

is. Az is ismeretes, hogy a régi stílusok felújítása a század második felében megszakítatlanul tovább folyt, és egyre változatosabb, markánsabb képet mutatott.

Mi a magyarázata annak, hogy a romantika korának építészete mondanivalóját jórészt régi stílusok külsőségeinek igénybevételével juttatta kifejezésre, először két, majd fokozatosan több régi stílus felhasználásával? Mi a jelentősége annak, hogy a stílusfelújítás folyamata nem állt meg, hanem növekvő erővel tovább tartott akkor is, amikor a romantika már a múlté volt?

Egyszóval a historizmus jelenségével, mibenlétének, miértjének kérdésével állunk szemben.

\* \* \*

A historizmus fogalmának, elnevezésének a képzőművészetre, illetve az építészetre való alkalmazása nem régi, de a jelenség, nevezetesen a 19. század művészetének az a sajátága, amiről itt szó van, szinte kezdettől fogva ismeretes és reflexió tárgya volt. Számos egykorú megnyilatkozása tanúsítja ezt, s erről árulkodik a kortársak által az építészetre alkalmazott, majd a német nyelvterület egy részén meghonosodott, a 19. század második felének építészetét nálunk szinte napjainkig sommásan jelölő eklektika elnevezés is.

A sokféle formában, fokozatban és változatban megmutatkozó, különféle nevekkel (stíluspluralizmus, eklektika, archaizmus)<sup>3</sup> illetett egyazon jelenség mibenlétét kutató vizsgálódások a sokrétűség mögött érthetően a közöset, valamint az ezt kifejező alkalmas megnevezést keresik. Ezért töreksenek a jelenség szabatos meghatározására s ennek megfelelő fogalommal való megjelölésére. Az erre irányuló munka a képzőművészeti historizmus-fogalom bevezetésére irányuló törekvés jegyében évtizedek óta növekvő intenzitással folyik. E fogalom használhatósága teljes mértékben, elterjedése pedig nagyrészt attól függ, sikerül-e megfelelően, vagyis az első tekintetre igen heterogén képet mutató valóság egységes értelmezésére alkalmas módon definiálni.

A *historizmus fogalom* az általános történettudományban alakult ki, már a múlt század nyolcvanas éveitől kezdve, s egyre nagyobb irodalma támadt. Történeti relativizmusként értékelve elég hamar negatív értelművé vált. Teljesen pozitív értékeléshez jutott a történetíró Friedrich Meinecke „Die Entstehung des Historismus” c., 1936-ban megjelent alapvető munkájában.<sup>4</sup> – Itt kívánczik annak a problémának megemlítése, amit az *egyik tudományágban keletkezett fogalomnak egy másikba való*, önmagában jogosult, de kellő körültekintést igénylő *átvitele* jelent. A művészeti, építészeti historizmussal fogalkozó újabb irodalom a historizmus rehabilitálására irányuló igyekezete során például nem egyszer idézi Meinecke egy-egy lelkes, historizmust értékelő mondatát, anélkül, hogy megvizsgálná, vajon azonos értelemben szerepel-e ez a fogalom az idézett helyen. Erre a hibára Pevsner is nyomatékosan rámutatott az 1963-ban tartott historizmus vita zárószavában. – Említést érdemel még egy másik, ezzel bizonyos mértékig rokon probléma is: a művészet, egyáltalán minden emberi alkotás, tevékenység történetiségének, történeti jellegének a historizmussal való egyenlővé tétele vagy a kettő pontatlan, tisztátalan összekeverése, ami komoly zavarokat okozhat.

A historizmus fogalom művészettörténeti alkalmazása természetesen a 19. századi építészetet illetően indult meg, majd általánosabb jelleget öltött. Először Hermann Beenken, aki a német romantika alkotó építészeti gondolatait is megkísérelte kimutatni, állította nagyobb összefüggésbe „Der Historismus in der Baukunst” c., 1938-ban megjelent tanulmányában. Ugyanakkor tanúi vagyunk annak a törekvésnek, mely a historizmust a 19. szá-

zad képzőművészetének többi ágában, valamint az egyetemes európai művészet korábbi századaiban is kimutatni igyekeznek. De mind a műfaji, mind az időhatárok túllépése ellenére világos a 19. század művészetének, s abban is elsősorban az építészetnek ily módon való értelmezésére irányuló szándék.

A historizmus-kutatás állásáról, a felmerülő problémák és megközelítési lehetőségek sokaságáról, sokrétűségéről jó áttekintést nyújt három munka: az 1963-ban Münchenben tartott historizmus-vita 1965-ben publikált anyaga<sup>5</sup>, Wolfgang Götz 1970-ben<sup>6</sup> és Hajós Géza 1978-ban<sup>7</sup> megjelent tanulmánya. Természetesen nemcsak jó lenne, hanem a dolog természete szerint alapvetően szükséges is a historizmus-kutatás eddigi munkájának kritikai feldolgozása, eredményeinek gyümölcszetése, az eltérő közelítésmódok és álláspontok ütköztetése. Erre azonban most nincs lehetőségünk. Röviden csupán annyit, hogy az említett három írás közül az első kettőre jellemző a historizmus rehabilitálására irányuló törekvés és annak kimutatása, hangsúlyozása, hogy az európai művészet eddigi századaiban is mily gyakran felmerült. Ez utóbbi végül is annak megállapításához vezet, hogy a historizálás mozzanata különböző mértékben és különböző jelleggel szinte minden korszakban megtalálható, s e részleges historizmusokkal szemben a 19. század művészete egyetemes historizmusként definiálható. Götz szerint a 19. század historizmusa az általános, vagyis mindig meglévő historizmus korhoz kötött speciális formája; a historizmus a nyugati művészet egész történetét áthatja, mintegy „második főtéma”-ként kíséri végig. Hajós Géza árnyalt, körültekintő analízise szerint viszont a historizmus, miként a klasszicizmus is, inkább érzület, mentalitás – ahogyan a 20-as évek elején a klasszicizmussal kapcsolatban már Giedion is vélekedett.

E három munkából csakúgy, mint a sok, gyakran értékes részmegfigyeléseket, szempontokat tartalmazó egyéb tanulmányokból látható, hogy a historizmus fogalom egyelőre meglehetősen határozatlan tartalmú és sokjelentésű, hogy előzetes definíció nélkül nem használható. Midőn azonban megjelöljük, hogy e fogalmat milyen értelmezéssel vonjuk be problémáink tisztázásába, azt előre kell bocsátani, hogy az egyetemes historizmus kérdésének vizsgálatába ehelyütt nem bocsátkozhatunk bele. Bármily szorosan összefügg ez témánkkal, s bármilyen fontos is egyébként, ennek az előadásnak tulajdonképpeni célkitűzésétől mesze vezetne.

*Historizmusról szólva csak az építészeti historizálásra gondolok, annak is 19. századi kibontakozását tartva szem előtt.* Nyilvánvaló, hogy a különböző korokban jelentkező historizmusoknak van közös sajátosságuk, de ez nem feltétlenül azonos azzal, amit a 19. századra nézve lesz alkalmunk mint döntőt megállapítani.

*Historizálás alatt bármely régebbi kor stílusának, alaktani elemeinek, egyéb formaelemeinek tudatos, a közvetlen megelőzőt vagy megelőzőket kihagyó felhasználását értem, minden további megszorítás, valamint arra való tekintet nélkül, hogy az új képződmény válik-e önálló művészi mondanivaló hordozójává, vagy sem.*

\* \* \*

A 19. század historizmusának bizonyára több gyökere volt, s minél közelebből vizsgáljuk, annál több motívumot veszünk észre, annál árnyaltabb kép tárul elénk. Ha azonban a bizonyos távolságból már egységesnek mutatkozó jelenség számára egységes magyarázatot keresünk, azt – úgy gondolom – az *absztrakttá válás* folyamatában találjuk meg.

Ez a folyamat már a reneszánszban megindult, de a csíraszerűből csak korszakunkra vált általános jellegűvé. A lét közvetlen vagy viszonylag közvetlen megragadása, közvetlen-

ségének, konkrétségének élménye fokozatosan háttérbe szorul. A lényegyet megragadó képek helyére a formula, a szintetikus látás helyébe az analitikus, a fogalmi, az egyoldalúan tudatos lép. Amilyen közvetítő, az egyedit figyelmen kívül hagyó megragadó apparátus az absztrakció a gondolkodás számára, ugyanilyen közvetítő, sematizáló a cselekvés számára az absztrakcióval egy töről fakadó technika. A gépi folyamat ugyanolyan jellegű, mint a fogalmi gondolkodás. Mindkettő azzal válik úrrá a dolgok felett, hogy az egyeshez fűződő speciális viszonyból kilépve, valamennyit helyettesítő jegy alá foglalja, s így mesterséges rendet teremt, melybe — nagyjából — minden beleillik.

Kétségtelen: az absztrakt elem minden kultúrában eleve megvan, bármily szerény mértékben is. Ez a mérték azonban évezredekig nem lépett át egy bizonyos, közelebből nem definiálható határt, melyen belül a lét konkrétségének élménye nem rendült meg, illetve az ember az aktuális absztraktsággal mindenkor elegendő ellensúlyozó tényezőt tudott — nem utolsó sorban a változások rendkívüli lassúsága következtében — szembehelyezni, önmagában kidolgozni. Az újkori, úgy is mondhatnánk modern, fogalmi-matematikai gondolkodás és technika megjelenésével azonban ez a vonás egykettőre döntő túlsúlyba került. Mértékadó módon meghatározta a világhoz való viszonyunkat, magatartásunkat, létünket.

Nem arról van szó, hogy akár a fogalmi absztrakció, akár a technika önmagában negatív volna, rossz lenne. Fogalmi absztrakció nélkül megrekednénk az érzéki észlelés szintjén, s magasabb rendű, átfogó ismerethez nem jutnánk. A technika az emberi cselekvés hatékonyságát és körét tágítja, s így önmegvalósításunk alapvető feladatának eszköze. Hogy mind a kettő átokká is válhat, rosszra is fordulhat, tudjuk. Ez azonban nem a fogalmi absztrakcióból, illetve a technikából mint olyanból ered, hanem az emberből, akiben ezek ilyené válhatnak, illetve aki velük szemben egyensúlyát elveszteni képes. E folyamatoknak az emberben ugyanis nem felel meg egy automatikus biztosító folyamat.

Azt is világosan kell látnunk, nem az a lényeges, hogy a tudomány és annak elvont fogalmisága, továbbá a technika növekszik, hanem az, hogy az ezeket hordozó absztrakt mentalitás általánossá válik. Az absztrakcióra való törekvés és az abban való élés — már amennyire ez egyáltalán lehetséges — öntudatlan törekvés tárgya, meg nem fogalmazott belső eszmény lesz.

Mi következik mindebből a historizmusra nézve?

A művészet konkrétum, s a konkrétumban való létezés képességének megszűnése, illetve megfogyatkozása a művészet számára végzetes. Bármennyire uralkodó tendencia is az absztrakcióban való élésre irányuló törekvés, mivel a művészet szüksége — ha bármily szerény mértékben is, de — az emberhez egzisztenciálisan hozzátartozik, emberként való megmaradásáról való lemondás nélkül a művészetről sem mondhat le, kivált ha olyan ősi, az emberi léthez oly elválaszthatatlanul hozzánőtt tevékenységhez kapcsolódik, mint az építés. Ezt azonban az e korban alapvető lelki irányulását követve nem képes megvalósítani, mert annak útján művészet nem születhet, az általános absztrakt habitus a művészetbe azonmód nem vihető át, művészetté nem lényegíthető át. Ha mégis művészetté akar lenni, következtelenné kényszerül válni, s több-kevesebb konkrétumot kénytelen fölvenni magában. Ennek mennyiségét és jellegét azonban nem saját világának belső törvénye szabályozza, hanem külső tényezők esetlegessége. Innen ered az a belső eklektika, mely annyira problematikus és sokkal fontosabb a külső motívumok sokféleségénél, és ami megnehezíti, hogy megálssuk, ami mindezek mögött mégis valóságos és értékes.

A konkrétum felvétele, mivel saját magából meríteni nem tudja, a historizálás útján történik, a régi stílusok konkrétségének elemét használva fel. Bizonyára fölösleges mondanom,

hogy a „konkréttség eleme” nem dologi módon értendő, nem például az alaktani elemekkel való valamilyen közvetlen azonosítás formájában. A gesztus maga viszont, amiről szó van, ugyanakkor és alapvetően absztrakt természetű, kivált ha meggondoljuk, hogy egyszerre több stílus tetszés szerinti felújításáról van szó.<sup>8</sup>

Itt felmerül a kérdés, miért nyúltak vissza e cél érdekében egyszerre több stílushoz. Pontosan azért, mert nem arról volt szó, hogy művészi tehetetlenség, művészi impotencia következtében kellett máshoz fordulniok megtermékenyülés érdekében. Hiszen erre nyilván ugyanúgy alkalmas lett volna egyetlen, bármilyen módon kiválasztott vagy adódó stílus. De nem a művészi alkotásra való képesség, hanem a konkrétumban való létezés képessége fogyatkozott meg. Éppen ezt bizonyítja az, hogy nem egy, hanem elvben valamennyi stílushoz fordultak. A konkréttség elemének ösztönös kereséséről volt szó, ez pedig nem egyik vagy másik stílus sajátja volt, hanem a kultúra, művészet, építészet addigi teljes történetéé, s mikor erre törekedtek, akkor az építészetnek e szempontból differenciálatlan teljes világával találták magukat szembe. Ez volt a szubjektuma annak, amire szükségük volt, nem az egyes stílusok mint olyanok, melyekkel legmélyebb indítatásuknak megfelelően mint a konkrétum hordozóival s nem mint különféleségek képviselőivel álltak szemben.

Ugyanakkor a tetszés szerinti régít az eredeti, létrehozó és éltető kontextusból kiragadni: absztrakció. Az ugyancsak tetszés szerinti másolás, illetve ismétlés lehetőségének hite, elve: technikai elv, s mint ilyen absztraktum. Ugyanígy technikai-absztrakt az a meggyőződés, hogy minden megcsinálható, mesterségesen előállítható. Eklatáns korai megnyilatkozása ennek a műrom készítés abszurduma. Említhetnénk még ugyanennek jeleként a műemlékrestaurálás purizmusát, az irodalmi ihletésű építészeti stílusválasztást és még számos egyebet is, de a jelenségnek – a téma kimerítésének igénye nélküli – érzékeltetéséhez ennyi is elég. Ennyiből is láthatjuk, hogy a historizálás, a „Stilarchitektur” egyszerre szerves következménye az absztrakttá válásnak és kísérlet a tőle való szabadulásra.

A historizáló magatartásban tehát ugyanazt a lelkületet látjuk munkálkodni, mint a század növekvő technicizmusában, funkcionalizmusában vagy ún. mérnöképítészetében, mely utóbbi hosszú ideig látszólag teljesen a másiktól függetlenül folytatta útját. Kettőjük későbbi harca így – legalábbis jórészt – sokkal inkább testvérháború, mint idegen szférák egymást nem tűrő összeütközése volt. Ugyanaz a szellem törekszik megnyilatkozni a maga módján a historizmus művészetében – általában megvalósítóinak tudatos szándékaitól függetlenül –, mint a kor műszaki teljesítményeiben, hogy az élet egyéb területeit most ne is említsük. Mivel, mint szó volt róla, a művészet szüksége az emberhez egzisztenciálisan hozzátartozik, bármi legyen is a 19. századi historizmus számos aspektusának megítélése, annak talpalatnyi földjén meg kell lelnünk, és fel kell ismernünk az őt hordozó korszakos világnézet művészi formává való lényegülését s annak műbenlétét. Ennek felismerésében rejlik a 19. századi *historizmus problémájának*, e probléma megoldásának kulcsa.<sup>9</sup>

Hogy ez pontosan miben áll és hogyan alakult, ma még – sok tanulmány, vizsgálat, komoly szándékú előmunkálat ellenére is – úgy látszik, nem tisztázott, nem világos. Az valószínű, hogy nem a külső, az alaktani formakincs (gyakran sok variációt mutató) folyton változó díszítményköntöse lesz a döntő, hanem a mögötte meghúzódó, kevésbé áruklódó szellemi struktúra, miként a romantika korának építészeti áramlatainál is.

A historizmusról és annak gyökeréről mondottakhoz kapcsolódva talán megkockáztatható az a feltevés, hogy a romantika egyik legfőbb kiváltó oka az absztrakttá válás folyamatára való krízises reagálás volt. Emellett szól, hogy Angliában, az ipari forradalom ha-

zájában született meg. Az viszont, hogy a technikailag elmaradottabb német államokban a romantikus mozgalom oly erőteljes volt, mutatja, hogy a jelenség nem közvetlenül a technikához kapcsolódik, hanem valami általánosabbhoz, nevezetesen az európai szellem általános absztrakttá válásának folyamához, mely nélkül a technika sem válhatott volna valósággá.<sup>10</sup>

A romantika a teljes ember forrongó reagálása volt, ezért volt benne szinte minden, amit az utána következő higgadtabb időszakról kevésbé lehet elmondani. Az eddig mondottak alapján érthetően megtaláljuk benne a historizálás csíráját, illetve magát a historizálást is. De a dolgok természetéből fakadó ezen belső okokon kívül van még egy figyelmen kívül nem hagyható, különösen az indulásnál hatékony *külső oka is a historizálás hajlandóságának*. Ez pedig a reneszánsz óta szinte megszakítatlanul ható szemlélet, mely változó módon ugyan, de valahogy mindig a réginek mintaképszerűségét vallotta (vitruvianizmus, Palladio, Vignola, mintakönyvek hatása, szerepe). Természetesen voltak más külső, sőt – ha nem is olyan alapvetően, mint a tárgyalt tendencia – belső okok is, melyek a historizmus kialakulását segítették, tényleges képének kibontakozását meghatározták. Monokauzális magyarázat tehát nem lehetséges, annál kevésbé, minél közelebb kerülünk az egyedi jelenség és a történetileg lett, megismételhetetlen egyszeri kor magyarázatához, megjelenítéséhez.

Mindazonáltal a romantika és a historizmus kapcsolata az eddig mondottakból láthatóan szoros, mind belső, mind külső jegyeit tekintve. Beleillik ebbe a képbe, hogy már a romantika idején egyre erősebben teret hódít az építészeti historizálás, ugyanakkor viszont a romantika elmúltával is e nagy szellemi áramlat számos vonása tovább él, hatása tovább gyűrűzik, nemcsak az építészetben, hanem az élet egész területén. A historizmus problémájának az előzőekben felvetett megoldási kísérlete talán magyarázatot kínál e kapcsolat mibenlétére is.

#### JEGYZETEK

1. A három áramlat az ún. forradalmi építészeti, a korai gótizálás és klasszicizmus. Részletesebb kifejtését és indoklását megkíséreltem A korai gótizálás Magyarországon c. tanulmányomban. In: ZÁDOR A.-SZABOLCSI H. (szerk.): Művészet és felvilágosodás, Bp. 1978. 209-300.

2. GIEDION, S.: Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München, 1922. Többek között a müncheni Glyptothek (1816-34). Staatsbibliothek (1832-43), Königsbau (1826-32) és a berlini Rederen palota (1832-33) esetében.

3. JOSEPH, Dr. D.: Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit, Dritte verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig, (1912). Dritter Band. A 19. század építészetiének ez az első, nagyszabású inventáriuma az 1870-es évekkel kezdődő korszakot „Archaismus, Subjektivismus und Moderne” névvel illeti, míg az ezt megelőző, az 1840-50-es évekkel induló időszakot „Eklektizismus und Romantik” címen foglalja össze.

4. Új kiadása a szerző gyűjteményes sorozatában. MEINECKE, F.: Die Entstehung des Historismus. Herausgegeben und eingeleitet von Carl Hinrichs. München, 1965<sup>4</sup>. Mind a kiadói bevezetésben, mind a szerzői előszóban a tudománytörténeti vonatkozások bő ismertetését találjuk.

5. GROTE, L. (Red.): Historismus und bildende Kunst. München. 1965. 1968<sup>2</sup>.

6. GÖTZ, W.: Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” XXIV./1970/1-4. sz. 196-212. Gazdag forrássanyaggal illetve bibliográfiával.

7. HAJÓS, G.: Klassizismus und Historismus – Epochen oder Gesinnungen? „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” XXXII./1978/3-4. sz. 89-109.

8. Hogy ez nemcsak a 19. század második felére érvényes, már láttuk. Kiegészítésül hivatkozom néhány korai irodalmi megnyilatkozásra is. Über das Wesen und die Anwendung verschiedenen Style in der Architektur. „Allgemeine Bauzeitung” 1839. 442.; MÜLLER, R.: Denkmäler der vier romantischen Baustyle... Potsdam, é.n. (1840 körül). A litográfiák – a könyv megjelölése szerint – „bizánci”, „gót”, „normann” és „mór” épületeket ábrázolnak.; PALM, G.: Von welchen Prinzipien soll die Wahl des Baustyles insbesondere des Kirchenbaustyles geleitet werde. Hamburg, 1845. – HÜBSCH, H.: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe, 1828. E mű csak bizonyos mértékig számítható az előzőekhez. Megtévésztően

hangzó címe nem az építészeti stílusok kínálatában akar segítséget nyújtani. Egyrészt küzd az oszloprendes, timpanonos stb. antik építészeti irányzat ellen, másrészt – a későbbi európai stílusokat bírálva – tulajdonképpen valamilyen új stílus elveit próbálja megalkotni. Vezérlő szempontjai nem művészetiek, hanem funkcionális és szerkezeti megfontolások. Amit ajánl, az a német „Rundbogenstil” egyik fő változata.

9. Mindezzel nem áll ellentétben a historizmus problémájának ideológiai, azaz az eddig leggyakoribb magyarázata. Nevezetesen az, hogy a stílusváltás („az építetűhöz illő stílus” és „a rendeltetéshez illő stílus”) ideológiai megfontolásból vagy nem tudatos ideológiai törekvésekből eredt. Az ezeken alapuló megállapítások jelentős mértékben helytállóak és szem előtt tartásuk a konkrét történeti kép megrajzolásánál elengedhetetlen. De

az ily módon érvényesülő ideológiai mozzanat nem az egyetlen, s ami a legfontosabb – mint láthatuk – nem a lényegre, nem a belső művészi formára vonatkozik. Csak azért vált lehetségessé az ideológiai mozzanat stílusválogatásban való megnyilvánulása, mert létrejött az az állapot, amit az elmondottakban láttunk – Mutatis mutandis ugyanez érvényes a 19. századi stílusok modusokként való értelmezésére.

10. GRASSL, A.: Die Romantik, ein Gegenpol der Technik. Bonn, 1954. Az érintett probléma megközelítésének érdekes kísérlete, mely azonban az építészetet teljesen kívül hagyja vizsgálódásaim. A romantika körét egyébként időben és mivoltában túl távan vonja meg, így a romantika tulajdonképpeni korának megragadása maradéktalanul nem mérhető belőle.

### Dénes Komárik: Das Problem des Historismus

Wenn wir vom Historismus reden, meinen wir nur das Historisieren in der Baukunst, und halten vor allem dessen Vollenfaltung im 19. Jahrhundert vor Augen. Unter Historisierung versteht man die bewußte, das unmittelbar oder mittelbar Vorausgegangene ignorierende Verwendung des Stils, der morphologischen und anderen Formelemente irgendeines früheren Zeitalters ohne jegliche Einschränkung sowie ohne Rücksicht darauf, ob das neue Gebilde eine selbständige künstlerische Aussage tragen wird oder nicht.

Der Historismus des 19. Jahrhunderts hat bestimmt mehrere Wurzeln, wenn man jedoch dafür als für Ganzes eine einheitliche Erklärung sucht, dürfte man sie in dem Prozeß, abstrakt zu werden, finden. Dieser Prozeß begann schon in der Renaissance, der Keim wuchs jedoch erst in unserer Epoche richtig aus, indem der Prozeß allgemein geworden ist.

Das direkte Erfassen des Daseins, das unmittelbar und konkret Erlebte werden allmählich in den Hintergrund gedrängt. An die Stelle der das Wesentliche erfassenden Bilder tritt die Formel, an die Stelle der synthetischen Sehweise tritt die analytische, die begriffliche, die einseitig bewußte. Das Streben nach der Abstraktion und das Streben danach, darin zu existieren, sind unbewußte Bestrebungen, Ausprägungen eines nicht in Worte gefaßten inneren Ideals.

Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für den Historismus?

Die Kunst ist konkret, und wenn die Fähigkeit, konkret zu existieren, gar nicht mehr bzw. nur geschwächt vorhanden ist, das hat für die Kunst fatale Folgen.

So vorherrschend die Tendenz zum Streben nach dem Existieren in der Abstraktion auch ist, gehört das Kunstbedürfnis – in wie bescheidenem Maße auch immer – existentiell zum Menschen, und wenn der Mensch auf sein Dasein als Mensch nicht verzichten will, kann er auch auf die Kunst nicht verzichten. Er kann daher diesem Streben, das aus einer in unserer Epoche grundlegenden geistigen Einstellung folgt, nicht nachgeben, denn auf diesem Wege entsteht keine Kunst. Der allgemeine abstrakte Habitus kann so, wie er ist, nicht in die Kunst transponiert werden, kann nicht in Kunst umgewandelt werden. Will er doch zu Kunst werden, muß er mittelbar werden und mehr oder weniger Konkretes in sich aufnehmen. Die Aufnahme des Konkreten erfolgt, da dieser Habitus es aus sich selbst nicht schöpfen kann, durch das Historisieren, wobei die Elemente der Konkretheit alter Stile verwendet werden. Es ist sicherlich überflüssig zu sagen, daß das „Element der Konkretheit” nicht dinglich zu verstehen ist, es bedeutet z.B. nicht irgendwelche unmittelbare Identifikation mit den morphologischen Elementen. Zugleich und grundsätzlich ist aber die Geste selbst, um die es sich hierbei handelt, von abstrakter Art. Das muß sie auch sein, man soll ja nur bedenken, daß es um eine willkürliche Erneuerung von gleichzeitig mehreren Stilen geht. Denn das beliebige Alte aus dem ursprünglichen, es hervorbringenden Kontext herauszugreifen, ist: Abstraktion. Der Glaube oder das Prinzip, nach dem die ebenfalls willkürliche, beliebige Nachahmung bzw. Wiederholung möglich sind, ist ein technisches Prinzip und als solches abstrakt. Die Überzeugung, daß alles machbar, künstlich produzierbar ist, ist ebenfalls eine technisch-abstrakte.

Im historisierenden Verhalten erkennt man also denselben Geist, der auch im zunehmenden Technizismus und Funktionalismus des Jahrhunderts oder in der sog. Ingenieurarchitektur wirkt (letzteres ging eine lange Zeit hindurch ihren Weg scheinbar unabhängig). Der Kampf, den die beiden später gegeneinander führten, war also – zumindest zum Großteil – viel eher ein Bruderkrieg als Zusammenstoß zwischen einander nicht ertragenden fremden Sphären. In der Kunst des Historismus will sich derselbe

---

Geist – auf seine Art und meist unabhängig von der gewollten Absicht der Schaffenden – offenbaren, der sich auch in den technischen Leistungen des Zeitalters zeigt, um andere Bereiche des Lebens diesmal gar nicht zu erwähnen. Da das Kunstbedürfnis – wie bereits gesagt – existentiell zum Menschen gehört, muß man – wie die Beurteilung der zahlreichen Aspekte des Historismus im 19. Jahrhundert auch sein mag – auf dem Fußbreit Boden des Historismus die Umwandlung der ihn tragenden epochalen Weltanschauung in eine künstlerische Form und deren Eigenart entdecken und erkennen. In dieser Erkenntnis steckt der Schlüssel zum Problem bzw. zur Lösung des Problems des Historismus im 19. Jahrhundert.