

Klassizismus I. KUNST II. LITERATUR

I. KUNST

Die Epochenbegriffe »Klassik« und »K.« sind das Resultat der Herausbildung histor. Denkens. Sulzer kennt zwar das Adjektiv »klassisch«, das ein Streben nach Vollendung kundtun soll [10. 541 ff.], doch erst mit der Hegelschen Charakterisierung der Zeitalterabfolge als »symbolisch, klassisch, romantisch« in seiner Ästhetik beginnt der Begriff zum Epochenbegriff zu werden. Jetteles spricht dann 1839 vom »classischen Zeitalter« [6. 150], und insofern ist es richtig, wenn festgestellt wurde: »In der Auseinandersetzung mit dem Begriff Romantik wurde jener des K. geboren« [3. 102]. 1876 in Franz Rebers *Geschichte der Neueren Deutschen Kunst* erscheint dann »Classicismus« als Epochenbegriff zum erstenmal. Die Begriffe »K.« und »Historismus« haben eine zeitlich parallel verlaufende Karriere gehabt.

Der K. als Epochenbegriff, bei dem man besser nach engl. und it. Sprachgebrauch von Neok. spricht, um ihn von allen anderen Klassizismen zu unterscheiden, ist ein internationaler Stil, und sein Geburtsort ist Rom. Seine entscheidende Voraussetzung ist die Entstehung histor.-arch. Forsch., die die bloß antiquarischen Studien überbietet, u. a. durch eine Systematisierung der Verfahrensweisen der Erforsch., wie sie zuerst in Paläographie, Epigraphik, Quellenkritik oder Genealogie erfolgt ist. Zugleich führten diese neuen Herangehensweisen zur Musealisierung der Kunst, zu neuen Inventarisierungs- und Ordnungsformen und zur Gründung akad. Forschungsinstitutionen, die in großem Stil für histor. Korrektur sorgten: 1727 etwa wurde in Cortona die »Accademia Etrusca« gegr., die »Accademia delle Romane Antichità« 1740 in Rom, 1748 wurde die ägypt. Sektion im Kapitolinischen Museum in Rom eingerichtet. Die Londoner »Society of Dilettanti«, 1732 als »Dining Club« für Gentlemen gegr., die in It. gereist waren und sich der it. Oper verschrieben hatten, wandelte sich mehr und mehr zu einem Förderklub für zeitgenössische Kunst, vor allem aber für arch. Forschung. Die Society finanzierte Publikationen, Ausgrabungen, systematische Erfassungsreisen bis hin zu James Stuart und Nicholas Revetts *The Antiquities of Athens*, deren erster Band 1762 erschien. Was die griech. Ant. anging, so hatten sie ihren Vorläufer in David LeRoys *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* 1758, für den fernen Osten in Robert Woods *Ruins of Palmyra* von 1753 und seinen *Ruins of Balbec* von 1757.

Den Anstoß zu dieser europ. Manie hatten die Entdeckungen und nachfolgenden Ausgrabungen von Herkulaneum 1738 und Pompeji 1748 gegeben. Die Kenntnis und Publikation v. a. der pompejanischen Wandmalereien – unter dem Titel *Le Antichità di Ercolano esposte* erschienen zw. 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 gesamteurop.

Dekorationsstil aus: zuerst in Form des engl. Adamstiles. Robert Adam wurde als Architekt und Archäologe einerseits von Charles Louis Clérissieu beeinflusst, der von 1749–1753 an der frz. Akad. in Rom war und mit Adam nach Dalmatien reiste, um den Palast des Diokletian in Spalato aufzunehmen (publiziert 1764), andererseits von Giovanni Battista Piranesi und seiner Vermessung und graphischen Erfassung der röm. Altertümer. Adam trat nach seiner Rückkehr nach England 1758 mit seinem zarten arabesken Dekorationsstil einen Siegeszug in England an, der die barocke, aber auch neopaladianische Architekturauffassung verdrängte. In Frankreich gipfelt die neoklassizistisch-pompejanische Innendekorationsmode im Entwurfsstil von Napoleons Hauptarchitekten Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine, in Deutschland etwa im Weimarer K. oder dem Münchner K. Klenzes. Schinkels preußischer K. war nur die eine Seite seines historistischen Konzeptes, dem auf der anderen ein ausgeprägter Gotizismus entsprach.

Die → Historienmalerei erhielt ihren arch. Anstoß ebenfalls durch die Publikationen zu den Ausgrabungen der Vesuvstädte. Entscheidend hierfür war die Publikation der Vasenbilder, v. a. in zwei Editionen der → Vasensammlungen des engl. neapolitanischen Gesandten Sir William Hamilton (publ. zw. 1767 und 1776). Für die zweite Folge in reiner Umrißwiedergabe war Johann Heinrich Wilhelm Tischbein verantwortlich. Die Umrißstichwiedergabe der Vasenbilder förderte die neoklassizistische Konzentration auf den röm. Reliefstil. Hier gebührt der engl. Historienmalerei in Rom der Vorrang. Gavin Hamilton begann 1759 mit seinem Zyklus zu Historien auf Homers *Ilias*, der zwar noch barocke Reste aufweist, aber zugleich auf die Ant. und Poussin reflektiert. Hamiltons zentrale Rolle als Initiator des neuen K. ist auch deswegen gar nicht zu überschätzen, weil er zudem als einer der Hauptausgräber und als Kunstagent fungierte. Schiffsladungenweise vermittelte er Antiken nach England, zugleich aber auch klass. Ren.- und Barockbilder, deren kanonische Vorbildhaftigkeit er etwa in seinem Reproduktionswerk *Schola italica* von 1773 festschrieb. Nur sehr geringfügig verzögert setzt die frz. Historienmalerei neoklassizistisch in Rom ein: mit Viens 1761 im Salon ausgestellten *Liebesgöttern*, die sehr direkt der pompejanischen Wandmalerei folgen, bei allem Linien- und Reliefkult jedoch auch einen ausgeprägten Ton von Rokokoerotik nicht unterschlagen können. David, ab 1765 in Viens Studio, war selbst zuerst 1775–1781 in Rom, dann eigens für seinen *Horatierschwurf* 1784 noch einmal nach Rom zurückgekehrt. Diese Inkunabel frz. klassizistischer Revolutionskunst wurde 1785 mit großem internationalen Erfolg in Rom und Paris ausgestellt. Die dt. Kunst meldete sich mit Mengs *Parnass* in der Villa Albani ebenfalls 1761 zuerst zu Wort.

Hier ist der Austausch mit Winckelmann offensichtlich, der ab 1755 in Rom weilte und zuerst als Bibliothekar der Albani in der gleichnamigen Villa residierte,

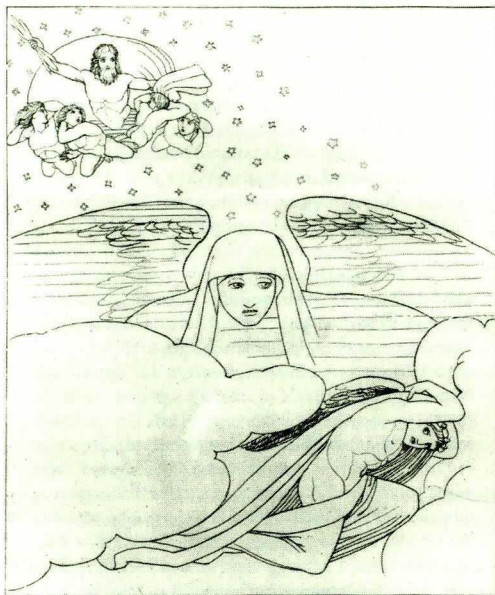


Abb. 1: Tommaso Piroli nach John Flaxman, *Die Nacht, den Schlaf vor dem Zorn des Zeus bergend*. Kupferstich. Illustration zu Alexander Popes Übersetzung von Homers *Ilias*, Buch 14, 294, 1805, Taf. 23. London, British Museum

später für die päpstlichen Antiken verantwortlich war. Nach seiner Erstlingsschrift von 1755 erschien hier v. a. 1764 seine *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wenn die erste Phase des Neok. vorrangig antiquarisch-arch. geprägt ist, so ist die zweite Phase, die sich deutlich auf die 1790er J. konzentriert, unter dem Einfluß des Vasenstils einerseits darauf bedacht, Volumen und Perspektive zugunsten flächenornamentaler Linearität und Abstraktion zu unterdrücken, andererseits gewinnt der Neok. eine Dimension, die man unter Nutzung des Schillerschen Begriffs der Mitte der 1790er J. »sentimentalisch« nennen sollte. Für Schiller ist das Sentimentalische die einzig denkbare Form, unter den Bedingungen der Moderne, Anteil am Klass.-Ant., das als naiv gedacht wird, zu nehmen – im Bewußtsein eines unaufhebbaren Bruchs mit der Vergangenheit. So ist das Sentimentalische einerseits 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 [9. 149–183]. Diese Konzeption, die der Kunst nach dem polit. Scheitern der Revolution die Verwirklichung der Freiheit aufbürdet, hat in Varianten eine ganze Generation von Neoklassizisten geprägt und wieder ihren Ausgang in Rom genommen, v. a. so gut wie gleichzeitig durch den

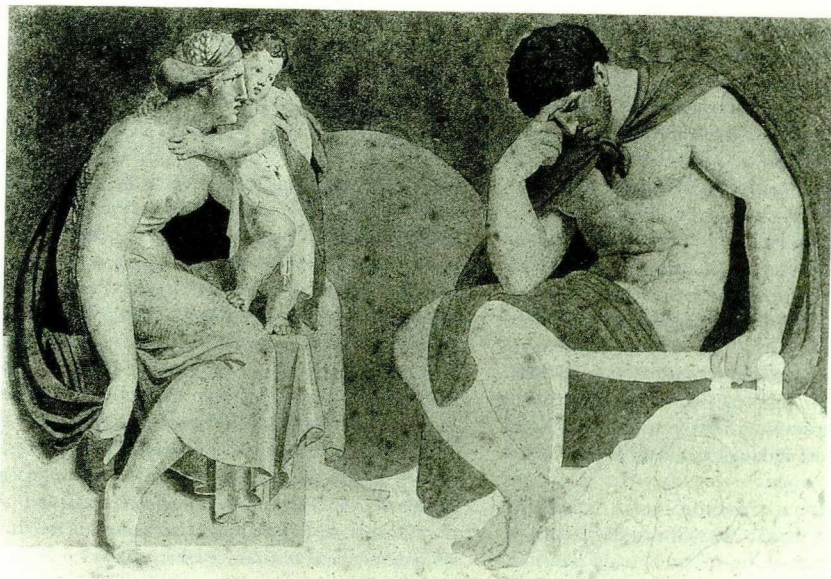


Abb. 2: Asmus Jakob Carstens, *Der schwermütige Ajax und Tekmessa*. Zeichnung, 1789. Weimar, Kunstsammlungen

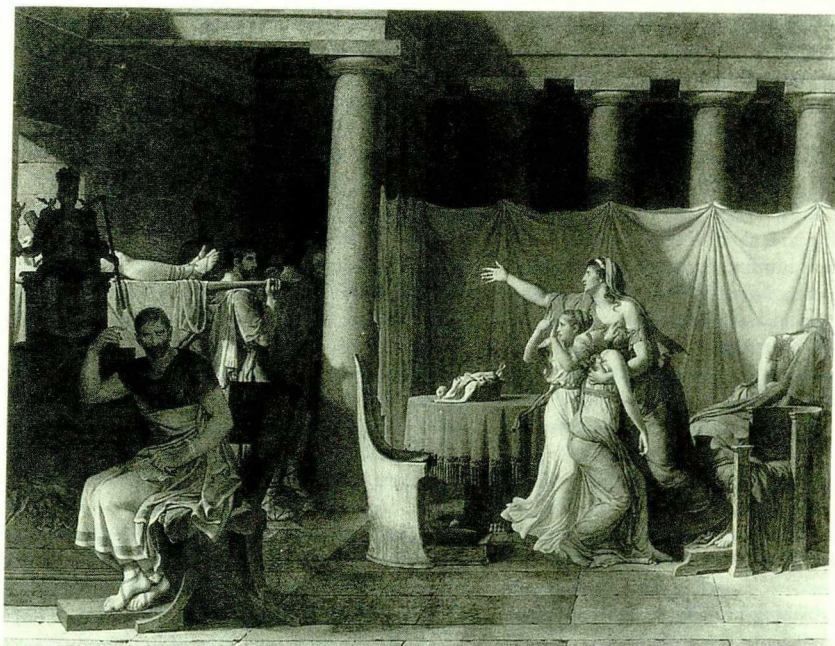


Abb. 3: Jacques-Louis David, *Brutus*. Öl auf Leinwand, Salon von 1789. Paris, Louvre

Italiener Canova, den Franzosen David, den Engländer Flaxman, den Deutschen Carstens und – fernab von Rom, aber nicht ohne Einfluß etwa von Flaxman – in gewissem Sinne auch den Spanier Goya. In der Folge von Tischbeins Vasenwerk ab 1791 waren vor allem Flaxmans Umrißstichillustrationen zu Homers *Ilias* und *Odyssee* von 1793 von größtem gesamteurop. Einfluß, Illustrationen zu Aischylos und Sophokles folgten (Abb. 1). Bei allem klass. Vorbehalt berufen sich etwa Goethes Weimarer Preisaufgaben (1799–1805) bestän-

dig auf dieses Vorbild, aber auch die frühromantische Kunst wird über August Wilhelm Schlegels Besprechung von Flaxmans Publikationen genauso mit diesem Idiom vertraut. Sentimentalisch ist dieser Stil insofern, als in der extremen Stilisierungsform sowohl die abstrakte Flächenstrukturierung in der Rezeption Wirkung und Bedeutung des Wahrgenommenen unmittelbar steuert, als auch die dieser Form eingeschriebene antikische oder auch altit. Stilstufe Anlaß zur Reflexion des vergangen Idioms gibt. Es wird in verbrämter

Form ein Ideal aufgerufen, dessen man sich sehnstüchtig, vor den Erfahrungen der Gegenwart aber auch vergeblich entsinnt. Sentimentalisch ist zudem die Auffassung von Historienmalerei. Im Zentrum der Bilder – in extremer Form bei Asmus Jakob Carstens, der 1795 seine entscheidenden Entwürfe in Rom ausstellte (Abb. 2), aber auch bei David etwa im *Brutus* von 1789 (Abb. 3) – 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 Deckung kommen. Es entstehen Bilder von Kommunikationsstörung, deren Zusammenhalt allein durch die abstrakte künstlerische Form gewährleistet wird. Form und Inhalt finden nicht mehr zusammen – das trennt die neoklassizistische Kunst der zweiten Stufe von aller klass. Kunst und der mit ihr verbundenen charakterisierenden Begrifflichkeit.

Eher dieser zweiten Stufe ist auch die Architekturrichtung zuzurechnen, für die sich der Begriff Revolutionsarchitektur eingebürgert hat, obwohl alle wichtigen Entwürfe – und das meiste dieser Architektur ist Entwurf geblieben – vor der Frz. Revolution entstanden sind und sie ihre moralischen Ansprüche ausschließlich 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 klass. oder klassizistische Strukturen geht sie insofern hinaus, als sie die klass. (und auch barocke) Einheits- und Ganzheitsvorstellung aufhebt, keinen lebendigen Verbund der Teile mehr pflegt, vielmehr für seine bewußte Zerrümmerung 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 man von einer Suche nach den Grundelementen der Architektur sprechen kann, sie fügen sich nicht mehr zu einer übergreifenden Ordnung. Was bei der neoklassizistischen Malerei und Zeichnung ihre extreme doppelwertige Stilisierung zu nennen wäre, 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*). In beiden Fällen sollen Reflexion und sinnliche Präsenz eins sein. Das ist eine endgültige Überbietung aller klass. Form und das Hauptcharakteristikum historistisch fundierter neoklassizistischer Kunst.

1966 6 I. JEITTELES, *Ästhetisches Lex.*, Bd. 1, 150

7 Ausstellungskat. *The Age of Neo-Classicism*, The Royal Academy und The Victoria & Albert Mus., London 1972

8 M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, ²1959 (zuerst 1940, engl.: *On Neoclassicism*, 1969) 9 J. G. SULZER, *Allg. Theorie der Schönen Künste*, ²1798, 1, 514 ff. 10 P. SZONDI, *Poetik und Geschichtsphilos.* I, Studienausgabe der Vorlesungen, 2, 1974 11 D. FRIEDBERG (Hrsg.), *The Problem of Classicism: Ideology an Power*, in: *Art Journal*, 47, 1988, 7–41

12 R. ZEITLER, K. und Utopia, 1954. WERNER BUSCH

1 W. BUSCH, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jh. und die Geburt der Moderne*, 1993

2 E. BATTISTI, E. LANGLOTZ, s. v. *Classicism*, *Encyclopedia of World Art* 3, 1960, 674–698 3 G. HAJÓS, K. und Historismus – Epochen oder Gesinnungen?, in: *Österreichische Zschr. für Kunst und Denkmalpflege* 32, 1978, 102 4 H. HONOUR, *Neo-Classicism*, 1968 5 D. IRWIN, *English Neoclassical Art: Studies in Inspiration and Taste*,