

DIE AUFKLÄRUNG VISUALISIEREND. ÜBER DIE PHILOSOPHIE DES KLASSIZISMUS IM „EMBACH-ATHEN“

Juhan Maiste

Schlüsselwörter: *Aufklärung, Ästhetik des Klassizismus, Idealismus, Städtebauliche Konzepte, Landschaftsarchitektur, Baltische Identität*

Der Klassizismus gestaltete sich wie überall auch in den baltischen Provinzen zwischen 1775 und 1825 zur visualisierenden Seite oder Projektionsfläche der aufklärerischen Ideen. In Dorpat/Tartu und der 1802 wiederbegründeten Universität nahmen die philosophischen Strömungen dieses Zeitalters und die Auseinandersetzungen zwischen den oft paradoxen Gegensätzen innerhalb der Idealismustheorie dermaßen intensive Formen an, dass man von der Herausbildung eines besonderen ‚Dorpater Geistes‘ und dessen Auswirkungen auf die Spezifik einer baltischen Identität ausgehen kann. Fast deckungsgleich wurden diese durch europäische Philosophen definierten Positionen auch auf ästhetische Konzepte und materialisierte Formen übertragen. Den sichtbarsten Niederschlag fand die aufklärerische Ambivalenz im Stadtbild Dorpats. Johann Wilhelm Krause (1757–1828), der als Architekt der Universität Dorpat tätig war, vermochte in seinen Projekten beide aufklärerischen Interpretationen der Klassik und der Formkultur (die sprechende Architektur (architecture parlante) und die sog. visionäre Architektur) mit großem Fingerspitzengefühl miteinander zu verbinden. Zu Krauses größten Projekten zählen das Hauptgebäude der Universität, die Bibliothek in der Domruine, die Parkanlage am Domberg u.a.

Die Kunst ist des Öfteren mit einer Pflanze verglichen worden, die aufgeht, blüht und gedeiht.¹ Die baltische Kunst mit Wiesenblumen, so wie der Kunsthistoriker aus Riga, Wilhelm Neumann, darüber poetisch geschrieben hat. Er brachte dies im Zusammenhang mit einem der größten Zeitalter des nationalen Erwachens, mit dem halben Jahrhundert, das dem Jahr 1775 folgte und das bis zum Ende des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts andauerte, welches laut Neumann einen Kunstfrühling bezeichnete — „einen Frühling, dem kein Sommer folgte, sondern ein rauher Herbst, der die Mehrzahl der jungen Triebe schnell wieder verdorren machte.“²

Hinter diesen Worten können wir sowohl die Ideen des Zeitalters von Herder und Goethe wahrnehmen³ als auch die Rhetorik der Kunstwissenschaftler der fast einhundert Jahre späteren Wiener Schule, die Franz Wickhoff dazu inspiriert hat zu schreiben: „[...] dass die Kunst in sich ein organisches Leben hat und dass sie ebenso wie eine Pflanz sich entwickelt, blüht, abstirbt.“⁴

Die Natur stellt eines der zentralsten Themen des Zeitalters der Aufklärung dar, durch deren mimetische Nachahmung sich sowohl die Architektur als auch die Malerei gestaltet haben,⁵ indem sie der neoplatonischen Ästhetiklehre des 18. Jahrhunderts eine

derartige Position verlieh, welche als oberstes Ziel der Kunst die universelle Harmonie und die Einführung einer kosmischen Ordnung, die ihr entspricht, sieht. Das allerhöchste Ziel der Kunst ist die Vollkommenheit, diese „lässt sich aus der Natur des Ideals bis zur völligen Evidenz erweisen, das in der Kunst kein anderer Stil möglich ist, als der, welchen die Antiken zur höchsten Reinheit und Vollkommenheit ausgebildet haben.“⁶ Die Nachahmung der Natur war mit der Antike verbunden, was wahrlich nicht eine direkte Nachbildung der griechischen Vorbilder bedeutete, sondern ein Streben zum Absoluten — eine Utopie, durch die der Geist seinen obersten Seelenzustand erreicht, indem sie Winckelmanns „edle Einfaltigkeit als stille Größe“ zum kategorischen Imperativ erhebt, der laut Kant den Weg zur ewigen Wiederholung der Klassik weist.

Die Vollkommenheit bedeutet Natürlichkeit, nachdem sie mehrere unterschiedliche Metaphasen durchlaufen hat, gipfelt „die freie Schönheit“ (*pulchritudo vaga*) in Form von der „abhängigen Schönheit“ (*pulchritudo adhaerens*),⁷ wobei sie im Rahmen des Klassizismus als eines Stilbegriffes mehrere Probleme hervorbringt, was in der heutigen Kunstwissenschaft dazu animiert hat, Fragen über das Verhältnis zwischen der Aufklärung und den Klassizismus zu stellen, was den Anlass dazu gegeben hat, über zwei wichtige Pole der Kunst zu diskutieren: über die Themen der repräsentativen Darstellungsfunktion und der expressiven Ausdrucksfunktion, wie sie von Ernst Cassirer⁸ definiert wurden. Dabei wird in der Aufklärung vor allem der Ausdruck von Kants *sapere aude* gesehen, der die formelle Seite des Zeitalters mit dem Streben nach den Werten des Humanismus und den Ideen der Freiheit verband. Durch die Freiheit lässt sich die Stimme der Natur erkennen. Durch die Natur schöpft die Kunst immer neue Ideen, die als pures Wasser den Künstler immer wieder zurück zur Kastalischen Quelle führt, was den für das Zeitalter

charakteristischen „vollkommenen Idealismus“ mit den klassischen Vorbildern verknüpfte.⁹

Die Klassik und der Klassizismus, der sich als ihre Wiederholung herausbildete, gestalten die formelle Seite der visuellen Identität des Zeitalters der Aufklärung. Die Säulen vor einem Gebäude eines Gutshofes oder einer Universität bezeichnen nicht einzig die architektonische Norm, sondern das gleiche, was in der Malerei als ein Bedürfnis zu „gefallen und sich einordnen zu lassen“ beschrieben worden ist.¹⁰ Wenn man nach den Ausgangsstellen der damaligen Kunst sucht, ist es dabei nicht möglich an der dominierenden Rolle des Idealismus, als der dominierenden Methode des Zeitalters, vorbeizuschauen — dies sowohl in der Philosophie als auch in der visuellen Kunst, wie dies manchmal zu tun versucht worden ist,¹¹ sondern es müssen ihre Impulse und Entwicklungsprozesse analysiert werden, deren Hintergründe sich in der Diskussion zwischen zwei Idealismen, die ihren Anfang bei Winckelmann und Lessing nahmen, finden — zwischen dem Verstand und den Gefühlen, dem Visuellen und dem Verbalen, der Malerei und der Poesie, dem Objektiven und dem Subjektiven, dem Analytischen und dem Emotionalen.¹² Warum schreit Laokoon nicht im Marmor, jedoch aber in der Poesie, fragt Gotthold Ephraim Lessing.¹³

Denn keiner von uns ist im Himmel des einen Sterns geboren worden. Der statische Code des Klassizismus trägt in sich einen sprudelnden Inhalt, der im Schatten des Begriffs, welcher das Zeitalter deckt, uns eine Möglichkeit gewährt, ihn in Form von zwei Utopien zu betrachten, deren ambivalente Natur uns zum doppelgesichtigen Janus und der ihm entsprechenden ambivalenten Kunstbehandlung führt, deren Weg in Zeit und Raum von verschiedenen Behandlungen des Idealismus von Kant bis Hegel und von Schlegel bis Schoppenhauer gekennzeichnet sind.¹⁴

Es handelt sich nicht um ein Problem des Idealismus und des Realismus, sondern um einen Stilcode, der wenigstens genauso ambivalent und kompliziert ist wie die Gotik, der Manierismus oder der Barock,¹⁵ die sich gegenseitig beeinflussend und Grenzen übersteigend, nebeneinander existierten, während sie unterschiedliche Bezeichnungen trugen, vom Klassizismus bis zur Romantik, zwischen dem Intellektuellen, der vom französischen Descartes beeinflusst wurde und dem englischen David Hume. Zur Klarheit und der strengen Logik der Klassik bilden den Gegensatz das Pittoreske und die Sublimität,¹⁶ wodurch die Idee ihren Platz in den tiefsten Winkeln der Seele findet, während sie unsere heutigen Einstellungen gegenüber den symbolischen Werten des Zeitalters beeinflussen, neben der Ästhetik einen Platz der Ethik und neben der Psychologie dem Sozialen verleihen — der Herangehensweise, welche auf die Identität und die Verhaltensstrategien der einen oder der anderen Gegend Einfluss ausgeübt hat.

Die Probleme des Idealismus sind Probleme der Identität. Im Falle des baltischen Ethos bezeichnen sie die Abtrennung zweier geistiger und kultureller Paradigmen voneinander — der objektiven und der subjektiven, mehreres Aneinander-Vorbei-Reden und zuallerletzt die Isolierung des Intellektuellen von der realen und durch die vorhandenen politischen und sozialen Verhältnisse gekennzeichneten Wirklichkeit. Die Worte des Gutsherren von Raikküla (Rayküll): „still auf der eigenen Terrasse sitzen und an die schönen Dingen denken“¹⁷ drücken mehr aus, als nur von den Noten des Elitären getragene Träume. Sie sind eher eine Zusammenfassung für den Konflikt des Idealismus, der, ohne dass er in den engen Umständen der baltischen Gesellschaft eine Lösung gefunden hätte, unter der Asche weiterglüht und immer wieder dazu auffordert, die Frage der Freiheit und ihres Fehlens, die im Zeitalter der Aufklärung entstand, erneut und von ihrer schmerzhaften-

ren Seite zu behandeln. Zur Garantie der Freiheit wird die Natürlichkeit, die angeborenen Rechte der Menschen, wodurch die Stimme der Natur durch die Gesellschaft spricht. Damit wird die entscheidende Rolle der Natur emporgehoben, die in den letzten Untersuchungen auf dem Gebiet der Geschichtsphilosophie als eines der zentralsten und wichtigsten Themen der baltischen Kultur bestimmt worden ist. „Lokale Kulturen entstanden im Zusammenspiel mit dem Naturraum und haben ihren ganz eigenen Wert“, behauptet Ulrike Plath.¹⁸ Die Natur wird zur Alternative der Freiheit, welche die riesigen Gutsparcs, darunter zum Beispiel die gesamte auf dem rechten Ufer gelegene Stadt Tartu (Dorpat), die den von Liphards gehörte, in einen einzigartigen Paradiesgarten verwandelt, gleichzeitig aber auch dazu zwingt zu fragen, in welche Richtung und nach welchem Stil die Baumkronen und die Zweige der Bäume gebogen worden sind, die seine Komposition gestalten.

„Estland gehört zu den Ländern, in denen das Fällen eines wildwüchsigen Baumes größeres Aufsehen erregen kann, als der Abriss eines von Menschenhand errichteten Gebäudes“, schreibt Jaan Undusk.¹⁹ Zwischen dem Wilden und dem Freien könnte man dabei ein Gleichheitszeichen setzen. Wenn nun die Hauptfrage des vorliegenden Aufsatzes nochmals gestellt wird — welches der beiden, ob die Natur oder die Kunst, die natürlichen Bedürfnisse des Menschen, zu deren Vorbedingung ebenso wie auch in der Natur die Erde, das Licht und der Himmel zählen, sollten wir im Falle der damaligen Hauptstadt des Klassizismus der baltischen Länder für bedeutender halten, können wir antworten — sie alle. Das Fehlen oder die Degeneration eines der beiden bringt das Hervortreten des anderen mit sich, was einer besonderen Situation Gestalt gibt, die in Form der baltischen Identität Schritt für Schritt, aber sicher den Kultus der Natur und das Gefühl der Einsamkeit, das notwendigerweise davon

herrührt, vertieft. Wie erfolgreich man auch in Russland und in Europa zu sein vermag, wie viel auch die fremden Sitten und Vorbilder nachgeahmt werden, wie darüber Heinrich Jannau schreibt,²⁰ zum Herz der Aufklärung wird der Freiheitsdurst, der im 18. Jahrhundert aufkam.

Was auf dem rechten Ufer von Tartu keimte, blühte jedoch vor allem im Tartu des linken Ufers auf, dem eine der Heldinnen des Zeitalters Voltaires, Katharina II., ihren Segen durch ihre Protektion ausgesprochen hatte. Das, was auf dem Territorium wuchs und gedieh, das von der Zarin bereits nach der Feuersbrunst von 1775 der zukünftigen Universität bereitgestellt wurde,²¹ gestaltete daraus einen besonderen Paradiesgarten (*Paradiso*), dessen Areal (*area* von Vitruvius) zwar gemäß den neuen geographischen Koordinaten ausgemessen wurde, wo aber wie in einem Klostergarten neben den Wiesenblumen auch die allerexotischsten Pflanzen aufblühen konnten. Indem sie in die humusreiche Erde, die von den Ruinen der alten Bischofsburg übriggeblieben war, gepflanzt wurden, gaben sie der Urpflanze (*Uhrpflanze* laut Herder) ihre Form²² — in mancherlei Hinsicht bezeichnete dies den Anfang der neuen *Genesis*. Innerhalb der Wände des Universitätskomplexes und außerhalb von ihnen wuchs und gedieh die besondere und als solche auch geschätzte baltische Kultur — die Wissenschaft und die Kunst, die damals zum großen Teil noch eine untrennbare Ganzheit bildeten — das Tor der Wahrheit, durch das der zur absoluten Selbsterkenntnis gelangte Geist bereit war, auch über die allerwichtigsten Themen das Wort zu ergreifen. Innerhalb von einigen Jahrzehnten wurde Tartu zum Mittelpunkt einer kleinen Welt — der baltischen *Gelehrten-Republik*,²³ wo Utopie nicht nur ein Land bedeutete, das in der Wirklichkeit nicht existierte, sondern neben den alten Rahmen neue Rahmen, wo der Geist ihrer ersten Professoren umherging. Am Ende eines philosophischen Jahrhunderts und am Anfang des nächsten fielen in

Tartu die Sterne. Über der Stadt erleuchtete ein Licht, das nicht nur widerspiegelte, sondern dem aus den alten Zeiten stammenden Gedanken — *per aspera ad astra* durch den Mund ihres ersten Architekten Johann Wilhelm Krause eine neue Bedeutung verlieh. In einer Welt, „die auf einer allgemeinen Ebene bedeutete eine neue Sicht der Stellung des Menschen im Kosmos und Begründung seiner Herrschaft über die Natur.“²⁴

Eine Frage an sich ist dabei natürlich, was das Urteil im Superlativ — „über Natur“ bedeutet. Kann es etwas geben, das höher als die Natur wäre?

„Embach-Athen“ und der Tartuer/Dorpatener Geist

In Livland gibt es zwei Städte, deren kulturelle Position deutlich über die Lokaltopographie hinausreicht. Die erste von ihnen ist Riga — die Hauptstadt des Zeitalters der Aufklärung in den baltischen Ländern und die Trägerin der Ideen, die Stadt, wo in der Buchdruckerei Johann Wilhelm Hartknochs zusätzlich zu Herder die Werke Kants und Hamanns erschienen sind und in deren zwar verhältnismäßig engen Räumlichkeiten des Verkaufssaals neben Horatius und Vergilius die Poesie Klopstocks, Gessners und Kleists sowie die Flötensonette Wendelings zu finden waren, in den Kupferstichmappen Daniel Chodowiecks geblättert werden konnte, die gesellschaftskritischen Äußerungen Voltaires, Rousseaus und Wielands gelesen werden konnten,²⁵ sich über Themen der Kunst und Politik unterhalten werden konnte. Riga war die Bildungsstätte des neuen Zeitalters, das Zentrum, das den hochfliegenden Geist Dresdens geerbt hatte, der durch die Literaten und Architekten vermittelt wurde, die wegen des Siebenjährigen Krieges in die baltischen Länder gekommen waren, um sich hier eine neue Heimat zu suchen, unter anderen auch der Vater des Rigenser Stadtarchitekten Johann Christoph Haberland, Andreas Haberland. Aus Riga entwickelten sich die Wurzeln des

baltischen „Frühlings“ und der Kunstpflanze, die in eine humusreiche Erde gesät seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts „blühten und bestäubt wurden“, während sie die Inspiration für die Herausbildung vieler neuer kleinerer Städte lieferten (von Kuldīga bis Jelgava und von Valga bis Pärnu / von Goldingen bis Mitau und von Walk bis Pernaui).

Für Tartu war ein etwas anderes Schicksal bestimmt. Bedeutend kleiner als Riga, wurde seine Geschichte von zwei wesentlichen Ereignissen mitbestimmt: erstens der Stadtbrand im Jahr 1775 und das ausgebaute städtebauliche Ensemble, das diesem Ereignis auf Anordnung der Zarin Katharina II. und teilweise auch mit ihrer Unterstützung folgte. In dem Ensemble klingen die Noten mit, deren Anfang von den Einflüssen des holländischen und sächsischen Klassizismus bestimmt wurde — dies als Propagandist sowohl der protestantischen Moral als auch der bürgerlichen Weltanschauung. Und zweitens die im Jahre 1802 nach langen Diskussionen und Entscheidungen eröffnete Universität. Beide von ihnen brachten in der Entwicklung der Stadt eine bedeutende Wendung mit sich, was gleichzeitig einen Umschwung auf dem geistigen Gebiet bezeichnete. Und was vielleicht sogar wichtiger ist — Veränderungen in der Architektur im Städtebau, welche die kleine und stille Provinzstadt aus dem Schlaf holten, indem sie bis heute die Möglichkeit anbieten, von einem besonderen, der Stadt Tartu charakteristischen Geist — dem sogenannten Tartuer Geist (estnisch: *Tartu vaim*), zu sprechen.

In Tartu kommen zwei ästhetischen Projekte des Zeitalters der Aufklärung in Berührung miteinander, das eine von ihnen führt uns in die Vergangenheit, das andere in die Zukunft. Das erste ist mit der Sprache der Norm und der Form verbunden, der Architekturrichtung, die seit Jean-Baptiste Colbert innerhalb der Wände der Französischen Architekturakademie im Rahmen des sogenannten guten Geschmacks (*bon goût*)

angefangen von François Blondel Senior bis hin zum François Blondel Junior gepflegt wurde. Zu den Quellen des zweiten wird der geistige Umbruch, der in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Paris stattfand, als fast gleichzeitig die Philosophen, Literaten, Revolutionäre von d'Alembert bis Rousseau und von Diderot bis Marc Antoine Laugier die Bühne betraten. Der ersten (so genannten französischen Welle) folgt bald die zweite — die deutsche Welle (Baumgarten, Winckelmann, Lessing), während sie nochmals neben der sozialen Kritik des Zeitalters die Philosophie und die ihr entsprechende Ästhetik hervorhebt. Anstatt des sozialen Themas wird zur Besonderheit der deutschen Identität ihre Vertiefung in die Probleme des Individuums und seines individuellen Genies. Damit geht das Thema der geistigen Reinigung einher, die Entsprechung der Ästhetik den Kategorien der Ethik. Seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts wird neben dem *ratio* immer deutlicher *sensatio* hörbar — eine den Emotionen empfängliche romantische Idee, die an die Stelle der von Descartes ausgehenden Klassik als Norm des Objektiven den Begriff des Erhabenen, der auf dem Kognitiven von David Hume basiert, führt.

Tartu verfügt auch über eine andere Seele — die Stadt vor und nach der Universitätsgründung. Neben dem Messbaren das Nichtmessbare — laut Goethe „*Unmessbar*“, was der Interpretation der Klassik eine tiefere Bedeutung verleiht, als dies die Geschmackskategorien, die mit der Formkultur verknüpft sind, zum Ausdruck zu bringen vermögen.²⁶ In der Architektur bezeichnet dies den Umschwung in Richtung der schöpferischen Freiheit mitsamt der tieferen Interpretation der griechischen Idee der Wiedergeburt, die damit einhergeht, und die Mächtigkeit der auf der Welle der sogenannten Revolutionsarchitektur geborenen sprechenden Architektur (*architecture parlante*)²⁷ bei der Formierung der Stadt als ein ganzheitlicher Raum. In Tartu kämpfen zwei verschiedene Interpretationen

der Klassik miteinander, von denen die erste auf das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts festgelegt werden könnte, die zweite auf die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Beide von ihnen entspringen aus der gleichen Quelle — aus der Wiederholung der Antike als Gestalterin des neuzeitlichen Gedankens und der Ästhetik, sie vertreten dabei aber zwei verschiedene gedankliche Achsen — das philosophische Hinterland der einen stellen die Tradition des französischen Rationalismus und die ordnenden Gesetze des Verstands dar, die andere verbindet sich eher mit der Intuition. Neben den Theorien des Klassizismus, die an der Imitation der Klassik Johann Joachim Winckelmanns orientiert sind, sprechen in der Universitätsstadt die „*Aesthetik*“ Alexander Baumgartens und die kognitive Perzeption, die zu seiner kartesischen *claritas* einen Gegensatz bildet.²⁸

Die neue Ästhetiklehre, so wie sie von Alexander Baumgarten und anderen Aufklärern gepflegt wird, setzt auf das Imaginäre und die damit verbundene neue Raumkonzeption, die auf der freien Phantasie basiert. Im Städtebau fand der sich verändernde Geschmack des Zeitalters zuerst seinen Widerhall in den unmessbaren Lösungen der französischen Revolutionsarchitekten²⁹ — Claude Nicolas Ledoux und Étienne-Louis Boullée.³⁰ Es veränderten sich sowohl die allgemeine Architekturkonzeption, der Maßstab als auch als eine der wesentlichsten — die Bedeutung der Perspektive. An die Stelle der regelmäßigen und der Kontrolle des Verstandes untergeordneten räumlichen Lösung, die von geraden Linien, Reihen symmetrischer Fassaden mit quadratischen Plätzen, die dazwischen pikiert sind und die ihren Anfang in der italienischen Renaissance hatten, trat die Aufmerksamkeit auf die Dominanz einzelner Bauten, die sich eher auf die individuelle Mächtigkeit und auf die Monumente (von dem lateinischen Wort *moneo* — sich erinnern, vorwarnen), welche die individuelle Mächtigkeit markieren, konzentrieren. Ihre

Rolle bestand darin, nicht so sehr von der Stadtkommune und der Zusammenarbeit zu berichten, sondern von der Macht des „freien Willens“, womit der Architekturlexik neue Termini, wie die „autonome Architektur“, der „Verzicht auf alles Dekor“ oder die „geschlossene Massenwirkung“³¹ hinzukamen. Als Kathedralen des neuen Zeitalters steigen in der Stadtsilhouette Theater, Museen, Bibliotheken empor, die zu den Mittelpunkten für die gewaltigen Volksversammlungen werden sollten, indem sie der Idee — die Massen im Namen der siegreichen Idee zusammenzufügen, in der gemeinsamen Reihe sowohl auf dem Marschfeld als auch auf den Barrikaden zu stehen, Ausdruck verliehen.

Zum Inhalt des Zeitalters der Aufklärung wird die Existenz zweier verschiedener Welten des Geistes und daraus folgend zweier verschiedener Formkulturen nebeneinander und miteinander vermischt, was dem Klassizismus eine im Vergleich zum Üblichen tiefere und in mancherlei Hinsicht eine ambivalentere Bedeutung verleiht. Beide von ihnen führen zwar zur Lehre von Vitruvius und zu ihren immer neuen Wiedergeburten als Quelle des künstlerischen Credo Europas. Neben *ordinatio*, *eurythmia* und *symmetria*, zu deren Ausdruck die Ordnung und die Modularchitektur werden, wenn man diess, Buchstabe für Buchstabe und Wort für Wort nachzählt, bietet der Klassizismus eine Möglichkeit an, die ästhetische Konzeption zu vereinfachen. Zusätzlich zu den Regeln der Geometrie des Euklid von Alexandria und der Mathematik des Pythagoras existieren im theoretischen Erbe von Vitruvius Begriffe wie *iconographia*, *orthographia* und *scaenographia*, die neben dem Zirkel und dem Lineal auf den Maßstab und die Proportionen und ihre Verbindungen mit dem Menschen, dem Auge und der schöpferischen Seite setzen, indem sie als solche anstatt des Nachdenkens und des Erinnerns (*cogitatio*) einen Raum für das Neue und das Entdeckende (*inventio*) einräumen.³²

Die Innovation ist ein Begriff, den wir gewohnheitsmäßig mit modernen Zeiten und dem Beginn der modernen Gesellschaft nach der Französischen Revolution in Verbindung bringen. Und auf den davon ausgehenden Diskurs der Ästhetik, der neben dem Realen von dem Vorgestellten spricht, anstatt von der Wiedergeburt der Vergangenheit von der Sehnsucht nach einer besseren Zukunft, neben der erstarrten und der kanonisierten Erinnerung (fr. *souvenir*) von der subjektiven Rolle des Erinnerungsvermögens als eines selbständigen Phantasiebildes (fr. *mémoire*) und dem ihm charakteristischen Genie.³³ Eben das Letztere bildet die Grundlage für die Bedeutung des Erhabenen. Um dadurch zu einem Verständnis des Lichtvollen und des Sichtbaren zu gelangen, brauchen wir eine unsichtbare und dunkle Kraft. Wir brauchen etwas, was die Pforte in die imaginäre Welt eröffnet, wo die eine Utopie durch die andere ersetzt wird, indem sie auf die symbolischen Werte setzt, die, wie Denis Diderot schreibt, „ihr Thema nicht von außen, sondern aus unseren eigenen Augen leihen, indem sie die Handlung der Teilnahme an der Kunst in der abstrakten Form vollführen, während sie das Universum, das uns umgibt (der griechische Kosmos) mithilfe eines Netzes aus Symbolen darstellen, was mithilfe der Reproduktion (Imitation, J.M.) den semantischen Symbolen, die im Menschen naturgemäß verborgen sind, entsprechen.“³⁴

Die Freiheit wird zur Vorbedingung der Aufklärung. Immer vorhanden und tätig wie das kalte und erfrischende Wasser, das aus der Kastalischen Quelle fließt. Unterschiedlich sind nur die Arten und Weisen, wie sie verstanden wird, die es erlauben, ihre Geschichte in die Perioden vor und nach der Revolution (vor und nach der Eröffnung der Universität in Tartu) einzuteilen. Bei der Suche nach einem Architekten und dem Aussehen für die Universität, standen die ersten Professoren vor der Wahl — wem und unter welchen Bedingungen sollte man den Vorzug

geben. Bis ihre Wahl auf den Schwager des Rektors Parrot fiel — dem Johann Wilhelm Krause, der nach einer in Dresden und Leipzig angefangenen an Abenteuern reichen Reise 1774 in Livland angekommen war. Krause verlieh den Träumen ein konkretes Antlitz. Und veränderte sich dadurch selber. Angefangen als „ein zurückhaltender Landmann“, wie er sich selbst in seinen Erinnerungen tituliert, an mehreren Orten auf den Gutshöfen auf dem Gebiet Lettlands als Architekt tätig seiend: Zeltiņi (Seltinghof), Biriņi (Koltzen), Ķizbele (Kipsal) usw. bis sich vor ihm ein neuer und von Träumen gefüllter Ausblick auftat.³⁵

Die Wiedereröffnung der Universität bedeutete einen Umschwung, „eine Kulturexplosion“, die Juri Lotman für die entscheidende Vorbedingung eines jeden Kunstschaffens hält. Sie verwandelte den Raum der Universität und der Stadt Tartu in etwas Vielseitiges und zum Teil auch Widersprüchliches, indem sie neben einem Thema ein anderes aufstellte, sich als „ein mehrdeutiges und aus vielen verschiedenen Details zusammengesetztes Bild“ bemerkbar machte, „versucht, zu einer Ganzheit zu werden und schreitet mit dem Ziel in immer neue und neue Verbindungen mit der Umgebung.“³⁶ Die Universität bestimmt nicht nur den Raum, sondern überschreitet ihren begrenzten und abgemessenen Rahmen, während sie immer neues Licht zusammenzieht, was Juri Vuorinen für den architektonischen Charakter des Zeitgenossen Krauses, Carl Ludwig Engels, und seiner Domkirche in Helsinki für charakteristisch gehalten hat.³⁷

Von zwei Klassizismen Der „Lesetisch“ des Universitätsarchitekten Johann Wilhelm Krause

So wie der gesamte Klassizismus, riecht auch die Architektur Krauses nach Papier, Wasserzeichen und Leim. Eine große Hilfe bei der Untersuchung der Belesenheit

Krauses leisten dabei seine im Laufe der Jahre gemachten Buchausleihen³⁸ aus der Universitätsbibliothek.³⁹ Der Aufmerksamkeit wert ist dabei die Tatsache, dass die Hinterlassenschaft des Universitätsarchitekten, tausende von Seiten an handschriftlichen Materialien, Memoiren, hunderte von Projekten und Zeichnungen enthaltend, außergewöhnlich groß ist.⁴⁰ Die Gedanken Krauses bewegen sich im Kreis, den die Architektur des Zeitalters vorgab, angefangen von Vignola, Palladio und Scamozzi bereits während der Gymnasialjahre in Zittau, wo „entflochen die Freystunden auf die angenehmste Art“,⁴¹ als er sich mit ihnen bekannt machte. Wie für die meisten damaligen Baumeister, werden die Werke Nikolai Goldmanns und Leonhard Sturms, die von Claude Perrault und seinem Geist getragen waren, zu seinen Wegweisern. Ihre Ästhetik und ihr praktischer Geist führten gemeinsam zu einem neuen Aufstieg des Klassizismus sowohl in Berlin, wo als Ausdruck der ideologischen Bestrebungen der Hugenotten, die nach dem Edikt von Nantes Frankreich verlassen hatten, bereits in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts das Berliner Opernhaus, die Hedwigskirche⁴² und andere Bauten entstanden, die von der asketischen Richtung des Klassizismus getragen wurden. Zur wirklichen Inspirationsquelle Krauses wurde aber das neue Athen Deutschlands — Dresden, wo sowohl die Hofkirche Gaetano Chiaveris als auch die Brühlsche Terrasse Eindruck auf ihn machten, ebenso wie das gesamte im Umkreis der damaligen Literaten entstandene Verständnis der Kunst und des Stils.

Krause fing jung an und lernte im Fluge. Dank der Universitätsbibliothek stand ihm die gesamte damalige Architekturwelt zur Verfügung — sowohl die *Oekonomische Encyclopädie* (erschien seit 1773 in 73 Bänden) von Johann Georg Krünitz, die *Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst* (5 Bände, Leipzig), die zusammen mit *Plans et dessins tirés de la belle architecture [...] accom-*

pagne d'un traité abrégé sur l'ebau dans l'architecture (1800) desselben Autors,⁴³ aber auch zum Beispiel mit der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1790) von Georg Sultzer, welche zusammen mit dem äußerst populären *Der bürgerliche Baumeister oder Versuch eines Unterrichts der Baulustige*⁴⁴ von einem Lieblingsautor des Architekten, Friedrich Christian Schmidt, die Zeichnungen der allermodernsten Bauten, die den Geist des Zeitalters bestimmten, wiedergeben.⁴⁵ Neben der „*eigentliche schönen Baukunst*“ Winckelmanns⁴⁶ und der „*Festigkeit, Bequemlichkeit und Schönheit*“ von Ludwig Stieglitz,⁴⁷ verdiente die sogenannte wirkliche Architektur (*architecture vrai*), die neben der Deutlichkeit und Genauigkeit (*Richtigkeit*) mit dem Begriff Unruhe (*Unruheichkeit*)⁴⁸ in Verbindung steht, die Aufmerksamkeit Krauses.

Die Gedankenwelt des Architekten wurde vom *Versuch über das Kunstschöne* (1797) des Aloys Hirt bestimmt, worauf die Leihschein Krauses verweisen. Zu den Vermittlern zwischen dem Architekturgedanken, der im neueren Paris entstanden war und in Berlin Stürme hervorgerufen hatte, und der Stadt Tartu wurden die Architekturzeitschriften, die seit dem Jahr 1798 in Deutschland erschienen — darunter das von Gottfried Huth herausgegebene *Allgemeine Magazin für die bürgerlichen Baukunst*⁴⁹ (erschien unregelmäßig von 1789 bis 1796). Im Vergleich dazu noch einflussreicher sollte aber das im Jahre 1799 vom ersten Rektor der Berliner Bauakademie, David Gilly, veröffentlichte *Handbuch der Baukunst* werden, in dem er als einer der ersten die Hauptforderungen der sogenannten „ökonomischen Baukunst“ vorlegte, wobei er behauptete: die Wesensart der „Landbaukunst“ werde vom *Charakter* und von der *Schlichtheit (Simplicität)* bestimmt. Die Architektur der Bauten dürfe keine angreifende (*bestürmte*) sein, sondern eher die Erwartungen seines Besitzers zum Ausdruck bringen.⁵⁰ Krause kopiert mehrere Projekte,

die in David Gillys Ausgabe angeführt worden sind⁵¹ und die um 1800 an der Berliner Bauakademie befolgt wurden. Darunter zum Beispiel die *Halle aux Bleds zum Hotel Saison in Paris* von Nicolas Le Camus de Mézières,⁵² die mit hoher Wahrscheinlichkeit zusammen mit dem Paretzer Pavillon von David Gillys Sohn, Friedrich Gilly, der als das junge deutsche Genie titulierte wurde und mit seiner berühmten „Pyramide“,⁵³ die nach dem Beispiel von Étienne-Louis Boullée entstanden war, zu einem Vorbild beim Entwurf von Universitätsbauten wurde.⁵⁴ Auf dem Lesetisch des Architekten finden wir den *Essai sur l'Architecture* von Marc-Antoine Laugier,⁵⁵ welcher der Architektengeneration der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts den Weg in die moderne Welt eröffnete mit dem ihm eigenen Freiheitsruf, aus der Weltgeschichte den eigenen Stil herauszufinden.

Mit Hilfe des ihm charakteristischen Fingerspitzengefühls verbindet Krause die Stichworte des Zeitalters miteinander — die sogenannte sprechende Architektur (*architecture parlante*) und die sogenannte visionäre Architektur im Geiste von Claude-Nicolas Ledoux und Boullée, während er ihnen die von Durand hervorgehobene und in Berlin und bei der Kolonialisierung Preußens sich als besonders fruchtbar erwiesene Forderung nach *schön und nützlich* hinzufügte, was den Universitätsarchitekten dazu inspirierte, in seiner *venia legendi* — Vorlesung zu sagen: „Nur die vertraute Bekanntschaft mit allen Zweigen der ökonomischen und technischen Wissenschaften kann die höchsten Stufen der Architektur ausbauen.“⁵⁶

Das Programm des Klassizismus ist ambivalent und stellenweise paradox widersprüchlich, indem es die unterschiedlichen Seiten des menschlichen Geistes miteinander verbindet — die Utopie und den Materialismus, die Wissenschaft und die Poesie, den ästhetischen Idealismus und den ästhetischen Realismus.⁵⁷ Es umfasst sowohl die geistige Ordnung als auch die geistige Un-

ordnung, führt uns zu gleicher Zeit sowohl zu den zwei Hauptquellen des Zeitalters, zum Neoplatonismus und der ihm eigenen Ideenlehre als auch in Richtung des Erfahrungsmäßigen und des Kognitiven. Die Welt von Krause bietet eine Illustration der um 1800 in Deutschland stattgefundenen Diskussion zwischen den Konservativen und den Reformern,⁵⁸ was auf der einen Seite an den „Krieg“ zwischen *anciens et modernes* innerhalb der Wände der Pariser Architekturakademie vor mehr als hundert Jahren erinnert.⁵⁹ Unter Frage wurde gestellt, was denn der wirkliche „griechische Geschmack“ (*goût grec*) tatsächlich ist, was die *Ordnung* und die *Verzierungen (Verzierungskunst)* voneinander unterscheidet, welche Rolle in der Baukunst dem *Geschmack* und dem *Charakter* gehört. Anstatt der wortwörtlichen Rezeption von Vitruvius und seines Säulensystems (*Säulenordnung*) fand eine Entfernung von Vitruvius (und insbesondere von seiner Idee der Urhütte, die seit Marc-Antoine Laugier einen der zentralsten Begriffe dargestellt hatte) statt. Die neue Zeit brachte neue Wörter in Umlauf: neben dem *Inbegriff* und der *Lehre* den Begriff des *organischen Ganzen*. Anstatt von der *Vollkommenheit*, träumt der Mensch um das Jahr 1789 von der *Freiheit*, von seinem Weg und seinen Wahlmöglichkeiten, was als die Voraussetzung für den „guten Geschmack“ die Realisierung der „guten Gesellschaft“ sieht.

Bei solch einer Herangehensweise muss die *Schönheit* nicht weiter unbedingt an die bei der Imitation des Griechischen erreichte *Vollkommenheit* geknüpft sein, sondern eher an die *Natur*. Die Gipfel der Kunst werden durch die Betrachtung der Natur erreicht, die sich vor dem Menschen in ihrer gesamten Vielfältigkeit öffnet: „Das Kunstwerk, das in seiner *idealen Wirklichkeit* für die gesamte Welt steht, über alle Zeitalter der Veränderungen emporragend.“⁶⁰ Ins Zentrum des neuen ästhetischen Gedankens steigt das Wort Seele (*Gemüt*), das sogar vor dem *Geist*

hervortritt, indem es eine Unterstützung in der Natürlichkeit der Kunst (*Naturell der Kunst*) findet, der Kunst wieder einmal fast eine religiöse Aureole anbietend. Die Kunst wird zu einer allerhöchsten Wahrheit, die anstatt der Rolle des rhetorischen „Boten“ sich zum Ziel setzte, die höchste Wahrheit selbst darzustellen. Alles musste nicht nur schön sein, sondern eher *erhaben*. Denn so wie die Natur einerseits zurück zu ihren Grundformen (Herders *Uhrpflanz*) strebt, wandten sich die literarischen *Alter Egos* der Schöngeister in Richtung des *Originalgenies* — zum Götz von Berlichingen, dem Werther und der Poesie des Sturms und Drang.⁶¹

Es wäre kompliziert und im Endeffekt unmöglich, das eine vom anderen zu unterscheiden, die Klassik vom Erhabenen und von den romantischen Bestrebungen neben dem Licht zum Dämmerigen, zum Sentimentalen und Vorstellbaren, die zu ihrem geistigen Ausdruck sind. Oder wie im Jahre 1780 Le Camus de Mézières schrieb: „Die Architektur gehört in die gleiche Reihe mit der Poesie, dem Theater und der Malerei, sie alle verfügen über einen inneren Willen und Charakter, die eine Erhöhung der Seele des Zuschauers — Zuhörers zum Ziel haben. Die Aufgabe der Architektur besteht darin, das Herz und den Verstand zusammenzufügen.“⁶² Krause und Tartu bieten dieser These eines der illustrativsten Beispiele, indem sie eine Bestätigung der von Kant aufgeworfenen rhetorischen Frage liefern: „Was ist die Aufklärung? Falls mich jemand fragen würde, ob wir im Zeitalter der Aufklärung leben, würde ich mit Nein antworten. Dem sich aber sofort eine Ergänzung anschließen würde: wir leben im Jahrhundert der Aufklärung.“⁶³

Der Ruf der Freiheit

So wie das gesamte Zeitalter, liegt auch die Welt Krauses zwischen zwei Polen; der eine von ihnen führt zurück zum Verstand, der andere zu den Quellen des Sentiments. Seien es dann die frühen Versuche des Architekten

im Geiste des Rokoko als Schöpfer von bukolischen Landschaften nach dem Vorbild von Joseph Anton Koch oder der herzerreißend dramatischen Aussichten auf die Berge und die Täler der Alpen, bei denen der Künstler diese unsichtbare Grenze überschreitet, die das Schaffen des idyllischen Dichters und Künstlers Salomon Gessner von den naturgetreuen Zeichnungen der sogenannten Aberler Schule unterscheiden.⁶⁴ Während er in den Fußstapfen seines Seelenfreundes Carl Grass aus Livland durch Deutschland wanderte, trifft er mit dem zuletzt genannten zufällig auf einem staubigen Weg zusammen. Um sich der Darstellung der freien Natur hinzugeben. „Der Wasserfall auf der Lichtung“ und „Der Wasserfall auf dem Berg Grimsel“ werden zu einer Hymne für die schrankenlosen Kräfte der Natur.

Der Ruf der Natur begleitet Krause über Jahre, bietet Inspiration und Stoff zum Nachdenken, äußert sich in den Reihen, die er in seinen Erinnerungen über Livland, die Gaujiena-Schweiz (Adsel) und das Urstromtal hinterlassen hat: „Die treffliche Aussicht auf der höchsten Stelle des Hügels bey dem alten alten Viehgarten [...] Herrlich! Herrlich! Und tausend Gebüsche, hohe Baumgruppen, hausenförmige Heuhaufen, eine malerisch situierte Bauernwohnung ohnefern des Zusammenflusses der Aa und Schwartzbach.“⁶⁵ Krause bewundert die Natur und gerät in Begeisterung über die Ruinen, wenn er die mittelalterlichen Burgen (*alten Schlösser*) Turaida (Treiden), Krimulda (Kremon) und Sigulda (Segewold) beschreibt, die über die malerischen Berge emporragten. Vor allem fesselte die Vorgeschichte (*Vorzeit*) die Aufmerksamkeit, welche die Ruinen erzählten.⁶⁶ Die Seele wurde des Morgens erfrischt: „welch eine Landschaft unten im Thale, jenseits an den Ronnenburgschen und Wendenschen Bergen! Äusserst frohe Ahnungen führten hinaus in die Säulenhalle, auf dem mit Linden und Fichten umgürteten Hof. [...] Dann ein alter Kirchhof mit Ossianischen Denkstei-

nen, aus verwilderten Rosengebüschen und anderen Dornen erhob sich eine vermauerte Kapelle."⁶⁷

Die Kunst wächst aus der Natur heraus. Die Natur bildet ihr einen natürlichen Hintergrund, während sie einer Symbiose Gestalt verleiht, welche die zwei ästhetischen Pole des Zeitalters der Aufklärung miteinander verbindet — die Architektur und den Park. Von der englischen *Pittoreske* und der mit ihr einhergehenden Ideologie der Sublimierung inspiriert, wurde der Park zum Wegweiser des neuen Zeitalters, der als ein verlockendes „Elysium“-Symbol tausende von Kulturtouristen in Wörlitz zusammenführte. Winckelmann, Goethe und Humboldt hatten Wörlitz verherrlicht, es Elysium, Museum und Weltkultur und Tempel der Wohltätigkeit genannt. An die Stelle der Regeln trat die Freiheit, die laut Erik Forssmann „anstatt der Ruhe und des Gleichgewichts“ den von Kant als die Erbschaft der Kunst titulierten „Ausgang aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“⁶⁸ mit sich brachte und die damit verbundenen Stimmungen der Melancholie. Im Jahre 1803 hielt sich Morgenstern⁶⁹ im Gartenreich auf, der nach seiner Rückkehr nach Tartu sowohl die Anlegung seines eigenen Gartens am Hang des Dombergs als auch die Abänderung des gesamten uralten Gebiets in einen sogenannten Philosophischen Park unternahm. Der Domberg sollte zu einer Pflanzstätte der edlen Ideen werden, die auf Wunsch und laut den Worten Morgensterns den Musen offen wäre. „*Otio et musis sacrum*“ sollte als ein Wegweiser auf der Brücke, die zur Sternwarte führte, stehen.⁷⁰

Das, was den Professoren nicht aus dem Sinn ging, musste der Architekt Krause umsetzen. „Ich redete, Krause hielt es für möglich durchzuführen“, schrieb Morgenstern.⁷¹ Zusammen mit dem Bauleiter Kranhals wurde das Gebiet ehemaliger Ruinen in Ordnung gebracht. „Die Krone des Walles und dem Hauptgraben muss man zu öffentlichen Spaziergängen gangbar zu machen, Wege,

Brücken und Ruheplätze anzulegen, da die reinere Luft und die Schöne Aussicht [...]“⁷² Durch die Landschaft wurde das Unsichtbare zum Sichtbaren.⁷³ Damit die Poesie Flügel erhalte, mussten sie aus einem passenden Material angefertigt werden. Den Entwerfern des Parks des Dombergs waren die Ausgaben von Christian Cajus Lorenz Hirschfeld über die Parkkunst behilflich, die der herrschenden Idee der Freiheit eine Gestalt und einen visuellen Rahmen verliehen. Die Tage vergingen nach Hirschfeld zeichnend. Die großformatigen Alben Hirschfelds waren einige der ersten, welche die Universität erwarb. Die klassischen Bauten — die Säulenpavillons und die Kuppelrotunden in der Natur, die nun — als seit dem Anfang der Renaissance in Italien fast vier Jahrhunderte vergangen waren, anstatt der Palmenblätter und der Weinranken von Fichten und Birken umrahmt wurden, die charakteristisch für die karge Natur des Nordens und für die Hirschfeld umgebenden Landschaften Schleswig-Holsteins waren. Aus der *paese* (Landschaftsbild) entwickelt sich eine *paysage*, die sich aus dem heimischen Fenster eröffnete, sie trägt nicht weiter den Namen von *vista* oder *veduta*, sondern den französischen *vue* und die deutsche *Ansicht*.

Das letzte Athen

Tartu ist eine Universitätsstadt. Das letzte Athen unter vielen anderen „Athens“, die von anderen Gelehrten und Künstlern gegründet wurden, ein ferner Vorposten und ein Verkünder des neuen Zeitalters, der die Zukunft eines Volkes und eines Landes um weitaus mehr veränderte, als wir dies vielleicht wahrzunehmen vermocht haben. Der Tartuer Geist bedeutet das Bekenntnis zur kulturellen Identität Europas, das Licht in der Dunkelheit, das nicht nur für einen Augenblick aufleuchtete, nicht wie ein Komet mit einem Schweif fiel, um danach zu erlöschen, sondern den Anbeginn von etwas Neuem bezeichnete, wo die Vergangenheit, die Gegenwart und

die Zukunft zusammentrafen, um Platz für etwas, was von alters her existiert hat und dauerhaft sein sollte, zu schaffen, was wir, während wir den Heiligen Augustinus von Hippo lesen, als die Ewigkeit begreifen, die letzten Endes den weiteren Sinn unserer Existenz und die Rechtfertigung unseres Daseins darstellt. In Tartu trafen sich die Künste und die Wissenschaft, indem sie eine Verbeugung vor der Welt machten, deren einen Anfang der Dschinn, den die Enzyklopädisten aus der Flasche entließen, darstellt — ein Genie, das seine ersten scheuen Schritte unternimmt, während es ein aus der Antike stammendes Gewand ausgewählt hat, um seine Blöße zu bedecken. Es schreitet vom Fuße der Akropolis, die von den ersten Sonnenstrahlen golden schimmert, nach oben in Richtung der Athena Promachos, um den Peplos zu opfern, wovon Europa den Anfang genommen hat.

Innerhalb von Jahrhunderten und Jahrtausenden hat Europa seine Grenzen immer weiter ausgeweitet, hat die sieben Hügel des lateinischen Roms in seinen Besitz genommen, sich in Form von immer neuen Wiedergeburt der Klassik eröffnet, hat der italienischen Renaissance den Sinn und die Form verliehen, ist zusammen mit Kolumbus auf einen neuen Kontinent gelangt und mit Peter I. nach Russland gewandert. Europa hat Staaten und Völker vereinigt, indem es aus einem Chaos den Kosmos entwickelte, wo mit einem unsichtbaren Faden eine Welt zusammengebunden wird, die sich heute vor uns einmal als alt, einmal als neu eröffnet. Zum Stoff dieses Netzwerkes werden das Herz und der Verstand, eine ungerade und eine gerade Linie, die keltischen und die lateinischen Keime, die unfehlbar aus der Vielfältigkeit der Gebilde den Ring, den Bogen und das Quadrat auswählen, um der räumlichen Identität des Westens den Grund zu legen, indem sie miteinander kombiniert und gemäß einer getroffenen Auswahl eingesetzt werden.

Wir leben in einer Welt, zu deren Nabelschnur die Kultur wird, zu den Schlingen die

Kulturmetropole, in welchen in verschiedenen Zeitaltern verschiedene Leuchttürme der Kultur an der Oberfläche erscheinen. Neben dem Kloster und der Kathedrale die Universität, deren Geschichte ihren Anfang in Bologna, an der Sorbonne und in Oxford fand, die begeistert und mitreißt, während sie einer großen Veränderung die Möglichkeit bot, wo sowohl David Hume als auch René Descartes als Wegweiser auftreten und zu deren einem semantischen Symbol die Idee Francis Bacon's über den Tempel Salomons⁷⁴ wurde, die gemeinsam mit der Metapher des „Verlorenen Paradieses“ von John Milton im Großen und Ganzen das neue philosophische und ästhetische Phänomen mitbestimmen — die Entstehung der neuzeitlichen Universität. Die Universität ist wichtig. Die Akademie bezeichnet mehr als nur die Wissenschaft, sogar mehr, als eine Wiederholung der Lehre Platons und der Geschichte des Christentums. Neben der klosterhaften Stille, die gerade so passend ist für die Rosenkranz betenden Scholaren, durch die sich die Metaphysik eher in Form von einem Gebet, das in die Höhen aufsteigt, oder einer Offenbarung erkennen lässt, bezeichnet die Universität die Eröffnung der Welt durch ihre räumliche Ausdehnung, wo sich anstatt der Vertikalachse das aus der Zeit der Renaissance stammende Wissen in der horizontalen Richtung erkennbar macht und dies mit Hilfe einer aus dem *humanen* Auge ausgehenden Zentralperspektive.

Die Universität kennzeichnet einen wesentlichen Schritt beim architektonischen Aufschwung Europas. Einen Umschwung in Richtung der Freiheit und des Lichts im Geist und die hiermit einhergehende Entstehung der neuen visuellen Vorstellung, welche die Natur und die Kunst miteinander verband, indem sie der Idee die Möglichkeit bereithielt, in den uns umgebenden Raum zu explodieren, die Welt nach ihren eigenen Regeln zu gestalten. Die Universität bedeutet die Erzeugung einer Landschaft, die sich von der bisherigen unterschied, die als eine der ersten

der Architektur die Schlüsselrolle bei der Interpretation des nach den physikalischen Gesetzen Newtons aufgebauten Raumes bietet. Denn bei einer Universität ist nichts endgültig oder fertig; anstatt der Statik treffen wir dort die Dynamik, das sich Entwickelnde und Verändernde an, wo sich hinter den weiß schimmernden Säulen Aussichten auf leuchtend grüne Wiesen finden, eine Flusswindung, in die Fernen — ungefähr so, wie irgendwo in Oxford oder in Tartu. Die Landschaft der Universität bedeutet die Entstehung einer neuen Vorstellung, eine Revolution beim Entwerfen sowohl des Ensembles als auch des ihn umgebenden Raumes, während sie als Solches die im Menschen verborgenen Urkräfte entfesselt, wo sie neben dem Klaren und Bestimmten (*clara*) in der Kunst das Schattenhafte und Unbestimmte (*obscura*) hervorhebt, während sie das Originalgenie zurück zur Phantasie und den von ihm geschaffenen Visionen führt,⁷⁵ wo „die Kunst zwar als eine Erscheinung, die in nahen Beziehungen mit dem Objekten entsteht, aber als unermesslich größer, als das und sich davon entfernend, sich als ein Kalligramm eröffnet, dessen Ent-rätselung keine Lösung des Rätsels mit sich bringt, sondern die Aufmerksamkeit von dem Dargestellten ablenkt, auf den leeren Raum über den Worten und unter den Bildern.“⁷⁶

So wie die Landschaft zu einem der zentralsten Begriffe des Zeitalters im englischen Park wurde, der nach Prinzipien des Pittoresken und der Sublimität gestaltet war, sind die Universität und die Landschaft der Universität wichtig bei der Herausbildung der neuen städtebaulichen Prinzipien, die wir im weiteren Sinne mit dem 19. Jahrhundert in Verbindung bringen — neben der Klassik erscheint die Romantik an der Oberfläche, die auf der Welle des Modernismus fort-dauerte, indem sie die Möglichkeit zu immer radikaleren Definitionen der Idee der Freiheit darbot. Die Universität bezeichnete den Anfang einer neuen Welt. Eine Tatsache, deren Bedeutung in der Kunstgeschichte bis heute

noch niemand deutlich definieren konnte, die heute eher als ein Forschungsthema der Zukunft dahin dämmert, während sie einem weiträumigen Kulturraum eine Bedeutung verleiht — zwischen Thomas Jefferson und seiner Universität Virginia und der Universität Tartu. Tartu wächst und gedeiht zusammen mit Jena, Greifswald und Berlin. Tartu übernimmt den Stab der geistigen Entwicklung, während sie das Licht aus dem Westen nach Osten überträgt, ein Land, das noch größer ist, als Amerika — Russland — aus dem zauberischen Schlaf erweckt, indem sie mit gutem Beispiel zur Gründung neuer Universitäten und dem Ausbau neuer architektonischen Ensembles in Kazan, Charkow und Moskau vorangeht.

Tartu gehört in eine Reihe mit Helsinki und Oslo. Wenn wir die Bauten dieser Stadt betrachten, fühlen wir, als ob wir an den Quellen der klassischen Kultur verweilen würden — innerhalb des Zirkels und außerhalb dessen, am Rande der Welt, in der Terra Mariana, in einer Grenzzone, die mit ihrem eigenwilligen und gegensätzlichen Schicksal dazu beigetragen hat, die Beziehungen zwischen dem Westen und dem Osten in die Wege zu leiten. Die Grenze der Universität stellt in Vielem die Grenze der baltischen Kultur dar, die im heutigen Europa ohne Grenzen eine Möglichkeit bezeichnet, sich als einen Gebildeten, einen Intellektuellen, einen Träger der Idee des Humanismus zu definieren.

Anmerkungen

- ¹ Der Vergleich stammt von Wilhelm Neumann: Grundriß einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Reval 1887.
- ² W[ilhelm] Neumann: Baltische Kunstzustände 1775–1825. In: Baltische Monatsschrift 53 (1902), S. 281.
- ³ Johann Wolfgang Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1789). Zitiert nach: Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und

- Übersetzungen, Bd. 19. Berlin 1960, S. 64ff.
- 4 Franz Wickhoff: Die Schriften Franz Wickhoffs, hrsg. von Max Dvorák, 2 Bde. Bd. 1. Berlin 1912, S. 74.
 - 5 Rudolf Zeitler: Klassizismus und Utopia, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorwaldsen, Koch. In: *Figura 5. Studies* edited by the Institute of Art History University of Uppsala. Stockholm 1954, S. 14.
 - 6 Vgl. Karl Fernow Asmus über Jacob Carstens. In: Johanna Schopenhauer, Carl Ludwig Fernow's Leben II. Tübingen 1810, S. 144.
 - 7 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, hrsg. von Gerhard Lehmann. Stuttgart 1966, S. 48 (Paragraph 16, 48).
 - 8 Ernst Cassirer: *Zur Logik der Kulturwissenschaften*. In: Göteborgs Högskolas Årsskrift 47 (1942). Engl. Übers.: *The Logic of the Humanities*. New Haven 1961.
 - 9 Cornelius Gurlitt: Geschichte der Kunst, hrsg. von Arnold Bergsträsser, 2 Bde. Bd. 1. Stuttgart 1902, S. 652.
 - 10 Frank Büttner: Der Betrachter im Schein des Bildes. Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert. In: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung. Katalog der Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut und Liebieghaus*. Frankfurt a. M./München 1999, S. 342.
 - 11 Kadi Polli: Klassitsismist kui stiilimõistet kujutavas kunstis. In: *Kunstiteaduslike uurimusi* 1–2/(17) (2008), S. 19.
 - 12 Whitney Davis: *Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History*. In: *The Art of Art History*. Oxford History of Art. Ed. by Donald Preziosi. Oxford 1998, S. 31ff.
 - 13 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon, oder Über Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin 1766.
 - 14 Im Aufsatz „Klassitsism ja tõde“ („Der Klassizismus und die Wahrheit“) bietet der Autor des vorliegenden Beitrags eine Möglichkeit an, die bisherige stilorientierte Behandlung des Klassizismus mit dem philosophischen Hintergrund in Verbindung zu bringen, indem er neben den Stilperiodisierungen des Zeitalters, die auf den formellen Kriterien basieren, begriffliche Entsprechungen aus dem Gebiet der Philosophie aufstellt, wie zum Beispiel „der Idealismus Winckelmanns“, der kantianische Klassizismus oder Hegels Sehnsucht nach dem Absoluten. Wenn nicht mehr, dann in der metaphorischen Bedeutung, öffnen sie den Inhalt des Zeitalters tiefer, als die Begriffe Früh-, reifer und Spätklassizismus, die als „Sachen in sich“ nach den Zeichern einer an der Wand hängenden Uhr in der Kunstwissenschaft gebräuchlich sind.
 - 15 Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. New Jersey 1967, S. 4.
 - 16 Robert Middleton, David Watkin: *Neoclassical and 19th Century Architecture*. New York 1980, S. 9.
 - 17 Helene von Taube: Graf Alexander von Keyserling, Bd. I. Berlin 1902, S. 301.
 - 18 Ulrike Plath: Sinneslandschaften. Die Bedeutung der Sinne bei der Beschreibung baltischer Landschaften und Kulturen (1750-1850). In: *Umweltphilosophie und Landschaftsdenken im baltischen Kulturraum*. Hrsg. von Liina Lukas, Ulrike Plath und Kadri Tüür, unter Mitwirkung von Jaan Undusk. Tallinn 2011, S. 83.
 - 19 Jaan Undusk: *Umweltphilosophie und Naturdenken im baltischen Raum. Zur Einführung und Irritation*. In: *Umweltphilosophie* (wie Anm. 18), S. 15.
 - 20 Heinrich Johann Jannau: *Sitten und Zeit, ein Memorial an Lief- und Estlands Väter*. Riga 1781, S. 65.
 - 21 Der erste ernsthaftere Versuch, die Universität Tartu-Pärnu (Dorpat-Pernau) erneut zu eröffnen, wurde seitens Katharina II. bereits Anfang der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Vgl. Lea Leppik: Ülikool enne ülikooli. In: Johann Wilhelm Krause. *Linnaehitajana Tartus. Kataloog 3*, sarja autor ja koostaja Juhan Maiste. Tartu 2011, S. 65. In Tartu war es geplant, die Universität auf zwei auseinanderstehenden Grundstücken wieder zu gründen, das eine davon umfasste 3.329 Quadratklafter und das andere 6.653 1/3 Quadratklafter, womit sie das Gebiet einnahmen, auf dem später die Universität tatsächlich auch gegründet wurde — in der Unterstadt rund um die Johanniskirche und in der Oberstadt auf dem Domberg. (Die Angaben basieren auf dem Brief des Generalgouverneurs Nagel an den Kaiser Paul I. aus dem Jahre 1799. Russisches Staatliches Historisches Archiv in St. Petersburg (Rossijskij gosudarstvennij archiv): Siehe ausführlicher: J. Maiste: Tartu siluett filosoofilise aastasaja algul. In: *Vana Tallinn XXI (XXV). Modus vivendi III* (2010), S. 67ff.
 - 22 Gottfried Herder: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*. Riga 1778; Götz Pochat: *Gartenkunst und Landschaftsgarten vor Wörlitz*. In: *Wörlitz: Entwurf einer Kulturlandschaft*, hrsg. von Franck-Andreas Bechtoldt und Thomas Weiss. Stuttgart 1966, S. 44.
 - 23 Als Charakteristikum der baltischen kulturellen Identität stammt der Termin „Gelehrtenrepub-

- lik" aus der Zeit des Endes des 18. Jahrhunderts (siehe: Indrek Jürjo: Lesegesellschaften in den baltischen Provinzen im Zeitalter der Aufklärung. In: Zeitschrift für Ostforschung, 39 Jg., Heft 4 (1990), S. 544). Im breiteren Zusammenhang ist dieser Begriff mit den europäischen Universitäten der Neuzeit verknüpft. Siehe: Geschichte der Universität in Europa. Hrsg. von Walter Rüegg, Bd. II, Von der Reformation zur Französischen Revolution (1500-1800). München 1996, S. 21.
- ²⁴ Estnisches Geschichtsarchiv (Eesti Ajalooarhiiv (= EAA)), f. 402, nim. 5, s. — ü. 7, l. 17 p.
- ²⁵ Johann Wilhelm Krause: Wilhelms Erinnerungen, Bd. VIII, S. 24 — Handschrift in der Universitätsbibliothek Tartu, Wissenschaftliche Bibliothek, Abteilung für seltene Bücher und Handschriften (Tartu Ülikooli Teadusliku Raamatukogu Käsikirjade ja haruldaste raamatute osakond (= TÜR KHO), f. 9, nim. 1, s. ü. 12). Ein zweites vom Verfasser selbst mit eigener Hand sauber geschriebenes Exemplar wird in der Lettischen Akademischen Bibliothek in Riga aufbewahrt. Auszugsweise erschienen die Memoiren in der Zeitung „Rigaer Tageblatt“ 1895, Nr. 118–128 und anschließend unter der Überschrift „Bilder aus Altlivland. Aus den Aufzeichnungen eines livländischen Hofmeisters vom Ende des vorigen Jahrhundert“ in der monatlich erscheinenden Zeitschrift „Baltische Monatsschrift“ 1900–1901, Bde. 50–52.
- ²⁶ Hugh Honour: Neo-classicism. Harmondsworth 1977, S. 54.
- ²⁷ Der Begriff wurde erstmals 1791 von Francesco Milizia eingesetzt. F. Milizia: Dizionario delle belle arti del disegno [...]. Bassano 1797, S. 154. Um 1800 entwickelt sich die „sprechende Architektur“ zu einem zentralen Begriff der Architekturtheorie, indem sie neben dem akademischen Klassizismus eine Möglichkeit für sehr unterschiedliche Interpretationen der von der Antike ausgehenden Formkultur und der Klassik, die sich bei der Vermischung des Gedankengutes des Zeitalters der Aufklärung entwickelte, anbietet.
- ²⁸ Benedetto Croce: Estetica come scinza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia. A cura di Giuseppe Galasso, Adelphi Edizioni. Milano 1990, S. 261.
- ²⁹ Hans Sedlmayer: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 13ff.
- ³⁰ Winfried Nerdinger und Klaus Philipp: Revolutionsarchitektur — ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. In: Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. Hrsg. von Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp, Hans-Peter Schwartz. München 1990 S. 13ff.
- ³¹ Emil Kaufmann: Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Wien 1933.
- ³² Hanno-Walther Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1985, S. 26ff.
- ³³ Paul Ricoeur: Memory, History, Forgetting. Chicago/London 2006, S. 22.
- ³⁴ Vgl. Diderot: Encyclopédie [...]. 1762–1777. Bd. I (Faksimilendruck). München 1996, S. XIII.
- ³⁵ Imants Lancmanis: Johann Wilhelm Krause und die Gutsarchitektur in Livland. In: Johann Wilhelm Krause, 1757–1828, kataloog 2. Arhitektina Liivimaal. Hrsg. von Juhan Maiste und Kadi Polli. Tallinn 2002, S. 137ff.
- ³⁶ Juri Lotman: Semiosfäär. Tallinn 1999, S. 46.
- ³⁷ Juri Vuorinen: Estetiikan klassikoita. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1996, S. 188–189.
- ³⁸ Bereits am 15. Dezember 1800 wurde für die Universität die ehemalige Bibliothek der Löwenwoldes gekauft (EAA, 402-4-15, l. 2). Im gleichen Jahr wurde der Universität von den Ritterschaften Liv- und Estlands 2.000 Rubel für den Kauf von Büchern bestimmt (diese Summe sollte innerhalb von zwei Jahren übergeben werden); geplant war es, insgesamt 4.000 Bände zu erwerben und zusätzlich noch eine Präsenzbibliothek mit 700 Büchern aufzubauen. Mit Hilfe des Geldes wäre es möglich gewesen, Bücher auf Auktionen, aus Privatbibliotheken und aus Deutschland zu erwerben, wofür der zum Bibliothekar der Universitätsbibliothek ernannte Karl Simon Morgenstern mit den berühmten Leipziger Buchdruckereien bereits erste Kontakte angeknüpft hatte (EAA, 402-4-18, l. 14).
- ³⁹ TÜR KHO, 4, ÜR609: Lehrzettel der Professoren 2: Jäsche — Lenz (1811–1836), Johann Wilhelm Krause 1805–1811. Die entsprechenden Leihscheine Krauses befinden sich zusammen mit den Leihscheinen anderer Professoren der Anfangszeiten der Universität in der Sammlung der Manuskripte und seltenen Bücher der Universität Tartu, insgesamt sind 118 von ihnen vorhanden, angefangen mit der Nummer 29 bis hin zur Nummer 146. (Vgl. Annegret Kriisa: Johann Wilhelm Krause raamatulaenutus Tartu Ülikooli

- raamatukogust aastatel 1806–1826. Seminaritöö. Juhendaja Anu Ormisson-Lahe. Tartu 2012).
- ⁴⁰ Zu J. W. Krauses Nachlass siehe ausführlicher: Johann Wilhelm Krause. Kataloogid nr. 1 (1999), 2 (2002), 3 (2011). Autor und Herausgeber der Serie Juhan Maiste. Autoren: Kaur Alttoa, H. Hiip, Valentine von Krause, I. Lancmanis, Lea Leppik, Michel Lissok, Juhan Maiste, Anu Ormisson Lahe, Kadi Polli, Mariann Raisma, Mariann Rammo, Ojārs Sparītis, Epi Tohvri, Eda Tursk, Gerd-Helge Vogel.
- ⁴¹ J. W. Krause: Erinnerungen (wie Anm. 25), Bd. II (1774), S. 144.
- ⁴² Tilman Mellinshoff, David Watkin: Deutscher Klassizismus. Architektur 1740–1840. Stuttgart 1989, S. 17ff.
- ⁴³ Zur Enzyklopädie von Stieglitz gehörte auch ein Verzeichnis der empfohlenen Literatur, in dem Werke erwähnt werden, über die wir wissen, dass Krause sie verwendet hat. Zum Beispiel *Laugier: Zufällige Gedanken über die wirtschaftliche Bauart auf dem Lande (deutsch 1798)*; Lorenz Johann Suckow: *Erste Gründe der bürgerlichen Baukunst* (1753, vierte Auflage 1798); Friedrich Meinert: *Schöne Landbaukunst oder Ideen und Vorschriften zu Landhäusern, kleinen Villas, Ökonomie-Gebäuden, Pavillons, Badehäusern, Gartensälen* (1798–1804).
- ⁴⁴ Friedrich Christian Schmidt: *Der bürgerliche Baumeister oder Versuch eines Unterrichts der Baulustige*. Gotha 1797–1800.
- ⁴⁵ Darunter zum Beispiel die „Halle aux Bleds zum Hotel Soisson in Paris“ von Nicolas Le Camus de Mézières, die mit hoher Wahrscheinlichkeit zusammen mit dem Paretzer Pavillon von David Gillys Sohn, Friedrich Gilly, der als das junge deutsche Genie titulierte wurde und mit seiner berühmten „Pyramide“, die nach dem Vorbild von Étienne-Louis Boullée entstanden war, zu einem Vorbild beim Entwerfen der Manerie und der Badeanstalt der Universität wurden.
- ⁴⁶ J. J. Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, welches 1756 mit einer Auflage von nur 50 Exemplaren erschien. In der Universitätsbibliothek Tartu findet sich die zweite Auflage des Werkes unter der Überschrift „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“, 1762.
- ⁴⁷ Vorwort in: Christian Ludwig Stieglitz (Hrsg.): *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst in welchem alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischen Ordnung abgehandelt sind [...]*. Fünf Bände. Leipzig 1792–98.
- ⁴⁸ K. Morgenstern: *Ueber Rafael Santio's Erklärung*. Dorpat/Leipzig 1822, S. 14.
- ⁴⁹ Als ein „Ideenmagazin“ nannte er auch die von Johann Huth selbst zusammengestellten Architekturtraktate und Handbücher, darunter beispielsweise Johann Christian Huth: *Vermehrtes und verbessertes Handbuch für Bauherren und Bauleute, zur Verfertigung und Beurtheilung der Bauanschläge von Wohn- und Landwirtschaftsgebäude*. Halle 1795–97.
- ⁵⁰ David Gilly: *Handbuch der Landbaukunst, vorzüglich in Rücksicht auf die Construction der Wohn- und Wirtschafts-Gebäude für angehende Cameral-Baumeister und Oeconomen*. Berlin 1798–99.
- ⁵¹ Für die Badeanstalt am Emajõgi (Embach) lieh er die Ausgaben aus, die Wasserbauten behandelten, darunter David Gillys „Praktische Anleitung zur Anwendung des Nivellirens oder Wasserwägens in der bey der Landeskultur vorkommender gewöhnlichsten Fällen“ und „Praktische Anweisung zur Wasserbaukunst“ (erschienen 1797–98 als Sonderausgaben des „Handbuchs der Landbaukunst“ von D. Gilly).
- ⁵² Wurde in den Jahren 1763 bis 1767 fertiggestellt. Zum ersten Mal erschien die Zeichnung in Deutschland unter der Überschrift: N. Le Camus de Mézières: Von der Übereinstimmung der Baukunst mit unsern Empfindungen. In: *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst I* (1789). Die Zeichnung von Krause stammt aus dem Jahre 1803.
- ⁵³ Die Untersuchung des Berliner Architekten Jackisch zum Thema der „Pyramide“ von Boullée erschien in der Ausgabe von Johann Gottfried Grohmann: *Kleines Ideenmagazin für Gartenliebhaber oder Sammlung von Ideen, die mit wenig Kosten auszuführen sind. Enthaltend kleine Lust- und Gartenhäuser, Tempel, Einsiedeleien. Brücken, Hütten, Gartensitze, Ruinen, Portale, Monumente*. Leipzig 1799–1800.
- ⁵⁴ 1805 wurde die „Pyramide“ zur Grundlage beim Entwurf des zu Ehren von Martin Luther und des 300. Jahrestages des Protestantismus aufzustellenden Monuments, dem Johann Gottfried Schadow eine Statue von Martin Luther hinzufügte. Auf Veranlassung dieser zweier großer Ideen, die in der Presse erschöpfend behandelt wurden, entstanden im Jahre 1814 zwei Zeichnungen von Krause zu Themen der „Pyramide“, davon eine mit vier flankierenden Säulengängen und die zweite mit einer Statue

- von Luther im Inneren des Baus. Werden an der Bibliothek der Universität Tartu im persönlichen Bestand J. W. Krauses aufbewahrt (TÜR KHO, 9: J. W. Krauses Zeichnungen).
- ⁵⁵ Erschien im Jahre 1753, Übersetzung ins Deutsche, 1756.
- ⁵⁶ J. W. Krause: Oekonomie und Architektur. Eine Skizze über den wechselseitigen Einfluss derselben auf Gemeinwohl, als Antrittsrede gehalten den 13 ten Junius 1803. Dorpat [1803], S. 28.
- ⁵⁷ Karl Morgenstern: Einleitung zur Ästhetik. Mit Andenkung zur Geschichte derselben. Dorpat 1815, S. 6.
- ⁵⁸ Siehe ausführlicher Klaus Jan Philipp: „Von der Wirkung der Baukunst auf der Veredelung der Menschen“. *Anmerkungen zur deutschen Architekturtheorie um 1800. In: Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der Europäischen Architektur um 1800.* Hrsg. v. Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp, Hans-Peter Schwarz. Frankfurt a.M. 1990, S. 43ff.
- ⁵⁹ Siehe das Vorwort in: Charles Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et le sciences.* Paris 1688.
- ⁶⁰ Frank Büttner: *Abwehr der Romantik.* In: Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst.* Ostfildern 1994, S. 457.
- ⁶¹ Kadi Polli: Est pictura poesis, est poesis pictura. Carl Grassi (1767–1814) maastikud. In: *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 1–2/(16) (2007), S. 30.
- ⁶² Nicolas Le Camus de Mézières: *Le Génie de l'architecture, ou le l'analogie de cet art avec nos sensations.* Paris 1780, S. 3.
- ⁶³ Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Immanuel Kants Werke, hrsg. von Ernst Cassirer, Hermann Cohen. Berlin 1919–1922.
- ⁶⁴ Polli: *Pictura* (wie Anm. 61), S. 30.
- ⁶⁵ Krause: *Erinnerungen* (wie Anm. 25), Bd. VII, S. 64.
- ⁶⁶ *Ebd.*, S. 187.
- ⁶⁷ J. W. Krause: *Bilder aus Altivland.* In: *Baltische Monatsschrift* 50 (1901), S. 422.
- ⁶⁸ Erik Forssmann: *Erdmannsdorf und die Architekturtheorie der Aufklärung.* In: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft.* Hrsg. von Frank-Andreas Bechtoldt und Thomas Weiss. (= Kataloge und Schriften der Staatlichen Schlösser und Gärten. Wörlitz. Oranienbaum. Luisium 1). Ostfildern 1996, S. 100.
- ⁶⁹ Von der Reise K. S. Morgensterns nach Wörlitz berichten seine Notizbücher: TÜR KHO, f. 3, Mrg DXCII.
- ⁷⁰ Gustav Ewers: *Die kaiserliche Universität zu Dorpat. Fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Gründung.* Dorpat 1827, S. 19. Später wurde die Devise durch eine neue ersetzt, die bis heute eine Metapher des Dombergs geblieben ist: „*Otium reficit vires*“ — die Erholung stellt die Kraft wieder her.
- ⁷¹ Wilhelm Süss: *Karl Morgenstern (1770–1852). Ein kulturhistorischer Versuch.* Dorpat 1928, S. 6.
- ⁷² TÜR KHO, f. 9, nim. 1, s. ü. 28, l. 12.
- ⁷³ Rudolf Zeitler: *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch.* In: *Figura 5*, studies ed. by the Institute of Art History University of Uppsala. Stockholm 1956, S. 189.
- ⁷⁴ Epi Tohvri: *Valgustusideede mõju Tartu arhitektuurikultuurile 19. sajandi alguses.* (= *Disserationes Historiae Universitatis Tartuensis* 18). Tartu 2009, S. 27ff.
- ⁷⁵ Werner Busch: *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren.* Bd. 3. Berlin 1997, S. 37ff.
- ⁷⁶ Michel Foucault: *Ceci n'est pas une pipe.* Montpellier 1973, S. 23.

VIZUALIZĒTĀ APGAISMĪBA. PAR KLASICISMA FILOZOFIJU „EMAJEGI ATĒNĀS”

Juhans Maiste

Kopsavilkums

Atslēgas vārdi: *apgaismība, klasicisma estētika, ideālisms, pilsētvide, ainavu arhitektūra, Baltijas identitāte*

Līdzās Rīgai, apgaismības laikmeta centram un Eiropas filozofu ideju „relejam” Baltijas provincēs, ievērojamu vietu filozofisko strāvojumu recepcijas procesos klasicisma periodā ieņēma arī Tērbata. 18.–19. gs. mijā pilsētu no provinciālā miega pamodināja divi būtiski jauninājumi: pilsētībūvnieciskā ansambļa atjaunošana holandiešu un saksiešu klasicisma stilā (pēc 1775. g. ugunsgrēka), kā arī 1802. g. no jauna atvērtās Tērbatas universitātes darbība. Abi faktori sekmēja garīgu pacēlumu un īpaša, t.s. Tērbatas gara (*Dorpater Geist / Tartu vaim*) izkristalizēšanos, kas ietekmēja arī visa reģiona identitāti un pasaules uztveri. Klasicisma laika Tērbatā filozofijas strāvojumos sadūrās, bet arī ilgstoši viens otru simbiotiski ietekmēja divi apgaismības estētiskie projekti: 18. gs. franču un vācu domātāju virzītais ideālisma diskurss ar tiekšanos pēc normu un formu skaidrības un ideāltipiskās sengrieķu „pilnības” (*Vollkommenheit*), no vienas puses, un vēlākā, galvenokārt vācu filozofu definētā estētikas teorija ar indivīdu un individuālo ģēniju viduspunktā, no otras puses. Baltijas „izglītoto republikas” (*Gelehrtenrepublik*) galvaspilsētā Tērbatā šī klasicismam tipiskā ambivalence noteica ne tikai universitātes garīgo atmosfēru, bet tika pārnesta arī uz divām atšķirīgām telpas koncepcijām. Abu „formu kultūru” iekšējie paradoksi un pretmeti ieguva materializētu atspoguļojumu pilsētvidē. Sākot ar 19. gs. pirmajiem gadiem, arī Tērbatā aizvien noteiktāk sevi pieteica Aleksandra Baumgartena ietekmētā estētikas mācība, kas Lielajā Franču revolūcijā dzimušās „runājošās arhitektūras” (*architecture parlante*) un tās stingri simetrisko formu vietā nu deva priekšroku atsevišķu būvju domināncei, tādējādi arī arhitektoniski paužot jauno ideju par cilvēka brīvās gribas un indivīda gara lidojuma pārákumu. Par Tērbatas universitātes arhitektu, kuram tika uzticēts ambivalentās apgaismības idejas iemiesot materiālās formās, kļuva Johans Vilhelms Krauze. Ietekmējies no Berlīnes arhitektūras teorētiķa Dāvida Žillī, Krauze savos projektos (it sevišķi Tērbatas universitātes galvenajā ēkā un Tērbatas Doma pakalna parkā) ar lielu talantu apvienoja „runājošās arhitektūras” un t.s. vizionārās arhitektūras tendences. Krauzes ieguldījums Tērbatas pilsētvidē ir ilustratīvs piemērs un liecinieks tā laika centieniem savienot klasicisma estētikas centrālos pretstatus, t. i., sirdi un prātu.