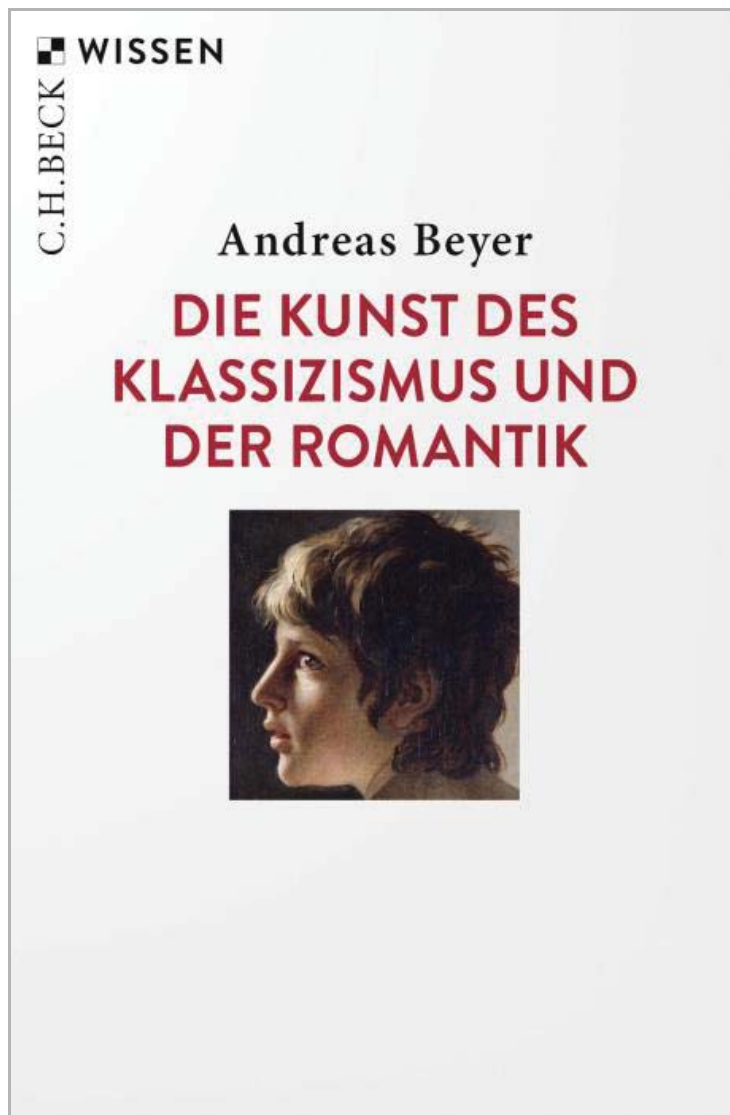


Unverkäufliche Leseprobe



Andreas Beyer
Die Kunst des Klassizismus und der
Romantik

2021. 128 S., mit 52 Abbildungen, davon 17 in Farbe
ISBN 978-3-406-77280-1

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/32634986>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Dieser Band stellt die wichtigsten Entwicklungen der europäischen Kunst in der Zeit zwischen 1750 und 1830 dar. Das klassische Historienbild war an sein Ende gelangt, die herkömmliche christliche Ikonographie löste sich ebenso auf wie das Normative in der Kunst überhaupt. Auf diese Krisenphänomene fanden der Klassizismus und die Romantik unterschiedliche, aber miteinander verwandte Antworten. Andreas Beyer vermittelt ein anschauliches Bild der Epoche, die auch das Jahrhundert Winckelmanns war, und stellt die wichtigsten Künstler von David, Ingres, Canova und Schinkel bis zu C. D. Friedrich, Goya und Turner vor.

Andreas Beyer war von 2009 bis 2014 Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris und lehrt Kunstgeschichte an der Universität Basel.

Andreas Beyer

**DIE KUNST DES
KLASSIZISMUS UND
DER ROMANTIK**

C.H.Beck

Für Paola und Claude Bouvier

Mit 52 Abbildungen, davon 17 in Farbe

2. Auflage. 2021

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2011

www.chbeck.de

Reihengestaltung Umschlag: Uwe Göbel (Original 1995, mit Logo),

Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)

Umschlagabbildung: Gottlieb Schick:

Kopf eines Jünglings (Jean-Baptiste Vermay), Detail,

1800/1802, Berlin, Nationalgalerie,

© bpk/Nationalgalerie, SMB/Andres Kilger

Satz: C.H.Beck.Media.Solutions, Nördlingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 77280 1



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

I. Zwei Signaturen, eine Epoche	7
Der Klassizismus: Fassung und Vorbild	7
Kanon und Krise	8
Die Romantik: Haltung statt Stil	11
Ursprung der <i>einen</i> Moderne	13
II. Das Jahrhundert Winckelmanns	16
Lehre und Überbietung der Antike	16
Beschreibung als Verlebendigung	20
Einholung des Altertums	23
Griechenkult	25
III. Paris versus Rom – Die Metropolen des Klassizismus	28
IV. Malerei	32
Die neue Energie unter Jacques-Louis David	32
Landschaft und Bildung	43
Caspar David Friedrich – Die schöne Stimmung	49
Flüchtigkeit und Dauer der Natur	60
Glanz und Elend der Geschichte	64
Zwischen Phantastik, Vernunft und Glauben	72
V. Skulptur	82
Die Bildform der Klassik	82
Antonio Canovas beruhigte Körperlichkeit	85
Physiognomie und Faltenwurf: Die Skulptur jenseits von Rom	88

VI. Architektur	101
Charakterlehre der Baukunst: Der Klassizismus	
in Frankreich	101
Die internationale Karriere eines Staatsstils	108
Architektur als Gesellschaftsbild	110
Epochale Einfachheit im Interieur	119
Literaturhinweise	123
Register	126
Bildnachweis	nach 128

I. Zwei Signaturen, eine Epoche

Der Klassizismus: Fassung und Vorbild

Der Begriff des Klassizismus steht, namentlich in der Kunstgeschichte, zunächst und vor allem für eine Epoche; zugleich umschreibt er aber eine überzeitliche kanonische Kategorie. Deshalb taugt die im Italienischen und Englischen getroffene Unterscheidung zwischen den gelegentlich wiederkehrenden Klassizismen als Stilverhalten und dem Neo-Klassizismus als Stilepoche besonders gut dazu, diese in ein eigenes Recht zu setzen. Wirkliche Verbindlichkeit hat das freilich nicht erlangt, wie auch die zeitliche Eingrenzung umstritten geblieben ist. Gemeinhin wird die Epoche allerdings in dem Zeitraum von ca. 1750 bis ca. 1830 angesiedelt. In diesem setzt späterhin freilich auch die romantische Bewegung ein, was zu kategorialen Überschneidungen führt, aber auch die wechselseitige Bedingung und letztlich die innere Verwandtschaft der beiden Zeitererscheinungen beleuchtet.

Im Französischen ist mit «*Classicisme*» vor allem die Kunst des *Grand Siècle*, also des 17. Jahrhunderts, gemeint, während sich im Deutschen, vor allem befördert durch die Weimarer Literatur und Kunstpolitik, der Terminus «Klassik» für die Epochenschwelle um 1800 durchgesetzt hat. Wie für alle kunsthistorischen Periodisierungen gilt hier, und nicht weniger auch für die Romantik, dass solche Epochennamen nicht viel mehr als eine Verabredung sind. Sie stellen Annäherungsversuche dar, die gleichwohl, auch und gerade wenn sie sich gelegentlich als wenig eindeutig erweisen, Aufschluss über dominante Phänomene der in Rede stehenden Kunstproduktion gewähren.

Der Terminus des «Klassischen» leitet sich von dem lateinischen Begriff «*classicus*» her, womit die ersten (reichsten) Bürgerklassen bezeichnet wurden. Schon in der Antike wird der Begriff aber auch auf andere Personengruppen übertragen; so

ist etwa von «scriptores classici» die Rede, womit der Terminus zu einem kulturellen Signum gerät, das Vorbildhaftigkeit bezeichnet und auch auf andere Künste Anwendung findet. Als solches charakterisiert er in der Folge Werke oder Epochen, die sich in besonderem Maße der Befolgung eines Kanons verpflichten. «Klassisch» – das meint einen (nicht selten auch kritischen) Nachahmungsimperativ und eine bewusste Bezugnahme auf Vorgängiges, zumal auf das griechisch-römische Altertum. Das schließt nicht aus, dass auch Innovationen und Avantgarden unter diese Kategorie fallen. Vor allem aber verbindet sich damit die Vorstellung von Klarheit, Rationalität, Kontur und Linie sowie die Mäßigung des leidenschaftlichen Ausdrucks.

Kanon und Krise

Untrennbar verknüpft mit dem Klassischen sind der Kanon und die Kanonisierung bestimmter Werke. Dennoch darf man auch hier immer Wandlungen voraussetzen, und man wird den Klassizismus als Kumulation ästhetischer Erfahrungen gelten lassen müssen. Nach 1750 freilich signalisiert der Klassizismus auch ein Krisenbewusstsein, das auf die kaum noch zu kontrollierenden Formexzesse des Rokoko reagiert und in der irritierenden Vielheit der Stile vorgängiger Perioden nach einem verlässlichen, eindeutigen Habitus sucht. Vor allem aber sieht sich der Klassizismus zunehmend mit der Aufgabe konfrontiert, angesichts der Unerreichbarkeit und Unwiederbringlichkeit der klassisch-antiken Epoche zu einer eigenen Identität finden zu müssen. Der englische Maler Joshua Reynolds, der erste Präsident der Royal Academy of Arts, hat das Bewusstsein dieses historischen Bruchs in einem seiner jährlichen, öffentlich gehaltenen «Discourses» (Nr. 15 aus dem Jahr 1790) unter Bezug auf die Kunst der Renaissance, der er die größere Nähe zur Antike attestiert, prägnant zusammengefasst:

Im Verfolg dieser grossen Kunst muss eingestanden werden, dass wir unter grösseren Schwierigkeiten arbeiten als die, die im Zeitalter ihrer Entdeckung geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an

an diesen Stil gewöhnt war; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache. Sie hatten keinen mäßigen Geschmack, um ihn überhaupt wieder verlernen zu können; sie brauchten keinen überzeugenden Diskurs, der sie zu einer günstigen Aufnahme dieses Stils überreden sollte, keine tiefgründigen Nachforschungen nach seinen Prinzipien, um sie von den grossen verborgenen Wahrheiten zu überzeugen, auf denen er gegründet ist. Wir (dagegen) sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten zu einer Art Grammatik und Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wiederzuerlangen.



1 John Flaxman: Zeus und Thetis, Umrissstich-illustration zu Homers «Ilias», 1793, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Ist der Klassizismus also von Zeitgenossenschaft nicht zu trennen und durchaus fortschrittsbewusst, so bildet gleichwohl die Antike seinen unverhandelbaren Referenzpunkt. Deren Rezeption erlebte durch die frühe Archäologie, namentlich durch die Ausgrabungen in Herculaneum (ab 1738) und Pompeji (ab 1748), eine neue Konjunktur, die maßgeblich befördert wurde durch philologische und dokumentarische Unternehmungen. Darunter nimmt Bernard de Montfaucons frühe Publikation «Antiquité expliquée et représentée en figures» (1719) eine führende Stellung ein; seine abbildungssatten Kompendien dienten dem zeitgenössischen und nachfolgenden Künstler als Vorlagenwerke und machten bis ins Detail hinein die Richtigkeit der in die neuen Bildwelten aufgenommenen antiken Zitate überprüfbar. Nicht weniger prägend wirkten der «Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques et Romaines» von Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis, comte de Caylus (1752–1767) oder James Stuarts und Nicholas Revetts «The Antiquities of Athens» (1762) und natürlich Winkelmanns Schriften, die auf der europäischen antiquarischen und historisch-archäologischen Forschung seiner Zeit aufbau-

ten. Auch die Publikationen von antiken Vasenbildern, insbesondere aus der Sammlung Sir William Hamiltons, wie sie etwa Pierre-François Hugues d'Hancarville oder Johann Heinrich Wilhelm Tischbein vorgelegt haben, beeinflussten die bildende Kunst folgenreich und verpflichteten sie auf einen flachen Liniestil. In der Folge machten ferner John Flaxmans Umrisstichillustrationen zu Homers «Ilias» und zur «Odyssee» von 1793 die solcherart abstrahierte antike Formen- und Figurenwelt populär – auch in den Kreisen der Romantiker (Abb. 1).

Der Klassizismus zielte jedoch über die rein sinnliche Erscheinungsform und Wahrnehmung der Kunst hinaus und forderte einen lehrhaften Gehalt. Schon der französische Schriftsteller Denis Diderot hatte den Bildungscharakter der Kunst in seinen «Salons» (1759–1781) eingeklagt. Überhaupt darf der stark akademische, pädagogische Charakter der klassizistischen Bewegung als eines ihrer wesentlichsten Merkmale gelten. Der Rekurs auf die Antike war nicht zuletzt politisch begründet, da er die bürgerlichen, republikanischen Tugenden, zumal der griechischen Klassik, als für die aufgeklärte Zeitgenossenschaft taugliches Vorbild begriff. Klassizismus, das war die Vorgabe einer Ordnung, und diese war schon in der Antike als probates Mittel der Disziplinierung erkannt worden: Unter Augustus war die Rückkehr zu reinen, klassischen attischen Formen als Antidot zu der um sich greifenden Dekadenz der späten römischen Republik propagiert worden.

Diese soziale Dimension des Klassizismus erklärt auch, weshalb sich die Suche nach dem «wahren Stil» und dem «guten Geschmack» auf sämtliche Bereiche der Kunst ausdehnte. Kunsthandwerk und Innenausstattung wurden davon ebenso erfasst wie die Baukunst und selbst die Urbanistik. Der Klassizismus wurde daher treffend umschrieben als ein Habitus, der im Spannungsfeld zwischen utopischem Ideal und irdischer Wirklichkeit angesiedelt war.

Die Romantik und der Historismus haben, vor allem in der Motivik, gelegentlich aber auch in der Komposition, nicht gezögert, auf die Klassik oder den Klassizismus zurückzugreifen – nicht nachahmend, sondern interpretierend. Das unterstreicht

den dynamischen Charakter des Klassizismus und die Elastizität einer Epochenbezeichnung, welche nicht immer scharf abzugrenzen ist, namentlich nicht gegen die Romantik. Und doch hat der Begriff des Klassizismus erst in der Absetzung von jenem der Romantik seine Konturen gewonnen, wobei heutzutage die Überzeugung vorherrscht, schon der Klassizismus sei etwas durchaus Neues und Eigenständiges gewesen.

Die Romantik: Haltung statt Stil

Der Begriff der Romantik ist nicht weniger komplex und kompliziert. Es handelt sich dabei nicht um einen Stilbegriff, der eine spezifische Erscheinungsform eines Kunstwerks umschreibt, sondern vielmehr um eine Haltung, um einen ästhetischen Wertungsbegriff, der genauso überzeitlich verwendet wird wie jener des Klassizismus. Zugleich ist aber auch er zu einem Epochenbegriff avanciert. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dient der Begriff, ausgehend von England («romantic») und dem literarischen Medium des Romans und der Romanze (hier besonders der mittelalterlichen Ritterdichtung), zunächst dazu, visuelle Phänomene zu charakterisieren, zumal in der Landschaftsgestaltung und in der Landschaftsmalerei. Er macht aber auch im Medium der Literatur weiter Karriere. Anthony Ashley-Cooper Shaftesbury fasste bereits in seinen «Moralists» (1709) folgenreich all jene Topoi zusammen, die noch im folgenden Jahrhundert das Romantische bestimmen sollten. Den «romantic way» umschreibt er als Enthusiasmus, Schwärmerei, Melancholie und poetische Ekstase. Das Romantische, das eng verknüpft ist mit der Landschaftserfahrung und zumal mit der unberührt und wild sich darbietenden Natur, auch wenn diese in Form eines durchkomponierten Gartens erscheint, tritt bald mit dem Erhabenen in Verbindung, und die beiden Begriffe werden gelegentlich sogar synonym verwendet. Insofern die Landschaftsmalerei aber auf die Literatur rekurriert oder selbst zum Gegenstand der Literatur gerät, überlagern sich die Begriffe «malerisch» und «romantisch».

Im Französischen wird das zunächst mit «pittoresque» übersetzt, bald aber setzt sich auch hier der Begriff «romantique» durch, besonders dort, wo die Naturerfahrung im Vordergrund steht – Jean-Jacques Rousseau bedient sich seiner erstmals in den «Rêveries du promeneur solitaire» (entstanden 1776–1778, erschienen 1782). In Deutschland ist der Wortgebrauch im 18. Jahrhundert namentlich von den Brüdern Schlegel geprägt. Typologisch argumentierend, versuchten sie mit «romantisch» eine Literatur zu umschreiben, die sich über Epochen hinaus, ja selbst jenseits der europäischen Kultur antiklassisch gab (Dante, Ariost, Cervantes und Shakespeare gehören zu ihren Kronzeugen). Mit August Wilhelm Schlegels «Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst» (1801–1804) und Jean Pauls «Vorschule der Ästhetik» (1804) verfestigt sich diese auf die Literatur bezogene Deutung des Begriffs. Novalis schreibt: «Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es» («Logologische Fragmente» 105). Aber schon damals bereitete die Begrifflichkeit offenbar Mühe. Friedrich Schlegel schrieb an seinen Bruder August Wilhelm im Dezember 1797: «Meine Erklärung des Worts *Romantisch* kann ich Dir nicht gut schicken, weil sie – 125 Bogen lang ist.»

Die damalige Debatte um die zeitgenössische literarische Romantik, die in Deutschland bald mit einer auf Innerlichkeit zielenden, christlich-katholischen, das Mittelalter zum Vorbild nehmenden Tendenz gleichgesetzt wurde, übertrug sich auch auf die bildende Kunst. Vorbereitet war dies durch die im 17. Jahrhundert in Frankreich einsetzende «Querelle des anciens et des modernes», die das Primat des antiken Vorbilds nachhaltig erschüttert, zwischen Klassik und Antiklassik unterschieden und aus dem Bewusstsein der historischen Differenz zwischen dem Jetzt und der Antike eine Logik der Überbietung entwickelt hatte. Dem normativen und wissenschaftlich-empirischen Weltbild setzte der romantische Impetus ein poetisches entgegen, das im subjektiven Gestus gegen die rationalen Prinzipien der Klassik opponierte. Daraus resultierte kein Stilideal,

und die Werke, die unter dem Begriff der Romantik versammelt werden, zeichnen sich durch erhebliche formale Abweichungen voneinander aus. Allenfalls darf man als Gemeinsamkeit eine innere Haltung postulieren, die aus den Erfahrungen der Aufklärung und der Französischen Revolution resultierte, epochalen Zäsuren, die mit der Geschichte brachen und das Gefühl für den Verlust der Ursprünglichkeit verstärkten. In der Genieästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts wurde zudem ein Kunstverständnis entwickelt, das dem normativen Anspruch der Klassik zuwiderlief und auf das Gefühl rekurrierte – nicht im Sinne eines reinen Subjektivismus, sondern im Vertrauen auf die Kraft des Individuums, die äußere Wirklichkeit zu transzendieren. Und obwohl sie sich aus einer als bedrohlich wahrgenommenen Gegenwart in Gegenwelten träumte, zumal in das verklärte Mittelalter, und Natur und Religion neu beschwor, verfuhr die Romantik durchaus optimistisch und beanspruchte für sich unbedingte Modernität.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de