

In Hessen nichts Neues: Klassizismus in Frankfurt am Main

Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820. Städel Museum, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a.M., 20. Februar–26. Mai 2013. Katalogbuch hg. v. Maraike Bückling/Eva Mongi-Vollmer. München, Hirmer Verlag 2013. 360 S., zahlr. Farb- und s/w Abb. ISBN 978-3-7774-7011-5. € 45,00

Schönheit *und* Revolution – „nicht die Vorstellung eines absoluten oder statischen Stils während der Jahrzehnte um 1800 steht in unserer Ausstellung im Mittelpunkt, sondern vielmehr eine überraschende Vielzahl an unterschiedlichen und teils auch widersprüchlichen Ausdrucksformen der Kunst, die gemeinhin unter dem Stichwort Klassizismus subsumiert werden. Die Schönheit und deren Zwecke für niemand geringeren als die Menschheit standen damals auf dem Spiel“, so wirbt Max Hollein vollmundig in seinem Vorwort für die Frankfurter Klassizismus-Schau. Überraschend ist die Vielfalt der koexistierenden Ausdrucksformen um 1800 jedoch nur für denjenigen, der sie vielleicht erstmalig zur Kenntnis nimmt. Denn gegen das angeblich immer noch weit verbreitete Vorurteil, „es handle sich um eine langweilige, kalte und steife Gedankenkunst“ (Kat., 11), muss man nach 30 Jahren fruchtbarer Klassizismusforschung wahrlich nicht mehr angehen. Wirklich innovativ war denn das Konzept der Frankfurter Ausstellung vor dem Hintergrund der in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren vor allem in den Literaturwissenschaften entwickelten neuen Sichtweisen auf den

Klassizismus daher auch nicht. Hier wären Autoren wie Günter Oesterle, Norbert Miller, Ernst Osterkamp, Helmut Pfothenhauer, Andreas Beyer, Michele Cometa und viele andere zu nennen. Der Ausstellung im Städel ging es hingegen wieder einmal darum, die erhoffte Einheit in der Mannigfaltigkeit klassizistischer Kunst am Leitseil der Antikenrezeption und auf den von Goethe und Winkelmann hinlänglich ausgetretenen Pfaden vorzuführen.

Eine kluge Entscheidung der beiden Kuratorinnen, Maraike Bückling und Eva Mongi-Vollmer, war es hingegen, die einzelnen Unterabteilungen ihrer Ausstellung an Experten für den jeweiligen Themenbereich zu delegieren. Das Ergebnis stand und fiel freilich mit der tatsächlichen Expertise der ausgewählten Co-Kuratoren – merkwürdig oberflächlich und in Ausblendung sämtlicher neuerer Forschungsergebnisse präsentierte sich beispielsweise die Sektion zur Antikenkopie und zum Abguss von Marjorie Trusted (insbesondere in ihrem Katalogbeitrag, 53–60), während Thomas Kirchner ein exquisites Kabinett zu David und seinem ästhetischen Legat zusammenstellte, flankiert von einem kenntnisreichen Essay über „Programmbilder in Konkurrenz. Jacques-Louis Davids *Brutus* und das Erbe des Ancien Régime“ (Kat., 145–153). Er zeigte in Davids Historienbildern der 1780er Jahre, dass die Aufgabe, aus dem punktuell dargestellten Moment eine ganze Geschichte mit einem „Vorher“ und einem „Nachher“ zu imaginieren und die Darstellung so mit ihrem vollen Sinn zu füllen, ganz an den Betrachter delegiert wird. Im „Belisar“ (der in der verkleinerten Replik aus dem Louvre im Städel zu sehen war) verweist die Tatsache, dass die berühmte Inschrift „Date obolum Belisario“ wie eine Bildhauersignatur in den Steinblock gemeißelt ist, darauf, dass der blinde Bettler sein hartes Schicksal schon seit Jah-

ren stoisch zu tragen hat, er tagein, tagaus an dieser Stelle auf den Moment der Peripetie in seiner Lebensgeschichte wartet, die in Davids Bild nun endlich eingetreten ist.

NICHT WIRKLICH REVOLUTIONÄR

Der selbstaufgelegte konzeptuelle Primat der Antikenrezeption und -nachahmung, der dem Besucher in Frankfurt immer wieder vor Augen geführt wurde, ließ wenig Spielraum für wirklich revolutionäres. Dem zweiten Schlagwort im Ausstellungstitel zum Trotz wurde weder die weitreichende politische Dimension des französischen *style néoclassique* (der etwas ganz anderes bezeichnet als der deutsche „Klassizismus“) der Kunst nach 1789 annähernd erschöpfend behandelt, noch die der klassizistischen Ästhetik inhärente künstlerische Sprengkraft. Der Themenkomplex des Akademismus und eines gegen diesen aufbegehrenden, dezidiert antiakademischen Künstlertypus „um 1800“ hätte ebenfalls stärker ins Zentrum gerückt werden können.

Eine erfrischende Ausnahme bildete die von Werner Busch verantwortete Sektion zu Sergel und seinem Kreis in Rom, die im Katalog treffend mit „Freches Feuer“ überschrieben ist. Diesen meist theoriefernen Künstlern, die in ihren Kunstwerken den Kanon von edler Einfachheit und stiller Größe expressiv aufzusprengen und die Grenzen der klassischen Umrisslinie immer wieder zu überschreiten suchten, hatte ja bereits 1974/75 Werner Hofmann in der Hamburger Kunsthalle einen Ausstellungs-Zyklus unter der Überschrift „Kunst um 1800“ gewidmet, von dessen bleibendem Verdienst wichtige monographische Kataloge u. a. zu *Johann Heinrich Füssli*, *William Blake*, *Johann Tobias Sergel*, *John Flaxman* und zu dem in Frankfurt nur marginal gestreiften wichtigen Thema *Ossian und die Kunst um 1800* zeugen.

Das abweichlerische Potential dieser Renegaten einer stillgestellten Klassik zeigte sich im Stadel vor allem in dem fulminant bewegten „Fallenden Titan“ von Thomas Banks aus dem Jahr 1786 (*Abb. 1*). Doch auch schon in dessen auf den ersten Blick „klassischer“, da linearer und weniger raumgreifend anmutendem Relief „Thetis und ihre

Nymphen erheben sich aus dem Meer, um Achill zu trösten“ (1777/78) wird laut Busch bereits die „winckelmannsche Forderung nach klassischer Beherrschung als dem notwendigen Ethos der Kunst grundsätzlich infrage gestellt“ (Kat., 116) und werden „seelische Extremzustände“ zur Anschauung gebracht. Buschs These vom fragmentarischen und über sich hinausweisenden Charakter der klassizistischen Skulptur, die damit ihre materiellen Grenzen dynamisch aufsprengt, wird im Katalog an verschiedenen Stellen zur Deutung der Exponate herangezogen: Es ist damit die immer neu vom Betrachter zu leistende Aufgabe angesprochen, den Ausdrucksgehalt des Kunstwerks zu rekonstruieren und damit dem Werk je situativ seine sinnhafte Integrität zu verleihen.

HYPER-MICHELANGELESKE PATHOSFORMELN

Die Banks-„Kojé“ bildete zudem einen der selten inszenatorischen Höhepunkte der Ausstellung: Hinter dem ausdrucksstarken „Titan“ hing wie ein Echo in einem provokanten Maßstabssprung das kleine Ölgemälde von Nicolai Abildgaard mit dem gesuchten und unmöglich immanent aus dem Bild zu erschließenden Thema „Adrastos tötet sich am Grabe von Atys“ (1772–1777; *Abb. 2*). Die suggestive Hängung machte nicht nur deutlich, dass hier das Bildthema einzig als Vorwand für eine „dramatische Ausdrucksschiffre“ (98) erhalten muss. Dieser „übermichelangeleske“ Held sprengt zudem den Rahmen einer akademischen Aktstudie viel eindrucksvoller als die ebenfalls in Frankfurt zu sehende und auf dem Katalogcover wie auch auf einer wandfüllenden Tapete aufgeblähte „Académie“ Davids aus dem Jahr 1780 (der ohne jedes Indiz sogenannte Patroklos, *Abb. 3*).

Das in höchster Anspannung ausgestreckte, überlange Bein von Abildgaards „Adrastos“ geistert in der Folgezeit dann formelhaft und mit wechselseitigem Überbietungsanspruch aufgeladen durch die gesamte revolutionäre Malerei von David und seinen Adepten: In der Ausstellung fand man es nicht nur in der hochexpressiven Folge von Füssli-Zeichnungen wieder, sondern gleich vervielfacht in Davids Ölskizze zum „Schwur der

Horatier“ aus dem Louvre oder auch im „Tod des Caton d’Utique“ des selten zu sehenden David-Schülers Louis-André-Gabriel Bouchet von 1797. Weitere prominente Beispiele für diese Pathosformel in der David-Schule wären bei Jean-Germain Drouais („Marius in Minturnae“, 1786, sowie in

Die unbestreitbar prägende Rolle des Dänen Abildgaard als Lehrer von gleich mehreren in der Ausstellung vertretenen Malern der Nach-David-Generation noch präziser zu fassen, wäre eine lohnende Aufgabe: Nicht nur Asmus Jakob Cars-



Abb. 1 Thomas Banks, Fallender Titan, 1786. Marmor. London, Royal Academy of Arts (Kat.nr. 28)

seinem „Sterbenden Athleten“, 1785) oder, hier vollkommen ins manierierte Extrem getrieben, in Anne-Louis Girodets „Hippokrates weist die Geschenke des Artaxerxes zurück“ (1792) zu finden gewesen.

tens (dem Eva Mongi-Vollmer einen interessanten Essay im Katalog widmet, 213–219), Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Bertel Thorvaldsen studierten bei ihm, auch der aus Schleswig gebürtige, hochbegabte spätere David-Schüler

Christoffer Wilhelm Eckersberg begann seine Ausbildung bei Abildgaard an der Kopenhagener Akademie. Die Folgen dieses Studiums waren in Frankfurt in seinem bemerkenswerten, ebenfalls als „Académie“ getarnten „Einfigurenhistorienbild“ (Busch, 288) „Junger Bogenschütze, der seinen Pfeil schärft“ nachvollziehbar.

ANTIQUIERTER KLASSIZISMUS-BEGRIFF

Ein Hauptproblem des Ausstellungskonzepts bestand darin, dass hier mit einem antiquierten Klassizismus-Begriff operiert wurde. Zwar versuchen die beiden Kuratorinnen in ihrer „Einführung in die Ausstellung“ im Katalog durch das Vorstellen diverser Adjektive („sentimentalisch“, „pathetisch“ oder auch „romantisch“) den Terminus „Klassizismus“ zu differenzieren und ihn damit auf seine heterogenen und diversifizierten Ausprägungen anwendbar zu machen. Doch solche Versuche der angestrebten Feinjustierung bilden die Misere lebloser klassifikatorischer Bemühungen nur umso deutlicher ab, da sie auf eindeutige Festlegungen und die Fixierung der Werke in „Schubladen“ eines wenig flexiblen Epochenschemas abzielen. Im Katalog bildet sowohl im Hinblick auf ein theoretisches Reflexionsniveau wie auch auf die ästhetisch-geschichtliche Durchdringung des Themas der Beitrag von Alexander Kaczmarczyk eine erfreuliche Ausnahme. Er präsentiert in seinem Text „In der Bewegung verankert. Der ‚romantische Klassizismus‘ des Nordens“ Thesen aus seiner kurz vor dem Abschluss stehenden Dissertation und betont in präzisen Werkanalysen ähnlich wie Werner Busch die Offenheit, das „Geöffnetsein“ der klassizistischen Skulptur. In einem über sich hinausweisenden Habitus erweitere sich im Akt

des Betrachtens die Gestalt und eröffne ein unab-schließbares Raum-Zeit-Feld, wie Kaczmarczyk anhand von Thorvaldsens „Tanzendem jungen Mädchen“ von 1837 oder auch an dessen „Jason mit dem Goldenen Vlies“ (1803) zeigen kann. Dieses Modell eines „stets offenbleibenden Gefüges des ästhetischen Ganzen“ mit seiner „denk-anregenden Wirkung“ auf die Imaginationskraft des Betrachters leitet er zutreffend aus den Prämissen einer frühromantischen Poesiekonzeption der „Unabschließbarkeit“ und einer „sich selbst be-



Abb. 2 Nicolai Abildgaard, Adrastos tötet sich am Grabe von Atys, 1772–77. Öl auf Lw. Aarhus, ARoS Kunstmuseum (Kat.nr. 18)

gründende[n] Eigenbewegung des Denkens“ ab, die ein spezifisch modernes Symbol- und Mythosverständnis ausgeprägt habe (Kat., 258).

Anlässlich der Präsentation des sogenannten „romantischen Klassizismus“ trat das mehrfach zu konstatierende Auseinanderklaffen von Katalog und Ausstellung besonders stark hervor. Zuallererst wäre zu diskutieren, wie sinnvoll es ist, diesen von Sigfried Giedion schon 1922 in seinem Buch *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* geprägten Begriff überhaupt noch unerläutert und



Abb. 3 Jacques-Louis David, Aktstudie (sog. Patroklos), 1780. Öl auf Lw. Cherbourg, Musée Thomas Henry (Kat.nr. 35)

Besonders spürbar war hier die Fehlstelle „Girodet“, der als wohl wichtigster Kronzeuge eines französischen Sonderwegs zwischen *romantisme* und

ohne eine notwendige geographische wie ästhetikgeschichtliche Neukontextualisierung weiter zu verwenden. Im Städel zählte die abschließende Unterabteilung zu diesem vor allem in Frankreich um 1800 brisanten ästhetischen Konzept zu den konzeptuell schwächsten, die vor allem durch ihre Konzentration auf Deutschland und Nordeuropa zu kurz griff. Worin sich zum Beispiel Thorvaldsens „Ganymed“ formal und inhaltlich so entscheidet, dass er jetzt plötzlich zum Kronzeugen einer neuen Innerlichkeit und Emotionalität avancieren kann, wurde am Objekt nicht klar. Und wenn sich die Brüder Riepenhausen damit abmühen, in abgezirkelt nazarenischem Gestus Polygnots (nur in der Ekphrasis des Pausanias überlieferte) Gemälde in der delphischen Lesche wiedererstehen zu lassen, so hat das wenig Repräsentatives für das Konzept eines sich romantischen Ideen annähernden Klassizismus, der sich mit Macht neue Themen erschließt – wie die den Künstler quälende, da unkontrollierbar überschießende Imagination; den verstörenden Traum; Gewaltexzesse und Allmachtsphantasien; megalomane, unabgrenzbare Räume als Bühnen für gebrochene Helden; Bewusstseinsvernebelungen durch halluzinogene Drogen; leidenschaftliche Gefühlsausbrüche und dionysische Triebhaftigkeit, kurz: die ganze nächtliche Gegenwelt zu einem edel-einfältigen Idealbild der Antike, das eine reine Sehnsuchtsprojektion von Harmonie, Ruhe und Geschlossenheit war.

(*néo*)classicisme in Frankfurt nicht zu sehen war. Anhand seines „Endymion“ (Abb. 4) hätten sich die künstlerischen Strategien eines auf die Spitze getriebenen, sich modernisierenden Klassizismus, der sich selbst den formalen Boden entzieht, besonders deutlich aufzeigen lassen. In der „romantisierend“-flirrenden Lichterscheinung, die das irrisierende Begehren der Göttin Diana symbolisiert, ihrem schlafenden Geliebten beizuwohnen, wird der Körperkontur Endymions aufgelöst. Doch diese malerische Auflösung der Konturlinie ist zugleich die präziseste und klarste Repräsentation der dargestellten poetischen Idee – eine vollkommene Form-Inhalts-Kongruenz in gut klassizistischer Manier. Girodet wollte den transgressiven Akt der lüsternen Göttin, die der Verführung durch die androgyne Schönheit ihres Liebblings nicht widerstehen kann, als einen geschlechtsinvertierten Raptus an dem unschuldigen Epheben darstellen, der dessen Körpergrenzen zerstörerisch überschreitet.

DIE ANDERE ANTIKE

Der im Städel präsentierte Klassizismus zielte primär auf die edel-unterkühlte Reproduktion der *römischen* Antike und entsprach damit dem von Hollein formulierten Ziel, menscheitsumfassend Schönheit zu illustrieren. Denn „schön“ war es natürlich schon, eine beachtliche Anzahl an Canova- und Thorvaldsen-Skulpturen ganz aus der Nähe, sozusagen in jeder Pore der Oberflächenstruktur, vergleichen zu können. Aber auf Dauer sind all



Abb. 4 Anne-Louis Girodet-Trioson, Der schlafende Endymion (Endymion, effet de lune), 1791. Öl auf Lw. Paris, Louvre (Sylvain Bellenger, Girodet 1767–1824, Paris 2005, Kat.nr. 10)

diese „Heben“, „Ganymeds“, „Amoren“ und „Psychen“ in ihrer kindlichen Unschuld und verinnerlichten Affektbewältigung doch auch von einer gewissen wohltemperierten Eintönigkeit geprägt. Eindrucksvolle Ausnahmen bildeten in Frankfurt Canovas Gipsmodell für den „Creugas“, sein Relief mit dem „Tod des Priamos“, auch sein melancholisch über den Totschlag des Minotaurus nachsinnender Theseus. Im Katalog ist schließlich als Höhepunkt dieses „anderen Klassizismus“, von dem Thorvaldsen nur träumen konnte, die fulminant-bewegte Gruppe von „Herkules und Lichas“ abgebildet (Kat., 127).

Einen wirklich „neuen Blick“, diesmal nicht auf das antike Rom, sondern auf das „alte Griechenland“ eröffnete hingegen die parallel im Liebieghaus zu sehende Ausstellung *Zurück zur Klassik* (8.2.–26.5.2013, Katalogbuch hg. v. Vinzenz Brinkmann, München, Hirmer Verlag 2013, 380 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7774-2008-0, € 49,90), die mit großer Kennerschaft und spektakulären Leihgaben insbesondere im Bereich der grie-

chischen Bronzeskulptur hervortrat. Bedauerlich war allerdings, dass die Chance nicht genutzt wurde, die beiden Ausstellungen, die viele Korrespondenzen, aber fast noch mehr Kontraste aufwiesen, stärker aufeinander zu beziehen und miteinander zu verschränken. Denn im Liebieghaus konnte man eine Vielzahl an herausragenden Beispielen für die „andere“, die bunte, exzessiv-dionysische, die Gegen-Winckelmann-Antike studieren. Das einzige explizite Scharnier zwischen den beiden Ausstellungen bildete die „Ariadne auf dem Panther“ von Johann Heinrich Dannecker: Im Liebieghaus war das zum dortigen Bestand gehörende Original der Dionysosbraut von 1803–14 in einen viel zu kleinen Eingangsraum gestellt, während im Städel ein Abguss in der Unterabteilung „Wege aus dem Klassizismus“ zu sehen war.

PD DR. CHRISTINE TAUBER