

Über Klassizismus als Stilbegriff in der Bildenden Kunst

Kadi Polli

Zusammenfassung

Abstract: This article discusses the usage of the style notion 'classicism' as a general denominator in art at the turn of the 18th–19th centuries and emphasises the enlightening character of the period. Taking landscape painting as an example, the author examines Baltic art at the turn of the centuries. Baltic art's dilettante, true-to nature qualities, which valued local heritage and sights, perfectly correspond to the European idea of enlightenment, but do not quite reach the high definitions of classicism.

Eine breitere Welle der breiteren Würdigung des Klassizismus nahm ihren Anfang durch die grundlegenden Studien von Robert Rosenblum und Hugh Honour, in der angelsächsischen Welt der 1960er Jahre. Diese langjährig verehrten Autoren betrachteten den Klassizismus als eine auf den antiken Vorbildern beruhende "Sprache" oder ein universelles Wertesystem, das seine Vollendung in den Werken von David und Canova erlangte.

Dabei sind schon Rosenblum und Honour sich des komplizierten Wesens und der Vielfältigkeit der von ihnen zum Klassizismus zugeordneten Kunst völlig bewusst. All das in Betracht ziehend wiederholt Rosenblum den Zweifel von Sigfried Giedion, ob der Klassizismus überhaupt als Stil betrachtet werden kann oder müsste man ihn eher als "Färbung" bezeichnen.

Am Ende des 20. Jahrhunderts nimmt die Skepsis gegenüber dem Klassizismus als ei-

nem universellen Kunstbegriff nur zu, insbesondere im Bereich der Bildenden Kunst. Ins Blickfeld der Forscher und Kuratoren rücken hinsichtlich der Hauptströmungen der Stilgeschichte marginale Kunstschaftende, neben den Kunstmetropolen erweckt die Aufmerksamkeit Provinz und das Interesse zum akademischen Künstlerkreis wächst hinaus bis zu den Kunstdilettanten, die dem Zeitalter der Aufklärung so eigen sind.

Ausschlaggebend bei der Betrachtung der Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts sowie des angehenden 19. Jahrhunderts wird zunehmend die Aufklärung. In den letzten Jahrzehnten zeugen insbesondere die Ausstellungen und deren Kataloge von den großzügigen Versuchen, die Jahrhundertwende durch die Künstlerpersönlichkeiten selbst zu interpretieren, wobei man sie von der Abstempelung sowohl durch ihre nationale Zugehörigkeit als auch durch die kunsthistorische Stilnomenklatura befreit. Als Ergebnis gelangt man zur Erkenntnis, dass die herkömmlichen Begriffe der kunstgeschichtlichen Epochen – einerseits Spätbarock und Rokoko, andererseits Klassizismus – die kunstinteressierte Öffentlichkeit bei der Wahrnehmung der eigentlichen – aufklärerischen – Bedeutung des Zeitalters bisher eher verhindert hat.

Im deutschsprachigen Raum ist der Begriff des Klassizismus als ein gemeinsamer Nenner dieser Epoche von den viel mehr Bewegungsraum bietenden Bezeichnungen wie "Kunst der Aufklärung" oder "Kunst der Goethezeit" praktisch schon verdrängt worden. Der zuletzt erwähnte Ausdruck bezieht sich zwar allzu sehr auf Deutschland, weist dabei aber sehr gut auf das damalige Diktat der Literatur über andere Kunstgattungen hin. Mit beiden Begriffen hat man die eskapistische Welt der Stilgeschichte verlassen und sich zum Analysieren des breiteren gei-

stigen Hintergrunds des Zeitalters, dessen veränderten gesellschaftlichen Wertschätzungen und deren Darstellungen im Themenkreis und in Formensuche der Kunst sowie in den Selbstbestimmungen der Künstler und in der Beziehung zwischen dem Werk und dem Betrachter begeben.

Auch bei der Charakterisierung der baltischen Kunst der Jahrhundertwende des 18.–19. Jahrhunderts kann man den Stilbegriff des Klassizismus nicht für einen besonders geeigneten Ausgangspunkt halten. Die bisherigen, vom Gesichtswinkel der Stilgeschichte geschriebenen allgemeinen Behandlungen, verfasst von W. Neumann und V. Vaga, stellen zwar den Mangel an chrestomatischen Meisterwerken und Künstlern in der Gemäldemalerei der damaligen baltischen Kunstszene fest, bringen aber weder deren Hintergründe noch den eigentlichen thematischen Reichtum sowie das Ideengut der Epoche hervor. Auch die im Jahre 1975 erschienene Ausgabe der estnischen Kunstgeschichte (*Eesti kunsti ajalugu*) geht bei der Betrachtung der Kunst des 18.–19. Jahrhunderts von dem universellen Formenkanon des Klassizismus aus. Zu den Vertretern des Klassizismus werden gleichermaßen sowohl die, durch die aus Rom mitgebrachten Erfahrungen geprägten Kunstschaffenden Karl Ferdinand von Kügelgen und Otto Magnus von Stackelberg, die zum Leipziger und Dresdner Wirkungsfeld der Ansichtsgraphik gehörenden Karl August Senff und Johann Karl Emanuel von Ungern-Sternberg als auch der Zimmermaler Johannes Hau sowie der Kunstdilettant Ernst Markus Ulprecht, ein ausgebildeter Mineraloge, gezählt. Somit herrscht in der Rezeption der estnischen Bildenden Kunst bis heute ein verallgemeinernder und gänzlich idealistischer Begriff des Klassizismus, mit dem man die Periode von den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts

abdeckt und der dadurch in ihrem Wesen vollkommen unterschiedliche Bestrebungen miteinander verbindet.

Von dem Klassizismus im engeren Sinn, d.h. in den Genres der Historienmalerei und der Ideallandschaften, bietet baltische Bildende Kunst nur begrenzte Anzahl an Beispielen aus dem Schaffen der einzelnen, die europäischen Kunstmetropole, insbesondere diejenige Italiens, unmittelbar kennenden Meister. Als Vertreter des Klassizismus kann man zum Beispiel F. G. und K. F. von Kügelgen bezeichnen, von den örtlichen Kunstschaffenden O. M. von Stackelberg und – in seinen späteren Jahren – auch den Dichter und den Künstler Carl Gotthard Grass erwähnen. Aber auch bei den genannten Personen ist der Ausdruck Klassizismus in mancher Hinsicht entweder zu eng oder zu hochgeschraubt: K. F. von Kügelgen begann seine künstlerische Tätigkeit zwar mit den Ideallandschaften, neigte sich aber immer mehr zu der realistischen Ansichtsmalerei und fand zuletzt Betätigung mit der topographisch genauen Wiedergabe der neuen Ländereien des russischen Imperiums – der finnischen Landschaften. Dem Forscher der Altertumskunde, O. M. von Stackelberg diente das Zeichnen vor allem als Mittel zur graphischen Festhaltung und weiteren Vorstellung der archäologischen Funde und der ethnographischen Besonderheiten. Auch C. Grass, Verfasser von mehreren theoretischen Beiträgen und Autor von Ideallandschaften (denken wir an die vier sogenannten sizilischen Landschaften), geschaffen mit großen klassizistischen Ambitionen, war ein von der Kunstakademie "verschont" geliebener Autodidakt, dessen Schaffen sich größtenteils aus den sensiblen Naturskizzen aus Livland und der Schweiz zusammenstellt.

Auf der dualistischen Kunstachse des 18. Jahrhunderts – einerseits mit den, sich sel-

ber und ihre inneren Hierarchien festsetzenden Kunstakademien und den akademischen Künstlern (von und dank denen der Klassizismus seinen Beweisgrund erhält) und andererseits mit dem Dilettantismus (bei dem Kunst als eine der Ausdrucksmöglichkeiten des gebildeten Menschen des Zeitalters der Aufklärung gilt) – neigt sich Estland sicherlich zu der letzten Sparte. Als gutes Beispiel dafür dient das in der baltischen Kunst am fruchtbarsten gepflegte und vielfältigste Genre – die Landschaftsmalerei. Anstatt der Ideallandschaft mit der antikisierenden Staffage schlug hier ihre Wurzeln eine realistische und naturgetreue Herangehensweise. Man unternahm Zeichentouren und schuf kleinformatige, öfters lokale Denkmäler oder Sehenswürdigkeiten festhaltende Ansichten.

So lässt sich der Begriff des Klassizismus – wenigstens hinsichtlich der Landschaftsdarstellungen der baltischen Künstler – genauso schlecht wie bezüglich des Schaffens der Schweizer Kleinmeister, der wesentlichen Vorbilder der baltischen Kunstschaffenden, anwenden. Bei der Auslegung der Motivwahl und der Beliebtheit der Schweizer Kleinmeister sucht man heutzutage helfende Stützpunkte eher in den Stichworten der Aufklärung (wie z.B. Reisen, Berge, Naturwissenschaften, Interesse für Altertumskunde, Denkmäler usw.) und in der Naturethik des 18. Jahrhunderts (Idylle, Sublimität usw.). Man betrachtet ihre Schaffensmethode als ein separates Thema, als einen Werdegang von einer, in der Natur geschaffenen Skizze bis zu einer gründlich ausgearbeiteten, mit Kulissen und Personenstaffagen versehenen Gouachemalerei oder kolorierten Gravüre.

Es ist viel logischer auch an den baltischen Stoff des 18.–19. Jahrhunderts durch die allgemeinen Werte der Aufklärung heranzugehen und über das spezifische Wesen und die

spezielle Zielsetzung der damaligen Kunst zu sprechen – so, wie es die derzeitige Publizistik gemacht hat. Ein erweitertes Weltbild, das sich in der Reiselust und im aufmerksamen Interesse sowohl für natürliche als auch für ethnographische Besonderheiten ausdrückte, sich in einer ständigen Selbstspiegelung durch Schreiben und Zeichnen sowie in der, für beide Tätigkeiten eigenen didaktischen Note widerspiegelte, im Interesse für sowohl antike als auch für lokale historische Denkmäler sowie in der Würdigung der Dichter, Literaten und Gelehrten den Ausdruck fand, die Denkmalkultur und vieles mehr umfasste, schuf den neuen Hintergrund für das künstlerische Schaffen der Epoche. Die obenerwähnten Merkmale gelten als eine, nur kurze Auflistung der Charakteristika des gesamteuropäischen Wertesystems, das das Gefüge für die hiesige Ansichtsgraphik, für die kulturhistorischen Sammlungen (in denen auch die Arbeiten örtlicher Teilnehmer an den Zeichentouren eine dankbare Aufhebung fanden) der baltischen Literaten wie J. C. Brotze, E. P. Körper u.a., für die aufklärerische Tätigkeit der Zeichenschule der Tartuer Universität im Bereich der Kunst, für die graphischen Folgen, die die Universitätsprofessoren darstellten, für die illustrierten Reiseberichte, für die *Estica*-Thematik usw. bildete.

Die Bildende Kunst der Jahrhundertwende des 18.–19. Jahrhunderts in Estland bedarf womöglich einer neuen Bearbeitung sowie einer Konkretisierung des bisher gegoltenen Begriffs des Klassizismus. Um die baltische Kunst der Jahrhundertwende einschätzen zu können und es nicht gebunden an die Maßstäbe des hohen Stils des Klassizismus, sondern eben im Kontext der Wertschätzungen der europäischen Aufklärung und deren innovativen Veränderungen zu tun, müsste man sich auf die, sich dem frischen Ideengut

mobiler eröffnenden Gattungen wie Zeichnen und Aquarellmalerei konzentrieren sowie das Spektrum der Schaffenspalette, wofür sich die Kunstgeschichte interessiert, durch sowohl die kunstliebhaberischen Werke der Literaten der Aufklärung als auch durch die literarischen Versuche der Künstler jener Epoche erweitern. Viel wesentlicher als die Form der Kunst der Jahrhundertwende sind die Veränderungen in ihrem Inhalt – der Gegenstand der Darstellungen, die Darsteller selber sowie die Betrachter, für die es dargestellt wurde oder anders gesagt – das Wesen und die Ziele der Kunst.

Übersetzung: Hanna Miller