

Adrian von Buttlar

Der Klassizismus – ein ästhetisches Markenzeichen Europas

Der Rückblick aus der Perspektive der Globalisierung öffnet uns die Augen dafür, dass die klassische Formensprache weltweit wie kein anderes ästhetisches Phänomen für Europa stand und steht. Die an der Antike orientierte, normative Stil-Haltung des Klassizismus gilt in der Fachwissenschaft als zyklisch wiederkehrende Tendenz der europäischen Kunst- und Architekturgeschichte. In scheinbar sich wiederholenden, aber bei näherem Hinsehen deutlich unterscheidbaren Rückgriffen auf die Leitbilder der griechischen und römischen Kultur entstand vom Mittelalter bis in die Moderne hinein ein komplexes System von Rezeptionen und Referenzen, das sowohl der Tradierung des „klassischen Erbes“ Europas als auch der Legitimierung der Zeitgenossen durch eben diese Tradition diene. Die Doppelfunktion – zum einen die humanistischen Werte als Wurzeln des europäischen Selbstverständnisses anschaulich darzustellen, zum anderen elitäre und hoheitliche Zwecke zu verkörpern und den Akteuren Autorität zu verleihen – macht die gefährliche Ambivalenz des klassizistischen Gestaltungspotenzials aus: Klassizismus steht nicht nur für die geistigen Ideale der Aufklärung oder für die ästhetische Kultur der Goethezeit, sondern auch für einschüchternde Herrschaftsarchitektur in den Kolonien und im Dienst der Diktaturen des 20. Jahrhunderts.

Die griechische Klassik als Referenzebene

Während das Beiwort „klassisch“ im modernen Sprachgebrauch zum Hinweis auf Bewährtes – bis hin zu Tütensuppen – banalisiert wurde, bleibt der Begriff „Klassik“ noch immer auf kulturelle Hoch-Zeiten und Hoch-Leistungen bezogen, etwa auf das Weimar der Dichter und Denker oder das musikalische Wien um 1800. Mit der antiken „Klassik“ ist das als höchste Blütezeit von Kunst und Kultur identifizierte späte 5. und frühe 4. vorchristliche Jahrhundert in Griechenland, genauer: in Athen gemeint. Hier stand – so unsere traditionelle Konstruktion der Geschichte – die Wiege Europas. Fragt man nach dem Zusammenhang zwischen Klassizismus und den humanistischen Grundwerten der europäischen Kultur, so muss man auf diese Urebene zurückgehen, die die Tempel der Athener Akropolis, die Skulpturen eines Phidias, Polyklet und Praxiteles, die (verlorenen) Wandmalereien eines Zeuxis und Apelles, die Dramen eines Sophokles und Euripides sowie die Philosophie eines Sokrates, Platon und Aristoteles hervorgebracht hat. Was ihre Werke von Vorläufern etwa der altorientalischen Kulturen unterscheidet, ist die Synthese von Naturbeobachtung und Idealisierung in einem neuen Menschenbild, das den Menschen als Krone der Schöpfung definierte und dementsprechend den Götterhimmel – wie der Philosoph Schelling in seinen Vorlesungen zur Mythologie (um 1808) bemerkte – zunehmend entdämonisiert und vermenschlicht hatte: „Staunliches waltet viel und doch nichts Erstaunlicheres als der Mensch“ heißt es in Sophokles' Tragödie „Antigone“, die die Frage nach menschlicher Verantwortung und göttlicher Lenkung stellt. Diesem Paradigmenwechsel entspricht der anthropomorphe, auf den Menschen und seine ideale Gestalt bezogene Charakter der klassischen griechischen Kunst, der sich ab der Mitte des 5. Jahrhunderts, parallel zur attischen Demokratie unter Perikles, entwickelte.

Den Zusammenhang zwischen der politischen Freiheit des Bürgers in den griechischen Stadtstaaten (*polis*) und der Kunst- und Kulturbüte der griechischen Klassik als Folge freier Entfaltung aller Kräfte bemerkte schon Johann Joachim Winckelmann – nach dem englischen Philosophen Shaftesbury eine der Schlüsselfiguren des Klassizismus – in seiner „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764). Winckelmann etablierte damit eine im Geist der Aufklärung wirkmächtige ideologische Argumentation für den Klassizismus als bürgerliches und demokratisches Phänomen. Im späten Hellenismus beginne mit der autokratischen Herrschaft bereits der Verfall der Kunst, die jene „edle Einfalt und stille Größe“ verliere, die als Moment zeitloser Harmonie den Ausdruck des „Klassischen“ ausmacht und selbst noch im gebändigten Schmerz des „Laokoon“ (die uns bekannte römische Marmorkopie nach einem griechischen Bronzeoriginal des 2. Jahrhunderts v. Chr.) aufscheint.

Die neue Idee des Menschen zeigt sich beispielhaft in Polyklets Statue des „Speerträgers“ (Doryphoros – verlorenes Bronzeoriginal um 440 v. Chr.), in der der Künstler seine Proportionslehre umsetzte und die, hundertfach verbreitet, tatsächlich als so genannter „Kanon“ die Vorstellung von männlicher Schönheit in der europäischen Kunst prägte. Winckelmann definierte den idealistischen Charakter der griechischen Kunst 1755 in seinen „Gedanken über die Nachahmung griechischer Bildwerke“, wobei er das Nachahmen vom Kopieren streng unterschied: „Die Kenner und Nachahmer griechischer Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern, bloß im Verstande entworfen, gemacht sind“. Dass sich auch die griechische Architektur analog zu den Werken der Bildhauerei als „plastische Kunst“ (so Schelling) definieren ließ, legitimierte ihre Wiedererweckung im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Demnach zeigt der Vergleich der konstruktiven „Tektonik“ des griechischen Tempels mit den monumentalen Massivbauten älterer Kulturen eine anschauliche Darstellung des physischen Tragens und Lastens analog zur menschlichen Physis. Dieser „Kampf zwischen Schwere und Starrheit“ ist nach Arthur Schopenhauer (1819) der „alleinige Stoff der schönen Architektur“ und gewinnt nach Karl Friedrich Schinkel in der Gestalt von Säule, Kapitell und Gebälk „Ruhe, Freiheit, Verhältnis“ und den „Charakter der Schönheit“.

Klassizismen und Renaissancen vor dem Klassizismus

Die Wiederentdeckung der griechischen Kultur im 18. Jahrhundert war aber nur eine der beiden Wurzeln des Klassizismus, der gleichermaßen auch auf dem römischen Erbe aufbaute. Seit der Eroberung Griechenlands (179 v. Chr.) und dem Aufstieg Roms zum ganz Europa überspannenden Weltreich suchten die Römer den Anschluss an das humanistische Weltbild, an griechische Philosophie, Wissenschaft, Literatur, Bildung und Kunst. Das Sammeln und Kopieren griechischer Werke und nicht zuletzt die Rezeption und Transformation griechischer und hellenistischer Architekturvorbilder bewirkten die Homogenität der römischen Kultur auf dem Boden Europas, Kleinasiens und Nordafrikas. Die Archäologen entdeckten für die Kunstepoche unter Kaiser Augustus ein erstes „klassizistisches“ Phänomen, nämlich den bewussten Rückgriff auf die Klassik Griechenlands. So lehnt sich die Statue des „Augustus von Prima Porta“ offenkundig an Polyklets „Kanon“ und den „Apoll von Belvedere“ an (ursprünglich griechische Bronzen um die Mitte des 5. bzw. 4. Jahrhunderts v. Chr.), während die Skulpturenreliefs des Friedensaltars „Ara Pacis“ oder der Steinschnitt des „Großen Pariser Cameo“ mit dem Bild der Familie des Kaisers Tiberius nicht ohne die stilbildende Wirkung des Parthenonfrieses denkbar schienen. Vielleicht noch charakteristischer ist der

aus zehn Büchern bzw. Kapiteln bestehende Architekturtraktat des Marcus Vitruvius Pollio („De Architectura Libri Decem“, ca. 33–14 v. Chr.), der die Quintessenz des antiken Wissens zur Baukunst zusammenfassend darstellt und fast zwei Jahrtausende lang die europäische Architekturgeschichte beeinflussen sollte.

Der erste mittelalterliche Rückgriff auf das klassische (römische) Erbe nach der Christianisierung und dem Zusammenbruch des weströmischen Kaisertums (476 n. Chr.) wird unter dem Namen der „karolingischen Renaissance“ verortet. Tatsächlich trifft das Streben nach einer „Wiedergeburt“ des Reiches (*renovatio imperii*) unter Karl dem Großen mit der ganzen Komplexität seiner Reformen die vielfältigen Aspekte des Anknüpfens an antike Traditionen besser als der engere Stilbegriff des Klassizismus. Im 11. Jahrhundert fällt die erstmals von Jakob Burckhardt als solche bezeichnete Florentiner „Protorenaissance“ ins Auge, zum Beispiel der „klassische“ Charakter des 1059 geweihten Florentiner Baptisteriums, das der Stadtchronist Giovanni Villani nach alter Überlieferung noch für einen antiken römischen Marstempel gehalten hatte. Punktuelle Antikenrezeptionen in der Epoche des Mittelalters finden wir auch in den romanischen Kirchen Frankreichs und in den deutschen Kaiserdomen des 12. und 13. Jahrhunderts, im ornamentalen Bauschmuck und in den Skulpturen der gotischen Kathedralen Frankreichs sowie in der Malerei Giotto und den Skulpturen der Pisani um 1300.

Jahrhunderte trennen die Florentiner Protorenaissance von der „eigentlichen“ Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, die sich des antiken Erbes freier und selbstbewusster bemächtigte und somit selbst zu einer neuen „klassischen“ Kunstepoche wurde. Vitruvs Traktat trat nach dem – legendären – Fund des vollständigen Textes im „Codex Harleianus“ in der Klosterbibliothek von St. Gallen (1416) und vor allem nach der Erfindung des Buchdrucks seinen Siegeszug durch die europäische Architekturgeschichte an. Er löste – vielfach übersetzt – eine bis ins 18. Jahrhundert andauernde Flut von Architekturlehrbüchern quer durch Europa aus, die das aus der Antike geschöpfte Wissen vermittelten, interpretierten, modernisierten, in praxisorientierte Muster- und „Säulenbücher“ und letztendlich in prächtige Bauwerke umsetzten. Unter der Ägide der Päpste und Kirchenfürsten der Renaissance vollzog sich, für jedermann ablesbar, der neuerliche Wiederaufstieg Roms zur christlichen Hauptstadt „der Welt“ und zum Muster aller aufstrebenden Metropolen. Im nordalpinen Europa konkurrierten weltliche und kirchliche Bauherren im Rahmen der gemeinsamen, aus der Antike gespeisten Kunst- und Bildungswelt um Prestige und Anerkennung.

Immer ging es bei dieser „Wiedergeburt“ um eine zeitgenössische Architektur, die das antike Erbe in neue Zusammenhänge integrierte, beispielsweise um den Schmuck der klassischen Säulenordnungen für die Palastfassade oder um die Verschmelzung von antikem Tempelmotiv und Kirchenraum, die wir zuerst in den Bauten Leon Battista Albertis finden. Andrea Palladio gilt als „Klassizist“ unter den Renaissancearchitekten, nicht zuletzt durch seine „Quattro Libri dell' Architettura“ (1570), in denen er Bauforschung, klassische Theorie und eigene Werkpublikation miteinander verband. Bei großer Abwechslung im Detail hat er Musterbauten geschaffen und publizistisch verbreitet, die seither immer wieder nachgeahmt oder sogar getreu kopiert wurden. Ein wesentlicher Grund für seine nachhaltige Wirkung war die methodische Fähigkeit, aus der Antike übernommene Architektur motive mit modernen Bedürfnissen zu einem neuen zeitgemäßen Bauwerk zu verbinden. Goethe durchschaute treffend Palladios System, das Nützliche und Funktionale eines modernen agrarischen Großbetriebs mit der antiken Fiktion klassischer Säulenarchitektur zu verblenden, als er am 19. September 1786 in Vicenza notierte: „Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert“.

Aus der Frage, inwieweit die Antike als absolute Autorität herrschen solle oder ob die Gegenwart durch eigene Erfindungen die antiken Vorbilder übertreffen könne, entwickelte sich im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts die zunächst auf die Literatur bezogene „Querelle des Anciens et Modernes“, die der Dichter Charles Perrault für das Zeitalter Ludwigs XIV. entschied: „Die schöne Antike verdiente immer Verehrung, doch nie, glaubte ich, Anbetung. Ich sehe die Menschen der Antike, ohne die Knie zu beugen; Sie sind groß, das ist wahr, doch Menschen wie wir; Und man kann den Vergleich anstellen, ohne ungerecht zu sein, zwischen dem Zeitalter von LOUIS und dem schönen des Augustus“. Im Bereich der Architektur war es sein Bruder, der Arzt und Architekt Claude Perrault, der den Streit zugunsten der Moderne entschied. Er erhielt 1667 den Bauauftrag für die Ostfassade des Louvre, nachdem er den eigens aus Rom eingeladenen Künstlerfürsten Gianlorenzo Bernini aus dem Feld geschlagen hatte. Perraults monumentale korinthische Säulenkolonnade mit dem zentralen Portikusmotiv erschien im Vergleich zu Berninis bewegter barocker Fassade zwar als „klassizistische“ Lösung (die Geburtsstunde des so genannten „Barockklassizismus“), doch entbehrte die Verdoppelung der Säulen, die dem Baukörper erst seine einzigartige monumentale Kraft gibt, eines antiken Vorbildes. Am Ende der akademischen Kritik an Perraults vermeintlichem „Fehler“ stand die Erkenntnis, dass die *grande nation* die Antike nicht nur eingeholt, sondern sogar übertroffen habe. Nicht zuletzt der Ausgang dieses Streits beflügelte die großen und kleinen weltlichen und kirchlichen Fürsten Europas, extensiv dem so genannten „Bauwurm“ zu fröhnen und mit immer neuen und erfindungsreichen Großprojekten gegeneinander zu konkurrieren.

Klassizismus als Kunstepoche (ca. 1760–1830)

Die kritische Wende gegen Barock und Rokoko und das dahinter stehende absolutistische, höfisch-feudale und klerikale Weltbild des *ancien régime* leitete im Zuge der Aufklärung noch vor der Mitte des 18. Jahrhunderts eine neuerliche Kette antikisierender Strömungen ein, die unter dem Epochenbegriff „Klassizismus“ (in der angelsächsischen Welt: *neoclassicism*) subsumiert werden. Die zuerst in England geforderte Rückkehr zum strengeren klassischen Stil – zunächst der Bauten Palladios – verstand sich als moralisierender und antifranzösischer Protest gegen die theatralischen Gesten der Barockbaukunst. Gefordert wurde eine Rückkehr zu einer – idealisierten – Natur, deren Ordnung man mit den bewährten Regeln der Antike gleichsetzte: „Learn hence for ancient rules a just esteem, to copy nature is to copy them“, dichtete Alexander Pope 1731 in seiner „Epistel“ an Lord Burlington. Burlington gilt mit seiner Villa Chiswick House bei London (1725), in der er Vorbilder Palladios und Vincenzo Scamozzis zitierte, als einer der Väter des englischen Palladianismus (*neopalladianism*). Der schottische Architekt Colin Campbell publizierte 1717-1736 die ersten drei Bände des „Vitruvius Britannicus“ und schuf 1722 mit der Villa Mereworth in Kent sogar die erste Kopie der Villa Rotonda Palladios (um 1555). Der Palladianismus schien für die Landhäuser und Villen des englischen Neuadels, der sich mit den venezianischen Grundbesitzern des 16. Jahrhunderts identifizierte, geradezu prädestiniert. Er spiegelte im Sinn einer *moral architecture* auch das Natur- und Humanitätsideal wider, das die frühliberalen Bauherren als Mitglieder der ersten Freimaurerlogen über Standes- und Landesgrenzen hinweg miteinander verband und das wesentlich zum Export des Palladianismus nach Amerika und auf den Kontinent beitrug: Man denke an den Architekten und zweiten Präsidenten der Vereinigten Staaten Thomas Jefferson mit seinem Landsitz Monticello, den aufgeklärten Prinzen von Anhalt-Dessau mit seinem Englischen Landhaus in Wörlitz, an das Kasseler Museum Fri-

dericianum des Landgrafen Friedrich II. oder an den Freimaurer Friedrich den Großen, der parallel zur Rokoko-Dekoration mit einem Bildungsbau wie dem Berliner Opernhaus schon 1743 den Palladianismus in Preußen einführte.

Archäologie und Bauforschung spielten in der Epoche des Klassizismus eine noch viel größere Rolle als in der italienischen Renaissance. Während die Brüder James und Robert Adam insbesondere für die Innenarchitektur ihrer großen englischen Landhäuser und vornehmen Londoner Stadtpalais auf die jüngsten archäologischen Publikationen zu antiken römischen Dekorationssystemen zurückgriffen (etwa auf den von ihnen selbst erforschten Palast des Kaisers Diokletian in Split/Spalato oder auf die aktuellen Ausgrabungen in Pompeji, Herculaneum und Baalbek), entsandte die Londoner Society of Dilettanti die Architekten James Stuart und Nicholas Revett in das damals noch unter türkischer Herrschaft stehende Griechenland, um erstmals die Überreste der griechischen Monumente vor Ort aufzunehmen. Der erste Band ihrer „Antiquities of Athens“ erschien 1762 nach einem dramatischen Wettlauf, den der französische Bauforscher Julien-David Le Roy mit seinem Buch „Les plus beaux monuments de la Grèce“ (1758) für sich entschieden hatte. Vergeblich versuchte der bekannte Kupferstecher und Architekturhistoriker Giovanni Battista Piranesi im „griechisch-römischen Streit“ dieser Jahre den Wechsel vom traditionellen römischen auf das griechische Vorbild zu verhindern. Dem *greek revival* oder *gout neogrec* gehörte die Zukunft. Piranesi passte sich mit seiner letzten Mappe zu den Tempeln von Paestum (1778) dem neuen Trend an, und auch der Winckelmann-Verehrer Goethe revidierte auf der Rückreise aus Sizilien (1787) seine ästhetischen Vorbehalte gegen die schwerfälligen und wuchtigen Formen der dorischen Säulenreihen. Allerdings blieb die Nachahmung griechischer Vorbilder zunächst auf Staffagen in Landschaftsgärten oder auf die Rezeption einzelner Motive – wie etwa die Säulenstellung der Athener Propyläen im Brandenburger Tor in Berlin von Carl Gotthard Langhans (1788) – beschränkt, schien doch die griechische Tempelarchitektur als solche für moderne Bauaufgaben nur sehr bedingt anwendbar, beispielsweise im Zuge des aufkommenden Denkmalkults der bürgerlichen Gesellschaft und des Nationalstaats.

In den Bildenden Künsten war der Rückgriff auf die plastische Klarheit und reliefartige und konturbetonte Komposition nach antiken Vorbildern leicht von der zarten malerischen Sichtweise des Rokoko zu unterscheiden. Jacques Louis David und Dominique Ingres in Frankreich, Antonio Canova, der in Rom arbeitende Däne Berthel Thorvaldsen, William Blake und John Flaxman in England, Johann Asmus Carstens, Johann Heinrich Dannecker, Ludwig Michael Schwanthaler, Johann Gottfried Schadow und Christian Daniel Rauch in Deutschland oder auch der britische Porzellanfabrikant Josiah Wedgwood bestimmten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die emotional abgeklärte „akademische“ Strömung der Kunst, gegen die die Romantiker mit ihrer oppositionellen Kunstauffassung um 1800 zu rebellieren begannen.

Wie aber ließen sich die von den romantischen Künstlern beschworenen Leidenschaften, Gefühle und Stimmungen in der Architektur ausdrücken? Unter dem Aspekt der Wirkungsästhetik des „Erhabenen“, die der englische Philosoph Edmund Burke 1757 ausformuliert hatte, entstand im Vorfeld der Französischen Revolution (allerdings fast nur auf dem Papier) eine neue Spielart des Klassizismus: eine radikal-utopische „Revolutionsarchitektur“, die mit gewaltigen geometrischen Körpern im Raum, modelliert durch dramatische Lichteffekte, jenseits allen Bildungswissens das „Volk“ als neues Subjekt der Geschichte beeindrucken sollte: Étienne Louis Boullées unbaubares Newton-Denkmal-Projekt bildete als riesige Hohlkugel von fast 200 Metern Durchmesser den Fixsternhimmel ab und bezog somit den unendlich erscheinenden Raum des nächtlichen Universums auf das winzige Grabmonument seines „Entdeckers“ Isaac Newton im Fußpunkt des Monuments. Die „sprechende Architektur“ Boullées und seiner Mitstreiter fand im „romantischen Klassizismus“ (Siegfried

Giedion) grenzüberschreitende Resonanz, beispielsweise in Christian Frederik Hansens Bauten in Dänemark und Altona oder im Projekt Friedrich Gillys für ein Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz in Berlin, für das die Preußische Akademie der Künste 1796 einen Wettbewerb ausgelobt hatte. Tod und Verklärung des Königs wollte Gilly durch einen Sarkophag in der Katakomben des großen Sockels darstellen, über dem sich in strahlendem Weiß ein dorischer Tempel erhob. In der Cella sollte der König in der Pose und idealischen Nacktheit des Göttervaters Zeus unter einer quadratischen Dachöffnung thronen, die den Blick auf das nach dem König benannte Sternbild „Friedrichs Ehre“ freigibt. Durch die geschickt inszenierte Lenkung des Betrachters wäre der Aufstieg aus Finsternis und Tod zu Licht und Unsterblichkeit auch emotional erlebbar geworden.

Die antinapoleonischen Denkmalprojekte der Befreiungskriege von Friedrich Weinbrenner, Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze haben nach 1813 solche Ideen aufgegriffen, letzterer in der „Ruhmeshalle der Teutschen“, der Walhalla bei Donaustauf (1830-1842), die Klenze auf Befehl des bayerischen Königs Ludwig I. als Kopie des Athener Parthenontempels über einem mächtigen Stufensockel errichtete. Der strenge Gräzismus des Philhellenen Ludwig und seines Hofarchitekten muss als demonstrative Abwendung von dem am römischen Kaiserkult orientierten französischen „Empire“ verstanden werden, das nach Napoleons Krönung 1804 die Höfe ganz Europas erobert hatte. Zaghafte Versuche, aufgeklärte fürstliche Repräsentation auf der Basis griechischer Vorbilder zu gestalten, blieben jedoch auf wenige Architekturmotive beschränkt (etwa beim Ausbau des Weimarer Schlosses von Johann Jakob Arens und Heinrich Gentz 1804) oder scheiterten gänzlich wie Karl Friedrich Schinkels spektakuläres Projekt für ein neuhellenisches Königsschloss auf der Athener Akropolis (1833/34). Von diesem symbolischen Ort aus hätte der junge König Otto von Wittelsbach auf Beschluss der europäischen Alliierten das von den Türken befreite christliche Griechenland regieren sollen. Tatsächlich signalisierten die nachfolgenden klassizistischen Athener Kirchen- und Bildungsbauten nordeuropäischer Architekten deutlich den westlichen Sieg über die islamische Herrschaft und die Rückbesinnung auf die griechischen – mittlerweile europäischen – Wurzeln der modernen Zivilisation.

Ob im englischen Großreich oder in der jungen Demokratie der Vereinigten Staaten von Amerika, ob im fortschrittlichen Dänemark, im aufgeklärten St. Petersburg unter Zar Alexander I., im „römisch“ orientierten Italien oder im befreiten Griechenland – überall finden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spektakuläre Bauten eines *greek revival*, die die Idee der Nation, das klassische Bildungsideal oder demokratisch legitimierte Institutionen (wie Kriegs- und Nationaldenkmäler, Museen, Universitäten, Börsen, Bibliotheken, Theater, Parlamente) repräsentieren sollten. Da der Imitation der wenigen typisch „griechischen“ Architekturmotive aber enge Grenzen gesetzt waren, arbeiteten moderne Architekten wie Leo von Klenze, Karl Friedrich Schinkel oder John Nash in England an der Adaption der altgriechischen Architektur für die modernen Bedürfnisse der Gegenwart: „so wie Palladio durch sinnreiche Übertragung römischer Architektur auf seiner Zeit und seines Landes Bedürfnisse groß und unsterblich war, so möchte ich es mit der Griechen Werke versuchen; dieses ist der einzig mögliche Weg mehr als ein glatter Plagiat zu werden“, bekannte Klenze 1817. Beeindruckende Zeugnisse einer freien Fortentwicklung griechisch-römischer Bauprinzipien sind Klenzes Münchner Glyptothek und Pinakothek oder Karl Friedrich Schinkels Altes Museum am Berliner Lustgarten, die Neue Wache Unter den Linden als Denkmal der Befreiungskriege, das Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt oder die malerische Komposition des Schlossschens Charlottenhof im Potsdamer Park Sanssouci für den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm. Allerdings konnte man sich selten auf die typisch griechische Konstruktionsweise „horizontaler Bedeckung“ beschränken. Vielmehr mussten auch die Techniken des römischen Wölbungsbaus einbezogen werden, so dass man sich bald auf die italienische

Renaissance zurück besann. Der hohe Anspruch einer modernen „Wiedergeburt“ der griechischen Architektur mündete um die Mitte des 19. Jahrhunderts in einen Historismus, der mit den bautechnischen Neuerungen der Eisen- und Stahlkonstruktionen den zur jeweiligen Bauaufgabe passenden historischen „Stil“ verband.

Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts

Erst jenseits der „Exzesse“, die die – heute wieder ungemein beliebte – Epoche des Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hatte, kam es im frühen 20. Jahrhundert zu einem neuerlichen Rückgriff auf die normative Klarheit und Einfachheit des Klassischen. Joseph Hoffmann als Vertreter der Wiener Sezession (1896) und Peter Behrens als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes (1907) suchten in Anlehnung an stilisierte griechische Formeln bzw. an die Florentiner Protorenaissance und die Architektur Friedrich Gillys (etwa in der Turbinenhalle der AEG, Berlin-Moabit 1909) verlorene Strenge und Monumentalität. In seiner Villa Wiegand in Berlin-Dahlem, in der Deutschen Botschaft in St. Petersburg und der Düsseldorfer Mannesmann-Verwaltung (beide 1912) greift Behrens den von Arthur Möller van den Bruck 1916 definierten „Preußischen Stil“ eines Carl Gotthard Langhans und Friedrich Schinkel wieder auf. Und die Kunstgeschichtsschreibung selbst beförderte immer neue Rezeptionen: Paul Mebes' Buch „Um 1800“ führte damals zu einer Rückbesinnung auf die noble klassische Einfachheit und handwerkliche Gediegenheit des Biedermeier. Konservative Architekten wie Heinrich Tessenow, Paul Schulze-Naumburg, Wilhelm Kreis, Paul Bonatz und Paul Schmidhener schufen nicht nur nach dem Vorbild von Goethes Weimarer Gartenhaus den „klassischen“ Typus des schlichten deutschen Einfamilienhauses mit Spitzdach, sondern im Rückgriff auf steinzeitliche Ringhallen und archaische Burgmauern auch den monumentalen „heroischen Stil“ der Kriegerdenkmäler oder des Stuttgarter Hauptbahnhofs (1914).

In Frankreich führten die Experimente des Betonexperten Auguste Perret zu einer ganz andersartigen klassizistischen Moderne, die konstruktiv auf die Tektonik des modernen Stahlbetonskeletts setzte und noch den Wiederaufbau Le Havres nach 1945 prägte. Während in England die Wende von der heimatverbundenen Reformarchitektur der Arts & Crafts-Bewegung zum monumentalen Neoklassizismus mit der imperialen Selbstdarstellung Großbritanniens in den Kolonien verbunden war – zum Beispiel in Edwin Lutyens' Regierungspalast in Neu Dehli (1920) –, stellten klassizistische Großprojekte in den USA wie das Nationalmuseum oder die Memorialbauten für Thomas Jefferson und Abraham Lincoln in Washington (letzterer mit der kolossalen, an den thronenden Zeus des Phidias im Tempel von Olympia erinnernden Sitzstatue des Präsidenten) demonstrative Beschwörungen der europäischen, ja griechischen Wurzeln der amerikanischen Demokratie dar. War dieser amerikanische Neoklassizismus als Nachfolger des *colonial style* eher Ausdruck des *survivals* einer seit dem 18. Jahrhundert noch immer auf die vitruvianische Überlieferung zurückgehenden Tradition, so bedeutete die abrupte Rückkehr zum heroischen Monumentalklassizismus in den 1930er Jahren in Deutschland, Italien, Spanien und der Sowjetunion einen bewussten ideologischen Angriff der nationalsozialistischen, faschistischen und kommunistischen Diktaturen auf den „Internationalen Stil“ der Bauhaus-Moderne, wie ihn die gleichnamige Ausstellung im soeben eröffneten Museum of Modern Art in New York (1932) propagiert hatte. Paul Ludwig Troost, Wilhelm Kreis und Albert Speer knüpften einerseits an die römisch-griechische Antike, die um 1930 wiederentdeckte französische Revolutionsarchitektur und den preußischen Klassizismus an. Andererseits wurde von den

Nationalsozialisten den Begriff „Klassizismus“ mit seinen humanistischen Implikationen abgelehnt und durch den der „germanischen Tektonik“ (Hans Kiener) ersetzt, der die prähistorischen, keltischen und nordisch-germanischen Wurzeln der NS-Ideologie einschließen sollte. Schon Leo von Klenze hatte um 1860 die Verwandtschaft der steinzeitlichen Kultstätte von Stonehenge mit dem Parthenon herausgestellt und die „Tektonik“ der Griechen und Germanen ihrer gemeinsamen, allen semitischen Völkern angeblich überlegenen „arischen Rasse“ zugeschrieben. Dass man in der NS-Architektur keine klassischen Kapitellformen finden würde, begründete NS-Chefideologe Alfred Rosenberg 1939 in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ damit, dass das unvermittelte Aufeinandertreffen von Pfeiler und Gebälk statt der von Schinkel geforderten Harmonisierung der Kräfte in der Kapitellzone den „harten Kampf“ im Geist der NS-Ideologie darstellen solle. In der Monumentalplastik wurde die „edle Einfalt und stille Größe“ der klassischen Aktfigur durch muskelstarrende, entseelte Willens- und Tatmenschen ersetzt. Während sich unter Mussolini in Italien solche heroischen Gesten mit dem Rationalismus der faschistischen Moderne verbanden, wandte sich Stalins Kulturpolitik ab 1932 gegen die kommunistische Avantgardekunst der zwanziger Jahre und propagierte einen eklektisch historisierenden Klassizismus als machtbewussten Staatsstil. In der DDR führte das Postulat der Verschmelzung sozialistischer Ziele mit nationalen Traditionen Anfang der 1950er Jahre zu einer deutlichen Orientierung ehemaliger Bauhausabsolventen am Klassizismus der Goethezeit.

Unter ganz anderen Vorzeichen kehrte der Klassizismus seit den späten 1960er Jahren in die internationale Architektur der Postmoderne zurück: zum einen in Form schriller Versatzstücke oder mehr oder minder ironischer Zitate des tradierten Bildungsvokabulars, die die eigene Herkunft und Bedeutung spielerisch reflektieren und kommentieren wie in Ian Hamilton Finlays postmodernem Landschaftsgarten Little Sparta in Schottland (ab 1967), Charles Moores Piazza d'Italia in New Orleans (1979) oder James Sterlings Neuer Staatsgalerie Stuttgart (1984). Wo solche Distanz fehlt, sind eher peinlich wirkende Nachbauten klassischer Bauwerke entstanden wie beispielsweise die Villa-Rotonda-Kopie Henbury Hall in Cheshire (1986). Sie erscheint mit ihrem erschwindelten Flair des 18. Jahrhunderts in der Lebenswelt des 20. fremder und ortloser als alle plakativen Werbekulissen für das „klassische“ alte Europa auf den Vergnügungsmeilen der globalen Metropolen. Zum anderen künden traditionelle klassizistische Gestaltungsprinzipien wie Tektonik, Symmetrie, Proportion und Hierarchie in der Sprache der Nachkriegs- und Spätmoderne von Ludwig Mies van der Rohe Berliner Nationalgalerie (1963) über den Rationalismus eines Aldo Rossi, Oswald Mathias Ungers und Joseph Paul Kleihues bis zu Mario Botta und Bruno Reichlin noch immer auf subtile Weise von der Sehnsucht nach einer architektonisch objektivierbaren Ordnung der Welt – auch dies zweifelsfrei ein „Erinnerungsort“ der europäischen Kultur.

Literaturhinweise

Adrian von BUTTLAR, „Germanische Tektonik“? Leo von Klenzes patriotische Interpretation des Klassizismus, in: Annette DORGERLOH u. a. (Hrsg.), *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*. München/Berlin 2007, S. 279–293.

Charles JENCKS, *Die Postmoderne: der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Stuttgart 2¹⁹⁸⁸.

Tilman MELLINGHOFF/David WATKIN, *Deutscher Klassizismus. Architektur 1740–1840*. Stuttgart 1989.

Winfried NERDINGER u.a (Hrsg.), Revolutionsarchitektur – Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Deutschen Architekturmuseums Frankfurt. München 1990.

Werner OECHSLIN, Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung. Zürich 2008.

Bertold-Frank RAITH, Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik. Berlin 1997.

Robert A.M. STERN, Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1990.

Damie STILLMAN, English Neo-classical Architecture, 2 Bde. London 1988.

The Age of Neo-Classicism. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Victoria&Albert Museums in London. London 1972.

Paul ZANKER, Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, ⁵2009.