

Ästhetische Leitbilder

Antike

Der kunsthistorische Epochenbegriff des (Neo-)Klassizismus weist eindeutig auf das Leitparadigma dieser etwa 50 Jahre umfassenden Zeitspanne, die Antike. Damit ist aber noch wenig zur stilistischen Charakterisierung dieser Jahre ausgesagt, denn schon die karolingische Kunst und die Renaissance bezogen sich betont auf antike Vorbilder und auch der Dekorations- und Architekturstil des Barock – zumal in der palladianisch geprägten englischen und skandinavischen Architektur – stützt sich ganz wesentlich auf Formen der antiken Kunst.

Worin liegt dann das fundamental Neue im erneuten Rückbezug auf die Antike seit etwa 1760?

Wenn wir versuchen, uns einige entscheidende Wesenszüge der Epoche des Klassizismus vor Augen zu führen, so ist sicher am wichtigsten, daß es eine Zeit großer intellektueller Bewegung und radikaler Änderung war – noch Baudelaire bewunderte die zielstrebige Konsequenz, mit der die Künstler der Zeit – allen voran repräsentiert durch Jacques Louis David, „den eisigen Stern“ – ihre vorgeschetzten Ziele verfolgten. Kunst wird gleichzeitig zum Objekt wissenschaftlicher Betrachtung – nur konsequent im Jahrhundert des Szientizismus. Es sei daran erinnert, daß erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine eigentliche Kunstgeschichtsschreibung, beginnend mit Blondels Architekturgeschichte von 1752, einsetzt. Dieser verstandesmäßigen Orientierung der Kunst, diesem Primat der Kunsttheorie vor der Kunstausübung, hat im Bewußtsein der Zeitgenossen Winckelmann die Bahn gebrochen mit der Auffassung, Voraussetzung der Schönheit seien Einheit und Einfalt, die Er-

habenheit erzeugen (Schiller wird später von Würde reden), sowie Grazie und Natürlichkeit, wobei Grazie zwei unterschiedene Komponenten aufweist, nämlich die platonisch-ideenmäßige Harmonie (abstrakt-unsinnlich) und zum andern die sinnlich wirkende Anmut. Damit sind bereits die entscheidenden Stichworte, die auch die gesamte Diskussion um die klassizistische Schriftgestaltung und Typographie beherrschen, genannt. Hinzu tritt noch das Konzept der Idealisierung, d.h. einer Orientierung des Ideal-Schönen am Vorbild der Antike, die eine Entindividualisierung in sich trägt. Winckelmann sagt dazu: „*Die griechischen Künstler reinigen ihre Bilder von allen persönlichen Neigungen, welche unseren Geist von der wahren Schönheit ablenken.*“

Hugh Honour stellt in der Einführung zum Katalog der Londoner Ausstellung von 1972 wesentliche, weitere Elemente dieser Epoche knapp und anschaulich zusammen: Moralische Qualitäten werden zugleich ästhetische: Wahrheit, Reinheit, Adel, Aufrichtigkeit – quasi ein Gegenprogramm zu den Vorstellungen des Rokoko. Der Neoklassizismus – so heißt die Epoche ja in den anderen Sprachen, was einen Hinweis darauf gibt, daß in all diesen Ländern ein Klassizismus in einem allgemeinen Sinne schon lang vorhanden war – war von seinem Ansatz her didaktisch belehrend, seine Schöpfer strebten eine Veredelung nicht nur der Kunst, sondern ebenso der Gesellschaft an.

Zu diesem Ideal der Aufrichtigkeit, der Ablehnung jeder Täuschung, gehört die Dominanz des *disegno* im Neoklassizismus – und könnte es eine der Typographie förderlichere Maxime in der Kunst geben als diese? Hugh Honour spricht davon, daß die Jahre um 1800 eine Unterbrechung der großen Linie des Illusionismus

von Spätrenaissance und Barock bedeuten, eines Illusionismus, der sich dann im 19. Jahrhundert (in vielleicht niemals zuvor geahnter Vehemenz) wieder fortsetzt. Während der Beginn der klassizistischen Epoche sich als radikale Neubesinnung, als Wille zur Veränderung darstelle (Aktion und Innovation), sei sein Ausklingen ein schrittweises Verschieben der Akzente zu einer Phase von Antwort und Reflexion. Trotz der dem deutschen Idealismus so nahe scheinenden moralisch-pädagogischen Antriebskräfte des Klassizismus hat für dessen unvollkommene Rezeption und eher kritische Bewertung in Deutschland offenbar doch die stärkere Neigung zur Innerlichkeit den Ausschlag gegeben.

Dies um so mehr, als der Klassizismus ungeachtet durchaus verschiedener nationaler Ausgangspunkte immer wieder als internationaler Stil verstanden wurde, so daß häufig vom europäischen Klassizismus die Rede ist: Im ausgehenden 18. Jahrhundert beherrscht dieser theoretisch geprägte, umfassende Stilwille die europäischen Länder. Der Bezug auf das – ob vermeintliche oder tatsächliche, sei dahingestellt – Vorbild der Antike führt notwendigerweise weg von national begrenzten Stilprägungen. Gerade in Deutschland hat eben wohl nicht zuletzt deshalb der Klassizismus in aller Regel in der Kunstwissenschaft unter einem negativen Vorurteil zu leiden gehabt – der fremde, oktroyierte Formkanon gegen das „Echte“.

Die Kunst des Klassizismus, die logisch rein (aufbauend auf den geometrischen Grundformen in ihrer Deutung durch die Baukunst der Antike) und zugleich allgemeingültig (auch moralisch verbindlich) sein wollte, hat in Deutschland nie eine dauerhafte Wirkung entfalten können – ihr Vorleben und Nachleben sind ungleich schwächer und kürzer als in England, Frankreich oder Italien. Etwas überspitzt könnte man – welch hintersinniger Gegensatz zum Anspruch der Endgültigkeit des antikischen Stils – von einer schönen Episode, einem glücklichen Augenblick sprechen. In ganz besonderem Maße gilt dies im Reich der Typographie.

Ein entscheidendes, äußeres, ja *das* epochale Ereignis war sicher die Entdeckung und die Ausgrabungen von Herculaneum (ab 1738) und Pompeji (1748), die eine Antikenbegeisterung auslösten, die ganz Europa erfaßte und sehr schnell innerhalb von knapp 20 Jahren die ästhetischen Leitvorstellungen verwandelte angesichts einer zuvor unbekanntem Dichte an unmittelbarer Anschauung antiker Kunst, sei es in Malerei, Wanddekoration, Bronzeapplikationen und Kleinmöbeln oder Silber. Der Neoklassizismus schöpft seine Stilvorstellungen und seinen Formenkanon daher – trotz Winckelmann und trotz der Hamiltonschen Vasen – primär aus authentischer römischer, nicht griechischer Kunst. Mehrere monumentale Tafelwerke verbreiteten den neuen Formen- und Bilderschatz rasch durch alle Länder und dienten als unmittelbare Vorlage für das Kunsthandwerk aller Gattungen. So waren diese Werke auch von vornherein gedacht. Sowohl d'Hancarville in der großartigen Dokumentation der Hamilton-Sammlung „etrurischer“, d.h. griechisch-italischer Vasen (1766ff.) wie sein Nachsteher Kirk (Nr. 6) betonten diese Absicht in ihren Erläuterungen. So werden die Bildmotive der Vasen, die ja üblicherweise keine Rahmung aufweisen, in diesen Werken in zwar stilistisch passende aber letztlich doch verfälschende Bordüren gestellt – es ging diesen Autoren also keineswegs nur um Dokumentation des Aufgefundenen, sondern um Propagierung des antiken Formenschatzes.

Dieses Angebot griffen viele Kunsthandwerker begierig auf – bzw. genauer gesagt wurden von ihren gebildeten und auf neue Tendenzen in der Kunst stets neugierigen Auftraggebern dazu veranlasst. Inwieweit hier eine Vorarbeit innovativer Produzenten oder umgekehrt Wünsche einer reichen Klientel den Vorlauf hatten, ist gewiss eine kunstsoziologisch interessante Frage, die hier aber nicht erörtert werden kann. Zweifelsfrei war die Situation eines deutschen Landadligen oder Reichsstädters bei der Beauftragung eines lokalen Handwerkers dabei eine sehr andere als die eines marchand-mercier in Paris im Verkehr mit seiner verwöhnten Klien-

tel. Wie auch immer: der neue Stil breitete sich rasant aus; Kupferstecher, Porzellanmodelleure und -maler, Silberschmiede, Ebenisten, Seidenweber und eben auch Typographen, Drucker und Buchbinder wandten sich entschieden den neuen Formen zu. Es sei noch einmal wiederholt, was schon im Vorwort gesagt wurde: es ist dies ein Phänomen mehr der Luxusproduktion als der alltäglichen für die Kleinbürger oder die Menschen im ländlichen Raum außerhalb der Schlösser.

Es ereignete sich eine radikale Entrümpelung von barocker Überfülle und Schnörkeligkeit. Auch der Dekor der Bücher, die Vielfalt von Schrifttypen und -graden wurde sehr reduziert, die Buchseite gewann an Helligkeit und rektangulärer Klarheit, weil die klassizistischen Schriften „konstruierte“ Schriften waren (so wie die Architektur sich auf die einfachsten Raumkörper rückbesann) und nicht mehr von „geschriebenen“ Entwürfen ausgingen. Klarheit, Rationalität, Beruhigung und harmonische Balance waren die stilprägenden Vorstellungen. Zurückhaltende gestochene Vignetten und Leisten und ebensolche typographische Dekore bestimmten das Innere der Bücher, insoweit überhaupt noch Verzierungs-elemente verwendet wurden: die großen Drucker der Zeit – allen voran Giambattista Bodoni – hatten eine Vorliebe für die reduzierte Strenge reiner Typographie ohne allen Schmuck. Ein Beispiel dafür ist der Horaz (Nr. 15).

Andererseits griff die Buchkunst des Klassizismus Bildliches aus der Antike auf, so etwa in gemmenartigen Titelvignetten (Nr. 49 und 50), klassizistischen Bordüren im Buch und auf dem Einband (Nr. 21, 22, 55 u.a.). Bis in die Titelgebung bestimmter Werke wie Anthousa (Nr. 4), Arethusa (Nr. 1) oder Idyllen (S. 85) wird die Antike stilbildend. Das gilt dann auch für Mode (s. S. 59) und Inneneinrichtung (s. S. 135, Farbtafel 2).

Gotisches und Exotisches

Meist wird der Historismus als diejenige Epoche angesehen, in der künstlerische Gestaltung einer Vielzahl von Stilen offen war, im Sinne der später formulierten, berühmten Frage des Architekten Heinrich Hübsch „In welchem Style sollen wir bauen?“ (1828).

Tatsächlich aber liegen die Ursprünge stilistischer Pluralität schon im 18. Jahrhundert und besonders ausgeprägt in dessen letztem Drittel. Der inhaltlich wichtigste Alternativstil zum antikischen Klassizismus war das Mittelalter, insbesondere die Gotik. Hier spielte die Rückbesinnung auf ritterliche Ideale, die „mos veterum“, „die Vorzeit“ und damit eine große Epoche der europäischen Geschichte die entscheidende Rolle. Dabei ging es nicht eigentlich um eine kunstgeschichtliche, sondern erlebnismäßige Neubelebung der „Vorzeit“. Die Gotik war gewissermaßen das (verlorene) Gegenbild zur klassizistischen Rationalität. Wie selbstverständlich diese beiden Stile miteinander beisammen sein konnten und sich die Frage eines „Entweder/Oder“ überhaupt nicht stellte, dafür gibt es vielerlei Belege. Davon seien nur erwähnt: die freie Kombination von Gotischen Kapellen und Einsiedeleien als „follies“ englischer Parks oder das Gotische Haus in Wörlitz (1773/74), auf deutschem Boden einer der frühesten Belege der Neogotik. Im angelsächsischen Bereich wird der Begriff „romanticism“ interessanterweise als Gesamtbezeichnung der Epoche 1750–1830 verwendet, so z.B. bei Nikolaus Pevsner und Isaiah Berlin. Dann ist der Klassizismus in den Epochenbegriff inkorporiert, die scheinbare Dichotomie der Begriffe und Erscheinungen also überwunden unter dem übergeordneten Begriff, für den die Idee der Freiheit zum Leitparadigma wird. So wird die Einheit der Epoche in den Vordergrund gestellt und nicht primär nach dem Neuen bei der einen oder anderen Stilart gefragt. Damit wird die Epoche zwischen etwa 1760 und 1830 zum Beginn dessen, was später einmal die „Moderne“ sein wird – die Jahrhundertgrenze 1800 ist keine kultur- und kunstgeschichtli-

che Grenze, das Jahr steht vielmehr in der Mitte dieser Jahrzehnte, die ein neues, offeneres Stilverständnis prägen als je zuvor.

Wie selbstverständlich die Stile der Epochen und Kulturen wie eine Musterauswahl angesehen wurden, dafür ist der frz. Titel der Nr. 134 ein instruktives Beispiel wo es heißt: „*Recueil d'Idées nouvelles ... dans le goût Anglois, Gothique, Chinois etc. offertes aux amateurs...*“. Der dritte Beleg ist die Bibliothek Joseph v. Lassbergs, des Urvaters einer mittelalterlichen Philologie. Der trieb auf seiner Meersburg keineswegs nur tabakknasternden Mummenschanz, wie seine spitzzüngige Schwägerin Annette v. Droste-Hülshoff notierte, sondern hatte in seiner Bibliothek viele zierliche klassizistische Drucke (Nr. 37 und 38), die mehr oder weniger nah benachbart der Nibelungen-Handschrift im Regal standen. Also Koexistenz der Stile und in gewisser Weise war der „neuere“ paradoxerweise eher der gotische. Eines sollte man dabei aber auch nicht übersehen: der „gotische“ Stil im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert war durchaus in vielem neoklassizistisch: grazil, eher flächig denn skulptural – eben dekorativ. R. Alex und P. Kühn charakterisieren das frühe Werk zum Thema „Gothic Architecture“ von Batty/Langley (1742) als eines, „in dem gotische Elemente in ein klassizistisches Bausystem eingebunden sind.“ In besonders harmonischer Weise verschmelzen zum Beispiel beide Stile in dem Album der Exkönigin Hortense (Nr. 106). Dieses Album und die anderen gezeigten Beispiele (S. 28) liegen ganz am Ende der betrachteten Epoche. In die Buchkunst ist Gotisches also erst spät einbezogen worden, deutlich später als in Architektur und Literatur, in welchen beiden Horace Walpole als früher Enthusiast dieses Stils bahnbrechend gewesen ist. Das Stichwort dekorativ führt zum noch viel dekorativeren *Exotismus*, der teils zu geradezu skurrilen Ergebnissen führte (s. Nr. 172, Farbtafel 2) – ob chinesisches, indisches, ägyptisches, immer handelt es sich um kühne Umformungen aus dem Formenschatz dieser Regionen, immer rein dekorativ als Moschee, chinesisches Teehaus, indisches Tempelchen etc. im Park, kaum je als ernsthafte

Alternative im eigentlichen Lebensraum. H. Schläffer spricht von einem „Bazar für modische Ideen.“

Beispielhaft erwähnt seien nur das Chinesische Teehaus in Potsdam (1754/56), die Pagode in Kew (1761), die Alhambra in Kew (1763), das Drachenhaus in Potsdam (1770) und die Moschee in Schwetzingen (1780/95). Man kann es geradezu als prägend für diese Epoche ansehen, daß diese drei Stilelemente nicht nur gleichzeitig bewußt gestalterisch eingesetzt wurden, sondern einander stilistisch durchdrangen und sich gegenseitig befruchteten. Diese „Mehransichtigkeit“ der Kunst um 1800 hat Werner Hofmann prägnant beschrieben: „*Die Abwendung der Künstler von der Einansichtigkeit wird von Denkern wie Montesquieu, Herder und dem jungen Goethe geschichtsphilosophisch thematisiert. Ihre vergleichende Toleranz setzt an die Stelle der Universalität beanspruchenden Wertpyramide ein Nebeneinander von inkommensurablen Werten: ‚Wahrheit in einer Zeit, Irrtum in einer anderen‘ (Lettres persanes' LXXV). Dieser Einschränkung gibt Herder einen positiven, das Selbstbewußtsein stärkenden Akzent, wenn er erkennt, daß ‚jede Nation ... ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt' hat. So wird Geschichte als Ganzes mehransichtig, muß jede Epoche aus ihren Voraussetzungen beurteilt werden. Darauf beruht Goethes leidenschaftliche Parteinahme für das Straßburger Münster.*

Da dieser Pluralismus der Überzeitlichkeit absagt, läßt er nicht nur verschiedene Werte koexistieren, er hebt auf die zeitliche und räumliche Besonderheit und Einmaligkeit jeder geschichtlichen Tatsache ab. Nicht nur die Vergangenheit wird solcherart zu einer Vielzahl von Vergangenheiten differenziert, auch die Gegenwart büßt nun ihre monofokale Geschlossenheit ein und nimmt die gegensätzlichen Züge an, die Hölderlin, Schlegel und Heine an ihr beobachteten.“

Und weiter führt Hofmann zur „Äquivalenz der Epochenstile“ und deren „polyfokalen Bezugssystemen“ aus: „*Demgegenüber läßt*

das retrospektive Wunschdenken mehrere Goldene Zeitalter – das Altertum, das christliche Mittelalter, die Renaissance – miteinander konkurrieren. Diese selektive Polyfokalität führt namentlich in der Baukunst zum eklektischen ‚Maskenspiel der Stile‘ (Friedrich Nietzsche) ... Solcherart werden Gegenwart und Vergangenheit wechselseitig gegeneinander aufgehoben und bilden gemeinsam das Doppelgesicht der Epoche.“

Obwohl quantitativ Gotisches und Exotisches nur einen geringen Teil der künstlerischen Produktion der Zeit ausmachen, sind sie angesichts solcher Erwägungen dennoch von konstitutiver Bedeutung für das (Selbst)Verständnis der Epoche.

Auch die kühne Farbigekeit der Zeit mit leuchtendem Rosa, Gelb und Malachit speist sich zu erheblichen Teilen aus exotischen Anregungen. Das große Jahrhundert der *kulturellen* Entdeckungsreisen war das 18. Jahrhundert im ernsthaften Forschergeist ebenso wie in der Freude an bunt gewürfelten Anregungen für ein elegantes

Leben, das stets der neuen Würze und Maskerade bedurfte. H. Schlaffer schreibt dazu sehr prägnant: „Mit der orientalischen Mode wuch das Publikum der Strenge des antikisierenden Stils aus.“

Erst als letzte Stufe – lang nach dem Eindringen in Mode, Architektur und Innenarchitektur – dringt dann (ähnlich wie das Gotische in die Buchkunst) das Orientalische auch inhaltlich in die Literatur ein. Die vorangegangenen „exotischen“ Titel à la „Lettres persanes“ waren ja nur äußere Maskerade, nicht aber Auseinandersetzung mit orientalischer Literatur. Für letzteres sind die beiden vielleicht berühmtesten und wirkungsstärksten Belege Joseph v. Hammers heute philologisch überholte, damals aber bahnbrechende und in ihrer Wirkung kaum zu überschätzende Übersetzung des Hafis (Nr. 13) und der davon angeregte West-östliche Divan (Nr. 14), in dem orientalische Motive und Vorlagen aufs Geheimnisvollste verschmelzen mit dem Geist deutscher Empfindung und Sprache.