



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas**

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1928**

Die „Ungleichzeitigkeit“ des Gleichzeitigen

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

## DAS PROBLEM DER GESCHICHTLICHEN GLEICHZEITIGKEIT

### Die „Ungleichzeitigkeit“ des Gleichzeitigen

Eine Tatsache ist darum noch nicht wissenschaftlich vorhanden, weil sie allgemein bekannt ist. Sie ist es erst, wenn sie als Problem gesehen und zu Problemen in Beziehung gesetzt wird. Allzu bekannt zu sein, ist oft die bedenklichste Legitimation für wirkliche Verhältnisse: was wir immer sehen, wird nicht mehr wahrgenommen. Das ist die Gefahr des allzu Selbstverständlichen.

Es wird zuerst in den Hintergrund geraten, wenn Denkmöglichkeiten in Wettbewerb treten. Dieser Wettbewerb aber ist das Schicksal aller Wissenschaft. Auch dies wissen wir Alle und vergessen es praktisch allzu oft: wir können immer, auch im besten Falle, nur eine Seite alles Betrachtbaren ganz und mit einem Blicke umfassen. Solange wenigstens, als wir eine historische Linie ziehen, sinken notwendig alle anderen möglichen ins Dunkel. Das heißt: wir „vergessen“ alles Andere, um Eines anzusehen. Wir können uns helfen, indem wir diesen Vorgang von Linie auf Linie nacheinander übertragen, um zuletzt, in der schwierigen Arbeit der Synthese, all diese einzeln gesichteten Lichtlinien in Bündeln zu vereinigen. Eine schwierige Arbeit, der die Denkgangst widerstrebt: „wir wollten doch Ordnung und

Einfachheit, aber je mehr Linien wir ziehen, desto wirrer wird das Bild“. Indessen – was nützt uns eine Ordnung, die in aller Einfachheit die Dinge totdrückt, denen sie gilt?

Es soll hier zunächst von etwas Allzubekanntem und allzu Unbestreitbarem geredet werden, das fast grundsätzlich in der Geschichte der bildenden Kunst vergessen wird; zwar gewiß nicht vor ihren Einzelfällen, wohl aber in der Gesamtanschauung. Es soll gezeigt werden, daß mit dem praktisch allgemeinen Vergessen dieses Allzubekannten uns eine ganze Dimension geschichtlichen Sehens verloren geht. Es soll aber weiter gezeigt werden, daß in Wahrheit keineswegs eine Wirrnis erzeugt wird, wenn wir diese Dimension in unser kunstgeschichtliches Denken bewußteinführen, sondern im Gegenteil: daß eine Transparenz mehrschichtiger Wirklichkeit zu Tage tritt, wo sich gewöhnlich eine grobe Decke verhüllend über das Lebendige breitet. Polyphonie ist kein Chaos; man muß sie nur hören können. Sobald freilich das Unbestreitbare zum Problem erhoben, tritt es durch seine Auslegung in die Sphäre des Bestreitbaren hinüber.

Der Verfasser will die kritischen Punkte dieses Übertrittes selbst markieren. Er will, was er sieht, fremder Meinungsäußerung aussetzen. Er glaubt, ein biologisches Geschehen sichtbar machen zu können, eine lebendige Gesetzlichkeit – geheimnisvoll, aber wirkend –, deren Erkenntnis durch eine größere Klarheit für unser Geschichtsbild die Vermehrung der Dimensionen rechtfertigt.

Das Unbestreitbare, in seiner allgemeinsten Form, voran: es ist die Gleichzeitigkeit des verschieden-Altrigen. Das Bekannteste von der Welt; denn die Schichtung vom jüngsten Kinde bis zum ältesten Greise, die tatsächlich gleichzeitige

Anwesenheit verschiedenster Altersstufen, ist unsere alltägliche Erfahrung.

Selbstverständlich ist diese Erfahrung auch beim Kunsthistoriker da, und selbstverständlich wird sie in vielen Einzelfällen verwertet. Alle nicht-anonyme Kunstgeschichte drängt sie uns so notwendig auf, wie das Leben selbst. Niemand bezweifelt, daß es am hohen Alter Max Liebermanns liegt, wenn er heute noch Impressionist ist. Nur glaube man nicht, daß das Wesentliche schon gemeint sein müsse, wenn Jemand sagt: „Liebermann ist eben ein alter Mann.“ Wie wenige machen sich klar, daß ein unter vergangenen Bedingungen begonnenes starkes Leben ältere Aufgaben, mit ihm geborene, andere Ziele zu verwirklichen hat! Das will sagen, wie wenige sehen das Alter Liebermanns historisch? Das Erste (nämlich das Äußerliche) ist, es physiologisch zu sehen: „er kann nicht mehr mit“. Und in diesem Augenblicke ist eben jene Vorstellung schon da, deren Vorherrschaft hier der Krieg erklärt werden soll: die Idee der alleingültigen, „einheitlichen Zeit“ mit ihrem einheitlichen „Fortschritt“; der zwingenden „Gegenwart“, die über die Existenzen hinrolle und hinrollen solle, wie der heilige Elefant des Dschaggannath sich über die Menschenleiber hinwälzt – über Existenzen, deren Sinn mit darin liegt, daß sie verschieden alt und also alle noch an anderen, verschiedenen „Gegenwarten“ beteiligt sind. Es ist jene Vorstellung, die der bewußte Geschichtsfeind und unbewußte große Historiker Schopenhauer als „Jetztzeit“ verhöhnt – in dem grimmigen Gefühle, daß ein schlechtes Wort gut auf eine schlechte Sache passe.

Diese fälschende Idee eindimensionaler geschichtlicher Zeit-Strecken ist kaum irgendwo klar ausgesprochen, aber

sie ist überall wirksam; wie ja jede „praktische“ Historie – ob sie auch protestiere – von theoretischen Voraussetzungen ausgeht. Diese Idee tritt notwendig umsomehr zurück, als monographisch, künstlergeschichtlich, auf Grund sicherer Daten geforscht wird. Sie schwillt in dem Maße an, als beim Rückwärtsdringen in die Geschichte die allzu zwingenden Daten uns verlassen. Und wir stehen mit einem Male in einer Welt, in der es nur noch, jenseits von Menschen, Werke in nun natürlich einseitiger Reihenfolge gibt: in der anonymen Kunstgeschichte. In diesem Augenblicke hat auch die alltägliche Erfahrung uns verlassen. Und während wir doch wissen, daß es gute impressionistische Bilder gibt, die später sind als gute modernste, nehmen wir uns im Mittelalter die Freiheit zu einer völlig einschichtigen Reihenfolge: 1350, 1360, 1370 bedeuten eine einschichtige Folge von formgeschichtlichen Zuständen, von denen jeder einzelne als tiefenlos, wenn auch noch so schnell vergehend, aufgefaßt wird. Als ob nicht Menschen hinter diesen Werken stünden, sondern irgendwelche alterslose Normalwesen, die sich von den „Zeiten“ gleichsam zureiten ließen.

Natürlich – das ist eine Abstraktion; man weiß das auch, aber man ist an Abstraktionen gewöhnt, und vergißt, daß ein „mehr oder weniger“ nicht gleichgültig ist, sondern daß es auf das „weniger“ ankommt. Man fühlt sich, mit Recht, in einer Not, und vergißt, mit Unrecht, diese selbst, nachdem das Scheinmittel für sie gefunden. Da die Daten älterer Kunstgeschichte, wenn sie überhaupt vorkommen, sich sehr viel häufiger auf Werke als auf Menschen beziehen, so hat sich ein Datierungsnetz aus Werken über ein an sich ungeklärtes Geschichtsbild hingespinnen, das wir nur allzu-

gern als Ersatz der uns doch unerreichbaren wirklichen Vorgänge nehmen. Indem notwendig in anonymer Kunstgeschichte die Menschen ins Dunkel treten, bilden sich Zahlenreihen als Namen unzulässig vereinfachter geistiger Lagen, die uns eine Folge eindeutiger, eindimensionaler Gegenwartens vorspiegeln. Forscher von lebendiger Geschichtphantasie kommen wohl hier und da zu dem Eindruck: „dies ist nachgeschlepptes Altes, jenes ist auffallend frühes Neues“ – aber daß alles einreihige „Datieren“ tatsächlich eine Folge von innerlich (historisch) eindimensionalen Strecken oder eigentlich nur: von Abschnitten einer geraden Strecke voraussetzt, kommt sicher den Wenigsten zum Bewußtsein. Es kommt darum also auch nicht zum Bewußtsein, daß es diese einfachen „Gegenwartens“ überhaupt nicht gibt, weil ja jeder geschichtliche Augenblick von Menschen ganz verschiedener eigener Geschichtsdauer erlebt wird und für jeden etwas anderes bedeutet – auch eine andere Zeit! Gewiß hat auch dieses fälschende Verfahren noch seinen Gewinn gebracht: das Gefühl für überindividuelles Geschehen, das zu leugnen der Verfasser als Letzter gewillt wäre. Nur ist diese Gesetzlichkeit tatsächlich zu einfach gemacht, einfacher als nötig. Und es ist vor allem auch die nicht-anonyme Kunstgeschichte gerade unter diese Form von Gesetzlichkeit gestellt, die bei ihr nun nicht mehr durch Not entschuldigt werden kann und nur bei sehr weiter Entfernung des Standpunktes noch etwa einen Sinn behält.

Zwingen uns innerhalb anonymer Kunstgeschichte feste Gründe, die reale Gleichzeitigkeit verschiedener „Stufen“ wenigstens zu sehen, so glauben die Meisten vor einer Abnormität zu stehen. Aber sie haben nur das Glück gehabt,

einmal auch in anonymer Kunstgeschichte das erkennen zu dürfen, was alle nicht-anonyme als normal erweisen kann. Wenn der Unterschied zwischen dem Bamberger Meister der Georgenchor-Schranken und dem des Reiters früher als Zeitstrecke gemessen, etwa als Abstand von 30 Jahren benannt wurde (denn Zahlen sind Namen für geschichtliche Lagen), so drückt man heute den gleichen Unterschied durch die Vorstellung des verschiedenen Lebensalters gleichzeitig Tätiger aus. Auch da kann man aber die Beobachtung machen, daß Viele unwillkürlich geneigt sind, nur den Einen als „zurück“, den Anderen als „modern“ zu empfinden, dies als Hauptsache zu empfinden – das verschiedene Alter jedoch (wenn überhaupt) als weniger wesentliche Miterscheinung hinzunehmen. Dabei spricht natürlich der Ton von Bewertung mit, den wir auf die in jenem Falle jüngere Zeit legen; zunächst als Rückwärtsübertragung unseres heutigen Gegenwarts-Begriffes (der doch in Wahrheit sehr wenig dazu geeignet ist); ferner aber auch als Bewertung des klassischen Dreizehnten. Insofern aber kann er auch da mitsprechen, wo diese gleiche „Zeit“ (in Wahrheit: ihr Stil) in neuer Konstellation die ältere, wo also das Moderne von damals das Unmoderne einer neuen Gegenwart geworden ist. Man mache sich die geschichtliche Lage des Naumburger Hauptmeisters klar. Wir brauchten gar nicht zu wissen, daß er (sehr wahrscheinlich doch schon 1239) als fertiger Künstler vorher die Mainzer Westlettner-Plastik geschaffen hatte, daß er davor schon in Frankreich tätig gewesen war. Wir brauchten nur zu vergleichen, was denn nach 1250 überhaupt sonst noch plastisch geleistet wurde – um zu erkennen, daß hier eine großartige ältere Welt

vor uns steht. Was wir „13tes Jahrhundert“ nennen, das T. 2, 3 ist ja längst nicht mehr die Zeit von 1200–1300; es ist ein Stilbegriff, der sich auch als chronologischer Wert längst von jener allzu zufälligen Begrenzung emanzipiert hat und heute etwa „ca. 1210–1270“ besagt. Von da her erscheint der gewaltige Naumburger als chronologisches Anhängsel des „13ten Jahrhunderts“; er erscheint – zu seinem Heile – nicht mehr modern. Die Königsgräber von S. Denis (ca. 1260) bezeichnen etwa das „Moderne“ von damals, d. h. das, was die Jüngeren wollten. Dieses Moderne hat mit dem Naumburger Stile das Eine gemeinsam, daß auch in diesem die vielsträhnige Linearität des klassischen Dreizehnten aufgegeben und durch einen schweren, faltenarmen Massenstil, ein neues Blockgefühl ersetzt wird. Es ist eine Gemeinschaft der Mittel, an der der Naumburger Hauptmeister schon teilnimmt, während er noch eine Lebensnähe verfißt, die rings um ihn bereits am Erlöschen ist: offenbar doch – aber dies ist allerdings schon Deutung! – ein älteres Ziel, für das er geboren wurde, eine ältere Grundstimmung. Also? Er war wohl jünger als der Bamberger Reitermeister (dafür spricht Mainz!), aber er muß ein alter Mann gewesen sein, als er sein Naumburger Werk durchführte, ein ziemlich alter schon, als er es begann. Feinfühliges Psychologen werden dies vielleicht aus seiner Form auch außergeschichtlich erschließen, werden einen sich langsam vollendenden Alters-Stil unabhängig von der zeitlichen Lage feststellen. Außergeschichtlich – denn gewisse Lebensalter scheinen ein für alle Male gewissen Formen zuzuneigen: das Greisenalter z. B. (Michelangelo, Rembrandt, auch Beethoven, obgleich er ja kein richtiger Greis geworden) zu einer

Schonungslosigkeit und letzten Ehrlichkeit, die an die erste, die jugendliche, wieder erinnert, aber die Erfahrungen eines ganzen Lebens voraussetzt. (Der Naumburger Johannes?) Gewiß ist es denkbar, daß ein intuitiver Kopf das Zeitgefühl „1250 bis 1270“ auch ohne besondere Anhaltspunkte, lediglich aus einer Kenntnis des allgemeinen Verlaufes heraus, vor den Naumburger Werken in sich finden könnte. Nur ist es ein Irrtum, wenn man glaubt, gerade dieses beweise die alleingültige Einheitlichkeit der Zeitstrecke als mystisch formenbestimmende Macht. Es beweist – intuitive Erkenntnisse beweisen! – gerade das Gegenteil. Jener intuitive Kopf hat das Lebensalter des Meisters unbewußt abgeschätzt und mit einberechnet. Er hat zwischen dem übrigen Gleichzeitigen (das jünger aussieht wenn auch schon in den Mitteln verwandt) und dem zeitlich Älteren (das mit Naumburg die inneren Ziele teilt) eine Gabelung blitzschnell vorgenommen. („Intuition“ ist hier als eine echte und wissenschaftliche Anlage gemeint, der verschiedenartigste Bedingungen sprunghaft schnell zum „Gefühlsurteil“ zusammenschießen; also nicht als Ersatz von Erkenntnis durch Phantasie, sondern als Fähigkeit zu blitzschneller „unbewußter“ Kombination von wirklichen Kenntnissen zur Erkenntnis; sie setzt Wissen voraus, um etwas bedeuten zu können!)

Oder wir denken an das Jahr 1464 in der Geschichte der deutschen Plastik. Für dieses sind unanfechtbar gesichert z. B. das Epitaph Kaspar Zeller in Straubing und die berühmten Büsten von der ehemaligen Straßburger Kanzlei, als „Graf Hanau-Lichtenberg“ und „Bärbele“ gerne benannt. Wir kennen die Namen beider Künstler: Erhart und Nikolaus Gerhart. Wir kennen von keinem das

Geburtsdatum. Erhart arbeitet in einem seltsam steinig- T. 4, 5  
schroffen Linienparallelismus, als Fanatiker starrer Linie  
in starrer Fläche. Gerhart denkt genau entgegengesetzt. Er  
denkt in einer raffiniertesten räumlichen Linienzirkulation,  
in einer Polyphonie von Hohlräumen und Gliedmaßen: so  
räumlich, wie jener flächenhaft, so lebendig, wie jener starr,  
so kurviert wie jener winkelhart und eckig. Auch hier darf  
man dem zugleich sehr Geübten und sehr Intuitiven Glau-  
ben schenken, der erklärt: ich fühle bei Beiden „Mitte der  
60er Jahre 15. Jahrhunderts“. Aber wieder ist es ein Irrtum,  
wenn jener Intuitive nun sich einredet, diese Möglich-  
keit beweise eine Einheitlichkeit der Zeit um 1464. Nur  
weil er das Gegenteil wußte, hat er richtig datiert. Die Zahl  
als Name hatte für ihn in Wirklichkeit einen Doppelsinn:  
noch Erhart und schon Gerhart; eine zwiespältige Lage.  
Alt und neu in einem Jahre. Zugleich aber (was nicht im-  
mer das Gleiche sein muß) Alt und Jung. Der Intuitive  
wußte, wie Erhart mit zeitlich sicher Älterem zusammen-  
hängt, Gerhart auf lauter Späteres verweist. Mit Gerhart  
kommt etwas völlig Neues, das seine Jugend trägt, mit  
Erhart will etwas Altes enden, das dem Alten noch möglich  
ist. Es ist wohl eine kunstgeschichtliche Zeit vorhanden,  
vom Intuitiven blitzschnell als Einheit empfunden, vom Zu-  
sammenzählenden zusammengezählt und konstatiert; aber  
man darf sie sich nicht wie eine einfache Deckenschicht vor-  
stellen, wie eine Ebene, eine Zeitfläche also bestenfalls: sie hat  
noch eine Dimension mehr als die Zeitfläche, sie ist ein Zeit-  
Raum: „1464“ ist schon in diesem einen Doppelfalle von zwei  
ganz verschiedenen Entfaltungen aus erreicht, von einer älte-  
ren, schon länger, und einer jüngeren, erst kürzer laufenden.

Erlauben wir uns selbst die sehr gröblich vereinfachende Abstraktion, etwa das Jahr 1464, das ja in Wahrheit schon als Maß eine Zeitstrecke ist, als Punkt zu bezeichnen (Zeitpunkt in historischem Sinne), so ist ja dieser „Punkt“ auch nach einer anderen Richtung hin (senkrecht zur Zeitstrecke), gar kein Punkt, sondern eine Linie: ein Tiefenlot nämlich, das wir senkrecht durch Lebensentfaltungen, durch formengeschichtliche Zusammenhänge von verschiedener Beginnzeit und verschiedener Aussicht auf Dauer fällen. Jeder geschichtliche „Zeitpunkt“ ist mindestens ein Lot, also nicht Punkt, sondern Linie. Selbst wenn wir nur zwei Lebensläufe, einen alten und einen jungen, etwa nur den von Erhart und Gerhart, an dem Punkte 1464 zugleich sehen (wobei das Stammliche und Individuelle noch vergessen werden soll), so haben wir eine verbindende Senkrechte gezogen. Nun war aber der „Zeitpunkt“ selbst schon eine Folge, der „geschichtliche Augenblick“ ist ohnehin schon eine Strecke. Wir würden also, statt von einem Punkt eine Tiefenlinie, von einer Linie eine Tiefenebene ausgehend vorzustellen haben. Die „Linie“ ist aber in Wahrheit noch Teil einer anderen Fläche, denn es läuft vieles in ihrer Richtung nebeneinander. D. h. auch die Zeitstrecke ist schon als Zeitfläche zu denken. Der unten erwähnte Vorschlag Volkelts, der Zeit eine zweite Dimension zuzuschreiben, wird für die subjektive Zeitwahrnehmung wohl nicht durchdringen. Für den gröberen Begriff der geschichtlichen Zeit ist er unbedenklich anzunehmen. Demnach ist aber in allen Schichten, die unsere Lotebene trifft, noch wieder ein Nebeneinander. Wenn wir zwanzig, fünfzig, beliebig viele verschieden alte Persönlichkeitsentwicklungen treffen – jede von ihnen lebt

unterhalb der Zeitfläche noch wieder im Nebeneinander, in Ebeneneinheit mit jedesmal gleichaltrigen. Und so erst entsteht, unter dem mathematischen Bilde des Würfels, der Zeitraum: ein Koordinatensystem, das aus dem Nebeneinander im Zeitverlaufe (der Zeitfläche) senkrecht zum Übereinander der Lebensläufe und parallel zu jedem Nebeneinander darin sich bildet. Daß innerhalb dieses Koordinatensystemes eine kaum ausdenkbare Möglichkeitsfülle von Kreuzungen und Schrägungsverhältnissen lebt, wird wieder am besten durch die zahllosen linearen Möglichkeiten innerhalb eines Würfels zu mathematischer Analogie gebracht: Zeitwürfel könnte man das nennen, selbstverständlich nur als arbeitshypothetisches Bild für historische Zeitstrecken.

Ins Lebendige übersetzt: Jeder lebt mit Gleichaltrigen und Verschiedenaltrigen in einer Fülle gleichzeitiger Möglichkeiten. Für jeden ist die gleiche Zeit eine andere Zeit, nämlich ein anderes Zeitalter seiner selbst, das er nur mit Gleichaltrigen teilt. Jeder Zeitpunkt hat für Jeden nicht nur dadurch einen anderen Sinn, daß er selbstverständlich von Jedem in individueller Färbung erlebt wird, sondern – als wirklicher „Zeitpunkt“, unterhalb alles Individuellen – schon dadurch, daß das gleiche Jahr für einen Fünfzigjährigen ein anderer Zeitpunkt seines Lebens ist, als für einen Zwanzigjährigen – und so fort in zahllosen Varianten. Eine Wissenschaft aber, die vergangene Erlebnisformen, niedergeschlagen in Werken, dem Tode wieder abjagen will, eine als Kampf gegen den Tod und für das Leben zeugungskräftige Historie sollte doch eben jenen kalten Begriff der objektiven Strecke durch den lebenswarmen der subjektiv verschiedenen Zeiten, die sie enthält, differenzierend auflösen, um ihn dann

synthetisch wieder als das sehen zu können, was er geschichtlich ist: mehr-, nicht eindimensional. Man kann also von der versteckten „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ reden. Und, wiewohl „Zeit“ hier nur vergrößernd historisch gemeint ist, darf man wohl doch daran erinnern, daß der greise Johannes Volkelt, durch ein langes starkes Leben Gleichzeitiger vieler verschiedenalter Lebensläufe, Teilnehmer an mehreren „Gegenwarten“, in seinem Spätwerke „Metaphysik und Phänomenologie der Zeit“ die bewußte Paradoxie als notwendig empfand, der Zeit selbst noch eine zweite Dimension zuzuschreiben – auf Grund ihrer umfangenden Fähigkeit.

#### Die gruppierende Kraft des Gleichaltrigen

Dies Alles gilt schon unter der Voraussetzung, daß keinerlei Gruppierungen nach Geburtsschichten etwa stattfänden, daß überhaupt lauter beziehungslose Einzellebensläufe tumultuarisch durcheinander liefen. Niemals wäre die Strecke, die Linie – immer wäre das Mehrdimensionale, der Würfel, das passende mathematische Bild. Aber freilich: unter dieser Voraussetzung würde das Resultat dieser Überlegung recht verwirrend sein. Sie nähme uns das Recht, etwas anderes als das Chaos selber für das Wirkliche zu halten (einen wirren Inhalt des Zeitwürfels); sie zwänge uns, jeden Deutungsversuch als mindestens unbewußte Totalfälschung, Geschichte als Bild also wirklich als „Sinnggebung an das Sinnlose“, als willkürlich-künstliche Ausstattung des Sinnlosen mit einem uns genehmen Sinn zu begreifen (Theodor Lessing). Zugegeben, daß wir den Trieb zur Sinnggebung haben, weil wir ohne ihn nicht als Menschen leben können. In der Geschichtsbildung spricht am sichersten die produktive Kraft