

HUBERTUS GÜNTHER (Zürich)

Kult der Primitivität im Klassizismus

Einleitung

Dieser Beitrag ging von dem Wunsch aus, bei der Betrachtung des utopischen Denkens Rousseau und seine Auswirkungen zu berücksichtigen.¹ Das Thema wird hier ausgeweitet, um die breite geistige Strömung, zu der Rousseau gehörte, in ihren diversen Aspekten aus der Warte der Kunstgeschichte zu betrachten. Demnach hätte der Beitrag auch einen Titel wie „Die Betrachtung des Naturzustands als Ideal im Klassizismus“ tragen können. So wäre er dem utopischen Denken, dem unser Kongreß gewidmet ist, näher gekommen. Aber die Betrachtung der Natur als Ideal ist für das 18. Jahrhundert nicht besonders charakteristisch. Sie hat eine uralte, immer wieder belebte Tradition. Herkömmlich war die Idealisierung der Gesetzmäßigkeit, die in der Natur vorgegeben schien, das natürliche Ebenmaß. Sie war schon im Mittelalter und in der Renaissance die Norm, und sie blieb auch bis Ende des 18. Jahrhunderts bestimmend, jedenfalls dort, wo die Akademien den Ton angaben. Besonders charakteristisch für das 18. Jahrhundert erscheint dagegen ein neu erwachsendes Interesse für Primitivität. Eine wahre Begeisterung für Primitivität blühte damals vielfach auf. Sie wirkt im Rahmen der höfisch verfeinerten Kultur des Rokoko und des Rationalismus der Aufklärung etwas exaltiert. Darum wird hier vom „Kult der Primitivität“ gesprochen. In der Kunstgeschichte werden die Werke, die Auswirkungen dieser Geistesströmung zeigen, als „klassizistisch“ bezeichnet. Die Kunstgeschichte kennt nur die beiden Antipoden Spätbarock/Rokoko und Klassizismus. Der „Sturm und Drang“, dem die Literaturwissenschaften ein Eigenleben gönnen, fällt hier mit dem Klassizismus zusammen. Im übrigen bildet der vorliegende Beitrag nur eine Gedankenskizze. Auch wenn wir

¹ Literatur zum Thema allgemein: Lovejoy, Arthur Oncken/Boas, George, *Primitivism and related ideas in antiquity*. Baltimore 1935; Boas, George, *Essays on primitivism and related ideas in the Middle Ages*. Baltimore 1948; Lovejoy, Arthur Oncken, *Essays in the history of ideas*. Baltimore 1948; Bury, John Bagnell, *The idea of progress*. New York 1932; Rubel, Maximilien, *Savage and barbarian*. Historical attitudes in the criticism of Homer and Ossian in Britain, 1760–1800. Verhandelingen der K. Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Amsterdam 1978; Rosenblum, Robert, *Transformations in late 18th century art*. Princeton 1967/1969/1974; *Primitivisme et Mythes des Origines dans la France des Lumières 1680–1820*. Colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, textes réunis par Chantal Groll. Paris 1989, darin, S. 35–46; Michel, Christian, L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières; Connelly, Frances S., *The sleep of reason*. Primitivism in modern european art and aesthetics, 1724–1907. Pennsylvania 1995; Schama, Simon, *Der Traum von der Wildnis*. Natur als Imagination. München 1996.

uns allein auf die kunsthistorisch relevanten Aspekte konzentrieren, ist unser Thema weitläufig genug, um ein voluminöses Buch damit zu füllen. Um das breite Spektrum wenigstens andeuten zu können, muß ich die Materie schlagwortartig bündeln auf Kosten von Einschränkungen und Relativierungen, die an vielen Stellen nötig wären.

Ausgangspunkt: Rousseau

Wir gehen, wie zu erwarten, von Jean-Jacques Rousseau aus und halten uns, wie es in unserem Kontext üblich ist, hauptsächlich an seinen *Diskurs über die Ungleichheit unter den Menschen*.² Allerdings betrachten wir ihn weniger aus philosophischer Warte, als im Hinblick auf die Kunstgeschichte.

1754 stellte die Académie von Dijon für den Prix de morale die Frage, wodurch die Ungleichheit unter den Menschen begründet und ob sie durch das Naturgesetz autorisiert sei. Rousseau verfaßte seinen Diskurs als Antwort darauf. Im Unterschied zu fast allen anderen Bewerbern formulierte er die These: Die Ungleichheit widerspricht diametral dem Naturgesetz. Die Begründung liefert er im Sinn der Aufklärung, indem er induktiv vorgeht: Er will nicht spekulieren wie nach seiner Meinung bisher die Wissenschaftler, „die uns den Menschen so zu sehen lehren, wie sie ihn selbst gemacht haben“.³ Er will die Evolution der Menschheit nachvollziehen, beginnend im Naturzustand und nacheinander die folgenden Stufen der Entwicklung betrachtend, um so zu demonstrieren, wie es zu der widernatürlichen Situation kam, daß die Starken die Schwachen unterdrücken.

Rousseaus Ausgangspunkt, der ursprüngliche Zustand des Menschen, ist gewissermaßen natürlich ideal, in dem Sinne, daß er dem Menschen seiner Natur nach am angemessensten ist. Im Lauf der Zeit wachsen dem Menschen schrittweise die kulturellen Errungenschaften zu: von der Ausbildung der Vernunft und Reflexion bis zur Entwicklung von Philosophie und Wissenschaften, dazwischen kommen zunächst Handwerk und dann Ackerbau auf und infolge des Ackerbaus viele gesellschaftliche Bindungen, Gesetze, Eigentum, schließlich Luxusbedürfnis etc. Diese Entwicklung wertet Rousseau als einen Abstieg des Menschen. An die Stelle des geistig und seelisch ungebundenen Individuums, das die Natur geschaffen hat, tritt der unfreie Mensch: die Schwachen, die von den Starken unterdrückt werden, und die Starken, die von ihren Bedürfnissen abhängen.

² Vgl. das Vorwort zu: Rousseau, Jean-Jacques, *Diskurs über die Ungleichheit/Discours sur l'inégalité*. Kritische Edition Heinrich Meier. Paderborn 1997. Siehe auch: Gliozzi, Giuliano, Rousseau: mythe du bon sauvage ou critique du mythe des origines?, in: *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680–1820*, (wie Anm. 1), S. 193–204.

³ Rousseau, (wie Anm. 2), S. 57 (Vorwort).

Diese Entwicklungstheorie hat eine klassische Tradition, die über die Zeiten hinweg berühmt blieb: die Lehre von den Zeitaltern, wie sie besonders Hesiod und Ovid gefaßt haben. Sie konstruiert einen ähnlichen Ablauf wie Rousseau und enthält einen ähnlichen kulturpessimistischen Tenor: Am Anfang war das Goldene Zeitalter, mit paradiesischen Zügen, ideal und frei von Problemen, dann folgt der Abstieg durch Selbstsucht, Habgier, Krieg etc. Das vorletzte Zeitalter, das „Heroische“, war zwar kriegerisch und grausam, verdiente aber immer noch Bewunderung wegen seines Heroismus. Es war die Zeit der großen mythischen Helden, des Herkules, der Argonauten, der mörderischen Medea ebenso wie des herrlichen Sängers Orpheus. Das eigene Zeitalter hat den Menschen durch die Zivilisation verdorben und ihm seine Freiheit genommen. Klassizistisch an Rousseaus Haltung ist das Anknüpfen an die klassische Tradition.

Die klassische Tradition verbindet Rousseau mit einer Untersuchung des Mythos im Geist der Aufklärung: Der Mythos wird nicht durch philosophische Spekulation außer Kraft gesetzt (wie bei Voltaire), sondern bestätigt durch den Vergleich mit solchen Völkern, die dem Urzustand nahekomen. Rousseau kannte solche Völker nicht aus eigener Anschauung. Er profitierte von Reiseberichten und dergleichen. Die üblichen Schriften dieser Art waren großtenteils von persönlichen Vorurteilen gefärbt, anekdotisch ausgeschmückt oder eingebettet in Diskurse, die sich weit von Rousseaus Denken entfernen, wie etwa die verbreiteten Abhandlungen über die Frage, ob Neger Menschen sein könnten oder eher zu einer Zwischenstufe zwischen Mensch und Tier gehörten. Immerhin, auch Rousseau unterscheidet zwischen Negern und den Wilden, die als Vorläufer der zivilisierten Menschheit gelten können. Wichtig für Rousseau waren besonders die avantgardistischen Schriften, die zur Wissenschaft der Ethnologie hinführten, die begannen, die Naturvölker systematisch zu untersuchen, die anstrebten, in vergleichenden Beobachtungen die Merkmale zusammenzustellen, die für Naturvölker charakteristisch sind, wie besonders Joseph-François Lafitau *Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*, die erstmals 1724 in Paris erschienen und 1752/53 in deutscher Übersetzung.⁴

Die Verbindung der mythischen Entwicklungslehre mit der objektivierten Betrachtung der Verhältnisse bei primitiven Völkern war bis zu einem gewissen Maße vorgebildet durch den Neapolitanischen Philosophen Giovanni Battista Vico. In seinem Hauptwerk *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* (1. Aufl. 1725, bis 1744 überarbeitet)⁵ postulierte Vico einen

⁴ Lafitau, Joseph-François, *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* [Paris 1724]. Komm. Leipzig 1987 [= Reprint der dt. Ed. von 1752/53]. Komment. engl. Übers. William N. Fenton/Elizabeth L. Moore. Toronto 1974.

⁵ Vico, Giambattista, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla communa natura delle nazioni*. Neapel 1725/1744. Neuere Ausgaben: Vico, Giambattista, *Opere* hg. v. Fausto Nicolini. Mailand/Neapel 1953. Dt. komm. Übers. Vittorio Hösle/Christoph Jermann. Hamburg 1990.

typischen Ablauf der Geschichte vom barbarischen Zeitalter durch Verfeinerung in ein humanes, das allmählich moralisch absteigt und seine Lebenskraft verliert. Um dies zu belegen, wertete er die verschiedensten Zeugnisse für frühe Kulturen aus: die Bibel, Homer, römische Berichte über die Frühgeschichte Roms wie über die Germanen und Gallier oder Reiseberichte aus der Neuen Welt.

Nach Rousseau war der ursprüngliche Mensch mit Selbsterhaltungstrieb und Mitleid ausgestattet. Er lebte in der Weise, daß die Sorge um die eigene Erhaltung für die Erhaltung der anderen am wenigsten abträglich war. Er war ohne Sprache, ohne Reflexion, ohne Wissen um Gut und Böse und daher unfähig, Böses oder Gutes zu tun. Er hatte keinerlei Bindung, nicht an Familie und Gesellschaft und besonders nicht an Eigentum. Eigentum bildet für Rousseau den Anfang allen Übels, weil es nach seiner Meinung zu Selbstsucht führt. Wichtig für Rousseau ist auch, daß es keine Gesetze gab, denn Gesetze erzeugen nach seiner Meinung schlechte Regungen, weil sie das natürliche Genie knebeln. Besonders im Roman *Emil oder über die Erziehung* (1762) legt Rousseau dar, daß die Erziehung den heranwachsenden Menschen nicht unter Gesetze zwingen sollte, sondern erst dann seinem Wesen gerecht wird, wenn sie das natürliche Genie fördert. Das vertrat um die gleiche Zeit auch Johann Heinrich Pestalozzi, der eine ähnliche Entwicklung der Menschheit wie sein Landsmann Rousseau annahm. Insgesamt lebten die Menschen im Urzustand nach Rousseau ohne Kampf in Frieden, völlig ungebunden und frei.

Die Urphase der Menschheit ist ein Konstrukt, das in Analogie zum Mythos von den Zeitaltern geprägt ist. Dahinter stand eine neue Wertung des Mythos als einer primitiven Form des Ausdrucks, die der Natur noch näher steht als die rationale Geschichtsschreibung und entsprechend ernst zu nehmen ist. Diese Sicht vertrat auch Vico.

Die zweite Phase der Menschheit verkörpern die Wilden. Die Eingeborenen der Neuen Länder in Übersee zeigten für Rousseau noch diesen Zustand, zwar teilweise durch die Europäer schon verfälscht, aber noch rein genug, um die Nähe zur Natur erkennen zu lassen. Die Wilden, so wie sie sich Rousseau nach dem einschlägigen Schrifttum vorstellte, verfügen bereits über eine Sprache und primitives Handwerk; aber Ackerbau kennen sie noch nicht, überhaupt ist ihnen kontinuierliche Arbeit fremd, sie sind nicht sesshaft. Sie sind Hirten und Jäger. Erste soziale Bindungen an Familie und Stämme zeichnen sich ab. Aber bestimmend ist immer noch der einzelne für sich, ohne angewiesen zu sein auf die Hilfe anderer. Er ist unabhängig von überflüssigen Bedürfnissen. Seine Kleidung ist einfach, soweit er sich überhaupt bekleidet; als Unterkunft reichen ihm einfache Hütten aus Zweigen. Er lebt in Müßiggang, Gelassenheit und Freiheit. Allerdings ist dieses Leben nicht idyllisch. Der Wilde ist leidenschaftlich, rau und grob, grausam und kriegerisch, eben wild. Er gleicht den Heroen des Heroischen Zeitalters. Entsprechende Vergleiche mit der antiken Mythologie läßt Rousseau auch fallen.

Diese primitive Phase behandelt Rousseau am ausführlichsten. In ihr sieht er den glücklichsten Zustand der Menschen. Jede weitere Entwicklung hält er für ein Unglück. Trotz erster Verluste an Natürlichkeit, sagt er,

muß diese Periode der Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten, da sie die rechte Mitte zwischen der Indolenz des anfänglichen Zustands und der ungestümen Aktivität unserer Eigenliebe hielt, so die glücklichste und dauerhafteste Epoche gewesen sein. Je mehr man darüber nachdenkt, desto mehr findet man, daß dieser Zustand [...] der beste für den Menschen war und daß der Mensch nur auf Grund irgendeines unheilvollen Zufalls aus ihm herausgetreten sein muß.⁶

Rousseau bleibt jetzt nicht beim Mythos, sondern konkretisiert den primitiven Zustand des Menschen durch die überseeischen Wilden bzw. durch deren vergleichende Untersuchungen im Stil Lafitaus. Ideal, um den Zustand der primitiven Hirten und Jäger zu erkennen, waren für Rousseau besonders die Indianer Nordamerikas und die Südseeinsulaner. Bei ihnen fand er eben die Eigenschaften und Verhaltensmuster, die oben aufgezählt wurden. Nicht nur die einzelnen Gebräuche konnte er Lafitau entnehmen, sondern auch bereits die Idealisierung der Wilden. Die überseeischen Eingeborenen werden für Rousseau zum idealen natürlichen Gegenstück der Europäer:

Welch ein Schauspiel muß die mühevoll und begehrte Arbeit eines europäischen Ministers für einen Kariben sein [...] Der Wilde lebt in sich selbst, der soziale Mensch weiß, immer außer sich, nur in der Meinung der anderen zu leben [...] wie wir, da wir immer die anderen fragen, was wir sind, und es niemals wagen, mit uns selbst hierüber zu Rate zu gehen, inmitten von so viel Philosophie, Humanität, Höflichkeit und erhabenen Maximen nichts als ein trügerisches und wertloses Äußeres haben: Ehre ohne Tugend, Vernunft ohne Weisheit und Vergnügen ohne Glück.⁷

Und:

Das Beispiel der Wilden [...] scheint zu bestätigen, daß das Menschengeschlecht dazu bestimmt war, für immer in ihm [diesem Zustand der Entwicklung] zu verbleiben; daß dieser Zustand die wahrhafte Jugend der Welt ist; und daß alle späteren Fortschritte dem Scheine nach ebenso viele Schritte hin zur Vollendung des Individuums und in Wirklichkeit zum Verfall der Art gewesen sind.⁸

Die Wilden in der Kunst

Bilder von Wilden im Sinn Rousseaus, abgesehen von Illustrationen einschlägiger Bücher, kennt man schon in der Renaissance und dann bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts. Dort wird, kurz gesagt, entweder in abstrakten allegorischen Zu-

⁶ Rousseau, (wie Anm. 2), S. 193f., vgl. auch S. 375ff.

⁷ Ders., ebd., S. 269.

⁸ Ders., ebd., S. 195.

sammenhängen die Spezies durch charakteristische Attribute gekennzeichnet oder ihr Milieu naturalistisch geschildert. Der Klassizismus bringt die Idealisierung des Wilden hinzu, speziell des nordamerikanischen Indianers.⁹

Der amerikanische Maler Benjamin West, der nach England übersiedelte, stellte mehrfach Indianer dar. Meist fügt er sie paradigmatisch in Bilder der amerikanischen Geschichte ein. Seine früheste Darstellung von Indianern, „Abschied des Kriegers von seiner Familie“ (siehe Abb. 1), folgt bei allem Realismus im Detail einer rein idealen Konzeption.¹⁰ Sie wirkt wie eine individuell amerikanische Antwort auf die Begegnung mit dem Klassizismus in Rom. 1760 kam West nach Rom und begegnete dort den Hauptmeistern der neuen Stilrichtung (Gavin Hamilton, Anton Raffael Mengs, Pompeo Battoni). Sein Bild orientiert sich offenkundig an klassischen Vorbildern. Das Sujet ist abgeleitet von damals beliebten Darstellungen aus dem Bereich der klassischen Geschichte wie „Hektors Abschied von Andromache“. Die Gegenüberstellung des Mannes, der mutig in den Kampf geht, als Inbegriff des Heros, und der Frau, die mit dem Kind daheim bleibt, als Ausdruck des Gefühls von Furcht und Trauer, stammt von der dort üblichen programmatischen Disposition. Die edle Gestalt des Wilden in diesem wie auch in den folgenden Gemälden Wests gleicht klassischen Bildwerken.

Ein berühmtes Beispiel für die romantische Idealisierung der Wilden bildet „The Indian Widow“, die Joseph Wright of Derby um 1785 malte (siehe Abb. 2).¹¹ Wright verkehrte in Kreisen, die Rousseau intellektuell nahestanden. Zu seinen Freunden gehörte Brooke Boothby, der Rousseau tatkräftig förderte. Wright stellt die indianische Witwe in edlem Habitus trauernd unter einem Baum sitzend dar, an dem die Waffen ihres gefallenen Gemahls, muß man wohl im Angesicht der hero-

⁹ Pearce, Roy, *The savages of America. A study of the Indian and the idea of civilisation*. Baltimore 1953; Bömer, Karl-Heinz, *Auf der Suche nach dem irdischen Paradies. Zur Ikonographie der geographischen Utopie*. Frankfurt/M. 1984; *The noble savage. The american Indian in art*. Ausstellungskatalog. Philadelphia 1958; Honour, Hugh, *The new golden land: European images of America from the discoveries to the present time*. New York 1976; Bitterli, Urs, *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*. München 1976/1991; Bissel, Benjamin, *The american Indian in the english literature of the 18th century*. New Haven 1968; Chinard, Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIIe et au XVIIIe siècle*. Paris 1913/Genf 1970; Bissel, Benjamin, *The american Indian in the english literature of the 18th century*. New Haven 1968; Y. Eriksson Gasser arbeitet derzeit bei mir an einer Dissertation über die Indianer im Spiegel der britischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Gespräche mit Frau Gasser und ihre abgeschlossene Lizentiatsarbeit zum gleichen Thema haben mich seit langem auf das hier behandelte Thema eingestimmt.

¹⁰ Honour, Hugh, Benjamin West's ‚Indian Family‘, in: *Burlington Magazine* CXXV (1983) S. 726–733. Alberts, Robert C., *Benjamin West. A biography*. Boston 1978, S. 39–40, 50. Erffa, Helmut von/Staley, Allen, *The paintings of Benjamin West*. New Haven/London 1986, S. 420f.

¹¹ Nicolson, Benedict, *Joseph Wright of Derby*. London/New York 1968. Bd. I, S. 65, 148f., 247. Bd. II, Nr. 243; ders., *Two companion peaces by Wright of Derby*, in: *Burlington Magazine* CIV (1962), S. 113–117. *Wright of Derby*. Ausstellungskatalog. Paris/London 1990, S. 144f.

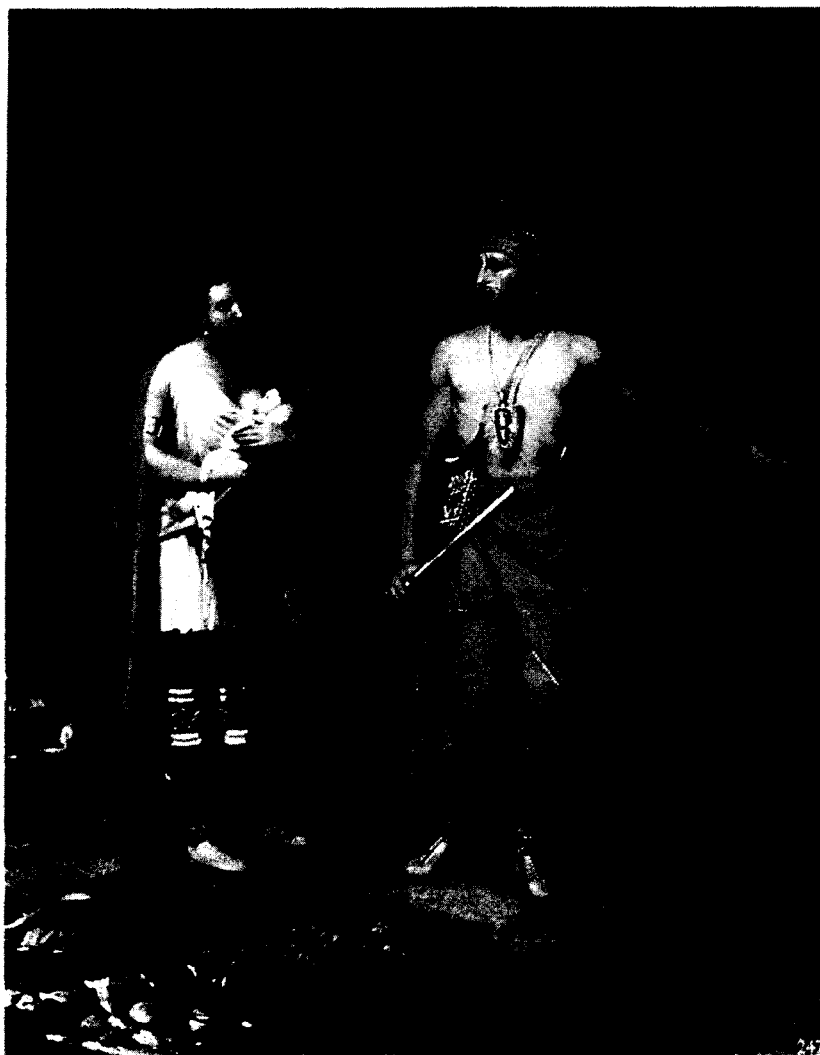


Abb. 1: Benjamin West, Ein wilder Krieger nimmt Abschied von seiner Familie. Royal College of Surgeons of England, London



Abb. 2: Joseph Wright of Derby, Die indianische Witwe. Derby Museum and Art Gallery, Derby

schen Atmosphäre des Bildes respektvoll sagen, aufgehängt sind, ein natürliches Tropeion. Eine dichte elegische Stimmung liegt über der weiten Landschaft. Sie wirkt, ähnlich den Werken C. D. Friedrichs, wie eine symbolische Vision der Natur. Die ganze Disposition des Bildes erinnert an zeitgenössische Darstellungen des Sängers Ossian aus der nordeuropäischen Urgeschichte. Allerdings hat Wright einen Vulkan in der Art des Vesuv eingefügt, um der Szene wenigstens einen Anklang an südliches Flair zu verleihen, wie es zur Nacktheit der Indianer paßt. Trotz aller Idealisierung bleibt die Szene nicht unrealistisch vage, sondern nimmt konkret Bezug auf einen Ritus der Indianer Nordamerikas, und die Akzessorien entsprechen der indianischen Realität. In der ersten Ausstellung des Bildes wurde das alles ausführlich erklärt. Der gehobene ethische Anspruch wird ohne viele Worte daran deutlich, in welcher Umgebung Wright das Bild präsentieren wollte: Ursprünglich sollte es zwischen einer „Penelope“ und der „Corinthian Maiden“ hängen, also zwischen zwei mythischen Frauen der griechischen Frühzeit: der Gemahlin des auf fernen Meeren umherirrenden Odysseus und der Dibutade, die ihren Geliebten im Bild festhält, bevor er Abschied nehmen muß. Schließlich

erhielt es ein romantisches Gegenstück: „The Lady in Milton's Comus“, eine edle Jungfrau herumirrend durch wilden Wald auf der Suche nach ihren Brüdern, die Milton in einem pastoralen Drama besingt.

Mit Ausnahme von West gaben die Indianer allerdings nur selten Sujets in der Malerei des 18. Jahrhunderts ab. Der Roman *Atala*, die bewegte und bewegende Liebesgeschichte eines Indianers mit einer christianisierten Indianerin, die François René de Chateaubriand 1801 verfaßte, lieferte zu Beginn des 19. Jahrhunderts oft Sujets für die Malerei, nicht nur für Salonbilder, sondern auch für den Dekor von Geschirr oder Pendülen. Das bekannteste Beispiel schuf Anne-Louis Girodet, ein wahrer Meister ausgefallener modischer Sujets, mit dem „Begräbnis der *Atala*“ (1808), dem Girodets Lehrer David trotz der Differenzen zu seinem eigenen Stil hohes Lob spendete und das sogleich für die Kaiserin Joséphine wiederholt werden mußte.¹² Die Indianerin liegt im Tod romantisch mit Mondschein übergossen fast so, wie Girodet *Endymion*, den Geliebten der *Diana*, im ewigen Schlaf darstellte (1791), während der Geliebte die ideale Schönheit der klassischen Heroen annimmt. Die Komposition ging wohl aus einem Entwurf für ein *ossianisches* Bild hervor: „*Comala* stirbt in den Armen ihres Geliebten *Fingal*“. Die Stilisierung mit romantischen und klassischen Motiven ist schon bei Chateaubriand vorgebildet.

Die Idealisierung der Indianer, die solche Bilder zeigen, bestätigen, wie weit die Vorstellungen verbreitet waren, die Rousseau vertrat. Unten wird behandelt, daß es seinerzeit sogar üblich war, die Indianer in Parallele mit den klassischen Griechen zu setzen.

Barbaren

Die nächste Stufe des Abstiegs der Menschheit bezeichnen nach Rousseau die Barbaren. Rousseau behandelt diese Spezies nicht gesondert, erwähnt sie aber immer wieder.¹³ Zwar sind die Barbaren bereits zu Völkern zusammengeschlossen und sind mit weiteren primitiven Errungenschaften der Zivilisation geschlagen, aber in vieler Hinsicht sind sie noch den Wilden verwandt. Pestalozzi zählte die Barbaren wie die Wilden ausdrücklich zu den „Naturmenschen“, den Menschen, deren Verhalten noch hauptsächlich von den Gesetzen der Natur bestimmt werde.¹⁴ Rousseau bezieht sich auf die Barbaren besonders um zu beweisen, welchen unbezähmbaren Freiheitsdrang der Mensch von Natur aus gehabt haben soll. Speziell die Barbaren der Völkerwanderung demonstrieren für ihn die Kraft, die natürliche

¹² Girodet 1767–1824. Ausstellungskatalog Musée de Montargis 1967, Nr. 38. Bernier, Georgs, *Anne-Louis Girodet 1767–1824*. Paris 1975, S. 132ff.

¹³ Rousseau, (wie Anm. 2), S. 197, 231, 317ff.

¹⁴ Pestalozzi, Johann-Heinrich, *Meine Nachforschungen über den Gang der Natur in der Entwicklung des Menschengeschlechtes* [1780]. Bad Heilbrunn 1968, S. 56.

Wildheit hervorbringt. Das viel behandelte Problem, aus welchen Gründen das Römische Imperium trotz seiner hoch entwickelten Zivilisation unterging, löst sich für ihn durch seine Entwicklungstheorie. Die ursprüngliche Kraft der Barbaren vermochte letztlich mehr als die technischen Mittel der denaturierten Römer.

Das Paradigma für Barbaren in der europäischen Geschichte bilden die Germanen. Die antiken Berichte über sie, Caesars *De bello gallico* und vor allem Tacitus' *Germania*, sind im wesentlichen ähnlich realistisch wie Reiseberichte aus der Neuen Welt im 18. Jahrhundert. Tacitus idealisiert die Germanen etwas, aber nicht mehr als manche Reiseberichte der Aufklärung die überseeischen Eingeborenen. Wie derartige Reiseberichte streicht Tacitus die natürlichen Tugenden der Urvölker heraus als Exempel für seine Leser in Rom, die ihm inzwischen durch die Zivilisation verdorben scheinen.

Tacitus charakterisiert die Germanen in vieler Hinsicht ähnlich, wie die Indianer geschildert wurden. So ähnlich, daß der niederländische Gelehrte Hugo Grotius 1643 ein Buch verfaßte, um, ausgehend von Tacitus, zu beweisen, daß die Indianer von den Germanen abstammten.¹⁵ Schon Marc Lescarbot verglich in seinem voluminösen Werk über Amerika (*Histoire de la Nouvelle France*, 1609) immer wieder die Indianer, ihr Aussehen, ihr Verhalten und ihre Sitten, mit den Germanen, wie sie antike Schriftsteller in Deutschland, Gallien und Britanien geschildert haben. Lescarbots Werk wurde sehr populär: 1613 erlebte es bereits seine 13. Auflage.¹⁶

Die Germanen erscheinen bei Tacitus als rauh und grob, streng und grausam, aber herzlich und offen, von ausgelassener Heiterkeit und freigiebig. Besitz macht auf sie keinen Eindruck. Ihre Kleidung ist einfach und natürlich. Sie leben zwar nicht mehr vereinzelt, aber ihre Siedlungen sind klein und weit voneinander abgelegen. Sie wohnen in primitiven Holzhäusern, Tempel bauen sie nicht. Sie verehren ihre Götter in freier Natur, in Hainen. Zwar betreiben sie dürrtigen Ackerbau, aber ihnen fehlt noch die Ausdauer zu mühseliger Arbeit. In Müßiggang verbringen sie meist ihre Zeit. Tapferkeit und Freiheitsdang zeichnen sie besonders aus.

Als die Germanen lange nach Tacitus ganz Europa eroberten, zerstörten sie, barbarisch und wild, wie sie waren, angeblich alles, was sie fanden. Durch ihren Einfall in das römische Imperium erlosch die Zivilisation für Jahrhunderte, so hieß es jedenfalls allenthalben. Seit Petrarca schlug ihnen deshalb der Haß der Kulturvölker entgegen. Die Humanisten der Renaissance waren sich selbstverständlich

¹⁵ Grotius, Hugo, *De origine gentium Americanarum dissertatio*. Amsterdam u. Paris 1642. Gliozzi, Giuliano, *Adamo e il nuovo mondo. La nascita dell'antropologia come ideologia coloniale: Dalle genealogie bibliche alle teorie razziali (1500–1700)*. Florenz 1977, S. 444–454, 555.

¹⁶ Vgl. die Edition der umgearbeiteten Auflage von 1617 u. engl. Übers. Biggar, Henry Percival/Grant, William L. Toronto 1907–14 (Reprint 1968).

einig in der Verachtung der Barbaren, und das Verdikt über die Germanen blieb bis ins 18. Jahrhundert unter wahren Intellektuellen verbindlich.¹⁷

Aber im Klassizismus regte sich Interesse für die europäische Frühgeschichte.¹⁸ Man nahm die Germanen sogar im offiziellen Rahmen wahr als Teil des eigenen Erbes. Beispielsweise vor dem Haupteingang des Neuen Palais in Potsdam (ab 1763) stehen ein römischer und ein germanischer Krieger offenbar zum Zeichen der beiden Wurzeln der Kultur in Mitteleuropa. Auch zu den primitiven Vorfahren der europäischen Völker, ähnlich wie zu den Wilden in Übersee, setzten empirische Forschungen ein. 1787 bemerkte Rabaut de Saint-Etienne: „jamais on n’(a) fait de plus beaux efforts pour remonter aux peuples antérieurs que ceux qui ont été faits de nos jours“.¹⁹ Man suchte weitere Quellen. Germanische Mythen wurden entdeckt. Schweizer Gelehrte und englische Schöngelüste leiteten die Entwicklung ein. Im Zürcher Kreis von Bodmer und Breitinger fand sich das Nibelungenlied (1757). In London publizierte Joseph Strutt gewichtige Werke über die Frühgeschichte Englands und die Kultur seiner Ureinwohner.²⁰ James Macpherson dichtete die Ossianischen Gesänge nach, elegische Balladen von uralten nordischen Heroen, die er angeblich aus dem Gälischen übersetzte (1760–63).²¹ Diese Dichtung wurde sogleich in andere europäische Sprachen übersetzt, erstmals schon 1760 ins Französische durch Denis Diderot,²² 1762 ins Deutsche. Chateaubriand, der Autor des indianischen Romans *Atala*, gilt als einer der ersten unter den französischen Ossianern. Von führenden Politikern, wie Jefferson und Napoleon, ist überliefert, wie sehr sie die „Ossianischen Gesänge“ bewunderten. Napoleon pflegte sie statt einer Bibel stets bei sich zu tragen. Sie verdrängten im Herzen des jungen Goethe nach eigenem Zeugnis den Homer.²³ Turgot fand, daß der Stil der „Ossianischen Gesänge“ auf ein Volk von einer so ärmlichen Sprache und von so primitiven Künsten schließen lasse, wie sie auch für die Germanen, die Ureinwoh-

¹⁷ Stackelberg, Jürgen von, *Tacitus in der Romania*. Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich. Tübingen 1960; Hay, Denys, *Italy and barbarian Europe*, in: *Italian Renaissance Studies*. London 1960, S. 48–68; Borchardt, Frank L., *German antiquity in Renaissance myth*. Baltimore 1971; Costa, Gustavo, *Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico*. Neapel 1977.

¹⁸ Robson-Scott, William Douglas, *The literary background of the gothic revival in Germany*. Oxford 1965. Siehe, Klaus von, *Deutsche Germanen-Ideologie vom Humanismus bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M. 1970.

¹⁹ Rabaut de Saint-Etienne, Jean Paul, *Lettres à Mr. Bailly sur l’histoire primitive de la Grece*. Paris 1787, S. 301.

²⁰ Strutt, Joseph, *The regal and Ecclesiastical Antiquities of England*. London 1773; ders., *Horla, Angel-cynnan: or, A compleat view of the Manners, Customs, Arms, Habits etc. of the inhabitants of England from the arrival of the Saxons till the reign of Henry VIIIth*. 3 Bde. London 1775–76; ders., *The cronicle of England*. London 1777–78.

²¹ Rubel, (wie Anm. 1).

²² Tieghem, Paul van, *Ossian en France*. Paris 1917. Droixhe, Daniel, *Le primitivisme linguistique de Turgot*, in: *Primitivisme et Mythes*, (wie Anm. 1), S. 71ff.

²³ Goethe, Johann Wolfgang, *Die Leiden des jungen Werther* (1774), Teil II, Brief vom 12. Oktober 1772.

ner Amerikas und die biblischen Hebräer charakteristisch seien.²⁴ Klopstock meinte, daß Ossian eher zur deutschen als zur schottischen Kultur gehöre, da die Kelten ursprünglich aus Deutschland stammen würden.²⁵ Mme. de Stael setzte Ossian in Parallele zu Homer als frühestes Zeugnis für nordische und mediterrane Gefühlswelt.²⁶

In die Malerei hielt zunächst die Mythologie der Germanen Einzug. Der Zürcher Maler Johann Heinrich Füssli war der Protagonist dieser Entwicklung (siehe Abb. 3).²⁷ Er bevorzugte auch andere urtümliche, wilde und schreckliche Sujets. So ungewöhnlich wie sein neuer Themenkreis war auch Füsslis Stil. Er zeichnet sich durch einen wild-heroischen Elan aus, der im Ganzen zu dem „barbarischen“ Gehalt von Füsslis Sujets paßt. Bei Füssli trafen die Strenge und das Pathos, die den Klassizismus auszeichnen, mit der wüsten Derbheit des Primitiven zusammen.

Der junge Füssli verteidigte 1767 in einem engagierten Artikel die grundlegenden Ideen, die Rousseau in seinem *Diskurs über die Ungleichheit unter den Menschen* dargelegt hatte. Auch dessen Gedanken über die Entwicklung, die zur Ausbildung zu Kunst und Wissenschaften führten, machte er sich zu eigen: Rousseau „stellte den Stammbau der Wissenschaften und Künste auf, zeigte, wie sie auf den Luxus und die Muße gepropft wurden, diese auf den Reichtum und der Reichtum auf die Ungleichheit“.²⁸ Allerdings glaubte Füssli nicht, daß Rousseaus Vorstellungen im praktischen Leben brauchbar seien.

Ossian wurde in Deutschland und Dänemark besonders viel illustriert.²⁹ Asmus Jacob Carstens (1754–1798) und Nicolai Abraham Abildgaard (Kopenhagen 1743–1809) machten den Anfang. Auch hier verbindet sich das urzeitliche Sujet mit einem derben, ungelenkten Stil. Allerdings fehlen die Gewalttätigkeit und die Verve, die Füsslis Bilder auszeichnen. In der französischen Malerei wurde Ossian gegen Ende des 18. Jahrhunderts populär (Gros 1795, Illustrationen von Girodet 1797). Manche Schüler Davids schätzten Ossian mehr als Homer und die Bibel. Als Grund dafür erklärte Maurice Quai: „il est beaucoup plus vrai, écoute bien! il

²⁴ Droixhe, (wie Anm. 22), S. 73.

²⁵ Robson-Scott, (wie Anm. 18), S. 38ff.

²⁶ De Stael, Anne-Louise-Germaine, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris 1800. Bd. I, S. 11 (De la littérature du Nord).

²⁷ Vgl. neben der Füssli-Monographie von Gert Schiff (Zürich/München 1973) besonders die Kataloge der Füssli-Ausstellungen 1974/75 in Hamburg, London, Paris, die nach Sujets gegliedert sind.

²⁸ Füssli, Johann Heinrich, *Remarks on the writings and conduct of J. J. Rousseau*, hg. u. übers. v. Eudo C. Mason. Zürich 1962, S. 114.

²⁹ Rosenblum 1974, S. 46ff.; Okun, Henry, Ossian in painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXX (1967) S. 327–356; Temois, Daniel, Ossian et les peintres, in: *Colloque Ingres*. Montauban 1969, S. 165–213; *Ossian*. Ausstellungskatalog. Paris 1974. *Ossian und die Kunst um 1800*. Ausstellungskatalog. Hamburg 1974.

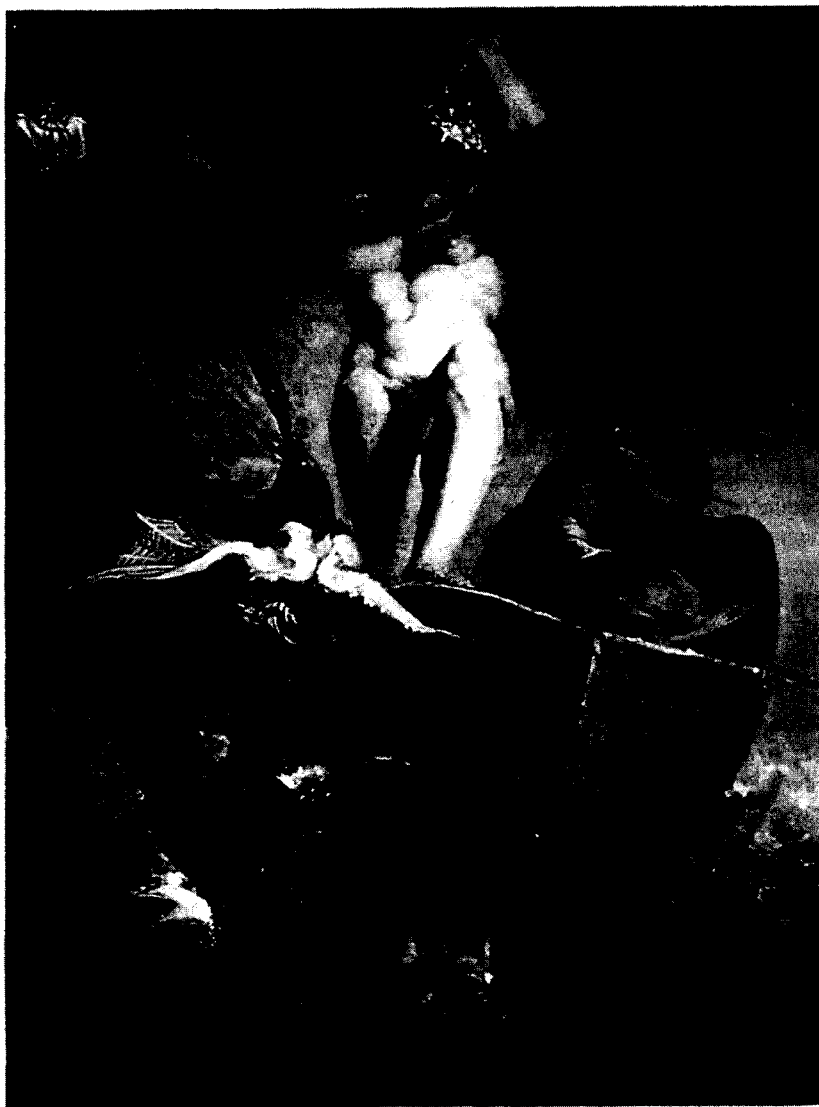


Abb. 3: Johann Heinrich Füssli, Thor und die Midgardschlange. Royal Academy of Arts, London



Abb. 4: Jean-Baptiste Isabey, Titelillustration für „Ossians Gesänge“.
Bibliothèque Nationale, Paris

est plus primitif³⁰. Neapoleon ließ für sich vielfach ossianische Sujets malen: Eugène Isabey illustrierte den Titel von Napoleons Exemplar der „Ossianischen Gesänge“ (siehe Abb. 4). Girodet und François Gérard malten ossianische Bilder für Schloß Malmaison (1801/02), Ingres schmückte Napoleons Schlafzimmer im Quirinalspalast mit „Ossians Traum“ (1813). Die mystische Stimmung, die über den Bildern des greisen Bardens in der einsamen Wildnis des eisigen Nordens liegt, weist bereits auf die Romantik voraus. Girodet behandelte in seinem Bild für

³⁰ Delécluze, Etienne Jean, *Louis David, son école et son temps*. Paris 1860, S. 428. Levitine, George, *The dawn of bohemianism: The Barbu rebellion and primitivism in neoclassical France*. Pennsylvania 1978; Michel, (wie Anm. 1), S. 40f.

Malmaison das Sujet als eine Art von Symbol für die eigene Zeit. Er zeigte, wie Ossian und seine Heroen die französischen Helden empfängt, die während des Freiheitskampfes für das Vaterland starben.

Im übrigen verbreitete sich die Historie der europäischen Urvölker erst im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in der Malerei. Zusammenfassend gilt für sie wie für die Indianer: Sie kamen im Klassizismus als Bildsujet auf, aber sie blieben selten.

In einer anderen Kunstgattung gewannen die Germanen für das 18. Jahrhundert allerdings weitreichende Bedeutung: in der Architektur.

Die Barbaren, so las man bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein allenthalben, bildeten eine eigene Art von Architektur aus. Sie wurde gotisch nach dem Stamm der Goten genannt, oder auch deutsch, gelegentlich französisch, jedenfalls germanisch.³¹ Das Epitheton „gotisch“ wurde in diversen europäischen Sprachen, im Englischen bis heute, im generellen Sinn von grob, bäurisch, barbarisch, primitiv gebraucht. Über germanische bzw. gotische Architektur stand aus der Sicht der klassischen Architekturgeschichte von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert folgendes fest: Sie war schon da, als die Germanen Rom zu Fall brachten. Sie lebte weiter, im Kern unverändert, bis zum Beginn der Renaissance und bei Unwissenden auch länger. Sie zeichnet sich aus durch barbarischen Dekor, der jedem kultivierten Geschmack widerstrebt. Sie ist oft überwuchert von regellosem Schmuck, Tabernakeln, Fialen und ähnlichem Tand. Ihr Kennzeichen bildet der Spitzbogen. In seiner Regellosigkeit bildete der Spitzbogen ein Paradigma für den barbarischen Charakter der Artefakte, die die Germanen hervorgebracht haben sollen. Der Spitzbogen ging angeblich direkt aus der natürlichen Schutzbehauung der alten Germanen hervor: Er entstand, indem man die Äste von Bäumen oben zusammenband, um ein Dach zu schaffen (siehe Abb. 5).³² Das wurde schon in der Renaissance vertreten und oft im 18. Jahrhundert wiederholt. Im Klassizismus wurde zunehmend herausgestellt, wie deutlich noch gotische Kirchenräume an die Natur bzw. an Wälder erinnern würden.³³

Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts verbreitete sich zunehmend Interesse für den barbarischen Stil.³⁴ Er wurde sogar nachgebaut. Hier ist nicht der Ort, um

³¹ Frankl, Paul, *The Gothic*. Literary sources and interpretations through eight centuries. Princeton 1960.

³² Sanzio, Rattaello, *Tutti gli scritti*, hg. v. Ettore Camesasca. Mailand 1956, S. 56f. Panofsky, Erwin, Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris. Eine Studie zur Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, in: *Städte-Jahrbuch* VI (1930), S. 39f. Bernheimer, Richard, Gothic survival and revival in Bologna, in: *The Art Bulletin* XXXVI (1954), S. 270–74. Frankl, (wie Anm. 31), S. 275f. Wittkower, Rudolf, *Gothic versus classic*. London 1974, S. 83ff. Günther, Hubertus, Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXVI (1990), S. 137–170, insb. S. 152ff.

³³ Frankl, (wie Anm. 31), S. 390f., 444f., 481ff., 457.

³⁴ Lovejoy, (wie Anm. 1), S. 136–165 (The first gothic revival and the return to nature); Frankl, (wie Anm. 31); Herrmann, Wolfgang, *Laugier and 18th cent. french theory*. London 1962;

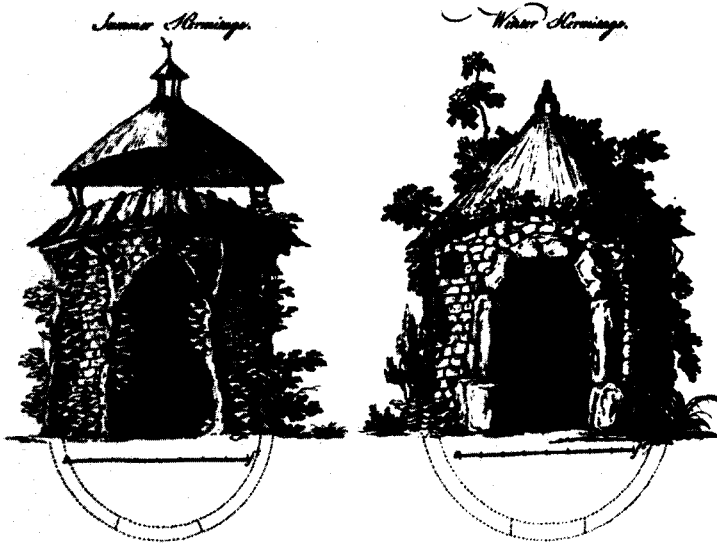


Abb. 5: In gotischer Weise aus Bäumen gebildete Architektur (Eremitage). Paul Decker, Gothic architecture, decorated. London 1759

einen geschlossenen Abriss über die Neugotik geben. Aber in unserem Kontext darf das Thema nicht übergangen werden. Daher wenigstens einige stark pointierte Sätze dazu: Wie auch in anderen Bereichen, aber hier besonders wiesen die Engländer den Weg. John Vanbrugh, berühmt als Schöpfer megalomaner barocker Schlösser und neuartiger Gartenanlagen, brachte zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Mode auf.³⁵ Populär wurde sie durch den Schriftsteller Horace Walpole, der sein Haus bei London als Imitation der Gotik baute (Strawberry Hill, ab 1753). Er machte das Ergebnis durch eine Publikation bekannt und erklärte es. In der goti-

Middleton, Robin, The Abbé de Cordemoy and the graeco-gothic ideal: A prelude to romantic classicism, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXV (1962), S. 278–320; XXVI (1963), S. 90–123; Lang, Susan, Principles of the gothic revival in England, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XXV (1966), S. 240–267; Voss, Jürgen, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der 2. Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts München 1972; Germann, Georg, *Neugotik*. Geschichte ihrer Architekturtheorie. Stuttgart 1974; Hesse, Michael, *Von der Nachgotik zur Neugotik*. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17., und 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1984.

³⁵ Vanbrugh Castle (1718/19) gehört zu den richtungweisenden Werken. Downes, Kerry, *Vanbrugh*. London 1977, S. 99f.

schen Halle brachte er sogar seine Antikensammlung unter. Mit einiger Verzögerung wurde die Neugotik von England auf dem Kontinent rezipiert, speziell in Ländern mit barbarischen Wurzeln wie Deutschland. Frühe Beispiele bilden das sogenannte Gotische Haus in Wörlitz, das von Walpoles Wohnsitz angeregt war, oder die Nikolaikirche in Leipzig (1784–94), in der durch Palmsäulen die Metapher von der Entstehung der Gotik aus dem Wald evoziert wird (siehe Abb. 6).

Das Interesse an der Gotik verband sich keineswegs mit Bewunderung künstlerischer Kultur. Das klassische Verdikt über den barbarischen Dekor und die Regellosigkeit der Gotik lebte mit einigen Veränderungen im Klassizismus fort. Auf die Veränderungen kann hier nicht eingegangen werden. Jedenfalls wurde über das gesamte 18. Jahrhundert hinweg immer wieder repetiert, wie barbarisch der gotische Dekor sei. Ungezählte Beispiele ließen sich dafür anführen. Ich erinnere hier nur an die zeitgenössischen Kommentare zum „Gotischen Haus“ in Wörlitz, die ich selbst einmal zusammengestellt habe:³⁶ Auch wenn der Bau als gelungen gerühmt wurde, galt der Stil allgemein als „geschmacklos“. Was an dem Werk gefiel, war, daß hier die Vorstellung von der barbarischen Zeit des Mittelalters evoziert wurde. Nach August Rode trägt das Gotische Haus „ganz das Gepräge jener Jahrhunderte des Aberglaubens, der Zwietracht und der Galanterie“. Das war es auch, was Walpole an der Gotik faszinierte. Walpole wurde besonders dadurch berühmt, daß er begann, Romane über mittelalterliches Milieu zu schreiben. Das sind Schaugeschichten in der grauisigen Barbarei dieser dunklen Epoche. „Gothic novel“ nennt man seitdem das Genre. Schon die Magdalenenklause im Park des Nymphenburger Schlosses (1725/26) demonstriert, wie sich die Gotik mit allem Primitiven verband: Der Bau trägt gotische Stilelemente und ist künstlich in einen verfallenen Zustand versetzt; innen ist er mit Naturmaterial ausgeschmückt.³⁷

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts begann allmählich auch die Darstellung mittelalterlicher Sujets in Bildern.³⁸ Schauerliche Geschichten zogen die Maler, vor allen anderen wieder Füßli, aus Dantes *Göttlicher Kommödie* (ein charakteristisches Beispiel: der Conte Ugolino, der zusammen mit allen seinen Kindern zu Pisa im Kerker verhungern mußte) und aus Shakespeares Königsdramen, wo Mord und Todschatz, Grausamkeit und Aberglauben zusammenkamen, oder *Lear* und *Othello*, wo alle Schleusen der Vernunft vor dem Rasen hemmungsloser Leidenschaft brechen, das mit dem Wüten der Natur in Wettstreit tritt. Zum Kult der Primitivität im Klassizismus, allerdings viel mehr in der Literatur als in der bildenden Kunst, gehört generell auch die Shakespeare-Renaissance. Faszinierend wirkte nun nicht nur die machtvolle Primitivität der Sujets, sondern auch der im Sinn von ‚unklassisch‘ rohe Stil der Dramen selbst. Zum neuerwachten Interesse am Mittel-

³⁶ Günther, Hubertus, Anglo-Klassizismus, Antikenrezeption, Neugotik in Wörlitz, in: *Weltbild Wörlitz*. Ausstellungskatalog. Frankfurt 1996, S. 131–161.

³⁷ Vgl. Hager, Luisa, *Eremitage*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunst* (1967).

³⁸ Pupil, François., *Le style Troubadour*. Nancy 1985.



Abb. 6: Nikolaikirche, Leipzig

alter gehörte auch, daß man begann, die Artefakte, um nicht euphemistisch zu sagen Kunstwerke, der Barbaren zu sammeln: Ein prominentes Beispiel dafür bildet die Sammlung der Glasfenster im Gotischen Haus zu Wörlitz. Die Schweizer waren auch auf diesem Gebiet führend: Bodmer entdeckte damals die Manessische Handschrift. Lavater half, die Glasfenster im „Gotischen Haus“ von Wörlitz zusammenzutragen.

Klassische Primitive

Wir haben bisher Bereiche betrachtet, die wohl eher als antiklassisch einzuordnen sind. Allerdings zeichnen sich schon da Verbindungen zur Klassik ab: wie die Parallelen zwischen den idealisierten Wilden oder Barbaren und dem Heroischen Zeitalter. Nach Tacitus verehrten die germanischen Barbaren Herkules als ihren Vorfahren. Aber auch die Klassik selbst lieferte Sujets für unseren Themenkreis, nämlich die Anfänge Alt-Griechenlands und Roms.³⁹ Vico beschäftigt sich in seinen *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* ausführlich mit diesen Epochen und bezeichnet sie abwechselnd als „heroisch“ und „barbarisch“.

Das antike Rom interessierte vor dem Klassizismus in erster Linie als Herrscherin über den Erdkreis und als Kulturstifterin für das Abendland. Man bewunderte die gewaltigen Bauten wie Pantheon und Kolosseum, Darstellungen von Schlachten und Triumphzügen, Berichte von der Größe der Herrscher. Das verlor im Zeitalter Newtons an Attraktion, während das Bewußtsein zunahm, daß die moderne Zivilisation endlich die Antike überflügelt habe. Dafür faszinierte jetzt zunehmend die Frühzeit Roms. Rousseau war Klassizist genug, um Alt-Rom über alle Nationen zu stellen, selbstverständlich nicht wegen seiner zivilisatorischen Errungenschaften, sondern wegen seiner natürlichen Tugenden. Wie die Anfänge Roms aussahen, das berichten Livius und noch anschaulicher Plutarch, Livius aus der Warte der Augustäischen Hofkultur distanziert und Plutarch als Grieche manchmal direkt abgestoßen.⁴⁰ Plutarch wurde im Klassizismus vielleicht zum populärsten antiken Schriftsteller. Plutarch, Livius und andere berichten, daß die ersten Römer eine Horde von Hirten, entlaufenen Sklaven und Banditen gewesen seien, roh, grausam, ohne Recht, aber kühn, beständig, auf Freiheit bedacht.

³⁹ Caylus, Anne-Claude-Phillippe, *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*. Paris 1755; ders., *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée et de l'Énéide de Virgile*. Paris 1757; Bardon, Henry, *Les peintures à sujets antiques au XVIIIe siècle d'après les livres de salons*, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXI (1969), S. 217–247.

⁴⁰ Livius I 8 (5–6). Plutarch, *Große Griechen und Römer*, Romulus 9.

Die rauen Gebräuche der primitiven Römer bildeten ein bevorzugtes Thema in der klassizistischen Malerei.⁴¹ Hier kommt Wildheit in ähnlichem Sinn wie bei Rousseau zum Ausdruck. Manchmal geht es einfach um ungezügelte Grausamkeit, wie etwa bei der hochmütigen Königin Tullia, die den Leichnam ihres Vaters auf offener Straße überfährt. Häufiger ist der Gegenstand die ungebrochene Grausamkeit, mit der Moralvorstellungen durchgesetzt wurden. Ein Beispiel dafür bildet der Tod der edlen Virginia, die von ihrem eigenen Vater bei einer öffentlichen Gerichtsverhandlung erdolcht wird, um sie der Entehrung durch den Führer der Decemviren zu entziehen. Auch stoische Grausamkeit gegen sich selbst (Mucius Scaevola, Selbstmorde) oder Trauer über die schrecklichen Folgen der Grausamkeit anderer waren beliebt. Die Unzahl der „schwarzen Sujets“ fiel sogar dem Leiter des Kunstbetriebes, dem Comte d'Angivillers, auf (1786).⁴² In diversen Sujets wird die ursprüngliche Anspruchslosigkeit und Unabhängigkeit von Besitz variiert (Großherzigkeit des Scipio, Curius Dentatus weist die Geschenke der Samniter zurück, Fabricius Luscinus weist die Geschenke des Pyrrhus zurück, Timoleon und die Syrakusaner, Anklage des Caius Furius Cressinus).

Das berühmteste Beispiel für diese neue Art von Sujets bildet Davids „Horatierschwur“ (siehe Abb. 7).⁴³ Das Bild gilt heute geradezu als Paradigma klassizistischer Malerei und löste schon zu seiner Zeit eine Begeisterung ohnegleichen aus. In neuerer Zeit wird das Bild m.E. zu idealistisch verklärt, weil die primitiven Sitten des frühen Rom inzwischen kaum noch als Bestandteil klassischer Bildung präsent sind. Es soll hier kurz aus der Warte unseres Themas betrachtet werden.

Die Geschichte, die David darstellt, gehört in die Frühzeit Roms. Es geht um den Entscheidungskampf zwischen Rom und Alba Longa.⁴⁴ Drei Brüder auf beiden Seiten sollen ihn austragen, obwohl sie untereinander verwandt sind. Die Vettern metzeln sich gegenseitig nieder. Übrig bleibt der Römer, Horatius. Er ist der Retter des Vaterlands. Als er triumphal in Rom einzieht, begegnet ihm seine Schwester. Sie war mit einem der Vettern von Alba Longa verlobt und klagt den Bruder bitter an, weil er ihren Geliebten umgebracht hat. Die Anklagen verletzen den „wilden“ jungen Mann („feroci iuveni“, Livius), und in jähem Zorn erschlägt er die eigene Schwester. Typisch für die Frühzeit sind die Grausamkeit des Kampfes unter Verwandten und Schwägern, ebenso der wilde Charakter des Horatius, sein furchtbares Verbrechen und dann noch die Reaktion des Vaters darauf. Dionysius von Halikarnassos kommentiert mit Abscheu:

⁴¹ Rosenblum 1974, (wie Anm. 1); *Triumph und Tod des Helden*. Ausstellungskatalog. Köln 1987/88; Schneemann, Peter-Johannes, *Geschichte als Vorbild*. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789. Berlin 1994.

⁴² Rosenblum 1974, (wie Anm. 1), S. 67.

⁴³ Brookner, Anita, *Jacques-Louis David*. London 1980, S. 68–80; *Jacques-Louis David*. Ausstellungskatalog. Paris/Versailles 1989/90, S. 138f., 162–174.

⁴⁴ Livius I 24–26.

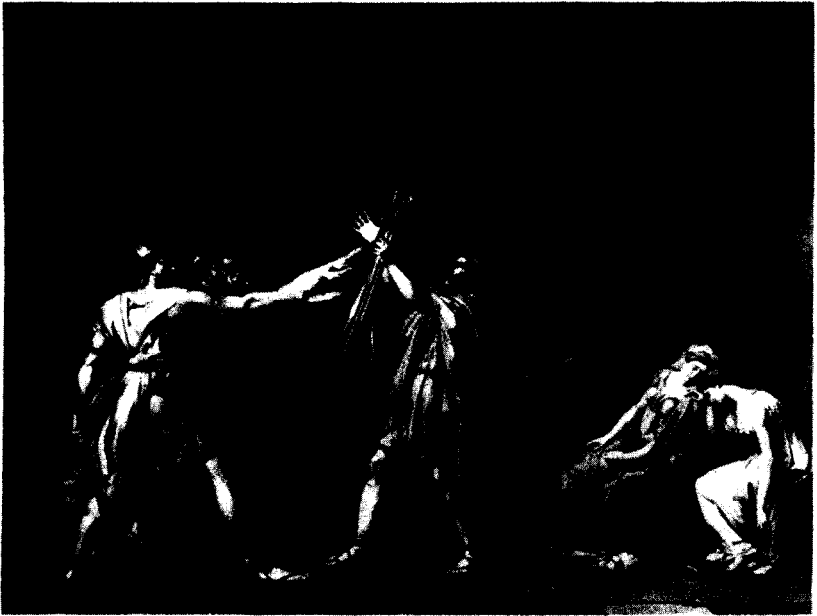


Abb. 7: Jacques-Louis David, Schwur der Horatier, Nachstich von Antoine-Alexandre Morel, 1810

Und so groß waren damals der Frevelhaß, so wild die Sitten und Gemüter der Römer, und, wollte man sie mit dem heutigen Tun vergleichen, grausam und roh, der Tiernatur ziemlich nahe, daß auf die Nachricht dieser so schrecklichen Begebenheit hin der Vater nicht nur nicht darüber zürnte, sondern das Geschehene als recht und gehörig billigte.⁴⁵

Als David begann, sich für das Sujet zu interessieren, ging es ihm nicht gleich darum, Tugenden zu verherrlichen. Ursprünglich wollte er den Mord des Horatius an seiner Schwester malen (siehe Abb. 8). Da gab es nichts als ungezügelter Leidenschaft, Grausamkeit und Gewalttätigkeit. An der Szene war nichts zu verklären. Nur die Primitivität der frühen Römer konnte man bewundern. Im Zusammenhang mit seinem Bild vom „Raub der Sabinerinnen“ wiederholte David selbst, wie roh und grausam Plutarch und andere die frühen Römer geschildert haben. Als Freunde ihm den Schwestermord ausredeten, wollte David statt dessen die Verteidigung des Verbrechens durch den Vater malen. Erst danach besann er sich darauf darzustellen, wie die Horatier dem Vater schwuren, für das Vaterland in den

⁴⁵ Dionysius von Halikarnassos. *Urgeschichte der Römer* III 21 (7–8).



Abb. 8: Jacques-Louis David, Der siegreiche Horatier tötet seine Schwester. Graphische Sammlung Albertina, Wien

Kampf zu gehen. Hier gab es Beständigkeit, Kühnheit und Vaterlandsliebe zu rühmen. Aber die Bildgeschichte macht deutlich, daß man diese Vorzüge unlöslich verschmolzen mit der Brutalität der primitiven Römer zu verstehen hat. David repräsentierte diesen Aspekt, indem er der enthusiastischen Kriegsbegeisterung der Männer die Trauer der Frauen entgegensetzte. Mit aller Deutlichkeit stellte er heraus, daß die Szene in früher Zeit spielt: Ganz exakt (gestützt auf Monfaucons archäologische Studien) gab er primitive Rüstungen wieder, primitive, etruskische Architektur in heruntergekommenem Zustand, Ackergerät⁴⁶ als Zeichen bürgerlicher Einfachheit.

Im Verlauf der Französischen Revolution gewann der „Horatierschwur“ große politische Bedeutung. Aber die erste Reaktion der Öffentlichkeit stand im Zeichen der Primitivität. Man bewunderte, David habe ein wahres Portrait der „einfachen und heroischen Zeit“ gegeben und die „halbwilden Sitten“ der damaligen Zeit charakterisiert. Das Bild löste den Effekt aus, daß die Akademie die Horatier als Sujet für den Wettbewerb um den Prix de Rom ausschrieb, aber nicht etwa eine Szene aus der Geschichte, die geeignet war, zur Tugend aufzurufen, sondern den

⁴⁶ Ein Pflug, im Louvre-Bild jetzt nicht zu sehen, wohl aber in einer kleinen Version und in einem Stich des Bildes.

„Schwesternmord des Horatiers“ (1785). Davids Schüler Girodet beteiligte sich, indem er Davids Zeichnung in ein Gemälde umsetzte.

David und viele andere sahen in dem wilden Elan, der die frühen römischen Helden beseelte, die Basis für den Aufstieg Roms zur Weltmacht. Die französische Revolution nahm sich diesen Elan zum Vorbild. Die Romgeschichte des Charles Rollin (1730–38), während des 18. Jahrhunderts in ganz Europa wohl das bekannteste Geschichtswerk über das antike Rom, sah die Verhältnisse noch umgekehrt. Wegen der rohen Sitten der frühen Römer rechtfertigt sie die Einführung des Königtums in Rom als notwendig:

Was hätte aus einer solchen Menge Hirten und zusammengelaufener Leute werden sollen, die durch Anreizung der Freiheit oder Unstrafbarkeit eine Freistadt in Rom gesucht hätten, wenn sie nicht durch Furcht einer unumschränkten Gewalt im Zaume gehalten worden wäre [...].⁴⁷

Im Sinn Rousseaus bildete die Unterdrückung des Freiheitsdrangs und des ungezügelt Auslebenden der Leidenschaft die nächste Stufe des zivilisatorischen Abstiegs. Allerdings im neomodischen Kulturbetrieb mißbilligte Rousseau die grausigen Sujets, die in Mode waren. In seinem offenen Brief an Jean d'Alembert gegen das Theater schrieb er:

Verfolgt die Mehrzahl der Stücke des Théâtre Français, Ihr werdet fast in allen abscheuliche Ungeheuer und gräßliche Begebenheiten finden, die geeignet sein mögen, den Stücken Anteilnahme und den Tugenden ein Übungsfeld zu erschließen, die aber sicherlich in sofern gefährlich sind, als sie die Augen des Volkes an Abscheulichkeiten gewöhnen, die es nicht kennen, und an Schandtaten, die es nicht einmal für möglich halten sollte.

Als Beispiel für solche „Schandtaten“ führt Rousseau den Schwesternmord des Horatiers an.⁴⁸

Davids nächstes Bild, „Brutus“, wurde zu einer wahren Ikone der Revolution.⁴⁹ Ursprünglich konzipierte David dieses Bild analog zum „Horatierschwur“, aber dann trat die unbedingte Staatstreue mehr in den Vordergrund. Das Sujet besteht im Kern darin, daß Brutus der Freiheit zuliebe seine eigenen Söhne zum Tod verurteilt. Die griechischen Geschichtsschreiber Plutarch und Dionysius von Halikarnassos kehren bei dem Bericht über das Brutusurteil wieder heraus, daß die wilden, geradezu animalischen Sitten der primitiven Römer die Voraussetzung für die schreckliche Tat bildeten.⁵⁰ Trotzdem galt dem Brutus die uneingeschränkte Be-

⁴⁷ Rollin, Charles, *Histoire romaine*. Paris 1752. Bd. I, S. 184. Deutsche Ausgabe unter dem Titel *Römische Historie*. Leipzig/Breslau 1770 I, 264.

⁴⁸ Rousseau, Jean-Jacques, *Schriften*, hg. v. H. Ritter. München 1978. Bd. I, S. 365f.

⁴⁹ Herbert, Robert Louis, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution. An essay in art and politica*. London 1972; *David* 1989/90, (wie Anm. 43), S. 194–206.

⁵⁰ Plutarch, *Publicola* 6. Brutus d.J. 1. Dionysius von Halikarnassos, *Urgeschichte der Römer*, V 8.

wunderung Rousseaus. Das Todesurteil über die eigenen Söhne schien ihm sogar für das Theater geeignet. Hier sprach nicht nur Bewunderung für die primitiven Sitten, sondern auch bürgerlicher Traditionalismus: Brutus gehörte als Paradigma unbeirrbarer Gerechtigkeit seit dem Mittelalter zu den charakteristischen Darstellungen in Rathäusern und ähnlichen öffentlichen Anlagen. Das kannte Rousseau aus Schweizer Städten.⁵¹

Auch die griechischen Sujets folgen in der klassizistischen Malerei nicht der Tradition. Früher waren solche Elemente bildwürdig, die exemplarisch und richtungweisend für das Abendland werden sollten. Jetzt traten die Aspekte des Primitiven in den Vordergrund, die die Frühgeschichte Griechenlands reichlich bot. Man findet Roheit, Grausamkeit, Freiheitsliebe, Heroismus. Selbst die Götter sind grausam: Goya malte Saturn, der seine eigenen Kinder frißt. Schrecklich schildert Homer die wilden Völker, die den alten Griechen als Barbaren galten. Heinrich von Kleist widmete ein Drama der unbändigen Leidenschaft der Amazonenkönigin Penthesilea in Liebe und Haß. Aber auch die frühen Griechen selbst, obwohl zivilisierter als ihre Nachbarn, waren roh. Im Klassizismus wurden gern Beispiele für ihre Grausamkeit gemalt: Kindermord der Medea; Menschenopfer, die die Minoer dem Minotaurus darbrachten, diverse Szenen entsprechender Art, die die griechischen Helden vor Troja vollbrachten, oder die Verwandtenmorde der Atreiden etc. Davids Meisterschüler Jean-François-Pierre Peyron konnte solche Greuel-taten besonders eindrucksvoll darstellen. Er malte auch, wie sich der Sohn des Milthiades dem Hungertod im Kerker weiht, damit der Leichnam seines Vaters bestattet werden kann (siehe Abb. 9).

Schließlich werfen wir einen Blick auf das Verhältnis zur klassischen Kunst im Klassizismus. Damit erreichen wir eine Phase der Zivilisation, die schon weit vom Primitiven entfernt ist. Aber auch hier zeichnet sich ein ähnlicher Wandel in der Auffassung wie in den übrigen Gebieten ab, die wir behandelt haben. Einerseits wird die Sicht im Sinn der Aufklärung konkreter, historischer, andererseits werden sogar in diesem edlen Bereich Züge des Primitiven entdeckt.

Um das deutlich zu machen, muß ich etwas ausholen. In der Renaissance lebte die alte Bewunderung für die griechische Kunst neu auf. Griechische Literatur wurde gesammelt, emendiert und publiziert, ebenso wurden griechische Plastiken oder solche, die man dafür hielt, gesammelt und nachgeahmt. Nicht minder rühmte man griechische Malerei und Architektur. Allerdings, und darum geht es hier zunächst, davon wußte man fast ausschließlich aus den alten Schriften. Vom Augenschein her waren griechische Malerei und Architektur kaum bekannt. Die Ma-

⁵¹ „Brutus! und du schläfst? ach, wenn du lebstest!“. Das Zürcher Brutus-Bild des Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 31. Juli/1. August 1993, S. 49–50.



Abb. 9: Jean-François-Pierre Peyron, Cimon und Milthiades, Musée du Louvre, Paris

lerei war untergegangen. Die Architektur war weit weg, und wo sie nahe stand, da sah man nicht auf sie. Zwar wurden die Ruinen in Griechenland zu Beginn der Renaissance mit Enthusiasmus untersucht.⁵² Aber das Interesse erlahmte schnell. Um 1500 waren die Bauten in Griechenland so gut wie unbekannt. Und so blieb es bis ins frühe 18. Jahrhundert. Ausnahmen dazwischen bestätigten nur die Regel. Die großgriechischen Tempel, die wohl erhalten in Italien selbst stehen, wurden schlichtweg ignoriert. Das ist besonders erstaunlich bei den drei mächtigen Tempeln in Paestum, denn sie bilden einen markanten Blickpunkt in der Landschaft, und diese Region liegt nahe bei Neapel und Salerno, wichtigen Metropolen also.⁵³ Das Phänomen läßt sich nicht mehr nur durch mangelndes Interesse erklären.

⁵² Weiss, Roberto, *The renaissance discovery of classical antiquity*. Oxford 1969, S. 131–144; Günther, Hubertus, La rinascità dell'antichità, in: *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Ausstellungskatalog. Venedig 1994, S. 288ff.

⁵³ Laveglia, Pietro, Paestum dalla decadenza alla riscoperta fino al 1860, in: *Scritti in Memoria di Leopoldo Cassese II*. Neapel 1971, S. 183–276; Chevallier, Elisabeth/Chevallier, Raymond, *Iter Italicum. Les voyageurs français à la découverte de l'Italie ancienne*. Genf 1984; *La Fortuna di Paestum e la Memoria Moderna del Dorico, 1750–1830*. Florenz 1986; Lutz, Thomas, *Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum*. Freiburg i.Br. 1991.

Diese Bauten stießen auf Abneigung. Sie erschienen häßlich und fremdartig; sie paßten nicht zum Geschmack der Renaissance.⁵⁴

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts oder etwas früher begannen die berühmten Forschungen zur griechischen Architektur: die Griechenlandreisen und genauen Bauaufnahmen von Julien-David Le Roy und James Stuart/Nicolas Revett;⁵⁵ die großgriechischen Tempel in Italien und besonders in Paestum wurden „entdeckt“, wie es hieß, bzw. eben erstmals zur Kenntnis genommen.⁵⁶

Die Reaktion auf die griechische Architektur bestand bis Ende des 18. Jahrhunderts gewöhnlich in Erstaunen bis Erschütterung über die Häßlichkeit dieser Bauten. Das gilt besonders für die großgriechischen Tempel, aber sogar der Parthenon wurde kritisch aufgenommen. Diese Reserve zeichnete gerade Kunstkenner aus und solche, die es werden wollten, wie der junge Goethe. Als Goethe zum ersten Mal Paestum sah, notierte er, „daß uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen“ (1787).⁵⁷ Piranesi urteilte ähnlich und kehrte diesen Effekt in seinen Kupferstichen der Tempel heraus (1778) (siehe Abb. 10).⁵⁸ Hinter den vernichtenden Urteilen stand die Enttäuschung darüber, wie abstoßend in Wirklichkeit das war, was so lange als klassisches Ideal gegolten hatte. Die Engländer zeigten sich hier wie in vielen Bereichen am liberalsten, am wenigsten voreingenommen. Aber als Stuart auf die Idee kam, einen griechischen Tempel im Park von Hagley nachzubauen (1558/59), erhob sich auch dort Empörung.⁵⁹ Selbst da, wo sonst das Exzentrische erlaubt war, zwischen Chinoiserien und gotischen Skurilitäten, erschien die realistische Imitation eines griechischen Tempels manchmal zunächst abgeschmackt.

Trotz alledem übten die Bauten der Griechen zunehmend Faszination auf die Klassizisten aus. Davon zeugen Reisen, Publikationen, Gemälde und die Integration urtümlich griechischer Elemente in die Architektur. In den Bildern, die Sujets aus der Frühzeit Roms darstellen, wurde diese Art von Architektur wiedergegeben. Die städtische Architektur rezipierte derart urtümliche Säulen vor der französi-

⁵⁴ Vgl. die Reaktion auf frühe römische Architektur, die noch griechische Relikte zeigt: Günther, Hubertus, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in: *Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del Cinquecento*. Rom 1985, S. 272–310.

⁵⁵ Le Roy, Julien-David, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Paris 1758; Stuart, James/Revett, Nicolas, *The antiquities of Athens*. London 1762–89; Dobai, Johannes, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England 1700–1840*; Bern 1974–84. Bd. II, S. 481ff., 486ff.; Krufft, Hanno Walter, *Geschichte der Architekturtheorie*. München 1985, S. 235ff.

⁵⁶ Laveglia, (wie Anm. 53); Chevallier/Chevallier, (wie Anm. 53). Lutz, (wie Anm. 53).

⁵⁷ Goethe, Johann Wolfgang, *Italienische Reise*; Lutz, (wie Anm. 53), S. 55.

⁵⁸ Piranesi, Giovanni Battista/Piranesi, Francesco, *Differentes vues de quelques restes des trois grands edifices que subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto*. Rom 1778; Lang, S., The early publications of the temples of Paestum, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII (1950), S. 48–64; *La fortuna di Paestum*, (wie Anm. 53).

⁵⁹ Watkin, David, *Athenian Stuart*. Pioneer of the greek revival. London 1982.



Abb. 10: Sog. Neptuntempel in Paestum. Giovanni Battista Piranesi/Francesco Piranesi, *Differentes vues de quelques restes des trois grands edifices que subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto*. Rom 1778

schen Revolution selten.⁶⁰ Ein außerordentlich frühes Beispiel dafür findet sich in der Schweiz, in der ehemaligen preußischen Enklave Neuchâtel, in der sich viele prominente Pariser Emigranten trafen, die Rousseau geistig nahestanden, und in der auch Rousseau selbst zeitweise lebte: Die Säulen in der weiten Empfangshalle des Rathauses, das die Bürger 1784–1790 errichten ließen, folgen dem Vorbild von Paestum (siehe Abb. 11).⁶¹ Pierre-Adrien Paris, ein Bewunderer Rousseaus, schuf die Pläne, direkt nachdem er Paestum besucht hatte. Der Bau ist zwar enorm aufwendig für eine kleine Stadt, wie es Neuchâtel seinerzeit war, aber in den zeitgenössischen Schriften wird immer wieder herausgestellt, daß er „simple et noble“ sei. Hier steht die „primitive“ Dorica anscheinend für ursprünglichen, geraden Bürgersinn. Ledoux inkorporierte die „primitiven“ dorischen Säulen in die Zollhäuser von Paris (ab 1783), aber das waren nur Nutzbauten, wenn auch aufwendige, die am äußersten Stadtrand lagen. Für eigentlich städtische Bauten

⁶⁰ *Revolutionsarchitektur*. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. Ausstellungskatalog. Frankfurt/M. 1990.

⁶¹ Courvoisier, Jean, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Neuchâtel* I. Basel 1955, S. 165–187; Castellani Zahir, Elisabeth, Ledoux oder Pâris?, in: *Schweizer Ingenieur und Architekt*, Nr. 21, 28. Mai 1999, S. 27–32. Ich verdanke Frau Castellani Zahir neue Informationen über das Rathaus von Neuenburg und über P.-A. Pâris.



Abb. 11: Empfangshalle im Rathaus von Neuchâtel, Schweiz

war dieser Stil selbst für Ledoux anscheinend zu grob. In Paris wurden die „primitiven“ dorischen Säulen zunächst in Verbindung mit gotischen Bauten nachgeahmt, so etwa 1756 in St.-Germain l’Auxerrois oder 1784 in St.-Médard. Pierre-Adrienne Paris nahm sich im gleichen Jahr, als er das Rathaus von Neuchâtel plante (1783), des Wiederaufbaus der gotischen Kathedrale von Orléans an. Der Vorhalle des Rathauses von Neuchâtel wollte er eine flache Decke nach antikem Muster geben, aber die Bürger setzten eigenmächtig ein Gewölbe mit Korbbögen nach spätgotischem Muster an dessen Stelle. Sonst finden sich Beispiele für die Rezeption der „primitiven“ Form von Dorica vor der französischen Revolution eher in der Gartenarchitektur, so etwa der Dianatempel in Gotha (Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, 1778, zerstört)⁶² oder die massige dorische Ordnung im Untergeschoß des sogenannten „Römischen Hauses“ im Park von Weimar, an dessen Anlage Goethe tatkräftig mitwirkte (1792).⁶³ Eine skurrile Verbindung primitiver Bereiche stellt die Orangerie von Dunmore in Schottland dar (William Chambers?, 1761): Über einem Portikus mit primitiver etruskisch-dorischer

⁶² Hirschfeld, Christian, *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig 1779–85 IV, Anhang 8, Abb. S. 236.

⁶³ Jericke, Alfred/Dolgnier, Dieter, *Der Klassizismus in der Baugeschichte Weimars*. Weimar 1975, S. 137ff.

Ordnung steigt steil ein Tambour mit gotischen Fenstern auf, der von einer Kuppel in Gestalt einer überdimensionalen Ananasfrucht bekrönt wird (siehe Abb. 12).

Rasch wurde eine wissenschaftliche Theorie entwickelt um zu erklären, weshalb die Architektur der Griechen so klobig und roh sei. Ich kann die Argumentation, die damals aufkam, hier nicht erklären. Ich will nur betonen, sie war so schlüssig, daß sie bis heute in ihren Grundzügen maßgeblich für die Archäologie geblieben ist.

Die Theorie ging von der altbekannten Annahme aus, daß die griechische Kunst am Anfang aller abendländischen Kunst steht, und schloß daraus, daß sie teilweise noch primitive Züge aufweise. Trotz aller Bewunderung für die griechische Klassik betonte schon Charles Perrault in seiner *Parallèle des anciens et des modernes* (1688) diesen Aspekt und relativierte demgemäß generell den Wert der griechischen Kunst. Was speziell die Architektur angeht, so stützt sich die Theorie auf den Bericht antiker Schriften, wonach die dorischen Tempel noch die primitiven Holzhütten der frühen Griechen (siehe Abb. 35) nachahmen,⁶⁴ also, darf man hier anfügen, im Grunde ähnlich wie die gotischen Bauten die ersten Unterkünfte der Germanen unter Bäumen zum Vorbild nehmen. In seinem großen Werk über die Architektur des Tempels von Jerusalem (1678) berücksichtigte Juan Caramuel de Lobkowitz bei der Darstellung der Entstehung der klassischen Architektur nach Vitruv Indianer und Palmen (siehe Abb. 13).⁶⁵ Charles Perrault verglich die vielziertierte Urhütte, von der die griechische Architektur ihren Ausgang nahm, sogar mit den Hütten der Indianer (Abb. 13).⁶⁶ Umgekehrt verglich Lafitau in seinem Werk über die *Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit* die Unterkünfte der Indianer mit den primitiven Unterkünften in den antiken Berichten.⁶⁷

Die folgende Argumentation mündete in die historische These, die dorischen Tempel seien in einer primitiven Phase entstanden, als die Architektur noch nicht die Regeln der wahren Kunst gekannt habe.⁶⁸ Erst allmählich habe sich dann das klassische Ebenmaß entwickelt. Das kann man etwa bei Winckelmann lesen (*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, 1762).⁶⁹ Es wurde gleichzeitig in ganz Europa vertreten. Le Roy brachte die Theorie anscheinend auf (1758),⁷⁰ Piranesi

⁶⁴ Herrmann, (wie Anm. 34), S. 44–52; Gaus, Joachim, Die Urhütte, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIII* (1971), S. 7–70.

⁶⁵ Caramuel de Lobkowitz, Juan, *Architectura civil recta y oblicua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalem*. Vegeven 1678, S. 26ff., 89, Taf. 15.

⁶⁶ Perrault, Charles, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Paris 1688, S. 129f.

⁶⁷ Lafitau 1752/53, (wie Anm. 4), S. 282.

⁶⁸ Günther, (wie Anm. 36), S. 147.

⁶⁹ Winckelmann, Johann Joachim, *Anmerkungen über die Bauten der Alten*. Leipzig 1762, S. 25f.

⁷⁰ Le Roy, (wie Anm. 55), Bd. II, S. 1ff.



Abb. 12: Schloß der Earls of Dunmore, Schottland

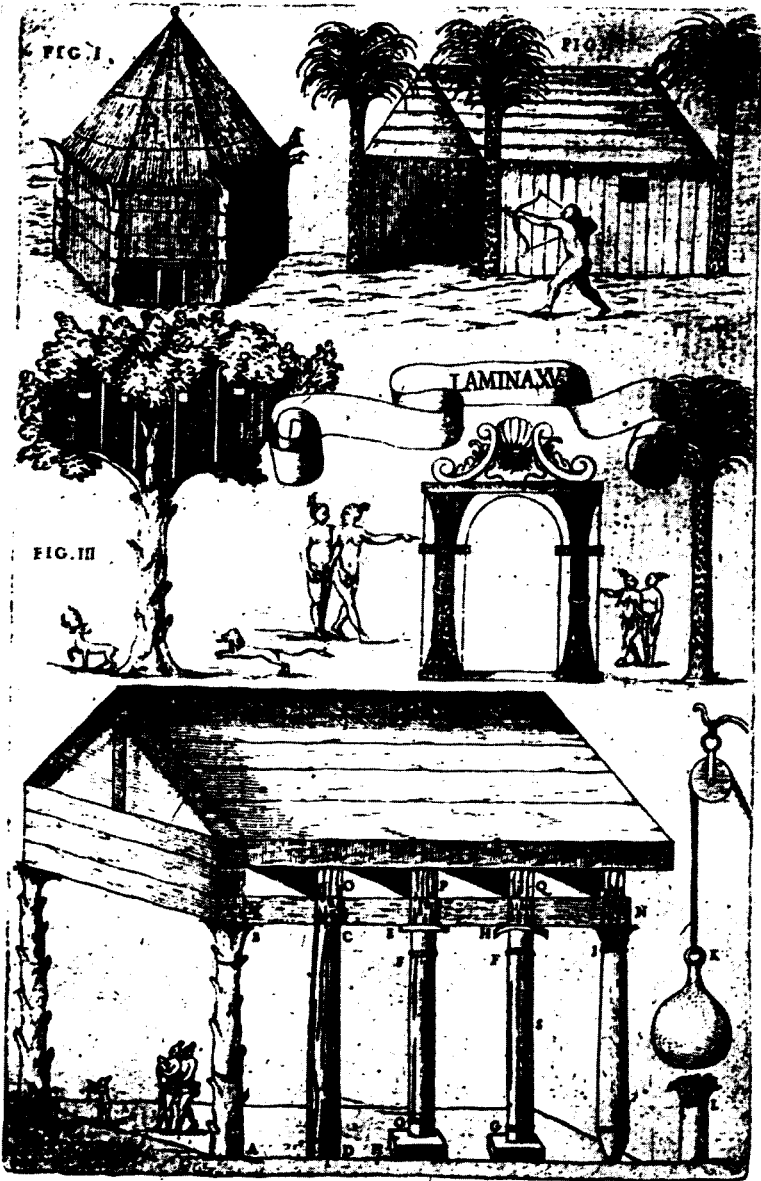


Abb. 13: J. Caramuel de Lobkowitz, *Architectura civil recta y oblicua considerada y dibujada en el templo de Ierusalem*. Vegeven 1678, S. 26ff., 89, Taf. 15

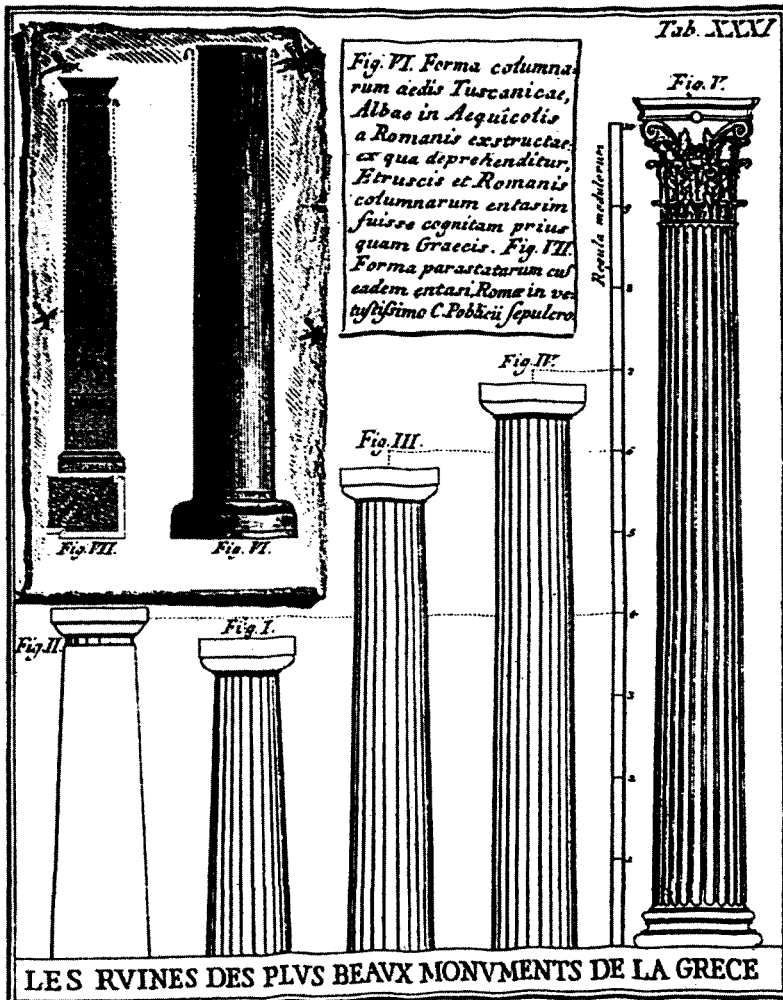


Fig. I. Modus, et forma columnarum aedis Corinthiae: ex Le-Royo part. 2. tab. 5. Fig. II. Modus et forma columnarum aedis Theoricæ: ex eod. part. 2. tab. 1. fig. 2. Fig. III. Modus et forma columnarum aedis Thiniæ et Alcoris: Athenis anno Post. 2. cæstructarum: ex eod. part. 2. tab. 1. et 5. Fig. IV. Modus et forma columnarum aedis Augusti Athenis: ex eod. part. 2. tab. 14. Fig. V. Modus et forma columnarum Lateræ Demosthenis, Athenis exstructæ anno Post. Romanam conditam, CXXVIII. ex Le-Royo part. 2. tab. 25; quæ columnæ, licet ex Le-Royo arguantur principis, profectæ, et consummationem architecturae Graecanicae, omnes tamen carent entasi.

Abb. 14: Illustration zur Entwicklung der Architektur von ihrer Frühzeit zur Klassik. Giovanni Battista Piranesi, Della magnificenza ed architettura de' Romani. Rom 1761

entwickelte sie 1761 weiter (siehe Abb. 14).⁷¹ In der Architektur der folgenden Zeit wurden oft frühdorische und alt-ägyptische Elemente miteinander verbunden. Das werde ich an anderer Stelle mit Beispielen demonstrieren. Gute klassizistische Maler achteten darauf, die primitive Architektur, so wie sie die Theorie identifizierte, mit den Sujets zu verbinden, die sich in der Frühzeit Roms oder Griechenlands abspielten. Zum Beispiel: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein stellte im Hintergrund seines neuerdings wiederentdeckten „Brutusurteils“ (Kunsthau Zürich) einen dorischen Tempel nach dem Vorbild von Paestum dar. Pierre-Adrienne Paris benutzte diesen Stil, um Bühnen für Dramen zu gestalten, die vor Urzeiten spielten, wie etwa für Prometheus oder Numitor, den Vater von Romulus und Remus (siehe Abb. 15).

Hinter den zunehmenden Forschungen zur griechischen Architektur im Klassizismus und dem wachsenden Strom von Besuchern in Paestum stand weniger das Ideal klassischer Kunst als das doppelte Interesse, das Rousseau leitete: Griechische Architektur interessierte wissenschaftlich als historisches Phänomen und erweckte Staunen als Zeugnis primitiver Zivilisation. So gesehen, waren die Motive gar nicht so anders als jene, die auch andere Forschungsreisen der damaligen Zeit leiteten, wie diejenigen zu den Wilden in Übersee oder diejenigen nach Ägypten, die hier wenigstens erwähnt seien.

Die Entwicklungstheorie der Architektur reichte allein nicht aus, um die Primitivität der griechischen Architektur zu erklären. Es war nämlich bekannt, daß der berühmte Bildhauer Phidias zugleich der Baumeister des Parthenon war. Es bedurfte einer Erklärung, daß der Parthenon primitiv erschien, während die Plastiken, die Phidias schuf, allgemein als klassisch galten. Aus dieser Koinzidenz folgte die historische Theorie: die Künste hätten sich nicht gleichzeitig entwickelt, sondern nacheinander, und zwar in der Abfolge Plastik, Malerei, Architektur. Das vertritt Winckelmann in der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).⁷² Noch Baudelaire hielt sich daran.⁷³

Diese Theorie wiederum hatte ähnlich wie Rousseaus Theorie von der Entwicklung der Menschheit eine doppelte Basis. Einerseits ging sie aus von den wissenschaftlichen Überlegungen zur Entwicklung des menschlichen Denkens und der Sprache, die damals neu aufkamen und die auch Rousseau beeinflussten. Ein maßgebliches Werk dafür bildeten wieder Gio. Batt. Vicos *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Dort wurde versucht, als historische Entwicklung nachzuweisen, was Vico so formuliert: „Die Menschen empfinden zunächst, ohne aufzumerken, sodann merken sie auf mit bewegter und

⁷¹ Piranesi, Giovanni Battista, *Della magnificenza ed architettura de' Romani*. Rom 1761, Tafel 31.

⁷² Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien 1934 (Reprint 1993), S. 25, 137f.

⁷³ Baudelaire, Charles, *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*. Salon de 1846, critique d'art, hg. v. C. Pichoise. Paris 1965, S. 166.



Abb. 15: Pierre-Adrien Paris. Bühnenbild für „Numitor“ (1783). Bibliothèques Municipales, Besançon

erregter Seele, schließlich überlegen sie mit klarem Geist“.⁷⁴ Parallel dazu war wieder die klassische Tradition zur Hand.

Für die Kunst ließ sich aus diesen beiden Grundlagen folgendes ableiten: Die Menschen gelangten vom spontanen, unreflektierten Abbilden der Natur zur Abstraktion in der Gestaltung. Hegel sah „die griechische Kunst als wirkliches Dasein des klassischen Ideals“ an gerade wegen ihrer primitiven Züge, weil sie „die Mitte einer Bildung der Reflexion und zugleich einer Reflexionslosigkeit“ markiere.⁷⁵ Charles Perrault sah den besten Beweis für den urtümlichen Status der griechischen Kunst in den diversen antiken Berichten darüber, wie täuschend ähnlich griechische Bilder die Natur nachgeahmt hätten.⁷⁶ Die Malerei imitiert die Natur, aber sie abstrahiert bereits, indem sie ihre Gegenstände umsetzt in die Fläche. Die Plastik dagegen hat diesen Schritt noch nicht getan. Sie gibt einfach die Natur

⁷⁴ Vico 1744, (wie Anm. 5), Bd. I, S. 53 (218); 1990, (wie Anm. 5), S. 112.

⁷⁵ Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Werke*. Frankfurt 1986, Bd. XIV, S. 320f. (Vorlesungen über Ästhetik II: Vom Klassischen überhaupt).

⁷⁶ Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘*, in: ders., München 1964 (Reprint), S. 50ff.

wieder, wie sie ist. Das war ein altbekanntes Argument im Paragone, im Wettstreit der Künste, um den größeren intellektuellen Anspruch der Malerei und damit ihren höheren Rang zu beweisen. Eine Bestätigung für die These, daß die Malerei wegen ihres höheren Grades an Abstraktion erst nach der Plastik entstand, sah Vico darin, daß Homer und die Genesis nur plastische Bildwerke und noch keine Gemälde erwähnen.⁷⁷ Auch die Architektur nahm ihre Anfänge von der Imitation der Natur, nämlich von der legendären Urhütte (bzw. von der Baumbehausung der Germanen), aber sie führt am weitesten in den Bereich der Abstraktion. Schon die Urhütte war ja ein Artefakt, und die Elemente der dorischen Ordnung imitieren ihre Vorläufer dort nicht realistisch, sondern erinnern nur noch von fern an sie. Daher bildete die Architektur zuletzt ihre künstlerischen Maßstäbe aus, so spät, daß sie sich noch im primitiven Stadium befand, als der Parthenon und die Tempel von Paestum entstanden. So die damalige Theorie.

Umgekehrt stand die Plastik demnach am Beginn des Abbildens. Sie ist die primitivste Art von Kunst. Die klassische griechische Plastik steht überhaupt am Anfang aller Kunstentwicklung. Wir sind mit ihr also immer noch in einem frühen Stadium der Zivilisation. Diese Sichtweise sollte man bedenken, wenn man Winckelmanns hochberühmte *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) liest.⁷⁸

Winckelmann geht zunächst von der Idealisierung der griechischen Gesellschaft im Sinn Rousseaus aus. Dort hatte angeblich „ein gewisser bürgerlicher Wohlstand der Freiheit der Sitten niemals Eintrag getan“. Die Sitten waren noch nicht durch zu strenge Gesetze gehemmt. Gute und natürliche Erziehung stand statt dessen im Vordergrund. Es gab keinen Zwang beengender Kleidung wie in der Neuzeit. Das war Winckelmann wichtig. Besonders kehrt er die körperliche Schönheit der alten Griechen heraus. In dem schönen Körper wohnte aber keine moralisch vollendete Seele, sondern natürliche Leidenschaft. Die Griechen waren nach Winckelmann „gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige“.

Winckelmanns Griechen haben einiges gemein mit den primitiven Völkern in Übersee oder den germanischen Barbaren. Nahe beieinander sind nicht nur der Zustand der Zivilisation, Gebräuche und Charakter, sondern, was für die Entwicklung der Kunst wichtig wird, die körperliche Schönheit. Nach Tacitus waren die Germanen von Natur aus groß, schlank und gesund; wie die alten Griechen durch Leibesübungen gewandt und anmutig. Ganz ähnliches wurde allenthalben von den Indianern berichtet. Zudem bewegten sich die Indianer, wie man es von den alten Griechen annahm, angeblich nackt im täglichen Leben. Seit der Renaissance sah

⁷⁷ Vico 1744, (wie Anm. 5), Bd. III, S. 2 (794); 1990, (wie Anm. 5), S. 451.

⁷⁸ Zum historischen Umfeld: Justi, Carl, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig 1923. Himmelmann, Nikolaus, *Utopische Vergangenheit*. Archäologie und moderne Kultur. Berlin 1976, S. 18ff. (Utopisches bei Winckelmann und Heinse).

man in der „idealen Nacktheit“ eines der Phänomene, durch die sich die Antike auszeichnet. Kein Wunder unter diesen Umständen, wenn Winckelmann die alten Griechen mit den Indianern vergleicht: „Seht den schnellen Indianer an, der einem Hirsche zu Fuße nachsetzt: wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht der ganze Bau des Körpers gemacht. So bildet uns Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße“.⁷⁹

Mit solchen Assoziationen stand Winckelmann damals nicht allein. Als Benjamin West bei seinem Besuch in Rom zum erstenmal den Apoll von Belvedere erblickte, rief er spontan aus: „My God, how like it is to a young Mohawk warrior“. Den überraschten italienischen Freunden erklärte er, die Indianer, geübt durch Erziehung und Gebrauch im Leben, würden sich ebenso bewundernswert sportiv wie der Apoll bewegen.⁸⁰ Seit langem wurden die Indianer wegen ihrer schönen Gestalt, aber auch wegen ihrer Gebräuche und ihrer Religion mit den alten Griechen, speziell mit den Spartanern, verglichen.⁸¹ Marc Lescarbot brachte diesen Vergleich in der überarbeiteten Auflage seiner *Histoire de la Nouvelle France* von 1617f. auf.⁸² Chrétien Le Clercq (1691) und Lescarbot verglichen Indianer, die Tierfelle über der Schulter tragen, mit Bildwerken des Herkules, der sein Löwenfell ebenso trägt.⁸³ Die Parallele zwischen Antike und Indianern kommt auch in klassizistischen Bildern zum Ausdruck, die Indianer nach dem gleichen Schönheitsideal wie die alten Griechen darstellen. Sogar die Illustrationen zu Berichten von den amerikanischen Wilden folgten diesem Muster, wenn auch meist etwas ungenau (siehe Abb. 16 u. 17). Die Verbindung zwischen Indianern und alten Griechen war nach damaligen Vorstellungen gar nicht so abwegig, wie sie heute vielleicht scheint. Kurz nach der Entdeckung Amerikas durch Columbus kam der Gedanke auf, das neue Land sei identisch mit dem von Platon geschilderten Staat Atlantis, den schon zuvor namhafte Güzisten wie Marsilio Ficino für eine Realität hielten und der aufgrund der Angaben Platons in der Richtung lokalisiert wurde, in die Columbus gesegelt war.⁸⁴ Seit der Renaissance kursierte die These, daß die Indianer von einem der Urvölker des Mittelmeerraumes abstammten, freilich von sol-

⁷⁹ Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden/Leipzig 21756, S. 5.

⁸⁰ Galt, John, *The life, studies, and works of Benjamin West* [...]. London 1820 I, S. 105. Vgl. Alberts, (wie Anm. 10), S. 409f.

⁸¹ Marouby, Christian, *Utopie et primitivisme*. Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique. Paris 1990, S. 152; Honour, (wie Anm. 9), S. 120.

⁸² Chinard 1913, (wie Anm. 9), S. 111–114.

⁸³ Le Clercq, Chrétien, *Nouvelle relation qui contient les mœurs et la religion des sauvages Gaspiens Porte-Croix, adoreurs de soleil, et d'autres peuples de l'Amérique, dite le Canada*. Paris 1691, S. 53. Wieder aufgelegt 1758. Englische Ausgabe: Toronto 1910, S. 93; Lescarbot 1907–14, (wie Anm. 16), Bd. III, S. 132, 373.

⁸⁴ Gliozzi, (wie Anm. 15), S. 177–246.



Abb. 16: Apoll von Belvedere. Museo Vaticano

Tom. I. Part. II. P. 3.



Abb. 17: Karibischer Eingeborener. Jean-Baptiste Labat, Nouveau voyage aux isles de l'Amérique. Den Haag 1724

chen, die für die Griechen als Barbaren galten wie die Karthager oder Phöniker.⁸⁵ Lafitau widmet dieser These das gesamte erste Kapitel seines Buchs über *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*.

Die Griechische Kunst hält sich nach Winckelmann ganz an die Natur. Allerdings wählt sie aus der Natur das schönste aus. Das ist ihr oberstes Gesetz. Der Mensch wird nicht idealisiert im Sinn der Erfindung eines abstrakten Kanons von Schönheit. Auch den inneren Charakter idealisiert die griechische Kunst nach Winckelmann nicht. Sie gibt den Menschen so wieder, wie er war: gütig, grausam, leichtsinnig, hartnäckig, mutig und feige. Die ursprünglichen Leidenschaften werden dargestellt. Aus dieser natürlichen Haltung rührt der Eindruck der Bildwerke, und ebenso der griechischen Literatur, von „edler Einfachheit und stiller Größe“. Die „edle Einfachheit“ hängt offenbar mit dem frühen, dem Primitiven noch recht nahen Geisteszustand der alten Griechen zusammen, der sich noch nicht spekulativ weit von der Natur entfernt hat. Die Größe zeugt von dem noch nicht durch die Zivilisation geknebelten Charakter. Nach Winckelmann „zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele“. Es ist der „Ausdruck des Humanen“, das noch nahe dem ursprünglichen Sinn von „human“, also noch nahe der unverdorbenen Natur ist. Mit dem Wort von der „edlen Einfachheit und stillen Größe“ traf Winckelmann offenbar den Nerv seiner Zeit. Das Wort kursierte rasch in ganz Europa. Es wurde geradezu zum Motto für die Betrachtung griechischer Kunst.

Im übrigen war Winckelmanns Sicht unter Literaten seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Alexander Pope schrieb im Vorwort der Ilias-Übersetzung (1715–20), der Übersetzer habe die Aufgabe, die „pure and noble simplicity“ (reine und edle Einfachheit) Homers wiederzugeben. Hier sei ein Stil angemessen, der die Mitte zwischen dem Erhabenen und dem Ungeschlachten wahre: „Simplicity in the mean between ostentation and rusticity“.

Primitive Rudimente in Europa zu Rousseaus Zeit

Aus damaliger Sicht schienen die Primitivität oder Relikte von ihr in Europa während des Klassizismus fortzuleben.

Generell schien das einfache Volk Züge des Primitiven bewahrt zu haben. Im *Diskurs über die Ungleichheit unter den Menschen* kommt Rousseau beiläufig darauf zu sprechen, anlässlich der Kritik der Reflexion, die den Menschen taub gegen natürliche Regungen mache, die Selbstsucht fördere und so die Menschen isoliere:

⁸⁵ Gliozzi, (wie Anm. 15), S. 493ff.

Bei Unruhen, bei den Streitereien in den Straßen läuft der Pöbel zusammen, der kluge Mensch entfernt sich; es ist die Kanaille, es sind die Marktweiber, welche die Kämpfenden trennen und die rechtschaffenen Leute daran hindern, sich umzubringen.⁸⁶

Das einfache Volk wurde zum Sujet in der Literatur des Klassizismus: Hier seien nur Diderots Dramen erwähnt. Diderot hatte sich auch mit den Indianern im Vergleich zu den abendländischen Gebräuchen beschäftigt. Unter dem Eindruck von Rousseaus Gedanken gelangte auch er dazu, Grundlagen der hochzivilisierten Gesellschaft in Frage zu stellen. Er bezweifelte die natürliche Notwendigkeit von Macht und Gesetz zur Bändigung natürlicher Neigung des Menschen zum Verbrechen und leitete aus der Betrachtung der Indianer die umgekehrte These ab, daß Macht und Gesetz nur zum Nutzen einiger weniger eingeführt worden seien und daß sie erst Verbrechen erzeugt hätten.⁸⁷ Jean-Baptiste Greuze widmete dem einfachen Volk um die gleiche Zeit seine Bilder (siehe Abb. 18).⁸⁸ Einfaches Volk hatten schon die alten Niederländer gern dargestellt. Aber dort blieb es bei Milieuschilderungen, oder das einfache Volk erschien als Beispiel schlechter Moral. Greuze dagegen kehrt die Leidenschaften der einfachen Leute in ihrer ursprünglichen Intensität heraus und stilisiert sie manchmal zu geradezu heroischer Größe. Diderot bewunderte gerade dieses Pathos. David inszenierte den primitiven Enthusiasmus der Horatier mit den gleichen Bildmitteln wie Greuze: einfacher Bilddisposition statt raffinierter barocker Perspektive und markanter, wenig differenzierter, in diesem Sinn primitiver Gebärdensprache als Ausdruck der Leidenschaften, die noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkt bzw. moderiert sind.

Zudem rücken nochmals die Barbaren in unser Blickfeld. Wo die antike Zivilisation heimisch war, wurden die Germanen allmählich assimiliert: so in Norditalien; bis zu einem gewissen Grad in Frankreich. Wo sie unter sich waren, blieben die Germanen dagegen stark in ihrer Barbarei befangen: Das gilt speziell für den deutschsprachigen Raum aus der Sicht der Romania. Im 18. Jahrhundert wurden die Deutschen gewöhnlich noch ähnlich wie die Germanen bei Tacitus charakterisiert.⁸⁹

⁸⁶ Rousseau, (wie Anm. 2), S. 149.

⁸⁷ Diderot, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville* (verf. 1775, publ. 1796, vgl. Bitterli 1991, (wie Anm. 9), S. 411f., 416–420), und insb. seine Beiträge zu: Raynal, Guillaume-Thomas François, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*. Genf 1780 (vgl. Marouby, wie Anm. 81, insb. S. 155–158).

⁸⁸ Brookner, Anita, *Greuze*. The rise and fall of an 18th-century phenomenon. London 1972, insb. Kap. 2 (Sensibilität in literature).

⁸⁹ Amelung, Peter, *Das Bild des Deutschen in der Literatur der italienischen Renaissance*. München 1964; *Der Volksname Deutsch*. Ausg. Hans Eggers, Darmstadt 1970; von See, (wie Anm. 18); Zach, Wolfgang, Das Stereotyp als literarische Norm. Zum dominanten Denkmotiv des Klassizismus, in: *Erstarrtes Denken*. Studien zu Klischee, Stereotyp und Vorurteil in der englischsprachigen Literatur. Tübingen 1987, S. 97–113.



Abb. 18: Jean-Baptiste Greuze, *Der Fluch des Vaters*. Musée du Louvre, Paris

Diese Sicht verband sich bei den romanischen Völkern seit Petrarca mit vehemente Verachtung der unzivilisierten Deutschen. Im 18. Jahrhundert kam ein weniger negativ voreingenommenes Interesse an diesen Barbaren auf: Ihre Artefakte und Literatur fanden Beachtung. Bildungsreisen führten in dieses Land, obwohl es schon Tacitus ganz unwirtlich fand.⁹⁰ Berühmt ist der Bericht der Mme. de Stael über die Erfahrungen, die sie bei ihren Reisen 1803/04 und 1807/08 in Deutschland gemacht hatte: Sie berichtet, das Land sei nicht besonders schön und teilweise immer noch im Naturzustand. Die Menschen erschienen ihr oft rau und wenig zivilisiert in den Umgangsformen. Dennoch wirkten sie moralisch erhaben; in ihnen lebte noch die mittelalterliche Tradition des Rittergeistes: sie waren geistig eigenständig, nicht so abhängig von Moden wie die Franzosen. Vor allem, muß man im Sinn von Rousseau sagen, hier sollen die Schwachen noch Hilfe gefunden haben.

⁹⁰ Leiner, Wolfgang, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*. Darmstadt 1991; Blacher, Günther, *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*. Darmstadt 1992.

Die Schweiz wurde während des Klassizismus besonders beliebt auf Kavaliertouren moderner Route. Hier fand man eine urwüchsige Bevölkerung in urwüchsiger Landschaft: „eine arme Landschaft“, meinte Mme. de Stael, „von beschränktem Raume, ohne Luxus, ohne Glanz, ohne Macht“, in der jedoch „Sitteneinfalt“ herrsche.⁹¹ Der Berner Naturwissenschaftler und Ingenieur Albrecht von Haller, ein typischer Vertreter der Aufklärung, prägte das Ideal des helvetischen Naturmenschen. In seinem Epos *Die Alpen* (1732), das zahllose Auflagen bis ins späte 18. Jahrhundert erlebte und bald in alle bedeutenden europäischen Sprachen übersetzt wurde, besang er den Sennbauern, der, durch seine hohen Berge abgeschirmt von Luxus, Ausschweifungen, Gier und Mode, die in den Ländern um ihn herum herrschten, nach den Gesetzen der Natur lebte, in Bedürfnislosigkeit und Reinheit. Freiheitsliebend war sein Geist, offen seine Sprache, einfach war seine Nahrung, mit Tierhäuten bekleidete er sich, seine Wohnung war die primitive Holzhütte. Schinckel studierte in der Schweiz Bauernhäuser wie Beispiele für die Vitruvianische Urhütte. Hallers Vision prägte bald in ganz Europa die Vorstellungen von der Schweiz, und hat ihren Einfluß nie ganz verloren. Zeitgenössische Schweizer Dichtungen, besonders die *Idyllen* des Salomon Geßner, bestätigten das Bild. Goethe schildert, wie er und zwei Reisegefährten in der Schweiz durch diese Vorstellung und durch „jene unbedingte Richtung nach einer verwirklichten Naturfreiheit, die damals allgemein verbreitet war“, dazu verleitet wurden, „ihre frische Jünglingsnatur zu idyllisieren“ und nackt zu baden.

Die guten harmlosen Jünglinge, welche gar nichts Anstößiges fanden halb nackt wie ein poetischer Schäfer, oder ganz nackt wie eine heidnische Gottheit sich zu sehen, wurden von Freunden erinnert dergleichen zu unterlassen. Man machte ihnen begrifflich: sie weseten nicht in der uranfänglichen Natur, sondern in einem Lande das für gut und nützlich erachtet habe an älteren, aus der Mittelzeit [dem Mittelalter] sich herschreibenden Einrichtungen und Sitten fest zu halten.⁹²

In diesem Land konzentrierte sich das Interesse am Primitiven wohl mehr als irgendwo sonst in Europa: Der größte Teil unserer Protagonisten gehört hierher: neben Rousseau Pestalozzi, Lavater, Bodmer, Breitinger, Haller und Füßli, der klassische Maler der ungezügelten Leidenschaften im Klassizismus. Hier erscheint der „primitive“ dorische Stil besonders früh in der städtischen Architektur.

Rousseau widmete den *Diskurs über die Ungleichheit unter den Menschen* seinen Genfer Mitbürgern. In der Widmung stellt er fest, daß seine Heimat seinem gesellschaftlichen Ideal am nächsten komme: gerade weil es ein kleines Land sei, ohne Luxus, ohne Glanz, ohne Macht. Es lebe in Frieden, weil es zu unbedeutend sei, um den Neid der Nachbarn zu wecken, und selbst keinen Expansionsdrang habe.

⁹¹ Stael-Holstein, Anne Louise Germaine de, *Über Deutschland*. Komm. dt. Ausg.: Bosse, Monika. Frankfurt/M. 1985, S. 128ff.

⁹² Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke*. München 1985. Bd. XVI, S. 794f. (*Dichtung und Wahrheit*).

Er rühmt die freie demokratische Gesellschaft, die seinerzeit einzigartig war. Hier sei das Volk souverän und bestimme das Interesse am gemeinschaftlichen Glück. In ihrer weisen Verfassung überträfen die Genfer und überhaupt die Schweizer selbst die alten Athener, und in ihrer Freiheit überträfen sie das römische Volk, das „Musterbild aller freien Völker“, denn nicht einmal dies war imstande, wie Rousseau bemerkt, sich selbst zu regieren.⁹³ Vergleiche der eigenen Volksherrschaft mit der antiken Demokratie waren damals sehr verbreitet in der Schweiz.⁹⁴ Rousseau war nach den Absichten, die er ausdrücklich formulierte, kein Utopist. Er strebte keine neue ideale Republik an. Er fürchtete vielmehr, daß ein theoretischer Gesellschaftsentwurf trotz, wenn nicht gerade wegen aller guten Vorkehrungen realiter nicht funktioniere.

Abschließende Gedanken

Wir betrachten zusammenfassend, was den Kult des Primitiven im Klassizismus auszeichnet.

Die Primitivität, die in der Frühzeit der menschlichen Entwicklung herrschte, wurde als derjenige Zustand hingestellt, der dem Menschen seiner Natur nach am angemessensten sei. Man erkannte sie mit verschiedenen Ausprägungen und Graden in mehreren Bereichen der Vorgeschichte des Abendlandes oder in der Gegenwart der Neuen Welt.

Trotz der idealen Züge bildete dieser Zustand, so wie man ihn sich vorstellte, keine in die Vergangenheit oder in die Ferne projizierte Utopie. Es fehlt eine gesellschaftliche Konzeption, wie sie die Utopie auszeichnet. Im Gegenteil, der Primitivismus stellt die Grundlagen einer menschlichen Gesellschaft, Gesetz und Ordnung, zusammen mit den Auswirkungen der Zivilisation generell in Frage. Der Primitive ist ungebunden, Einzelgänger. So gesehen, ist der Primitivismus geradezu eine Anti-Konzeption zur Utopie.

In mancher Hinsicht gleichen die Vorstellungen von Arkadien dem Primitivismus. Sie waren schon in der Antike ausgebildet und erlebten eine neue Blüte im 18. Jahrhundert, besonders im Rokoko.⁹⁵ Auch dort wird eine primitive Welt von Hirten und Jägern evoziert. Obwohl das Milieu idealische Züge trägt, ist es nicht als irdisches Paradies, also als völlig sorgenfreier Zustand, gemeint, ebenso wenig wie die Vorstellungen vom primitiven Leben, die im 18. Jahrhundert kursierten. In Arkadien gibt es ebenfalls Gewalttätigkeit und Tod. Aber dies bleibt im Hinter-

⁹³ Rousseau, (wie Anm. 2), S. 18–20.

⁹⁴ Capitani, François de, *Die Antike im Schweizerischen Staatsdenken des 18. Jahrhunderts*, in: *Vorromantik in der Schweiz?* Fribourg 1982, S. 217–237.

⁹⁵ Maisak, Petra, *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Frankfurt/Bern 1981; Felten, Florens, *Arkadien*. Freiburg 1987.

grund, während es im primitiven Leben bestimmend ist. Auch Arkadien ist erfüllt von Leidenschaft. Aber sie geht allein in Liebe auf. Hier herrscht nur milde elegische Stimmung im Unterschied zur ungezügelten Leidenschaft des Wilden. Die Gefühle halten sich im Rahmen des Zivilisierten, des Konventionellen oder Schicklichen, sie sind angekränkt von des Gedankens Blässe. Im Grunde handelt Arkadien von Höflingen und Literaten bei der Erholung von der Zivilisation. Tatsächlich tragen die Protagonisten in arkadischen Bildern oft aufwendige modische Kleidung, wie etwa in Giorgiones „Fête champêtre“ oder in Watteaus Werken, in denen sich Arkadien zum irdischen Paradies oder Venusberg verklärt. Derart schöngestige Spielereien haben mit dem Kult des Primitiven im Klassizismus wenig gemein. Auch sie bilden eher ein zivilisatorisches Gegenstück.

Der Zusammenhang von Primitivität mit übermenschlicher Größe war das, was im Klassizismus besonders faszinierte. Was dem Wilden an zivilisatorischen Tugenden abgeht, das gewinnt er durch die Gewalt seiner ursprünglichen Leidenschaften. Plutarch kommentiert das Urteil des Brutus über seine Söhne fassungslos, er wisse nicht, wie man sie würdigen solle: „Denn entweder hatte die Höhe seiner Tugend seine Seele über jedes Erleiden emporgehoben oder die Größe des Leidens zur Gefühllosigkeit. Keins von beiden ist klein noch menschlich, sondern entweder göttlich oder tierisch“.

Der Kult der Primitivität färbte auch auf die Sicht vom Künstler, von künstlerischen Normen, vom Kunstwerk und seiner Wirkung ab. Der ideale Wilde in der Zivilisation war in der Sicht des Klassizismus gewissermaßen das Genie.⁹⁶ Parallel zum Kult der Primitivität setzte die Verherrlichung des Genies ein. Füßli in dem zitierten Artikel zu Rousseau setzte auf das Genie, um die Wissenschaft aus ihrer Verkümmern zu retten, um die „epidemische Schreie such“ und die „jeden Stand der Gesellschaft überschwemmende Flut von Unsinn“ einzudämmen: „Schuld daran ist einzig und allein: ‚Die Bildung leicht gemacht!‘ Das einzige Mittel, um der Gelehrsamkeit ihre Würde und Nützlichkeit zu erhalten, wäre nach meiner Ansicht, sie zum ausschließlichen Vorrecht des Genies zu machen“.⁹⁷ Das Genie folgt nur seiner eigenen Natur, nicht den Normen der Gesellschaft, die nach Rousseau das ursprüngliche Talent nur unterdrücken. Sein extremer Subjektivismus grenzt an Wahnsinn und Torheit. Nach Rousseau gehört Naivität zum wahren Genie. Das Urbild des Genies ist im 18. Jahrhundert der mythische Heros Prometheus, der Schöpfergeist, der alles aus sich selbst bewirkt, wie der junge Goethe in dem Prometheus gewidmeten Gedicht schreibt. So, als Einzelgänger, der nur seiner Natur folgt, wurde nun auch der geniale Künstler schlechthin konzipiert. Homer und Shakespeare repräsentierten den genialen Künstler, nicht weil sie einem klas-

⁹⁶ Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Darmstadt 1985.

⁹⁷ Füßli, (wie Anm. 28), S. 114.

sischen Kanon gefolgt wären, sondern weil sie sich über die Regeln hinwegsetzten und eigene Maßstäbe aufstellten.

Ausgehend von England, sprengte die Kunsttheorie die Fesseln der normativen Ästhetik, die seit der Renaissance geherrscht hatten. Individuelle Einbildungskraft und Affekte ersetzen das Korsett akademischer Regeln. „Regeln sind wie Krücken, eine nothwendige Hülfe für den Lahmen, aber ein Hindernis für den Gesunden“, urteilt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie. Mit Regeln schafft man nur Gewöhnliches, erst das Ausleben der natürlichen gestalterischen Kraft hebt ein Kunstwerk in den Bereich des Erhabenen. Das meint das schöne Wort von François Fénelon: „Le beau qui n'est que beau [...] n'est beau qu'à demi“. Auch die Rezeption von Kunstwerken erschien in dem neuen geistigen Umfeld in einem anderen Licht. Kunstwerke sollten nicht mehr in erster Linie auf die Ratio wirken. Der überwältigende Effekt wurde gesucht, der Effekt, der so grandios, so überraschend und unfaßlich ist, daß er den Verstand überwältigt und die Gefühle aufwühlt.⁹⁸ An der primitiven Architektur der alten Griechen und der barbarischen Gotik zog zuerst der überwältigende Effekt an. Nach Pseudo-Longinos Traktat über das Sublime, das den Ausgangspunkt für alle Gedanken dieser Art gab, sind Artefakte eigentlich nicht geeignet, um diesen Effekt auszulösen. Sie sind zu schwach dafür. In erster Linie die Natur soll ihn hervorrufen, bei Vulkanausbrüchen, Stürmen oder Feuersbrünsten.

Die Utopie forderte als philosophisches Gesellschaftskonzept stets die Ratio als Maßstab. Der Primitivismus ließ die natürlichen Regungen zu ihrem Recht kommen. Utopie und Primitivismus stellten also unterschiedliche Ansprüche an den Intellekt. Die theoretischen Schriften zum „Erhabenen“ sprechen diesen Aspekt sogar ausdrücklich an. Davon zeugen Romane wie *Robinson Crusoe* (1719) oder die „gothic novels“ und im Bereich der Architektur die Kommentare zum Gotischen Haus in Wörlitz oder das Schloß von Dunmore. Utopie und Primitivismus hatten dadurch auch unterschiedliche Wirkungsfelder. Utopische Konzeptionen blieben weitgehend auf den engen akademischen Bereich beschränkt. Der Primitivismus erreichte ein breiteres Publikum. Als „popular view“ bezeichnet Paul Frankl die geistige Strömung, die hinter der Neugotik im 18. Jahrhundert stand, mit ihrem Sinn für die gefühlsmäßige Wirkung und setzt sie gegen die „serious judgments“ ab, die er den Vertretern der normativen Ästhetik zuordnet. Mir scheint die Zuordnung der Ernsthaftigkeit etwas voreingenommen für die akademischen Kollegen, aber ich habe den Eindruck, sie ist generell typisch für die akademische Haltung, Kunst abzugrenzen gegen das, was man abschätzig populäre Unterhaltung nennt, auch wenn es noch so gut gemacht ist.

⁹⁸ Burke, Edmund, *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*. Komm. Ausg.: Boulton, James Thompson. London 1958. Pochat, Götz, *Die Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*. Köln 1986, S. 419ff.

Freilich blieben die Ideen seinerzeit nicht immer so strikt voneinander getrennt wie hier in der theoretischen Unterscheidung. Die Beispiele von Rousseau und Pestalozzi zeigen, daß der Primitivismus offen genug war, um sich mit gesellschaftlichen Konzeptionen zu verbinden. Die Wildheit ließ sich auch in verschiedenen Graden zähmen. Der Primitive konnte eine zivilisierte Moral annehmen. In dieser Fassung, als „edler Wilder“, wurde er besonders populär und erlebte eine lange Nachfolge von Karl Mays Winnetou über Tarzan bis hin zu aktuellen Einzelkämpfern in der Zigaretten-Werbung, die von ähnlich heroischer Statur, wenn auch technisch versierter sind. Manchmal näherte sich der Primitivismus arkadischen Verhältnissen an. Davon zeugen die englischen Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts und ihre Nachfolger auf dem Kontinent, wie diejenigen in Wörlitz und Weimar.⁹⁹ Die freie Landschaft soll dort nicht künstlerischen Normen untergeordnet, sondern ihrem natürlichen Charakter gemäß gestaltet werden. Darin stehen primitive oder barbarische Bauten. Zum Wörlitzer Park gehören eine „Urhütte“, frühgriechische Tempel und gotische Häuser. Hinzu kommt ein Pavillon für eine ethnologische Sammlung, die Georg Forster bei einer Forschungsreise zu den Südsee-Insulanern zusammengetragen hatte. Insgesamt geradezu ein Freilichtmuseum des Primitiven in all seinen unterschiedlichen Ausprägungen. Im Wörlitzer Park ist an prominenter Stelle eine Gedächtnisstätte für Rousseau nach dem Vorbild von dessen Grab in Ermenonville angelegt.¹⁰⁰ Die Inschrift charakterisiert Rousseaus Leistung dadurch, daß er „[...] die Witzlinge zum gesunden Verstand/die Wollvestigen zum wahren Genuss/die irrende Kunst zur Einfalt der Natur [...] zurückwies [...]“. Gleich zu Beginn des Rundgangs trifft man auf ein Denkmal für Lavater. Der Schriftsteller Friedrich Matthisson, seinerzeit ein viel geleesener Lyriker, verglich den „edlen und lauterer“ Geschmack, der von Wörlitz ausgehe, mit der Wirkung, die Rousseau und Gleichgesinnte ausübten.¹⁰¹ Rousseau beschreibt in dem Roman *Julie oder die neue Héloïse* (IV, 11) liebevoll einen kleinen Garten im englischen Stil und setzt ihn gegen die Unnatur eines geometrisch geregelten Parks im französischen Stil ab. Als „Elysium“ bezeichnet er diesen Garten. „Elysische Gefilde“ gehörten zu vielen englischen Landschaftsgärten. Goethe schrieb gerührt vom Wörlitzer Park, er habe im Ganzen „den Charakter der Elysischen Felder“.¹⁰² Rousseaus Roman übte beträchtlichen Einfluß auf die Landschafts-

⁹⁹ Buttlar, Adrian von, *Der Landschaftsgarten: Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*. Köln 1989. *Weltbild Wörlitz*. Ausstellungskatalog. Frankfurt 1996.

¹⁰⁰ Hirsch, Erhard, „Anhaltdeßsaubiederkeit“. Dessau-Wörlitz und die Schweiz zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit. Schweizer Einflüsse auf den Dessau-Wörlitzer Kulturkreis, in: *Europa in der frühen Neuzeit*. Festschrift für Günter Mühlpfordt. Weimar/Köln/Wien 1997, S. 197–232.

¹⁰¹ Matthisson, Friedrich, *Briefe*. Zürich 1795. Bd. II, S. 195.

¹⁰² Brief vom 14. Mai 1778 an Frau von Stein. Riesenfeld, E. P., *Erdmannsdorff*. Berlin 1913, S. 71.

gärten im englischen Stil auf dem Kontinent aus.¹⁰³ Allerdings den Aufwand an Bauten in solchen Anlagen, Ruinen oder Tempeln mißbilligt Rousseau ausdrücklich: Da die Gärten der Erholung und dem Zeitvertreib dienten, meint er, sollten sie den Eindruck von Leichtigkeit erwecken und nicht an den Ernst des Lebens erinnern. Für Rousseau bildet der Landschaftsgarten also ein irdisches Paradies und nicht eine unterhaltsame Bildungsanstalt wie der Park in Wörlitz und manche andere dieser Art.

¹⁰³ Lauterbach, Iris, *Der französische Garten am Ende des Ancien Régime*. Worms 1987, S. 21ff.; Majós, Géza, *Romantische Gärten der Aufklärung*. Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien. Wien/Köln 1989, S. 39ff.