

Werner Busch

Klassizismus, Romantik und Historismus

Einführung

Diese Einführung zielt nicht darauf ab, eine kurze Entwicklungsgeschichte zu umreißen, sie versucht auch keine Stilabfolge zu liefern. Vielmehr möchte sie ein Problembewußtsein wecken für die gemeinsame Basis dieser drei sich überlappenden kunstgeschichtlichen Epochen. Es zeichnet sie alle eine Dimension historischer Reflexion aus, und diese Dimension wird auch in der Kunst selbst anschaulich, ja scheint ihr Hauptcharakteristikum zu sein.

Man könnte meinen, die Zusammenbindung der Begriffe Klassizismus, Romantik und Historismus, verstanden als Epochenbegriffe, erfolge nur aus chronologischen Gründen. Zu vieles scheint doch die drei Kunstepochen zu trennen und zu unterscheiden. Der Klassizismus seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mit seinem Antikenrekurs und seiner Rückbesinnung auf die klassischen Epochen der Neuzeit – besonders die italienische Renaissance und die römische Tradition klassischer Historienkunst bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, aber auch die französische Klassik des 17. Jahrhunderts, besonders in der Gestalt Nicolas Poussins – scheint, so geläufige Vorstellung, das Ende einer langen klassischen Tradition darzustellen. Die Romantik, zu Recht verstanden als Reaktion auf den entscheidenden Einschnitt der Neuzeit, die Französische Revolution, besonders aber das Scheitern ihrer absoluten Ansprüche, wird in der Literatur – wie der Kunstgeschichte als das schlechthin Neue begriffen, das selbst in seiner späteren konservativen Ausprägung als antipodisch zu allem Klassischen gesehen wird. Goethes fatales Diktum vom Klassischen als dem Gesunden und dem Romantischen als dem Kranken hat eine lange Nachwirkung gehabt. Auch gerade im Historismus, der, auch dies allgemeiner Konsens, die Antithese von Klassizismus und Romantik mit einer historisch, vor allem auch kunsthistorisch begründeten Offenheit für alle Überlieferung eklektisch aufzuheben suchte. Bei aller zumeist zugegebenen Überlappung der Epochen – klassizistische Traditionen reichen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die späromantische Kunst findet sich in Deutschland zumindest bis zur Reichsgründung 1870/71 und Historistisches setzt spätestens zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein, um bis zum Ersten Weltkrieg zu reichen – das ändert nichts an der in der Forschung vorherrschenden feinsäuberlichen Scheidung der drei Epochen im Grundsätzlichen. Die Differenzen sollen hier auch gar nicht bestritten werden. Nur scheint die Frage,

Zum Autor:

Werner Busch, geb. 1944 in Prag, Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Freiburg, Wien und London. Promotion 1973 über William Hogarth.

Von 1974 bis 1982 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn; Habilitation mit einer Arbeit zum deutschen 19. Jahrhundert. 1981–88 Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Leitung des Funkkollegs »Kunst«. Ab 1988 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin. Arbeiten zum holländischen 16. und 17. Jahrhundert, vor allem aber zum europäischen 18. und deutschen 19. Jahrhundert.



was verbindet diese drei Epochen und scheidet sie nun ihrerseits von allem Vorhergehenden, die interessantere zu sein. Sie ermöglicht, unsere so bequeme Vorstellung vom Gänsemarsch der Stile zu durchbrechen und erlaubt zudem, in der Hervorkehrung des Gemeinsamen, die strukturelle Verwandtschaft der Kunstentwicklungen zu erkennen und in weiterer historischer Perspektive zu sehen.

Will man das Verbindende der drei Epochen Klassizismus, Romantik und Historismus auf den Punkt bringen, so kann man es mit einem Begriff tun: es ist ihre historistische Dimension. Auch die Epochenbegriffe Klassik und Klassizismus selbst sind Resultat der Herausbildung historischen Denkens. Sulzer in seinem Lexikon (1771–74) kennt zwar das Adjektiv »klassisch«, das ein Streben nach Vollendung kundtun soll, doch erst mit der Hegelschen Charakterisierung der Zeitalterabfolge als »symbolisch, klassisch, romantisch« beginnt der Begriff zum Epochenbegriff zu werden. Das Lexikon von Jetteles von 1839 spricht dann vom »classischen Zeitalter«, und insofern ist es richtig, wenn festgestellt wurde: »In der Auseinandersetzung mit dem Begriff Romantik wurde jener des Klassizismus geboren«. 1876 in Franz Rebers »Geschichte der Neueren Deutschen Kunst« scheint dann »Classizismus« als Epochenbegriff zum ersten Mal Verwendung gefunden zu haben. Auch die Begriffe »Klassizismus« und »Historismus« haben eine zeitlich parallel verlaufende Karriere gehabt.

Der Klassizismus – bei dem man beim Epochenbegriff besser nach englischem und italienischem Sprachgebrauch von Neoklassizismus spricht, um ihn von allen anderen Klassizismen zu unterscheiden – ist ein internationaler Stil, und sein Geburtsort ist Rom. Seine eine entscheidende Voraussetzung ist die Entstehung historisch-archäologischer Forschung, die die bloß antiquarischen Studien überbietet, u.a. durch eine Systematisierung der Verfahrensweisen der Erforschung, wie sie zuerst in Paläographie, Epigraphik, Quellenkritik oder Genealogie erfolgt ist. Zugleich führen diese neuen Herangehensweisen zur Musealisierung der Kunst, zu neuen Inventarisierungs- und Ordnungsformen und zur Gründung akademischer Forschungsinstitutionen, die in großem Stil für historische Korrektur sorgen: 1727 etwa wurde in Cortona die »Accademia Etrusca« gegründet, die »Accademia delle Romane Antichità« folgte 1740 in Rom, 1748 wurde die ägyptische Sektion im Kapitolinischen Museum in Rom eingerichtet. Die Londoner »Society of Dilettanti« finanzierte Publikationen, Ausgrabungen, systematische Erfassungsreisen bis hin zu James Stuart und Nicholas Revetts »The Antiquities of Athens«, deren erster Band 1762 erschien. Was die griechische Antike anging, so hatten sie ihren Vorläufer in David LeRoys »Les Ruines de plus beaux Monuments de la Grèce« 1758. Den Anstoß zu dieser europäischen Manie hatten die Entdeckungen und nachfolgenden Ausgrabungen von Herculaneum 1738 und Pompeji 1748 gegeben. Die Kenntnis und Publikation vor allem der pompejanischen Wandmalereien – unter dem Titel »Les Antichità di Ercolano esposte« erschienen zwischen 1757 und 1765 die ersten vier der Malerei gewidmeten Bände, die trotz luxuriöser Ausstattung und entsprechend hohem Preis in mehr als zweitausend Exemplaren in ganz Europa verbreitet wurden – löste vor allem einen gesamteuropäischen Dekorationsstil aus: in England den Adam-Stil für englische Landhäuser, in Frankreich gipfelt die neoklassizi-



Abb. 1
 Jacques Luis David:
 Der Schwur der Horatier,
 Leinwand 330 × 425 cm, 1784.
 Paris, Musée du Louvre.
 Foto: Artothek, Peissenberg.

stisch-pompejanische Innendekorationsmode im Entwurfstil von Napoleons Hauptarchitekten Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine, in Deutschland etwa im Weimarer Klassizismus oder dem Münchner Klassizismus Klenzes. Schinkels preußischer Klassizismus war nur die eine Seite seines historistischen Konzeptes, dem auf der anderen ein ausgeprägter Gotizismus entsprach. Die Historienmalerei erhielt ihren archäologischen Anstoß ebenfalls durch die Publikationen zu den Ausgrabungen der Vesuvstädte, war dabei aber vor allem durch die Publikation der Vasenbilder, etwa nach der Sammlung des englischen neapolitanischen Gesandten Sir William Hamilton, beeinflusst. Die Umrißstichwiedergabe der Vasenbilder förderte die neoklassizistische Konzentration auf den römischen Reliefstil. Hier gebührt der englischen Historienmalerei in der Gestalt Gavin Hamiltons in Rom der Vorrang. Er begann 1759 mit einem Zyklus zu Historien auf Homers Ilias. Nur sehr geringfügig verzögert setzt die französische Historienmalerei neoklassizistisch in Rom ein: mit Viens 1761 im Salon ausgestellten »Liebesgöttern«. David, ab 1765 in Viens Studio, war selbst zuerst 1775–81 in Rom, dann eigens zur Erstellung seines »Horatierschwurs« 1784 noch einmal nach Rom zurückgekehrt (Abb. 1). Die deutsche Kunst meldete sich mit Mengs »Parnaß« in der Villa Albani ebenfalls 1761 zuerst zu Wort. Hier ist der Austausch mit Winckelmann offensichtlich, der ab 1755 in Rom weilte und zuerst als Bibliothekar der Albani in der gleichnamigen Villa residierte, um später für die päpstlichen Antiken zuständig zu werden. Während die erste Phase des Neoklassizis-

mus antiquarisch-archäologisch geprägt ist, so ist die zweite Phase, die sich deutlich auf die 1790er Jahre konzentriert, unter dem Einfluß des Vasenstils einerseits darauf bedacht, Volumen und Perspektive zugunsten flächenornamentaler Linearität und Abstraktion zu unterdrücken, andererseits gewinnt der Neoklassizismus eine Dimension, die man unter Nutzung des Schillerschen Begriffs aus der Mitte der 1790er Jahre »sentimentalisch« nennen sollte. Für Schiller ist das Sentimentalische die einzig denkbare Form, unter den Bedingungen der Moderne Anteil am Klassisch-Antiken, das als naiv gedacht wird, zu nehmen – im Bewußtsein eines unaufhebba- ren Bruchs mit der Vergangenheit. So ist das Sentimentalische einerseits eine Reflexionsform des Vergangenen und somit historistisch, andererseits durch die vom überstarken Sentiment der Darstellung ausgelöste überwältigende Involvierung des Betrachters die einzige Möglichkeit natürlicher und damit naiver Selbsterfahrung. Damit soll der Kunst eine utopische Dimension zuwachsen, sie soll einen Vorschein unentfremdeter Naturerfahrung ermöglichen. In der Folge von Wilhelm Tischbeins Vasenwerk nach der zweiten Vasensammlung Sir William Hamiltons von 1791 waren vor allem John Flaxmans Umrißillustrationen zu Homers Ilias und Odyssee von 1793 von größtem gesamteuropäischen Einfluß (Abb. 2). Sentimentalisch ist dieser Stil insofern, als in der extremen Stilisierungsform sowohl die abstrakte Flächenstrukturierung in der Rezeption Wirkung und Bedeutung des Wahrgenommenen unmittelbar steuert, als auch die dieser Form eingeschriebene antikische oder auch altitalienische Stilstufe Anlaß zur Reflektion des vergangenen Idioms gibt. Es wird in verbrämter Form ein Ideal aufgerufen, dessen man sich vor den Erfahrungen der Gegenwart sehnsüchtig, aber auch vergeblich entsinnt. Eher dieser zweiten Stufe des Neoklassizismus ist auch die Architekturrichtung zuzurechnen, für die sich der Begriff Revolutionsarchitektur eingebürgert hat, obwohl alle wichtigen Entwürfe – und das meiste dieser Architektur ist Entwurf geblieben – vor der Französischen Revolution entstanden sind und sie ihre moralischen An-

Abb. 2
John Flaxman:
Umrißillustration zu Homers
Odyssee, 1793.



sprüche ausschließlich der Aufklärung verdankt. Klassizistisch im Sinn der zitierten Charakteristika ist diese Kunst insofern, als sie entschieden anti-barock ist, Reduktion und Klarheit auf ihre Fahnen schreibt. Doch weit über traditionell klassische oder klassizistische Strukturen geht sie insofern hinaus, als sie die klassische und auch barocke Einheits- und Ganzheitsvorstellung aufgibt, keinen lebendigen Verbund der Teile mehr pflegt, vielmehr für seine bewußte Zertrümmerung sorgt und in der extremen Bevorzugung der reinen Stereometrie die antikisierende Haut ablegt. Säulenordnung, Proportionsverhältnisse, ornamentale Rahmungen und Gliederungen werden verzichtbar, die Teile verselbständigen sich. So sehr wir von einer Suche nach den Grundelementen der Architektur sprechen können, sie fügen sich nicht mehr zu einer übergreifenden Ordnung. Was wir bei der neoklassizistischen Malerei und Zeichnung ihre extreme doppelwertige Stilisierung nennen können, ist in der Architektur die Reduktion auf stereometrische Körper, die einerseits eine Ursprache von Architektur freilegen, andererseits aber auch den Zweck und die Funktion des Gebäudes unmittelbar zur Anschauung bringen will (»architecture parlante«). In beiden Fällen sollen Reflexion und sinnliche Präsenz eins sein. Das ist eine endgültige Überbietung aller klassischen Form und das Hauptcharakteristikum historistisch fundierter neoklassizistischer Kunst.

Romantik ist vom Ursprung her ein literarisches Phänomen, nicht von ungefähr wird der Begriff von »Roman« hergeleitet. Während romantisch zu nennende Texte in England und in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzen (in England 1797 mit der sogenannten »Lake school«, mit William Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge, um 1820 von Percy Shelley und Lord Byron politisch-sozial gewendet), erscheinen sie in Frankreich verspätet: zuerst eher konservativ-katholisch bzw. antinapoleonisch mit Chateaubriand und Madame de Staël, um dann eine republikanische Wendung bei Alphonse de Lamartine zu nehmen. Wenn es von deutscher Seite eine frühromantische Definition des Romantischen gibt, dann die oft zitierte des Novalis: »Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, romantisiere ich es ...«. Da die Gegenwart nach der Französischen Revolution als fragmentarisch erfahren wird, aus sich heraus keinen Sinn zu machen scheint, faßt der Romantiker jedes Wirklichkeitsfragment funkelnd wie ein Schmuckstück, um einen Vorschein des verlorenen »universalen Zusammenhangs« (Schlegel) zu erzeugen, wohl wissend, daß damit die Ganzheit nicht wirklich neu gestiftet ist. Dieses Verfahren der verweisenden Steigerung des Banalen nennen die Romantiker, da im Wissen um die Vergänglichkeit geschehen, ironisch oder auch allegorisch. Allegorisch allerdings in dem Sinne, daß auf etwas verwiesen wird, das nicht wirklich zu erkennen ist. Insofern ist die Evokation immer unabgeschlossen, vom Rezipienten fortzusetzen. Diese Fortsetzung nennen die Romantiker Kritik. Man wird auch hier, wie beim Neoklassizismus, sagen können, daß die Bedeutung, die Interpretation, sich an den Rändern ansiedelt, nur über eine formale Stilisierung des Vorgegebenen sichtbar werden kann. Ob nun, wie bei Philipp Otto Runge, in Gestalt der romantischsten aller Strukturformen, der Arabeske oder wie bei Caspar David Friedrich durch die



Abb. 3
Caspar David Friedrich:
Eichbaum im Schnee, Öl auf
Leinwand, 71 × 48 cm, 1829.
Berlin, Nationalgalerie.
Foto: Archiv.

ostentative Reduktion des Landschaftsrepertoires und die Zerstörung des sich perspektivisch in seiner Fülle entfaltenden Raumes (Abb. 3). Einfach gesagt: man sieht dem romantischen Bild seine Besonderheit an.

Daß Runge und Friedrich ihre frühromantische Prägung im Dresdener Romantikerkreis erhalten haben, ist geläufig, doch wie ist es mit der Zuordnung anderer deutscher Künstler zur Romantik? Auf den ersten Blick scheint es ganz einfach zu sein: da sind die Gründungsschriften der deutschen Frühromantik: Wackenroders »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, 1797, Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen«, 1798, Wackenroders und Tiecks »Phantasien über die Kunst«, 1799, daneben die theoretischen Äußerungen Friedrich Schlegels. In der bildenden Kunst folgen Runge und Friedrich mit geringer Verspätung. Doch wo endet die Frühromantik? Mit Runges Tod 1810, mit den Freiheitskriegen 1813–15? Die Germanisten wissen, daß der Bruch in Schlegels Schriften schon sehr früh zu konstatieren ist, spätestens 1804; die pantheistische Position wird aufgegeben zugunsten einer erneuten Bindung an die verfaßte Religion. Und dem Kunsthistoriker ist geläufig, daß schon vor Runges Tod die Nazarener-Kunst einsetzt. Die Zeit von 1815–1848 haben wir uns angewöhnt die Restauration, die Metternichsche Ära zu nennen, aber in der Germanistik und Kunstgeschichte haben wir dafür bekanntlich auch die Bezeichnung Biedermeier. Der große Biedermeier-Forscher, Friedrich Sengle, hat hier schuldbildend gewirkt, aber gerade seine Schüler haben den Begriff auch von den verschiedensten Seiten her wieder aufgelöst. Die Kunsthistoriker tun sich noch schwerer. Schließlich stirbt der Frühromantiker Caspar David Friedrich erst 1840, und ab 1830 ist ein deutlicher französisch-belgischer Einfluß zu verzeichnen, der zu einer betont farbigen realistischen Auffassung führt. Und die Spätromantik, von der die Kunsthistoriker reden? Ist das die Zeit nach 1848 bis zur Reichsgründung? Moritz von Schwind scheint sich dem zu fügen, er stirbt 1871, aber Ludwig Richter, der zweite, der Inbegriff eines Spätromantikers ist, arbeitet immerhin bis 1884. Eine klare Abfolge Frühromantik–Biedermeier–Spätromantik existiert also nicht. Auch hat es in der bildenden Kunst keine eigentliche romantische Schulbildung gegeben. Allenfalls in Dresden könnte man von einem Romantikerkreis reden, aber man scheut sich, diesen Kreis, zu dem etwa Kersting, Carus, Dahl oder Oehme gehören, als einen Kreis um den Einzelgänger Caspar David Friedrich zu bezeichnen. Schul- und Gruppenbildungen gab es eigentlich nur an den drei Hauptakademien München, Düsseldorf und in Grenzen in Berlin. Romantisch sind diese Schulen kaum zu nennen, obwohl man Achenbach und Lessing in Düsseldorf oder den malenden Schinkel in Berlin so charakterisieren kann – und ist das Altdeutsche eines Pforr, Overbeck oder Cornelius per se romantisch zu nennen? Die kunsthistorische Forschung hat lange von einer klaren Scheidung von Klassizismus und Romantik gesprochen und spricht zu einem guten Teil auch heute noch davon. Und es scheint ja auch Belege zu geben, die diese Scheidung auf den Punkt bringen. Runges Frühwerk »Achill und Skamandros« von 1801 müht sich redlich, den orthodox-klassizistischen Anforderungen von Goethes Weimarer Preisaufgaben (1799–1805) gerecht zu werden – und scheitert. Die negative Kritik zu seinem eingereichten Entwurf bringt ihn zu deutlich formulierter Abwendung vom nun als anachroni-

stisch gesehenen klassischen Konzept. Runge: »Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen, und warum uns bemühen, etwas mittelmäßiges zu liefern?« Aus demselben Brief von 1802 stammt die oft zitierte Rungesche Neudefinition der Kunst: »Bey uns geht wieder etwas zugrunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprungen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anfangen? sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich.« Nun handelt es sich bei der Propagierung der Landschaft nicht um eine einseitige Aufwertung der Gattung Landschaft in der tradierten Rangordnung der Gattungen, sondern um deren tendenzielle Aufhebung. Historie und Abstraktion werden abgelehnt, d.h. für die Gegenwart sieht Runge keine Möglichkeit mehr, Geschichte exemplarisch, als in sich geschlossenes und vollkommenes Sinnkontinuum zu erzählen, und er zweifelt auch an der tradierten Form der Allegorese – nichts anderes ist mit dem Hinweis auf die Abstraktionen gemeint. Allegorie als rationale, lexikalisch fixierbare Zeichensprache trägt nach Runges Vorstellung nicht mehr. Ganz offensichtlich erfährt auch Runge einen Kontinuitätsbruch.

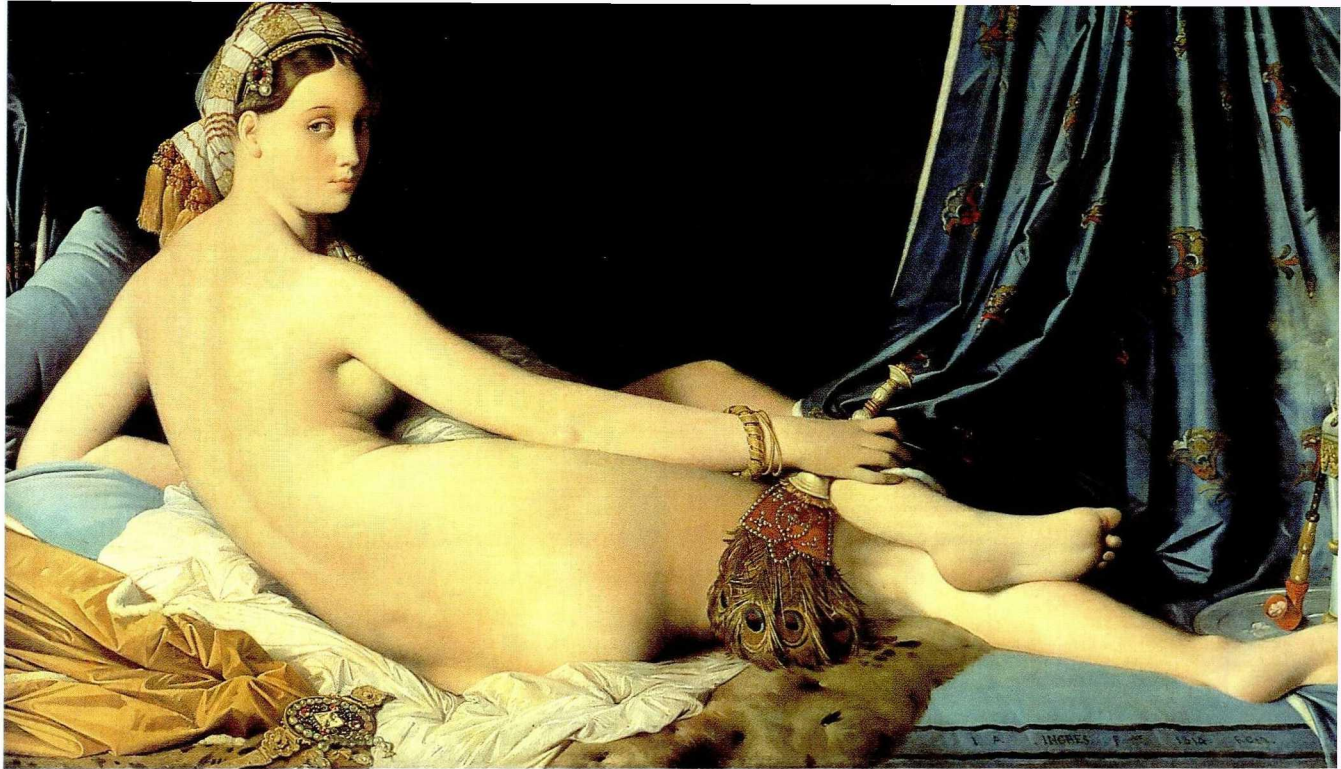
Die Germanisten wissen, daß die Literaten zu einem Gutteil bis Anfang 1793, der Hinrichtung des französischen Königs, der Französischen Revolution sehr positiv gegenüberstanden, danach begannen sie, sich weitgehend zu distanzieren, aus Angst, der Terreur könne auf Deutschland übergreifen. Bei den klassizistischen Malern hat man diese Frage so gut wie nie gestellt. Erstaunlicherweise sind sie überwiegend republikanisch gesonnen. Joseph Anton Koch war nach seiner Flucht von der Karlsschule in Stuttgart in Straßburg direkt in revolutionäre Zusammenhänge verwickelt. Bonaventura Genelli, jüngerer Freund Kochs, trug 1848 die Fahne des Künstlerfreicorps in München. Von der Akademie sei keiner dabei gewesen, weiß Genelli zu berichten. Und die Romantiker? An Friedrichs vaterländisch-republikanischen Neigungen insbesondere in den Freiheitskriegen, aber offenbar auch danach, kann es keinen Zweifel geben. Bei Runge scheinen die Verhältnisse nicht ganz so klar; immerhin hat er den Umschlag zum »Vaterländischen Museum« und Entwürfe zu einem politisch-kritischen Kartenspiel geliefert. Seine zweibändigen »Hinterlassenen Schriften« sind scheinbar unpolitisch-pantheistisch. Doch scheint der Herausgeber der Schriften, Runges Bruder Daniel, seine literarische Hinterlassenschaft gerade in diesem Punkt gesäubert zu haben – es gab offenbar eindeutig progressive Passagen. Von einem grundsätzlichen Unterschied zwischen Klassizisten und Frühromantikern kann also auch hier nicht die Rede sein.

Etwas anders verhält es sich, wenn man auf die Zeit nach 1810 schaut und vor allen Dingen das Augenmerk auf die Nazarener richtet. Zum Teil im Schlepptau von Friedrich Schlegel schwenkt diese Gruppe entschieden auf Metternich-Kurs ein, das wiederum ist nicht unabhängig von der Frage der Religionszugehörigkeit zu sehen. Friedrich und Runge waren Protestanten, Friedrich an Kosegarten, Runge an Böhme orientiert. Ihre Kunst bekam daher, verkürzt gesagt, einen pantheistisch-mystischen, pietistisch-naturphilosophischen Zug. Diese Überzeugung war durchaus politisch besetz-

bar. Wir hatten schon gesagt, daß Schlegel bereits 1804 den Weg zur Kirche zurück fand, 1808 konvertierte er zum Katholizismus, Overbeck folgte ihm 1813, wie auch viele andere deutschrömische Künstler, die von der katholischen Kirche in Rom entschieden zielstrebig betreut wurden. Der römische Nazarenerkreis, voran Overbeck, hat in den zwanziger und dreißiger Jahren eine nicht unwichtige Rolle in der katholischen Erneuerungsbewegung gespielt. Über den Görres-Kreis in München, dem auch Cornelius angehörte, wurden Kontakte zum französischen Erneuerer Graf Montalembert geknüpft, dessen großes Werk über die hl. Elisabeth etwa noch von prägendem Einfluß für Moritz von Schwind's Ausmalung der Wartburg in den fünfziger Jahren gewesen ist. Moritz von Schwind nennt sich selbst 1848 mit Betonung einen Hauptreaktionär, er möchte die Freiheitskämpfer samt und sonders aufgeknüpft sehen. Bei ihm, wie bei Ludwig Richter, möchte man nichts anderes als einen philisterhaften Rückzug ins Private konstatieren. Aus der Realität haben sie sich, so möchte es scheinen, in eine Märchen- und Sagenwelt, in die Idylle geflüchtet. Die Reaktion hat sie bis

Abb. 4
Moritz von Schwind: Die
Hochzeitsreise (wohl 1845),
Sperrholz, 53,6 × 42,2 cm.
München, Schack-Galerie.
Foto: Archiv.





ins Dritte Reich immer wieder in Anspruch genommen. Doch ob man mit einer solchen Klassifizierung etwa den »Reisebildern« von Moritz von Schwind oder auch dessen »Symphonie« gerecht wird, mag hier dahingestellt bleiben (Abb. 4).

Wir hatten gesagt, reflexiv seien Klassizismus und Romantik, wir sollten spezifizieren: Klassizismus reflektiert primär die Kunst und ihre klassische Geschichte, die Romantik primär den Verlust universalen Zusammenhanges bzw. den Bruch zwischen Natur und Geschichte. Entscheidend jedoch ist, daß die Form der Reflexion beide Male die stilisierende, abstrahierende, bewußt künstliche Linie ist. Das haben die Künstler selbst, Klassizisten wie Romantiker, explizit formuliert. Einige Zeugnisse: Overbeck: »Lieber will ich weniger richtig zeichnen, als gewisse Empfindungen einbüßen, die des Künstlers größter Schatz sind.« Bei Schlegel heißt es, die »höhere Bedeutung« könne der Künstler nur ausdrücken durch »eine absichtliche Abweichung vom bloß richtigen Naturverhältnis«, und bei Runge 1801: »Mein Wille ist es, wo möglich zu bewürken, daß man lieber Fehler in der Ausführung übersieht, als in den Gedanken.« Wobei die Gedanken nicht konventionell allegorisch sich äußern sollen, sondern im romantischen Sinne reflexiv. Wie bei Caspar David Friedrich, so findet sich auch bei dem späten Klassizisten Bonaventura Genelli ein fulminanter Nazarener-Verriß: »... und was das Lustigste ist, so sehen sie [die Bilder der Nazarener] trotz allen Goldgründen und genauem Beobachten der Schwächen alter Bilder höchst modern aus und zeugen meist von der Erfinder unchristlichen, heuchlerischen, schöntuerischen Art und dem unendlichen Frost, der in ihren geistesbankerotten Seelen herrscht.« Und wieder wie bei Friedrich zeichnet diese Modernität nichts desto trotz auch Genellis eigene Kunst aus. Seine klassischen Figuren stehen nicht bruchlos in akademischer Tradition, sondern sind zeichnerische Reflexionsformen des Klassischen. Für all die genannten und zitierten Künstler ließe sich der reflexive Charakter nun auch in ihrer künstlerischen Praxis, in der Struktur ihrer Werke selbst aufzeigen. Nicht anders verhält es sich bei dem Hauptvertreter der

Abb. 5
Jean Auguste Dominique
Ingres: *La grande Odalisque*,
1814, Öl auf Leinwand,
91 × 162 cm.
Paris, Musée du Louvre.
Foto: Artothek, Peissenberg.

französischen klassizistischen Kunst, bei Ingres. Von dessen berühmter »Odaliske« von 1814 (*Abb. 5*) hat man gesagt, sie habe einen unendlichen Rücken, sie weise eine Rippe zuviel auf. Zweifellos dient dieser Prozeß der Übercharakterisierung der Hervorhebung der zentralen Odaliskeneigenschaften. Nicht um ein normatives Schönheitsideal geht es primär, sondern um formale Hervorkehrung durch Stilisierung. Bei Ingres oder Asmus Jakob Carstens, der von großem Einfluß auf die deutsche Tradition des Klassizismus gewesen ist, bei Klassizisten, Romantikern oder Nazarenern werden nicht mehr primär exemplarische Geschichten erzählt, die tagespolitischer Aktivierung und moralischer normativer Nutzenanwendung offenstünden, sondern es wird ein vorherrschender, von der Formstruktur getragener Ton angeschlagen, der im Betrachter weiterklingt, ihm nicht bloß Gegenstände benennt, sondern vielmehr die Gegenstände einer psychisch erfahrbaren Grundgestimmtheit unterstellt.

Der Historismus als Signatur der beginnenden Moderne bestimmt bereits Klassizismus und Romantik. Historismus als Epoche, im Kern in Deutschland von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg und damit identisch mit der Gründerzeit, aber doch mit einer Vorgeschichte mindestens seit 1830, ist in der Kunstgeschichte ein Stil, dessen Besonderheit es ist, daß er sich der Stile der Vergangenheit wie eines Steinbruchs bedient, sie sich eklektisch aneignet. Die Suche nach einem nationalen Stil bei noch nicht vorhandener Nation mag zum Teil das Schwanken in den historischen Bezügen erklären. Heinrich Hübsch hat diese Unsicherheit bereits 1828 in seinem berühmten Buchtitel auf den Punkt gebracht: »In welchem Style sollen wir bauen?« Keine Epoche vor dem einsetzenden historischen Bewußtsein hätte je eine derartige Frage stellen, hätte kunsthistorisch denken können. Der Rückgriff auf Altes, mit dem sich Bestimmtes verband, sollte Identität in der Gegenwart stiften. Vor allem Klassik, Romanik, Gotik und Renaissance wurden auf die gegenwärtigen Bedürfnisse hin interpretiert. Die Vollendung des Kölner Doms als eines Dokumentes für die Vormachtstellung Preußens im Reich zeigt die Instrumentalisierbarkeit der Stile. In der Gründerzeit kann der Stil ein Gewand sein, das gerade in seiner historistischen Verweisdimension neues Selbstbewußtsein, insbesondere der großbürgerlichen Schichten, zum Ausdruck bringt.