischen ein Verlust an der Vorherrschaft räumlich-statischer, ein Gewinn an der Vorherrschaft zeitlich-dy-

namischer Merkmale. Das Wachstum der Pflanze, die Eigenbewegung des Tieres, die Denkfähigkeit des Menschen und selbst seine technische Überwindung des Raumes – dies Alles hat seine bestimmte Richtung vom Verharrenden zum Beweglichen, von Zeitarmut zu Zeitreichtum, zuletzt: vom Raume zur Zeit als wesentlichster Lebenssphäre. Es ist gewiß gewagt, solche Behauptungen, die grimmigste Kritik zu erwarten haben, in so unvollkommen andeutender Form zu geben. Jedoch, der eigentliche Gedankengang der Untersuchung erlaubte nicht ein völliges Vorbeigehen. Er gehört mit dem hier nur Angedeuteten zusammen, im Grunde einfach zum gleichen Problem: der Gleichzeitigkeit des Verschiedenaltigen. Für unsere europäische Kulturgeschichte ist die zu Grunde gelegte Tatsächlichkeit nicht wohl zu bestreiten. Es wird Niemand behaupten können, daß wir die Menschen des 19. Jahrhunderts in dem gleichen Sinne nach ihrer Architektur beurteilen dürften, wie die des 11. oder 12. Jahrhunderts. Es wäre ungerecht. Im einen Falle war (soziologisch gesehen) die Architektur vorderste Sprache, sicherster und heiligster Gesamtausdruck; im andern Falle war sie eine tote Kunst, eine aufgeputzte Leiche. Wir dürfen ebenso wenig die Menschen des 11. oder 12. Jahrhunderts nach ihrer Musik beurteilen. Dies ist soziologisch gemeint: die Qualität dieser Musik ist eine Frage gänzlich für sich. Aber der Grad, nach dem sie vorderste Sprache, allgemein gültige, wesentlichste Ausdrucksform Aller war, ist das Entscheidende. Darin war sie mit der Baukunst nicht wettbewerbsfähig. Sie war noch nicht vorderste Sprache – aber im 19. Jahrhundert war sie es. Der Unterschied besteht natürlich auch noch zwischen der Malerei des 19. und der Malerei des 11. und 12. Jahrhun-

derts. Und Marées, Cézanne, Leibl sind auch eher Zeugnis dessen, was man im 19. Jahrhundert wollen durfte, als das Café Bauer oder die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Aber dies ist wichtig für unser spezielles Problem. Es ist sehr gut denkbar – es wird Widerstrebenden den Zugang vielleicht erheblich erleichtern –, statt „verschiedenen Alters der Künste“ „verschieden lange Entelechie“ zu sagen, so daß man die Künste zwar am Beginne sich gleichzeitig versammelt denkt, aber der Architektur die zuerst eintretende Reife und Führerschaft zuspricht – darum auch den zuerst eintretenden Tod; darnach der Plastik, darnach der Malerei, darnach erst der Musik Reife, Führerschaft und – vielleicht – Tod; so daß man nach der jeweiligen Herrschaft also ein Zeitalter der Architektur, der Plastik, der Malerei, der Musik vor sich sähe, in deren keinem natürlich die andern Künste realiter fehlen. Das Entscheidende ist die Abfolge der Führerschaft, das Übereinanderkragen der Entwicklungslinien, die Polyphonie der Künste selbst mit wechselnder Führerstimme, das gesetzmäßig gestaffelte Übergehen von der Sprache des Raumes durch die des Körpers und die des Bildes zur Sprache des übererscheinungsmäßigen und zuletzt auch übersprachlichen Klangkörpers in der Zeit. Der Verfasser denkt ja selbst keineswegs daran (und hat das auch immer betont), man habe zuerst gebaut, dann gemeißelt, dann gemalt, dann musiziert. Als Tätigkeiten sind alle diese Funktionen von Anfang an schon da, als Tätigkeiten sind sie auch noch da nach ihrem innerlichen Absterben – es wird heute noch gebaut, und es wurde schon in den Anfängen musiziert. Entscheidend aber ist die Abfolge der Reifezustände. Für sie ist das „verschiedene Alter“ – das organisch, nicht chronologisch gemeint ist –

das sicherste Bild. Die Künste „Generationen“ zu nennen, ist überhaupt nur Bild und Vergleich. Das Tertium comparationis liegt in der äußeren Gleichzeitigkeit des innerlich Verschieden-Altrigen, es liegt in der gestaffelten Verschiebung der Führerschaft: so daß man durch Architektur schon sich natürlich großartig ausspricht, als man noch nicht daran denken kann, es durch Musik zu tun; daß man sich durch Musik ausspricht, als man die Fähigkeit verlernt hat, es durch Architektur zu tun; daß man sich plastisch vollgültig ausspricht, als man malerisch erst eben zu reden beginnt; daß man sich malerisch ausspricht, als die Plastik – als Anschauungsform, nicht als technisches Mittel – zurücktritt. Es ist ein Prozeß, bei dem obendrein die führenden Künste abfärben. Seit es wirklich malerisches Sehen gibt, ist Bauen und Meißeln etwas Anderes als früher (schon die Baukunst des 15. Jahrhunderts ist nicht-mehr-motorische Schaubarkeit, die Plastik geschnitztes oder gemeißeltes Bild). Seit die Musik im Vordergrund steht, ist das offensichtlich, ist das allgemeine Zeitfärbung geworden, was Schopenhauer grundsätzlich gesagt hat: „alle Künste streben nach dem Zustande der Musik“. Erst ein Mensch des 19. Jahrhunderts konnte das sagen! Unsere modernste Malerei teilt sich in vergeblichen Wettlauf mit der Absolutheit der Musik und in Versuche zur Regeneration des Eigenen. Maillol ist ein heroischer Patriot des Plastischen im Musikzeitalter. Der Klassizismus versuchte Ähnliches, nur schwächer. Wagner war ein Versuch, die entfliegende Musik noch einmal in die Kette der Dichtung zurückzuspannen, die sich in den Gesamtverlauf seit unserer großen Literaturepoche mit eingesetzt hatte. Emanzipationskämpfe der Zurückbleibenden beweisen gerade die wahre Lage.