

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 50 (1963)
Heft: 12: Vor der Wende

Artikel: Das Phänomen des Stilpluralismus
Autor: Hohl, Reinhold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-87137>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

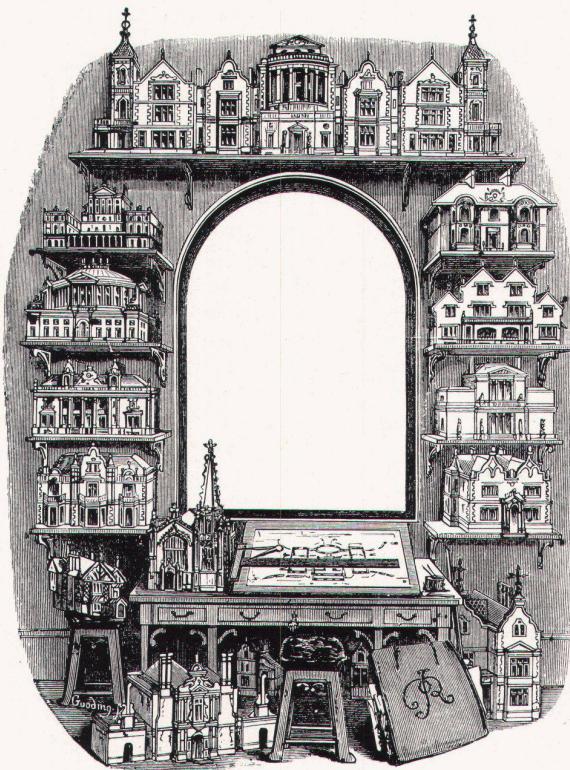
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Welches ist das Interesse, das wir an der Vorzeit der Moderne nehmen, an der Zeit der falschen und geborgten Fassaden, an jenem 19. Jahrhundert, welches sich so oft des bloß Schauspielerischen bediente, wenn, wie sein großer Deuter Rudolf Kassner es ausdrückte, «das Bedürfnis vorlag, Größe schnell, womöglich im Augenblick, verfügbar zu haben»?

Von klein auf haben wir gelernt, dieser Zeit die Begriffe der Echtheit und Ehrlichkeit entgegenzuhalten, wobei unsere Väter und Lehrer, allzu beschäftigt mit der Errichtung einer guten neuen Welt, kaum auf die Vielschichtigkeit dieser Begriffe achteten. Vom letzten Jahrhundert ließ man zwei – recht gegensätzliche – Strömungen als echt und ehrlich gelten: die ingeniermäßigen Leistungen und die Wiedererweckung des Handwerks im Gefolge des englischen Cottage Style.

Ist es bloßer Widerspruchsgeist, wenn nun die undankbaren Kinder neugierig beschnuppern, was so streng verurteilt wurde? Oder ist die Ästhetik der Echtheit ins Wanken geraten, seit man so weit ging, bei Firmen mit besonders gutem Geschäftsgang die Metall- und Kunststoff-Fassaden aus echtem Marmor und Holz zu imitieren? Dann schon lieber ehrlich falsch!

Was hat es eigentlich mit den «Neo»-Stilen auf sich? Mit dieser Frage beginnt unser Heft. Bruno Carl macht auf die neuen Bauaufgaben aufmerksam, die nach neuen Gestaltungen verlangten. Die neue Bauaufgabe par excellence war der Bahnhof; Adolf Reinle ergänzt hier seine «Schweizerische Kunstgeschichte» um einige Mitteilungen. Der konstruktiven und der dekorativen Verwendung des Gußeisens ist je ein Beitrag gewidmet. Eine nach Meinung des Schreibenden bedeutsame, weil «flexible» städtebauliche Konfiguration von J.J. Stehlin dem Jüngeren wird vorgeführt. Das Bildpanorama als bezeichnenden Beitrag des 19. Jahrhunderts behandelt P. L. Ganz. Ein letzter Beitrag gilt Le Corbusier in seiner vom Jugendstil und Cottage Style beeinflußten Zeit. Die Meinung aller Beiträge ist, daß neben den zweifellos vorhandenen geschichtlichen Wenden und Bruchstellen auch die Längsfasern und Filiationen unsere Aufmerksamkeit verdienen.

Red.

Das ehrwürdige Turmgebäude der Kunstgeschichte hält sich an die Gedankenkonstruktion, daß die unterschiedenen Epochen wie übereinanderliegende Stockwerke von der Abfolge der Kunstile definiert würden. Von der Romanik zum Rokoko reiht ein Stil sich an den andern an. Ob man die Übergänge und die Notwendigkeit des Formenwechsels rein formal und generationspsychologisch begründet oder ob man dafür wirtschaftliche, soziologische, technologische und historische Bedingungen namhaft macht: jede Betrachtungsart rechnet erfolgreich mit dem Nacheinander der Stilperioden. Die Brauchbarkeit dieses Ordnungsprinzipes geht daraus hervor, daß durch Stilanalysen ein Kunstobjekt oft mit erstaunlicher Genauigkeit datiert und lokalisiert werden kann. Dabei werden allerdings wie bei einer Funktion höheren Grades auch andere Faktoren als derjenige des Zeitstils berücksichtigt, etwa Volk und Land, Abhängigkeitssituationen («provinzieller Charakter»), Zweckbestimmung (Sakralkunst ist im allgemeinen konservativer als Profankunst) und Kunstgattung (Handzeichnungen sind stilistisch fortschrittlicher als Gemälde, Kleinformate moderner als Wandbilder, Festpavillons aktueller als Repräsentationsbauten). Diese dem einzelnen Werk zugebilligten Spezifikationen berücksichtigen mit andern Worten die Gleichzeitigkeit verschiedener Phasen des gleichen Stils. Erscheinungen wie die üppigen Schnitzaltäre des 15. Jahrhunderts, die an Form und Gehalt so viel vom «barocken» Stil «vorausnehmen», sind besondere Problemfälle; durch die Bezeichnung von «Proto»-Phasen kommt man auch damit zurecht. Im großen ganzen gilt Wölfflins Bemerkung, daß nicht alles zu allen Zeiten möglich sei. Bis auf das 19. Jahrhundert.

Aber bevor wir auf den Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts eingehen – nach den üblichen Kenntnissen kann man diesen Ausdruck vorläufig schon gelten lassen –, fragen wir uns, ob es nicht auch in den Zeiten der traditionellen Stilepochen vorgekommen sei, daß gleichzeitig mehrere Stile im gleichen kunstgeographischen Bereich angewendet worden seien. Beispiele dafür fallen einem schnell ein; am bekanntesten ist vielleicht die Pariser Kirche Saint-Eustache. 1519 entworfen und 1532 begonnen, folgt der Plan offensichtlich der Anlage der Kathedrale Notre-Dame aus dem 12. Jahrhundert; die Vollendung liegt erst im 17. Jahrhundert. Mitten in der Renaissance ist sie mit dem Charakter eines spätgotischen Baues errichtet worden, und zwar der Konstruktion wie auch der Gliederung nach. Es handelt sich übrigens ja auch um den größer angelegten Neubau einer bestehenden gotischen Kirche, deren Chor und nördliches Querschiff bis ins Ende des 16. Jahrhunderts noch benutzt worden sind. Trotz der Zeitlage wird Saint-Eustache durchaus dem Style flamboyant zugerechnet; in der Dekoration aber gehört der Bau zu den ersten Denkmälern in Paris, die ein großes Programm von Renaissanceformen vortragen: Die überschlanken Pfeiler und Dienste tragen Kapitelle nach antiken Ordnungen; das Südportal hat ionische Pilaster mit muschelbekrönten Nischen usw., ist aber ein hochgotisches Figurenportal mit Leibungsstufen, Sturz und Tympanon. Im Pariser Profanbau wurden bis ins 16. Jahrhundert hinein an ganz der Zeit entsprechenden Renaissancefassaden Rundtürmchen an den Ecken angebracht, die für das 14. Jahrhundert charakteristisch gewesen sind. Es ist schwierig zu entscheiden, ob es sich um partielle Stilverspätung, um organisches Weiterleben des Spätgotischen in die Renaissance hinein oder um einen programmatischen Stilpluralismus – vielleicht sogar um Historismus – handelt. Die Erscheinung sagt einfach: in der Stilphase der Renaissance ist so etwas noch möglich gewesen.

Aus dem 18. Jahrhundert wären vor allem aus England viele Beispiele zu nennen, in denen mitten im Klassizismus die Gotik weiterlebt – ja: in England ist sie wahrscheinlich bis ins 19. Jahrhundert hinein nie verschwunden. Denn wenn auch die Romantik auf der englischen Insel schon sehr früh, noch lange

im 18. Jahrhundert, den gotischen Stil gepflegt hat – ohne Schwierigkeiten neben dem klassischen Stil palladianischer Prägung –, so ist doch bei weitem nicht klar auseinanderzuhalten, was Fortleben der Formen und was Formzitat ist.

In Deutschland reicht nicht nur an den Nahtstellen der Stilepochen das Mittelalter in die Neuzeit und die Renaissance in den Barock hinein – man müßte denn die Übergangsphasen sehr ausgedehnt annehmen. Daß es sich um «Stilverspätungen» handle, ist vielleicht nur eine Rückprojektion des Stil-Zeit-Schemas auf jene Epochen. Ohne Leichtfertigkeit darf man davon sprechen, daß es auch in den stilistisch definierten Zeiträumen das Nebeneinander der Stile, den Stilpluralismus, gegeben hat. Und wenn es vorkommt, daß im gleichen Schloßbau der Festsaal in deutscher Renaissance dekoriert wird, die Schloßkapelle sich aber an die spätgotische Bauform hält, so wurden offenbar bewußt die Stile um ihres Ausdrucksgehaltes willen gegeneinander ausgespielt.

Wer weiß, ob das ganze Ordnungsprinzip nicht sehr ins Wanken geriete, wenn man die Untersuchung in dieser Richtung sehr weit trieb? Die klassische Ponderation der hochmittelalterlichen Skulptur ist ja schon längst aufgefallen; man weiß, was der Bamberger Reiter der antiken Reiterstatue des Marc Aurel verdankt; man sieht die gotischen Formen an den Renaissancepalästen von Venedig; über das «Barocke» an Leonardos Anghiari-Komposition hat man sich schon oft verbreitet; man drückt durch die Sonderbetrachtung der französischen Barockarchitektur aus, daß «l'art baroque» in Frankreich eher eine Klassik als ein Barock in italienischem Sinn ist (in der Malerei hat der mitten im italienischen Barock klassisch komponierende Poussin am deutlichsten gemacht, daß die Formenmittel gleichzeitig verschiedenen Stilbereichen angehören können). Wenn wir über das Phänomen des Stilpluralismus auch nicht eine besondere kunsthistorische Studie nennen können, so weiß die Kunstgeschichte doch längst davon und weiß auch, daß ihre Perlenschnur der Stilabfolgen nur auf Beobachtungen an den jeweils aktuellsten, epochenmachenden und oft theoretisch destillierten Stiltendenzen beruht. Der Begriff der Spätrenaissance schließt einen Stilpluralismus ein, der den Zeitgenossen bewußt gewesen ist, wofür die Architekturlehrbücher (die verschiedene Stilordnungen nach antiken Vorbildern auseinander halten) beredte Zeugen sind. Vom Mannerismus wird weiter unten noch die Rede sein.

Die Architektur des 19. Jahrhunderts nimmt in dieser Sicht gar nicht mehr eine extravagante Sonderstellung ein. «Romantik» und «Historizismus» als Stilbegriffe bilden eine Einheit, die die verschiedenen gleichzeitig verwendeten Stilformen vielleicht sinnvoller zusammenfassen, als wie die Unterscheidung der Neo-Stile sie trennen.

Das Besondere an der Baukunst des 19. Jahrhunderts liegt darin, daß das historische Bewußtsein und die historischen Bezüge zum Prinzip gemacht wurden. Wäre der Begriff «Renaissance» nicht auf die Wiedergeburt des klassischen Altertums festgelegt, so könnte man das 19. Jahrhundert eine Gesamtrenaissance der europäischen Baugeschichte nennen. Zeugen dafür lassen sich vorführen:

«Unsere Zeit, von Winckelmann an gerechnet, ist ein ebenso wichtiger Entwicklungsknoten als die Ära der Mediceer, insofern [als] wie mit einem Zauberschlage die *historische* Betrachtung der Kunst auf die Künstler Einfluß gewann» (Jacob Burckhardt, 1843). In diesem Satz liegt die Kernbegründung des Stildenkens des 19. Jahrhunderts. Wenig später lautete eine von höchster Stelle ausgegebene Parole, daß ein zeitgenössischer Stil «aus einer Mischung aller möglichen Bau-style bestehen muß, damit sich in ihr die gesamte Culturgeschichte abspiegele, gleich wie unsere moderne Cultur aus den Elementen aller früheren Culturen zusammengesetzt ist». Und: «So wenig es wahrscheinlich ist, daß irgend ein Stil der Vergangenheit als Stil der Zukunft wieder lebendig werde, hat

doch bis jetzt stets der Anschluß an einen historischen Stil sich glücklicher erwiesen, als das Tasten und Suchen, und nur jene Schöpfungen haben über den Augenblick hinaus dauernde Beachtung finden können, welche, auf volles Verständnis eines Stiles gegründet, diesen mit Bewußtsein und Sicherheit zu handhaben verstanden», hat es noch 1880 in der Einleitung eines Handbuchs der Architektur geheißen, das in über 60 Bänden das ausbreitet, «was die Vergangenheit geleistet, um über den gesamten reichen Schatz an Constructionen und Formen, welche alle Zeiten geschaffen haben, mit voller Sicherheit zu verfügen» (A. Esswein im Werk von Durm – Ende – Schmitt – Wagner). Die politischen und gesellschaftlichen Neuordnungen und die wirtschaftlichen Expansionen müssen solche Bewegungen verursacht haben, daß man im Historischen festen Boden unter den Füßen gewinnen wollte. Was man durch die allgemeine Profanisierung verloren hatte, wollte man durch das Fach der Geschichte und der eben erblühenden Kunstgeschichte sicherstellen.

Das Gemeinsame der historisierenden Stile ist rückblickend wichtiger als die stilistisch unterscheidbare Ausdrucksform, wenn die Stilisten des 19. Jahrhunderts dies auch nicht gespürt haben. Das Gemeinsame ist unter anderem die Berufung auf ein Vorbild abwechselnd aus nationalistischen, religiösen, literarischen, modischen – jedenfalls außerarchitektonischen – Gründen. Gemeinsam der Wahn, mit dem neuen kunstgeschichtlichen und technologischen Wissen die historischen Stile getreuer und besser ausführen zu können als die vergangenen Epochen («Eine Überlegung, die sich bei einer vorurteilsfreien Würdigung seiner Geschichte uns aufdrängt, ist die, daß der mittelalterliche Baustil nie zu einer systematischen Ausbildung gelangt, vielmehr lange vor derselben durch äußere Verhältnisse unterdrückt worden ist. Hier ist noch ein Fortschritt möglich. Wir sollen nicht etwa streng nach den vorhandenen Mustern bauen, wir sollen vielmehr den mittelalterlichen Baustil, von seinen Elementen und seinem Grund-Prinzip ausgehend, zu einer schönen Wiedergeburt führen ... als den vaterländisch-deutschen Styl»; M. Rosenthal 1843). Gemeinsam war das Vorurteil, daß die Schönheit von der Anwendung eines Stiles abhänge («Ein Charakterkopf wird immer in gewissem Sinne schön sein; das aber, was im menschlichen Leben der Charakter ist, das ist im Reiche der Kunst der Stil. Stil ist in der Kunst zur Schönheit ebenso nötig, wie im Leben der Charakter zur Schönheit») und daß die Schönheit an Ingenieurbauten nicht auftreten könne («Wir wandeln noch in denselben Bahnen seit der Zeit der Reformation. Diese ganze Kunstperiode hat kein eigentlich neues Constructions-System aufgebracht, es wäre denn die Eisenconstruction der Neuzeit, und diese beruht mehr auf dem Material als auf dem System. Immerhin ist gerade auf diesem Gebiete in jüngster Zeit sehr Hervorragendes geleistet worden. Insbesondere war es der Ingenieur, welcher darin bahnbrechend vorangeschritten ist, indem er das Vernunftsprinzip der Wahrheit zur einzigen Richtschnur genommen hat. Indes ist seine Wissenschaft noch zu jung, um für ihre Werke auch die schöne Form zu finden und aus einer nützlichen Kunst auch eine schöne Kunst zu schaffen» – beides nach H. Wagner, 1883). Stand aber innerhalb des Stilpluralismus jederzeit jedes und alles zur Verfügung? Bevor wir eine Übersicht dazu geben, wollen wir festhalten, daß innerhalb der gleichen Stilrichtung, etwa der Neugotik, zu unterscheiden ist zwischen der feingliedrigen, frei nachempfundenen Romantiker-Neugotik (bis zirka 1840), der archäologisch dokumentierten Kunsthistoriker-Neugotik (etwa 1850–1880) und der zentenariums-festspiel-geeigneten Dekorations- und Spekulanten-Neugotik (bis zur Jahrhundertwende). Jeder Phase ist ein besonderer Gehalt eigen, der – wenn am Prinzip vom Zeitstil etwas Wahres ist – auch in den je gleichzeitig auftretenden spätklassizistischen, neorenaissancehaften, neobarocken und neoklassizistischen Komple-



2
Wohnhaus in Delisberg
Immeuble à Delémont
House in Delémont

mentärstilen zu spüren sein muß. Die Gemeinsamkeiten lassen sich tatsächlich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt feststellen, etwa durch die Beobachtung der Baukuben oder des Verhältnisses von Wand, Raum und Körper. Auf welchen Stil zurückgegriffen wurde, erscheint uns heute als sekundäre Frage, die zu lösen war in dem Augenblick, da der «Ausdruck» der «Charakter» festgelegt wurde. Und dabei kam man je nach Zeit und Persönlichkeit zu verschiedenen Auffassungen:

1784 Dauthes baut die spätgotische Nicolaikirche in Dresden klassizistisch um (Säulen statt Pfeiler; Palmwedel aus Gips über dem Rippenwerk), um einen besonders protestantischen Charakter zu erreichen.

1811 Schinkel legt ein Projekt in gotischem Stil zum Wiederaufbau der protestantischen Berliner Petrikirche vor.

1815 Als Stil einer protestantischen Kirche gehöre sich der eines römischen Kuppelbaus mit griechischen Säulen; auf jeden Fall nicht gotisch, was altdeutsch = katholisch sei (L. Catel).

1818 «Von der Einführung des altdeutschen Styles in der Baukunst für neue Gebäude kann wohl nicht die Rede sein; hingegen empfiehlt sich der gotische Styl für die Vollendung gothischer Bauten» (G. Moller).

1820 Die altdeutsche (gotische) Baukunst diene vorzüglich als religiöser Stil wegen ihres himmelanstrebenden Prinzips (C. L. Stieglitz).

1843 «Man hat oft behauptet, daß der mittelalterliche Baustil wohl dem Geist der katholischen, nicht aber dem der evangelischen Kirche entspreche. Es läßt sich historisch nachweisen, daß der gotische Baustil aus denselben Ideen hervorgegangen ist, welche später die Reformation hervorriefen; jetzt müssen wir einsehen, daß die evangelischen Kirchen fast noch mehr Anrecht auf den mittelalterlichen Baustil haben, als die katholischen» (M. Rosenthal).

1883 «Weil wir uns in allen Lebensgebieten auf dem durch die Errungenschaften der Renaissance geschaffenen Boden bewegen, so haben wir auch das Erbe dieser Zeit anzutreten und auch auf dem Gebiet der Kunst uns zu eignen zu machen. Daraus wird der wahre und schöne Baustil unserer Zeit dereinst hervorgehen» (H. Wagner).

1915 «Da die Sprache (des architektonischen Schaffens) sich im Wesentlichen auf den Konstruktionen und Formen des klassischen Altertums gründet, so ist die Aufgabe dahin gestellt, diese zu erklären» (J. Kothe).

Bei der gleichen architektonischen Aufgabe, dem protestantischen Kirchenbau, sind innerhalb von hundert Jahren ganz verschiedene Stilformen eingesetzt worden; so kann es mit ihrem Ausdrucksgehalt nicht weit her sein. Uns scheinen sie heute vielmehr wie konditionierte Effekte, die historisch und literarisch, zuletzt auch formenpsychologisch begründet worden sind. Zu allem Überfluß hat in das Religiöse auch das Konfessionelle, in das Konfessionelle das Geographische, in das Geographische noch das Nationale hineingespielt (bekannt ist die Zitierung der englischen Tudorgotik und der westfälischen Hallengotik bei protestantischen Kirchen und Pfarrhäusern im pietistisch frommen Basel).

Uns scheint es, daß das Stildenken des 19. Jahrhunderts durch die These begründet wird, daß Architektur Effekt und Ausdruck geben müsse. An einem Museumsbau «soll das Äußere und das Innere dem Besucher bedeutende Effekte darbieten, geeignet die Seele desselben zu erheben, mehr für die Nation als für Künstler, welchen dieses Gefühl schon angeboren ist» («Zeitschrift für praktische Baukunst», 1844). Besonders gesucht waren aus verständlichen Gründen der Ausdruck der Dauerhaftigkeit im materiellen und zeitlichen Sinn: «Wenn ein Gebäude nicht nur eine materielle, sondern auch eine ideelle Bedeutung und größere Dauer haben soll, so darf es nicht auf den gewöhnlichen Menschen und auf die kurze

Lebensfrist, die ihm vergönnt ist, zugeschnitten werden ... Monolithe und Quader von gewaltiger Größe und Festigkeit bringen den Eindruck unzerstörbarer Kraft und ewiger Dauer hervor» (H. Wagner, 1883).

Die kunsthistorische Betrachtung des 19. Jahrhunderts hat es also mit «Architektur als Ausdruck» zu tun; diese Formengeschichte ist vor allem ein Teil der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. So packend diese Betrachtungsart aber ist, so zeigt sie doch nur einen oberflächlichen Aspekt der Baugeschichte; die weitaus bedeutenderen Entwicklungen fanden auf technologischem Felde statt. Aber es gehört zum Bilde der Epoche, daß sie streng und oft bösartig unterschied zwischen der als Kunst begriffenen Architektur und den als Technik angesehenen Unternehmungen der Ingenieure. Eine gültige Betrachtung der Epoche wird beides vereinen. Aber die Gewißheit, daß historische Stilformen auch nur schon als Ziergabe einem Bauwerk zur Schönheit verhülfen, hat bezeichnenderweise auch für Ingenieurbauten gegolten; die gußeisernen Rohre, Haupttrumpf unter den neuen Baumaterialien, erhielten selbstverständlich die Gestalten antiker kannelierter Säulen oder gotischer profiliert Maßwerke. Damit stößt auch die rein technologische Erfolgsgeschichte der Baukunst des 19. Jahrhunderts auf die Stilfrage – immer um so verschleierter Werte wie der «Schönheit» und des «Ausdrucks» willen. So erklärt sich der Pluralismus der Stile im 19. Jahrhundert als ein Pluralismus der Ausdrucksweise – wenn wir diese moderne Formulierung (W. Förderer im WERK-Augustheft 1963) hier aufgreifen dürfen. Im Hinblick auf die historische Architektur hieß es vor mehr als hundert Jahren: «Wir müssen die ganze Vergangenheit der Baukunst als eine große, unschätzbare, uns übermachte Verlassenschaft betrachten, die wir nach allen Seiten hin uns zu Nutzen machen müssen» (R. Gottgetreu, 1855). Im Hinblick auf die Pioniere des Modernen heißt es heute: «Widersprechendes, lange Zeit als unvereinbar Gehaltenes, nebeneinander Entstandenes muß als Grundlage zur Gestaltung verwendet werden» (W. Förderer, WERK 8/1963, S. 301). Das Programm von 1855 charakterisiert eine Zeit, die allgemein nicht als architektonisch sehr erfolgreich beurteilt wird, wenn sie sich selbst auch so gesehen hat. Ist unser Urteil wohl bloß zeitbedingt? Daß der Pluralismus der Stile in den früheren «starken» Epochen von der Kunstgeschichte als Problemfälle oder Kuriositäten gewertet wird, läßt uns daran denken, daß der kritische Unterton in der Grundposition der Kunstgeschichte und einer eher platonischen Kunstbetrachtung begründet ist: in der Hochwertung des Schöpferischen und Fortschrittlichen und der reinen Idee. Die Freiheit des Künstlers, seine Mittel in der Vergangenheit oder unter allen Stiltenzen der Gegenwart zu wählen, ist der Kunstgeschichte aus Prinzip als Manierismus, Romantik, Historizismus oder Effekt- statt Sachdenken verdächtig. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an wurden die in der vorangegangenen Epoche durch ungeheure Disziplinierung in Architektur und Malerei von Bramante, Raffael, Michelangelo und Tizian erarbeiteten Kunstformen und Ausdrucksmittel von Leuten in Verfügung genommen, die schöpferisch eindeutig aus zweiter Hand lebten. Gleich wie unsere Zeit standen die Manieristen unter dem Eindruck von wahrhaft epochenmachenden Schöpfungsbauten. Seit dreißig Jahren hat der Manierismus allerdings manche Ehrenrettung erfahren; aber das Bleibende und Entscheidende der abendländischen Kunst dürfte dennoch nicht in diesen pluralistischen Kunststücken, sondern in den durch die Kunstgeschichte als stilistische Leitfossilien herausgestellten Schöpfungswerken gesehen werden.