



**AN DEN
NEUZEITLICHEN
ANFÄNGEN**
der Diskussionen um
Freiheit und Demokratie
stand die klassische Form
als radikale, moralische und
politische Aktualität
der Aufklärung

Zur Ordnung, zur Freiheit!

Andreas Grüner

Als 1785 Jacques-Louis David im Palazzo Costanzi in Rom den »Schwur der Horatier« der Öffentlichkeit präsentiert (Abb. 1), sprengt die Begeisterung des Publikums nach Aussage der Zeitgenossen alles bislang Dagewesene.

Tausende von Personen strömen in das Atelier, bis das Gemälde kurze Zeit später nach Paris transportiert wird, wo sich sein revolutionärer Siegeszug fortsetzt. Nach seinem fulminanten Start stand dem Schwur der Horatier eine noch fulminantere Karriere bevor: Im Rückblick verstanden die Zeitgenossen das Gemälde als prophetische Ikone der vier Jahre später beginnenden Revolution in Frankreich. Nicht nur der Schwur der Horatier, sondern dessen radikal klassische Ästhetik als solche wurde zum Label der Revolution: von der Kleidung à la grecque oder à la romaine auf den Straßen von Paris über die Umzüge der Revolutionsfeiern, deren Kulissen wie Präfigurationen des späteren Monumentalfilms erscheinen, bis hin zu den klassizistischen Büsten großer Freiheitskämpfer Griechenlands und Roms, die im Versammlungssaal des Nationalkonvents aufgestellt wurden.

So folgerichtig und passend dies im Rückblick erscheinen mag, der klassizistische Durchlauferhitzer nach 1789 war keineswegs selbstverständlich. Wenn sich nämlich das Ancien Régime durch eine signifikante Ästhetik auszeichnete, dann durch diejenige der griechischen Klassik. Seit Jahrzehnten inszenierte sich das französische Königshaus und mit ihm das gesamte absolutistische Europa in den kanonischen Formen der griechischen Klassik und der römischen Republik. Das reichte von den verhassten Zollhäusern um Paris mit den klassischen Formen der Revolutionsarchitektur über den älteren, klassizistischen Palast der ebenso verhassten Marie-Antoinette bis hin zu einem Set von Stühlen in Form der republikanischen »sella curulis«, die Hubert Robert kurz vor der Revolution für das Königshaus entwarf. Alternativen hätte es genügend gegeben: die französische Gotik als Nationalstil etwa oder als Spielart des avantgardistischen »gothick«. Oder eine puritanische Absage an jede aufwendige, aristokratische Stilisierung, was als ästhetisches Signet mindestens ebenso gut zum radikalen Geist der Revolution gepasst hätte wie dezidiert dorische Säulen und Jakobinerhipster mit

Andreas Grüner (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie);
andreas.gruener@fau.de;

© Andreas Grüner 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

römischen Mützen. Wie lässt sich vor diesem paradoxen Hintergrund die erstaunliche Hartnäckigkeit erklären, mit der die klassischen Formen den epochalen Umsturz überlebten, der ansonsten doch alles über den Haufen warf?



Abb. 1: Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*, 1784, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Zum einen ist das historische Repertoire der Antike so vielfältig, dass Ideologen jeder Couleur sich schon seit jeher die passenden Geschichten aus der griechischen und römischen Geschichte herausuchen konnten. Das jüngere Spektrum reicht vom imperialistischen Faschismus Italiens bis zur marxistischen Doktrin von der antiken Sklavenhaltergesellschaft. Das Beispiel Davids aber zeigt, dass die extreme Persistenz der klassischen Form nur zum Teil durch ihre flexiblen semantischen Assoziationen erklärt werden kann. In der »longue durée« sind es nämlich verdächtig häufig gerade die Protagonisten der radikalen Avantgarden, die ästhetische Prinzipien der klassischen Tradition wie formale Disziplin, Einfachheit, antikes Ornamentrepertoire oder ausgeglichene Proportionen als Waffe gegen den Mainstream des Establishments propagieren: so etwa die Florentiner Humanisten gegen die internationale Gotik, die Wortfetischisten des nordeuropäischen Protestantismus gegen das bilderflutende Hochbarock Italiens, Adolf Loos und Le Corbusier gegen das überladene Stilchaos des Späthistorismus.

In einem Beitrag im »Teutschen Merkur« von 1786 zu Davids *Schwur der Horatier* beschreibt der Archäologe Alois Hirt die fanatische Begeisterung bei der Vernissage des

Bildes in Rom.¹ Er erkennt, dass es nicht das republikanische Thema ist, das die Massen begeistert; die Geschichte der Horatierbrüder gehört zu den bekannten Exempla der römischen Republik. Es ist die für die Zeitgenossen offenbar revolutionäre Ästhetik des riesigen Gemäldes. Statt eine Salve gelehrter historischer Anspielungen abzufeuern, konzentriert sich Hirt auf die spezifischen wirkungspsychologischen Effekte des Gemäldes. Aus der empirisch präzisen Beschreibung konkreter Bildphänomene entwickelt er fundamentale Wirkungsprinzipien.

Erstens das Prinzip der Antithese. Unter anderem destilliert Hirt aus Körperhaltung und Mimik der Frauen rechts und der Männer links eine grundsätzliche Wirkungsdichotomie. Sie verleiht dem Bild nach Hirt immense Durchschlagskraft. Hirt subsumiert den Wirkungsgegensatz unter den Begriffen »Entschlossenheit« versus »Trostlosigkeit«.² Das führe im Rezipienten schließlich zu einem konkreten Effekt, nämlich zu »in sich kämpfende[n] Empfindungen des entsetzlichsten Contrastes«.³ Der Betrachter oszilliert zwischen unvereinbaren, emotionalen Polen hin und her – und das erzeugt Dynamik.

Zweitens das Prinzip der Einfachheit der Bildgegenstände. So verfolgt Hirt etwa »Ausgang und Ende jeder Falte« und registriert eine Nüchternheit, die zu einem minimalistisch-disziplinierten Gesamteffekt führt; in den Worten Hirts zu einem »Geschmack der antiken Simplicität«.⁴

Diese Einzelphänomene führen zusammen mit der auf einfachen geometrischen Formen beruhenden Komposition zu zwei fundamentalen Konsequenzen. Erstens zu einem bestimmten, psychologischen Gesamteffekt, einer »hohen Wirkung des Ganzen«⁵ – mit Hirt eine immense »Gewalt«, die das Bild auf den Rezipienten ausübt. Das Gemälde erzeugt zudem einen »gewaltigen und richtigen Ausdruck«, was übrigens auch für das strenge Kolorit gilt, das bewirkt, »daß das Ganze einen eindringenden Effekt mache«.⁶ Zweitens repräsentiert Davids Gemälde nach Hirt »Wahrheit«, etwa in der überzeugenden Wiedergabe der Gewänder.⁷

Klassische Form und Empirie

Im Folgenden möchte ich dem Beispiel Hirts folgen und versuchen, die klassische Form einer entsprechenden Analyse zu unterziehen. Ausgangspunkt sind dabei die drei altbekannten Grundsysteme der Körperbilder des fünften vorchristlichen Jahrhunderts: Ponderation, Kontrapost und Proportion.

Entscheidend ist dabei, dass diese ganz unterschiedlichen Prinzipien nicht als Bedeutungen dem Objekt zugeschrieben werden, gewissermaßen als semantische Etiketten angeklebt werden – anders als etwa eine barocke Personifikation der Mathematik, bei der ein konkreter, menschlicher Frauenkörper mit mathematischen Attributen ein Abstraktum vertritt, ohne es im eigentlichen Sinne abzubilden. Das mathematische Prinzip der Zahl äußert sich in der hochklassischen oder klassizistischen Figur unmittelbar: eben in der mathematisch regulierten Form des »Doryphoros« Polyklets (Abb. 2).



Abb. 2: Doryphoros des Polyklet, 5. Jahrhundert vor Christus, römische Kopie, Minneapolis Institute of Art

Dem liegt ein fundamentales Denkprinzip zugrunde. Der Künstler orientierte sich nicht nur an den konkreten Phänomenen der Natur. Er orientierte sich ebenso an bestimmten, abstrakten Regelsystemen der Natur. Dabei handelt es sich – und das wird oft übersehen – zunächst um keine idealisierende Strategie im platonischen Sinne. Der menschliche Körper ist eben nicht ein Konstrukt aus diffusen geometrischen Figuren, von abstrakten Dreiecken und Tetraedern, die auf Platons Ideenstern herumgeistern. Der klassische Bildhauer verfolgt vielmehr eine streng empirische Strategie. Er analysiert erstens den menschlichen Körper, seine physiologischen Funktionen und anatomischen Systeme. Danach fasst er zweitens seine Ergebnisse zu einem möglichst allgemeingültigen Regelsystem zusammen. Dieses Regelsystem macht er als Beispielkörper konkret sichtbar und sogar greifbar: als ›paradeigma‹. Ziel ist dabei eine fast schon pädagogische Komplexitätsreduktion. Eine unüberschaubare Vielzahl an Phänomenen

des menschlichen Körpers wird zu einfachen Systemen sichtbar gebündelt, wie wenn es sich um ein anatomisches oder physiologisches Lehrbuch handelte. Man könnte den Doryphoros des Polyklet in diesem Sinne tatsächlich als wissenschaftliches Medium definieren; aber vielleicht weniger als wissenschaftliche Illustration, sondern vielmehr als Diagramm oder sogar als erklärenden Traktat.

Allerdings zwingt die Materialisierung den Künstler zu unzähligen Kompromissen. Keines der drei Prinzipien kann auch nur annähernd konsequent zu Ende geführt werden. So ordnen sich natürlich nicht alle Körperelemente einem vollgültigen Antithesensystem unter. So fügen sich bekanntlich die konkreten Maße der Körperteile und Glieder nicht zu einem konsequenten Maßsystem. Und so beschränken Material, Aufstellung und vieles andere eine konsequente Durchführung. Es bleiben stets Teillösungen, Fragmente. Sie deuten die drei Fundamentalsysteme von Ponderation, Kontrapost und Proportion an, gewissermaßen attributiv. Anders gesagt, der Künstler schafft eigentlich keinen absoluten, idealen Körper. Vielmehr setzt er exemplarische Fragmente der drei naturwissenschaftlich-mathematischen Systeme in seine bronzene oder marmorne Menschenpuppe ein.

So sehr die Statuen Polyklets oder Phidias' zunächst einmal als teure Weihungen, repräsentative Stiftungen oder als Kultbilder angesehen und verstanden wurden, ihr naturwissenschaftlich-mathematisches Gestaltungsprinzip wird davon in keiner Weise beeinträchtigt. Gleich, ob das zeitgenössische Publikum und die zeitgenössischen Auftraggeber dies erkannten oder nicht, mit der Konkretisierung naturwissenschaftlich-mathematischer Systeme als Marmor- oder Bronzebilder erheben die Produkte der hochklassischen Kunst den radikalsten Anspruch, den ein Bild zu konkretisieren vermag: den Anspruch auf mathematisch-naturwissenschaftliche Objektivität und in letzter Konsequenz sogar auf das Prinzip der Wahrheit. Und zwar auf eine Wahrheit, die nicht auf religiösen, ideologischen, philosophischen oder anderen Begriffssystemen gründet, sondern auf der Empirie der Dingwelt. Es ist eine Wahrheit, die nur dann in Frage steht, wenn man leugnet, dass zwei plus zwei vier ergibt.

Nun könnte man einwenden, dass ein Anspruch auf Objektivität bei anderen Bildformen, etwa einer allegorischen Darstellung oder einem Zeichen, ja ebenfalls besteht. Wer Osiris verehrt, wird ein Osirisbild für ebenso wahr halten wie ein Christ das Kreuz, vor dem er niederkniet. Man könnte zweitens einwenden, dass der Doryphoros immer noch ein Bild ist. Als mimetisches Objekt ist es deswegen – so der alte platonische Einwand – notwendigerweise bis zu einem gewissen Grad unwahr.

Dass zwischen diesen Zuschreibungen an Osirisstatue und Kreuz einerseits, der hochklassischen Bildform auf der anderen Seite aber ein fundamentaler Unterschied besteht, hat Hegel am deutlichsten formuliert. In den ersten Fällen wird eine Wahrheit einem Bild zugeordnet, das in seiner Erscheinung mehr oder weniger weit von dem entfernt ist, was es abbilden soll. Ein Holzkreuz sieht ja nicht unbedingt aus wie Christus, es repräsentiert lediglich Christus. Im Falle des klassischen Bildes aber formt das Signifikat die Erscheinung des Bildes. Und zwar gewissermaßen von innen heraus. Im Doryphoros werden die Regelsysteme der Welt ja nicht nur abgebildet. Vielmehr sind sie in ihm zum Teil tatsächlich vorhanden, etwa in den faktischen Maßen und Proportionen oder den sich ausgleichenden, formalen Gegensätzen. Die Regelsysteme bilden somit das Grundgerüst des Bildes, und zwar mehr als nur ein mimetisches Grundgerüst.

Hegel: »Dies macht eben den griechischen Charakter zur schönen Individualität, welche durch den Geist hervorgebracht ist, indem er das Natürliche zu seinem Ausdruck umbildet.«⁸

Singularität und Ehrlichkeit

Das von Hegel beschriebene Merkmal der klassischen Form als Wesensmerkmal des sogenannten Griechischen ist in der historischen Verallgemeinerung des hegelschen Systems natürlich vollkommen verfehlt. Die hochklassische Form ist weder für »den« Griechen, den es als solchen bekanntlich nie gab, und noch nicht einmal für die Klassik Athens universal gültig. Die spezifischen Merkmale der klassischen Kunst sind deswegen keinesfalls geschichtsphilosophische Symptome. Und sie sind schon gar keine, aus denen sich am Ende noch irgendwelche kulturellen Überlegenheitsansprüche ableiten ließen. Das hochklassische Körperkonzept ist vielmehr eine historisch und ethnologisch spezifische Erscheinung. Es ist eine bestimmte Ausdrucksform im weiten Feld der menschlichen Bildproduktion, eine Ausdrucksform, die zu einem bestimmten, recht kurzen Zeitpunkt und an einem bestimmten, recht kleinen geographischen Ort aufgetreten ist. Die klassische Ausdrucksform ist auf der anderen Seite zugleich ein in vielerlei Hinsicht außergewöhnlicher, ethnologischer und ontologischer Sonderfall der menschlichen Bildproduktion.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass der hochklassische und klassizistische Bildhauer den Betrachter sehr deutlich auf diese abstrakten Systeme hinweist, und zwar selbstreferentiell durch sein Artefakt selbst. Schon das vollkommen unnatürliche Erscheinungsbild des Statuenkörpers macht den Betrachter auf den geradezu konstruktivistischen Charakter des Werkes aufmerksam. Im Detail übertreibt der Bildhauer permanent, wenn es um seine Bezugssysteme geht: in den flurbereinigten und scharfkantigen Konturen, den scharfen Graten der Augenbrauenlinien etwa; in den schon fast zwanghaft anmutenden, in Links-Rechts-Antithesen gesetzten Haarsträhnen; in den Körperelementen, die er geometrischen Grundformen, den »quadrata« Varros, annähert.⁹ All diese Details drängen den sensibilisierten Betrachter dazu, sich genauer mit diesen eigenartigen Details zu beschäftigen. Sie ermöglichen ihm, das dahinterliegende System zu entschlüsseln.

Einheit

Interessanterweise üben die genannten Phänomene auch eine bestimmte Wirkung auf den Betrachter aus: Sie lassen die Statue als Einheit erscheinen. Dies gelingt auf zweifache Weise. Zum einen zurren die drei abstrakten Bezugssysteme das Bild des menschlichen Körpers gewissermaßen über einen intellektuellen Umweg kognitiv zusammen. Der Betrachter, sofern visuell entsprechend trainiert, erkennt hinter dem sichtbaren Werk physikalisch-mathematische Strukturen und Mechanismen, wie wir sahen. Die logischen Gerüste lassen die Statue durch die Mechanismen der Assoziationsästhetik, wie sie zum ersten Mal Gustav Theodor Fechner systematisch beschrieb, als

eine sehr einheitliche Konfiguration empfinden. Nüchterne Zahlen, abstrakte Schemata und anatomische Systeme werden so ganz plötzlich zu effizienten Wirkungsträgern.

Die Vielfalt der wahrnehmungspsychologischen Effekte des klassischen Bildes verdichtet sich am Ende zu einer einheitlichen, im wahrsten Sinne des Wortes stimmigen Gesamtwirkung. Diese Wirkung ist – in der konkreten Erfahrung des Rezipienten wohl-gemerkt! – nun aber alles andere als kompliziert. Sie ist augenblicklich, explosiv und monolithisch. Trotz aller physiologischer Komplexität, auf der diese Augenblickswirkung beruht, vermittelt der psychologische Effekt der hochklassischen Form damit den Eindruck einer radikalen Einheit – und einer radikalen Einfachheit.

Das Bild ist also vor allem in seiner spezifischen, für den sensibilisierten Betrachter spontan erfahrenen Wirkung einheitlich – und trägt so unter anderem zu massiven Sublimitätserfahrungen bei. Zu diesen ästhetischen Erfahrungen von Erhabenheit gehören etwa die Wucht, welche die Statue der Athena Parthenos auf den Betrachter am Ende des fünften Jahrhunderts vor Christus beim Betreten des Parthenon entfaltete – oder die eingangs zitierten Effekte, die Alois Hirt vor dem Gemälde Davids erlebte.

Diese Wirkungskraft, so rätselhaft sie auch erscheinen mag, war sicherlich keine esoterische Eingebung eines genialen Künstlergeistes, wie uns der deutsche Klassizismus von Goethe bis Hegel suggeriert. Sie war nichts Anderes als exzellentes Handwerk: eine gezielte, raffinierte optische Täuschungsstrategie, angelegt von Praktikern wie Polyklet, Phidias und später Thorvaldsen. Anhand eines Arsenal raffinerter Einzelstrategien konzertierten die griechischen Künstler der Klassik einen sehr charakteristischen, psychologischen Gesamteffekt, der zum genuinen Merkmal fast aller späteren Klassizismen wurde. Die Akzentuierung von Konturen zum Zwecke der Zuspitzung von anatomischen Gegensätzen stellt also nicht nur eine manieriert intellektuelle Formenspielerlei dar. Sie ist eben auch ein chirurgisch präzise geführtes Instrument zur Erzeugung von Effekten.

Es greift nun auf der anderen Seite zu kurz, die dramatisch so wirksamen Einheitseffekte der Hochklassik als zeitabhängige, elaborierte Taschenspielerereien auf höchstem handwerklichen und ästhetischen Niveau abzuheften, die dann durch die gesamte abendländische Kunstgeschichte hindurch fleißig wiederholt wurden. Sie sind auch weit mehr als soziokulturelle Diskursprodukte, bedingt durch einen spezifischen historischen Kontext oder eine pragmatische Funktion. Im hochklassischen Bild werden ganz unabhängig von dessen historischem Entstehungskontext ja dennoch mathematisch-physikalische Prinzipien reproduziert – und damit auf dieser Basis eine epochenübergreifende, normative Objektivität gesetzt. Diese Objektivität ist genauso wenig relativ, ambivalent, kontextabhängig oder auf ihre historische Entstehungszeit limitiert wie Algorithmen und informatische Prozesse. Denn sie ist kompromisslos logisch bestimmt.

Im Doryphoros wird damit die Grenze der historischen Bedingtheit durch die Ontologie des Bildes selbst überschritten. Durch seine ästhetisch vermittelte Normativität sprengt das hochklassische Körperbild die Bedingungen, die einem Bild in seiner Zeit gesetzt sind. Sie durchbricht sozusagen das Gewebe der historischen Kontingenzen. Sie setzt damit ein explosives Virus in die Bildwelt der Antike, dessen pandemische Ausbrüche in den Klassizismen und Antiklassizismen der folgenden Jahrhunderte und Jahrtausende die europäische Bildwelt fundamental prägen sollten.

Freiheit

Die ästhetische Gewalt der klassischen Form und deren Resilienz liegen möglicherweise in einem Merkmal der hochklassischen Ästhetik, das Kant als Grundprinzip des ästhetischen Urteils definiert: im Prinzip der Freiheit. Das ist nun keine ästhetische Begriffsblase. Das Prinzip der Freiheit ist vielmehr auf merkwürdige Weise im Artefakt selbst sichtbar angelegt. Wie wir sahen, offeriert der hochklassische Körper dem Betrachter in seiner logischen Konstruktion zum einen verstandesbasierte Strukturen und normative Begrifflichkeiten, etwa den Begriff der Einheit, der Ordnung oder des anatomischen Systems. Gleichzeitig bietet er zum anderen eine Vielfalt an wechselnden Formen, Konstellationen und Situationen. Diese Modelle der klassischen Bildproduktion bewegen sich dabei ganz im Bereich dessen, was Kant unter konkreter sinnlicher Anschauung versteht – die sicht- und sogar fühlbaren, sich überlagernden und durchkreuzenden Konturen und Volumina, die Formen der Augen und Zehen und so weiter.

In klassischen Körperbildern wie demjenigen des Doryphoros des Polyklet stoßen nun normative Inhalte und natürliche Gegenstände, abstrakte Bezugssysteme und konkrete Bildpräsenz in ganz besonders drastischer Weise aufeinander. Die Statuen spitzen diese Fundamentalkategorien sichtbar auf harte Gegensätze zu: auf gegensätzliche Phänomene, die einerseits dem kantschen Erkenntnisvermögen der visuellen, nichtsprachlichen Einbildungskraft, andererseits dem Gegenstück des begriffsbezogenen Verstandes zuzuordnen sind. Gemeinsam provozieren sie das, was Kant als »Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen«¹⁰ im ästhetischen Reflexionsurteil bezeichnet; also die Empfindung, die das »harmonische Spiel der beiden Erkenntnisvermögen der Urteilskraft, Einbildungskraft und Verstand, im Subjecte bewirkt«.¹¹ Die Wahrnehmung oszilliert auf besonders extreme Weise zwischen beiden Polen und sie tut es – auch im Sinne Schillers und auch im Sinne des viel späteren, wittgensteinschen Aspektsehens – in freiem Spiel.

Dieser provokante Kern der klassischen Ästhetik, den wir zu skizzieren versuchten, hatte drastische Folgen. Nehmen wir als Beispiel die Medienprofis der Französischen Revolution. Sie instrumentalisierten den ästhetisch rigoros auftretenden Wahrheitsgehalt der klassischen Form, vor allem aber aktualisierten sie ihn, indem sie die Fesseln jeder antiquarisch kleinkarierten Gelehrsamkeit sprengten. Die Rede ist hier nicht nur von plakativen Ikonographien, von narrativen »role models« fürs Volk, wie beispielsweise dem Freiheitsheld Brutus, welche die Antike natürlich auch bereithielt. Den Revolutionären war klar, dass eine radikal klassizistische Ästhetik, wie sie Jacques-Louis David mit den Horatiern kurz vor der Revolution vorgeführt hatte, in ihrer radikal erhabenen Wirkungsästhetik die einzig angemessene Ausdrucksform des gleichermaßen radikalen, politischen Umsturzes war. Analog zu den immer blutigeren Aktionen der Revolutionäre steigerte David die Drastik der Klassischen Prinzipien in den Neunzigerjahren um ein weiteres Mal. Im »Tod des Marat« von 1793 war es nicht allein der aktuelle Bildinhalt, der dieses Gemälde zur Ikone seiner Zeit werden ließ (Abb. 3). Es war vielmehr die Apotheose dessen, was Alois Hirt wenige Jahre zuvor empirisch ziemlich genau beschrieben hatte: die Erzeugung einer emotionalen Bildgewalt, die auf rationalen Bildstrategien von konsequenter Einfachheit – wie etwa der fast unerträglichen Leere der Wand –, auf schärfsten formalen und farblichen Gegensätzen, auf präzisester Anatomie, vor al-

lem aber auf dem normativen Objektivitätsanspruch beruhte, den all diese Paradigmen beanspruchen. Im Motiv des toten Revolutionärs mündet die sublime Normativität der klassizistischen Ästhetik in einen beispiellosen ethischen Appell.



Abb. 3: Jacques-Louis David, *Der Tod des Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste

Nach 1789 konnte die klassische Ästhetik des Ancien Régime auf diese Weise ganz unkompliziert zum Stil der Revolution werden. Ihre Einfachheit, etwa in der dorischen Ordnung, verbannte den verschwenderischen Potlatch des unterdrückenden Adels; und das Prinzip der Einheit visualisierte die Égalité der Revolution nicht nur symbolisch, sondern vor allem als ganz konkrete, unmittelbar wirksame ästhetische Wirkung.

Neben der Gewalt der visuellen Effekte gab es aber noch eine andere Eigenschaft, welche die Klassik den Revolutionären als emblematische Ästhetik des Progressiven empfahl: das vorhin erläuterte, empirische Fundament ihrer logischen Bezugssysteme.

Die klassische Form leitet sich, wie wir sahen, im Kern von abstrakten mathematisch-physikalischen Regeln ab: von Prinzipien, die den empirisch erfassbaren Kosmos durchdringen und auf die sich jeder vernünftige Mensch einigen kann und auch muss. Sie beruht eben nicht auf hierarchisch etablierten, politischen, nationalistischen, religiösen oder anderen Zuschreibungen.

Eigentlich müsste diese visualisierte Radikalität des klassischen Wahrheitsanspruchs im gegenwärtigen Gesellschaftskontext in noch viel stärkerem Maße auf Zustimmung stoßen. Wenn es überhaupt künstlerische Ausdruckssysteme gibt, welche die fundamentalen Prinzipien einer offenen, auf Vernunft und dem Streben nach Wahrheit beruhenden, demokratischen Gesellschaft im Bild überzeugend repräsentieren kann, dann gehört die klassische Ästhetik in jedem Fall dazu. Und zwar unter anderem deswegen, weil sie sich im Kern auf die empirisch nachweisbaren, physikalisch-mathematischen Prinzipien der Welt zurückführt und nicht auf fließende, ideologische oder metaphysische ›Zuschreibungen‹ oder ›Erzählungen‹ – und vor allem, weil sie das Prinzip der Freiheit offensiv vertritt.

An den neuzeitlichen Anfängen der Diskussionen um Freiheit und Demokratie stand die klassische Form als radikale, moralische und politische Aktualität der Aufklärung. Lange bevor der sture Akademismus des neunzehnten Jahrhunderts die klassische Ästhetik als Sinnbild geistiger und gesellschaftlicher Erstarrung nachhaltig und bis heute kompromittierte, hatten die Protagonisten der Aufklärung in aller Klarheit erkannt: Die gewaltige visuelle Durchschlagskraft der Klassik ist nichts anderes als ein sichtbarer, aufrüttelnder, inspirierender und gleichzeitig kompromisslos konsequenter Ausdruck des freien Denkens, des freien Handelns und der universellen Forderung nach den Idealen der Wahrheit und Menschlichkeit. Es liegt nicht zuletzt in der Verantwortung der archäologischen Wissenschaft, über die historischen und ästhetischen Grundlagen dieser zutiefst fruchtbaren Sprengkraft aufzuklären.

Anmerkungen

- 1 Hirt 1786.
- 2 Hirt 1786, 175.
- 3 Hirt 1786, 175.
- 4 Hirt 1786, 177.
- 5 Hirt 1786, 179.
- 6 Hirt 1786, 179.
- 7 Hirt 1786, 177.
- 8 Hegel 1986 (Zweiter Teil, Erster Abschnitt).
- 9 Varro bei Plin. nat. 34, 56.
- 10 Kant 1790, Zweites Buch § 45.
- 11 Kant 1790.

Literatur

- Hegel 1986: G. F. W. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (Frankfurt 1986)
- Hirt 1786: A. Hirt, Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler, Der Teutsche Merkur vom Jahre 1786, 1, 169–186
- Kant 1790: I. Kant, Kritik der Urteilskraft (1790)

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Paris, Musée du Louvre Inv. 3692. Abbildung: Jacques-Louis David, Public domain, via Wikimedia Commons
- Abb. 2: Minneapolis Institute of Art Inv. 86.6. Abbildung: Public domain, via Wikimedia Commons
- Abb. 3: Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste Inv. 3260. Abbildung: Public domain, via Wikimedia Commons

