

C.I. Bildende Kunst. 1. Probleme der Begrifflichkeit.
 «Klassizismus» kann eine Epoche bezeichnen und eine künstlerische Haltung markieren. Doch auch als Epochenbegriff hat er in einzelnen Ländern unterschiedliche Bedeutungen, die sich aus dem Umgang mit Epoche und Haltung von «Klassik» und «Klassizismus» herleiten. Die Engländer und Italiener sprechen, wenn sie die Epoche von 1750/60 bis 1840/50 – auch die zeitliche Begrenzung ist umstritten – als Stileinheit bezeichnen wollen, von «neo-classicism» bzw. «neo-classicismo». Diese Begriffe haben den Vorteil, daß durch die Vorsilbe «neo» indirekt darauf hingewiesen wird, daß der Neoklassizismus – wir benutzen die Eindeutschung im folgenden, wenn wir die Epoche meinen – sich von allen vorherigen Klassizismen grundsätzlich unterscheidet und in der Tat als Epoche eigenen Rechtes angesehen wird. Daß der Begriff sich in Frankreich nicht durchsetzen konnte, dürfte an dem bis heute für die Forschung prägenden Einfluß der französischen Klassik des 17. Jh. liegen, in Deutschland entsprechend an der Existenz der Weimarer Klassik. In beiden Ländern hat dies darüberhinaus zu einer erstaunlichen Blindheit gegenüber der historistischen Dimension des Neoklassizismus geführt. In französischen Künstlerlexika der Gegenwart werden mit verblüffender Selbstverständlichkeit identische Stileigenheiten für Klassik und Klassizismus aufgezählt, die ihre Herkunft aus der «Querelle», dem Streit der Poussinisten und Rubenisten, nicht verleugnen können, denn auch heute noch wird das Klassische dabei vom Barocken geschieden.

Das Klassische ist nach diesen Vorstellungen von Klarheit, Rationalität, fest umrissener Linearität, haptischer Körperlichkeit, Mäßigung des Ausdrucks gekennzeichnet, das Barocke entsprechend antipodisch als von verschwimmendem Illusionismus, Irrationalität oder überbordender Phantasie, von farbiger, nicht linearer Fassung, von Expressivität geprägt. So wenig diese Charakterisierungen als Arbeitsinstrumente taugen mögen und wie sehr sie auch in jedem Einzelfall modifiziert werden müssen, sie können darauf aufmerksam machen, daß sie von einem über Jahrhunderte gültigen, aus der Spätantike ererbten grundsätzlichen Interpretationsmodell kommen, hinter dem sich die aus der Rhetorik stammende Theorie der drei Wirkungsaufgaben des Redners und auch die Dreistillehre bemerkbar machen. Geht der barocke Stilimpuls auf die Pflicht zur Erregung der Leidenschaften (*movere*) und die pathetische Stilart zurück, so der klassizistisch-klassische auf Belehrung (*docere*) bzw. Unterhaltung (*delectare*) und entsprechend auf eine nüchterne bzw. gemäßigte Affektstufe in der Rede. [1] Dieses Modell hat die unterschiedlichsten Ausprägungen in den verschiedensten systematischen Zusammenhängen gefunden und begleitet alle Klassizismusdebatten. Seinen Niederschlag findet es etwa in den Antithesen vom Attizismus und Asianismus [2], von Verstand und (unkontrollierter) Phantasie, von Idealismus und Realismus, vor allem aber in Epochen- bzw. Epochenstilgegenüberstellungen: Klassik – Hellenismus aus dem Blickwinkel römischer Republik bzw. Kaiserzeit, Renaissance – Gotik bzw. Renaissance – Manierismus aus dem Blickwinkel des Frühbarock, Neoklassizismus – Barock bzw. Rokoko, Klassik – Romantik etc. Entscheidend dabei ist, daß das Argument grundsätzlich von den Vertretern einer klassischen Grundanschauung erhoben wird, aus deren Blickwinkel die vorherige oder gleichzeitige antipodische Entwicklung als Entartung, Abweichung von der Norm, gefährliche Unterhöhlung tradierter kanonischer Formen angesehen wird, der nur durch

eine Rückbesinnung auf das Modell der klassischen Antike zu steuern ist. Kunsttheorie und Kunstgeschichte haben diese Gegenüberstellungen auch in antithetischen Paarbildungen individueller Künstler fortgeschrieben: Raffael – Michelangelo oder Raffael – Tizian, Annibale Carracci – Caravaggio, Bernini – Borromini, Poussin – Rubens, Ingres – Delacroix, selbst Schwind – Menzel, für deren Kunst der Hegelianer M. Schasler 1862 die Benennungen parat hat: «abstrakter Spiritualismus» bzw. «bloßer Materialismus», wobei nun allerdings beide Positionen dem Verdikt verfallen. [3] Diese Verschiebung im Urteil, das nicht mehr eindeutig zugunsten des Idealismus ausfällt, kann als später Beleg dafür dienen, daß schon seit dem Neoklassizismus, etwa seit WINKELMANNS «Geschichte des Alterthums» von 1764, die Historisierung der Kunst in ein Spannungsverhältnis gerät zu ihrer tradierten Normativität und damit zugleich auch eine individuelle Rezeption des Werkes in ihr Recht gesetzt wird. [4] Denn ein Interpret Winckelmannscher Provenienz verankert zum einen das Werk in der Geschichte – dem haben die französischen Mauriner und die italienische Scuola Mabillona vorgearbeitet [5] –, begreift damit seine geschichtliche Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit und aktiviert es dennoch durch sinnliche Einfühlung und Beschreibung. Während der frühe Winckelmann noch – orientiert, am *imitatio* – Modell der Rhetorik – die Nachahmung der Griechen für möglich hielt und sie empfahl, [6] ist dem späteren die Vergeblichkeit dieses Unterfangens bewußt. Was bleibt, ist die sentimentalische Reflexion über den Vergangenheitscharakter von Kunst und Ideal. [7]

2. Die Spannung von Klassizismus und Klassik. Diese sentimentalische Dimension ist nun auch das Kennzeichen aller neoklassizistischen Kunst und zugleich das entscheidende Differenzierungsmerkmal zu allen zuvor klassizistisch genannten Erscheinungen. [8] Am überzeugendsten hat dies SIR J. REYNOLDS in seiner letzten Akademierede, dem 15. Discourse von 1790 formuliert: «Im Verfolg dieser großen Kunst [der Renaissancekünstler] muß eingestanden werden, daß wir unter größeren Schwierigkeiten arbeiten als die, die im Zeitalter ihrer Entdeckung geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an an diesen Stil gewöhnt war; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache. Sie hatten keinen mäßigen Geschmack, um ihn überhaupt wieder verlernen zu können; sie brauchten keinen überzeugenden Diskurs, der sie zu einer günstigen Aufnahme dieses Stiles überreden sollte, keine tiefgründigen Nachforschungen nach seinen Prinzipien, um sie von den großen verborgenen Wahrheiten zu überzeugen, auf denen er gegründet ist. Wir [dagegen] sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Art Grammatik und Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wiederzuerlangen.» [9] Das Bewußtsein des historischen Bruches ist offensichtlich. Das, was Reynolds mit dem Begriff des Geschmacks zu beschreiben sucht, meint den Verlust einer verbindlichen selbstverständlichen Norm, deren Ausprägung als Stil ihm allein formal zu rekonstruieren bleibt. So klug dies bemerkt ist, es entgeht ihm notwendig die allem Klassizismus inhärente politische Dimension. Man kann mit einigem Recht sagen, daß die Forderung nach einer klassizistischen Rückbesinnung ein naheliegendes Argument im Herrschaftsdiskurs, Klassizismus ein (staats-)offizieller Stil ist. [10] Schon AUGUSTUS nutzt die Forderung nach Rückkehr zu reinen klassischen attischen Formen als ein Reforminstrument, das auf das schon von Cicero

beklagte Sittenchaos am Ende der römischen Republik, die um sich greifende Dekadenz, mit einer klaren Ordnungsvorgabe reagiert. [11] Und noch die vom Surintendant des Bâtiments du Roi MARIGNY und vor allem seinem Nachfolger COMTE D'ANGIVILLER seit den vierziger Jahren des 18. Jh. betriebene Reform der französischen Historienmalerei durch einen bewußten Rekurs auf den klassischen Stil der Zeit Ludwigs XIV., stellt in ihrer expliziten Rokokokritik – in der Kunsttheorie vor allem von La Font de St. Yenne betrieben – ein moraldidaktisches Disziplinierungsmittel dar. [12] Für die Neuzeit hat dieses Modell seinen Ursprung sicher am gegenreformatorischen päpstlichen Hof. Wenn auf der letzten Sitzung des Konzils zu Trient 1563 die Bilderfrage geregelt wurde, so kam es dabei zu einer bewußten Reduktion und Kodifizierung der Themen, freizügiger künstlerischer Wildwuchs wurde beschnitten, eine klare, verständliche Form propagiert. Die beamteten Ausleger der Dekrete (S. CARLO BORROMEO und GABRIELE PALEOTTI) schrieben die Forderungen im Detail fest, sie waren ebenso explizit gegen die manieristischen Ausuferungen in Inhalt und Form gerichtet wie die Rückbesinnung der CARRACCI auf die Renaissanceklassiker. [13] Ihre Schule (Guercino, Domenichino) begründete den päpstlichen Hofstil, den man aufgrund seiner gezügelten klaren Formen, seiner zurückgenommenen Farbigkeit, seiner strukturellen rationalen Kompositionsform zu Recht klassizistisch genannt hat – und mögen wir uns auch im Zeitalter des Barock befinden. Verstärkt wird die begriffliche Unsicherheit dadurch, daß man sich angewöhnt hat, auch die begleitende Kunsttheorie, nun allerdings schon seit der Mitte des 16. Jh., klassizistisch zu nennen. Auch hier mit guten Gründen. Alle Theorie basiert auf dem klassischen Ideakzept, verkürzt gesagt: im Manierismus stärker spekulativ neoplatonisch ausgerichtet (ZUCCARI), in der Hochphase des Barock stärker aristotelisch fundiert (BELLORI). [14] Der apriorische Neoplatonismus sieht die Idee als göttlich inspiriert und denkt sie als in Begeisterung entäußert, der aposteriorische Aristotelismus sieht die Möglichkeit einer Einübung in die Idee durch Orientierung an den klassischen Vorbildern aus Antike und Renaissance und befördert damit die Vorstellung von der akademischen Lehr- und Lernbarkeit der Kunst und die Verpflichtung auf eine verbindliche Norm. Insofern ist es kein Wunder, daß Belloris Theorie («Idea», geschrieben 1664, veröffentlicht im Rahmen von Belloris «Vite» 1672) die Basis abgegeben hat für die endgültige klassizistische Festschreibung der Theorie an der französischen Akademie unter Lebrun mit der erstmaligen ausdrücklichen Formulierung einer Gattungshierarchie (FÉLIBIEN 1668). [15] Dies schließt nicht aus, daß zwar BERNINI in Belloris Theorie neben POUSSIN als Inbegriff eines klassisch orientierten Künstlers, der eine als Architekt, der andere als Maler, gefeiert werden kann und als Antipode des exzentrischen, seinem bizarren Capriccio folgenden BORROMINI galt [16], derselbe Bernini jedoch aus der Sicht des 18. Jahrhunderts – und hier denkt man insbesondere an Bernini den Plastiker – nun selbst, von Winckelmann bis Cicognara, als barocker Regelverstoßer par excellence gelten kann. [17] Gegenüber Cicognaras Helden CANOVA («semplicità dello stile») verkörpert Bernini ganz direkt die «decadenza delle arti». [18] Das zeigt einmal mehr den Modellcharakter des Argumentes.

Ein besonderes begriffsgeschichtliches Problem entsteht nun allerdings dadurch, daß der Begriff «klassizistisch» selbst und vor allem der Epochenbegriff «Klassi-

zismus» ausgesprochene Spätprägungen darstellen [19] und zuvor eine Fülle anderer Begriffe zur Beschreibung des Phänomens erhalten mußte. Sie sind teils historisch, teils Prägungen der neueren kunsthistorischen Forschung: *Renovatio*, *Renaissance*, *Reformation*, *risorgimento*, *Regeneration*, *Revival*, *Erneuerung*, *Rückbesinnung*, aber auch Begriffe wie *Goldenes Zeitalter*, *Eklektizismus*, *Akademismus* können Epoche bzw. Haltung kennzeichnen. Bereits bei PLINIUS D. Ä. in der «Naturgeschichte» (um 50 n. Chr.) kann davon die Rede sein, daß im 2. Jh. v. Chr. die Kunst wiederbelebt wurde («*Revixit Ol. 156 deinde ars*») und entsprechend auch daß der «Laokoon» an der Spitze der Werke stünde («*opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*»), und daß im 3. Jh. und noch in der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr. die Kunst zu Ende gegangen sei («*deinde cessavit ars*»). [20] Aus der Perspektive der Nachgeborenen, die die Schwierigkeit sehen, das einmal erreichte und als absolut angesehene Niveau der Hochrenaissance zu halten, schreibt G. VASARI um die Mitte des 16. Jh. eine Entwicklungsgeschichte der Kunst, die nach dem Höhepunkt der Antike eine lange Verfallszeit sieht und einen Neubeginn um 1300 mit Cimabue und Giotto, der zu einem neuen Höhepunkt mit Raffael und Michelangelo geführt hat. [21] Der eigentliche Beginn der Akademiebewegung in der zweiten Hälfte des 16. Jh. markiert vor allem das Bemühen, über die Lehr- und Lernbarkeit der Kunst durch die Befolgung normbildender Vorbilder nicht wieder hinter das einmal erreichte Niveau zurückzufallen. Das Vasarische Entwicklungsmodell, letztlich biologisch geprägt, hält sich und wird in seiner Anwendung auf den Stilbegriff bei WINCKELMANN zu einem eigentlich kunsthistorischen Modell. Winckelmann unterscheidet vier Stile der griechischen Kunst und charakterisiert sie in chronologischer Abfolge als «älteren Stil», «großen oder hohen Stil», «schönen Stil» und «Stil der Nachahmer». Er sieht also ein Wachstum zu ästhetischer Vollendung und anschließende Verweichlichung, schließlich drohenden Verfall, dem nur durch Nachahmung (unzureichend) zu steuern ist. [22] Dieses Modell – und erst das macht es eigentlich kunsthistorisch – überträgt er auf die Renaissance, sieht hier dann allerdings einen gänzlichen Verfall im Manierismus (Zeit des «üblen Geschmacks») [23] und den Versuch einer Wiederanknüpfung um 1600 bei den Carracci durch Nachahmung der Hochrenaissancevorbilder. Er bezeichnet dabei die Carracci in ihrer forcierten Nachahmungstendenz, die versucht, das Beste aus der Überlieferung auszuwählen und zu synthetisieren (dies fordern auch Bellori oder Malvasia), als «*eclectici*». [24] Zwar manglele diesem mechanischen Verfahren die Dimension kreativer Nachahmung, doch verdiene die Tendenz selbst Achtung. Vollends negativ wird der Eklektizismusbegriff erst bei dem vom Sturm und Drang geprägten Winckelmann-Übersetzer und proromantischen Künstler FÜSSLI 1801. [25] Damit ist die normative Kraft der klassischen Vorbilder endgültig gebrochen, was schon Füßlis Vorgänger Sir J. Reynolds in seinen «Discourses» zu ahnen scheint – trotz weiterer Propagierung der Norm –, wenn er von den Bernini-Nachfolgern Sacchi und Maratta († 1713) als «*ultimi Romanorum*» (14. Diskurs 1788) spricht. [26] MARATTA kann noch ganz ungeboren auf einer Zeichnung die eklektische Erneuerung der Kunst durch Annibale Carracci feiern: er läßt Annibale die verwaiste Kunst vom Boden erheben und zum Tempel der Kunst geleiten, in dem Apoll und Minerva, die Förderer der Künste, sie erwarten. [27] Winkel-

mann weiß den *Renovatiogedanken* bereits sehr differenziert historisch zu nutzen. So sieht er Hadrian († 138 n. Chr.) zwar als jemanden, «der die Kunst in ihrem ganzen Umfange begriffen hatte» und von daher versuchte, sie durch Reinigung vom «Schwulst» der Verfallszeit zu erneuern. Er konstatiert ferner, Hadrian «führte die Kunst gleichsam zurück zu ihren Anfängen und zu der Grundlage der Zeichnung», als zum ersten, noch archaischen Stil, doch scheiterten seine Reformversuche an den politischen Verhältnissen [28] – die heutige Archäologie bescheinigt der Hadrianischen Kunst einen erstarrten Eklektizismus. Winckelmanns Wendung gegen den «Schwulst» der Verfallszeit und die Propagierung der griechischen Klassizität kann darauf aufmerksam machen, daß das Argument, bis in die Facetten hinein, sich immer noch von der antiken Gegenüberstellung in attizistische und asianistische Rede herleitet. [29] Das, was für CICERO noch den realen historischen Streit zwischen Attizismus und Asianismus bezeichnet, wobei er dem gänzlichen Rigorismus des Attizismus noch durchaus reserviert gegenübersteht, ist, nach der zitierten politischen Nutzung durch Augustus, bei Quintilian längst zu einem *Topos* geworden, mit dem zwei Formen der Rede bezeichnet werden: die korrekte, schlichte Rede auf der einen Seite, die überladene, geschwollene auf der anderen. QUINTILIAN nennt die Vertreter der ersten Form «*integri*», einfach und wahr, die der anderen, abzulehnenden Form «*inflati*» und «*inanes*», aufgebläht und prahlerisch. [30] Die adäquate Rede nach klassisch normativem Vorbild ist gemäß seiner «*Institutio oratoria*» primär an die «*perspicuitas*» gebunden: «*prima sit virtus perspicuitas*» – Klarheit soll die prinzipielle Tugend der Rede sein und dazu bedarf es: «*propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio: nihil neque desit, neque superfluat*» – das richtige Wort ist zu suchen, die korrekte Ordnung, man soll nicht zu beredt sein, es soll nichts fehlen, aber auch nichts überflüssig sein. [31] Nimmt man hinzu, daß Quintilian sich an vielen Stellen gegen exzessiven Ausdruck und bloßes Ornament in der Rede verwehrt, [32] so ist indirekt das durch Jahrhunderte gleichbleibende Argumentationsrepertoire zur Rechtfertigung des Klassizismus und zur Disqualifizierung der Kunstform, auf die er jeweils reagiert, genannt.

3. *Klassizismus und Historismus*. Dennoch gilt es nachdrücklich zu betonen, daß die Epochenbegriffe «Klassik» und «Klassizismus» Resultat der Herausbildung historischen Denkens sind. [33] SULZER in seinem Lexikon (1771–74) kennt zwar das Adjektiv «klassisch», [34] das ein Streben nach Vollendung kundtun soll, doch erst mit der HEGELschen Charakterisierung der Zeitalterabfolge als «symbolisch, klassisch, romantisch» [35] beginnt der Begriff zum Epochenbegriff zu werden. Das Lexikon von JEITTELES von 1839 spricht dann vom «classischen Zeitalter», [36] und insofern ist es richtig, wenn festgestellt wurde: «In der Auseinandersetzung mit dem Begriff Romantik wurde jener des Klassizismus geboren». [37] Damit haben sich die Fronten insofern verkehrt, als nun die nicht-klassische Seite Argumente gegen das Klassische sammelt. In diesem Kontext kann zuerst in den 1880er Jahren der Klassizismusbegriff aufgegriffen und negativ gegen die Kunst DAVIDS gewendet werden. [38] 1876 in F. REBERS «Geschichte der Neueren Deutschen Kunst» scheint dann «Classicismus» als Epochenbegriff zum erstenmal, und zwar wertneutral verwendet worden zu sein. Die eine wie die andere Verwendung setzt historische Reflexion voraus, und es ist kein

Wunder, daß die Begriffe «Klassizismus» und «Historismus» eine zeitlich parallel verlaufende Karriere gehabt haben. In der Kunstgeschichtsforschung unseres Jahrhunderts scheint es zwei Phasen intensiver Beschäftigung mit dem Neoklassizismus gegeben zu haben: in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren im Rahmen der Debatte um die moderne Architektur besonders des Bauhauses [40] und in den sechziger Jahren stärker auf Malerei, Plastik und Innendekoration konzentriert, zusammengefaßt 1972 in der großen Europaratsausstellung «The Age of Neo-classicism». [41] Die Formulierung des Ausstellungstitels kann anzeigen, daß es dem Epochenbegriff gegenüber einen gewissen Vorbehalt gab, er findet sich auch andernorts. Ja, es gibt in der neueren Forschung eine Tendenz, ihn ganz zu vermeiden: ROSENBLUM in seiner hellsichtigen Dissertation von 1956 spricht schlicht von «international style» [42], in seinem Klassiker von 1967 von «late 18th century art» [43], andere von «Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert» [44], aber auch schon in den zwanziger und dreißiger Jahren wird lieber die «Kunst der Goethezeit» [45] bemüht oder die Formulierung «autonome statt «klassizistische» Architektur. [46] Ein neueres englisches Kunstlexikon behauptet gar, im Grunde habe es eine neoklassizistische Epoche gar nicht gegeben. [47] Wenn so auch sicher das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird, so sind die Vorbehalte doch verständlich, denn mehr und mehr setzt sich die Überzeugung durch, daß der Neoklassizismus etwas grundsätzlich Neues darstellt, das mit der tradierten Klassizismus-Rhetorik nicht adäquat zu charakterisieren ist.

4. Neoklassizismus. Die Neuauflage des Klassizismus ist in der Tat ein internationaler Stil und sein Geburtsort ist Rom. Seine eine entscheidende Voraussetzung ist die Entstehung historisch-archäologischer Forschung, die die bloß antiquarischen Studien überbietet, u. a. durch eine Systematisierung der Verfahrensweisen der Erforschung, wie sie zuerst in Paläographie, Epigraphik, Quellenkritik oder Genealogie erfolgt ist. Vorgearbeitet haben hier im 17. Jh. die französischen *Mauriner* und ihre italienischen Nachfolger in der «Scuola Mabillon», die zuerst Kunstwerke systematisch als Quellenform erschlossen haben, u. a. durch die Herausgabe von Abbildungskompendien etwa mittelalterlicher Hinterlassenschaften. [48] In dieser Tradition steht BERNARD DE MONTFAUCONS «L'antiquité expliquée», deren erste fünf Foliobände 1719 in Paris erschienen, schon 1725 kamen noch einmal fünf Supplementbände heraus. Vor dieser Herausgabe hatte Montfaucon bereits 30–40000 Abbildungen gesammelt. [49] Sein gewaltiges Kompendium, bei allen Schwächen der Anordnung und Originalitätskritik, ist von unschätzbarem Wert als Vorlagewerk für Künstler des 18. Jh. gewesen, so daß das Maß an archäologischer Richtigkeit, insbesondere was die Ausstattung der Historienbilder mit antiken Gerätschaften angeht, selbst bei Künstlern, die sich nicht dem Neoklassizismus verschrieben, wie z. B. Tiepolo, beträchtlich zugenommen hat. Wenn über Jahrhunderte das Historische durch jede Form des Exotischen evoziert werden konnte, so gibt es jetzt die Möglichkeit, auf historische Richtigkeit hin zu überprüfen. Zugleich führten diese neuen Möglichkeiten zur Musealisierung der Kunst, zu neuen Inventarisierungs- und Ordnungsformen und zur Gründung akademischer Forschungsinstitutionen, die in großem Stil für historische Korrektur sorgten: 1727 etwa wurde in Cortona die «Accademia Etrusca» gegründet, die «Accademia delle Romane Antichità» 1740 in

Rom, 1748 wurde die ägyptische Sektion im Kapitولينischen Museum in Rom eingerichtet.

Die Londoner «Society of Dilettanti», 1732 als «Dining Club» für Gentlemen gegründet, die in Italien gereist waren und sich der italienischen Oper verschrieben hatten, wandelte sich mehr und mehr zu einem Förderklub für zeitgenössische Kunst, vor allem aber für archäologische Forschung. Die Society finanzierte Publikationen, Ausgrabungen, systematische Erfassungsreisen bis hin zu J. STUARTS und N. REVETS «The Antiquities of Athens», deren erster Band 1762 erschien. Was die griechische Antike angeht, so hatten sie ihren Vorläufer in D. LEROYS «Les Ruines de plus beaux monuments de la Grèce» 1758, für den fernerer Osten in R. WOODS «Ruins of Palmyra» von 1753 und seinen «Ruins of Balbec» von 1757. Den Anstoß zu dieser europäischen Manie hatten die Entdeckungen und nachfolgenden Ausgrabungen von Herkulaneum 1738 und Pompeji 1748 gegeben. Die Kenntnis und Publikation vor allem der pompejanischen Wandmalereien – unter dem Titel «Le Antichità di Ercolano esposte» erschienen zwischen 1757 und 1765 die ersten vier allein der Malerei gewidmeten Bände, die trotz luxuriöser Ausstattung und entsprechend hohem Preis in mehr als zweitausend Exemplaren in ganz Europa verbreitet wurden – löste vor allem einen gesamteuropäischen Dekorationsstil aus: zuerst in Form des englischen Adamstiles. R. ADAM wurde als Architekt und Archäologe einerseits von C. L. CLÉRISSEAU beeinflusst, der von 1749–53 an der französischen Akademie in Rom war und mit Adam nach Dalmatien reiste, um den Palast des Diokletian in Spalato aufzunehmen (publiziert 1764), andererseits von G. B. PIRANESI und seiner Vermessung und graphischen Erfassung der römischen Altertümer. Adam trat nach seiner Rückkehr nach England 1758 mit seinem zarten arabischen Dekorationsstil einen Siegeszug in England an, der die barocke, aber auch neopalladianische Architekturauffassung verdrängte. [50] In Frankreich gipfelt die neoklassizistisch-pompejanische Innendekorationsmode im Entwurfsstil von Napoleons Hauptarchitekten CH. PERCIER und P.-F.-L. FONTAINE, [51] in Deutschland etwa im Weimarer Klassizismus [52] oder dem Münchner Klassizismus KLENZES. [53] SCHINKELS preußischer Klassizismus war nur die eine Seite seines historistischen Konzeptes, dem auf der anderen ein ausgeprägter Gotizismus entsprach. Die Historienmalerei erhielt ihren archäologischen Anstoß ebenfalls durch die Publikationen zu den Ausgrabungen der Vesuvstätte, war dabei aber vor allem auch durch die Publikation der Vasenbilder, etwa nach der Sammlung des englischen neapolitanischen Gesandten SIR W. HAMILTON, erst 1766–67 durch BARON D'HANCARVILLE, dann – für die zweite lineare Phase des Neoklassizismus allentscheidend – durch J. H. W. Tischbeins Vasenwerk von 1791 bis 1793 beeinflusst. [54] Die Umrüsthichwiedergabe der Vasenbilder förderte die neoklassizistische Konzentration auf den römischen Reliefstil. Hier gebührt der englischen Historienmalerei in Rom der Vorrang. G. HAMILTON beginnt 1759 mit seinem Zyklus zu Historien auf Homers Ilias, der zwar noch barocke Reste aufweist, aber zugleich auf die Antike und Poussin reflektiert. Hamiltons zentrale Rolle als Initiator des neuen Klassizismus ist auch deswegen gar nicht zu überschätzen, weil er zudem als einer der Hauptausgräber und Kunststager fungierte. Schiffsladungenweise vermittelte er Antiken nach England, zugleich aber auch klassische Renaissance- und Barockbilder, deren kanonische Vorbildhaftigkeit er

etwa in seinem Reproduktionswerk *«Schola italica Pic-turae»* von 1773 festschrieb. [55] Neben Hamilton waren vor allem die Engländer N. DANCE und B. WEST romer-fahren, letzterer – 1760–63 in Rom – folgte in seiner *«Prozession der Agrippina»* von 1770 – in direkter Konkurrenz mit Hamilton – sehr direkt den Ara Pacis-Reliefs. [56] Nur sehr geringfügig verzögert setzt die französische Historienmalerei neoklassizistisch in Rom ein: mit VIENS 1761 im Salon ausgestellten *«Liebesgöt-tern»*, die sehr direkt der pompejanischen Wandmalerei folgen, bei allem Linien- und Reliefkult jedoch auch einen ausgeprägten Ton von Rokokoerotik nicht unter-schlagen können. [57] DAVID, ab 1765 in Viens Studio, war selbst zuerst 1775–81 in Rom, dann eigens zur Erstellung seines *«Horatierschwurs»* 1784 noch einmal nach Rom zurückgekehrt. Diese Inkunabel französi-scher klassizistischer Revolutionskunst wurde 1785 mit großem internationalen Erfolg in Rom und Paris ausge-stellt. [58] Die deutsche Kunst meldete sich mit MENGES *«Parnaß»* in der Villa Albani ebenfalls 1761 zuerst zu Wort. [59] Hier ist der Austausch mit WINCKELMANN offensichtlich, der ab 1755 in Rom weilte und zuerst als Bibliothekar der Albani in der gleichnamigen Villa resi-dierte, um später für die päpstlichen Antiken zuständig zu werden.

Wenn die erste Phase des Neoklassizismus vorrangig antiquarisch-archäologisch geprägt ist, so ist die zweite Phase, die sich deutlich auf die 1790er Jahre konzen-triert, unter dem Einfluß des Vasenstils einerseits darauf bedacht, Volumen und Perspektive zugunsten flächen-ornamentaler Linearität und Abstraktion zu unterdrük-ken, andererseits gewinnt der Neoklassizismus eine Dimension, die man unter Nutzung des aus der rhetori-schen Tradition gewonnenen Schillerschen Begriffs der Mitte der 1790er Jahre *«sentimentalisch»* nennen sollte. Für SCHILLER ist das Sentimentalische die einzig denkbare Form, unter den Bedingungen der Moderne Anteil am Klassisch-Antiken, das als naiv gedacht wird, zu nehmen – im Bewußtsein eines unaufhebbaren Bruchs mit der Vergangenheit. So ist das Sentimentalische einer-seits eine Reflexionsform des Vergangenen und somit historistisch und andererseits durch die vom überstarken Sentiment der Darstellung ausgelöste überwältigende Involvierung des Betrachters die einzige Möglichkeit natürlicher und damit naiver Selbsterfahrung. Damit soll der Kunst eine utopische Dimension zuwachsen, sie soll einen Vorschein unentfremdeter Naturerfahrung ermöglichen. [60] Diese Konzeption, die der Kunst nach dem politischen Scheitern der Revolution die Verwirkli-chung der Freiheit aufbürdet, hat in Varianten eine ganze Generation von Neoklassizisten geprägt und wie-der ihren Ausgang in Rom genommen, vor allem so gut wie gleichzeitig durch den Italiener CANOVA, den Franzosen DAVID, den Engländer FLAXMAN, den Deutschen CARSTENS und – fernab von Rom, aber nicht ohne Ein-fluß etwa von Flaxman – in gewissem Sinne auch den Spanier GOYA. In der Folge von Tischbeins Vasenwerk von 1791 waren vor allem Flaxmans Umrißstichillust-rationen zu Homers *Ilias* und Odyssee von 1793 von größ-tem gesamteuropäischem Einfluß, Illustrationen zu Aischylos und Sophokles folgten (Abb. 1). Bei allem klassischen Vorbehalt berufen sich etwa Goethes Wei-marer Preisaufgaben (1799–1805) beständig auf dieses Vorbild, aber auch die frühromantische Kunst wird über A. W. Schlegels Besprechung von Flaxmans Publikati-onen genauso mit diesem Idiom vertraut. Sentimentalisch ist dieser Stil insofern, als in der extremen Stilisierungs-

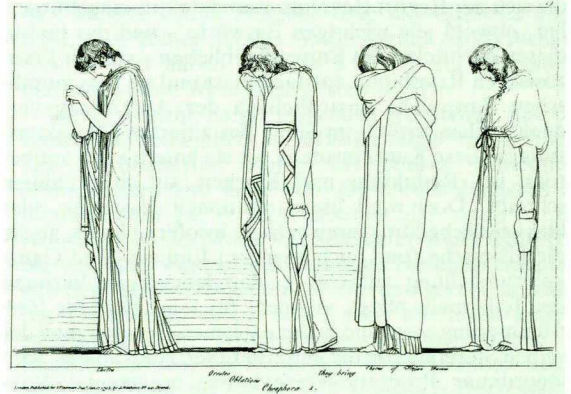


Abb. 1: Tommaso Piroli nach John Flaxman, *Die Prozession der Trojanischen Frauen nach Aischylos, Die Choephoron*, 1795. Copyright: The British Museum, London.

form sowohl die abstrakte Flächenstrukturierung in der Rezeption Wirkung und Bedeutung des Wahrgenom-menen unmittelbar steuert, als auch die dieser Form einge-schriebene antikische oder auch altitalienische Stilstufe Anlaß zur Reflexion des vergangenen Idioms gibt. Es wird in verbrämter Form ein Ideal aufgerufen, dessen man sich sehnsüchtig, vor den Erfahrungen der Gegen-wart aber auch vergeblich entsinnt. [61] Sentimentalisch ist zudem die Auffassung von Historienmalerei. Im Zen-trum der Bilder – in extremer Form bei A. J. Carstens, der 1795 seine entscheidenden Entwürfe in Rom aus-stellte, aber auch bei David etwa im *«Brutus»* von 1789 (Abb. 2) – steht nicht ein beherrschender handelnder, sondern eher ein handlungsunfähiger, gebrochener Held, der darüber nachsinnt, daß offizielle Bestimmung und private Empfindung bei ihm nicht mehr zur Dek-ung kommen. Es entstehen Bilder von Kommunika-tionsstörung, deren Zusammenhalt allein durch die abstrakte künstlerische Form gewährleistet wird. [62] Form und Inhalt finden nicht mehr zusammen – das trennt die neoklassizistische Kunst der zweiten Stufe von aller klassischen Kunst und der mit ihr verbundenen charakterisierenden Begrifflichkeit. Eher dieser zweiten Stufe ist auch die Architekturrichtung zuzurechnen, für



Abb. 2: Jacques-Louis David, *Brutus*, 1789. Copyright: Louvre, Paris.

die sich der Begriff Revolutionsarchitektur eingebürgert hat, obwohl alle wichtigen Entwürfe – und das meiste dieser Architektur ist Entwurf geblieben – vor der Französischen Revolution entstanden ist und sie ihre moralischen Ansprüche ausschließlicly der Aufklärung verdankt. Klassizistisch im Sinne der zitierten Charakteristika ist diese Kunst insofern, als sie entschieden antibarock ist, Reduktion und Klarheit auf ihre Fahnen schreibt. Doch weit über traditionell klassische oder klassizistische Strukturen geht sie insofern hinaus, als sie die klassische (und auch barocke) Einheits- und Ganzheitsvorstellung aufhebt, keinen lebendigen Verbund der Teile mehr pflegt, vielmehr für seine bewußte Zertrümmerung sorgt und in der extremen Bevorzugung der reinen Stereometrie die antikisierende Haut ablegt. Säulenordnung, Proportionsverhältnisse, ornamentale Rahmungen und Gliederungen werden verzichtbar, die Teile verselbständigen sich. So sehr wir von einer Suche nach den Grundelementen der Architektur sprechen können, sie fügen sich nicht mehr zu einer übergreifenden Ordnung. So hat S. GIEDION schon 1922 in diesem Zusammenhang zu Recht von einem «romantischen Klassizismus» gesprochen, E. KAUFFMANN 1929 von «autonomer Architektur» und H. SEDLMAYR im Dritten Reich dieser Architektur in einer Kehrtwendung gegen ihre implizite Modernität das Bodenlose und den Verlust der Mitte vorhalten wollen. Was wir bei der neoklassizistischen Malerei und Zeichnung ihre extreme doppelwertige Stilisierung nennen können, ist in der Architektur die Reduktion auf stereometrische Körper, die einerseits eine Ursprache von Architektur freilegen, andererseits aber auch den Zweck und die Funktion des Gebäudes unmittelbar zur Anschauung bringen wollen («architecture parlante»). [63] In beiden Fällen sollen Reflexion und sinnliche Präsenz eins sein. Das ist eine endgültige Überbietung aller klassischen Form, und sie fügt sich auch nicht mehr dem rhetorischen Modell, das allen anderen Klassizismen zugrunde lag.

Anmerkungen:

1vgl. etwa G. Bazin: *Le langage des styles* (Paris 1976) 76–84, dazu: Gausberg Hg. 1078ff. sowie K. Spang: Art «Dreistil-lehre», in: HWRh, Bd. 2. – 2 vgl. diese Stichworte in HWRh Bd. 2. – 3 W. Busch: Adolph Menzels «Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769» und Moritz von Schwinds «Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe», in: Jb. der Berliner Museen, N. F. 33 (1991) 173–183. – 4 I. Kreuzer: Stud. zu Winckelmanns Ästhetik (1959); P. Szondi: Poetik und Geschichtsphilos. I, Studienausg. der Vorl. Bd. 2 (1974) bes. 21–46. – 5 vgl. die noch unpubl. Habilitationsschr. von G. Bickendorf: Die Historisierung der ital. Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jh. (Berlin, FU 1996) – 6 Kreuzer [4], 59ff., vgl. dazu G. Ueding: Von der Rhet. zur Ästhetik. Winckelmanns Begriff des Schönen, in: ders.: Aufklärung über Rhet. (1992) 139–154. – 7 ebd. 63ff. – 8 zu Schillers Begriff des Sentimentalischen vgl. Szondi [4] 149–183; zur Übertragung auf die bildende Kunst des späteren 18. Jh. und bes. den Neoklassizismus W. Busch: Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli, in: Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschr. für G. Bandmann, hg. von W. Busch, R. Haus-herr und E. Trier (1978) 317–343 und ders.: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jh. und die Geburt der Moderne (1993). – 9 Sir J. Reynolds: *Discourses on Art*, hg. von R. R. Walker (New Haven/London 31988) 278. – 10 das ist verschiedentlich bemerkt worden, am forciertesten vorgetragen in der Sektion «The Problem of Classicism» beim «Annual Meeting of the College Art Association» (New York 1986), die «papers» publiziert in: *Art Journal* 47 (1988) 7–41, bes. von H. Zerner: *Classicism as power*, ebd. 35f. – 11 N. B. Kampen: *The Muted Other*, ebd. [10] 15–19; gute Zusammenfassung im Artikel

«Classicism» in: *Encyclopedia of World Art*, Bd. 3 (New York/Toronto/London 1960) 674–698, zur Antike 678–682. – 12 R. G. Saisselin: *Neo-classicism: images of public virtue and realities of private luxury*, in: *Art History* 4 (1981) 14–36; zur Rokokokritik ders.: *Neo-classicism: Virtue, Reason and Nature*, in: *Kat. Ausst. Neo-classicism: Style and Motif* (Cleveland, Museum of Art 1964) 1–8; M. Fried: *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley/Los Angeles/London 1980) 35ff.; Th. E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris* (New Haven/London 1985) passim. – 13 A. Blunt: *Artistic Theory in Italy 1450–1600* (Oxford 41962), bes. 103–136. – 14 E. Panofsky: *Idea. Ein Beitr. zur Begriffsgesch. der älteren Kunsttheorie* (1989, 11924). – 15 Th. Kirchner: *L'Expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der frz. Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jh.* (= *Berliner Schr. zur Kunst Bd. 1*) (Mainz 1991) 10–28, 43f. – 16 Nachweise zur Einschätzung Borrominis: R. und M. Wittkower: *Born under Saturn* (New York/London 21969) 140f. – 17 zu Winckelmann und Bernini: H. Marx, in: *Archäologie zur Zeit Winckelmanns*, hg. v. M. Kunze (= *Beitr. der Winckelmann-Ges.* 21975) 45f. – 18 L. Ciognara: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova ... per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 7 Bde. (Prato 21823–1824); Bd. 6 ist der Skulptur im Zeitalter Berninis gewidmet, Kap. 1 überschrieben: «Stato d'Italia e degli studj dal 1600 al 1700 e osservazioni sulle cause principali della decadenza delle arti»; Bd. 3, S. 87 spricht im Zusammenhang mit Canovas Rezzonico-Grabmal von «semplicità dello stile». – 19 G. Hajós: *Klassizismus und Historismus – Epochen oder Gesinnungen?*, in: *Österr. Zs. für Kunst und Denkmalpflege* 32 (1978) 98–109. – 20 erstes Zitat nach Artikel «Classicism» [11] 680, zweites und drittes: Plinius, *Naturalis historia* XXXVI, 37; ebd., XXXIV, 52. – 21 E. Panofsky: Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gothik in der ital. Renaissance, in: *Städel Jb. 6* (1930) 25–72. – 22 zu den vier griech. Stilen: Kreuzer [4], 52–58; J. J. Winckelmann: *Gesch. der Kunst des Altertums* (1764) Buch 8, zit. nach der Ausg. der sämtl. Werke Winckelmanns von J. Eiselein Bd. 5 (1825) 173f. – 23 ders.: *Abh. von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (1763) § 14, zit. nach Winckelmann [22] Bd. 1 (1825) 265f. – 24 ebd.; Lit. zum Eklektizismusbegriff referiert bei: W. Busch: *Nachung als bürgerl. Kunstprinzip. Ikonograph. Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge* (= *Stud. zur Kunstgesch.*, Bd. 7) (Hildesheim/New York 1977) 22–25. – 25 H. Fuseli: *Lectures on Painting* (London 1801) 80ff. – 26 Reynolds [9] 249. – 27 R. Michel: *Le beau idéal ou l'art du concept*, *Kat. Ausst. Musée du Louvre* (Paris 1989) 57–59, *Kat. Nr. 34*, Abb. S. 58. – 28 Winckelmann [22] Buch 12, Bd. 6, 279. – 29 vgl. die Art. «Asianismus» und «Attizismus» in HWRh Bd. 1 – 30 Quint. XII, 1,10; XII, 10,12; XII, 10,17, ebenso Tac. Dial. 18,4 f. – 31 Quint. VIII, 2,22. – 32 etwa Quint. X, 1,118 oder X, 4,1. – 33 die folgenden Nachweise verdanken sich Hajós [19]. – 34 Sulzer Bd. 1, 514ff. – 35 G. W. F. Hegel: *Vorles. über die Ästhetik*, in: *Werke in 20 Bd.*, Bd. 13 und 14 (1970) Zweiter Teil, Erster Abschnitt (symbolisch), Zweiter Abschnitt (klassisch), Dritter Abschnitt (romantisch). – 36 I. Jetteles: *Ästhet. Lex.*, 2 Bde. (Wien 1839) Bd. 1, 150. – 37 Hajós [19] 102. – 38 H. Honour: *Neo-classicism*, in: *Kat.-Ausst. The Age of Neo-classicism, The Royal Academy and the Victoria & Albert Museum* (London 1972) XXII. – 39 Hajós [19] 103; das 1. Buch von Raebers in Stuttgart erschienener «Geschichte» lautet: «Das Wiedererwachen der Kunst. Periode des Classicismus». – 40 S. Giedion: *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* (1922); E. Kaufmann: *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprünge und Entwicklung der autonomen Architektur* (Wien 1933). – 41 Honour [38]. – 42 R. Rosenblum: *The International Style of 1800, A Study in Linear Abstraction*, phil. Diss. New York 1956 (New York/London 1976) – 43 ders.: *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton 31970) – 44 H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jh.* (= *Frankfurter Forsch. zur Kunst*, Bd. 11) (1984) – 45 F. Landsberger: *Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830* (1931) – 46 Kaufmann [40]. – 47 D. Bindman (Hg.): *The Thames and*

Hudson Encyclopedia of British Art (London 1985) 168, Art. «Neoclassicism» (D. Bindman). – **48** Bickendorf [5]. – **49** F. Haskell, N. Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900 (New Haven/London ²1982) 43 ff. – **50** J. u. A. Rykwert, R. u. J. Adam: Die Künstler und der Stil (1987) – **51** S. Giedion: Mechanization takes command (Oxford 1955; ¹1948), 329–44. – **52** A. Jericke, D. Dolgner: Der Klassizismus in der Baugesch. Weimars (1975). – **52** A. von Buttlar: Fischer und Klenze, Münchner Klassizismus am Scheideweg, in: Beck [44] 141–162; Kat. Ausst. Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. 1825–1848, Münchner Stadtmuseum, (1987). – **54** I. Jenkins, K. Sloan: Vases and Volcanoes, Sir W. Hamilton and his collection, Kat. Ausst. The British Museum (London 1996) bes. 45–51 (d'Hancarville), 55–57 (Tischbein). – **55** D. Irwin: G. Hamilton. Archaeologist, Painter and Dealer, in: The Art Bulletin 44 (1972) 87–102; L. Errington: G. Hamilton's Sentimental Iliad, in: The Burlington Magazine 120 (1978) 11–13; Busch [8] 138–148. – **56** ders. ebd. 150 f., 203–206. – **57** Th. W. Gaechtgens, J. Lugand: Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716–1809) (Paris 1988); Rosenblum [43] 3–10; Fried [12] 62–66. – **58** Crow [12] 211–220. – **59** E. Schröter: Die Villa Albani als Imago Mundi, in: Forsch. zur Villa Albani, hg. v. H. Beck und P. C. Bol (= Frankfurter Forsch. zur Kunst, Bd. 10) 1982 bes. 228–257. – **60** vgl. Busch [8], vgl. dazu G. Ueding: Schillers Rhet. (1971) 130 ff. – **61** P.-K. Schuster: «Flaxman, der Abgott aller Dilettanten», in: Kat. Ausst. John Flaxman, Mythologie und Industrie, Hamburger Kunsthalle (München 1979) 32–35; Busch [8], 163–169. – **62** Busch [8] 156–165. – **63** W. Nerdinger, K. J. Philipp: Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europ. Architektur um 1800, in: Kat. Ausst. Revolutionsarchitektur, Dt. Architekturmuseum Frankfurt a.M. (1990) 13–40, dort auch zu Giedion, Kaufmann, Sedlmayr und zum Begriff der «architecture parlante».

Literaturhinweise:

M. Praz: Gusto neoclassico (Neapel ²1959; ¹1940; engl.: On Neoclassicism, London 1969). – R. Zeitler: Klassizismus und Utopia (Stockholm 1954). – D. Irwin: English Neoclassical Art: Studies in Inspiration and Taste (London 1966). – H. Honour: Neo-classicism (London 1968).

W. Busch