

Christian Drobe

Verdächtige Ambivalenz

Klassizismus in der Moderne

1920–1960

Christian Drobe · Verdächtige Ambivalenz

LESEPROBE

Christian Drobe

Verdächtige Ambivalenz

Verdächtige Ambivalenz

**Klassizismus in der Moderne
1920–1960**

VDG

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) vorgelegt an der Philosophischen Fakultät I der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2022

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH
ISBN: 978-3-89739-958-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALT

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Einleitung | 9 |
| 1.1 | Zwei modische Frauen von Georg Scholz und Jacques-Louis David | 9 |
| 1.2 | Das Beispiel Heidegger und Hölderlins Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert | 10 |
| 1.3 | Der Klassizismus als strukturelles Problem der Moderne-Forschung | 12 |
| 1.4 | Der Klassizismus in Deutschland und Europa als Geschichte dualistischer Debatten | 16 |
| 1.5 | Klassizismus in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts | 19 |
| 1.6 | Gliederung | 19 |
| 1.7 | Zur Methode | 21 |
| | | |
| 2 | Resonanz und Rückzug: Der Klassizismus in der deutschen Kunst der 1920er Jahre | 33 |
| 2.1 | Die neuen Italienfahrer aus München | 35 |
| 2.1.1 | Georg Schrimpf | 35 |
| 2.1.2 | Carlo Mense | 38 |
| 2.1.3 | Alexander Kanoldt | 41 |
| 2.2 | Der späte Aufbruch im Jahr 1924 | 43 |
| 2.2.1 | Menses Reaktionen aus Italien | 44 |
| 2.2.2 | Schrimpfs Italienerfahrung | 46 |
| 2.2.3 | Franz Roh als Historiograf der Bewegung | 49 |
| 2.2.4 | Die Debatte in der Kunstkritik I | 53 |
| 2.2.5 | Zwischenfazit | 58 |
| 2.3 | Möglichkeiten und Grenzen einer Bewegung | 59 |
| 2.3.1 | Das Problem der Figurenbilder | 61 |
| 2.3.2 | Der Blick nach Frankreich | 63 |
| 2.3.3 | Die Debatte in der Kunstkritik II | 68 |
| 2.3.4 | Zusammenfassung | 73 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.4 | Der moderne Klassizismus der 1920er Jahre außerhalb Münchens | 74 |
| 2.4.1 | Theodor Däubler | 74 |
| 2.4.2 | Otto Dix und die Tradition der Kunststädte | 81 |
| 2.4.3 | Paul Ferdinand Schmidt | 82 |
| 2.4.4 | Hinfällige Formen? Die Kunst um 1800 im Urteil der Kunstgeschichte | 86 |
| 2.5 | Verdächtige Ambivalenz. Divergente Traditionsaneignung in der Moderne | 90 |
| 2.5.1 | Kritische Italienreisen: Max Beckmann | 93 |
| 2.5.2 | Dix auf Sizilien | 100 |
| 2.5.3 | Die Winckelmann-Rezeption der 1920er Jahre | 102 |
| 2.5.4 | Giorgio de Chirico als Archäologe und Puppenspieler | 107 |
| 2.6 | Gestalttheorie | 110 |
| 2.6.1 | Der Gestaltbegriff als Überlieferungsform des modernen Klassizismus? | 110 |
| 2.6.2 | Die Gestalttheorie und die idealistische Tradition der Goethezeit | 113 |
| 2.6.3 | Carl Einsteins früher Klassizismus | 115 |
| 2.6.4 | Ernst Cassirers spätere Rezeption des Gestaltbegriffs | 119 |
| 2.6.5 | Zusammenfassung | 119 |
| 2.7 | Konstruktivistischer Klassizismus: Oskar Schlemmer | 121 |
| 2.7.1 | Paracelsus als historisches Porträt | 121 |
| 2.7.2 | Rezeption der Zeit um 1800 | 123 |
| 2.7.3 | Der neue Mensch in den Sportbildern | 128 |

3 Das klassische Menschenbild in der Kunst der 1930er Jahre 173

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.1 | Der Klassizismus des NS-Regimes und seine Gegner | 175 |
| 3.1.1 | Vorlauf: Fragmentierte Körper der 1920er Jahre | 175 |
| 3.1.2 | Übergang zum NS-Regime | 183 |
| 3.1.3 | Gottfried Benn und die Antike | 184 |
| 3.2 | Das Reichssportfeld und die Olympiade 1936 | 188 |
| 3.2.1 | Die plastische Ausstattung des Reichssportfelds | 190 |
| 3.2.2 | Der Olympismus und die mediale Vermittlung des Sports | 196 |
| 3.2.3 | Wege zu Kraft und Schönheit | 197 |
| 3.2.4 | Leni Riefenstahls Olympia-Film | 201 |
| 3.2.5 | Arno Breker als Klassizist | 205 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.3 | Alternativen zum offiziellen Klassizismus: Gigantomanie und das Bild der Frau | 212 |
| 3.3.1 | Felix Nussbaum | 212 |
| 3.3.2 | Kranke und gesunde Körper | 214 |
| 3.3.3 | Beckmanns neue Klassik und das Bild der Frau | 216 |
| 3.4 | Romantik und Gewalt: anticlassizistische Gegenmodelle in den 1930er Jahren | 223 |
| 3.4.1 | Eine verpasste Chance? Die Phase der Neuromantik 1932–34 | 227 |
| 3.4.2 | Transformationen des romantischen Ideals | 231 |
| 3.4.3 | Orpheus und die Tiere | 237 |
| 3.4.4 | Zusammenfassung | 238 |

4 Katastrophe und Kontinuität. Von den Kriegsjahren in die Nachkriegszeit 257

| | | |
|-------|--|-----|
| 4.1 | Flucht in den Mythos? Die Kriegsjahre 1939–45 | 258 |
| 4.1.1 | Mythos und Moderne bei Beckmann | 258 |
| 4.1.2 | Werner Gilles und Ernst Wilhelm Nay | 266 |
| 4.1.3 | Willi Baumeister | 270 |
| 4.1.4 | Beckmanns Faust | 274 |
| 4.1.5 | Zusammenfassung | 280 |
| 4.2 | Zyklisches Auf- und Abbauen: Der Klassizismus im Bild untergehender Reiche | 280 |
| 4.2.1 | Zyklen des Untergangs | 282 |
| 4.2.2 | Brechts Kriegsfibel | 290 |
| 4.3 | Die Nachkriegszeit zwischen altem Humanismus und neuer Wirklichkeit | 293 |
| 4.3.1 | Von Prometheus zu Orpheus: Der Mythos in der Nachkriegszeit | 296 |
| 4.3.2 | Neue Archaik, alte Klassik | 304 |
| 4.3.4 | Mark Rothko und die Friedrich-Rezeption | 307 |
| 4.3.5 | Zusammenfassung | 308 |
| 4.4 | Zwischen documenta und Darmstädter Gesprächen | 309 |
| 4.4.1 | Wolfgang Koeppen | 311 |
| 4.4.2 | Oskar Kokoschkas Triptychen | 314 |
| 4.4.3 | Romantik und Moderne-Rezeption nach 1945 | 317 |
| 4.4.4 | Zur Rezeption in der DDR-Kunst | 319 |

| | | |
|----------|------------------------------|------------|
| 5 | Schluss | 332 |
| 6 | Literaturverzeichnis | 340 |
| 7 | Abbildungsverzeichnis | 387 |
| | Tafeln | 395 |
| | Danksagung | 416 |

LESEPROBE

1 EINLEITUNG

1.1 ZWEI MODISCHE FRAUEN VON GEORG SCHOLZ UND JACQUES-LOUIS DAVID

Georg Scholz lässt 1927 im *Weiblichen Akt mit Gipskopf* (Abb. 1; Farbtaf.)¹ zwei Welten aufeinandertreffen. Eine moderne Frau sitzt neben einer antiken Büste.² Die Frage stellt sich: Geht es um Vergangenheit und Tradition, oder um die heutige Mode und die richtigen Accessoires? Die Frau der Großstadt tritt nackt und selbstbewusst mit verspieltem Bubi-kopf auf, ihre schwarzen Strümpfe kontrastieren mit der antiken Büste neben ihr. Die karge Raumhälfte trennt sie von ihrer antiken Vorläuferin. Der selbstbewusste Blick führt an ihr vorbei. Schwarze Haare und Strümpfe treffen auf den weißen Gips, kein Mar-

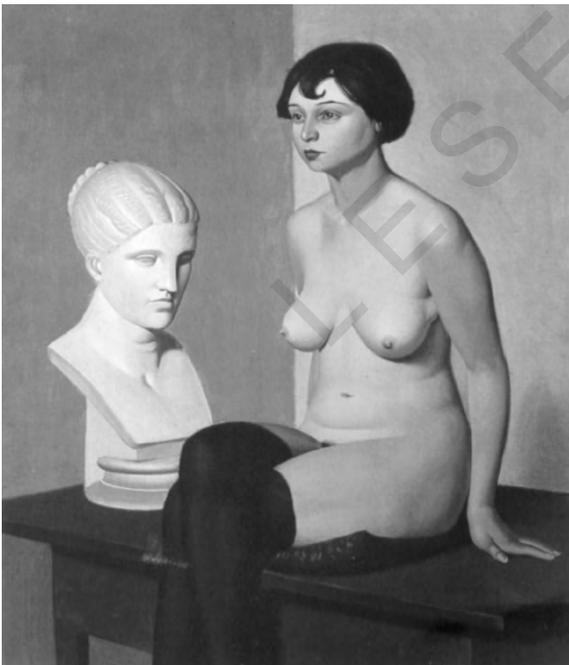


Abb. 1 Georg Scholz: Weiblicher Akt mit Gipskopf, Öl auf Leinwand, 79 x 69 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 2799, 1927.



Abb. 2 Jacques-Louis David: Madame Récamier, Öl auf Leinwand, 174 x 244 cm, Musée du Louvre, Paris, 1800.

mor. Die gedachte Raumvertikale und Horizontale führen andeutungsweise auf den Schritt der Frau. Eine Diptychon-Form ist angedeutet, die Antike vor dunkler Tapete und die moderne Frau vor hellem Hintergrund. Die Frau wird mit ihren kräftigen Proportionen naturalistisch dargestellt, mit wohlgeformten Oberschenkeln, breiter Hüfte und vollen Brüsten. Der Büste fehlt der Körper ganz,³ streng die Haare geflochten und hochgesteckt. Die neue Frau kann mit dem Haarzipfel auf der Stirn spielerisch wirken. Sie ist geschminkt, die antike Statue bleibt farblos. Fast im 90-Grad-Winkel sind sie zueinander aufgestellt, als sollten sie in einen Dialog treten. Der Raum ist ansonsten leer. Wer ist besser, wer gewinnt den Vergleich, die Antike oder die Moderne? Welcher Dialog wird hier in Gang gesetzt?

Jacques-Louis David hat um 1800 im *Portrait der Madame Récamier* (Abb. 2)⁴ einen ähnlichen Dialog initiiert. Napoleons Frau Joséphine zeigt sich im hell ausfließenden Kleid nach der neugriechischen Mode, dem *style greque*, und versinnbildlicht den

neuesten Coup des Klassizismus. Das Fragment gebliebene Bild erzeugt durch den dunklen, nicht ausgeführten Raum eine sachliche Atmosphäre. Barfuß mit zerzausten, nur von einem Band gehaltenen Locken, zeigt sie sich erwartungsfroh und zugleich wie eingeschüchtert in privater Umgebung. Natürlichkeit war das Programm. Der Leuchter und das später als Récamiere bekannte Möbel stellen die Porträtierte gleichfalls als kluge Innenausstattlerin vor, die sich deutlich an der Antike orientierte. Bei beiden Werken, bei Scholz und David, wird ein modernes Stilempfinden vorgeführt.

Der Dialog ist inszeniert: Leicht lässt sich bei beiden die Situation als Atelierszene vorstellen. Wie vor ihm der große David mit Möbel und Leuchter den Raum arrangiert, stellt der Maler Scholz, als schnell arrivierter Karlsruher Kunstprofessor, aus seinem Fundus eine antike Büste auf, um ein feinsinniges Bildnis zu produzieren. Kein echtes Interieur ist getroffen, sondern ein arrangiertes Denkbild, das in dieser hohen Bezugsdichte zwischen Antike und Moderne in den 1920er Jahren und insgesamt in der neusachlichen Kunst ohne Vergleich ist. An beiden Bildern lassen sich *in nuce* die hier zu verhandelnden Fragen diskutieren. Scholz setzt wie David auf die Signale des Klassizismus. Beide Frauen wirken natürlich, modern und weltzugewandt. Die Antike fand Aktualisierung in der klassizistischen Mode und konnte zeitgemäß wirken: wie so häufig in der Geschichte als Ausstattungstück, sei es der Juno-Kopf im Goethehaus oder des Weimarerers liebste *Klytia*.⁵ Nicht Kitsch und Nippes setzen Scholz und David, sondern die zeitlosen Formen der Antike. Die Antike galt seit jeher als Würdeformel, die in Porträts mit Büsten und kleinen Skulpturen die eigene Gelehrsamkeit oder Stellung ausweisen kann. Auch die Moderne schloss den Klassizismus keineswegs aus. Von diesen modernen Revivals auf die klassizistische Mode, die auch der neusachliche Künstler Georg Scholz umsetzte, geht diese Arbeit aus.

1.2 DAS BEISPIEL HEIDEGGER UND HÖLDERLINS WIEDERENTDECKUNG IM 20. JAHRHUNDERT

Geschmack besaß auch Martin Heidegger. Ging es um die bildende Kunst, war er Paul Klee, Paul Cézanne und später Eduardo Chillida zugeneigt.⁶ Heidegger war künstlerisch ein Modernist, kein Klassizist, so konservativ seine bekannte Interpretation von Van Goghs Bauernschuhen auch anmutet.⁷ Heideggers Passion für die bildende Kunst waren klare Grenzen gesetzt. Wie Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik gab er am Ende des berühmten Kunstwerks-Aufsatzes von 1935/36 der Dichtung als Königin der Künste den Vorzug.⁸ Am stärksten verehrte Heidegger den Dichter Friedrich Hölderlin und seine vollendeten sprachlichen Kunstwerke. Die ersten Vorlesungen über ihn datieren auf die frühen 1930er Jahre und diese Auseinandersetzung prägte sein Denken bis zum Lebensende.⁹ In Hölderlin sah er den Dichter der Dichter, bei dem die Sprache selbst zum Sprechen kommt. Der tragische Dichter, Philhellenist und Autor des *Hyperion* führte ihn kraft seines Wortes an Orte jenseits des gewohnten, klassischen Griechenlands, das Deutschlands gelehrte Welt von Winckelmann her kannte.¹⁰ Die Rangfolge der Gattungen und Fragen der Ästhetik prägten den Diskurs des Klassizismus in Deutschland bis in die Moderne.

Debatten um die Vorrangstellung und vor allem um die spezifischen Merkmale der Kunstgattungen durchzogen schon das gesamte 18. Jahrhundert. Exemplarisch dafür ist Lessings berühmte Charakterisierung der Malerei als räumliche Kunst, die er von der zeitbedingten Gattung Literatur scheidet.¹¹ Das Verhältnis von Text und Bild bedurfte um 1750 der Erklärung.¹² Der Klassizismus hatte sich in dieser Zeit neu an den Kunstobjekten der Antike entzündet, trotz oder gerade wegen Winckelmanns Einfluss wurde er aber schnell der bevorzugte Gegenstand ästhetischer Theorien, der Hermeneutik und der Literatur. Die Weimarer Klassik als Vollendung von Winckelmanns Ideen wurde ein Anliegen des geschriebenen Wortes, der Ästhetik. Zwei Generationen höchst talentierter Schriftsteller dominierten um 1800 die Kunstwelt – zumindest in Deutschland.

1.2 DAS BEISPIEL HEIDEGGER UND HÖLDERLINS WIEDERENTDECKUNG IM 20. JAHRHUNDERT

Eine umfassende Literarisierung aller künstlerischen Bereiche im Sinne der Weimarer Klassik war die Folge.¹³

Nicht nur die Gattungen entwickelten sich um 1800 unterschiedlich, Künstler standen dem Klassizismus Weimarer Prägung bald ablehnend gegenüber. Nicht nur die Romantiker, gerade die Außenseiterstellung Hölderlins zeigte Dichtern und Künstlern bis in das 20. Jahrhundert immer wieder neue Wege auf – und damit andere Lesarten der Antike und des Klassizismus. Heidegger knüpfte mit seiner Interpretation Hölderlins etwa an die Idee einer vermeintlich ursprünglichen Welt des vorsokratischen und, wichtiger noch, vormetaphysischen Denkens an – und trat damit in die Moderne.¹⁴ Die Blaupause lieferte der schwäbische Dichter, der durch den Germanisten Norbert von Hellingrath wieder ins Bewusstsein der Geisteswelt gebracht wurde. Das von Wahnsinn und Weltschmerz zerfressene Genie passte zum Zeitgeist des frühen 20. Jahrhundert. Durch die Auseinandersetzung mit solchen Extrempositionen setzte sich die Griechenlandbegeisterung bis in die Moderne fort. In Heideggers Hölderlin-Rezeption verbanden sich moderne Positionen seines Denkens mit dem Erlebnis schöner Literatur aus der Zeit um 1800 sowie den durch sie mitgeprägten Vorstellungen von Antike und Klassizismus.¹⁵ Die Vorrangstellung des Außenseiters Hölderlin wirkte sich gattungsübergreifend auf die moderne Ästhetik aus.

Im Falle des Traditionalismus¹⁶ übernehmen nicht nur solche Symbolfiguren, sondern häufig die philosophische Ästhetik und historiographische Betrachtungen die Aufgabe von Manifesten. Heidegger entwickelte selbst 1927 in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* ein geschichtsphilosophisches Raster, das den Prozess der Traditionsaneignung erläutert. Heidegger bestimmt das Fortschreiten des Seienden als quasi-diesseitige Geschichte mit den Begriffen „Erwiderung“ und „Widerruf“ – zunächst als einfacher Wechsel von Tradition und Neubeginn, der allgemein die geschichtliche Entwicklung und auch die Kunstproduktion bestimmt.¹⁷ In den 1930er Jahren fügt Heidegger vor dem Hintergrund seiner Hölderlin-Studien dem eine überhistorische Kategorie hinzu. Es handelt sich um die Vorstellung von Über-

zeitlichkeit als Anfang einer anderen Geschichte, die nur im Rahmen einer eigentlichen Seinsgeschichte möglich sei. Nur über Hölderlin könne ein geschichtlicher Wandel erzielt werden, weil er den normalen Ablauf der Geschichte transzendiere. Erst so seien Veränderungen möglich. Dieser Weg, der immer die Gefahr birgt, ins Ahistorische umzuschlagen, ist für die Philosophie der ersten Jahrhunderthälfte entscheidend. Viele Intellektuelle der Zeit entwickeln Überlegungen, den linearen Lauf der Geschichte, wie ihn der Historismus vorschlägt, zu überschreiten und das historische Denken – mit Nietzsche – dezidiert auf die Gegenwart auszurichten.¹⁸ Mit der Kategorie des Überhistorischen reagierten sie unmittelbar auf die widersprüchlich gewordene Geschichtsphilosophie.

Die Rezeption des Klassizismus soll hier mit Heideggers Begriffen „Erwiderung“ und „Widerruf“ beschrieben werden. „Widerruf“ meint bei Heidegger die Ablehnung von Vergangenheit und Tradition, „Erwiderung“ bedeutet Zustimmung. In dem Moment, wo an die Vergangenheit angeknüpft, sie also im Sinne Heideggers „erwidert“ wird, setzt gleichzeitig eine unmittelbare Neuschöpfung ein, eben der „Widerruf“ der Tradition. Im Wechselspiel der Begriffe entsteht dann so etwas wie eine Kippfigur, die beide Momente gleichzeitig zu ihrem Recht kommen lässt. Noch im Begriff der „Horizontverschmelzung“ taucht diese Kippfigur zwischen Gestern und Heute erneut auf. Heidegger bringt mit dem Konzept des Seins zum Tode, dem Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit, eine Zukunftsperspektive in die geschichtsphilosophische Konstruktion. Walter Benjamins Entwurf zielte in ähnlicher Weise auf eine Erlösungsgeschichte.¹⁹ Aby Warburg sah einen weit ausgreifenden rationalisierten Zivilisationsprozess von und mit Bildern begleitet, den er noch 1929 in seiner Einleitung zum Bilderatlas Mnemosyne konzeptionell entwarf.²⁰ Heidegger knüpfte später im Kontext seiner Griechenlandreisen in einem unveröffentlichten Manuskript an die Gedanken Warburgs zur Figur der Mnemosyne an.²¹ Mit der Krise des Historismus ging eine starke Tendenz zur Enthistorisierung, Utopisierung und Auratisierung der Geschichte einher. Die Geschichtsbilder wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ontologi-

siert sowie stark idiosynkratisch bzw. künstlerisch aufgefasst und stärker auf das eigene Ich und die eigene Gegenwart bezogen. Heidegger und andere Philosophen entwickelten in den Jahren von 1920 bis 1960 Muster der Historisierung, die das Verständnis des Klassizismus und der Antike fundamental veränderten.

Geschichte ließ sich auch in der Wirklichkeit erfüllen: 1962 fand Martin Heidegger zum ersten Mal die Gelegenheit, selbst nach Griechenland zu kommen. Mit dem Schiff reiste er von Venedig aus an. Ihn faszinierte vor allem die Insel Delos, die anderen Sehenswürdigkeiten wie die Akropolis oder das Orakel von Delphi ließen sein erträumtes magisches Griechenland-Bild nur bedingt aufflackern.²² Vor der Insel Korfu, das alte Kephallenia, las er das sechste Buch der Odyssee und spürte nichts vom historischen Geist des Ortes. Auch Ithaka ließ ihn kalt. Nach Jahrzehnten der Beschäftigung mit der griechischen Philosophie, Hölderlin und den antiken Mythen wurde Heidegger zum enttäuschten Reisenden, der gelangweilt vor den großen Zeugnissen der Vergangenheit steht.²³ Heidegger, ein gewöhnlicher Tourist? In seinem Kunstwerk-Aufsatz aus dem Jahre 1935/36 war es immerhin der griechische Tempel, der als prächtiges literarisches Bild erhalten musste, um die große theoretische Konstruktion seiner Kunsttheorie zum Leben zu erwecken.²⁴ Der Hölderlin-Leser und Ursprungssucher Heidegger, so problematisch er in den letzten Jahrzehnten erschien, erlebte die Antike gern emphatisch. Legendär sind die Vorlesungen zu den großen Philosophen des Abendlandes, die er bilderstürmerisch entgrenzte und vom Ballast der Überlieferung befreien wollte, ihnen aber so doch verbunden blieb.²⁵ Gleiches geschah mit den Zeugen der Zeit um 1800, die er wie Hölderlin produktiv weiterdenken wollte. 1929 erschien sein Buch über Kant.²⁶ Dass sich das gewünschte Gefühl von Ursprünglichkeit auf der Griechenland-Reise nicht einstellte, zeigt die Schwierigkeiten dieser Positionsbestimmungen – im 20. Jahrhundert wurde das Verhältnis zur Vergangenheit ambivalent, es wurde ein weites Feld offener Möglichkeiten zwischen Erwidern und Widerruf.

1.3 DER KLASSIZISMUS ALS STRUKTURELLES PROBLEM DER MODERNE-FORSCHUNG

Nach den zwei beispielhaft eingeführten Konstellationen, die einen Eindruck von der Komplexität der Rezeptionsgeschichte geben, ist zu fragen: Unter welchen Voraussetzungen kann der moderne Klassizismus als Phänomen der Kunst im 20. Jahrhundert greifbar werden? Und worin unterscheidet sich der hier verfolgte Ansatz von der bisherigen Betrachtung des Klassizismus in der Moderne-Forschung? Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hat die Kunstgeschichte erst Ende der 1980er Jahre begonnen, den Klassizismus als modernes Stilphänomen in den Blick zu nehmen – zunächst bei Picasso.²⁷ Die Disziplin reagierte damit auf die vehemente Kritik Benjamin Buchlohs, der im Lichte des Neosexpressionismus zu Beginn der 1980er Jahre

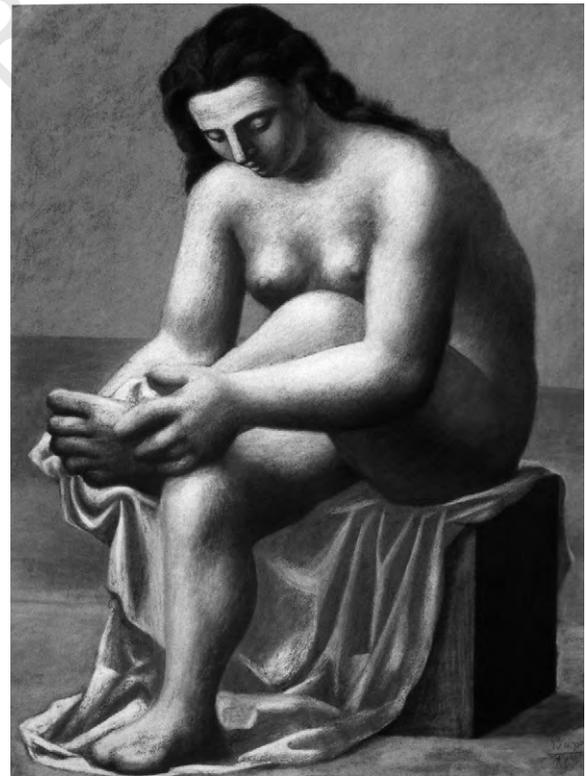


Abb. 3 Pablo Picasso: Sitzender Akt, sich den Fuß trocknend (Nu assis s'essuyant le pied), Pastell auf Papier, 66 x 50,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Berggruen, 1921.

1.3 DER KLASSIZISMUS ALS STRUKTURELLES PROBLEM DER MODERNE-FORSCHUNG

jede figurative Kunst nach dem Ersten Weltkrieg als konservativ abwertete.²⁸ Gleichzeitig wurde so das Bewusstsein für die figürliche Kunst und mögliche politische Implikationen erneut geweckt. Diese erste Phase lässt sich als Zeit der Gegenstandssicherung in der kunsthistorischen Forschung beschreiben, die stark vom Gedanken bestimmt war, sich von der bisherigen Avantgarde-Forschung abzusetzen – mit wechselndem Erfolg.²⁹ Mit Picassos Bühnenbild für das Ballett *Parade* von 1917 lokalisierte die Forschung einen zentralen Ort der klassizistischen Moderne. Die sich in Paris an die Vorstellung anschließenden Diskussionen lassen sich als ersten programmatischen Moment des modernen Klassizismus ausmachen, der bis zu Jean Cocteauss später Textsammlung *Le Rappel à l'ordre* im Jahr 1926 führte.³⁰ Der moderne Klassizismus in Frankreich wurde als kriegsbedingtes Ordnungsphänomen zwischen dem Kubismus und dem sich anschließenden Surrealismus der späten 1920er Jahre eingeordnet. Im Zeitraum von 1917 bis 1925 galt Picassos Klassizismus als fest im Stilrepertoire der Moderne etabliert. Exemplarisch stand die Werkgruppe der sogenannten *Schweren Frauen* für diesen Weg, etwa als weibliche Variante des *Dornausziehers* (Abb. 3).

Das lag besonders daran, dass der ständige Wandel des eigenen Stils bei Schlüsselfiguren wie Picasso weder eine Entwicklungslogik noch die politische Ausrichtung erkennen ließ. Picasso stellte bekanntlich in den *Studien* (Abb. 4) von 1920 neben die kubistischen Konstruktionen als gleichberechtigte Stiloption klassisch-realistische Körperstudien.³¹ Das kann genauso freiheitlich wie konservativ gedeutet werden. Picassos Stilpluralismus kann kunsthistorisch als Zeichen von Progressivität gelten, er erschwerte aber den Zugang zum modernen Klassizismus, weil dieser bei ihm oft nur als ironische Stiloption figurierte, nicht als einziges Ziel seiner Entwicklung. Schließlich entfernte sich die Forschung nach und nach vom Nukleus Picasso. Anhand der Periodisierung von Picassos Klassizismus von 1917 bis 1925 und der stilistischen Zuschreibungen in seinem Œuvre konnten nun parallele Phänomene untersucht werden, sei es der Orphismus oder seien es einzelne Werke von Fernand Léger, Francis Picabia oder gar Joan Miró.



Abb. 4 Pablo Picasso: Studien (Études), Öl auf Leinwand, 100 × 81 cm, Musée Picasso, Paris (Zervos IV, 266/MP 65), 1920.

Kenneth E. Silver gelang es schließlich erstmals, diese kunsthistorische Entwicklung differenziert mit dem politischen Geschehen der Zeit zu verknüpfen. Der Klassizismus in Frankreich trat durch seine Arbeit aus dem Jahr 1989 als Reflex auf die Not des Ersten Weltkriegs und als Produkt des Kulturkampfes gegen Deutschland erkennbar hervor. In Rückbezug zur Tektonik Cézannes knüpften die Künstler an die französische Tradition an, als Paradebeispiel eines modernen Klassizismus *avant la lettre* innerhalb der eigenen Nation, der bis zu Poussin und Ingres zurückreichte. Silvers Thesen blieben nicht ohne Widerspruch,³² aber es lag erstmals eine politische Analyse des modernen Klassizismus im 20. Jahrhundert vor.

Schon 1996 konnte in der unter anderem von Gottfried Boehm kuratierten Schau *Canto d'amore* exemplarisch vorgeführt werden, wie facettenreich der moderne Klassizismus in Kunst, Musik, Literatur und anderen Kunstgattungen auftrat.³³ Diese

Ausstellung hatte sicher Vorbildwirkung für viele anschließende kunsthistorische Arbeiten, die immer wieder den Charakter der klassizistischen Moderne herauszuarbeiten suchten. Eine dezidiert politische Lesart vermieden die Kuratoren jedoch – sie bleibt weiterhin Desiderat der Forschung. Nur in einzelnen Absätzen äußerte sich Boehm zur politischen Ausrichtung des Klassizismus. Er schlug dabei ein Interpretationsmuster vor, das auf die konservativen Kreise der 1920er Jahre zurückgeführt werden kann.³⁴ Diese Ansätze wurden seither in der Forschung nicht weiterverfolgt, sollen hier aber fortgesetzt werden. Das Ergebnis der Baseler Ausstellung lautet nichtsdestotrotz, dass der ostentative Bruch mit der Vergangenheit in der Moderne zu relativieren ist. Traditionelle Elemente spielten weiterhin eine große Rolle. Im Begriff der „anderen Moderne“ stellt Boehm den neuen Klassizismus gleichberechtigt neben andere Strömungen der Moderne. Neben der französischen Kunstgeschichte konnte dieser Schnitt weitestgehend auch für die Künstler in Italien gesetzt werden, die von der rapiden Beschleunigung des Futurismus gegen Ende des Ersten Weltkriegs ebenfalls zurück zur Tradition fanden. Der Rest Europas bleibt fast vollständig ausgeblendet.

Die internationale Kunstgeschichtsschreibung löst dieses Paradoxon einer janusköpfigen Moderne³⁵ relativ schnell mit einer emphatischen und bejahenden Lesart auf. Der neue Klassizismus der 1920er Jahre wurde in großen Ausstellungen gezeigt und die Präsentationen erinnerten häufig an die Siegergeschichte der Moderne, nicht an kritische Aufarbeitungen, bedingt auch durch den Erfolg des *Art Deco*.³⁶ Die Ausstellungsmacher wollten und sollten die exemplarischen und qualitätvollen Werke einem großen Publikum zeigen, gerade weil sie realistisch-figurativ gestaltet waren und gefälliger wirkten als die großen formalen Experimente der Avantgarde. Einerseits wurde so der bestehende Kanon zementiert und das kritische Potential einer „anderen Moderne“ oder gar „Gegen-Moderne“ zum Teil wieder eingeebnet.³⁷ Im Wechsel zwischen vermeintlich kritischen und affirmativen Lesarten traten dabei immer wieder grundlegende Probleme der Rezeptionsgeschichte auf, die besonders die Antike als Fundament des europäisch geprägten Abend-

lands betrafen, das wiederum die Grundlage der heutigen westlichen Demokratien ist.³⁸ Dem heutigen Ruf nach Identitätsstiftung innerhalb Europas folgend, macht gerade der Klassizismus den Rückbezug auf das eigene Erbe schwierig. Im 20. Jahrhundert wurde diese Tradition in Frage gestellt, einerseits durch die Korruption des Stils in den diktatorischen Systemen, andererseits durch die neuen voluntaristischen oder dekonstruktivistischen Zugänge in den Avantgarde-Bewegungen.

Die Kunstgeschichtsschreibung griff den Gründungsmythos der Moderne bereitwillig auf, der besagte, dass die künstlerische Weiterentwicklung nur mit dem völligen Traditionsbruch möglich war.³⁹ Nur absolute Gegenwärtigkeit zählte.⁴⁰ Das Alte und Überkommene sahen die Neuerer in den großen staatlichen Akademien, Institutionen und Lehrweisen vertreten,⁴¹ gegen die sich die Künstler spätestens seit der Jahrhundertwende vehement aufrichteten. Das akademische Kunstideal verkam zum reinen Hinderungsgrund. Nicht mehr Zeichnen und Proportionsstudien nach antiken Vorbildern, sondern hinaus ins Leben führte der Weg. Schon bei Baudelaire waren es nicht mehr die traditionell ‚historischen‘ Bezugsgrößen der Antike, nicht die der Renaissance und auch nicht die des normativen Klassizismus neuerer Prägung, die Vorbild sein sollten für die Kunst – nur die Gegenwart zählte.⁴² Die Geste des Traditionsbruchs lässt sich geschichtlich sicher vordatieren,⁴³ aber um 1900 brach das Verhältnis restlos auf. Und dieses Narrativ der völligen Loslösung wurde von der Moderne-Forschung immer wieder bereitwillig aufgenommen. Die Moderne erhielt eine Sonderstellung.⁴⁴

Häufig wurden bei den Ausstellungen zum modernen Klassizismus Länder und Regionen vernachlässigt, in denen das neoklassizistische Projekt der 1920er Jahre scheiterte oder dieses nur schwer in die modernistische Kunstlandschaft integriert werden konnte, allen voran Deutschland. Gerade hier übersah die Forschung den modernen Klassizismus, da der Traditionalismus in den historischen Debatten meist pejorativ verwendet wurde und letztlich ein verschwindender, marginalisierter Diskurs blieb. Dies gilt auch für die zentral- und osteuropäischen Länder oder Amerika. Der Klassizismus ist für

die internationale Moderne-Forschung ein strukturelles Problem, weil sie letztlich affirmativ verfährt und nur unter schwierigen Umständen unterschiedliche Grade des politisch Konservativen und künstlerisch Rückständigen integrieren kann. Es hat sich für die westlich bzw. amerikanisch orientierte Pariser Moderne⁴⁵ ein neues Narrativ etabliert, das den modernen Klassizismus freiheitlich-liberal interpretiert und von der immanenten Formentwicklung her über Spitzenleistungen der großen modernen Meister à la Picasso oder Léger integriert. Der amerikanische Germanist Theodore Ziolkowski hat dieses neoklassizistische Narrativ 2015 an den Beispielen Pablo Picasso, T. S. Eliot und Igor Strawinsky diskutiert – als Siegesgeschichte der Moderne bis nach 1945, die zwar konservativ ist, aber dennoch Freiheit und Liberalität ausstrahlt.⁴⁶

Auf dieses strukturelle Problem kann mit drei Prämissen reagiert werden:

- Der Klassizismus tritt in jeder Epoche als gültige Stiloption auf. Verwendung fand er ständig, etwa bei öffentlichen Bauten, oder allgemein bei der skulpturalen Ausstattung. Gerade in Orten abseits der Zentren bot er eine verlässliche Stiloption. Daher müssen auch weniger bekannte Künstler und Regionen in den Blick geraten. Der Klassizismus ist kontextabhängig und nie ganz wertfrei. Diese Erkenntnis ist wieder auf die moderne Malerei zurückzuwenden.
- Zweitens ist die politische Dimension stärker zu differenzieren. Die Moderne in Deutschland zeigt einen antimodernen Zug, schon vor 1933. Der Klassizismus im Sinne des Symbolortes Weimar ließ sich leicht für nationalistische Ideen vereinnahmen.⁴⁷ In der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde er ein charakteristisches Element diktatorischer Systeme, wie die parallelen Phänomene im NS-Staat und in der Sowjetunion zeigen. Dass sich bei den neuen Herrschenden im NS-System gerade eine traditionelle Kunstauffassung durchsetzen konnte, hat das Sensorium für deren politische Bedingtheit nachträglich geschärft. Der Religionsphilosoph Klaus Heinrich sprach im Zusammenhang mit der Schinkel-Rezeption im NS-Staat von der Willfährigkeit des Klassizismus.⁴⁸ Kein deutscher Sonderweg, aber Aufruf

genug, den Konservativismus als Problem der Kunstgeschichte ernst zu nehmen.

- Idiosynkratische/subjektivistische Überformungen und der Wunsch nach privaten Rückzugsorten verändern den Klassizismus nachhaltig. Schon das noch der eigentlichen Klassik verpflichtete Antikenbild der Maler Arnold Böcklin und Hans von Marées war stark von subjektiven Einschüben durchzogen.⁴⁹ Diese Situation radikalisierte sich in den 1920er Jahren.⁵⁰ Klassische Motivkreise werden zu privaten Mythologien umgearbeitet, mit denen die Künstler ihre eigene Gegenwart zu bewältigen suchen. Es geht um den Wunsch nach Ordnung und Beruhigung einer zunehmend als hektisch empfundenen Lebenswelt. „Du musst dein Leben ändern“, schreibt Rainer Maria Rilke im emphatischen Sinne angesichts des *Archaischen Torsos Apoll*.⁵¹ Rilke bezieht sich auf griechische Antiken aus der gerade erst entdeckten archaischen Zeit.⁵² Phänomene wie der Primitivismus, das Interesse an der Mythologie oder die Archaik werden innerhalb der Moderne-Forschung häufig eilig in Richtung ihres progressiven Potentials gedeutet. Seltener wird der Tatsache Beachtung geschenkt, dass sie oftmals Rückzugspunkte in einer beschleunigten und säkularisierten Welt markieren. In ähnlicher Weise ist mit dem Klassizismus ein Wunsch nach Ordnung formuliert, der jenseits politischer Bestimmungen auf die zeitlosen Belange von Künstlern wie Rezipienten zielt. Innigkeit, Esoterik, die Suche nach Arkadien, Sinnstiftung und ein Mittel gegen die transzendente Obdachlosigkeit⁵³ spielen zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine große Rolle.

Darüber hinaus unterscheidet sich diese Untersuchung von der Perspektive der internationalen Forschung dadurch, dass sie den Klassizismus in Deutschland unmittelbar aus dem letzten kulturellen Höhenkamm der Nation ableitet. Das Land der Dichter und Denker hatte mit Weimar einen kulturellen Rückzugs- und Restitutionsort, der die Nationenbildung bestimmte, andere Zentren überstrahlte und auch das Bild der eigenen Vergangenheitsentwürfe in historischer Nähe strukturierte.⁵⁴ Es war die letzte Klassik einer großen Kulturnation, und

Deutschland gründete seinen ersten republikanischen Staat auf diesen Ort – die Weimarer Republik. Als die Republik Edwin Redslob zum Reichskunstwart bestellte, versuchte sie, auch im Sinne des Humanismus an die Zeit um 1800 anzuknüpfen und dem Staat eine Identität zu geben. In die moderne Massengesellschaft drangen diese Gedanken kaum noch.

1.4 DER KLASSIZISMUS IN DEUTSCHLAND UND EUROPA ALS GESCHICHTE DUALISTISCHER DEBATTEN

Es ist nötig, die historische Entstehung des Klassizismus-Begriffs kurz nachzuzeichnen, besonders da sich in Deutschland hier die späteren Entwicklungen der Moderne vorprägen. Seit der Frühen Neuzeit wurden mit Hilfe verschiedener Begriffe Diskussionen um das Verhältnis zur Vergangenheit geführt. Im klassizistischen Frankreich des 17. Jahrhunderts galt die *Querelle des Anciens et des Modernes* als großes Politikum, weil sie bis in die höchsten gesellschaftlichen Kreise vordrang.⁵⁵ Dem normativen Anspruch der Antike stellten sich diejenigen entgegen, die die eigene Gegenwart gegenüber der Alten betont sehen wollten. Damit begann schon im frühneuzeitlichen Frankreich der Prozess einer langsamen und schmerzlich empfundenen Loslösung vom antiken Kanon, der sich, teils als politisch grundierter Richtungsstreit, in vielen Ländern Europas wiederholen sollte.⁵⁶ Operiert wurde dabei in Deutschland erst ab dem späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhundert mit dem Wort- und Begriffsfeld „Klassik“.⁵⁷ Der vom antiken Wort *classicus* herrührende Begriff des Klassischen, ursprünglich die Bezeichnung der ersten römischen Steuerklasse, umfasste in seiner jeweiligen zeitgenössischen Ausformung eine als absolute Höchstleistung begriffene Kunstperiode einer Nation. Das Zeitalter Ludwigs XIV. im 17. Jahrhundert ist der Höhepunkt des französischen *classicisme*, die Engländer verstehen die Shakespeare-Zeit als klassische Blütezeit ihrer Nation. Dass die Italiener literaturhistorisch die Zeit Dantes favorisieren, mit Vasari in der bildenden Kunst aber lieber Michelangelo

und Raffael als Höhepunkte feiern, zeigt, dass sich die Höhenkämme von Gattung zu Gattung unterscheiden können und nicht notwendig synchron verlaufen. Frühneuzeitlich bleiben die Blütezeiten in jedem Fall an das Vorbild der Antike gebunden, später werden die zurückliegenden nationalen Klassiken zu wichtigen Bezugspunkten.

Neben dem epochen- und gattungsmäßig bestimmbareren, zeitlich eingegrenzten Phänomen einer nationalen Klassik trägt der Begriff eine überzeitliche Komponente in sich, einen ewigen Wert. Mit diesem begrifflichen Instrumentarium konnte der gegenwärtigen Kunst und Literatur prospektiv in Aussicht gestellt werden, selbst klassisch zu werden.⁵⁸ Klassisch wurde eine Epoche nicht erst nachträglich im Blick des Historikers, sondern Klassisch-Werden wurde ein wichtiger Antrieb, die Kunst der eigenen Zeit zu bewerten. Deutschland hatte diesbezüglich im 18. Jahrhundert den größten Nachholbedarf, fehlte ihm als verspäteter Nation doch nicht nur der einheitliche Staat, sondern als Korrelat die entsprechende kulturelle Blütezeit. Im Rahmen eines prosperierenden Staatswesens kann im Idealfall aus einem beliebigen Klassizismus die *eine* Klassik werden.⁵⁹ Wie zu zeigen sein wird, spielt die Naherwartung einer neuen Klassik auch im frühen 20. Jahrhundert eine gewisse Rolle. Der Blick auf zurückliegende Größe befördert das Wollen einer neuen Blüte. Der Dualismus von Normativität und Historizität gehörte zu den wichtigsten Charakteristika der Klassik.⁶⁰

Im hier im Mittelpunkt stehenden Deutschland grundierte gegen Ende des 18. Jahrhunderts der Antagonismus zwischen den Romantikern und den zukünftigen Klassikern den dualistischen Diskurs der Weimarer Kunstepoche.⁶¹ Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*⁶² prolongierte die alten Debatten aus der französischen *Querelle* in die Gegenwart der Jahre um 1800 und prägte die folgenden Diskussionen. Dies wurde durch Aussagen Goethes noch zu Lebzeiten bestätigt. Er bemerkte 1831 im Gespräch mit Eckermann, dass Schiller und er selbst es gewesen seien, die die deutsche *Querelle* zwischen der klassischen und romantischen Poesie begründet hätten.⁶³ Die zweifelsohne folgenreichere Aussage formulierte Goethe ein Jahr zuvor, als er

1.4 DER KLASSIZISMUS IN DEUTSCHLAND UND EUROPA ALS GESCHICHTE DUALISTISCHER DEBATTEN

1829 im Gespräch mit Eckermann meinte, dass die Romantik das Kranke, die Klassik aber das Gesunde sei.⁶⁴ Der Nationalsozialismus zog Konsequenzen daraus, dass im 19. Jahrhundert aus solchen Bemerkungen biologistische wie pathologische Argumente für die Kunstpolitik gewonnen wurden. Der Begriff „Klassik“, bzw. „Klassizismus“ wuchs in Deutschland zusammen mit dem Komplementärbegriff „Romantik“ auf und ließ die Rezeptionswege im 20. Jahrhundert diffus werden.

Die beiden Epochenbezeichnungen wurden auf nationale Stereotype übertragen: Die Deutschen als nordalpine Nation galten verstärkt als romantisch. Die romanischen bzw. lateinischen Länder im Süden sahen sich demgegenüber von Natur als klassisch. Die Romantik konnte sich dort als Kunstbegriff nicht so stark durchsetzen. Da die Klassik eine höhere Dignität aufwies, gerade im Bereich der Nation und in der Bildung, musste die besondere Verwandtschaft zu den antiken Griechen in Deutschland eigens konstruiert werden. Sie sollte die eigene Klassizität zusichern, trotz der geografischen und genealogischen Ferne zum Mittelmeerraum. Festhalten lässt sich: Die Besonderheit des deutschen Diskurses ist der Hang zum dichotomischen Denken, der in der Klassischen Moderne und Zwischenkriegszeit erstarkte.⁶⁵ Diese Zweiteilung der ästhetischen Debatten ist auf die Zeit um 1800 zurückzuführen, auf die Trennung von Klassik und Romantik.⁶⁶

Welche Auswirkungen hatte diese sich langsam entwickelnde binäre Struktur in Deutschland, die ursprünglich von der literarischen Szene ausging, auf die bildende Kunst der Zeit um 1800? Größere Schwierigkeiten bei dieser Konstruktion des künstlerischen Feldes entstehen durch die Frage nach der Qualität und der regionalen Wertigkeit der Kunstzentren in Deutschland, dem eine Hauptstadt fehlte. Einmal sind es die klassizistischen Maler, die in Deutschland dem Vorbild Jacques-Louis Davids oder später Jean-Auguste-Dominique Ingres folgten. Die Malerfamilie Tischbein folgt den französischen Vorbildern, früh besonders Johann Heinrich aus Kassel und später der berühmte Johann Heinrich Wilhelm im Umfeld Goethes. Philipp Hetsch und Gottlieb Schick sind mit dem süddeutschen Raum⁶⁷ assoziiert, was eine Nähe zu den klassizistischen

Strömungen in Frankreich bedeutete. Es existierte auch ein Berliner Klassizismus, der sich bewusst von Weimar absetzte.⁶⁸ Keiner dieser Künstler konnte aber tatsächlich komplementär zu den Klassikern Goethe und Schiller stehen oder deren Einfluss oder Popularität erreichen. Das Kunstzentrum Weimar wurde als Ort der Klassik nicht übertroffen. Goethes Projekt der Klassik, ausformuliert um 1797 in den *Propyläen*, versuchte stets, auf die bildende Kunst Einfluss zu nehmen. Gleichzeitig gehörte die Malerei in Deutschland nicht zu den europäischen Spitzenrängen. Nur die Romantiker Friedrich und Runge sind im europäischen Kontext kanonfähig geblieben und vertreten wichtige Positionen in der Entwicklungsgeschichte der beginnenden Moderne. Mit der Jahrtausendausstellung 1906 wurden Friedrich und Runge inmitten der Klassischen Moderne wiederentdeckt, was die Rezeption der nächsten Jahrzehnte stark beeinflusste.⁶⁹

Gleichfalls entstanden im Rahmen der beiden Optionen „Klassik“ und „Romantik“ vielgestaltige Mischformen. Johann Heinrich Füssli in London stand der romantischen Bewegung näher, trotz der klassizistischen Positionen, die er als Akademieprofessor in London vertrat.⁷⁰ Karl Friedrich Schinkels Werk zeigt ebenfalls das Problem des Stilmix, das sich bis in die Moderne verlängerte.⁷¹ Bevor die Werke entstanden, die ihn zum berühmten Architekten machten, war Schinkel als romantischer Maler tätig. Spätere Entwürfe enthielten ägyptische oder byzantinische Elemente. Da diesbezüglich der Begriff des romantischen Klassizismus gefasst wurde, werden die Grenzen eines solchen Zuschreibungs- und Kanonisierungssystems schnell deutlich.⁷² Um dem allzu engen binären Korsett zu entkommen, hat deshalb gerade die germanistische Forschung den literarischen Kanon der Goethezeit auf mindestens drei große Linien ausgeweitet. Neben den Klassikern Goethe und Schiller und ihren romantischen Opponenten stehen die abseitigen Autoren der Zeit um 1800, die das Epochenbild differenzieren. Zum schon genannten großen Außenseiter Hölderlin treten Heinrich von Kleist und Jean Paul. Gerade diese Autoren werden in der Moderne wieder verstärkt aufgegriffen.⁷³ Besonders dieses Außenseitertum wurde zum Künstlermythos der Moderne.⁷⁴ Das nahm um 1800

mit Künstlern wie Francisco de Goya oder William Blake ihren Anfang. Als einer der wenigen Außenseiter in Deutschland gilt Asmus Jacob Carstens, der eine Affinität zur modernen Entgrenzung aufweist.⁷⁵ Nicht wenige Künstler verschärften den Richtungsstreit zwischen Klassik und Romantik, bis die Nazarener eine christliche Kunst propagierten. Die auf den zweiten Blick differenzierte Szene um 1800 bereitete die spätere Aufspaltung der Klassischen Moderne in unterschiedliche Ismen und Stile vor.

Die angloamerikanische Forschung sucht zu einem einheitlicheren Epochenbild zu kommen. Es ist außerhalb Deutschlands durchaus üblich, die Epoche von 1770 bis 1830, die unter den Begriffen „Klassik“ und „Romantik“ gefasst wird, einfach insgesamt in den Kontext der Romantik zu stellen bzw. als romantische Epoche zu bezeichnen.⁷⁶ Aufgegriffen wurde die Idee einer einheitlichen Epochensignatur unter anderem von Albert Meier, der „Klassik“ nicht als Epochenbegriff verwendet wissen will, sondern allenfalls als Bezeichnung einer Stilvariante innerhalb der Romantik.⁷⁷ Die Klassik sei zunächst als ein ästhetisches Konzept zu verstehen, das mittels Distanzierung und Affektvermeidung auf die Natürlichkeitsbewegungen des 18. Jahrhunderts reagierte. Die klassische Dämpfung sowie ihre Ruhe und Einfachheit seien Stilmittel, mit denen bei Kunstwerken Illusionseffekte und zu starke Einfühlung verhindert werden sollen. Dies diene der Beförderung des ethischen Gedankens: Mit der so gestalteten einfachen und schönen Kunst bilden sich die Individuen zu idealen menschlichen Wesen. Meier vergleicht diese Strategien gar mit Brechts epischem Theater.⁷⁸ Im Kern wäre die so verstandene klassizistische Kunst aber romantisch. Als Brecht'sche Distanzierungsstrategie rückt Meier den Klassizismus als epochale Erscheinung wieder näher an die Moderne heran.⁷⁹

Welche Epochensignaturen hat die Kunstgeschichtsschreibung selbst hervorgebracht? Im Unterschied zum absoluten Höhenkamm der deutschen Literatur um 1800 tritt die bildende Kunst in dieser Zeit, wie schon angedeutet, meist deutlich hinter die Produktion der europäischen Nachbarn zurück. Winckelmann schuf sein klassisches Konzept aus dem Geist der Antike gerade, um der prekären Situation der Gegenwartskunst entgegen-

zuwirken. Lösen konnte er sie nicht. Die Geschichte der Kunst in den Jahren zwischen 1770 und 1830 ist die einer tiefen Krise, weitab jener Blütezeit der Weimarer Klassik. Werner Hofmann und Werner Busch haben das Bewusstsein für eine solche krisenhafte Epochensignatur schärfen können.⁸⁰ Das traditionelle System der Ikonografie brach zusammen: Schon Winckelmann echauffierte sich über die kaum lesbaren fürstlichen Dekorationsprogramme und forderte Klarheit in den Zeichensystemen. Die Säkularisation machte einen großen Teil der Kunstproduktion obsolet, vor allem, weil die kirchlichen Aufträge deutlich zurückgingen. Erst langsam wandelte sich der Hof- zum Ausstellungskünstler bzw. zum Produzenten für einen freien Markt.⁸¹ Nicht weniger folgenreich war das Zusammenbrechen der Gattungshierarchien, was sich vor allem an der Krise der Historienmalerei zeigte. Im 19. Jahrhundert trat die Landschaftsmalerei dieses schwierige Erbe an. Schon die Aufspaltung in Klassizismus und Romantik ist als Symptom der Krise zu verstehen, wie immer, wenn sich die Kunstproduktion einer Zeit nicht mehr unter einen Begriff fassen lässt.⁸² Werner Hofmann lässt daher die unlösbaren Dualismen der Epoche in den Bildern selbst erscheinen. Die Werke nehmen die Widersprüche der Epoche in sich auf, lösen sie aber nicht. Das Jahrhundert bleibt im Sinne Hofmanns entzweit. Für ihn ist das mehrdeutige, polyfokale Werk in diesem Sinne das künstlerische Ergebnis einer ersten Beschleunigungsphase der kommenden Moderne.⁸³ Klassik und Klassizismus werden daher als Moderne I gefasst, ein Projekt, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Moderne II vollendet wird.⁸⁴ Die krisenhafte Epochensignatur der Zeit um 1800 lässt sich so deuten: Der Klassizismus markiert den letzten Versuch, Einheit zu stiften, vor dem Untergang der Ordnungssysteme des *Ancien Régime*. Mit allen traditionsstiftenden Instrumenten, mit der Legitimationskraft der Antike und mit einer normativen Ästhetik reagierten die Menschen auf die gesamtgesellschaftliche Ausdifferenzierung und die Unsicherheit der Weltläufe. So beschreibt auch Wilhelm Voßkamp die Klassik unter dem Einfluss der Modernisierungsphasen und unter diesem Paradigma setzte sie sich auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts fort.⁸⁵

1.5 KLASSIZISMUS IN DER DEUTSCHEN KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS

Die ursprüngliche Frage – welche Formen des Klassizismus gibt es in der Kunst des 20. Jahrhunderts? – schließt die Zeit um 1800 mit ein.⁸⁶ Gustav Hartlaub spricht zur Vorbereitung der berühmten Mannheimer Ausstellung *Neue Sachlichkeit* davon, dass der rechte Flügel der Bewegung „konservativ bis zum Klassizismus“ sei.⁸⁷ Hartlaubs Aussage ist Teil der Flügelscheidung, die die Neue Sachlichkeit in den linken Verismus und den rechten Klassizismus trennt: Links Künstler wie Otto Dix und George Grosz, rechts stehen Alexander Kanoldt oder Georg Schrimpf.⁸⁸ Hartlaubs Flügelscheidung hat dabei viele der feinen Differenzierungen überdeckt, die die politische Ausrichtung und Entwicklung der einzelnen Künstler ausmachten.⁸⁹ Gleichsam charakterisiert Hartlaub die Zuschreibung zum Klassizismus kunstgeschichtlich nicht näher, er verwendet den Begriff eher allgemein oder beschreibt wichtige Einflüsse der Künstler. Er stellt im eigentlichen Sinne aber keine konkreten Verbindungen zur Zeit um 1800 her oder macht tiefergehende Aussagen zur Natur dieses Rückbezuges. Es sollte Franz Roh sein, der diese Lücke füllt und an die Zeit um 1800 anknüpft. Von seinen Thesen geht das vorliegende Buch konzeptionell aus. Rohs Publikation *Nach-Expressionismus* ergänzt Hartlaubs Ausstellungsprojekt und konstituiert die Neue Sachlichkeit als wichtigste Kunstströmung der 1920er Jahre.⁹⁰ Der Weg bis zu diesen Ideen, die in der deutschen Kunstgeschichte nach dem Ersten Weltkrieg ihren Ausgang nahmen, ist bisher noch nicht untersucht worden.⁹¹ Einflussreich waren indirekt der französische *Rappel à l'ordre* und der neue Klassizismus in Italien, so dass die deutsche Kunstkritik ab 1918 die Frage diskutierte, ob der Klassizismus als neue nach-expressionistische Kunstform erhalten kann.⁹²

Im Kontrast zum Bemühen der Kunstkritik entstand in der Zeit kein geschlossenes künstlerisches Programm des Klassizismus. Etwaige klassizistische Themen und Stil Tendenzen sind im Œuvre der deutschen Künstler der 1920er Jahre zu suchen. Es geht um ein Binnenphänomen der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg, das Teil der Formierungsphase der

Neuen Sachlichkeit ist. Die Forschung hat bisher Hartlaubs als klassizistisch apostrophiertem Flügel der Neuen Sachlichkeit wenig Beachtung geschenkt. Nur einige Werke von Max Beckmann oder Oskar Schlemmer wurden im Zusammenhang von Boehms Ausstellung diskutiert. Neben seiner Auswahl der Künstler für Mannheim muss Hartlaubs Konzept ideengeschichtlich neu kontextualisiert werden.⁹³ Er nutzt erkennbar das Alltagsverständnis des Wortes „konservativ“, nicht den zu seiner Zeit virulenten Ton des modernen Konservatismus – zu denken ist etwa an die Jungkonservativen um Arthur Moeller van den Bruck.⁹⁴ Hartlaub will alleinig den allgemein regressiven Zug in der zeitgenössischen Kunst benennen. Gerade der Konservatismus könnte, sofern sich Vertreter zur Kunst geäußert haben, Aufschluss geben über die Verfasstheit der klassizistischen Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁹⁵ An ihm lässt sich womöglich eine bestimmte Rezeptionshaltung, vermittelt durch ihre geschichtsphilosophische Haltung, näher beleuchten. Hartlaub und Roh haben beide als Kunstkritiker indirekt zur Historisierung der Kunstströmungen ihrer eigenen Zeit beigetragen und die Diskurse gelenkt. Diesem Prozess gilt es an der Kunstkritik, den Künstlern und dem Konservatismus nachzugehen.

1.6 GLIEDERUNG

Die Arbeit ist in einzelne Gegenstands- und Themenbereiche gegliedert und verbindet Werkbetrachtungen mit der Analyse umliegender Diskurse, die historischer, politischer, literatur- bzw. philosophischer oder soziologischer Natur sind. Im Vordergrund stehen in der Malerei die Gattung der Landschaft und vor allem die klassischen Figurenbilder und Akte, Letzteres gilt auch in der Plastik.⁹⁶ In drei Kapiteln werden die 1920er, 1930er und 1940er Jahre abgehandelt, wobei dies Vor- und Rückgriffe nicht generell ausschließt. Am Anfang eines jeden Kapitels stehen übergreifende theoretische Überlegungen, die den ideengeschichtlichen Horizont umreißen. Unterkapitel und Zwischenkapitel gliedern zusätzlich die einzelnen Abschnitte.

In den 1920er Jahren sollen dabei folgende Stationen berücksichtigt werden: Die gesamte Entwicklung des rechten Flügels wurde gewissermaßen von Georg Schrimpf vorweggenommen,⁹⁷ der in München in den 1920er Jahren früh zu einem neuen klassizistischen Stil fand (Kap. 2.1). Die Kunststadt München mit ihrer langen akademischen Tradition hatte darauf großen Einfluss, zuvorderst als Ausstellungs- und Vermittlungsort, der von Künstlern wie Kritikern aufmerksam beobachtet wurde. Der Weg der Münchner Szene kulminierte in den Reisen des Jahres 1924, ein exemplarischer Moment des neuen Klassizismus.⁹⁸ Der Fokus liegt auf dem Münchner Kunstkritiker Franz Roh, dessen kunstkritische Arbeiten eine neue klassizistische Malerei in Deutschland vorbereiten und begleiten sollten. Zudem rezipierte Schrimpf im Verbund mit Alexander Kanoldt und Carlo Mense die italienische Kunst um Carlo Carrà und die Zeitschrift *Valori Plastici*. Das Wirken dieser losen Gruppierung bildete den Kern des späteren rechten Flügels, kam in München aber zu einem frühen Ende (Kap. 2.2). Diese Entwicklung ist in den Kontext der klassizistischen Tendenzen in Europa zu stellen, auch etwa zu denen in Picassos Werk, und umfassend zu erläutern.

Danach wird die Klassik- und Antikenrezeption im Deutschland der 1920er Jahre vorgestellt, die sich nach ähnlichem Muster auch in Künstlerkreisen anderer Städte wiederholt. Inhaltlich umkreist die Kunst das Problem des klassischen Figurenbilds (Kap. 2.3). Künstler wie Theodor Däubler fungieren als Vermittler zwischen den Ländern, die die neue Klassikrezeption mitprägten (Kap. 2.4). Die Frage lautet insgesamt, inwiefern der moderne Klassizismus bloße zitathafte Referenzen machte oder sich auf formale Innovationen berufen konnte, egal ob aus den europäischen Nachbarländern oder der eigenen Geschichte. Anders gesagt, welche Berechtigung hatte die damalige Kunstkritik, einen neuen Klassizismus zu proklamieren und sich auf aktuelle Trends in Frankreich oder Italien und/oder die eigene Klassik um 1800 zu beziehen? Auf welche Modelle konnte sie dabei zurückgreifen? Ein Blick auf die allgemeinen Bildungstendenzen der Zeit (Kap. 2.5) verrät ein gebrochenes Erbe der Goethezeit in der Gesellschaft. Im akademischen Diskurs

wird das Erbe der Goethezeit über die Gestalttheorie fortgesetzt (Kap. 2.6). Als Summe dieser Tendenzen soll im letzten Unterkapitel die Klassikrezeption im Umfeld des Bauhauses betrachtet werden. Oskar Schlemmer nahm klassizistische Ideen vor allem über seine Beschäftigung mit dem Menschenbild auf, die er durch weitschweifende Lektüren zu Goethe, Kleist oder Schiller anreicherte (Kap. 2.7). Das zeigte eine Alternative zur antimodernen Lesart des Klassizismus auf. Hier bestand die Möglichkeit, die goethezeitliche Ästhetik progressiv in die Moderne zu integrieren.

Die Frage nach dem Verlust des klassischen Menschenbildes steht im Zentrum des zweiten Kapitels, das die 1930er Jahre umfasst (Kap. 3.1).⁹⁹ Körperlichkeit und forciertes Menschenbild sind Themen der NS-Kunst, die in ihrem staatlichen Klassizismus und im Rückgriff auf die Antike versuchte, ein geschlossenes Kunst- und Kulturprogramm zu entwickeln.¹⁰⁰ Das Berliner Reichssportfeld zeigt in seinem Ausstattungsprogramm die Ambivalenz klassizistischer Tendenzen innerhalb der zeitgenössischen Plastik (Kap. 3.2). Sport und Fitness kam um 1900 in der Lebensreform-Bewegung auf, und diese Einflüsse wurde in Leni Riefenstahls Olympia-Film unter veränderten Vorzeichen aufgenommen. Künstler reagierten auf die Indienstnahme des Klassizismus und der Reformschulen. Rudolf Schlichter oder George Grosz etwa antworteten mit den Mitteln einer idiosynkratischen, ästhetizistischen und letztlich romantischen Kunst.¹⁰¹ Beckmann wandte sich einem Feld zu, das grob mit dem Begriff „Mythos und Moderne“ umschrieben werden kann. Seine voluntaristische wie synkretistische Mythenverarbeitung stellte dem Nationalsozialismus eine vielgestaltige Tradition entgegen. Sein Gigantismus wurde kurzzeitig als neue Klassik gefeiert (Kap. 3.3). Auf den modernen Klassizismus der 1920er Jahre folgten romantische Tendenzen. Ab 1932 wurde das Phänomen der Neuromantik virulent, das im Übergang zur sogenannten Machtergreifung der Nationalsozialisten auftrat.¹⁰² Andere Künstler brachen mit der Darstellung von Gewalt aus dem System aus, suchten nach einem neuen Mythos¹⁰³ oder verschrieben sich einem zurückgezogenen Eskapismus (Kap. 3.4). Gebündelt treten diese Fragen bei Otto