

TALLINNA ÜLIKOOL  
SOTSIAALTEADUSTE DISSERTATSIOONID

UNIVERSITÄT TALLINN  
DISSERTATIONEN IN SOZIALWISSENSCHAFTEN

**KLASSIZISMUS:**  
**Die Rhetorik des menschlichen Körpers in Kanones**  
**der klassizistischen bildenden Kunst**

Analytische Übersicht

**LINNAR PRIMÄGI**

 **TLÜ KIRJASTUS**

TALLINN 2005

Abteilung Psychologie, Fakultät für Sozialwissenschaften, Universität Tallinn, Tallinn, Estland

Dissertation zur Verteidigung (PhD in Psychologie) von dem Doktorenrat für Sozialwissenschaften der Universität Tallinn am 18. November 2005 zugelassen

Opponenten: Peeter Tulviste (außerordentlicher Professor für Kulturpsychologie der Universität Tartu; PhD in Psychologie),  
Elena Grigoreva (Lektor für Semiotik der Universität Tartu; PhD in Semiotik und Kulturologie)

Die Verteidigung findet am 22. Dezember 2005 um 11.00 an der Universität Tallinn im Raum K-318 statt

Gedruckt:  
OÜ VALI PRESS trükikoda  
Pajusi mnt 22  
48104 PÕLTSAMAA

ISBN 9985-58-398 (Druck, Monographie)

ISSN 1736-0730 (*online*, PDF)  
ISBN 9985-58-399-X (*online*, PDF)

Autorenrecht: Linnar Priimägi, 2005  
Autorenrecht: Universität Tallinn, 2005

# INHALT

BEZÜGLICHE PUBLIKATIONEN DES DISSERTANTEN .....	4
ÜBERSICHT ÜBER DEN INHALT DER ARBEIT .....	5
1. Vorwort .....	5
2. Einleitung .....	5
3. Teil 1: Rhetorik .....	5
4. Teil 2: Aus der Geschichte des Klassizismus .....	5
5. Teil 3: Die Kanones des Klassizismus .....	6
5.1. Polyklet und die Pose .....	6
5.2. Phidias und das Ensemble .....	8
5.3. Raphael und das Nackte .....	10
5.4. Poussin und das Expressive .....	10
5.5. Winckelmann und das Literarische .....	11
5.6. David und das Theatralische .....	12
5.7. Hildebrand und die Sichtbarkeit .....	12
6. Zusammenfassung .....	13
AUSSICHTEN ZUR WEITEREN ERFORSCHUNG DES THEMAS .....	14
KOKKUVÖTE .....	14

## AUSSICHTEN ZUR WEITEREN ERFORSCHUNG DES THEMAS BEZÜGLICHE PUBLIKATIONEN DES DISSERTANTEN

- I. Mälestusi Euroopast. Tallinn (Vagabund) 1995.
- II. Reklaamikunst. Tallinn (BNS) 1998.
- III. Klassikaline kultuuriteooria I. Tallinn (CD-ROM) 2001.
- IV. Об одной культурно-типологической параллели (Великая французская революция и немецкая классическая философия). *Тезисы докладов научной конференции “Великая французская революция и пути русского освободительного движения” 15–17 декабря 1989 г.* Tartu (Тартуский университет, Кафедра русской литературы), с. 55–60.
- V. Das Wortphänomen und die Wiederkunft der Musik. Zum geistesphänomenologischen Hintergrund der Hegelschen Ästhetik. = **Madis Kõiv** (Hg.): *Jahrbuch der Estnischen Goethe-Gesellschaft*. 1991 Tartu: Eesti Goethe-Selts, S. 97–101.
- VI. Apollo – Kristus. Albrecht Düreri sullejoonistusest *Apolo*. *Akadeemia*, nr. 8, 1994, lk. 1593-1621, 1753 (saksakeelse resümeeaga).
- VII. Lõpmatu 14. *Akadeemia* 2002, nr. 10, lk. 2122–2129. The infinite 14. *Akadeemia* XIV (2002), no. 10, p. 2209–2210.
- VIII. Pure visual metaphor. Yuri Lotman’s concept of rhetoric in fine arts. *Semiootika* 30:2. Tartu 2002, lk. 725-741.
- IX. Stendhali “punane” – tsitaat või sümbol? *Akadeemia* 2002, nr. 6, lk. 1231–1242.
- X. Sotsialistlik realism. = **Reet Mark** (koostaja): Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis. 30. august 2002 – 5. jaanuar 2003. Näituse kataloog ja artiklid. Tartu (Tartu Kunstimuuseum) 2003, lk. 7–28.
- XI. Sotsialistlik biidermeier. = **Reet Mark** (koostaja): Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis. 30. august 2002 – 5. jaanuar 2003. Näituse kataloog ja artiklid. Tartu (Tartu Kunstimuuseum) 2003, lk. 67–87.
- XII. André Durand’s *Kronos* (2004). [http://www.durand-gallery.com/pages/level\\_2/new/kronos.html](http://www.durand-gallery.com/pages/level_2/new/kronos.html).
- XIII. *Der Fall Wagner: Juri Lotman ja Sigmund Freud*. = **Jaan Kangilaski** jt. (koost.): Püsimatu *metaphysicus*. Madis Kõiv 75. Tartu (EYS Veljesto Kirjastus) 2004, lk. 259–275.
- XIV. ONCE MORE ON THE CONCEPTS “GLORY” AND “HONOUR” (reflected in ancient fine art motives). *Semiootika*. Tartu 2005. (In press.)

## ÜBERSICHT ÜBER DEN INHALT DER ARBEIT

Im **VORWORT** (§1-10) wird auf die Aktualität des Themas “Klassizismus” in der Kultur des Anfangs des XXI. Jhs. gewiesen.

Jedoch wird es immer klarer, daß die an der modernistischen Kunst geschulte Kunstwissenschaft der adäquaten Behandlung des Themas nicht gewachsen ist.

Deswegen benötigt sie eine Revision und Erneuerung des begrifflichen Apparats.

In der **EINLEITUNG** (§11-37) werden die zur Analyse des Klassizismus nötigen Grundbegriffe – “Kanon”, “der menschliche Körper”, “die bildende Kunst” und “Klassizismus” – erklärt.

Als klassizistisch kann man nur ein solches Werk auffassen, das sich irgendwie auf ein antikes Kunstwerk bezieht – entweder auf der ganzen oder auch nur auf einem Teil der Bildfläche. Das Bildzitat tendiert notwendig zur Reduktion, weswegen der Klassizismus sich immer kanonisch läutert und figurativ verarmt.

Die Zeitweiligkeit der klassizistischen Kunstperioden erfordert es, den Begriff auch bezüglich der historischen Dynamik zu bestimmen. Wenn der Klassizismus sich als eine Art von Gleichgewicht auffaßt, könnte man anhand von drei Arten des Gleichgewichts drei Phasen des Klassizismus modellieren: der archaische Klassizismus (als Übergang vom labilen Gleichgewicht ins indifferente), der manieristische Klassizismus (als Übergang vom indifferenten Gleichgewicht ins labile) und der stabile Klassizismus (zwischen den zwei indifferenten Gleichgewichtszuständen). Wenn man den Gleichgewichtszustand zwischen Archaismus und Manierismus, die aufgrund genügend kontrastiver formellen Charakteristika bestimmbar sind, als einen mittleren Bereich auf der sie verbindenden Achse modelliert, dann erschließt sich der wesentliche Unterschied zwischen “Klassik” und “Klassizismus”: die Klassik ist die Tendenz der archaischen Kunst zum Manier, der Klassizismus die Tendenz der manierlichen Kunst zum Archismus.

**TEIL 1: RHETORIK** (§38–48) behandelt die Konzeption der visuellen Rhetorik in der Kunsttheorie des XX. Jhs. Hauptsächlich hat die Kunsttheorie des XX. Jhs. im Bildtext ein direktes Analogon des verbalen Textes gesehen (nur Walter Benjamin hat seine “Aura”-Theorie nach der Wirtschaftslehre von Karl Marx entwickelt) und die Methoden der Analyse des verbalen Textes mechanisch auf die Analyse des Bildtextes übertragen. Auch die visuelle Rhetorik wurde als ein Analogon der verbalen begriffen. Dieser verbalistischen “Sekundärrhetorik” stellt sich die von Juri Lotman erschlossene bildeigene “Primärrhetorik” zur Seite.

Theoretisch gibt J. Lotman nicht nur die semiotische Gleichrangigkeit des Visuellen und des Verbalen, sondern sogar die Priorität des Visuellen in der Kunst überhaupt zu. Jedoch ist er Literaturwissenschaftler geblieben und das Material der bildenden Kunst hat sich in seinem Werk nie verselbständigt.

Im Vergleich zu seinen Kollegen Linguisten und Literaturwissenschaftler, die die “Tartuer-Moskauer Schule” bildeten, hat sich der Gedanke J. Lotmans auf einem viel weiteren Kulturgebiet bewegt. Aber die Übertragung seiner kultursemiotischer Konzeptionen, darunter der Konzeption der “primären Rhetorik”, wird anhand von klassizistischer Kunst erst in der hiesigen Untersuchung unternommen.

**TEIL 2: AUS DER GESCHICHTE DES KLASSIZISMUS** (§49–55) charakterisiert den endemischen **griechischen** Klassizismus als Zitatkunst, den **römischen** Klassizismus als Klassizismus par excellence und den **Renaissance**-Klassizismus als ein Derivat des römischen.

Aus der **Neuzeit** wird *la querelle des anciens et des modernes* als eine Diskussion über die ästhetische Legitimität des Klassizismus erörtert.

Zum ersten Mal wird systematisch die Ästhetik des **Weimarer Klassizismus** in der bildenden Kunst behandelt – bisher hat man in dieser Kulturbewegung vorwiegend (oder sogar alleinig) ein literarisches Phänomen gesehen.

Erstmalig wird der ästhetische Kern der Klassizismen des **XX. Jhs.** – der nationalsozialistischen Reichskunst und des sozialistischen Realismus dargestellt.

In der Behandlung der **nationalsozialistischen Reichskunst** wird zwischen der Kulturpolitik der NSDAP, der in Deutschland 1933-1945 geschaffenen Kunst und der nationalsozialistischen Ästhetik unterschieden. Die Behandlung der Kulturpolitik, die bisher der Hauptgegenstand in der Untersuchung der Kunst des Dritten Reichs gewesen ist, gehört in die politische Geschichtswissenschaft, die Kunst aus den Jahren der NS-Regime ins Gebiet der Kunstgeschichte und die Ästhetik erfordert eine kunsttheoretische Analyse.

Im Dritten Reich hat es zwei parallele Kunstpraktiken gegeben: die klassizistische nationalsozialistische Reichskunst und die Heimatkunst, die in der Nachromantik wurzelt und als der “nationalsozialistische Biedermeier” aufgefaßt werden kann.

Der **sozialistische Realismus** wird als ein Kanon begriffen, der in der sowjetischen bildenden Kunst in den Jahren 1934-1953 gegolten hat, dessen Vorgeschichte jedoch schon mit den Kunstanschauungen der Klassiker des Marxismus-Leninismus sowie der ersten sowjetischen Kunstpolitiker beginnt und dessen Nachgeschichte bis zum Zerfall des sozialistischen Weltlagers am Ende der 1980er Jahre gedauert hat.

Die Dekanonisierung des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Kunst hat nach dem XX. Kongress der KpdSU (1956), der die Periode des Stalinismus beendet hat, angefangen. Dadurch hat auch das Ideal der stalinistischen Reichskunst an Gültigkeit verloren – zwar eher in der Literatur als in der bildenden Kunst.

Anders hat sich das Los des Kanons des sozialistischen Realismus in den politischen Satellitstaaten der UdSSR gestaltet. In der DDR z.B. wurden die Forderungen des sozialistischen Realismus seit 1957 sogar erhärtet.

Der sozialistische Realismus entpuppt sich als Klassizismus aufgrund von mehreren wesentlichen Merkmalen. Klassizistisch sind im Kanon des sozialistischen Realismus sowohl die Hierarchie der Genres und der Kunstarten sowie die Wertung der antiken Kunst als des Maßstabs für die künstlerische Qualität der Menschendarstellung.

**TEIL 3: DIE KANONES DES KLASSIZISMUS (§56–95)** bildet den wissenschaftliche Hauptteil der Untersuchung. Anhand der Rhetorikkonzeption J. Lotmans werden hier sieben Kanones erforscht.

Die Kunstgeschichte hat die reinsten oder markantesten Beispiele der klassischen/klassizistischen Kunst kanonisiert. Man kann in diesem Prozeß drei Bildhauer, drei Maler und einen Kunsthistoriker besonders hervorheben:

- Polyklet (ca.480-ca.430 v.u.Z.),
- Phidias (ca.490/80-430/20 v.u.Z.),
- Raphael (1483-1520),
- Nicolas Poussin (1594-1665),
- Johann Joachim Winckelmann (1717-1768),
- Jacques-Louis David (1748-1825),
- Adolf von Hildebrand (1847-1921).

Mit jedem von ihnen verbindet sich eine theoretische Erbschaft, in dessen Zentrum ein der klassizistischen Ästhetik grundlegender kritischer Begriff steht:

- bei Polyklet die **menschliche Figur** und ihre Darstellungsweise (§ 56-66),
- bei Phidias die Problematik der **figuralen Komposition** (§67-72),
- bei Raphael die Frage des **Nackten** (§73-78),
- bei N. Poussin die Zulaßbarkeit des **Expressiven** (§79-84),
- bei J. J. Winckelmann das Problem des **Literarisch-Thematischen** (§85-87),
- bei J.-L. David die Ästhetik des **Theatralischen** (§88-91),
- bei A. von Hildebrand die Thematik der **Sichtbarkeit** (§92-95).

### **Polyklet und die Pose (§56–66).**

Der menschliche Körper ist eine anatomische und im Gravitationsfeld natürlich ponderierte Konstruktion mit begrenzter Anzahl der möglichen Lagen. Dadurch ist sie posenmäßig determiniert.

Es gibt zwei Typen von Ponderierung: gleichmäßige und ungleichmäßige (unter der letzteren noch balancierte und unbalancierte) Ponderierung.

Das Ponderationssystem, der logische Aufbau der Körpers äußert sich als Körperlogik, dessen Mißachtung zur unnatürlichen Menschendarstellung führt. Die Lage des Körpers wird dadurch aggregat. Die klassische und klassizistische Kunst behandelt die Ponderierung des menschlichen Körpers systematisch (und nicht aggregat wie die archaische/archaistische Kunst) und strebt in dessen Darstellung die posenlogische Klarheit (nicht Kompliziertheit und Unklarheit wie die manierliche/manieristische Kunst) an.

Als "Kanon", d.h. "Vorbild", "Anleitung", wird in der Kunstgeschichte die Statue "Speerträger" (450/40 v.u.Z.) von Polyklet hingestellt.

Den Anstoß zur Formulierung des "polykletischen Kanons" hat Gaius Plinius Secundus d.Ä. gegeben: Man hat seinem Werk *Naturalis historia* (77 v.u.Z.) unbegründeterweise entnommen, daß Polyklet im "Speerträger" das Vorbild der Proportionierung des menschlichen Körpers geschaffen habe.

Es ist jedoch nicht feststellbar, daß die Künstlerkollegen des Polyklet massenweise untersetzte dorisch proportionierte Figuren geschaffen hätten. Vielmehr hat die Pose, der äußerste Kontrapost des Speerträgers, Nachahmung gefunden.

In der antiken Skulptur stellen "Der Knabe von Kritios" (ca.480 v.u.Z.) und "Der Speerträger" zwei Grenzen dar: das Werk des Kritios das erste Anzeichen und dasjenige des Polyklet die letzte Möglichkeit des Kontrapostes.

Die Lage des Spielbeins im Raum wird nur durch das Becken determiniert: das vom Körpergewicht befreite Bein kann man prinzipiell in beliebiger Richtung ausstrecken. Jedoch stellt sich gleich die Grenze der Freiheit des Spielbeins heraus, sobald das Spielbein an der Standfläche haftet: es kann nicht weit genug ausgestreckt werden, ohne daß es wieder zum Standbein wird.

Der äußere Zuschauer kann das Schema des menschlichen Körpers als einen Zustand des anatomischen Systems beschreiben. Der Mensch selbst betrachtet den Zustand seines anatomischen Systems introspektiv als das innere Schema, das aus statischen und kinästhetischen Wahrnehmungen besteht.

Die statischen und kinästhetischen Wahrnehmungen des äußeren Betrachters werden hauptsächlich von der Kontur gelenkt. Da die klassische/klassizistische Kunst der Kontur den Vorrang vor der Farbe gibt, erfolgt daraus ein wesentliches ästhetisches Merkmal: im Unterschied zur nichtklassizistischen aktiviert die klassizistische Darstellung des menschlichen Körpers im weitaus größerem Ausmaß das innere Körperschema des Betrachters und damit die haptische, korporale Wahrnehmung der Darstellung. Der Betrachter des klassizistischen Kunstwerkes setzt das äußere Körperschema des dargestellten Menschen in sein eigenes inneres Körperschema um und wird dadurch befähigt, fiktive statische und kinästhetische Wahrnehmungen zu empfinden.

Die Posenmuster, die sich aus Konturknoten bilden können ihrer Kompliziertheit nach in drei Gruppen geteilt werden: die archaische "Nullpose" (Kontur ohne Knoten), die klassische Pose (einfache Kontur) und die komplizierte, manierliche Pose (Kontur voller Knoten).

Danach kann man die Posendarstellungen des menschlichen Körpers ebenfalls in drei Gruppen teilen: archaische Figuren (der "Kouros von Volomandra", 570/60 v.u.Z.), klassische (der "Diademträger von Delos", V. Jh. v.u.Z.) und manieristische Figuren ("Pothos/Sehnsucht" von Skopas, 350/300 v.u.Z.).

Da die Pose ein ponderatives Phänomen ist, kann ihre Vektorenstruktur in der Kunst nicht unabhängig von der Gravitation betrachtet werden, die in die fiktive Wirklichkeit des Werkes durch die Übertragung des Körperschemas des Betrachters eingepflanzt wird. Gerade die Vorstellung von der Balanciertheit der Figur im intensionalen Werkraum bildet die Auffassung der Vektorialität des Körperschemas, der potentiellen Dynamik der statischen Abbildung.

Der statische menschliche Körper nimmt einen bestimmten maximalen potentiellen Raum inne, dessen Grenzen in einer Ebene vom sogenannten Vitruvischen Mann angezeigt werden. Keine der Lagen des Menschen kann außerhalb dieser Grenzen dieses Eigenraumes seines Körpers stattfinden. Die Beweglichkeit des menschlichen Körpers ist kontinual: die Gliedmaßen zeichnen im Eigenraum des Körpers ununterbrochene Trajektorien. Auf diesen Trajektorien befinden sich bestimmte Fixpunkte, deren Kombination eine Pose heißt; dagegen in den Punkten, die zwischen diesen Fixpunkten liegen, bildet die Lage der Gliedmaßen keine Pose. So entsteht aus den möglichen Posen des menschlichen Körpers ein gewisses Netzwerk von Lagen, wobei der Übergang von einer Pose in die andere "nichtposische Lagen" durchläuft.

Posen sind die als kunsthistorische Zitate fixierte Knotenpunkte, um die sich bestimmte Bedeutungen konzentrieren. Aus diesen "Foci" der Körperlagen und ihren Übergängen besteht das "Netzwerk von Posen".

Die Übergänge von einer Pose zur anderen sind nicht ganz willkürlich. Man kann die Hypothese aufstellen, daß die Transformation einer Pose in eine andere nicht immer auf dem kürzesten Wege erfolgt, sondern es bestehen zwischen ihnen gewisse "Modulationsregeln" (die sich z.B. beim Hinhocken oder Sich-Hinlegen kundtun).

Jeder Posenfokus wird von einem Bedeutungsfeld umgeben. Beim Übergang aus der Ausgangspose in die Zielpose beginnt sich der Sinn der Ausgangspose aufzulösen, sobald die Körperlage den Focuspunkt verläßt. Ab eine bestimmte Grenze "betritt" die Körperlage das Bedeutungsfeld einer anderen, der Zielpose. So kann man sagen, daß das Bedeutungsfeld der Pose weiter ist als die Pose selbst und die semantische Interpretation der Pose tendiert zum nächsten Focuspunkt, der als kunsthistorisches Zitat erkannt wird. Die Grenzen der Posenbedeutungsfelder sind nicht scharf, sondern bilden verwischte Übergangszonen, wodurch sie zu Phänomenen der primären Rhetorik gehören.

Das Posenzitat bleibt das fundamentale Kennzeichen des Klassizismus. Der reine Klassizismus zitiert klassische Posen, der archaische Klassizismus archaische und der manieristische Klassizismus manierliche Posen.

### **Phidias und das Ensemble (§67-72)**

Wegen des Abhandenseins von konkreten Einzelwerken hat sich Phidias in der europäischen Kunstwissenschaft als "der größte Künstler als solcher" und das Gleichnis der antiken Kunst überhaupt etabliert.

Es gilt zwischen zwei Arten von Größe zu unterscheiden: die extensionelle Größe (im Raum des Betrachters) und die intensionelle Größe (in demjenigen des Bildes).

Der natürliche Maßstab des Menschen ist sein eigener Körper: er mißt alle Maße, insbesondere der Darstellungen des menschlichen Körpers, mit sich selbst, und teilt Figuren in "lebensgroße" und "überlebensgroße". Die Monumentalität der menschlichen Figur ist eine raumsyntaktische künstlerische Qualität.

Innerhalb der Paradigma der menschlichen Figur entspricht der Ungleichmäßigkeit des Formats die Disproportion, die Vergrößerung bzw. Verkleinerung der einzelnen Körperteile. Die Ästhetik der klassischen/klassizistischen Kunst schließt jedoch alle rhetorischen, eine selbständige Bedeutung tragenden, karrikaturhafte Disproportionen aus.

Das Großformat unterscheidet sich vom Kleinformat durch einen gewissen psychologischen Ernst, eine Ernsthaftigkeit, ein Ernst-zu-Nehmen. Aus dem psychologischen Format schöpft die Tragik ihren hohen Wert in der klassizistischen Ästhetik, in der manieristischen Kunst aber wird aus demselben Grunde dem Erhabenen Vorrang vor der Komik gegeben.

Ein monumentales Werk ist auch der mehr als 160 m langer Parthenon-Fries, der ebenso die Proportionsproblematik thematisiert. Jedoch wird die Monumentalität dort nicht ein Problem der Proportion, sondern der Menge (ca. 360 menschliche und 250 tierische Figuren) sein. Dieses Werk von Phidias versinnbildlicht die klassische numerische Rhetorik in der bildenden Kunst.

Die Rhetorik der Zahl auf dem Bild entsteht durch die Metonymie (*pars pro toto*). Der dänische Kunstwissenschaftler Julius Henrik Lange hat darauf hingewiesen, daß die Reduplikation, die mechanische Wiederholung des Bildnisses das archaische Verfahren zur Bildung von Figurengruppen ist. Da aber *pars pro toto* durch die gegenseitige teilweise Zudeckung der Figuren erzielt wird, gehört es zum Instrumentarium der manierlichen Kunst. Die Archaik aber wird durch entgegengesetzte Metonymik, *totum pro parte*-Rhetorik charakterisiert: jeder Kouros als abgeschlossenes Werk funktioniert als ein Teil des ziemlich einheitlichen, jedoch offenen Korpus der Kouroi. Das klassische Menschenbild tritt als ein verallgemeinerndes Bildnis als unikale Totalität (*totum pro toto*) auf.

Das Ensemble ist eine Abart der künstlerischen Struktur, wo zugleich ein jedes Element extra als auch die aus ihnen gebildete Struktur als ganze künstlerisch markiert sind. In bildenden Künsten müssen gleichzeitig sowohl kompositionelle Elemente als auch ihre Zusammengehörigkeit unterscheidbar sein.

Das Gleichgewicht der Markiertheit von der Gesamtkomposition und ihrer Elemente macht aus dem Ensemble das kompositionelle Grundprinzip der klassischen/klassizistischen Kunst.



Das Kriterium Ensemble erlaubt es, zwischen verschiedenen Kunstmodi zu unterscheiden, ausgehend von den räumlichen Gegebenheiten der Werke.

Das archaische Kunstwerk ist bezüglich des umgebenden Raumes indifferent. Das erklärt sich durch seinen locushaften Ursprung. Die archaische Skulpturgruppe ("Kleobis und Biton" des Polymedes, ca.580 v.u.Z.) besteht aus selbständigen Figuren, die keinen Bezug zum umgebenden Raum oder zueinander haben und von denen eine jede auch für sich allein stehen könnte.

Das klassische Werk bildet eine selbständige Raumstruktur.

In der archaischen Klassik (und im archaistischen Klassizismus) besteht diese Raumstruktur aus selbständigen Elementen. Die archaisch-klassische Skulpturgruppe ("Tyrannentöter" von Kritios und Nesiotes, 477/76 v.u.Z) ist aus separaten Figuren zusammengestellt, die "von der Distanz kongruieren".

In der manierlichen Klassik (und im manieristischen Klassizismus) aber ergibt sich die Raumstruktur des Werkes aus gegenseitig abhängigen Elementen. In der manieristischen klassischen Gruppenskulptur ("San Ildefonso-Gruppe", IV. Jh. v.u.Z.) werden die Figuren durch Pose (z.B. durchs Aneinanderlehnen) und/oder gemeinsame Tätigkeit zusammengehalten, die die Grenzen des Werkes nicht überschreiten.

Das manierliche Werk hängt vom umgebenden Raum ab – entweder es von diesem Raum abhängt oder ihn zerstört, aber immer an ihm teilnimmt, sich mit ihm abgibt, ihn markiert und vergegenwärtigt. Das manierliche Werk ("Niobe mit ihrer Tochter", IV/III. Jh. v.u.Z.) weist deutlich außerhalb seines Werkraumes – sein künstlerischer Raum ist größer als das Werkraum. Das Werk wird kompositionell abgeschlossen sein nur, indem man gewisse imaginäre Gegebenheiten mit hineinbezieht (bei "Niobe mit ihrer Tochter" bogenschießende Diana und Apoll, die schon ursprünglich im Werkganzen gar nicht mitgebildet waren). Die manieristische Menschendarstellung weilt im unterstützten Gleichgewicht, so daß die Ponderation den Raum außerhalb der Figur ins Werk integriert.

Der Parthenon-Fries bietet ein Beispiel der manierlichen Klassik, wo eine selbständige, thematisch einheitliche Raumstruktur (intensionale Welt) geschaffen wird, die die Abhängigkeit vom äußerlichen (extensionalen) Raum in Erwägung zieht, jedoch nicht von ihm abhängt, und wo die Menschenfiguren keine metonymische rhetorische Zahl, sondern ein Ensemble darstellen, indem sie ihre Individualität beibehalten. Der Parthenon-Fries des Pheidias bildet aus gegenseitig unabhängigen Elementen eine unabhängige in sich geschlossene Struktur.

Aber außer diesen formellen Merkmalen wird das Ensemble, der zentrale Begriff im "Kanon des Phidias", auch eine inhaltliche Dimension – die Aufeinanderbezogenheit der Figuren durch Tätigkeit im intensionalen Bildraum.

Die in der intensionalen Welt des Werkes dargestellten Kommunikationsmodelle kann man als dyadische Systeme von gegenseitigen Beziehungen auffassen, wobei jedes Mitglied der konkreten Dyas zugleich auch dyadische Partialsysteme mit anderen dargestellten Figuren bilden kann.

Das Kunstwerk kann sowohl logische (digitale, verbale) wie auch analoge (auf der Kontinuität beruhende, bildliche) menschliche Kommunikation modellieren. Die logische Kommunikation wird in der bildenden Kunst sekundärrhetorisch modelliert, analoge Kommunikation dagegen primärrhetorisch.

In Werken der bildenden Kunst kann man vier Arten des Tätigkeitszusammenhangs unterscheiden: Untätigkeit, Paralleltätigkeit, gemeinsame Tätigkeit und gegenseitige Tätigkeit.

Kunsthistorisch hat sich das untätige Nebeneinander der Figuren durch die Paralleltätigkeit zur gemeinsamen und gegenseitigen Tätigkeit entwickelt. Die Phasen dieser Entwicklung formen auch die Vorstellung von der Ersetzung der Archaik durch Klassik und später durch Manier.

Die archaische Gruppenskulptur (die sowieso recht selten ist) wird durch das Fehlen von jeglicher Beziehung der Figuren zueinander, das "absolute Nebeneinander", die kollektive Untätigkeit charakterisiert.

Als nächster logischer Schritt entsteht in der Gruppe ein Verweis auf irgendein gemeinsames Ziel: die Posen der Figuren sind aufeinander eingestellt, jedoch nicht gegenseitig. Die Figurengruppe in Paralleltätigkeit ist anfänglich ornamentartig organisiert – die Reihe der sich wiederholenden Posen könnte man beliebig verlängern.

In der klassischen Skulpturengruppe bilden selbständige Elemente bereits einen Zusammenhang von neuer Qualität durch den gemeinsamen Sinn, die sich in der Paralleltätigkeit der Figuren kundtut.

Mit dem Manier entsteht in der Kunst die mehr oder minder offenbar situative gemeinsame Tätigkeit, die die Aufeinanderbezogenheit der Körperlagen verlangt.

### **Raphael und das Nackte (§73-78)**

Die offensichtliche Schüchternheit Raphaels dem nackten Körper gegenüber wurde kirchenpolitisch untermauert: das Tridentinum (bis 1564) hat im Rahmen der Gegenreformation die Aktdarstellung in der kirchlichen Kunst verpönt.

Damit hat sich die christliche Kirche von der antik-heidnischen Tradition entfernt und der jüdisch-orientalischen genähert.

Jedoch kennt die westliche Kultur neben der natürlichen Nacktheit auch die symbolische, die auch "heroisch" genannt wird.

Die Heroisierung wird in der bildenden Kunst durch Nacktheit ausgedrückt, weil diese Kondition den Menschen Göttern näherrückt. Heroen als Halbgötter behalten aber immer ihre Individualität bei, was zur Nacktporträtierung der entsprechenden Personen (meist von Herrschern) führt.

Die ideelle (göttliche) Nacktheit wird also mit dem richtigen Ebenbild vereint.

Dadurch wird sich unumgänglich die Frage nach dem göttlichen, d.h. idealen Körper aufgeworfen. Seit der Renaissance hat die europäische Kunst sich um ideale Proportionen des menschlichen Körpers bemüht. Entsprechende Vorstellungen haben natürlicherweise die Form des Kanons angenommen. Am vollkommensten äußert sich der klassische Kanon im entwickelten männlichen Körper (eines Epheben oder Erwachsenen). Der Klassizismus verbindet ihre Vorstellungen vom perfekten Menschenkörper eher mit dem Apoll von Belvedere als mit dem Speerträger des Polyklet. Ein altes und abgetragenes Menschenleib ist in der klassizistischen Kunst unangebracht. Das Heroische der Jugend ist ein typisches Kennzeichen der Klassizismen des XX. Jahrhunderts.

Die antike Orientation in der bildenden Kunst aller Zeiten fußt auf der immerwährenden Rückkehr zum nackten Menschen als dem hauptsächlichsten rhetorischen Ausdrucksmittel.

### **Poussin und das Expressive (§79-84)**

Das fortschrittliche künstlerische Denken des XVII. Jahrhunderts verbindet sich direkter oder indirekter immer mit dem Namen Nicolas Poussins.

Um seine eigenen zerstreuten Bemerkungen über Ästhetik der bildenden Kunst zu verstehen, muß man zum *Apparatum technicum* der klassischen Kunstwissenschaft Giorgio Vasaris greifen.

Als *natura* hat N. Poussin das überhaupt Darstellbare verstanden, jedoch hat der dem Menschen den ersten Platz unter den Objekten der bildenden Kunst eingeräumt. Die *idea* realisiert sich in der Wahl und in der Auslegung des Stoffes. *Disegno* (die Zeichnung), *grazia* (die Augenweide) und *decoro* (das Angebrachte) gehören alle zur Ausführung, in die N. Poussin einige in der klassischen Ästhetik bisher undenkbar neue Begriffe einführt, z.B. das Dynamische, das er mit dem Malerischen verbindet. Die wichtigste Zutat N. Poussins zur klassizistischen Ästhetik bleibt aber die Expressivität.

N. Poussin geht von der Herstellung des Gemäldes aus. Die Systeme der konstruktiven Prinzipien des Kunstwerkes hat er *Modi* genannt. Das sind Algorithmen der Wirksamkeit des Werkes. Die *Modi* bestimmen die rhetorische Aussage des Werkes und passen nicht zum beliebigen Werkinhalt. Die ziemlich vage Vorstellung N. Poussins von einem System der *Modi* scheint sich auf zwei Achsen – derjenigen der Aktivität-Passivität und derjenigen des Ernstes und der Freude abzuzeichnen. Im neutralen Mittelpunkt der beiden befindet sich der bescheidene dorische Modus. Wenn er ernst und passiv wird, entsteht der lydische Modus, wenn er heiter und passiv wird, hat man den hypolydischen Modus; den frygischen Modus bekommt man, wenn man das Werk ernst und aktiv gestaltet, und wenn sich das Aktive mit der Heiterkeit verbindet, hat man den jonischen Modus.

Der Name Poussin steht für den pathetischen Klassizismus. Zugleich hat auch der Traktat "Über Erhabenheit" des Pseudo-Longin an Popularität gewonnen. Dadurch hat sich die neue Ästhetik antike Legitimierung verschafft.

Man kann zwischen zwei Arten von Expressivität (Ausdruckskraft) in der bildenden Kunst unterscheiden: das Ausragen aus der geschlossenen Kontur (die Mißachtung der *cameo quality* Kenneth Clarks) und die theatralische Expressivität als *scorzo*.

Die klassische Ästhetik verlangt eine schlichte, ausgewogene Kontur, die die edle Einfachheit des Werkes schafft, indem sie alles Übermäßige abschneidet und ausschließt. Der expressive Umriß charakterisiert den Manierismus und zeigt sich in der Kunstgeschichte an der Grenze der Klassik.

Seit N. Poussin beschäftigt man sich in der bildenden Kunst systematisch auch mit der mimischen Expression. Charles Le Brun hat dieses Fachgebiet in den akademischen Lehrgang eingeführt.

In der primitiven Kunst (kykladische Kuroi, 2500/1100 v.u.Z.) hat der Ausdruck des menschlichen Gesichts nur die Signalfunktion der Anwesenheit, in der klassischen Kunst ("David" von Michelangelo, 1504) zeigt sich im Gesicht der Charakter, in der manierlichen Kunst aber die Laune ("Laokoon" von Hagesander, Athanodor und Polydor, ca.50 v.u.Z.).

Mit dem Namen N. Poussins verbindet sich auch die Diskussion der *Poussinistes* und der *Rubenistes* über die Expressivität des Kolorits.

Die Unanfechtbarkeit des poussinschen Kanons wurde erst durch J. J. Winckelmanns Rückkehr zur antiken griechischen Klassik in Frage gestellt. Diese Frage hat sich als die Frage um Laokoon aufgeworfen (Gotthold Ephraim Lessing *versus* J. J. Winckelmann 1755-1787 und J. W. von Goethe *versus* Aloys Ludwig Hirt 1797).

### **Winckelmann und das Literarische (§85-87)**

Johann Joachim Winckelmann kann als das Haupt des europäischen Klassizismus angesehen werden. Sein Werk ist der erste rein theoretische Kanon der bildenden Kunst. Sein persönlicher Geschmack bevorzugt die Form des Klassischen, die am Manier grenzt.

In "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) formuliert er die Grundformel des Klassizismus: "eine edle Einfachheit und eine stille Größe".

Eine Ästhetik im wahrsten Sinne des Wortes (als eine Lehre der Kunstwahrnehmung) legt J. J. Winckelmann in der "Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben" (1763) dar. Dabei nimmt er die aus der Ästhetik Immanuel Kants bekanntgewordene These vorweg, die Kunst habe keinen utilitären Zweck.

J. J. Winckelmann unterscheidet zwischen zwei Arten von Schönheit: das Naturschöne und das Kunstschöne. Das erstere wird von der naturalistischen (d.h. manieristischen) Kunst gepflegt, das letztere von der klassischen Kunst. Die "edle Einfachheit und stille Größe" schließen die übermäßige Expressivität aus der klassischen Menschendarstellung aus.

Der alleinige Träger der Schönheit in der Kunst ist der menschliche Körper. Die Alten haben dank dem günstigeren Klima den schönen Körper nach der Natur abbilden können, die Neueren müssen jedoch antiken Werken folgen.

Die antike Kunst hat J. J. Winckelmann in vier Perioden eingeteilt: die archaische Kunst (bis Phidias), die hohe Klassik (bis Praxiteles, Lysipp und Apelles), die manierliche Klassik (das Werk von Schülern der Vorherigen) und die Periode der Nachahmer bis zum völligen Verfall der Kunst. Nach demselben Schema versucht er auch die neuzeitliche Kunst zu gliedern.

Einen Grundstein der Ästhetik J. J. Winckelmanns bildet seine Lehre von der Allegorie in der bildenden Kunst. Im Anschluß an Aristoteles begreift er die Allegorie als die Geschichte in der Malerei. Jedoch faßt er diesen Begriff auch als einen Tropos, die erweiterte Metapher auf. In der Allegorie erblickt er das Mittel zur Erweiterung des Themenkreises der bildenden Kunst. Bei der Aufstellung dieser These umgeht er die Tatsache, daß die Allegorie eine kulturell feststehende begriffliche Bildung ist, die nicht willkürlich erschaffen oder umgemodelt werden kann.

Das Literarische wurde am Ende des XVI. Jhs. als die Abhängigkeit des Bildes vom verbalen (belletristischen) Text kanonisiert. In der bildenden Kunst äußert sich das Literarische im figuralen Inhalt.

Das Literarische der menschlichen Figur besteht in ihrer Bestimmbarkeit (Benennbarkeit) und in der Erzählung (der Geschichte). Aufgrund von diesen zwei Kriterien– der Konkretheit ihrer Realisierung nach

– kann man alle Bilder in vier Kategorien einteilen: illustrative (von einem einzigen Text abhängige) Bilder, thematische (von mehreren Texten abhängige) Bilder, sinnvolle (semantisierbare) und unbestimmbare Bilder. Die klassizistische Menschenfigur ist namentlich bestimmbar. Die Nomenklatur der Personen schöpft die klassizistische Kunst aus der antiken mythologischen oder historischen Tradition.

Die Nominierung der Figur kann auf dreierlei Weise erfolgen: entweder durch die Ähnlichkeit, mit Hilfe von Attributen oder durch die Tätigkeit. Der Klassizismus stellt hierbei strikte Anweisungen auf, deren Verletzung in den Manierismus führt. Die Nominierung ist ein sekundärrhetorischer Akt.

Mit der literarischen Bilderzählung (Geschichte) gipfelt die Hierarchie der Genres der klassizistischen Kunst. Die Erzählung stellt sich als die in der Komposition sichtbare Modellierung der Beziehungen von bestimmten Figuren dar.

### **David und das Theatralische (§88-91)**

Der Kanon Jacques-Louis Davids wird auch der Neuklassizismus genannt. Im XIX. Jh. hat sich der revolutionäre Neuklassizismus des XVIII. Jhs. in den Kaiserstil und nachher in den Akademismus ausgeartet.

Die kunsttheoretischen Ansichten J.-L. Davids sind in verschiedene Reden, Vorträge, Artikel und Notizen zerstreut, die sich meistens mit der Kunstpolitik abgeben. Als den zentralen ästhetischen Begriff, den seine Werke vermitteln, darf man das Theatralische erkennen.

Das Theatralische in der bildenden Kunst äußert sich in der offensichtlichen “zeigenden Haltung” des Autors oder der dargestellten Figuren. In dem Sinne zerstört das klassizistische theatralische Element die Genrehaftigkeit (die ungestörte fiktive Realität im Bildraum) des Manierismus.

Das Theatralische im Klassizismus besteht in der spezifischen Rhetorik als einer Art von Code-Bewußtsein. Da die Wirklichkeit und die Kunst im Klassizismus allgemein den Code des Theaters benutzen, wird dieses Code-Bewußtsein auch in der bildenden Kunst, insbesondere in der Malerei, aktuell: das Illusorische des Bildraumes stellt sich gleich bloß, sobald es sich auf der Bildfläche Bereiche mit unterschiedlichem Transformationscode finden. Die Verfremdung des Codes ruft das Bewußtsein der Codierung des ganzen Bildes wach.

Das Theatralische läuft auf die Frage hinaus, wo sich die Grenze im semiotischen Raum befindet. Da dieselbe Grenze auch den Klassizismus konstituiert, stellt sich das Theater als die dominante klassizistische Kunstart heraus.

Aufgrund der Positionierung der Figur auf der “Bühne des Bildes” unterscheiden sich die Skulptur und die Malerei. Bei der klassischen Rundskulptur – im Unterschied zum Gemälde und zum Relief – gehört die Positionierung nicht in die eigene Struktur des Werkes. Sobald es sich bei der Statue Anzeichen der Positionierung zeigen, kann man das Werk als unklassisch einstufen. Die klassische Skulptur tendiert zur Überwindung der äußeren Raumbegrenzung selbst bei Giebelfiguren.

Dasselbe gilt für die Malerei: das archaische Gemälde paßt sich den objektiven Raumbegrenzen an, das manieristische schafft sich diese Grenzen willkürlich, um Virtuosität zur Schau zu stellen.

Das Theatralische im allgemeinen stellt einen spezifischen Typus der kommunikativen Situation dar. Gerade das räumliche und zeitliche Getrenntsein des Objektes und des Subjektes der Kommunikation sowie des Subjektes und des Rezipienten der Kommunikation, das das Subjekt als einen Vermittler vergegenwärtigt, schafft in der bildenden Kunst den charakteristischen primärrhetorischen Gestus des Vorzeigens und theatralisiert den Autor. Derselbe Gestus als einer Figur im Bildraum zugeschrieben theatralisiert das Bild sekundärrhetorisch.

Das Theatralische als die den Bildraum markierende illusorische Durchbrechung der Bildfläche verwandelt den Bildraum in den Bühnenraum und den Bildrand ins Bühnenportal. Dabei weilt die archaische Figur autistisch im Jenseits, die manieristische verliert sich im Bildinnern, die klassische Figur aber balanciert auf der Grenze zwischen dem fiktiven Bildraum und dem realen Raum des Betrachters.

### **Hildebrand und die Sichtbarkeit (§92–95)**

Der “idealistische Klassizismus” wurde am Ende des XIX. Jhs. als Gegensatz zur neubarocken Kunst von Conrad Fiedler und Hans von Marées verkündet. Das Hauptwerk dieser Ästhetik ist Adolf von Hildebrands “Das Problem der Form in der bildenden Kunst” (1893).

Damit kanonisierte A. von Hildebrand das Ideal des optisch Einfachen, der visuellen Ausgeglichenheit, des ausschließlichen Werkinhalts und des klaren, leicht ablesbaren Figurenaufbaues. All diese Forderungen lassen sich unter dem "Reliefsprinzip" zusammenfassen.

Der zentralen Begriff des Reliefprinzips ist die Sicht, die nicht das auf dem Bilde dargestellte reale Objekt, sondern den fiktiven Betrachter im intensionalen Bildraum charakterisiert. Die Sichtbarkeit des Objekts wird durch den Blickpunkt (Blickwinkel) des Autors als eines fiktiven Betrachters im künstlerischen Raum des Werkes bestimmt. Da der Bildraum fiktiv ist, ist auch dieser Sichtpunkt eine bloße Fiktion.

Der Autor manifestiert sich durch den Sichtpunkt auf zweierlei Weise: indem er erstens sich als Betrachter fixiert und zweitens als Vorführer exponiert (z.B. durch den Pluralismus der Sichtpunkte in der kubistischen Malerei).

Das wirft die Problematik des beweglichen Sichtpunktes auf, infolge dessen die vektoriale Sicht entsteht. Die vektoriale Sicht ist keine Projektion, sondern der Raum verschiedener Projektionsmöglichkeiten, die mögliche Marschroute des fiktiven Betrachters im fiktiven Werkraum. In der Trajektorie des vektorialen Blickes variiert die Aussagekraft des Werkes. Dadurch wird der Lauf des Blickvektors gelenkt.

Die Sicht der archaischen Skulptur entwickelt sich auf der Suche nach dem informativsten Blickwinkel nicht zum Vektor. Die klassische Skulptur dagegen ist für den an ihr vorbeigehenden Betrachter bestimmt und gestaltet eine Fassaden-Ansicht (eine  $3/8$ -Kurve). Die manieristische Skulptur ist eine mehr oder minder offensichtliche *figura serpentinata*. Ein eigenes Problem stellt die Sicht einer Gruppenskulptur dar.

Die Prinzipien des "hildebrandschen Kanons" sind aus der Ästhetik der Bildhauerei entwickelt, beziehen sich aber auch auf die Malerei. Als eine diese beiden Künste vereinende Kunsart tritt das Relief auf.

Die Skulptur wird aus der Fernsicht Relief. Just die Fernsicht beruht auf dem reinen Sehakt, indem sie alle fürs Auge wesentlichen Formen in eine Ebene bringt und das Bild von allerlei Kleinkram säubert.

Den künstlerischen Raum modelliert A. von Hildebrand mit Hilfe von drei virtuellen Tiefenebenen: die Ausgangsebene, die den primären Sichtpunkt des fiktiven Betrachters enthält, die Bühnenebene (oder der Bildschirm des eigentlichen Werkes) und das Horizont der Bildbühne.

Die Tiefenbewegung, die diese Theorie enthält, macht das Reliefsprinzip zu einem allgemeinen Werkzeug der kunsttheoretischen Analyse.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Monographie "KLASSIZISMUS. Die Rhetorik des menschlichen Körpers in den Kanons der klassizistischen bildenden Kunst" verfolgt mehrere **Ziele**.

Erstens, den pädagogischen Zweck, die wesentliche Problematik zusammenzubringen, die die klassizistische Ästhetik angeht, und von dieser nicht nur eine Übersicht zu geben, sondern auch die wichtigsten Werke und Autoren illustrativ und zitierfähig in den estnischsprachigen wissenschaftlichen Gebrauch einzuführen, die *sine qua non* zum Kompendium der klassischen/klassizistischen Ästhetik gehören.

Das zweite, kunsttheoretische Ziel besteht in der Revision des begrifflichen Apparats, der bei der Behandlung der klassizistischen Ästhetik allgemein verwendet wird – insbesondere in der kulturgeschichtlichen und semiotischen Präzisierung der fundamentalen Phänomene der klassizistischen bildenden Kunst (die Pose, das Ensemble, die Nacktheit, die Expressivität, der Thematismus, das Theatralische, die Sichtbarkeit), auf denen verschiedene klassizistische Kanons beruhen. Bei jedem der Phänomene wird demonstriert, wodurch sich das klassische Verfahren von der archaischen und manierlichen unterscheidet und wie die beiden Spielarten des Klassizismus (der archaische und der manieristische Klassizismus) zu diesen Grundkategorien stehen.

Und das dritte, allgemeinere **ästhetische** Ziel liegt in der Überführung der originären Rhetorikkonzeption des Tartuer Semiotikers Juri Michailowitsch Lotman aus dem Bereich der schöngeistigen Literatur (des Verbalen) ins Gebiet der bildenden Kunst. Zur Veranschaulichung dieses Prozesses wird die klassizistische Darstellung des menschlichen Körpers herangezogen.

Die Typologie der Darstellungsweisen wird auf die neue Grundlage gestellt, indem man die von J. M. Lotman ausgearbeitete Konzeption der zwei Rhetoriken verwertet.

Heinrich Wölfflin nennt im posthum erschienenen Aufsatz "Gedanken zur Kunstgeschichte, Prolegomena zu einer Psychologie der Architectur" (1946) fünf der Analyse dienliche Merkmale der klassischen Kunst: der plastische Geist, geschlossene Form und Maß, das Große und Einfache, Klarheit, Idealität und Natur. Kontrastiv stellt er aufgrund dieser Kriterien das (Renaissance-) Klassische dem Nichtklassischen (Barocken) gegenüber. In der vorliegenden Monographie wird der Klassizismus nicht als eine Seite der stiltypologischen binären Opposition H. Wölfflins angesehen, sondern als ein Phänomen modelliert, das in zwei Übergangsformen vorkommt: als archaischer Klassizismus oder als manieristischer Klassizismus. Der "schmale Grat" (H. Wölfflin), der den archaischen Klassizismus von der manieristischen trennt, stellt ein Derivat der beiden dar. Den Archaismus und den archaischen Klassizismus verbindet ein bestimmter rhetorischer Code, den Manierismus und den manieristischen Klassizismus ein anderer rhetorischer Code.

Das Heranziehen der Rhetoriktheorie J. M. Lotmans erlaubt es festzustellen, daß die Archaik auf der sekundären Rhetorik, die Manier auf der Null-Rhetorik, die Klassik auf der Primärrhetorik fußt. Der archaische Klassizismus und der manieristische Klassizismus unterscheiden sich durch primärrhetorische Ausdrucksmittel.

Durch diese Konzeption wird die stilistische Typologie der klassischen Kunst, die im XVIII. Jahrhundert von J. J. Winckelmann rein intuitiv formuliert wurde, auf die Grundlage der modernen Wissenschaft gestellt.

## AUSSICHTEN ZUR WEITEREN ERFORSCHUNG DES THEMAS

Diese Monographie stellt den Wert der Rhetorikkonzeption Juri Michailowitsch Lotmans anhand der klassischen Kunst fest. In dem Sinne ist die Untersuchung abgeschlossen und kann nur durch die Vermehrung von Beispielen erweitert werden.

Dabei können manche der eventuell hinzugefügten Werkbeispiele semiotische und kunstpsychologische Probleme thematisieren, deren Analyse außerhalb der Intention dieser Arbeit gelegen hat, da sie den Autor vom Thema Klassizismus abbringen hätten. Das könnten z.B. die Piktographie, die rhetorische Zahl, die Rhetorik des Metaphers und der Metonymie, die Physiognomik, die Verwendbarkeit der Rhetorikkonzeption Umberto Eco in der Theorie der bildenden Kunst, die rhetorische Typologie der Landschaftsmalerei, der englische "Klassizismus". Die Rhetorik des weiblichen Körpers verlangte eine besondere Behandlung.

Die Rhetorikkonzeption J. M. Lotmans erlaubt auch eine kritische Revision der Kunstanschauungen Heinrich Wölfflins und Kenneth Clarks. Gewiß kann dadurch eine tiefere Einsicht in die kunstphilosophischen Ideen dieser Größen der Kunstwissenschaft gewonnen werden.

Die Monographie stellt zum ersten Mal in der estnischen Sprache ein Kompendium der wichtigsten Textstellen zum Thema Klassizismus zusammen. Aufgrund dessen müßte eine vollständige Anthologie des Klassizismus zusammengestellt werden.

Ebenso könnte ein populäres Buch *à la* "Wie erkennt man die klassizistische Kunst?" verfaßt werden, das Lehrzwecke verfolgte.

## KOKKUVÕTE

Kunstiajaloo magistri (1995) Linnar Priimäe uurimus "KLASSITSISM. Inimkeha retoorika klassitsistliku kujutavkunsti kaanonites" (Tallinn 2005) järgib mitut eesmärki.

Esitaks **pedagoogilist**: koondada olulisim probleemaatika, mis seostub klassitsistliku esteetikaga ning anda sellest mitte ainult ülevaade, vaid ka tuua eestikeelsesesse teaduskäibesse niihästi tähtsaimad klassikalise ja

klassitsistliku kujutavkunsti teose- ning autorinimed kui ka nende illustratsioonid ja tsitaadid, mis *sine qua non* kuuluvad klassikalise/klassitsistliku esteetika kompendiumisse.

Teiseks, **kunstiteoreetiliseks** eesmärgiks on korrastada klassitsistliku esteetika käsitus kasutatavat mõiste-aparaati, täpsustades kultuurilooliselt ja semiootiliselt klassitsistliku kujutavkunsti aluslikke fenomene (poos, ansambel, alastus, ekspressiivsus, literatuursus, teatraalsus, fassaadsus), mis moodustavad eri klassitsismi-kaanonite esteetilise nurgakivi.

Kujutavkunsti retooriliste põhimõistete märgiline määratlus peaks aitama eristada näiteks “pidulikkust” vastandina “paraadlikkusele” ja “pateetilisust” vastandina “teatraalsusele” ning välistama “paatose” pidamist allegoreesi tulemuseks.<sup>1</sup>

Iga esteetilise fundamentaalfenomene puhul näidatakse, mille poolest klassikaline kujutuslaad erineb arhailisest ja maneerlikust ning milline on kummagi klassitsismiteisendi (arhaistliku ja maneristliku klassitsismi) tunnuslik suhe nendesse esteetikakategooriatesse.

Ja kolmas, laiemalt **esteetiline** ülesanne seisneb Tartu semiootiku Juri Mihhailovitš Lotmani uudse retoorika-käsituse ületoomises ilukirjanduse (sõnakunsti) alalt kujutavkunsti valda, kasutades näiteainesena klassitsistlikku inimkehakujutust.

J. M. Lotman jäi filoloogi-kirjandusteadlasena keeleteadusega seotuks sama paratamatult nagu kirjandus on seotud loomuliku keelega. Teisalt lähendas kirjanduse kunstilisus teda poeetikale, kujundlikkusele, mis ilukirjanduses seostub keelelisusega vaid teosestruktuuri madalamatel tasemetel, muutudes kõrgematel tasemetel mittekeelespetsiifilise modelleerimise alaks. Just säärane kõrgem pilotaaž üldise poeetika vallas viis J. M. Lotmani uurima mittekeelelise semioosi aluseid ja juhtis tema tähelepanu kujutavkunstile.

Teoreetiliselt ei mööna J. M. Lotman mitte üksnes visuaalsuse semiootilist võrdväärst verbaalsusega, vaid isegi visuaalsuse prioriteeti kunstis üleüldse:

“Kunstiteosed ehituvad üles ikooniliste märkide põhimõttel.”<sup>2</sup>

Kummatigi jäi ta kirjandusteadlaseks ja kujutavkunsti aines ei iseseisvunud tema käsitluses iial. Ikka vaatab ta konkreetset materjali, analüüsides pilti võrdluses sõnaga kui noorem kaksikut. Niisugune teoreetiline *pictura ancilla poesis* ilmneb eriti selgesti mõttekäikudes, nagu:

“Kuid piiritletud ruumidena ei tarvitse vaadelda mitte üksnes kujutavaid (*изобразительные*) tekste. Maailma nägeliku taju erilise laad, mis on omane inimesele ja mille tulemusel sõnaliste märkide denotaatideks inimestel on enamasti mingid ruumilised, nähtavad objektid, toob kaasa sõnaliste mudelite erilise taju. Ikooniline printsiip, näitlikkus (*наглядность*) on neile omased täiel määral.”<sup>3</sup>

Ruumilisust kui kujutavkunsti olemuslikku karakteristikut uurib J. M. Lotman kirjanduses, jutustavust kui sõnakunsti olemuslikku karakteristikut vaatleb ta kujutavkunstis. Kuid uurimus “Pildijada: jutustus ja jutustuse eitus” (1982) deklareerib selgesti, et pildilist jutustavust vaatleb J. M. Lotman vaid “vahetumas või vabamas seoses sõnalise tekstiga”<sup>4</sup>.

Puhtpildilise jutustavuse mehhanisme J. M. Lotman ei käsitlenud, kuid osutab neile – eriti oma viimastes töödes – seoses “unenäo loogikaga”. Et see valdkond on üldse keeruline ning psühholoogias uurimata, tuleb tunnustada J. M. Lotmani varast läbinägelikkust seostada seda topoloogilise mudeldamisega, ära tunda seal topoloogiliste (s.t. pideva ruumi) transformatsioonide ala.<sup>5</sup>

Muidugi, võrreldes oma lingvistidest-kirjandusteadlastest kolleegidega, kellest moodustus “Tartu—Moskva semiootikakoolkond”, liikus J. M. Lotmani teoreetiline mõte märksa avaramal kultuurialal. Kuid tema kultuurisemiootiliste kontseptsioonide ülekandmine kujutavkunsti valda seisis alles ees. “Primaarretoorika” kontseptsiooni puhul ning inimkehakujutuse näitel teeb käesolev uurimus siin esimese põhimõttelise sammu.

J. M. Lotmani kultuurisemiootikat selle arengus mudeldab Lõuna-Korea russist Kim Su Kwan raamatus “J. M. Lotmani loomingulise evolutsiooni peamised aspektid: “ikoonilisus”, “ruumilisus”, “mütoloogilisus”,

<sup>1</sup> Vosh'inina 1962:343,347.

<sup>2</sup> Lotman 1998:388.

<sup>3</sup> Lotman 1998:203.

<sup>4</sup> Lotman 1982.

<sup>5</sup> Lotman 2000:451.

“isiksus” (2003), kus jälgitakse J. M. Lotmani samm-sammulist kaugenemist visuaalsuse allutamise verbaalsusele (“lingvotsentrismist”<sup>6</sup>) ning iseseisva visuaalse “algkeele” kontseptsiooni kujunemise lugu.

Kim Su Kwan seostab selle kultuuriteoreetilise fundamentaalkontseptsiooni alguse artikliga “Kultuuriõppe” probleem kui tüpoloogiline iseloomustus” (1970), kus J. M. Lotman tüpoloogiliselt vastandab “tekstide kultuuri” ja “grammatikate kultuuri”.<sup>7</sup> Esimest võib näitlikustada kui emakeeleõpet, mille puhul lähtutakse tekstidest ning alles hiljem jõutakse grammatiliste struktuuride eriteluni, teist kui võõrkeele omandust, kus lähtutakse grammatikast, mille alusel siis hakatakse koostama tekste.

Kim Su Kwani arvates on lähtumine tekstist, mitte grammatikast, mittediskreetsete (pildiliste) tekstide paratamatus.<sup>8</sup> Siinne uurimus näitab, et selline seisukoht ei vasta tõe. Mittediskreetsete tekstid evivad oma visuaalset retoorilist grammatikat, aga seda tõsiasi ei ole teadvustatud ei kunstiloomes ega kunstiteoorias. Meie ülesanne siin oligi juhtida tähelepanu kujutavkunsteose primaarretoorilise grammatika teoreetilisele – semiootilisele – teadvustatavusele inimkehakujutuse näitel.

Heinrich Wölfflin loetleb postuumselt ilmunud käsitluses “Mõtted kunstiajaloost. Sissejuhatavaid märkusi arhitektuuri psühholoogiast” (1946) viis klassikalise kunsti tunnusjoont või analüüsi alust:

- plastiline vaimulaad (*Geist*),
- lõpetatud (*geschlossen*) vorm,
- suurus ja lihtsus,
- selgus,
- ideaalsus ja loodus.<sup>9</sup>

Kontrastiivselt eritleb ta nende põhjal klassikalist (renessansiklassikalist) kujutuslaadi vastanduses mitteklassikalisele (baroksele):

(Renessansi-) <b>KLASSIKA</b>	<b>MITTEKLASSIKA</b> (barokk)
----------------------------------	----------------------------------

Käesolevas uurimuses ei vaadelda klassitsismi mitte H. Wölfflini stiilitüpoloogilise binaarse opositsiooni ühe osapoolena, vaid seda mudeldatakse nähtusena, mis esineb kahes üleminekuvormis: **arhaistliku klassitsismina** või **maneristliku klassitsismina**.

<b>ARHAIKA</b>	<b>KLASSIKA</b>	<b>MANEER</b>	
<b>arhaism</b>	arhaistlik <b>klassitsism</b>	maneristlik <b>klassitsism</b>	<b>manerism</b>

Arhaistliku klassitsismi ja maneristlikku klassitsismi lahutav “kitsas murdejoon (*schmaler Grat*)” (H. Wölfflin) kujutab endast pelgalt mõlema tuletist.

“Itaalia klassika” kohta nendib H. Wölfflin pessimistlikult:

“Ja üldse: kui palju üldse teostus sellest lühikesest õitseajast... Klassikaline kunst ei jätnud mitte ühtegi suures stiilis mälestist...”<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Kim 2003:32,43.

<sup>7</sup> Kim 2003:43.

<sup>8</sup> Kim 2003:47.

<sup>9</sup> Wölfflin 1984:340.

<sup>10</sup> Wölfflin 2004:11.



“Kahe klassitsismi” mudel mitte ei vastanda, vaid seob klassika talle kunstileos eelnenud arhaikaga ja talle järgnenud maneeriga üheks kunstilaadide süsteemiks kui kunsti universaalse arengutsükli ühe faasi.

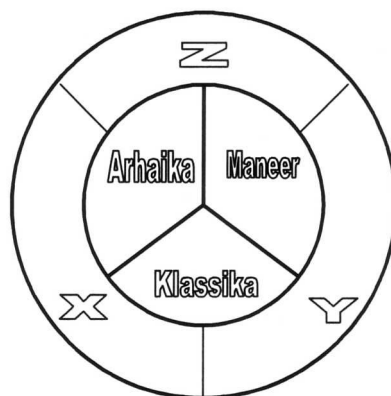
Käesolevas töös nimetatakse arengutsüklikult tegelikult lineaarset järgnevust (arengukaart):

#### arhaika – klassika – maneer.

Vaid riivamisi, seal, kus see osutub möödapääsmatuks, kõneldakse ka maneeriga üleminekust arhaikaks. Ometi käib just selline protsess praegu, XXI sajandi alguse kunstis, kus postmodernistlikku maneerlikkuse segunevad arhaiseerivad püüdlused ilmnevad klassitsismi naasu katsetena.

Tsükliline mudel peakski jagunema faasideks:

- (x) arhaika → klassika,
- (y) klassika → maneer,
- (z) maneer → arhaika.



Klassitsismi kui maneristliku kunsti arhaiseerumise<sup>11</sup> ilmingud tähelduvad kujutavkunstis üleüldse ja sealhulgas ka kunstilises fotograafias.

Kujutavkunstis pakub veenvat näidet Tuneesias sündinud Michel Giliberti, kelle teosed postmodernselt segavad modernistlikku arhaismi – pildipinna ja figuuri fragmentatsioon<sup>12</sup> (“Suur puhkus II”, 1998), sekundaarretooriline žest<sup>13</sup> (“Secretum”, 1998), kirjad pildis<sup>14</sup>, *graffiti* (“Valgus”, 1994) – ning manerismi – pildiruumi markeerivad maneerlikud<sup>15</sup>, teatraalsed<sup>16</sup> poosid (“Opiatilised eluruumid”, 1994), liiased loom- ja lindinimesed<sup>17</sup> (“Emaduse ergav mask”, 1995; “Magaja küünised”, 1995), *trompe l’oeil*<sup>18</sup> (“Opiatilised eluruumid”).

Tüüpiliselt ei saada M. Giliberti loomingut mitte kunstiteaduslik analüüs, vaid postmodernistlik “pläbarokk” (selle sõna tõi ülevoolavalt vahutava tühja kõnepruugi tähenduses 1970. aastate lõpul käbele eesti keeleteadlane Henno Rajandi<sup>19</sup>):

“Giliberti kaevab hauast välja iidset müüdid, mis ärkavad oma tardumusest... Väljautlematusi, unustatud legende esitatakse iseäranis alasti (*dépouillée*) kompositsioonis... tegelane veikleb mingi saatusliku sündmuse ja mingi juhusliku sündmuse vahel... Giliberti loomingus on vähe värve. Kameed vikerkaaretavad tunde hetki. Tegelasel on peaaegu elusskulptuurid, joonistus on täiuslik, kontuur täpne, selleks et sündmuslik keskendus pigem läbi dekoorisandite ning maastikukompositsioonide.”<sup>20</sup>

<sup>11</sup> § 36. Klassikalise tasakaalu mudel.

<sup>12</sup> § 31. Klassitsistlik kunstiliikide hierarhia.

<sup>13</sup> § 66. Poosi tähendusstruktuur.

<sup>14</sup> § 66. Poosi tähendusstruktuur.

<sup>15</sup> § 62. Inimkeha vektorstruktuur.

<sup>16</sup> § 91. Pildi lavaruum.

<sup>17</sup> § 24. Jumalate antropomorfsus.

<sup>18</sup> § 30. Klassitsistlik kunstižanrite hierarhia.

<sup>19</sup> Ross 2001.

<sup>20</sup> Bordellay 1999:44.

M. Giliberti formaalselt mitteklassikalises teostes valitseb aga akadeemilisel joonistusel<sup>21</sup> põhinev kehakäsitlus, klassikalisele inimkujutusele omane idealisatsioon<sup>22</sup>, tegevuskooslus<sup>23</sup> ning – elulooliselt kunstniku vahemerelisele kultuuritaustale tagasiviidav<sup>24</sup> – tematism<sup>25</sup>.

Veelgi selgemini ilmneb manerismi lihtsustumine klassitsismiks fotograafias, kus M. Giliberti maalide visuaalsed kvaliteedid paratamatult redutseeruvad pildiühtsuse kasuks (“Tugi”, 2002; “Palavus”, 2002) – kaovad niihästi arhaistlikud tunnusjooned (fragmenteering, pealiskirjad) kui ka maneristlikud karakteristikud (desantropomorfiseeriv liiasus).

Inimesekujutise paratamatu reduktsioon<sup>26</sup> tegi fotograafiast XX sajandi lõpul juhtiva klassitsistliku kunstiliigi – eelkõige suundumustele tänu moe- ja reklaamifotograafias<sup>27</sup> (vrd. “Massimo Dutt” kataloogi kaas, 1999, ning Ewoud Broeksma foto “Madis”, 1996).

Klassitsismi taassünd XX/XXI sajandi vahetusel algas fotokunstis.<sup>28</sup>

Arhaismi ning arhailist klassitsismi seob üht tüüpi retooriline kood, manerismi ja maneristlikku klassitsismi teist tüüpi retooriline kood.

J. M. Lotmani retoorikateooria võimaldab tuvastada, et arhaika põhineb sekundaarsel retoorikal, maneer nullretoorikal, klassika primaarretoorikal. Arhaistlik klassitsism ja maneristlik klassitsism eristuvad primaarretooriliste väljendusvahendite alusel.

Kujutuslaad	ARHAIKA	KLASSIKA	MANEER
Kunstilaad	ARHAISM	KLASSITSISM	MANERISM
		ARHAISTLIK KLASSITSISM	MANERISTLIK KLASSITSISM
Tähendusala	leppeline tähendus	loomulik tähendus	okasionaalne tähendus
Retoorika süsteem	sekundaarretoorika	primaarretoorika	nullretoorika

Klassikalise/klassitsistliku kunsti puhtaimad või markantseimad näited on kunstiloos kujunenud kanoonilisteks. Selliseid autoreid võib tuvastada seitse – kolm skulptorit, kolm maalikunstnikku ning üks kunstiloolane:

- Polykleitos (u.480-u.430 e.m.a.),
- Pheidias (u.490/80-430/20 e.m.a.),
- Raffael (1483-1520),
- Nicolas Poussin (1594-1665),
- Johann Joachim Winckelmann (1717-1768),
- Jacques-Louis David (1748-1825),
- Adolf von Hildebrand (1847-1921).

Igäuhega neist seondub mõttepärand, kaanon, mille keskmes paikneb mingi klassitsistlikule esteetikale fundamentaalne, kriitiline mõiste:

- Polykleitosel **inimfiguur** ja selle kujutamise viis,

<sup>21</sup> § 6. Neoakademism, Pierre ja Gilles, Iolaos.

<sup>22</sup> § 82. Miimiline ekspressiivsus; § 83. Koloriidi ekspressiivsus.

<sup>23</sup> § 72. Ansambel kui tegevuskooslus.

<sup>24</sup> Priimägi 1995f.

<sup>25</sup> § 87. “Literatuursus”.

<sup>26</sup> Priimägi 1995b.

<sup>27</sup> Priimägi 1998:32-35.

<sup>28</sup> § 29. Fotograafiline kujutavkunst.

- Pheidiasel **figuraalkompositsiooni** problemaatika,
- Raffaelil **alastuse** küsimus,
- N. Poussinil **ekspressiivsuse** sallitavus,
- J. J. Winckelmannil **literatuursuse** probleem,
- J.-L. Davidil **teatraalsuse** esteetika,
- A. von Hildebrandil **vaatepunkti** temaatika.

Nende alusmõistete eritlusele pühendubki käesolev uurimus, vaadeldes neid läbi inimkujutuse prisma. Ühe peamise järeldusena peaks selguma, et klassitsism ei kujuta endast mitte pelgalt “stiili” kui teatavat vormivõtete kogumit, vaid **kaanonit**, mis reglementeerib teost ka sisuliselt ja sotsiaalselt. Klassitsismi üldkaanon summeerub üksik-kaanonitest, mis kehtestusid kunstiajaloo eri perioodidel.