

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

All Theses and Dissertations (ETDs)

1-1-2012

Edle Einfalt, stille Größe. Winckelmann und seine Rezeption durch Schiller und Goethe

Christian Gohlke

Follow this and additional works at: <https://openscholarship.wustl.edu/etd>

Recommended Citation

Gohlke, Christian, "Edle Einfalt, stille Größe. Winckelmann und seine Rezeption durch Schiller und Goethe" (2012). *All Theses and Dissertations (ETDs)*. 755.
<https://openscholarship.wustl.edu/etd/755>

This Thesis is brought to you for free and open access by Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations (ETDs) by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY

Department of Germanic Languages and Literature

**„Stille Einfalt, edle Größe“
Johann Joachim Winkelmann
und seine Rezeption
durch Schiller und Goethe**

by
Christian Gohlke

A thesis presented to the
Graduate School of Arts and Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the
degree of Master of Arts

May 2012
Saint Louis, Missouri

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	Seite 4
II.	Johann Joachim Winckelmann	
1.	Biographischer und intellektueller Hintergrund	Seite 5
2.	Zentrale Aspekte der „Gedanken“	Seite 10
2.1	Idealschönheit	Seite 13
2.2	Edle Einfalt, stille Größe	Seite 15
3.	Die Statuen im Belvederehof	Seite 17
3.1	Zur Geschichte des Statuenhofes	Seite 18
3.2	Winckelmanns Statuenbeschreibungen	Seite 20
3.2.1	Laokoon	Seite 24
3.2.2	Torso	Seite 26
III.	Goethes und Schillers Winckelmann-Rezeption bis 1794	
1.	Goethe	Seite 31
1.1	Rückblick: Wielands „Alceste“	Seite 31
1.2	„Götter, Helden und Wieland“	Seite 35
1.3	Vermittlungsinstanzen	Seite 38
1.3.1	Adam Friedrich Oeser	Seite 39
1.3.2	Johann Jakob Volkmann	Seite 41
1.3.3	Johann Heinrich Meyer	Seite 42
1.4	Zusammenfassung und Ausblick	Seite 44
2.	Schiller	Seite 48
2.1	Der Mannheimer Antikensaal	Seite 50
2.2	Rezension zu Goethes „Iphigenie“	Seite 56
2.3	Zusammenfassung und Ausblick	Seite 64

IV.	Schillers und Goethes Winckelmann-Rezeption zur Zeit der Klassik	
1.	Schiller	Seite 66
1.1	„Das Reich der Schatten“	Seite 66
1.2	Das Erhabene	Seite 70
1.3	„Elegie“	Seite 73
1.4	Herkules im Olymp	Seite 76
1.4.1	„Über naive und sentimentalische Dichtung“	Seite 79
1.5	Eine Olympische Idylle	Seite 81
2.	Goethe	Seite 84
2.1	„Die Propyläen“	Seite 86
2.2	Laokoon noch einmal	Seite 87
2.2.1	„Über Laokoon“	Seite 90
2.3	„Der Sammler und die Seinigen“	Seite 92
2.4	„Winckelmann und sein Jahrhundert“	Seite 95
2.4.1	Winckelmanns ‚antike Natur‘	Seite 97
2.4.2	Nachahmung des Unnachahmlichen	Seite 99
2.4.3	Abschluß	Seite 100
V.	Literaturverzeichnis	Seite 102
VI.	Erklärung	Seite 111

I. Einleitung

Nicht nur Winckelmanns Werk, sondern auch seinem Leben wurde von seinen Zeitgenossen hohes Interesse entgegengebracht. Künstler und Wissenschaftler fühlten sich schon zu seinen Lebzeiten zu einer bald würdigenden, bald kritischen Auseinandersetzung mit ihm herausgefordert. Da also, zu Goethes Zeit nicht anders als noch heute, sowohl seine kunstgeschichtlichen Betrachtungen als auch sein Leben wissenschaftliche und poetische Arbeiten angeregt haben,¹ soll hier ein kurzer biographischer Abriß bis zu Winckelmanns Aufbruch nach Rom der genaueren Analyse der „Gedanken über die Nachahmung“ und der „Statuenbeschreibungen“ vorangestellt werden. Im Zentrum der Arbeit steht die Frage, wie Goethe und Schiller auf Winckelmann reagiert haben. Ihr wird in zwei Kapiteln nachgegangen, wobei der Beginn der Weimarer Klassik die Grenze zwischen beiden markiert. Strikt zu ziehen ist diese Linie freilich nicht, da beide Dichter auch nach ihrem Bündnis von 1794 an frühere Gedanken anknüpfen. Auch beziehen sich Goethe und Schiller wechselseitig aufeinander, so daß in Kapiteln über Goethe auch von Schiller die Rede sein wird und umgekehrt. Wie beide auf ihre Weise versucht haben, Winckelmanns Aufforderung zur Nachahmung der Alten² unter den Gegebenheiten der Moderne zu folgen und so Kunst von „edler Einfalt und stiller Größe“³ zu schaffen, soll ausführlich dargelegt werden. Dabei ist allerdings weniger der konkrete Niederschlag dieses Bestrebens im dichterischen Werk Gegenstand dieser Untersuchung, sondern vielmehr die ästhetische Theoriebildung auf Grundlage der Rezeption Winckelmanns vor und während der Weimarer Klassik.

¹ Gedacht ist hier in erster Linie an Goethes „Winckelmann und sein Jahrhundert“. Erinnert sei aber auch an Gerhart Hauptmanns (unvollendeten) Roman „Winckelmann. Das Verhängnis“ oder an Max Kommerells „Winckelmann in Triest“.

² „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 14.

³ Ebd., S. 23.

II. Johann Joachim Winckelmann

1. Biographischer und intellektueller Hintergrund

Winckelmanns Vita fasziniert bis heute. Das liegt zum einen an dem nach wie vor nicht restlos geklärten Mord an ihm in Triest 1768⁴, zum anderen aber auch an der ungewöhnlichen Karriere, die ihm gelang. Daß Winckelmann, 1717 als Untertan Friedrich Wilhelm I. in der deutschen Provinz geboren, es unter Papst Clemens XIII. bis zum Oberaufseher für die Altertümer in Rom sowie zum *Scrittore* an der *Vaticana* gebracht hat, gleicht tatsächlich einem Wunder. Kaum etwas ist über seine frühen Jahre in Stendal bekannt. Daß seine Eltern, ärmliche Schuster, ihm überhaupt erlaubten, zur Schule zu gehen und später zu studieren, ist durchaus ungewöhnlich. Das Schulgeld verdiente sich Winckelmann durch „Kurrende-Singen“⁵, bald nahm ihn der (erblindete) Rektor Esaias Wilhelm Tappert als Vorleser und Gehilfen zu sich ins Haus. 1735 konnte er sich auf Empfehlung seines Lehrers im Cöllnschen Gymnasium zu Berlin einschreiben, wo er bei Christian Tobias Damm Griechisch lernte. Als Theologiestudent kam er 1738 an die Universität in Halle. Nur die Theologische Fakultät erließ den aus armen Familien stammenden Studenten die Studiengebühr. Dort hörte er unter anderem den später von Immanuel Kant hochgeschätzten Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) und Johann Heinrich Schulze (1687–1744), der über griechische und römische Altertümer sprach. 1740 verließ Winckelmann die Universität und suchte eine Anstellung als Hauslehrer, doch schon im Mai 1741 ging er an die Universität zu Jena, um dort Geometrie und Medizin zu studieren.⁶ Ohne einen Abschluß zu erlangen, verließ der Student nach nicht einmal

⁴ Vgl. Leppmann, S. 12ff.

⁵ Leppmann, S. 32.

⁶ Wie stark Winckelmann sich später als Theoretiker der antiken Schönheit auch an der klassischen wie modernen Naturlehre vom Menschen orientiert, an Hippokrates und Buffon, zeigt Élisabeth Décultot:

einem Jahr die Universität, um sich zunächst als Hauslehrer zu verdingen. 1743 bekam er die miserabel entlohnte Stelle eines Konrektors an der Lateinschule in Seehausen,⁷ wo er Griechisch, Latein, Hebräisch, Geschichte, Geographie und Logik unterrichtete. Winckelmann nutzte zu dieser Zeit jede freie Minute, um alles, was ihm an antiker Literatur zugänglich war, intensiv, ja regelrecht bis zur physischen Erschöpfung zu studieren.

Ein Schulfreund beschrieb nach einem Besuch bei Winckelmann dessen Lebensumstände. Winckelmann sei

„aber den gantzen Winter hindurch mit keinem Fuße ins Bette gekommen, sondern saß in einem Lehnstuhl in einem Winkel vor einem Tisch; auf beyden Seiten stunden 2 Bücher-Repositorya. Den Tag über brachte er mit der Information in der Schule zu, und nachher mit dem Unterricht seines Lamprechts. Um 10 Uhr ging dieser zu Bette und W. studirte für sich bis um 12 Uhr, da er seine Lampe auslöschte, und bis um 4 Uhr auf seinem Stuhle feste schlief. Um 4 Uhr wachte er wieder auf, zündete sein Licht an und studirte für sich bis um 6 Uhr; da sein Unterricht mit dem jungen Lamprecht wieder anging, bis zur Schule. So traf ich ihn an, und so hat er die Zeit, die er in Seehausen zubrachte, angewandt.“⁸

Was hat Winckelmann in dieser Zeit gelesen und studiert? Seine Exzerptheft geben darüber Auskunft.⁹ Vieles hat er aus Pierre Bayles 1697 erschienenem „Dictionnaire historique et critique“ entnommen, das seit den 1740er Jahren in Gottscheds deutscher Übersetzung vorlag.¹⁰ Seine Allgemeinbildung hat er zu nicht geringen Teilen der gründlichen Lektüre dieses Lexikons zu verdanken. Doch besonders lag das Studium des Griechischen ihm am Herzen. Auch hier legte er sich wegen „des Mangels an Texten, insbesondere an Kommentaren“ eine „Anthologie zum persönlichen

Winckelmanns Medizinstudien. In: Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert. Hg. v. Heidi Eisenhaut, Anett Lütke und Carsten Zelle. Göttingen 2011.

⁷ Leppmann, S. 57.

⁸ Zitiert nach Leppmann, S. 58.

⁹ Siehe dazu auch Élisabeth Décultot: Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jh. (Stendaler Winckelmannforschungen Band 2). Ruhpolding/Stendal 2004.

¹⁰ Vgl. Justi, Bd. I, S. 103ff.

Gebrauch¹¹ an. Es waren vor allem Homer, Sophokles, Herodot, Xenophon und Aristophanes, die er liebte.¹² Nun war gerade das Griechische aber schon damals eine akademische Disziplin, die auszusterben drohte.¹³ Die französische Sprache und Literatur dominierte das gesellschaftliche und gelehrte Leben. Aus Mangel an Textausgaben war Winckelmann auch hier genötigt, sich eigene Exzerpte anzufertigen: Zwischen 1606 und 1759 hatte man „Homer nur ein einziges Mal verlegt“¹⁴. Das mag darauf schließen lassen, daß selbst der Dichter der großen antiken Epen an Reputation verloren hatte. „In überspitzter Form ließe sich die damalige Einschätzung Homers in eine Frage fassen: Wenn der Mensch tatsächlich vervollkommnungsfähig und der Fortschritt unausbleiblich war, mußte sich dann nicht auch die Literatur weit über Homer hinaus entwickelt haben?“¹⁵ Winckelmann hingegen befaßte sich intensiv mit Homer: Allein im Winter des Jahres 1743/44 hat er eigenen Angaben zufolge die beiden Epen nicht weniger als drei Mal gelesen.¹⁶ Den ungeliebten Schuldienst konnte Winckelmann 1748 quittieren, als ihm angeboten wurde, beim Reichsgrafen Heinrich von Bünau auf Schloß Nöthnitz als Bibliothekar zu arbeiten. Mit gut 40000 Bänden hatte der Graf eine der größten Privatbibliotheken der Zeit.¹⁷ Bünau war damals mit der Erstellung eines Geschichtswerks befaßt, und so bestand Winckelmanns wichtigste Aufgabe darin, Material für die „Teutsche Kayser- und Reichshistorie“ zu sammeln und auszuwerten.¹⁸ Während seiner Tätigkeit als Bibliothekar lernte Winckelmann durch Bünau bedeutende Gelehrte und Künstler kennen, die damals in Dresden wirkten und auf Schloß Nöthnitz ein- und ausgingen.

¹¹ Leppmann, S. 66.

¹² Vgl. Konrad Kraus: Winckelmann und Homer. Mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin 1935.

¹³ Leppmann, S. 66.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 67f.

¹⁶ Ebd., S. 68.

¹⁷ Vgl. Heres, S. 30ff.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 17ff.

Dazu gehörte auch der seit 1739 in Dresden ansässige Maler Adam Friedrich Oeser (1717–1799), mit dem Winckelmann bald eine enge Freundschaft verband. Zu den Besuchern der Bibliothek zählte aber auch der päpstliche Nuntius Alberico Archinto,¹⁹ der Winckelmann schließlich nach Rom einlud. Entscheidend für Winckelmanns weiteres Leben war auch der Umstand, jetzt in der Nähe Dresdens zu wohnen, wohin er von Nöthnitz aus in einer zweistündigen Fußwanderung gelangen konnte. Unter August dem Starken (1670–1733) und August III. hatte sich Dresden zu einer der bedeutendsten Kunststädte nördlich der Alpen entwickelt. Schon 1707 hatte August der Starke eine Galerie anlegen und dann 1717 und 1726 erweitern lassen. 1446 Gemälde listet das Inventar im Jahr 1754 auf,²⁰ wobei italienische Werke des 17. Jahrhunderts den größten Teil der Sammlung ausmachen. Dort konnte Winckelmann vor allem Hauptwerke des „klassizistischen Seicento, also die der Caracci, Renis, Carlo Dolcis“²¹ studieren. Winckelmann hat die berühmte Kunstsammlung regelmäßig besucht: „Ich habe die Erlaubniß erhalten die Königl. Schildereyen Gallerie so oft ich will zu frequentieren.“²² Die Dresdner Gemälde sind Gegenstand seines ersten, wahrscheinlich Ende 1752 entstandenen Essays unter dem Titel „Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie“. Es sind erste Versuche, sich „Kunstwerke sprachlich zu vergegenwärtigen“²³. Schon hier bedient er sich „der schematischen Rubrizierungen, die von Alberi und Vasari mutatis mutandis bis Anton Raphael Mengs und Heinrich Meyer das klassizistische Werturteil bestimmen.“²⁴ Ein Jahresstipendium in Höhe von 200 Gulden, das er beim Kurfürsten erlangt hatte, ermöglichte es Winckelmann, den Dienst als Bibliothekar in Nöthnitz zu

¹⁹ Vgl. ebd., S. 85f.

²⁰ Vgl. Heres, S. 71f. Auch Leppmann, S. 94ff.

²¹ Ebd.

²² Winckelmann an Uden, am 3.3.1752. Zitiert nach Heres, S. 53.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd. Damit ist gemeint, daß er „zuallererst nach Zeichnung, bzw. „Contour“, dann erst nach „Carnagione“, also Fleischfarbe, und Kolorit überhaupt sowie Licht und Schatten“ urteilt.

kündigen und „mit dem Ersparten als Privatgelehrter“²⁵ zu Oeser nach Dresden zu ziehen,²⁶ um bei ihm als Vorbereitung auf seine Tätigkeit in Rom zeichnen zu lernen. Die Studien der klassischen Literatur konnte er in Dresden intensiv fortsetzen.²⁷ Für sein späteres Schaffen sind die gründliche Beschäftigung mit lateinischer, griechischer, aber auch moderner Literatur,²⁸ mit Philosophie und Geschichte von zentraler Bedeutung. Plinius‘ „Historia naturalis“, Pausanias‘ „Perihegesis“ und Xenophons „Memorabilien“ zählen zu den Schriften, die Winckelmann in Dresden studierte. Gerade in den „Memorabilien“ begegnete er dem „locus classicus der electio-Theorie“²⁹, die für sein späteres Werk wie für den Klassizismus insgesamt von so großer Bedeutung ist. Die Frage nämlich, ob Kunst „die Natur durch Auswahl aus deren Schönheiten zu überbieten und zu steigern habe“ oder ob schöne „Bildwerke nach Urbildern geschaffen sind, die im Geist des Künstlers wohnen“, wurde seit Belloris „L’Idea del pittore“ (1664) unter neuplatonischen Einflüssen „harmonisiert“.³⁰ Auch in die „Querelle des Anciens et des Modernes“ verschaffte sich Winckelmann Einblick.³¹ Nicht nur zählte Chambrays „Idée de la perfection de la peinture“ (1662) zu seiner Lektüre; auch mit Charles Perraults „Parallèle des Anciens

²⁵ Wangenheim, S. 108.

²⁶ Leppmann, S. 89.

²⁷ An Berendis schreibt er am 19.12.1754, daß er sich fast täglich „auf die Königl. Bibliothec oder auf die Gallerie“ begibt. (Br I, S. 159). Zitiert nach Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 356.

²⁸ Dazu sind im Hinblick auf die „Gedanken“ vor allem zu nennen: Schriften von Jean Baptiste Dubos, Jonathan Richardson und des Earl of Shaftesbury. Giorgio Vasaris „Vite de piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani“ (1550) stellt eines der Grundelemente der klassizistischen Kunsttheorie zur Verfügung, nämlich das „disegno“, der intellektuelle Entwurf also, der sich in der Umrisszeichnung gleichsam materialisiert. Die Hauptquellen von Winckelmanns vorrömischer Zeit läßt sich wohl mit Richardsons „Essai sur la théorie de la peinture“ (1715) benennen. Unter anderem beinhaltet dieses Werk die Termini „noblé simplicité“ und „véritable grandeur“. Vgl dazu Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 358.

²⁹ Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 357.

³⁰ Ebd., S. 357. Proklos Kommentar zu Platons „Timaios“ und Ciceros „De Oratore“ sind die Quellen für die „Urbild-Theorie“.

³¹ Ausführlich dazu Urs Müller: Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe: Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der Querelle des anciens et des modernes. Leipzig 2005.

et des Modernes“ (4. Bde., Paris 1688–97) war er vertraut. Die bedeutendsten antiklassizistischen Schriften von Roger de Piles waren ihm bekannt.³²

Noch bevor er im Herbst 1755 mit einem Stipendium des sächsischen Königs nach Rom aufbrach, entstanden in einer relativ kurzen Zeit die „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“³³, deren Kerngedanken in Jonathan Richardsons „Essai sur la théorie de la peinture“ (1715) bereits vorgeformt waren. Der Künstler soll sich, so Richardson, über die Natur erheben, um der „idée“ gerecht zu werden. „Erhebung, Größe und auch Grazie aber erlernt man aus den antiken Statuen, dem *Apollo*, dem *Laokoon*“³⁴. Tatsächlich findet sich bei Richardson nicht nur „das ganze Begriffsfeld des Erhabenen“, sondern bereits auch die berühmte und wirkungsmächtige Formel der „edlen Einfalt“ und „stillen Größe“.³⁵ Darum ist es vielleicht nicht allzu überraschend, daß Winckelmann für die Abfassung seiner Schrift nur acht Wochen brauchte. Die erste Auflage erschien ohne Angabe des Verfassers und des Druckortes auf dem Titelblatt in einer Auflage von 50 oder 60 Exemplaren.³⁶

2. Zentrale Aspekte der „Gedanken“

³² „Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres“ (Paris 1681); Abrégé de la vie des Peintres“ (Paris 1699); „Dioalogue sur les coloris“ (Paris 1673); „Cours de peinture par principes“ (Paris 1798); „Conversations sur la connoissance de la peinture“ (Paris 1677). Vgl. Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 360f.

³³ Im folgenden wird der vollständige Titel „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ mit „Gedanken“ abgekürzt. Zitiert wird nach der Ausgabe von Helmut Pfothenhauer: Frühklassizismus.

³⁴ Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 362f.

³⁵ „noble simplicité“ und „véritable grandeur“, in: „Essai sur la théorie des la peinture“, S. 4. Vgl. Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 362f. Nur das Beiwort „still“ steht, so Pfothenhauer, in „einer anderen diskursiven Tradition, wahrscheinlich der des zeitgenössischen Pietismus.“ (S. 363).

³⁶ Vgl. Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 344.

Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst“ lassen sich in sechs große Abschnitte gliedern,³⁷ haben dabei aber eine „eher unsystematische“³⁸ Argumentationsstruktur und vereinen Elemente einer Ästhetik, einer historisch-philologischen Abhandlung, einer hierarchisierenden Bewertung einzelner Kunstwerke und einer normativ-technischen Produktionsanleitung. Dies macht, zusammen mit einer tendenziell poetischen Sprache (bei nicht-fiktionalem Inhalt) und der Neigung zu pointierter Knappheit den Stil Winckelmanns aus.³⁹ Die Ablehnung der barocken „Verzierungen“ und „Schnirckel“⁴⁰ sowie des „Parenthyros“⁴¹ zugunsten einer antiken „Einfalt und Deutlichkeit“ spiegelt sich auch in einer Sprache, welche die Hypotaxe meidet. Auch die resümierenden Passagen⁴² tragen zu größtmöglicher *perspicuitas*, also Klarheit, bei. Winckelmann eignete sich einen Stil an, dessen Zweck er selbst in einem Brief an Oeser beschrieben hat. Es sei, so Winckelmann, nur dann möglich, „die besten Statuen der Welt“ angemessen zu beschreiben, „wenn die Diskreption selbst Kunst wird.“⁴³

Zwei zentrale Aspekte dieser Winckelmannschen Schrift sollen im folgenden etwas näher erläutert werden, und beide lassen sich gleich der Vignette entnehmen, die Winckelmann und Oeser gemeinsam erarbeitet und dem Buch vorangestellt haben.

³⁷ 1. „Schöne Natur“, Idealschönheit, Nachahmung, S. 13–25

2. „Contour“, S. 25–29

3. „Drapperie“, S. 29f.

4. „Edle Einfalt, stille Größe“, S. 30–35

5. Methoden, S. 35–43

6. Malerei und Allegorie, S. 43–50 (Die Angaben der Seitenzahlen beziehen sich auf Pfothenauer: Frühklassizismus).

³⁸ Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 368.

³⁹ Winckelmann selbst weist auf den „Spectator“ als Vorbild hin. Vgl. Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 131. Zur „Stellung zwischen Philosophie und Dichtung“ des Essays, zu seiner „Skepsis den großen Systemen gegenüber“ und zu seinem „Mut zum subjektiven Urteil“ vgl. Schläffer, S. 523f.

⁴⁰ Gedanken. In: Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 48.

⁴¹ Ebd., S. 31.

⁴² Vgl. z.B. Gedanken. In: Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 35.

⁴³ Brief an Oeser vom 20.2.1756, zitiert nach Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 499. Für die Beschreibung des „Torso“ hat sich Winckelmann eigens den Stil der Homerischen Epen angeeignet, der sogar die Prosodie der Texte bestimmt. „Gegenstand und Form seiner Beschreibung werden eins.“ (Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 511. Dort Genaueres zu Winckelmanns Stil).

Ein Vers aus Horaz' „De arte poetica“ dient als Motto und bringt auf den Punkt, worum es Winckelmann geht, nämlich um das Studium der vorbildlichen griechischen Werke: „Vos exemplaria Graeca / Noctura versate manu, versate diurna.“⁴⁴ Oesers Zeichnung veranschaulicht das Wesen dieser Kunst: Der griechische Maler Timanthes wird gezeigt, wie er im Begriffe ist, eine Szene aus dem Schatz antiker Mythen darzustellen. Agamemnon verbirgt mit einem Tuch seinen Schmerz über die Opferung seiner Tochter Iphigenie in Aulis. Auf welche literarische Stelle Timanthes sich bezieht, wird auf einer Schriftrolle, die der Maler in der Hand hält, präzise angegeben: „Euripides: Die Augen mit dem Mantel deckend.“⁴⁵ Zentrale Aspekte der Schrift sind damit schon in der Titelvignette ausgedrückt: Es geht um die Vorbildlichkeit und um das Studium der Griechen, wie schon Horaz es empfahl; es geht um Affektdämpfung, wie Timanthes sie am Beispiel von Agamemnons verhülltem Antlitz zeigt; es geht aber auch darum, daß die bildende Kunst sich auf Literatur bezieht und „allgemeine Begriffe – hier edle Einfachheit und stille Größe – einem Werke eines der besten Dichter der Antike entnimmt und bildnerisch darstellt.“⁴⁶

2.1 Idealschönheit

⁴⁴ „Nehmet euch die griechischen Muster zur Hand bei Tag und bei Nacht.“ Horaz: De arte poetica, Ep. III, V. 268f. Zitiert nach Krüger, S. 179.

⁴⁵ Vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 560, Abb. 1 und S. 372. Dort die Übersetzung mit der Quellenangabe: Euripides, Iphigenie in Aulis 1550.“

⁴⁶ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 373.

Winckelmann leitet im ersten Abschnitt⁴⁷ die Vorzüglichkeit der griechischen Kunst sowohl von den Lebensumständen ab, die in der Antike gegeben waren, in der Moderne aber verloren sind, als auch von der Tendenz, Kunst nach in Gedanken entworfenen „Urbildern“ zu schaffen. Als äußerliche Faktoren führt er das Klima, die „gemäßigten Jahres-Zeiten“⁴⁸ an, den „Einfluss eines sanften und reinen Himmels“⁴⁹, die Bedeutung der Leibesübungen, die dem Körper eine „edle Form“⁵⁰ gaben, die lockere Kleidung, die der „bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat“⁵¹, den Bedacht der Griechen, schöne Kinder zu zeugen,⁵² sowie die Abwesenheit von Krankheiten, „welche so viel Schönheiten zerstören, und die edelste Bildung verderben“⁵³. Darum hatten die Griechen häufig Gelegenheit, die schöne Natur zu beobachten. Die Gymnasien, „wo die jungen Leute [...] gantz nackend ihre Leibesübungen trieben“, bezeichnet Winckelmann als eine „Schule der Künstler“, in welche der „Weise und der Künstler giengen“, um „daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Cörpers“ zu beobachten: „man studirte die Umrisse der Körper, oder den Contour an den Abdruck, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten.“⁵⁴

Die Griechen hatten also den Vorzug, von einer schönen Natur umgeben zu sein. Ihre Kunst kopiert nun aber nicht einfach, was die Natur als Vorlage bot. „Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheit so wohl einzelner Theile als gantzer Verhältnisse der Cörper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene

⁴⁷ S. 13 bis S. 25 in Pfothenauer: Frühklassizismus.

⁴⁸ Gedanken. In: Pfothenauer: Frühklassizismus, S. 13.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 17.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 18.

geistige Natur.“⁵⁵ Es ist evident, daß Winckelmann hier auf die platonische Ideenlehre anspielt, wie sie ihm aus Prokols‘ Kommentar zu Platons „Timaios“, sicherlich aber auch aus dessen „Symposium“ vertraut war.⁵⁶ Es wäre aber falsch, eine stringente Entwicklung platonischer Gedanken in Winckelmanns Schrift sehen zu wollen. Das zeigt eine Passage, in der sich Vorstellungen der von Xenophon hergeleiteten „electio-Theorie“ niedergeschlagen haben.⁵⁷ „Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.“⁵⁸ Hier leiten die Griechen die Schönheit nicht aus einer geistigen Idee ab; vielmehr wird ihr Prinzip aus der Anschauung der Natur destilliert. Ob Schönheit nun aber nach einer platonischen Idee entworfen oder aus der schönen Natur abgeleitet worden ist, griechische Kunst im einen Fall also etwas wie petrifizierter Geist, im anderen etwas wie das Destillat von Wirklichkeit darstellt, – in griechischer Kunst findet die Schönheit idealen Ausdruck. Darum ist „die Schönheit der Griechischen Statuen eher zu entdecken [...] als die Schönheit in der Natur“⁵⁹. Für Künstler der Moderne ist es deshalb viel einfacher, die Antike zu studieren, anstatt selbst mühsam aus der Natur die Schönheit abzuleiten, zumal wir Spätgeborenen nicht mehr von einer so schönen Natur umgeben sind wie die Griechen. „Das Studium der Natur muß also wenigstens ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen seyn, als es das Studium

⁵⁵ Ebd., S. 20.

⁵⁶ Vgl. dazu Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 357. Zu „Timaios“ vgl. Bordt, S. 149ff.

⁵⁷ Vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 357.

⁵⁸ Gedanken. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 23.

⁵⁹ Ebd.

der Antiquen ist“.⁶⁰ Aus diesem Grund sieht Winckelmann nur einen Weg für moderne Künstler, selbst unnachahmlich zu werden, nämlich Nachahmung: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“⁶¹. Daß sich daraus Widersprüche ergeben, weil die spezifischen Lebensumstände, unter denen die Griechen ihre Werke schufen, heute verloren sind, „klassizistische Rückorientierung und modernes Selbstbewußtsein paradox vereint“⁶² sind, mag genügen, um Winckelmanns Position in der „Querelle“ zu markieren. Er möchte „die Größe der Alten unter den Bedingungen des Neuen. Er möchte das Fortgeschrittene ohne die Entfernung von den ursprünglichen Mustern.“⁶³

2.2 „Edle Einfalt, stille Größe“

Das wichtigste, hervorragendste Merkmal griechischer Kunst erläutert Winckelmann an Laokoon, einer Skulptur, die sich heute in den Vatikanischen Museen befindet. Sie zeigt den Todeskampf des trojanischen Priesters Laokoon, der davor warnte, das von den Griechen zurückgelassene Geschenk in Form eines Pferdes in die Stadt zu ziehen, woraufhin, wie Vergil in der „Aeneis“ berichtet,⁶⁴ zwei von Athene gesandte Seeschlangen erscheinen. Als Laokoon versucht, seine beiden Söhne vor ihnen zu retten, wird auch er von den Untieren erfaßt und erwürgt. Die Skulptur der Bildhauer Hagesandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos ist nur in einer Marmorkopie (vermutlich aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.) erhalten. Das Original ist nicht überliefert, war aber vermutlich eine um 200 v. Chr. entstandene

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 14.

⁶² Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 377.

⁶³ Ebd. Ein ähnlicher Kompromiss findet sich auch bei Herder, wenn er den Alten zwar hinsichtlich der Entwicklung der Sitten, der Staatsverfassung und im Bereich der Künste den Vorrang zugesteht, zugleich aber betont, daß die Modernen die Alten in Bildung und Vernunft weit überträfen. (Vgl. Herder: Sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan u. Carl Redlich. Berlin 1877ff. Hier Bd. 30, S 517).

⁶⁴ Vergil: Aeneis, V. 201ff.

Bronzeplastik aus Pergamon. Winckelmann exemplifiziert an dieser Plastik nun das für ihn zentrale Merkmal griechischer Kunst:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“⁶⁵

Es geht um Affektberuhigung, um das Vermeiden von „Parthenyrisos“, also der ungehemmt sich äußernden Leidenschaft. Das richtet sich auch gegen den barocken Schwulst, wie Winckelmann ihn etwa in Berninis Werk ausgedrückt fand.⁶⁶ „Edle Einfalt und stille Größe meinen Beherrschtheit und erhabene Haltung selbst noch – wie bei Laokoon – in der Gefährdung physischer Existenz. [...] Idealschönheit als gesteigerte Natur und Erhabenheit als Erhebung über die bloße Sinnennatur kommen darin zum Estand.“⁶⁷

Wenn Winckelmanns Thesen nun auch keineswegs originell und neu waren – der intellektuelle Hintergrund, auf dem sie beruhen, konnte hier freilich nur knapp umrissen werden –, so erlangten sie doch erst durch seine prägnanten, griffigen Formulierungen ihre ganze Wirkungsmacht. Es sei nur an den Streit um die rechte Deutung des Laokoon erinnert, der, von Winckelmann angestoßen, für Jahrzehnte den ästhetischen Diskurs entscheidend prägen sollte.⁶⁸ Bevor gezeigt werden kann, wie die „Gedanken“ auch auf Schiller und Goethe Einfluß hatten, muß zunächst von einer anderen Schrift Winckelmanns die Rede sein. Denn auch die Statuenbeschreibungen –

⁶⁵ Gedanken. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 30.

⁶⁶ Ebd. S. 23 und S. 435f.

⁶⁷ Pfothner: Frühklassizismus, S. 369.

⁶⁸ Einen Überblick bietet Monika Schrader: Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim/Zürich/New York 2005.

und damit die „Geschichte der Kunst des Althertums“, in welche die Texte schließlich eingebettet waren, – hatten großen Einfluß auf die ästhetische Konzeption der Weimarer Klassik.

3. Die Statuen im Belvederehof

Noch bevor Winckelmann im September des Jahres 1755 nach Rom aufbrach, hatte er festgelegt, welche Werke er dort zunächst studieren wollte. Es sind die berühmten Statuen im Belvederehof des Vatikans.⁶⁹ Auch das Ziel seiner Forschungen stand ihm klar vor Augen: Es ging ihm dabei, wie er selbst in einem Brief sagte, um die „Wiederherstellung des Griechischen Geschmacks“⁷⁰. Dieses Anliegen war ja schon in den „Gedanken“ von zentraler Bedeutung. Was er in seinem Erstlingswerk anhand von Abbildungen oder mit Hilfe oft schlechter Kopien als das Wesen griechischer Kunst herausgestellt hatte, das sollte nun in Anschauung der Originale erneut festgehalten werden. Doch die Begegnung mit den berühmten Skulpturen hat für Winckelmann offenbar manche Überraschung bereithalten. Schon in seinem ersten Brief aus Rom schreibt er: „Ich habe erfahren, daß man halbsehend von Alterthümern spricht aus Büchern, ohne selbst gesehen zu haben; ja, ich habe verschiedene Fehler eingesehen, welche ich begangen habe“.⁷¹ Hat Winckelmann in Rom sein Antikenbild also revidiert, weil er einsah, aus den Kopien einen falschen Begriff von der griechischen Kunst abgeleitet zu haben? Ein Blick auf die Beschreibungen der Statuen mag helfen, diese Frage zu beantworten. Zunächst aber eine kurze Einführung zum Statuenhof im Vatikan, der für Winckelmann in Rom von zentraler Bedeutung war.

⁶⁹ Vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 498.

⁷⁰ Winckelmann an Nolte am 3.6.1755. Zitiert nach Osterkamp: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der Geschichte der Kunst des Altertums, S. 443.

⁷¹ Ebd. Winckelmann an Franke am 7.12.1755.

3.1 Zur Geschichte des Statuenhofes

Die Einrichtung des Statuenhofes im Auftrag von Papst Julius II. (i.e. Guiliano della Rovere, 1443–1513) führte zum „entscheidenden Durchbruch in der zeitgenössischen Antikenrezeption“⁷² und sorgte für eine rasche Verbreitung des Ruhms der antiken Skulpturen über ganz Europa hinweg. Julius II. brachte zu seinem Amtsantritt die Apollostatue mit und ließ sie im Innenhof der Sommervilla von Papst Innozenz dem VIII. aufstellen. Diese Skulptur bildet den Anfangspunkt zu einer umfassenden Sammlung antiker Fundstücke und, im weiteren Sinne, der Vatikanischen Museen überhaupt. Doch was lag dem Oberhaupt der Kirche daran, antike Kunst zu sammeln und damit zum Förderer der klassizistischen Renaissance-Bewegung zu werden? Michelangelo, Leonardo da Vinci, Raffael und Tizian wohnten ja alle im Palazzo del Belvedere und fanden im Statuenhof eine wichtige Inspirationsquelle.⁷³ Die Antikenbegeisterung des Papstes offenbart sich schon in seiner Namenswahl – Julius –, und die Verbindung zum Herrschergeschlecht der Julier begründet denn auch seine Motivation, antike Kunst zu sammeln und mit zeitgenössischen Werken an sie anzuknüpfen. Denn mit der Berufung auf die „Gens Julia“, insbesondere natürlich auf Julius Caesar, machte der Papst einen politischen Machtanspruch geltend, dessen Legitimierung auch durch kulturpolitische Maßnahmen erreicht werden sollte. Julius II. greift also die Idee der Wiedergeburt Roms als Anbruch eines goldenen Zeitalters auf, die seit Papst Nikolaus V. (1447–1455) politische Aktualität gewonnen hatte. Renaissance, das ist politisches und kulturelles Programm zugleich. Wenn etwa die im Januar 1506 aufgefundene Laokoon-Gruppe bereits im März nach einer Begutachtung durch Michelangelo von Julius II. erworben und dem noch im Bau befindlichen Statuenhof einverleibt wird, so auch deshalb, weil sich der Laokoon-Mythos zur

⁷² Geese, S. 24.

⁷³ Heinze, S. 392f.

Beschwörung der goldenen Zeit Roms besonders gut eignet. Geht in Vergils „Aeneis“ der Untergang Trojas dem Aufstieg Roms doch voraus, und ist es doch ausgerechnet Aeneas, der, als einziger den Prophezeihungen des Priesters Laokoon glaubend, von Troja nach Italien flieht.⁷⁴ Aeneas aber, der Vater des Julius, gilt als Begründer des Stammes der Julier auch als der direkte Vorfahre Julius Caesars, in dessen Ahnenreihe Julius II. sich wiederum stellt. Rom, das ist das wiedergeborene Troja, und Julius II. knüpft kulturell wie politisch an diese große Geschichte an. Nichts hätte dies besser versinnbildlichen können als eben die Einrichtung des Belvedere.⁷⁵ Die Antike, die Winckelmann und später auch Goethe in Rom vorfanden und an der sich die Idee einer Wiedergeburt entzündete – Goethe etwa spricht in der „Italienischen Reise“ ganz explizit von einer solchen⁷⁶ –, diese Antike war also von den Renaissance-Herrschern und -künstlern bereits sorgfältig in Szene gesetzt, programmatisiert und umgeschrieben worden.

Der berühmte Baumeister Donato Bramante (1444–1514) wurde von Julius II. mit der Gestaltung des Hofes beauftragt. Er strebte eine Verbindung des päpstlichen Palastes mit der Belvedere-Villa an, wodurch der sogenannte „Statuenhof“ zum Bestandteil der Hofanlage zwischen Palast und Villa wurde.⁷⁷ Bramantes Entwurf wurde allerdings zu Zeiten Julius II. nur unvollständig umgesetzt. Erst Pius IV. (1559–1565) vollendete das Bauvorhaben. Die Statuen wurden in „den vier Ecknischen und vier Mittelnischen der vier Palastflügel aufgestellt. Dem Eingang im Osten am nächsten fand sich linker Hand die Nische mit dem *Apollo*. Zusammen mit der *Venus felix* wurde er der *Laokoon*-Gruppe in der Mittelnische des Südflügels zur Seite gestellt, die auf diese

⁷⁴ Vgl. Vergil: Aeneis, XXXII, 72–462.

⁷⁵ Geese, S. 25ff.

⁷⁶ Vgl. Italienische Reise vom 3.12.1786: „ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.“ MA 15, S. 174.

⁷⁷ Vgl. Kunz-Saponaro, S. 13ff.

Weise hervorgehoben war.“⁷⁸ (Der Torso kam erst später unter Clemens VII. hinzu). Diese Aufstellung hat sich bis heute erhalten. Allerdings löste sich im Zuge der Gegenreformation die Antikensammlung teilweise wieder auf. Pius V. „verschenkte alle antiken Werke an das Volk von Rom und ließ sie aufs Kapitol schaffen“⁷⁹. Die Nischen des Hofes, in welchen die Statuen standen, wurden mit Holztüren verschlossen. „Ausgenommen blieb nur der *Torso*: als Zeichen der Hinfälligkeit früherer Größe, als Vanitas-Symbol, duldete ihn die Zeit der Gegenreformation.“⁸⁰ Erst nach rund „anderthalb Jahrhunderte[n] völligen Stillstandes“⁸¹ wurden Villa und Belvedere-Hof zur musealen Anlage (Museo Pio-Clementino) umgestaltet. „Dieser Wandel, der eine Neubewertung ausdrückt, darf nicht zuletzt auf Winckelmann selbst zurückgeführt werden“.⁸²

3.2 Winckelmanns Statuenbeschreibungen

Bald hatte Winckelmann den Plan, die schon damals berühmten Statuen zu beschreiben. Doch die Arbeit, die er anfangs rasch erledigen zu können glaubte, zog sich hin, da er sich genötigt sah, Vorstudien zu betreiben. Mit Anton Raphael Mengs, der bereits 1752 als sächsischer Hofmaler nach Dresden gegangen war, wollte er nach Neapel reisen, um die „Herkulanischen Antiken“ zu einem historischen Vergleich heranzuziehen. Als er in einem Brief aus dem Frühjahr 1756 Oeser diesen Plan mitteilte, war ihm schon klar, daß die Beschreibungen ihm „fast die Mühe machen, die ein Helden-Gedicht erfordert.“⁸³ Er sah sich also gleich mit zwei sehr unterschiedlichen Schwierigkeiten konfrontiert: Einerseits ging es ihm darum, die

⁷⁸ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 506.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Colonna, S. 5ff.

⁸² Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 507.

⁸³ Winckelmann an Oeser am 20.3.1756, zitiert nach Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 500.

Statuen historisch zu verorten, wozu eben der Vergleich mit den Statuen aus Neapel notwendig wurde und womit Winckelmann am Anfang der Kunstgeschichte steht.⁸⁴ Andererseits aber genügt ihm nüchterne, faktische Deskription keineswegs. Winckelmann will nicht nur die handwerkliche Komponente dieser Werke erfassen, sondern auch deren Geist, deren Idee. Seine Beschreibungen wollen ja die Anschauung keineswegs ersetzen; die Statuen, die Winckelmann beschrieb, waren schon damals so berühmt, daß die Interessierten durchaus wußten, wovon die Rede war. Außerdem sollten dem ursprünglich geplanten Buch Stiche beigegeben werden.⁸⁵ Der oft gegen diese Texte erhobene Vorwurf, sie seien wenig anschaulich, zu poetisch und unklar,⁸⁶ ist zwar keineswegs falsch, greift aber doch zu kurz. Kunstbeschreibung ist bei Winckelmann nicht Anschauungersatz. Sie soll vielmehr helfen, das Wesentliche griechischer Kunst zu erkennen und zu vermitteln, nämlich Schönheit. Außerdem soll sie, wie oben bereits erwähnt, ganz im Sinne der „Gedanken“ dazu dienen, den griechischen Geschmack wiederherzustellen. Damit ist, wenigstens implizit, natürlich auch eine „Grundsatzfrage der Kunstkritik“ aufgeworfen: „Kann bildende Kunst als eine eigengesetzliche Ausdrucksform in ein anderes Medium übertragen werden, ohne ihre Identität zu verlieren?“⁸⁷

Die Texte haben also eine doppelte Anlage: Spielen kunstgeschichtliche Überlegungen in den „Beschreibungen nach der Kunst“ die zentrale Rolle, so sollen in den „Beschreibungen nach dem Ideal“ Geist und Idee der Werke erfaßt werden. Bedarf er zum einen historischer Kenntnisse, so braucht er zum anderen eine Sprache, die diesem Gegenstand angemessen ist: Die Beschreibungen müssen selbst Kunst

⁸⁴ Pfotenhauer nennt etwa die Überlegungen zur Datierung anhand der Haargestaltung des Apollon (Vgl. S. 150) „fast so etwas wie die Gründungsurkunde der neueren Kunstgeschichte und Archäologie“. In: Frühklassizismus, S. 522.

⁸⁵ Vgl. Torso-Beschreibung, in: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 174.

⁸⁶ Der Archäologe W. Q. Visconti etwa nannte den Text „eher ein Gedicht als eine Beschreibung.“ Vgl. Wünsche, S. 22.

⁸⁷ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 512. Diese Frage wurde seit Moritz' Essay „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können“ von 1788 immer wieder thematisiert.

sein. Angesichts dieser doppelten Schwierigkeit ist es verständlich, daß die Arbeit sehr viel mehr Zeit in Anspruch nahm, als ihr Autor ursprünglich gedacht hatte. Immer wieder wird der Termin der Fertigstellung verschoben. Nicht nur studierte Winckelmann die antike und neuere Kunstliteratur und fand es erforderlich, „etliche Griechen, als den Pausanis, Strabo etc. von neuen zu lesen“⁸⁸, auch versuchte er, seinen Schreibstil an Homer zu schulen, denn die „Beschreibung des Apollo“, so Winckelmann, „erfordert den höchsten Stil, eine Erhebung über alles was menschlich ist.“⁸⁹ „Wie ist es möglich“, fragt der Autor, „es zu malen und zu beschreiben. Die Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten“⁹⁰. Die Texte wollen sich dem Rhythmus des Hexameters annähern, sich im „daktylisch-trochäischen Schritt“⁹¹ wiegen, Form und Inhalt sollen verschmelzen und eins werden. So entspricht dem „Statuarischen des substantivischen, nur gemessen bewegten Stils [...] der Satzbau, der in sich ruhende, blockhafte Gebilde asyndetisch reiht.“⁹² Winckelmanns Stil ist denn auch als etwas „Unerhörtes in der deutschen Literatursprache“ empfunden worden, „als neuer erhabener Stil, der die klappernden Jamben des Alexandriners, die in diesem Bereich nach französischem Vorbild noch herrschten“⁹³, weit hinter sich läßt.⁹⁴

Winckelmanns Beschreibungen stehen ganz im Bann des Erlebnisses, der „Autopsie“⁹⁵ und des damit verbundenen Austausch- und Kommunikationsverhältnisses zwischen Kunstwerk und Betrachter. Die langen

⁸⁸ Winckelmann in einem Brief (Br I, S. 201), zitiert nach Pfothner: Frühklassizismus, S. 503.

⁸⁹ Winckelmann an Franke am 20.3.1756, zitiert nach Pfothner: Frühklassizismus, S. 504.

⁹⁰ Apollo-Beschreibung (Fassung aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“). In: Frühklassizismus, S. 166.

⁹¹ Pfothner: Frühklassizismus, S. 511.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Zum Einfluß von Winckelmanns Sprache auf den Sturm und Drang vgl. Pfothner: Frühklassizismus, S. 402ff. Zu Winckelmanns Stil vgl. Zeller: Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich 1955, besonders S. 148–210.

⁹⁵ Pfothner: Frühklassizismus, S. 505.

ekphrastischen Passagen, die sich in den Manuskriptfassungen noch finden, fehlen in den endgültigen Versionen beinahe ganz oder werden nur noch ihrer allegorischen Verweisstruktur wegen aufgerufen. Der Stimmung des Betrachters hingegen wird verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet. Es ist eine „hermeneutische Vergegenwärtigung“⁹⁶ durch Annäherung und Einfühlung, welche die Alterität der Statuen zu überbrücken sucht. Die damit einhergehende, fast erotische Belebung der Kunstwerke wird über den Pygmalion-Mythos ins Bild gesetzt. „Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weißagung aufgeschwellet sehe [...] denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion Schönheit.“⁹⁷ Die Belebung der Kunstwerke und die Verschmelzung mit ihnen, die der Betrachter erfährt, soll sich auch dem Leser der Betrachtungen vermitteln. „Das Ziel von Winckelmanns Beschreibungskunst ist es letztlich, das ekstatische Erleben von Kunstschönheit dem Leser erfahrbar zu machen.“⁹⁸

Winckelmann räumte den Skulpturen keineswegs einen gleich hohen künstlerischen Rang ein. Vielmehr hätte der Gang durch den Statuensaal unterschiedliche Grade der Vollkommenheit sichtbar gemacht: „stufenweise“ wäre man „von der Menschlichen Schönheit bis an die Göttliche hinaufgestiegen.“ So wäre man von der menschlichen Natur in ihrer irdischen Begrenztheit, die mit der Kraft des Geistes diese Schranke zu überwinden trachtet (Laokoon), über den Torso des Herkules, der die Grenzen

⁹⁶ Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions, S. 23.

⁹⁷ Apollon-Beschreibung, in Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 166. Dazu Pfotenhauer, S. 519: Mit dem Pygmalion-Mythos wird auch „die Inspirationskraft des Künstlers [...] ins Bild gefaßt. Sie wird ja in diesen Jahrzehnten als Quelle unvergleichlicher Produktivität entdeckt; Pygmalion und seine Statue präfigurieren die Genie- und Autonomie-Ästhetik.“

⁹⁸ Fridrich, S. 119

menschlicher Existenz zur Göttlichkeit hin überschreitet, schließlich zu Apollon gelangt, der für Winckelmann „das höchste Ideal unter allen Werken des Alterthums“ darstellte. Er ist keinen äußeren Zwecken und Zwängen unterworfen. Wir nähern uns dem Ideal umso mehr, „je mehr wir uns über die Materie erheben können“. „Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet.“⁹⁹

Alle Beschreibungen Winckelmanns sind schließlich in sein Hauptwerk von 1764, die „Geschichte der Kunst des Alterthums“, eingegangen. Vorab veröffentlicht wurde lediglich die Beschreibung des „Torso“ 1759 in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“. Im Rahmen dieser Arbeit kann auf die einzelnen Fassungen nicht eingegangen werden.¹⁰⁰ Auch die eher kunstgeschichtlichen Ausführungen („Beschreibungen nach der Kunst“) interessieren eher am Rande. Die Texte über Laokoon und über den Torso stehen im Mittelpunkt der Betrachtung, weil sie besonders deutlich zeigen, welche Auffassung von griechischer Kunst Winckelmann entwickelte.

3.2.1 Laokoon

Gerade am Beispiel des Laokoon kann gezeigt werden, daß Winckelmann seine schon in Dresden formulierte Auffassung über die griechische Kunst, deren Wesen er als „edle Einfalt und stille Größe“ beschrieben hatte, in Rom angesichts der Originale nicht zurücknahm sondern eher noch bekräftigte. Zwar wird die Art, wie sich der Schmerz in Laokoons Körper äußert, sehr viel präziser dargestellt als in den „Gedanken“, aber dem körperlichen Leiden wird sogleich „die bewußte Stärke des

⁹⁹ Alle Zitate nach Osterkamp: Johann Joachim Winckelmann [...], S. 451ff.

¹⁰⁰ Bei Pfothenhauer: Frühklassizismus, sind alle Fassungen berücksichtigt und kommentiert.

Geistes“¹⁰¹ gegenübergestellt, die letztlich triumphiert. Das ist der Angelpunkt von Winckelmanns Deutungsansatz. Von hier aus interpretiert er die ganze Skulptur: „Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er ausgewickelter, angestrengeter und mächtiger zu zeigen gesucht: da, wohin der größte Schmerz geleet ist, zeigt sich auch die größte Schönheit.“¹⁰² Winckelmann profiliert stärker noch als in den „Gedanken“ den Kontrast zwischen dem „höchsten Schmerze“¹⁰³, in welchem der Priester sich im Todeskampf befindet, und dem „Widerstand“¹⁰⁴, den er ihm entgegensetzt. Hierin gründet die Schönheit der Skulptur: Sie kündigt nicht nur von dem Leiden, dem die menschliche Natur unterworfen ist, sondern auch von der Seelengröße, die ihm entgegensteht. Winckelmanns Beschreibung notiert die Punkte, an denen dieser Konflikt besonders markant hervortritt: „Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Weisheit gebildet: denn indem der Schmerz die Augenbranen [sic!] in die Höhe treibet, so drückt das Sträuben wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts, und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beynahe ganz bedeckt wird.“¹⁰⁵ Der Konflikt zwischen Materie und Geist steht im Zentrum. Er prägt die Physis der Figur, die nicht – darauf legt Winckelmann besonderen Wert – von physischer Not überwältigt wird. So erhebt sich die Brust „durch den beklemmten Othem, und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen.“¹⁰⁶ Noch dazu scheint sein eigenes Leiden „ihn weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder,

¹⁰¹ Laokoon-Beschreibung. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 190.

¹⁰² Ebd., S. 191.

¹⁰³ Ebd., S. 190.

¹⁰⁴ Ebd., S. 191.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd. S. 190.

die ihr Angesicht zu ihrem Vater wenden, und um Hülfe schreyen“¹⁰⁷. Erstmals nimmt Winckelmann hier die gesamte Figurengruppe in seinen Blick, wohingegen in den „Gedanken“ nur von Laokoon selbst die Rede war. Präzisere anatomische Detailbeobachtungen und die Einbeziehung der beiden Skulpturen der Söhne kommen gegenüber der älteren Darstellung also hinzu. Beides nutzt Winckelmann, um seine schon in Dresden aufgestellten Thesen zu untermauern.

3.2.2 Torso

Es handelt sich dabei um ein Werk von Apollonios aus der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Der Torso kam spätestens unter Clemens VII. (1523–1534) oder Paul III. (1534–1549) ins Belvedere, da er bei einer Beschreibung von 1536 schon erwähnt wird. Selbst als Rumpf rief die Figur hohe Bewunderung hervor, wie etwa Michelangelos Ausspruch erkennen läßt: „Wahrlich, das hat ein Mensch gemacht, der weiser war als die Natur! Ein Jammer, daß es ein Torso ist.“¹⁰⁸

Aber gerade diese berühmte Skulptur leistete Winckelmann anfänglich einigen Widerstand; sie entsprach als Rumpf so gar nicht seinem Schönheitsideal. „Ueber dieses Werk blieb ich bey dem ersten Anblicke unerbaut.“¹⁰⁹ Doch das Fragment zwang ihn, „das Schöne aufzusuchen in dem, was im Falle des Torso nicht mehr anschaulich war: in einer im Geist des Künstlers entstandenen ideellen Konzeption, einer über die Sinnlichkeit erhabenen künstlerischen Idee, kurz: im Ideal.“¹¹⁰ Die Erkenntnis des Schönen, um dessentwillen Winckelmann die Statuen ja überhaupt beschreibt, wird hier erreicht, indem der Betrachter über das sinnlich Wahrnehmbare hinausgeht und die Idee dahinter, das Ideal, das Urbild aufspürt. Natürlich geht eine

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Zitiert nach Wünsche, S. 28.

¹⁰⁹ Anmerkungen über die Geschichte der Kunst der Alterthums. Dresden 1767, S. II. Zitiert nach Osterkamp: Johann Joachim Winckelmann [...], S. 446.

¹¹⁰ Ebd.

solche Konzeption auf Platon zurück.¹¹¹ „Winckelmann hatte dem Lehrgebäude der Kunstgeschichte ursprünglich ‚ein Gespräch über die Schönheit, nach Art des Phädrus des Plato‘ hinzufügen wollen“.¹¹² Damit war ein Beschreibungskonzept für die Statuen gefunden: Da, „wie sich gerade am Torso erwies, jedes deskriptive Nachbuchstabieren des Anschaubaren, im Sinne einer Beschreibung als Anschauungersatz, die Schönheit verfehlen mußte“, sollten die Texte „die in der Materie zur Form geronnene ideelle Konzeption“¹¹³ freilegen. Hier ging denn auch der ursprüngliche Plan, die Statuen in zwei Teilen, nämlich nach der „Kunst“ und nach dem „Ideal“ zu beschreiben, nicht mehr auf: Hier, im Falle des Torso, gehe seine Beschreibung „nur auf das Ideal“¹¹⁴. Die Texte „transzendieren die konkreten Sinnesdaten in Richtung auf die eine Schönheit, die der Begriff des Ideals impliziert.“¹¹⁵

Winckelmann betreibt also im Geiste eine Art von Restaurierung und ergänzt, was fehlt. Das beginnt bei der Benennung des Torsos als Herkules. Das Fell, das ihm zur Untermuerung seiner Zuschreibung diene, ist aber „unverkennbar das eines Panthers“¹¹⁶, und heute ist die Wissenschaft sich darin einig, daß der Torso einen Marsyas oder Phylottet, keinesfalls aber einen Herkules darstellt. Aufschlußreich ist sodann, wie Winckelmann diesen Herkules vorstellt: „Sein Bild des Helden giebt keinem Gedanken von Gewaltthätigkeit und ausgelassener Liebe Platz. In der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte große Geist; der Mann, welcher den Dichtern ein Beyspiel der Tugend geworden ist, der sich aus Liebe zur Gerechtigkeit den größten Gefährlichkeiten ausgesetzt, der den Ländern Sicherheit

¹¹¹ Zu Winckelmanns Platon-Lektüre vgl. Justi, Bd. II, S. 63ff.

¹¹² Ebd., S. 452.

¹¹³ Ebd., S. 446.

¹¹⁴ Torso-Beschreibung. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 174.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 523.

und den Einwohnern Ruhe geschafft.“¹¹⁷ Ein Blick in Hederichs „Gründliches Mythologisches Lexikon“ genügt, um zu erkennen, wie selektiv und einseitig Winckelmanns Charakteristik dieses antiken Heros ausfällt: Alles Fragwürdige, Gewalttätige, Draufgängerische ist zugunsten edler Tugend getilgt.¹¹⁸ Winckelmann geht sogar noch einen Schritt weiter: Er bestimmt die Statue, diesen „ungeformten Stein“¹¹⁹, nicht nur als Herkules, sondern er sieht darin den schon vergöttlichten Heros: „der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar“¹²⁰. „Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen: Jene schweigen, so bald der Held unter die Götter aufgenommen, und mit der Göttinn der ewigen Jugend ist vermählet worden; dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt, und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe, welcher dennoch Stärke und Leichtigkeit zu den grossen Unternehmungen, die er vollbracht, behalten hat.“¹²¹ Dem schönen Inneren korrespondiert also eine schöne Gestalt, die Winckelmann, eben weil vom ursprünglichen Werk nur der Rumpf geblieben ist, imaginativ ergänzen kann. „Es ist nicht mehr der Körper, welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat; es ist derjenige, der auf dem Berge Oetas von den Schlacken der Menschheit gereinigt worden, die sich von dem Ursprunge der Aehnlichkeit des Vaters der Götter abgesondert.“¹²²

So ist es gerade das Fragmentarische, das den „Strom von Visionen“¹²³ verursacht, den der Torso beim Betrachter auslöst. „Wie aber werde ich dir denselben beschreiben, da er der schönsten und bedeutendsten Theile der Natur beraubt ist“¹²⁴, fragt Winckelmann und antwortet an anderer Stelle, daß er „die verlohrenen Glieder“

¹¹⁷ Torso-Beschreibung. In: Pfötenhauer: Frühklassizismus, S. 178.

¹¹⁸ Vgl. den Artikel „Herkules“ bei Hederich, Sp. 1236ff.

¹¹⁹ Torso-Beschreibung. In: Pfötenhauer: Frühklassizismus, S. 175.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 178f.

¹²³ Pfötenhauer: Frühklassizismus, S. 526.

¹²⁴ Torso-Beschreibung. In: Pfötenhauer: Frühklassizismus, S. 180.

aus seinen „Gedancken“¹²⁵ ergenzen werde. Dabei übertrifft die Imagination das Wirkliche sogar noch bei weitem. „Ob dieses Stück schon ohne Kopf, Arme noch Beine ist, so bildet die Vollkommenheit des übrigen in unseren Gedanken schönere Glieder, als wir jemahls gesehen haben.“¹²⁶ Angeregt von dem Rumpf, in dem man „vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken“ könnte, setzt die ergänzende Phantasie des Betrachters ein, sofern „du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtetest. Alsdenn wird dir Hercules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.“¹²⁷ So vollzieht sich eine Wiederherstellung des Ideals im Geist des Betrachters.

„Mich deucht, es bilde mir der Rücken, welcher durch hohe Betrachtungen gekrümmet scheint, ein Haupt das mit einer frohen Erinnerung seiner erstaunenden Thaten beschäftigt ist; und indem sich so ein Haupt voll von Majestät und Weisheit vor meinen Augen erhebet, so fangen sich an in meinen Gedanken die übrigen mangelhaften Glieder zu bilden; es sammlt sich ein Ausfluß aus dem Gegenwärtigen, und wirket gleichsam eine plötzliche Ergänzung.“¹²⁸

Darum bleibt es auch nicht bei der Klage über den kläglichen Zustand der Skulptur, wenn Winckelmann zunächst auch Michelangelos Trauer, von der oben kurz die Rede war, beipflichtet: „Die Kunst weinet zugleich mit mir: denn das Werk [...] durch welches sie noch itzo ihr Haupt wie in ihren goldenen Zeiten zu der größten Höhe menschlicher Achtung erheben könnte; dieses Werk [...] muß sie halb vernichtet und grausam gemißhandelt sehen.“¹²⁹ Dieser Trauer mag die Form geschuldet sein, die Winckelmann seiner Beschreibung im Rahmen der „Geschichte der Kunst des Altertums“ schließlich gab. Es ist die einer Leichenpredigt, eines barocken

¹²⁵ Ebd., S. 170.

¹²⁶ Ebd., S. 168.

¹²⁷ Ebd., S. 180.

¹²⁸ Ebd., S. 183.

¹²⁹ Torso-Beschreibung. In: Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 179.

Epimecums.¹³⁰ Dem Lob des Verstorbenen, der Trauer über seinen Verlust folgt der Trost und die Hoffnung auf Auferstehung. Der Torso ist für Winckelmann also kein Vanitassymbol; vielmehr soll es eine Erneuerung dieser Kunst geben. So fährt er denn im Text nach der Klage um den Verlust der vollständigen Skulptur fort: „Aber die Kunst, welche uns weiter unterrichten will, rufet uns von diesen traurigen Ueberlegungen zurück, und zeigt uns, wie viel noch aus dem Uebriggebliebenen zu lernen ist, und mit was für einem Auge es der Künstler ansehen müsse.“¹³¹ Der Redner knüpft also „an das Zeugnis der untergegangenen Schönheit eine Wiedererweckungs- und Erneuerungshoffnung: Sie richtet sich auf jene praktische Wiederherstellung des Schönen durch den die Griechen nachahmenden Künstler, die Winckelmann Beschreibung imaginativ, in Form einer gedanklichen Restauration der Statuen nach dem Ideal, bereits vorweggenommen hat.“¹³²

Inwiefern Schiller und Goethe zu den Künstlern gehören, „die sich von der Winckelmannschen Schönheitspredigt haben bekehren lassen“¹³³, soll in den nächsten beiden Kapiteln anhand einiger Beispiele untersucht werden.

¹³⁰ Vgl. Osterkamp: Johann Joachim Winckelmann [...], S. 448.

¹³¹ Torso-Beschreibung, in: Pfothner: Frühklassizismus, S. 179.

¹³² Osterkamp: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen [...], S. 449.

¹³³ Ebd., S. 448.

III. Goethes und Schillers Winckelmann-Rezeption bis 1794

1. Goethe

Daß ausgerechnet aus Herkules, diesem „Koloß“, ein „wohlgestalteter Mann, mittlerer Größe“¹³⁴ wird, das fand der junge Goethe geradezu skandalös. Allerdings bezieht sich die satirische Verhöhnung eines solchen Antikenbildes nicht direkt auf Winckelmanns Darstellung des Heroen in den Statuenbeschreibungen, sondern auf eine Figur aus Wielands Singspiel „Alceste“, in dem Herkules aber weit eher Winckelmanns deutender Umschreibung als dem antiken mythischen Vorbild entspricht.¹³⁵ Um zu verstehen, womit Goethes Satire „Götter Helden und Wieland“ sich kritisch auseinandersetzt, ist es also notwendig, zunächst einen Blick auf den Text zu werfen, der Goethe zu einer Reaktion provozierte.

1.1 Rückblick: Wielands „Alceste“

Wieland griff für sein Singspiel auf „Alkestis“ von Euripides zurück, formte den Stoff aber in ein dem Geschmack der Empfindsamkeit verpflichtetes Libretto um. Daß „Alceste“, 1774 am Hof der Herzogin Anna Amalia in Weimar uraufgeführt, eine der ersten deutschen Opern war (die Musik stammt von Anton Schweitzer) und insofern für die Entfaltung dieser Gattung einige Bedeutung hatte, sei hier nur am Rande

¹³⁴ MA 1.1, S. 690.

¹³⁵ Tatsächlich entwickelte sich ein Streit um die richtige Deutung des Herkules. Vgl. Heinz, S. 112f.

erwähnt.¹³⁶ Ein kurzer Blick auf den Handlungsverlauf genügt, um die Unterschiede zwischen antiker Vorlage und moderner Nachdichtung zu begreifen.

Zunächst zu Euripides: König Admet ist von den Göttern ein früher Tod bestimmt, dem er nur dann entkommen kann, wenn sich ein naher Verwandter findet, der sich für ihn opfert. Da seine Eltern mehr an ihrem eigenen Leben als an dem ihres Sohnes hängen, ist es schließlich seine Frau Alkestis, die statt seiner stirbt. Nach dem Tod der opferbereiten Gattin kehrt Herakles beim trauernden Admet ein, der ihm nach längerem Zögern schließlich den Grund seiner Niedergeschlagenheit enthüllt. Herakles ist entschlossen, ihm zu helfen, und tatsächlich glückt es ihm, Alkestis noch einmal der Unterwelt zu entreißen.¹³⁷

Wielands „Alceste“ ist demgegenüber „eine dezidiert moderne Konzeption, die andere Aspekte fokussiert als Euripides“¹³⁸. Zum einen ist die politische Dimension des Stoffes getilgt zugunsten eines „hermetischen Kammerspiels um vier integre Seelen“. Aus dem Opfer, das Alkestis bei Euripides auch aus politischen Gründen für das Allgemeinwohl bringt (ihr Gemahl ist als König schließlich nicht nur Privatperson, sondern auch Staatsoberhaupt), wird bei Wieland eine „reine Privatangelegenheit: der Tod für den geliebten Gatten.“¹³⁹ Admet möchte aber als empfindsamer Ehemann das Opfer der geliebten Frau nicht annehmen:

„Was kann ich sagen? Gott! was kann ich ihr
Erwidern? – Schau’ in meine Seele,
Geliebtes Weib! – Alceste, höre mich!
Um aller Götter willen, höre mich!
Du hoffst durch deinen Tod mein Leben zu erkaufen?
Vergebens hoffst du! – Deine Wohlthat ist
An mir verloren. Fordre nichts

¹³⁶ Vgl. Heinz, S. 170ff.

¹³⁷ Vgl. Latacz, S. 305ff.

¹³⁸ Heinz, S. 171.

¹³⁹ Ebd.

Unmögliches. Ich kann nicht, kann nicht
Dich überleben! Unsre Seelen hat
Die Liebe unauflöslich in einander
Verwebt, und ewig, ewig unzertrennbar
Vereinigt, sollen sie ins Land der Schatten gehen!“¹⁴⁰

Da der edel gesinnte Admet niemals der Selbstopferung seiner Frau zustimmte, sinkt er, wie es in der Regieanweisung heißt, im entscheidenden Augenblick „von Schmerzen betäubt zu Boden. Einige Bediente bringen ihn hinweg.“¹⁴¹ Um aber auch noch den letzten Zweifel an Admets Integrität auszuräumen, betont Parthenia im Gespräch mit Herkules, der Admet voreilig einen feigen Mann nennt, weil er so niedrig war, um „diesen Preis sein Leben anzunehmen“, noch eigens, daß er vom Opfer Alcestes nichts hatte wissen können: „Ach, da sie sich an seiner Statt den Parzen / Zum Opfer darbot, rang er mit dem Tode. / Er wußt’ es nicht.“¹⁴² So wird „die antike Fabel in ein empfindsames Mitleidsdrama überführt.“¹⁴³

Wieland selbst hat diese einschneidenden Veränderungen kommentiert und in den insgesamt fünf Briefen „über das deutsche Singspiel Alceste“¹⁴⁴ gerechtfertigt. Er vergleicht darin Euripides’ Tragödie mit seinem eigenen Stück, das er durchaus höher als seine Vorlage bewertet, zeigt die Abweichungen von ihr und begründet sie. Was er „von den Veränderungen“, die er „mit den Charakteren und Gesinnungen der Personen vorgenommen“¹⁴⁵ hat, im vierten Briefe sagt, ist besonders interessant, weil hier dargelegt wird, „warum der deutsche Dichter genöthiget gewesen, [...] sich ziemlich weit von dem Atheniensischen zu entfernen.“¹⁴⁶ Wieland gibt den euripideischen Bericht der Kammerfrau wieder, die Alkestis’ Verhalten am Tag ihres Todes beschreibt. Zunächst befiehlt Alkestis ihre Kinder dem Schutze der Götter an,

¹⁴⁰ Alcestis (II, 3). In: Wieland. Werke. Dritter Band, S. 352.

¹⁴¹ Ebd., S. 355.

¹⁴² Alcestis (III, 2). In: Wieland. Werke, S. 359.

¹⁴³ Heinz, S. 171.

¹⁴⁴ Briefe an einen Freund, S. 378ff.

¹⁴⁵ Ebd., S. 393.

¹⁴⁶ Ebd.

„ohne Klage, ohne Seufzer“¹⁴⁷. Als sie dann aber in ihr Schlafgemach gelangt, überwältigt „sie die stärkere Natur“.¹⁴⁸ Wielands Schlußfolgerung ist klar: „Sie verstehen mich also schon, wenn ich sage, daß ich *genöthiget* gewesen sey, die Alceste (auf Unkosten der Natur und Wahrheit) zu *verschönern*.“¹⁴⁹

Verkürzt läßt sich festhalten, daß Wieland mit dieser „Verschönerung“ einem Rat folgt, den er selbst etliche Jahre zuvor einem jüngeren Kollegen gegeben hatte. Das „Horazische Vos Exemplaria graeca“, das schon Winckelmanns Titelvignette der „Gedanken“ ziert, rief er ihm zu und forderte ihn dazu auf, sich „zu der schönen Einfalt und stillen Größe“¹⁵⁰ zu erheben. Sich die Griechen zum Beispiel zu nehmen, heißt hier nichts anderes, als dem zu entsprechen, was Winckelmann als das Wesen griechischer Kunst dargestellt hat. So sind denn auch die Figuren von Wielands „Alceste“ in weit höherem Maße von edler Einfalt und von stiller Größe als es das Personal bei Euripides ist. Im Rahmen dieser Arbeit kann die komplexe, wechselvolle Beziehung zwischen Wieland und Winckelmann nicht nachgezeichnet werden.¹⁵¹ Daß Wieland aber versuchte, das zentrale Charakteristikum der griechischen Antike von der bildenden Kunst, anhand derer es ja von Winckelmann exemplifiziert worden war, auf die Dichtung zu übertragen, läßt sich auch mit einer Passage aus seiner ersten Arbeit für die Bühne belegen: „Lady Johanna Gray“, 1758 entstanden, ist das „erste Blankversdrama der deutschen Literatur“ und hatte sowohl auf „Schillers *Jungfrau von Orleans* als auch auf Goethes *Natürliche Tochter*“ in „Form und Figurenkonstellation“¹⁵² großen Einfluß. Die protestantische Märtyrerin Johanna Gray, die mit Platons und Sokrates‘ Schriften erzogen wurde, wird nach dem Sieg der

¹⁴⁷ Ebd., S. 394.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd., S. 395.

¹⁵⁰ Wieland an J.J. Hefs am 7.8.1759. In: Wieland. Briefwechsel, S. 503.

¹⁵¹ Siehe dazu: Max Kunze: ‚In Deiner Mine diese stille Größe und Seelenruh‘ zu sehn!‘ – Winckelmann und Wieland. In: Christoph Martin Wieland und die Antike. Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 14. Hrsg. von Max Kunze. Stendal 1986.

¹⁵² Heinz, S. 169.

Katholiken mit ihrer Familie in den Tower geworfen. Ihr Mann, Lord Guilford, ist beeindruckt von Johannas Standhaftigkeit. Er verwundert sich über die „ernste Stille“, die „Seelenruh“, die „unbewölkte Stille“ in „Deiner Brust“, die sich „sichtbarlich / Durch Dein Gesicht“ ergießt und „Deine Zunge“ bindet.¹⁵³ Eine ruhige, große Seele drückt sich angesichts des nahen Todes ganz ähnlich wie bei Laokoon in stillen, gefaßten Zügen aus. „Diese Seele“, so Winckelmann in den „Gedanken“, „schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden.“¹⁵⁴ Einem gefaßten Inneren korrespondiert ein beruhigtes Äußeres; Mimik und Gestik sind Spiegel der Seele, die, da sie ruhig ist, nicht überquillt: Johanna schweigt, Laokoon entwindet sich „ein ängstliches und beklemmtes Seufzen“, aber keinesfalls „schreckliches Geschrey“¹⁵⁵, wie Vergil schrieb. (Kein Wunder also, daß Lavaters „Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe“ immer wieder auf Winckelmanns Schriften rekurrieren.¹⁵⁶) Wieland, so läßt sich festhalten, transponierte das Ideal der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘ von der bildenen Kunst auf die Dichtung.

1.2 „Götter Helden und Wieland“

Der Goethe des Sturm und Drang hat eine solche Art der Antikenaneignung, wie Wieland sie mit „Alceste“ betrieb, satirisch verhöhnt. Was er mit seiner „Iphigenie“ wenige Jahre nach der Uraufführung von Wielands Singspiel in Weimar doch ganz ähnlich gemacht hat, nämlich ein Drama des Euripides als Vorlage zu gebrauchen und

¹⁵³ Lady Johanna Gray (IV, 1). In: Werke. Dritter Band, S. 49f.

¹⁵⁴ Gedanken. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 30.

¹⁵⁵ Ebd., S. 31.

¹⁵⁶ Vgl. Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 409ff. Dort ausführlich zu Lavaters Winckelmann-Rezeption.

„Handlung und Charaktere im Sinne einer modernen moralischen Reflexion“¹⁵⁷ umzugestalten, das behagte dem jungen Goethe im Jahr 1773 noch gar nicht. Seine Satire „Götter Helden und Wieland“ ist davon ein lebendiges Zeugnis. In „Dichtung und Wahrheit“ erinnert sich Goethe an das kleine Werk und an die Umstände seiner Entstehung. Vor allem, daß sich Wieland „gegen unsere Abgötter, die Griechen, erklärte“, habe den Unmut der jungen, von Shakespeare und den antiken Tragikern faszinierten Generation erregt:

„Nun hatte Wieland in der *Alceste* Helden und Halbgötter nach moderner Art gebildet; wogegen denn auch nichts wäre zu sagen gewesen, weil ja einem Jeden freisteht, die poetischen Traditionen nach seinen Zwecken und seiner Denkweise umzuformen. Allein in den Briefen, die er über gedachte Oper in den Merkur einrückte, schien er uns diese Behandlungsart allzu partiisch hervorzuheben und sich an den trefflichen Alten und ihrem höhern Stil unverantwortlich zu versündigen, indem er die derbe gesunde Natur, die jenen Produktionen zum Grunde liegt, keineswegs anerkennen wollte. Diese Beschwerden hatten wir kaum in unserer kleinen Sozietät leidenschaftlich durchgesprochen, als die gewöhnlich Wut alles zu dramatisieren mich eines Sonntags Nachmittags anwandelte, und ich bei einer Flasche guten Burgunders, das ganze Stück wie es jetzt daliegt, in Einer Sitzung niederschrieb.“¹⁵⁸

Am „Ufer des Cozytus“¹⁵⁹ treffen sich in Goethes Stück unter anderem Wieland und Euripides und kommen über die Nachdichtung von „Alkestis“ ins Gespräch. Wenn Wieland dabei die Fehler seiner Vorlage „vermieden und größte Schönheiten aufempfunden“ haben will, so kann man die Mängel des Euripides immerhin mit seinem „Jahrhundert und dessen Gesinnungen“¹⁶⁰, die sich im Stück niederschlagen, ein wenig entschuldigen. Warum Wieland „den guten Euripides als einen verunglückten Mitstreiter“ hinstellt, dem er „den Rang abgelaufen“¹⁶¹ hat, das möchte man in der Unterwelt gerne von dem in Nachtmütze erschienenen Wieland erfahren. Souverän fragt dieser nur: „Könnt ihr mir absprechen daß ich das Ganze delikater

¹⁵⁷ Boyle: Goethe, Bd. I, S. 373.

¹⁵⁸ MA 16, S. 692f. (Dritter Teil, fünfzehntes Buch).

¹⁵⁹ MA 1.1, S. 681.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd., S. 685.

behandelt habe?“¹⁶² Für die Argumente und Klagen seiner Gegner zeigt er sich nicht zugänglich, sie sind ihm schlechterdings unverständlich: „Ihr redet wie Leute einer andern Welt, eine Sprache deren Worte ich vernehme, deren Sinn ich nicht fasse.“¹⁶³ Die Erklärung dafür ist denkbar einfach: „Wir reden Griechisch.“¹⁶⁴ Damit ist die Unfähigkeit solcher „Kerls“ wie Wieland, die „keine Ader griechisch Blut im Leibe haben“¹⁶⁵ und darum natürlicherweise den Sinn des griechischen Originals nicht zu erfassen vermögen, auf die kürzeste Formel gebracht.

Goethes Kritik zielt aber nicht nur darauf, daß Herkules, dieser „Koloß“, bei Wieland als „wohlgestalteter Mann, mittlerer Größe“¹⁶⁶ auftritt und damit die kräftigen Heroen der Antike auf ein durchschnittliches, mittleres Menschenmaß reduziert werden, sondern vor allem darauf, daß die Figuren der „Alceste“ allzu leicht ihr Leben für einen andern hingeben. Euripides charakterisiert die Personen in Wielands Singspiel als Leute, die „alle zusammen aus der großen Familie [sind], der ihr Würde der Menschheit, ein Ding das Gott weiß woher abstrahiert ist, zum Erbe gegeben habt, ihr Dichter auf unsern Trümmern. Sie sehn einander ähnlich wie die Eier, und ihr habt sie zum unbedeutenden Breie zusammen gerührt. Da ist eine Frau die für ihren Mann sterben will, ein Mann der für seine Frau sterben will, ein Held der für sie beide sterben will, daß nichts übrig bleibt als das langweilige Stück Parthenia“¹⁶⁷. Für einen Freund oder für seine Frau das eigene Leben hinzugeben, mag dem Ideal der Empfindsamkeit oder später einer kantianischen Pflichtethik entsprechen; die lebensverherrlichende Perspektive des jungen Sturm-und-Drang-Autors Goethe konnte solchem Verhalten nichts abgewinnen und erkannte darin eine Verfremdung,

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Ebd., S. 681.

¹⁶⁶ Ebd., S. 690.

¹⁶⁷ Ebd., S. 686.

ja Verfälschung der antiken Vorlage.¹⁶⁸ Denn die griechischen Götter und Helden beruhen, so Goethe später in „Dichtung und Wahrheit“, „nicht auf moralischen, sondern auf verklärten physischen Eigenschaften“¹⁶⁹.

1.3 Vermittlungsinstanzen

Hält man sich den äußerst kritischen Umgang Goethes mit der von Winckelmanns Ideal beeinflussten Dichtung Wielands vor Augen, so liegt die Annahme nahe, auch dem Verfasser der „Gedanken der Nachahmung“ und der „Statuenbeschreibungen“ werde eine Verfehlung und Verfälschung antiken Geistes, eine Glättung und Verharmlosung vorgeworfen, zumal ja schon allein die Aufforderung zur Nachahmung für ein Originalgenie des Sturm und Drang verächtlich sein dürfte. Vergegenwärtigt man sich zudem, welches Bild der Antike Goethe in jenen Jahren selbst entwarf – am prominentesten wohl im „Prometheus“ – , dann scheint man mit Sicherheit schließen zu können, daß der junge Goethe für jemanden wie Winckelmann nur Spott und Verachtung übrig haben konnte. Das Gegenteil trifft zu. Aber wie kam Goethe überhaupt mit Winckelmanns Schriften in Kontakt? Adam Friedrich Oeser, Johann Jakob Volkmann und Johann Heinrich Meyer spielen für Goethes Beschäftigung mit Winckelmann eine zentrale Rolle. Auf diese Vermittlungsinstanzen soll nun kurz eingegangen werden.

¹⁶⁸ Boyle sieht in Wielands Haltung sogar die ganze „Selbstgewißheit eines rationalistischen Stoizismus“ und meint, daß erst „wieder Nietzsche und David Friedrich Strauss [...] eine so bittere Zurückweisung des aufgeklärten wie des empfindsamen Ersatzchristentums“ formuliert hätten. Boyle: Goethe, Bd. I, S. 180.

¹⁶⁹ MA 16, S. 692.

1.3.1 Adam Friedrich Oeser (1717–1799)

Adam Friedrich Oeser, selbst Maler, Bildhauer und Buchillustrator, war 1754 also nicht nur, wie oben bereits ausgeführt, der Zeichenlehrer Winckelmanns; auch Goethe lernte bei ihm während seiner Leipziger Studentenzzeit von 1765 bis 1768.¹⁷⁰ Anziehend war Oesers Haus aber nicht nur wegen der hervorragenden Ausbildung, die Goethe dort genoß, sondern auch wegen der attraktiven Tochter des Hausherrn, Friederike. Da Oeser ein Freund, enger Vertrauter und Förderer Winckelmanns war, ist es nicht verwunderlich, daß Goethe bei ihm mit dessen Werk in Berührung kam. Sein Lehrer „bewegte ihn, Winckelmanns Schriften zu lesen, und vermochte auf diese Weise, auch wenn dem Schüler noch manches dunkel blieb, Respekt und Bewunderung zu wecken“¹⁷¹, so Voßkamp im Goethe-Handbuch. Goethe selbst schrieb bereits 1770 über diese wichtige Etappe seiner Ausbildung: „Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sei Einfachheit und Stille.“¹⁷² Der Einfluss Winckelmanns, dessen „Gedanken“ Goethe zu dieser Zeit erstmals las, ist unverkennbar. Oesers Schüler nahmen Winckelmanns „erste Schriften mit Andacht in die Hände; denn Oeser hatte eine leidenschaftliche Verehrung für ihn, die er uns gar leicht einzuflößen vermochte.“¹⁷³ Allerdings scheint er von der schillernden Persönlichkeit seines Lehrers und seiner leidenschaftlichen Parteinahme für Winckelmanns Werk mindestens ebenso fasziniert gewesen zu sein wie von dessen ästhetischen Ansichten. Spricht Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ über Winckelmann, was insgesamt überhaupt nur vier Mal geschieht, so tut er es stets

¹⁷⁰ Goethe berichtet darüber in *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 8. Buch. MA 16, S. 332ff.

¹⁷¹ Voßkamp, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/2, S. 1159.

¹⁷² Goethe an P.E. Reich am 20.2.1770. In: MA 16, S. 976.

¹⁷³ MA 16, S. 339.

in engem Zusammenhang mit Oeser: Alle Nennungen beziehen sich auf die Zeit in Leipzig, drei davon stehen im Achten Buch des Zweiten Teils.¹⁷⁴

Dem Besuch Winckelmanns, der für 1768 geplant war, dann aber wegen des an ihm in Triest verübten Mordes nicht zustande kam, sah er „mit Enthusiasmus“ entgegen, wenn er auch eingesteht, daß er in erster Linie ein erfreulicher Anlaß zu „Ritt und Fahrt nach Dessau“, zu einer „Lustpartie“¹⁷⁵ gewesen sei. Auch die Einsicht, letztlich nicht für die Malerei bestimmt zu sein, mag ihren Teil dazu beigetragen haben, daß Goethe sich damals nicht allzu intensiv mit Winckelmanns Ästhetik auseinandersetzte, sondern dessen klassizistische Lehre primär durch die Vermittlung seines Lehrers Oeser rezipiert hat. In diesem Sinne bewertet er später Oesers Einfluss auf sein Kunstverständnis:

„Wahrscheinlich war seine Absicht an uns, die wir doch nicht Künstler werden sollten, nur die Einsicht und den Geschmack zu bilden, und uns mit den Erfordernissen eines Kunstwerks bekannt zu machen, ohne gerade zu verlangen, daß wir es hervorbringen sollten. Da nun der Fleiß ohnehin meine Sache nicht war: denn es machte mir nichts Vergnügen als was mich anflug; so wurde ich nach und nach wo nicht lässig doch mißmutig, und weil die Kenntnis bequemer ist als das Tun, so ließ ich mir gefallen, wohin er uns nach seiner Weise zu führen gedachte.“¹⁷⁶

Oeser kommt also wohl in erster Linie das Verdienst zu, Goethes Geschmacksempfinden für bildende Kunst mit Hilfe Winckelmannscher Ausführungen geprägt zu haben. Es bleibt festzuhalten, daß Goethe schon vor der Phase des Sturm und Drang mit Winckelmanns klassizistischen Positionen vertraut war (wie intensiv er diese auch immer studiert haben mag) und ihnen durchaus positiv gegenüberstand. Daß er später zwar Wielands sich an Winckelmann orientierende „Alceste“, nicht aber Winckelmann selbst angriff, mag mit dem Umstand zu tun haben, daß sich bereits der junge Goethe über die Differenz zwischen bildender Kunst

¹⁷⁴ So das (noch unveröffentlichte) Gesamtregister zur Münchner Ausgabe. In Band 16 wird Winckelmann genannt auf den Seiten 333, 339, 352f. und 535. S. 844, 852 und 856 gehören zu den Paralipomena.

¹⁷⁵ MA 16, S. 353.

¹⁷⁶ Ebd., S. 337f.

und Dichtung im klaren war. Er folgte in diesem Punkt Lessing, der in seinem „Laokoon“ von 1766 „der Malerei das räumliche Nebeneinander, der Dichtung das zeitliche Nebeneinander als Strukturprinzip“¹⁷⁷ zuwies. „Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte [...]. Das so lange mißverstandene: ut pictura poesis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar [...]. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden [...] auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre“, da sich „die Einbildungskraft“ mit dem „Häßlichen noch abfinden mag“¹⁷⁸. Was Winckelmann beschrieben hatte, trifft also auf die bildende Kunst zu, nicht aber auch auf die Literatur. Wielands Versuch, Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst auf die Dichtung zu übertragen, erschien darum verfehlt. (Später hat Goethe seine Ansicht freilich geändert, worüber im Kapitel über den klassischen Goethe noch zu reden sein wird.) Da außerdem Goethes Kunstauffassung durch die Entdeckung der Gotik in Straßburg „für Jahre in eine andere Richtung gelenkt wurde“¹⁷⁹ und die antike Kunst zunächst nicht mehr im Fokus seiner Aufmerksamkeit stand, ist es nicht verwunderlich, daß in seinen Briefen der Name Winckelmann vor der Reise nach Italien überhaupt nicht auftaucht. Erst in Italien wurden Winckelmans Schriften zu einer „leitenden Instanz“¹⁸⁰ für Goethe. Das lag zum einen sicherlich an Volkmanns Reiseführer, den Goethe benutzte, zum anderen aber auch an der Bekanntschaft mit Johann Heinrich Meyer.

¹⁷⁷ MA 16, S. 978.

¹⁷⁸ Ebd., S. 341.

¹⁷⁹ Voßkamp. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4/2, S. 1159.

¹⁸⁰ Ebd.

1.3.2 Johann Jakob Volkmann (1732–1803)

Volkmann hatte auf seiner Italienreise Winckelmann kennengelernt und dessen Kunstbetrachtungen später ausführlich in seinem berühmten, ja „schlechterdings verbindlichen Reiseführer der Epoche“¹⁸¹, also den „Historisch-kritischen Nachrichten von Italien“ (3 Bde., Leipzig 1770f.) zitiert. Man sieht an diesem Beispiel, daß zur „Verbreitung der Winckelmannschen Gedanken, zu deren Etablierung als verbindliche Geschmacksnorm [...], in diesen Jahren nicht zuletzt Wörterbücher und Reiseführer“¹⁸² beigetragen haben. Goethe folgte auf seiner eigenen Italienischen Reise weitgehend der einschlägigen Reiseroute nach Rom, die Volkmanns Führer empfahl. Auch in Rom selbst war der Volkmann – und damit Winckelmann – bei der Betrachtung antiker Kunst der wichtigste Begleiter und Gewährsmann. „Denn Höhepunkt der italienischen Reisen damals ist ja Rom, genauer: der Vatikan, genauer: der Belvedere-Hof. Und wer könnte den *Apoll*, den *Torso*, den *Laokoon* besser beschreiben als der Meister?“¹⁸³ So kommt es, daß Goethe in Rom antike Kunst wie selbstverständlich aus der Perspektive Winckelmanns betrachtet. Was nämlich in seinem Reiseführer zu lesen war, ist weitgehend mit dessen Ausführungen identisch, wie ein Abgleich beider Texte sehr leicht erweisen würde.¹⁸⁴

¹⁸¹ Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 407.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. dazu den Artikel im Goethezeit-Portal:
<http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/goethe-italien/rom-aesthetik/die-statuen-im-belvedere-mit-den-beschreibungen-winckelmanns.html>

1.3.3 Johann Heinrich Meyer (1760–1832)

Auch die Kunstansichten Johann Heinrich Meyers waren geprägt von Winckelmanns Werk, das er bereits 1768 in Zürich durch die Vermittlung Johann Caspar Füsslis kennengelernt hatte. Meyer ist Goethe noch 1786 in Rom begegnet.¹⁸⁵ Er hatte entscheidenden Einfluß auf Goethes Kunstanschauung, nicht zuletzt, weil er ihn an Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Althertums“ heranführte. „Der Glanz“, schreibt Goethe in der „Italienischen Reise“, „der größten Kunstwerke blendet mich nun nicht mehr, ich wandle nun im Anschauen, in der wahren unterscheidenden Erkenntnis. Wie viel ich hierin einem stillen, einsam-fleißigen Schweizer, Namens Meyer, schuldig bin, kann ich nicht sagen. Er hat mir zuerst die Augen über das Detail, über die Eigenschaften der einzelnen Formen aufgeschlossen, hat mich in das eigentliche *Machen* initiiert. [...] Alles was ich in Deutschland lernte, vornahm, dachte, verhält sich zu seiner Leitung wie Baumrinde zum Kern der Frucht.“¹⁸⁶ Wie Winckelmann selbst, der, kaum in Rom angekommen, in Anton Raphael Mengs einen Freund kennenlernte, der für ihn von großer Bedeutung werden sollte, so fand Goethe in Meyer einen wichtigen Weg- und Kampfgenossen. Diese Parallele zu Winckelmann dürfte ihm kaum entgangen sein, sah er sich doch zeitweilig „im Blick auf die eigenen Kunststudien gleichsam als Fortsetzer“¹⁸⁷ Winckelmanns. Das läßt sich auch einem Brief an Carl August entnehmen. „Mit Hülfe der Künstler Augen und eigener Combinations Gabe, suche ich so viel als möglich manches zu finden und zu suppliren, was uns Winckelmann jetzt selbst geben würde, wenn er in diesen Jahren eine neue Ausgabe veranstalten könnte.“¹⁸⁸ Die Verehrung Winckelmanns bildete denn auch so etwas wie die Basis für die Freundschaft zwischen Goethe und Meyer,

¹⁸⁵ Vgl. Böttcher/Tausch. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4/2, S. 702ff.

¹⁸⁶ MA 15, S. 530f.

¹⁸⁷ Voßkamp, in: Goethe-Handbuch, Bd. 4/2, S. 1160.

¹⁸⁸ Goethe an Carl August, 13.–20.1.1787. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4/2, S. 1160.

die ein Leben lang anhielt und sich unter anderem darin äußerte, daß Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien 1789 die Berufung Meyers in die Dienste des Herzogs Carl August erwirkte. Meyer ist also auch so etwas wie ein Bindeglied zwischen der Zeit in Italien und der folgenden Epoche in Weimar, wo um die Jahrhundertwende der Versuch einer konkreten Fortschreibung des Winkelmannschen Werkes begonnen wird, die im nächsten Kapitel genauer untersucht werden soll. Denn die *Weimarischen Kunstfreunde*, die sich um Goethe und Meyer sammeln, eint ein gemeinsamer Geist, ein gemeinsames Anliegen. Winckelmanns Schriften waren dabei so etwas wie die oberste ästhetische Instanz, die auch ins Feld geführt wurde, um sich gegen romantische Tendenzen abzugrenzen. Die zwischen 1798 und 1800 von Goethe herausgegebene Zeitschrift „Propyläen“, die explizit klassizistische Ideale vertritt, gehört ebenso in diesen Kontext wie die jährlichen Preisaufgaben für junge Künstler.

1.4 Zusammenfassung und Ausblick

Begegnet Winckelmanns Name in Goethes Werk bis zur Rückkehr nach Weimar verhältnismäßig selten, so steht er doch im Zusammenhang mit paradigmatischen Äußerungen. So etwa in der „Italienischen Reise“: „Winckelmanns Kunstgeschichte“, die Goethe ein „sehr brauchbares Werk“ nennt, liest er „am Orte in guter, auslegender und belehrender Gesellschaft“. Nun fangen auch die „römischen Altertümer“ an, ihn „zu freuen. Geschichte, Inschriften, Münzen [...], alles drängt sich heran. Wie mir's in der Naturgeschichte erging, geht es auch hier, denn an diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre

Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat.“¹⁸⁹ Auch später kommt Goethe auf die Verbindung von Kunst und Natur zu sprechen, und wieder scheint Winckelmann Auslöser einer solchen Gedankenverbindung zu sein. Am 28. Januar 1787 möchte er es „nicht verfehlen“, zwei „Betrachtungen“ zu notieren, die ihm „klar geworden“ sind. Die erste fordert, Winckelmann folgend, dazu auf, „die Epochen zu sondern, den verschiedenen Styl zu erkennen dessen sich die Völker bedienen“. Hierbei geht es also um eine historische Verortung der Kunst. Die zweite Betrachtung „beschäftigt sich ausschließlich mit der Kunst der Griechen und sucht zu erforschen, wie jene unvergleichlichen Künstler verfahren, um aus der menschlichen Gestalt den Kreis göttlicher Bildung zu entwickeln [...]“.¹⁹⁰ Hier geht es also nicht um die Rückbindung der Kunst an geschichtliche Voraussetzungen, sondern um die Frage, wie die Griechen von der Natur zum Ideal gekommen sind. Es liegt nahe, hier an Winckelmanns Ausführungen über Idealschönheit in den „Gedanken über die Nachahmung“ zu denken, worin diese Frage nicht klar beantwortet wird. Platonismus und Electio-Theorie stehen sich bei ihm gegenüber.¹⁹¹ Goethe versucht eine eigene Lösung: „Ich habe eine Vermutung, daß sie“, also die griechischen Künstler, „nach eben den Gesetzen verfahren, nach welchem [sic!] die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin.“¹⁹² Wiederholt kommt Goethe auf die Verbindung von Kunst und Natur zu sprechen, denn beide, so vermutet er, funktionieren nach ähnlichen Gesetzen, wirken nach ähnlichen Prinzipien. So etwa am 6. September 1787. In der Botanik sei er auf ein „έν και πάν gekommen“, also auf so etwas wie ein letztes Prinzip,¹⁹³ das allem Wachstum, ja allem ‚Bios‘ zugrunde liegt. Wie weit dieses Gesetz „um sich greift kann ich selbst noch nicht sehn. / Mein Prinzip die Kunstwerke zu erklären [...]

¹⁸⁹ MA 15, S. 174. Goethe in Rom, 3.12.1786.

¹⁹⁰ Ebd., S. 200.

¹⁹¹ Vgl. Pfotenhauer: Frühklassizismus, S. 357.

¹⁹² MA 15, S. 200.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 1121.

find‘ ich bei jeder Anwendung richtiger. [...] Diese hohen Kunstwerke sind zugleich <als> die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.“¹⁹⁴

In diesem Zusammenhang ist auch Goethes Suche nach der „Urpflanze“ zu sehen. Auch sie steht in engem Zusammenhang mit künstlerischer Produktion. „Heute früh ging ich mit dem festen, ruhigen Vorsatz meine dichterischen Träume fortzusetzen nach dem öffentlichen Garten“, so beginnt Goethes Eintrag vom 17. April 1787. Er möchte dichten, wird aber abgelenkt. Eine adversative Konjunktion setzt den Bericht fort: „allein, eh ich michs versah, erhaschte mich ein anderes Gespenst, das mir schon diese Tage nachgeschlichen. [...] Im Angesicht so vielerlei neuen und erneuten Gebildes fiel mir die alte Grille wieder ein: ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? [...] Gestört war mein guter poetischer Vorsatz, der Garten des Alcinous war verschwunden, ein Weltgarten hatte sich aufgetan.“¹⁹⁵ Einen Monat später, am 17. Mai, teilt er Herder mit, „dem Geheimnis der Pflanzenerzeugung und Organisation ganz nahe“ zu sein. Und jetzt wird auch klar, daß die Beschäftigung mit der Botanik vordergründig zwar zunächst von der Poesie ablenkt, im tiefsten aber doch mit ihr zusammenhängt: „Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles

¹⁹⁴ Ebd., S. 478.

¹⁹⁵ Ebd., S. 327.

übrige Lebendige anwenden lassen.“¹⁹⁶ Das Verständnis der Gesetzmäßigkeiten, die das Sein lebender Geschöpfe bestimmen, soll helfen, auch die Gesetzmäßigkeiten „im Wesen und in der Entwicklung menschlicher Schöpfungen“¹⁹⁷ zu verstehen. Wie die Botanik sich nach organischen Prinzipien bildet, so soll auch Kunst bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgen und „innerliche Wahrheit und Notwendigkeit“ haben. Den Konnex zwischen beidem, zwischen Kunst und Natur, betont Goethe noch einmal in einem Brief an Knebel: „Glücklicherweise hab ich auch eine Kombination der Kunst mit meiner Vorstellungsart der Natur gefunden und so werden mir beide doppelt lieb.“¹⁹⁸ Wenn Winckelmann glaubt, daß der griechischen Kunst bestimmte Ideale zu Grunde liegen, bestimmte Muster der Schönheit, nach denen die Künstler schufen, so sieht Goethe ein ähnliches Prinzip nicht nur in der Kunst, sondern in aller Natur am wirksamsten, wobei seine Ansicht weniger Platon (Ideenlehre) als Aristoteles (Entelechie) verpflichtet ist.

Die Urpflanze ist aber noch in anderer Hinsicht von Bedeutung: Sie ist es nämlich, über die Goethe und Schiller im Juli 1794 in einen Austausch gerieten, der gut zehn Jahre lang anhielt und die deutsche Literaturgeschichte nachhaltig prägen sollte. Goethe selbst hat 1817 im Rückblick diese wichtige Begegnung in dem Text mit der vielsagenden Überschrift „Glückliches Ereignis“ selbst geschildert. Sein Bericht ist eingebettet in das Werk über die „Metamorphose der Pflanze“, markiert aber auch eine Metamorphose in seinem eigenen Leben, dessen ständig sich verändernde Gestalt er mit ‚wiederholten Pubertäten‘ erklärte und mit dem Bild ‚abgestreiften Schlangenhäuten‘ darstellte.¹⁹⁹ Goethe erzählt von seinem Gespräch, das sich nach

¹⁹⁶ Ebd., S. 393f.

¹⁹⁷ Ebd., S. 1066.

¹⁹⁸ Goethe an Knebel am 3.10.1787. In: MA 15, S. 1066.

¹⁹⁹ Vgl. MA 19, S. 181 oder auch S. 609f.

einer Sitzung der „Naturforschenden Gesellschaft“ in Jena mit Schiller über die Urpflanze ergab:

Wir gelangten zu seinem Hause, das Gespräch lockte mich hinein; da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen: denn der Punkt der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet. Die Behauptung aus Anmut und Würde fiel mir wieder ein, der alte Groll wollte sich regen; ich nahm mich aber zusammen und versetzte: das kann mir sehr lieb sein daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.“²⁰⁰

Das Gespräch über die Urpflanze steht so am Beginn des Freundschaftsbundes zwischen Schiller und Goethe – und damit der Weimarer Klassik, deren ästhetische Theorie wiederum eng mit Winckelmann verbunden ist. Um seinen Einfluß auf diese Epoche untersuchen zu können, muß zunächst beschrieben werden, wie Schiller vor seiner Begegnung mit Goethe zu Winckelmann fand und stand.

2. Schiller

Sieben Jahre lang, von 1773 bis 1780, genoß Schiller auf der Hohen Karlsschule des württembergischen Herzogs Karl-Eugen einen vorzüglichen Unterricht, wenn ihm die Schule auch wegen des starren Drills mehr und mehr verhaßt wurde.²⁰¹ Großen Einfluß auf ihn hatte der 1772 als Professor an die Karlsschule berufenen Jakob Friedrich Abel, der mit erst 23 Jahren ab 1774 „die beherrschende Rolle bei der Neugestaltung des Philosophieunterrichts“²⁰² spielte. Auf die Anthropologie, die einen Hauptteil dieses Unterrichts ausmachte und ganz offenbar eine von Abels

²⁰⁰ MA 12, S. 89.

²⁰¹ Zu Schillers Schulzeit vgl. Alt: Schiller, Bd. I, Kap. I.3, S. 81ff. und Safranski: Schiller, Kap. 3–5, S. 44ff.

²⁰² Alt: Schiller Bd. I, S. 113.

Lieblingsdisziplinen war, wurde dabei besonderes Gewicht gelegt. Ernst Platner hatte mit seiner 1772 erschienenen Arbeit „Anthropologie für Aerzte und Weltweise“ das „Grundbuch einer schnell expandierenden Forschungsrichtung vorgelegt.“²⁰³ Schiller wurde sehr früh mit der Idee vertraut, den Menschen als ein Mischwesen zu begreifen.²⁰⁴ Die Doppelnatur des Menschen aus Leib und Seele ist natürlich ein alter Topos: Nicht nur in Platonischen Dialogen wird darüber reflektiert, sondern auch die Bibel enthält einen ätiologischen Schöpfungsmythos, der diese Doppelnatur erklärt, indem er davon spricht, daß „Gott der Herr den Menschen aus Erde vom Acker“ machte und ihm dann „den Odem des Lebens in seine Nase“ blies (Gen. 2,7). Zwei recht disparate Bestandteile werden hier als für den Menschen konstitutiv ausgewiesen. Diese Dualität läßt sich begrifflich ganz unterschiedlich fassen, kann als Widerspruch von „Kopf und Herz“ benannt, mit „Verstand und Gefühl“ umschrieben oder eben mit dem Bestehen aus „Leib und Seele“ erklärt werden. Als „das unseelige Mittelding von Vieh und Engel“²⁰⁵ verortet Schiller den Menschen auf der „scala naturae“ in seiner Dissertation, die bezeichnenderweise den Titel trägt „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“.

Dieser Dualismus, der Schillers Werk tief prägt,²⁰⁶ rührt auch von Winckelmanns Schriften her, mit denen Abel ihn vertraut gemacht hat. Die „Gedanken über die

²⁰³ Ebd., S. 125.

²⁰⁴ Platner hat eine alte Disziplin gewissermaßen neu bestimmt. Beschreibt er einerseits die „Anatomie und Physiologie“ als Beobachtung der „Geschaefte der Maschine [...], ohne dabey auf die Einschränkungen zu sehen, welche diese Bewegungen von der Seele empfangen“, und die „Psychologie“ andererseits als die Untersuchung „der Kraefte und Eigenschaften der Seele [...], ohne allezeit die Mitwirkung des Koerpers oder die daraus in der Maschine erfolgenden Veraenderungen in Betracht zu ziehen“, so bündelt er die Definition seiner Disziplin in dem Satz: „Endlich kann man Koerper und Seele in ihren gegenseitigen Verhaeltnissen, Einschränkungen und Beziehungen zusammen betrachten, und das ist es, was ich Anthropologie nenne.“ Platner, S. XVff. (Vorrede).

²⁰⁵ FA 8, S. 130. Schiller folgt hier einem Begriffspaar Hallers. Vgl. FA 8, S. 1224.

²⁰⁶ Das wird bei einem auch nur flüchtigen Blick zum Beispiel in die „Räuber“ sofort evident, und man könnte Franz Moor geradezu als einen kriminellen Anthropologen bezeichnen. Schließlich ist ihm der Zusammenhang von Leib und Seele klar. Er weiß, „wie treffend die Stimmungen des Geists mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten“. Diese Kenntnis will er nutzen, indem er vorgehen möchte „wie der gescheite Arzt, (nur umgekehrt)“: „den Körper vom Geist aus zu verderben“. In: Schiller Sämtliche Werke, Bd. I, S. 521f. („Die Räuber“; II, 1). Es ist bezeichnend für die

Nachahmung“ hat er vermutlich „im Herbst 1777“ gelesen, ein Jahr darauf lernte er auch den ersten Teil der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ kennen, „den er in Auszügen“ studierte.²⁰⁷

Wie die Bekanntschaft mit Winckelmanns Aufsätzen sein Denken prägte und seine Auseinandersetzung mit der Antike beeinflusste, soll im folgenden an einigen Beispielen nachgezeichnet werden. Schillers Äußerungen über die Antike beginnen 1784 mit dem „Brief eines reisenden Dänen“ und finden ihren Abschluß in den beiden wichtigen theoretischen Schriften der Weimarer Klassik, also in den Aufsätzen von 1794/95 „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ und „Über naive und sentimentalische Dichtung“. Beide Texte greifen Gedanken Winckelmanns auf und entwickeln sie weiter. Spuren davon lassen sich schon im Bericht über den Antikensaal finden.

2.1 Der Mannheimer Antikensaal

Kurfürst Karl Theodor (1724–1799) ist es zu verdanken, daß Mannheim im 18. Jahrhundert eine kulturelle Blüte erlebte. Noch vor der Weltstadt Paris hatte die Residenzstadt eine eigene Tageszeitung (ab 1767) und bot nicht nur ein reges Musikleben, von dem zum Beispiel auch Mozart begeistert war, als er 1777/78 dort weilte, sondern auch ein interessantes Theater, das seit 1780 vom Freiherrn Wolfgang Heribert von Dalberg geleitet wurde und sich unter „seiner Führung [...] zu einer Theaterhochburg mit überregionaler Ausstrahlungskraft“²⁰⁸ entwickelte. Teil des reichen kulturellen Angebots in Mannheim war der 1769 eingerichtete Antikensaal,

Verflochtenheit von Dichtung und ‚Wissenschaft‘, die bei Schiller immer wieder begegnet, daß er in seiner Dissertation wiederum aus den gerade im Entstehen begriffenen „Räubern“ Stellen als Beleg seiner Thesen anführt. Vgl. FA 8, S. 145. Schiller zitiert leicht verändert aus den noch ungedruckten „Räubern“ (V, I), schreibt das Stück aber einem fingierten englischen Autor zu. Vgl. FA 8, S. 1227.

²⁰⁷ Alt: Schiller, Bd. I, S. 131.

²⁰⁸ Ebd., S. 275. Dort Ausführlicheres zum Mannheimer Theater.

der zur dortigen Zeichnungsakademie gehörte und mit insgesamt rund 40 Kopien griechischer und römischer Plastiken eine repräsentative Sammlung antiker Kunst enthielt. Nachweislich haben von den prominenteren Literaten der Zeit zum Beispiel Goethe, Herder, Lavater, Schubart und Lenz den Antikensaal besucht, der das Kunstverständnis der Epoche damit wesentlich geprägt hat.²⁰⁹

Schiller hat den Antikensaal am 10. Mai 1784 besichtigt²¹⁰ und seine Eindrücke in dem Essay „Brief eines reisenden Dänen. (Der Antikensaal zu Mannheim.)“ festgehalten. Veröffentlicht wurde der Aufsatz 1785 im ersten Heft von Schillers eigener Zeitschrift „Rheinische Thalia“.²¹¹ Sein Text erinnert, so vermerkt die Säkularausgabe von 1905 ganz treffend, „mannigfach an Winckelmanns künstlerisch gedachte und geformte Beschreibungen, deren Banne keiner sich damals entziehen konnte, auch nicht Herder und Goethe.“²¹² Besonders eng, fast wörtlich folgt Schiller bei der Beschreibung des Apoll Winckelmannschen Prägungen.²¹³

Schillers Ausführungen sind im Rahmen dieser Arbeit von Bedeutung, weil in ihnen zentrale Überlegungen zu Wesen und Aufgabe der Kunst präfiguriert und aus den an Winckelmann orientierten Beschreibungen vor allem des Laokoon, des Torso und des Apollon entwickelt werden. Wie wichtig diese ja auch bei Winckelmann zentralen Figuren für Schiller sind, zeigt sich daran, daß er sie in seinem theoretischen, aber auch poetischen Werk immer wieder nutzt, um bestimmte Ideen anschaulich zu machen. (Dazu später noch Genaueres.) Auch der „Brief eines reisenden Dänen“ folgt dieser Trias, die eine Klimax vom Helden Laokoon über den Halbgott Herkules bis zum Gott Apollon beschreibt. Aber anders als Winckelmann setzt Schiller die

²⁰⁹ Eine vollständigere Liste der Besucher bietet Meixner, S. 59, Anm. 6.

²¹⁰ Wilpert, S. 78.

²¹¹ Vgl. FA 8, S. 1260.

²¹² Säkularausgabe, Bd. 11, S. 312. Dort auch die Nachweise der Ähnlichkeiten mit den Formulierungen Winckelmanns.

²¹³ Vgl. Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 810.

Schönheit der Kunstwerke, die er schwelgerisch lobt, in eine Spannung zu der sie umgebenden Realität; er kann gar nicht anders, als sie „in Beziehung auf die Glückseligkeit des Ganzen zu denken“²¹⁴. Was für Winckelmann eine „statische Distinktion in seinem System des Kunstschönen war“, das wird für Schiller durch den direkten Bezug auf die Gegenwart „zur herausfordernden Spannung zwischen der Realität des Menschen einerseits und seinem Ziel andererseits“²¹⁵. So beginnt Schillers „Brief“ mit der Beschreibung des Elends: „Eine hohläugige Hungerfigur, die mich in den blumigten Promenaden eines fürstlichen Lustgartens anbettelt – eine sturzdrohende Schindelhütte, die einem prahlerischen Palast gegenübersteht“ schlagen den „auffliegenden Stolz“ über den „Triumph einer Menschenhand über die hartnäckige Gegenwehr der Natur“ zu Boden.²¹⁶ Doch bald rückt die mangelhafte Gegenwart vollkommen aus dem Blick des ‚reisenden Dänen‘. Sobald er den Antikensaal, diesen „Tempel der Kunst“, betritt, beginnt ganz ähnlich wie bei Winckelmann eine Einfühlung, ein Sich-Hineinversetzen in die Epoche der Griechen: Eine „unsichtbare Hand scheint die Hülle der Vergangenheit vor deinem Auge wegzustreifen, zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland“²¹⁷. Auch die Plastiken werden in der Imagination des Betrachters verlebendigt, denn seine „Phantasie leiht dem Kolossen Bewegung. Ich sehe eine Figur, wie diese, auf den nemäischen Löwen fallen, und Schrecken und Erstaunen reißen mich schwindelnd fort.“²¹⁸ Der Blick des Besuchers fällt auf Laokoon. Schillers Beschreibung ist kurz, denn er weiß, daß er „über dies Meisterstück der antiken Kunst wenig neues mehr sagen“²¹⁹ kann. Er hält aber fest,

²¹⁴ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 454.

²¹⁵ Uhlig, S. 8.

²¹⁶ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 453.

²¹⁷ Ebd., S. 454.

²¹⁸ Ebd., S. 455.

²¹⁹ Ebd.

daß Wahrheit und Schönheit in dieser Figur miteinander harmonisiert sind. Denn „wo die Natur selbst sich so gern vergißt, so gern ins gräßliche ausartet“, da ist dieses Kunstwerk „bei aller Wahrheit so angenehm, bei aller Treue so delikate behandelt, daß sich das verwöhnteste Auge mit Trunkenheit darauf heften kann.“²²⁰

Es ist kein Zufall, daß ein Blick auf die Büste Voltaires, die der Zufall neben „den blinden *Homeruskopf*“²²¹ gestellt hat, den Übergang zurück in die Gegenwart des Reisenden markiert. Im Blick zurück auf die Statuen verändert sich die Wahrnehmung des Betrachters. An die Stelle empathischen, ja identifikativen Schauens tritt die distanzierende Reflexion, die den Besucher zu der Frage veranlaßt: „Warum zielen alle redende und zeichnende Künste des Altertums so sehr nach *Veredlung*?“²²² Die griechischen Kunstwerke weisen über die empirische Wirklichkeit hinaus. „Der Mensch brachte hier etwas zu Stande, das mehr ist, als er selbst war, das an etwas größeres erinnert, als seine Gattung“, so daß die Existenz solcher Kunst beinahe zum Gottesbeweis wird. Darum „könnte uns ja dieser allgemeine Hang nach Verschönerung jede Spekulation über die Fortdauer der Seele ersparen. – Wenn der Mensch *nur* Mensch bleiben sollte – bleiben *könnte*, wie hätte es jemals Götter, und Schöpfer dieser Götter gegeben?“²²³ Natürlich ruft der Text keine christliche Jenseitsvorsellung auf, denn ob die Menschen von Göttern, oder ob die Götter von Menschen geschaffen werden, bleibt offen: „Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen, und näherten ihre Menschen den Göttern.“ (Die Nähe zu Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlandes“ von 1788 ist gerade in dieser Formulierung besonders evident.²²⁴) Wenn es aber einen Bereich des Ideals gibt, der über die

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 457.

²²² Ebd.

²²³ Ebd., S. 458.

²²⁴ „Doch da Götter menschlicher noch waren, / Waren Menschen göttlicher.“ Die Götter Griechenlandes, V. 191f., in: Schiller Sämtliche Werke, Bd. I, S. 169. Beschworen wird in den

empirische Wirklichkeit hinausragt, „beweist das vielleicht, daß er“, also der Mensch, „weniger ist als er sein wird?“²²⁵ Hier deutet sich ein historisches Bewußtsein an, das später charakteristisch für Schillers Denken sein wird, nämlich ein triadisches Geschichtsmodell. Die große Kunst der Griechen gehört zwar einer vergangenen Epoche an, aber der Reisende „kann diesen Saal nicht verlassen, ohne [sich] noch einmal an dem Triumph zu ergötzen, den die schöne Kunst Griechenlands über das Schicksal einer ganzen Erdkugel feiert.“²²⁶ Es ist ausgerechnet der Torso, der ihn zu solchen Betrachtungen veranlaßt. Er ist einerseits Zeuge dafür, daß der „milde Himmelsstrich des Peloponnes“ mit samt seiner Bewohner „entartete“, andererseits „lebt jene goldene Zeit“ in ihm fort, als „eine unwidersprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands“ nicht nur, sondern auch als „eine Ausforderung dieses Volks an alle Völker der Erde.“²²⁷ Ideale Schönheit der Kunst wird von dem Torso genauso repräsentiert wie der Status ihrer Vergangenheit und die Hoffnung auf Erneuerung, die stattfinden könnte, wenn die „Völker der Erde“ die „Ausforderung“²²⁸ annähmen, welche der Torso an sie stellt. Auch der Aufsatz selbst ist von einer triadischen Struktur geprägt, die mit dem Eintritt und dem Verlassen des Antikensaales konzeptualisiert wird. Einer von allerlei Mängeln durchsetzten Gegenwart folgt die idealschöne Antike. Der Blick auf Voltaire führt dann in die Gegenwart zurück.

„Göttern Griechenlandes“ ein goldenes Zeitalter, das verlorene „holde Blütenalter der Natur“ (V. 146), im dem „der Dichtkunst malerische Hülle / Sich noch lieblich um die Wahrheit wand!“ (V. 9f.); eine Epoche, in der Kunst und Wissenschaft noch eins gewesen sind; eine Welt, die beseelt war von erklärenden und zugleich poetischen Mythen; ein Kosmos, in dem „Helios in stiller Majestät“ seinen goldenen Wagen über den Himmel lenkte, wohingegen „jetzt nur wie unsre Weisen sagen, / Seelenlos ein Feuerball sich dreht“ (V. 17ff.)

²²⁵ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 458.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Adelung schreibt unter „ausfordern“: „verb. reg. act. heraus fordern. Trumpf ausfordern, im Kartenspiele. Ingleichen zum Zweykampfe fordern. Einen ausfordern; in welcher Bedeutung aber heraus fordern üblicher ist. Die Substantiva die Ausforderung, der Ausforderungsbrief, und der Ausforderer, kommen gleichfalls vor.“ (Bd. 1, S. 591). Schiller schreibt „Forderung“ wie meistens als „Foderung“.

Strukturell steht Voltaire also mit der „hohläugige[n] Hungerfigur“²²⁹, die den Reisenden am Anfang schreckt, auf einer Stufe und wirkt, obwohl er „ein wahrhaft großer Geist“ ist, neben dem blinden Homer „so lächerlich“²³⁰. Homer und Voltaire in unmittelbarer Nachbarschaft, – der Reisende „weiß keine beißendere Satire auf unser Zeitalter.“²³¹ Denn in der Satire wird, so Schiller, „die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.“²³² Auch in der Konfrontation Homers und Voltaires sind spätere Gedanken präfiguriert: In „Naive und sentimentalische Dichtung“ wird Voltaire ebenfalls mit Mangel und Dürftigkeit assoziiert, auch dort erscheint er gewissermaßen als eine „Hungerfigur“. Schiller vermutet, es könnte nur „die Armut des Herzens“ sein, „die seinen Beruf zur Satire bestimmte.“ Darum sehen wir auch „bei allem noch so großen Wechsel des Stoffes [...] diese innere Form in ewigem, dürftigem Einerlei wiederkehren“.²³³ Denn wir „begegnen immer nur seinem Verstande, nicht seinem Gefühl. Es zeigt sich kein Ideal unter jener luftigen Hülle“²³⁴. Voltaire gehört zu den sentimentalischen Schriftstellern; Schiller reiht ihn in die Gruppe der Satiriker ein. Ihnen gegenüber stehen die naiven Dichter, deren Inbegriff Homer ist.²³⁵

Steht Homer im „Brief eines reisenden Dänen“ für die glanzvolle, aber vergangene Epoche der Griechen und Voltaire für die defiziente Gegenwart, so bleibt die Frage, wer dieses triadische Modell komplettieren könnte. Der Reisende weiß zwar, was dafür notwendig wäre, nämlich etwas „geschaffen zu haben, das nicht untergeht, fortzudauern, wenn alles sich aufreißt, rings herum“, aber er selbst „kann durch kein

²²⁹ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 453.

²³⁰ Ebd., S. 457.

²³¹ Ebd.

²³² Naive und sentimentalische Dichtung. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 460.

²³³ Ebd., S. 466.

²³⁴ Ebd., S. 465.

²³⁵ Zu Homer vgl. ebd., S. 451.

Meisterstück“ an sich „mahnen“, kann „keinen Kopf zu diesem Torso erschaffen“²³⁶. Schiller selbst wird Jahre später versuchen, den Torso neu zu beleben, ihn in seiner Dichtung auferstehen zu lassen, ihm also gewissermaßen einen ‚Kopf‘ zu erschaffen. Es ist sein Traum von einer „Olympischen Idylle“, in welcher der vergöttlichte Herkules dargestellt werden soll.²³⁷ Inwiefern Schiller dieses Vorhaben tatsächlich glückte, soll im abschließenden Kapitel der Arbeit untersucht werden.

2.2 Rezension zu Goethes „Iphigenie“

Stehen Antike und Moderne in Schillers „Brief eines reisenden Dänen“ noch in einem einfachen, klaren Gegensatz, so erarbeitet sich Schiller in der Abhandlung über „Naive und sentimentalische“ Dichtung ein sehr viel differenzierteres System. Die Einsicht, daß es bereits in der Antike Anzeichen einer „moralischen und ästhetischen Verderbnis“²³⁸ gab, könnte ein Resultat der genauen Beschäftigung mit Euripides sein, zu der Schiller sich herausgefordert fühlte, als ihm aufgetragen wurde, Goethes „Iphigenie“ zu rezensieren. Gerade Euripides nennt Schiller später als Beispiel für einen antiken Autor mit sentimentalischen Zügen.²³⁹

Goethe hat die Verfassung seines Dramas im Oktober 1786 in Italien vollendet; zu Ostern des folgenden Jahres erschien sein Stück im Rahmen der achtbändigen Werkausgabe von „Goethe’s Schriften“ in der 1785 gegründeten *Göschen’schen Verlagsbuchhandlung* zu Leipzig.²⁴⁰ Goethes Verleger Georg Joachim Göschen war seit Schillers Umzug nach Gohlis bei Leipzig im Jahr 1785 mit ihm befreundet, und so bat er Schiller, für die neu gegründete Literaturzeitung „Kritische Übersicht der

²³⁶ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothenhauer: Klassik und Klassizismus, S. 459.

²³⁷ Schiller an Wilhelm von Humboldt, am 29. und 30.11.1795. In: NA 28, S. 119.

²³⁸ Naive und sentimentalische Dichtung. In: Schiller. Sämtliche Werke, Bd. V, S. 450.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. Goethe FA 5, S. 1282f.

neuesten schönen Literatur der Deutschen“ einen Beitrag zu schreiben. Da er ihm Umfang und Wahl des Stückes freistellte, war es im Umkreis von Schillers intensiver Beschäftigung mit der Antike in den späten 80er und frühen 90er Jahren des 18. Jahrhunderts und besonders vor dem Hintergrund seiner Arbeit an der Übertragung der Euripideischen „Iphigenie in Aulis“ nur folgerichtig, daß er sich dafür entschied, „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe zu besprechen. Geplant waren ursprünglich zwei Teile, doch Göschens Zeitschrift stellte nach dem 2. Stück ihr Erscheinen ein, so daß der geplante Vergleich des modernen Stücks von Goethe mit dessen antiker Vorlage nicht mehr geschrieben wurde.²⁴¹ Aber die Kritik Schillers ist auch als Fragment aufschlußreich. Er bewundert an Goethes Stück vor allem die griechische „Form, deren er sich ganz zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechslung erreicht hat“²⁴². Zur genaueren Charakterisierung dieser ‚griechischen Form‘ werden nun von Winckelmann übernommene Topoi verwendet, keineswegs übrigens nur von Schiller. So spricht etwa Friedrich Jacobs in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ davon, daß Goethes Stück „voll Einfalt und stiller Größe sei“²⁴³. Auch Wieland, gewiß doch ein Kenner der antiken Welt, urteilte im „Teutschen Merkur“, das Stück schein „bis zur Täuschung sogar eines mit den Griechischen Dichtern wohl bekannten Lesers, ein alt griechisches Werk zu sein.“²⁴⁴ Im dritten seiner insgesamt vier „Briefe an einen jungen Dichter“ kam Wieland, der die Uraufführung der Prosafassung der „Iphigenie“ 1779 in Weimar miterlebt hatte, auf dieses Stück zu sprechen, das für ihn „eben so ganz im *Geiste des Sophokles* als sein *Götz* im Geiste *Shakespears* geschrieben, und (wenn ja in Regelmäßigkeit ein so

²⁴¹ Vgl. FA 8, S. 1507.

²⁴² FA 8, S. 939.

²⁴³ Goethe FA 5, S. 1304.

²⁴⁴ Goethe FA 5, S. 1303.

großer Wert liegt) *regelmäßiger als irgend ein französisches Trauerspiel*²⁴⁵ zu sein scheint:

„Welcher andre, als ein Dichter, der, je nachdem ihn sein Genius trieb, mit gleich glücklichem Erfolge, mit Shakespear oder Sophokles um den Preis ringen konnte, würde geschickter gewesen sein den Gebrechen unsrer Schaubühne abzuhelfen, den Ausschweifungen der Nachahmer Einhalt zu tun, und durch Verbindung der *Natur*, welche die Seele von Shakespears Werken ist, mit der schönen Einfalt der Griechen, und mit der *Kunst* und dem *Geschmacke*, worauf die Franzosen sich so viel zu gute tun, unsrer dramatischen Muse einen eigentümlichen Charakter und einen Vorzug zu verschaffen, den ihr keine andre Nation so leicht hätte streitig machen können?“²⁴⁵

Daß Schiller diese Rezension kannte, als er seine eigene Kritik zu Goethes Stück schrieb, darf man aufgrund des fast identischen Einstiegs wohl vermuten.²⁴⁶ Auch er betonte die „imponierende große *Ruhe*, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, den schönen Ernst, auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft“²⁴⁷.

Die Nähe zur Beschreibung des Laokoon im Aufsatz über den Besuch des Mannheimer Antikensaales ist unverkennbar.²⁴⁸ Daß also Goethes Stück diese Ruhe in sich trägt und daß der Leser sich „von einem gewissen Geiste des Altertums angeweht“ fühlt, das rückt für Schiller „dieses Produkt aus der gegenwärtigen Epoche hinaus“²⁴⁹ und erhebt es über den Rang auch der gelungensten bloßen Nachahmung. Darum wären Äußerlichkeiten – „Kunstgriffe“ nennt Schiller sie abschätzig – wie etwa „Sentenzen“, die „Überladung des Dialogs mit Epitheten“ und „eine oft mit Fleiß schwerfällig gestellte Wortfolge“ gar nicht nötig gewesen und erregen nur den Verdacht, daß sich Goethe „mit den Griechen in ihrer ganzen Manier hätte messen wollen.“²⁵⁰ Es sind also nicht in erster Linie formale Kriterien, sondern es ist eben der

²⁴⁵ Briefe an einen jungen Dichter, S. 450f.

²⁴⁶ Vgl. FA 8, S. 938f.

²⁴⁷ Ebd., S. 939.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 203.

²⁴⁹ Ebd., S. 939.

²⁵⁰ Ebd.

„Geist des Altertums“, es ist die „edle Einfach und stille Größe“, die Goethes „Iphigenie“ kennzeichnen und einem antiken Drama vergleichbar machen.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten dieser Kritik, daß eben dieser gepriesene Geist der Antike in weit höherem Maße in der modernen Nachdichtung als im antiken Original zu finden ist. Stellt Schiller, Winckelmann folgend, die Antike zunächst als unerreichbares Muster dar, so kehrt sich diese Wertung am Ende fast um. Wie kommt es dazu?

Schiller referiert in seiner Kritik zunächst die Handlung der antiken „Iphigenie“, die er mit vielen, von ihm selbst aus dem Griechischen übersetzten Textbeispielen illustriert.²⁵¹ Welch hohen Wert Schiller bei aller Kritik im Detail dabei der modernen Fassung beimißt, zeigt sein Kommentar: „Hätte die neuere Bühne auch nur dieses einzige Bruchstück aufzuweisen, so könnte sie damit über die alte triumphieren. Hier hat das Genie eines Dichters, der die Vergleichung mit keinem alten Tragiker fürchten darf, durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den mildern Geist unsrer Zeit unterstützt, die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen gewußt, und ein Gemälde entworfen, das mit dem entschiedensten Kunstsiege auch den weit schönern Sieg der Gesinnungen verbindet [...]“²⁵². Hier zeigt sich eine auffällige Analogie zu Wielands Anmerkungen über „Alceste“: Das Differenzkriterium zwischen Vorlage und Nachdichtung ist in beiden Fällen bis in die Formulierung hinein identisch: Es sind die „Gesinnungen“²⁵³, welche die modernen Figuren von ihren antiken Vorgängern unterscheiden. Wieland und Schiller fordern beide eine Veredelung der antiken Vorlage, eine Durchtränkung alter Stoffe mit neuem Geist. Worin manifestiert sich diese neue ‚Gesinnung‘ nun aber konkret in Goethes Drama? Schiller exemplifiziert den Unterschied zwischen antikem

²⁵¹ Vgl. Latacz, S. 239 und FA 8, S. 1508.

²⁵² FA 8, S. 964.

²⁵³ Briefe an einen Freund. In: Werke, Neunter Band, S. 393.

und modernem Stück an Orests großem Monolog in Goethes Drama: „Noch einen! Reiche mir aus Lethe's Fluten / Den letzten kühlen Becher der Erquickung!“²⁵⁴ (V. 1258ff.). Als Orest in der Priesterin seine Schwester erkennt, ist ihm diese Erkenntnis kein Grund zur Freude, weil er nun das Schicksal der Atriden blutig vollendet glaubt: Die eigene Schwester soll den Fremden, wie es eben der von Iphigenie ausgesetzte, von Thoas nun wieder neu installierte Brauch auf Tauris heischt, der Göttin Diana zum Opfer bringen. Nach der intensiven Auseinandersetzung zwischen Orest und Iphigenie (III, 1), die wohl Kern seiner Heilung ist, sinkt Orest „in Ermattung“ und spricht dann seinen Monolog „aus einer Betäubung erwachend und sich aufrichtend“²⁵⁵. In diesem Selbstgespräch nehmen, so Schiller, „die Furien von ihm Abschied“²⁵⁶, vor Orest entsteht die Vision einer versöhnten Zukunft, in der „die Rache wie das Licht der Sonne“ (V. 1278) erloschen und damit der über dem Hause der Atriden lastende Fluch gebrochen sein wird. Orest erwacht aus „der Finsternis des Wahnsinns“ (V. 1326), erkennt seine Schwester und seinen Freund Pylades und fühlt neue Kräfte in sich.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.
Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
Nach Lebensfreud' und großer Tat zu jagen.“²⁵⁷

„Die wilden Dissonanzen der Leidenschaft“, schreibt Schiller dazu, „die uns bis jetzt im Charakter und in der Situation des Orest zuweilen widrig ergriffen haben, lösen sich hier mit einer unaussprechlichen Anmut und Delikatesse in die süßeste Harmonie

²⁵⁴ Goethe FA 5, S. 591.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ FA 8, S. 964.

²⁵⁷ Goethe FA 5, S. 594, V. 1358ff.

auf²⁵⁸. Schiller sieht in diesem Monolog eine Art von modernem Interludium, „vor und nach dieser Szene sehen wir den edlen Griechen, nur in dieser einzigen Szene erlaubt sich der Dichter, und mit allem Rechte, eine höhere Menschheit uns gleichsam zu avancieren!“²⁵⁹

Diese „schönere Humanität unsrer neueren Sitten“ wurde, so behauptet Schiller, von Goethe „in eine griechische Welt“ eingeschoben, ohne „seinem Gegenstand die geringste Gewalt anzutun“. Damit ist für ihn „das Maximum der Kunst“²⁶⁰ erreicht. Die „feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung“, die sich in der zitierten Passage ausspricht, führt für Schiller auch zu einer künstlerischen Überlegenheit, die allerdings nur behauptet, nicht aber nachgewiesen wird.²⁶¹ Schiller spricht in seiner Kritik aber nicht nur von den schöneren Gesinnungen der Moderne, die sich in Goethes Stück finden, sondern er bringt auch – gleichsam als Gegensatz dazu – ein „merkwürdiges Beispiel von den Gesinnungen auf der griechischen Bühne.“²⁶² Klarer und inhaltlich präziser zu fassen als Schillers Lob moderner moralischen Verfeinerung ist sein Tadel an dem Betragen, genauer: an der Begründung für das Handeln des Pylades, wenn dieser sich zunächst weigert, auf Kosten Orests am Leben zu bleiben und darauf besteht, gemeinsam mit ihm zu sterben. Schiller referiert zunächst wieder Euripides’ „Iphigenie bei den Taurern“. Iphigenie, welche die beiden Fremden, ihren Bruder und dessen Freund Pylades, noch nicht erkannt hat, möchte ja Orest mit einem Brief zurück nach Argos schicken, wohingegen Pylades „da die Stadt es so verlangt / Als Opfer unsrer Göttin und getrennt von“ seinem Freund fallen soll.²⁶³ Dies will Orest allerdings nicht zulassen und Pylades statt seiner als Boten des Briefes bestellen.

²⁵⁸ FA 8, S. 964.

²⁵⁹ Ebd., S. 966.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Vgl. Latacz, S. 241.

²⁶² FA 8, S. 949.

²⁶³ Euripides: Iphigenie bei den Taurern, S. 28.

Iphigenie ist damit einverstanden. „Nun“, meint sie, „ist es so dein Wille, schick ich diesen fort / Mit meinem Briefe, und du stirbst.“ (V. 614f.) Natürlich weigert sich Pylades zunächst. Schiller gibt seine Antwort (bei Euripides sind das die Verse 674–686²⁶⁴) so wieder:

„Wenn du stirbst Orest, kann *ich* das Licht nicht mehr schauen. Zusammen schiffen wir und zusammen müssen wir auch sterben. Wie schändlich, wenn ich ohne dich nach Argos, nach Phozis zurückkäme! Du kennst die bösen Zungen der Menschen. Würde es nicht heißen, ich hätte dich als ein Verräter verlassen? oder dich gar ermordet, um mich als deiner Schwester Gemahl in den Besitz deines Erbes und deiner Herrschaft zu setzen? Nein! davor graut mir. Dieser Argwohn brächte mir Schande! Miteinander müssen wir erblassen, miteinander erwürgt werden! Meine Asche muss sich mit der deinigen vermischen, denn ich bin dein Freund, und ich fürchte mich vor dem Tadel.“²⁶⁵

Interessanter als der Umstand, daß Schillers Arbeit in manchen wichtigen Punkten vom Original abweicht, ist der wertende Kommentar, den er dieser Passage anschließt.

„Diese Stelle ist“ für ihn „ein merkwürdiges Beispiel von den Gesinnungen auf der griechischen Bühne. Wie sehr vermeidet der Dichter, seinen Pylades eine reine idealische Großmut zeigen zu lassen, wie wenig erlaubt er ihm, sich über die Menschheit zu erheben!“²⁶⁶ Was stört Schiller an Pylades’ Haltung? Entspricht sie nicht genau einer Auffassung, die er selbst später in der „Braut von Messina“ mit dem Satz „Das Leben ist der Güter höchstes *nicht*“²⁶⁷ geradezu zum geflügelten Wort hat werden lassen? Bei Euripides wird aber anders argumentiert: „griechischer shame-

²⁶⁴ „Schmach wär’ es mir zu leben, fandest *du* den Tod.
Mit dir ja fuhr ich, sterben muß ich auch mit dir.
Denn feige werd ich heißen und ruchlos zugleich
In Argos und der Phoker schluchtenreichem Land,
Und alle werden wännen – schlecht ist ja die Welt – ,
Ich hätte schnöd verlassen dich und nur mich selbst
Gerettet oder, da es schlecht stand um dein Haus,
Dich umgebracht aus Lüsternheit nach deinem Thron,
Auf daß ich ihn gewänne mit der Schwester Hand.
Aus Furcht vor dieser Schande steht es fest bei mir:
Ich kann nicht anders, sterben muß ich jetzt mit dir,
Mit dir geopfert werden und mit dir verbrannt,
Dein Freund im wahrsten Sinne, dem’s vor Tadel graut.“
Euripides: Iphigenie bei den Taurern, S. 20.

²⁶⁵ FA 8, S. 948f.

²⁶⁶ FA 8, S. 949.

²⁶⁷ Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 2, Dramen II, S. 912. (V. 2838).

culture entsprechend²⁶⁸, begründet Pylades seine Entscheidung damit, daß er sich vor dem schlechten Ruf fürchtet, den sein Überleben mit sich brächte. Nicht eine „reine idealische Großmut“ bestimmt ihn zu dem Wunsche, mit seinem Freund zu sterben, sondern die Überlegung, wie sein Handeln in der Heimat möglicherweise moralisch bewertet werden könnte. Noch dazu willigt Pylades schließlich ja ein, als Briefbote am Leben zu bleiben, als Orest ihn noch einmal darum bittet und ihm seine – ebenfalls pragmatischen – Gründe darlegt.²⁶⁹ In dieser „rationalen Vergegenwärtigung von Handlungskonsequenzen“ sieht Schiller nun aber schon „ein kleinliches Kalkül und schließt aus dieser seiner Bewertung für die ‚griechische Bühne‘ allgemein auf kleinliche ‚Gesinnungen‘. Die Geringschätzung der griechischen Tragödie in *moralischer* Hinsicht ist damit festgelegt.“²⁷⁰ Da aber ein „Maximum an Kunst“ nur dann erreicht wird, wenn „die schönere Humanität unsrer neueren Sitten“²⁷¹ sich mit dieser „griechischen Welt“ verbindet, folgt aus der moralischen Defizienz der antiken Tragödie notwendig auch ihre künstlerisch inferiore Stellung.

²⁶⁸ Schwinge, S. 16.

²⁶⁹ „Sprich nicht so, Freund! Ertragen muß ich mein Geschick;
Doch doppelt Leid statt eines tragen mag ich nicht.
Denn das, was dir als Schmerz und Vorwurf jetzt erscheint,
Das trifft auch mich, wenn du, Gefährte meiner Not,
Statt meiner stirbst. Für mich ist das kein Missgeschick,
Wenn ich jetzt sterbe, heimgesucht vom Götterzorn.
Dir lacht das Glück, und rein und ohne Flecken ist
Dein Haus, das meine voller Schuld und voller Leid.
Wenn du dich nun jetzt rettetest, werden Kinder dir
Geborn von meiner Schwester, die ich dir vermählt’,
Und auch mein Nam’ lebt weiter und nicht kinderlos
Stirbt später einmal aus mein väterlicher Stamm.
Drum kehre *du* heim und wohn in deines Vaters Haus!“
Euripides: Iphigenie bei den Taurern, S. 27f., V. 587ff.

²⁷⁰ Latacz, S. 241.

²⁷¹ FA 8, S. 966.

2.3 Zusammenfassung und Ausblick

Die Irritation über die Diskrepanz von Form und Inhalt, an der Schiller sich abarbeitet und die vielleicht treffend mit einer Frage aus Shakespeares „Romeo und Julia“ ausgedrückt werden kann: „War je ein Buch, so arger Dinge voll, / So schön gebunden?“²⁷², resultiert aus der Übertragung Winckelmannscher Begriffe von der Plastik auf die Dramatik. Denn der Konnex zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Gesicht und Seele, den Winckelmann behauptet, läßt sich bei bildener Kunst einfach unterstellen. Im Drama gelingt das nicht ohne weiteres, da ein Text selbst Bedeutungsträger ist und unter Umständen eine ‚Gesinnung‘ vermittelt, die seiner schönen Form zuwiderläuft. Diese Einsicht, zu der Wieland bei der Übertragung der „Alkestis“ in ein empfindsames Singspiel gekommen war, teilte Schiller nach seiner gründlichen Beschäftigung mit der antiken und mit der modernen „Iphigenie“. Anders als noch im „Bericht über den Antikensaal“ konnte er nun nicht mehr davon ausgehen, daß „redende und zeichnende Künste des Altertums“ generell nach „Veredlung“²⁷³ strebten. Erst nachdem die antike (defiziente) Textvorlage ‚verschönert‘ worden ist, erst wenn Form und Gesinnung wieder zusammenstimmen, entspricht sie wieder dem Ideal, das Winckelmann von griechischer Kunst entworfen hatte. Die Erkenntnis, daß nicht alles Antike sich adäquat mit Winckelmanns Begrifflichkeiten fassen läßt, führt aber keineswegs dazu, dessen Ansichten in Frage zu stellen. Passen Materialbefunde, in diesem Fall Texte, nicht zur These, so wird nicht etwa die These revidiert, sondern das Material diskreditiert. Winckelmanns Bestimmung des Wesens griechischer Kunst ist die fixe Größe, die zum Maßstab dafür wird, ob ein Werk ‚griechisch‘ ist oder nicht. Indem Schiller die antike Kunst mit der Moderne konfrontiert, ist für ihn ein Themenkomplex gegeben, der ins Zentrum seiner ästhetischen Überlegungen führt,

²⁷² Romeo und Julia (III, 2) in Schlegels Übersetzung, S. 96.

²⁷³ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothner: Klassik und Klassizismus, S. 457

die er zur Zeit der Weimarer Klassik anstellt. In „der Art, wie Schiller Winckelmanns Gedanken weiterentwickelt und umformt, zeigt sich seine Vorliebe für dualistische Konstellationen, die nach einer Synthese drängen.“²⁷⁴ Die theoretischen Schriften der Klassik schließen an Schillers frühere Überlegungen an und versuchen, diese Synthese zu finden.

²⁷⁴ Uhlig, S. 8.

IV. Schillers und Goethes Winckelmann-Rezeption

zur Zeit der Klassik

1. Schiller

Es sind die Skulpturen von Laokoon und Herkules selbst, aber fast mehr noch die Beschreibungen Winckelmanns, mit denen sich Schiller immer wieder produktiv auseinandersetzt und mit deren Hilfe er einige der wichtigen Grundlinien seiner ästhetischen Schriften formt. Doch nicht nur das theoretische Werk, auch seine Dichtung ist von dieser anhaltenden Beschäftigung geprägt. Ein Brief Schillers an Wilhelm von Humboldt vom 29. und 30. November 1795 mag dafür beispielhaft sein.²⁷⁵ Wenn der Name Winckelmann auch nie fällt, so ist er untergründig doch stets präsent, und alle Werke, die Schiller in seinem Schreiben mit Humboldt bespricht – vom „Reich der Schatten“ über die „Elegie“ und „Naive und sentimentalische Dichtung“ bis hin zu der geplanten Idylle über Herkules –, sind miteinander verbunden durch den Versuch, Antikes und Modernes aufeinander zu beziehen, wobei die Überlegung, wie ideale Kunst unter den Gegebenheiten von heute gelingen könnte, immer wieder aufscheint. Wie Schiller in der „Elegie“ alle Gedanken entlang einer „Landstraße“ entwickelt, so soll hier der Frage, inwiefern Schillers klassisches Werk auf Winckelmann rekurrieren, entlang des Briefes an Humboldt und der darin erwähnten Werke nachgegangen werden.

1.1 „Das Reich der Schatten“

Herkules und Laokoon zählen zu den Figuren, an Hand derer Schiller in seinem 1795 in den Horen veröffentlichten Gedicht den Kontrast zwischen dem „Ideal“ und dem „Leben“ beschreibt. Schiller wird den ursprünglichen Titel „Das Reich der Schatten“, unter dem das

²⁷⁵ NA 28, S. 115ff.

„Lehrgedicht“²⁷⁶ (so Schillers eigene Formulierung) zuerst erschien, nicht nur ersetzt haben, weil die Leser ihn als Hinweis auf das Totenreich mißverstanden, wie Schiller im oben erwähnten Brief an Humboldt anmerkte,²⁷⁷ sondern auch und hauptsächlich, weil die neue Überschrift den Kern des Werkes auf eine griffige Formel bringt. In immer neuen Wendungen wird der Kontrast zwischen dem Leben und dem Ideal gezeichnet und mit Hilfe von Beispielen aus der griechischen Mythologie illustriert. Eines davon ist Laokoon. Wohl ist es, angesichts der „Menschheit Leiden“²⁷⁸, im *Leben* gestattet, daß der „Natur furchtbare Stimme siege, / Und der Freude Wange“ erbleiche, – im *Ideal*, in der Kunst aber, sollen hingegen andere Gesetze gelten:

„Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Träne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.“ (V. 121ff.)

Um genauer zu fassen, wie dieses „Ideal“ beschaffen sein soll, kann eine Passage aus der zwei Jahre vor dem Gedicht entstandenen Abhandlung „Über das Pathetische“ herangezogen werden. Auch in ihr führt Schiller Laokoon als Beispiel an. Der „griechische Künstler, der einen Laokoon [...] darzustellen hat [...], hält sich nur an den Menschen.“²⁷⁹ Zum Menschen gehört aber das Leiden, und darum „sucht der Grieche nicht in der Abstumpfung und Gleichgültigkeit gegen das Leiden seinen Ruhm, sondern in *Ertragung* desselben bei allem Gefühl für dasselbe. Selbst die Götter der Griechen müssen der Natur einen Tribut entrichten, sobald sie der Dichter der Menschheit näherbringen will.“²⁸⁰ Als Beispiel für leidende Geschöpfe der Griechen nennt Schiller unter anderem „Iphigenie“, die mit „rührender

²⁷⁶ Ebd., S. 118.

²⁷⁷ Schiller hält das für eine „schiefe Auslegung“. NA 28, S. 120.

²⁷⁸ Das Ideal und das Leben. In: Sämtliche Werke, Bd I, S. 201.

²⁷⁹ Über das Pathetische. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 191.

²⁸⁰ Ebd., S. 192.

Offenheit“ bekennt, daß „sie von dem Licht der Sonne mit Schmerzen scheidet.“ Auch Herkules „unterdrückt seinen Schmerz nicht.“²⁸¹ Der Mensch ist aber nicht nur „*Natur*“, sondern auch „*Vernunft*“, und so „ist es Pflicht, die Natur nicht über sich herrschen zu lassen, sondern sie zu beherrschen.“ In der Kunst soll „*erstlich* der *Natur* ihr Recht zugestanden werden, es muß aber „*zweitens* die *Vernunft* das ihrige“²⁸² behaupten. Darstellung der „leidenden Natur“ muß demnach mit der „Darstellung des moralischen Widerstands gegen das Leiden“²⁸³ verbunden werden. Dieser moralische Widerstand äußert sich nicht zuerst in der Bekämpfung des Übels, das Leiden verursacht (denn auch ein Tier versucht, dem Grund seines Leidens zu wehren), sondern in der Bekämpfung des Affekts. Die Ideen und die Vernunft, mit denen der Mensch den Affekt bekämpft, „müssen also in der Dichtung vorkommen, oder durch sie erweckt werden, wo Pathos stattfinden soll.“²⁸⁴ Wie kann man sich das vorstellen? Es sollen „alle bloß der Natur gehorchende Teile, über welche der Wille entweder gar niemals oder wenigstens unter gewissen Umständen nicht disponieren kann, die Gegenwart des Leidens verraten – diejenigen Teile aber, welcher der blinden Gewalt des Instinkts entzogen sind, und dem Naturgesetz nicht notwendig gehorchen, keine oder nur eine geringe Spur des Leidens zeigen, also in einem gewissen Grade frei erscheinen.“²⁸⁵ Dann wird, um es mit den Worten des Gedichtes zu sagen, „Schmerz die Seele nicht durchschneiden“, und dann fließt keine Träne „dem Leiden“, sondern nur „des Geistes tapfrer Gegenwehr.“ (V. 124f.) Die Forderung nach einer Affektdämpfung in der Kunst ergibt sich zwingend daraus:

„Ein guter Geschmack also, sage ich, gestattet keine, wenngleich noch so kraftvolle Darstellung des Affekts, die bloß physisches Leiden und physischen Widerstand ausdrückt, ohne zugleich die höhere Menschheit, die Gegenwart eines übersinnlichen Vermögens, sichtbar zu machen [...]. Daher sind alle absolut höchsten Grade des Affekts dem Künstler sowohl als dem Dichter untersagt; denn alle unterdrücken die innerlich widerstehende Kraft, oder setzen vielmehr die Unterdrückung derselben

²⁸¹ Ebd., S. 192.

²⁸² Ebd., S. 192f.

²⁸³ Ebd., S. 193.

²⁸⁴ Ebd., S. 196.

²⁸⁵ Ebd., S. 198.

schon voraus, weil kein Affekt seinen absolut höchsten Grad erreichen kann, solange die Intelligenz im Menschen noch einigen Widerstand leistet.²⁸⁶

Als Beispiel für den „Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur“ führt Schiller Laokoon, richtiger: Winckelmanns „Beschreibung“²⁸⁷ seines Todeskampfes an. „Tierheit und Menschheit, Naturzwang und Vernunftfreiheit offenbaren“²⁸⁸ sich in seiner Erscheinung. Schiller entwickelt sein Konzept des Pathetischen also nicht direkt an der antiken Plastik, sondern vielmehr an Winckelmanns Deskription, die er in seinem Aufsatz ausführlich zitiert.²⁸⁹ Dafür ein Beispiel: „Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand, wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Wahrheit gebildet; denn indem der Schmerz die Augenbraunen [sic!] in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben gegen denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlid zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird.“²⁹⁰ Präzise beschreibt Winckelmann hier, wie sich in Laokoons Miene der innere Kampf zwischen Schmerz und Widerstand malt. Ausgehend von dieser Darstellung entwickelt Schiller sein Konzept des Pathetischen: Das Leiden und der Widerstand drücken sich in seinem Gesicht gleichermaßen aus. Da Laokoons Gesicht als Spiegel seiner Seele fungiert, wird ein Konnex zwischen Seele und Miene konstruiert. Die „gehäuften Begriffsantithesen“, die Schiller verwendet („Kampf der Intelligenz mit dem Leiden der sinnlichen Natur, „Tierheit und Menschheit“, „Naturzwang und Vernunftfreiheit“²⁹¹) verraten, „daß die Formulierungen hier mit geschickter Hand allmählich in die Terminologie der Kantschen Ethik hinübergespielt werden.“²⁹² Könnte man die Darstellung des Widerstands gegen den Affekt als „Das Pathetische“ bezeichnen, so ließe sich das Verhalten, das ihm zugrunde liegt, als „Das Erhabene“ begreifen. Denn es ist, so Winckelmann, eine „grosse und gesetzte Seele“²⁹³, die sich in der griechischen Kunst äußert,

²⁸⁶ Über das Pathetische. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 195.

²⁸⁷ Ebd., S. 200.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd., S. 199f.

²⁹⁰ Ebd., S. 199.

²⁹¹ Ebd., S. 200.

²⁹² Uhlig, S. 8f.

²⁹³ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 31.

so daß „edle Einfalt, und eine stille Größe“²⁹⁴ nichts anderes sind als sichtbar gewordene seelische Vorgänge. Gleich zwei Beispiele für das Erhabene finden sich in Schillers „Elegie“, die thematisch im Zentrum des Briefes an Humboldt steht. Um Schillers Bilder zu verstehen, ist es zunächst notwendig, den Begriff des Erhabenen zu explizieren.

1.2 Das Erhabene

Die komplexe, bis in die Antike reichende Vorgeschichte des Begriffes kann hier nicht ausgeführt werden.²⁹⁵ Es mag genügen, von Edmund Burke (1729–1797) auszugehen, der in seinen „Philosophischen Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabenen und Schönen“²⁹⁶ das Erhabene als eine gemischte Empfindung mit „delightful horror“ umschreibt: Das Erhabene, das uns in der Natur als etwas Riesiges, Unendliches begegnet, „erschreckt durch die darin eingeschlossene Wahrnehmung der Gefahr oder der Unendlichkeit; dadurch, daß dieser peinvolle Eindruck durch die Betrachtung der eigenen Sicherheit aufgehoben wird, entsteht ‚delight‘.“²⁹⁷ Schiller hat sich 1793 intensiv mit Burke befaßt,²⁹⁸ es ist aber durchaus möglich, daß er schon während seiner Schulzeit durch die Vermittlung Abels mit dessen Schriften in Berührung kam.²⁹⁹ Fast möchte es scheinen, als habe Schiller diese Definition Burkes poetisch illustrieren wollen mit einigen Distichen aus dem „Spaziergang“, die anschaulich beschreiben, was mit diesem „delightful horror“ gemeint sein könnte. Die Szenerie, die hier entworfen wird, bietet jedenfalls exakt jene Bestandteile, die geeignet sind, um dieses Gefühl hervorzurufen:

²⁹⁴ Ebd., S. 30.

²⁹⁵ Vgl. Fuhrmann, S. 162ff.

²⁹⁶ Zuerst 1757, dt. 1773. Nicht nur Kant, sondern auch Mendelssohn, Lessing, Herder und Schiller kannten diese Schrift. Schiller hat sich 1793 mit Burkes „Untersuchungen“ beschäftigt. Spuren davon finden sich im Aufsatz „Vom Erhabenen“. Vgl. FA 8, S. 1346.

²⁹⁷ Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, S. 626.

²⁹⁸ Vgl. FA 8, S. 1345.

²⁹⁹ Vgl. Alt: Schiller, Bd. I, S. 115.

„Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne,
Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt.
Tief an des Berges Fuß, der gählings unter mir abstürzt,
Waltet des grünlichten Stroms fließender Spiegel vorbei.
Endlos unter mir seh ich den Äther, über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schauern hinab,
Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe
Trägt ein geländerter Steig sicher den Wanderer dahin.“³⁰⁰ (V. 29ff.)

Kants „Kritik der Urteilskraft“ knüpft ebenfalls an Burke an und beschreibt das Erhabene als einen in sich widersprüchlichen Affekt, den er mit einem Oxymoron, nämlich als „negative Lust“³⁰¹ beschreibt. Schiller greift Kants Gedanken auf. Wie er sich „sehr vieles daraus“ nimmt und in sein „Eigenthum verwandelt“³⁰², kann man gerade am Beispiel des Erhabenen gut nachvollziehen. „Das Gefühl des Erhabenen besteht“ für Schiller „einerseits aus dem Gefühl unsrer *Ohnmacht* und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer *Übermacht*, welche vor keinen Grenzen erschrickt, und dasjenige sich *geistig* unterwirft, dem unsre sinnlichen Kräfte unterliegen.“³⁰³ Schiller folgt Kant in der näheren Erklärung des Begriffs, wenn auch er von „zwei Hauptbedingungen des Erhabenen“ spricht: „sinnlichlebhaftere Vorstellung des Leidens“ verbunden „mit dem Gefühl eigener Sicherheit.“³⁰⁴ Dabei ist es typisch für sein von der Anthropologie des 18. Jahrhunderts geprägtes Denken, daß er das Erhabene „besonders in der Dialektik von Sinnlichkeit und Vernunft“³⁰⁵ begreift. Darum kann auch menschliches Handeln erhaben sein. Es resultiert aus der Befolgung einer Pflichtethik, wie sie Kant mit einer Formulierung des „Kategorischen Imperativ“ zum Beispiel in der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ (1785) beschrieben

³⁰⁰ Der Spaziergang. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 226.

³⁰¹ Kritik der Urteilskraft, B 75 und 76, S. 165.

³⁰² NA 26, S. 127. (Am 1. Januar 1792 an Körner).

³⁰³ FA 8, S. 239.

³⁰⁴ FA 8, S. 420.

³⁰⁵ Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, S. 630.

hat.³⁰⁶ Lieferte die Elegie „Der Spaziergang“ schon eine Illustration des Erhabenen, das der Mensch in Anbetracht einer gewaltig-überlegenen Natur verspürt, so findet sich im selben Gedicht auch ein Beispiel für das Verhalten eines Helden, das durch Befolgung einer Pflichtethik als erhaben charakterisiert werden kann. Schillers Beispiel ist Leonidas,³⁰⁷ bei dem die Furcht vor dem eigenen Tod (Sinnlichkeit) im Kampf mit dem vernünftigen Bewußtsein der Pflicht gegenüber seinem Volk (Sittlichkeit) liegt. Simonides ehrt ihn mit einem berühmten Distichon, das Cicero ins Lateinische,³⁰⁸ Schiller in seiner „Elegie“ ins Deutsche übersetzt hat: „Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest / Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.“³⁰⁹

Was Schiller in Winckelmanns Beschreibung des Laokoon vorgeformt fand und was zudem an sein von der Anthropologie des 18. Jahrhunderts geprägtes Denken ansetzte, ließ sich mit Kantschen Begriffen genauer beschreiben. Laokoons Todeskampf ist eine pathetische Darstellung, da der trojanische Priester zwar leidet, seine Affekte aber bekämpft; sein Verhalten ist erhaben, weil die Gefahr für Leib und Leben ihn nicht abhält, seiner Pflicht nachzukommen. Was bei Winckelmann über die antike Figur behauptet, diskursiv aber nicht näher bestimmt wird, unterfüttert Schiller mit Hilfe Kants. Das Konzept des Erhabenen beschreibt die Beschaffenheit einer ‚großen und gesetzten Seele‘ genauer.

³⁰⁶ Vgl. Irrlitz, S. 277f. Pflicht definiert Kant darin als „die Notwendigkeit einer Handlung aus Achtung fürs Gesetz“, den „kategorischen Imperativ“ mit dem Satz: „handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde.“ (Kant: GMS, S. 400f.).

³⁰⁷ Der König von Sparta war im Jahr 480 v. Chr. vor die schwere Wahl gestellt, sich entweder mit dem Heer der Griechen zurückzuziehen, damit aber den feindlichen Persern unter Xerxes bei den Thermopylen freien Zugang ins Land zu gewähren, oder die Stellung mit einigen wenigen Griechen zu halten, den Rückzug des weitaus größeren Teiles der Armee deckend und ermöglichend, dabei aber aufgrund der schieren Übermacht des Feindes den sicheren Tod zu finden.

³⁰⁸ Tusculanae Disputationes I, S. 45. „Díc hospés Spartae nos té hic vidísse iacéntes, | dúm sanctís patriae légibus óbsequimúr”.

³⁰⁹ Der Spaziergang. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 231. V. 97f.

1.3 „Elegie“

Schillers „Elegie“ wurde allgemein bewundert: „Personen sogar, deren Phantasie mit den Bildern, die darinn vorzüglich herrschen, keine Uebung hat, wie z.B. meine Schwiegermutter, sind auf eine ganz überraschende Weise davon bewegt worden.“³¹⁰ Auch der Autor selbst hatte eine hohe Meinung davon. Gegenüber dem „Reich der Schatten“, das, verglichen mit der „Elegie“, „bloß ein Lehrgedicht“ sei, betrachtete es Schiller als großen Vorzug des jüngeren Werkes, daß in ihm „der Gedanke selbst so poetisch“³¹¹ geworden ist. Um welche Gedanken handelt es sich dabei? Das 1795 in den Horen publizierte Gedicht, das später den Titel „Der Spaziergang“ bekam, illustriert, wie gezeigt wurde, mit zwei Beispielen das Erhabene, knüpft aber zudem auf noch andere Weise an Überlegungen Winckelmanns an.

Das triadische Geschichtsmodell, das im Bericht über den Mannheimer Antikensaal nur angedeutet ist, findet sich im „Spaziergang“ sehr viel präziser ausgeführt.³¹² Beginnt der Wanderer seinen „Spaziergang“ in einer imposanten Berglandschaft mit „rötlich strahlenden Gipfel[n]“ (V. 1), unter „säuselnde[n] Linden“ (V. 3) im „grünenden Wald“ (V. 6), wohin er aus „des Zimmers Gefängnis“ (V. 7) entflohen, so eröffnet sich ihm schon bald eine Art von historischem Landschaftsgemälde. Der Übertritt von der Gegenwart in die Vergangenheit wird als Gang über einen Abgrund eben mit jener Darstellung des Erhabenen ins Bild gesetzt, die oben bereits zitiert wurde. „Aber zwischen der ewigen Höh und der ewigen Tiefe / Trägt ein geländerter Steig sicher den Wanderer dahin.“³¹³ (V. 35f.) Ein historischer Abriß in poetischen Bildern folgt; dem Zeitalter der Griechen wird dabei besondere Aufmerksamkeit zuteil. Es wird als eine Epoche vorgestellt, in welcher der Mensch, selbst eine harmonische Einheit aus Leib und Seele, auch mit seinem Mitmenschen und der Umwelt in Harmonie lebte. Auch die Kunst dieser Epoche wird gerühmt:

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ NA 28, S. 115.

³¹² Gut nachgezeichnet hat diese Struktur Alt: Schiller, Bd. II, S. 283ff.

³¹³ Der Spaziergang. In: Sämtliche Werke. Bd. I, S. 229.

„Da gebietet das Glück dem Talente die göttlichen Kinder,
Von der Freiheit gesäugt, wachsen die Künste der Lust.
Mit nachahmendem Leben erfreuet der Bildner die Augen,
Und vom Meißel beseelt, redet der fühlende Stein“ (V. 121ff.)

Schiller rekurriert hier gleich auf zwei Gedankenfiguren Winckelmanns. Zum einen wird die Vorstellung aufgerufen, daß die Kunst der Griechen ein Abbild ihrer schöneren Lebenswirklichkeit gewesen sei,³¹⁴ zum anderen wird zumindest ein Charakteristikum dieser versunkenen Lebenswelt namhaft gemacht. Es ist die Freiheit, die große Kunst ermöglicht. Diesen Konnex konnte Schiller bei Winckelmann finden. Sein Datierungsverfahren für Kunstwerke, das er in der „Geschichte der Kunst des Althertums“ erprobt, ist einfach: Je größer die Freiheit, umso schöner die Kunst.³¹⁵ Darin liegt nun aber auch ein Problem: Wenn große Kunst so sehr von historischen Umständen abhängt, wie kann es dann gelingen, sie unter anderen Gegebenheiten nachzuahmen? Die Annahme, griechische Kunst sei idealen politischen, gesellschaftlichen und klimatischen Bedingungen entwachsen, konfligiert mit der Aufforderung zur Nachahmung. Die wäre ja zum Scheitern verurteilt, da die Moderne ganz anders beschaffen ist als die Antike. Darüber war sich Schiller vollkommen im klaren. Was sich breiter ausgeführt in den „Briefen über die Ästhetische Erziehung“ findet,³¹⁶ wird im Gedicht nur kurz skizziert, aber auch die „Elegie“ läßt an der unüberbrückbaren Differenz zwischen Antike und Moderne keinen Zweifel. „Abschüssige Gründe“ tun sich hinter dem Spaziergänger auf. (V. 173f.) Er scheint sich nach dem imaginären Gang durch die Geschichte verstiegen zu haben und kann weder nach hinten noch nach vorne. „Wild ist es hier und schauerlich öd. Im einsamen Luftraum / Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.“ (V. 181ff.) Es gibt aber doch etwas, das die so getrennten Zeitläufte miteinander verbindet: Die Natur, die „an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter“ nährt. „Unter

³¹⁴ „Die Griechen erlangten diese Bilder [...] durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen in der Natur, die sich uns hingegen nicht alle Tage zeigt“. Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 24.

³¹⁵ Winckelmann: „es ist die Freyheit gewesen, durch welche die Kunst empor gebracht wurde.“ Vgl. Osterkamp: Johann Jochim Winckelmanns Beschreibungen [...], S. 456.

³¹⁶ Vgl. z.B. FA 8, S. 572f.

demselben Blau, über dem nämlichen Grün / Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter, / Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.“ (V. 197ff.) Mit der Schlußzeile des Gedichtes knüpft Schiller noch einmal an Winckelmann an. Der hatte ja in seinen „Gedanken“ von dem „Griechischen Himmel“ gesprochen, unter welchem sich der „gute Geschmack“³¹⁷ zuerst zu bilden begann. Selten habe dieser sich „weit von Griechenland entfernt, ohne etwas zu verlieren, und unter entlegenen Himmel-Strichen ist er spät bekannt geworden. Er war ohne Zweifel ganz und gar fremde unter einem Nordischen Himmel.“³¹⁸ Was kann Schiller meinen, wenn er von der Sonne Homers redet, die auch uns noch lächelt? Ist Griechenland nicht versunken, die Antike doch noch zugänglich?

Ein Blick auf die „Ästhetische Erziehung“ mag helfen, diesen Gedanken zu fassen. Möglichst noch als Säugling, rät Schiller, soll der Künstler „von seiner Mutter Brust“ getrennt werden, um „mit der Milch eines besseren Alters“ genährt zu werden. So kann er „unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen. Und wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er, eine fremde Gestalt, in sein Jahrhundert zurück.“³¹⁹ Daß hier mit ‚Griechenland‘ nicht mehr eine geographische Region oder auch nur eine exakt zu bestimmende Epoche gemeint sein kann, sondern daß eine „Erhebung ins Überzeitliche und Allgemeine“, eine „Denaturierung und Sublimierung“³²⁰ stattfindet, ist evident. Griechenland ist zu einer Chiffre geworden; Griechenland, so ließe sich in Anlehnung an Schillers „Reich der Schatten“ sagen, ist das durch Formvollendung gekennzeichnete „Ideal“, die ‚heitere Region‘, wo „die reinen Formen wohnen“³²¹. Hier schließt Schiller an Winckelmann an, der von den „erhabenen Formen“³²² des Altertums spricht, löst sie aber vom geschichtlichen Altertum ab und erhebt sie ins Allgemeine und Überzeitliche. Die „keusche Form“ ist, so Schiller in der „Ästhetischen Erziehung“, „allem Wechsel entzogen“³²³, überdauert also auch die Zeitläufte, die der Spaziergänger der „Elegie“ imaginiert hat. So wird der gereifte Künstler den „Stoff

³¹⁷ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 13.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ästhetische Erziehung. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 334.

³²⁰ Uhlig, S. 16.

³²¹ Das Ideal und das Leben. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 204.

³²² Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 24.

³²³ Ebd.

zwar von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit [...] entlehnen.“³²⁴ Der Widerspruch in Winckelmanns „Gedanken“ zwischen konkreter historischer Verortung antiker Kunst und der Aufforderung zur Nachahmung wird von Schiller aufgelöst, indem er aus der geschichtlichen Epoche der Griechen eine reine Chiffre macht. Sie steht (im Bereich der Kunst) für überzeitliche Formvollendung. Nicht nur unter den (idealen) äußeren Bedingungen der Antike kann vorbildliche Kunst gelingen, sondern auch unter den Gegebenheiten der Moderne, wenn ein Künstler Stoffe der Gegenwart und Formen „einer edleren Zeit“³²⁵ miteinander zu verbinden weiß, wenn er, wie Goethe „von innen heraus auf einem rationalen Wege ein Griechenland“ gebiert.³²⁶ Dann gelingen Werke wie die „Iphigenie“, die alte Form und ‚moderne Gesinnung‘ glücklich miteinander vereint. Auch „Der Spaziergang“ selbst löst diesen Anspruch ein: Schiller nutzt das antike Versmaß des Distichons, um Fragen seiner eigenen Zeit zu erörtern.

1.4 Herkules im Olymp

Verbindet die „Elegie“ das Abstrakte und Theoretische schon sehr viel enger mit dem Poetischen als „Das Reich der Schatten“, so „wäre es in gewissem Sinn ein Maximum gewesen“, den „Inhalt des letztern so poetisch“³²⁷ auszuführen wie die Gedanken des ersteren. Was Schiller anstrebt, ist eine Idylle, die beides, Gedanke und Bild, Form und Inhalt unauflöslich und ideal miteinander verbindet. Das ‚Ganze und Vollkommene in der Natur des Althertums‘³²⁸, von dem Winckelmann sprach, soll auch in dieser Idylle enthalten sein, es soll, um es mit den „Göttern Griechenlandes zu sagen, „der Dichtkunst malerische Hülle / Sich [wieder] lieblich um die Wahrheit“³²⁹ winden. Schiller hatte „ernstlich im Sinn, da fortzufahren, wo das Reich der Schatten aufhört, aber darstellend und nicht lehrend.“³³⁰ In

³²⁴ Ästhetische Erziehung. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 334.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ MA 8.1, S. 15. (Schiller an Goethe am 23.8.1797).

³²⁷ NA 28, S. 118.

³²⁸ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 24.

³²⁹ Die Götter Griechenlandes. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 163.

³³⁰ Ebd., S. 119.

gleich zweifacher Weise hätte seine Idylle an das „Reich der Schatten“ anknüpfen sollen: Thematisch und im Bemühen, eine sentimentalische Dichtung zu schaffen, welche die Vorzüge der naiven Poesie in sich aufgenommen und transzendiert hat. „Gelänge mir dieses Unternehmen, so hoffe ich dadurch mit der sentimentalischen Poesie über die naive selbst triumphiert zu haben.“³³¹ Gegenstand des Projektes, von dem Schiller im Brief an Humboldt mit Enthusiasmus spricht, wäre Herkules gewesen, dessen Übertritt vom Menschlichen ins Göttliche bereits in den beiden letzten Strophen des Gedichts vom „Reich der Schatten“ geschildert wurde: „Alle Plagen, alle Erdenlasten“, die „der unversöhnten Göttin List / Auf die willgen Schultern des Verhaßten“ lud, fallen von ihm ab, wenn „sein Lauf geendigt ist“³³². Dann folgt die Aufnahme des Vergöttlichten in den Olymp:

„Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Äthers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen, ungewohnten Schwebens,
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.“ (V. 141ff.)

Wenn Schiller hier mit dem Übertritt in seelige Gefilde aufhört, so hätte seine Idylle dort erst eingesetzt: „Herkules ist in den Olymp eingetreten, hier endigt letzteres Gedicht. Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde Inhalt meiner Idylle seyn. Ueber diesen Stoff hinaus gibt es keinen mehr für den Poeten, denn dieser darf die menschliche Natur nicht verlassen, und eben von diesem Uebertritt des Menschen in den Gott würde diese Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar schon Götter, aber durch Herkules kann ich sie noch

³³¹ NA 28, S. 119.

³³² Das Reich der Schatten. In: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 204f.

an die Menschheit anknüpfen und eine Bewegung in das Gemälde bringen.³³³ Es ist klar, daß Schiller hier auf Winckelmanns Beschreibung anspielt, deren Grenzziehung zwischen Dichtung und Plastik er aber mit seinem Projekt überwinden will. „Da, wo die Dichter aufgehört haben, hat der Künstler angefangen: jene schwiegen, sobald der Held unter die Götter aufgenommen [...]; dieser aber zeigt uns denselben in einer vergötterten Gestalt“³³⁴. Was eine Dichtung leisten müßte, die dennoch beschreiben wollte, was Winckelmann der Plastik vorbehalten glaubt, läßt sich dessen Beschreibung entnehmen. Die „Gestalt“ des Herkules ist „blos wie ein Gefäß“ der „Unsterblichkeit“; „ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Theile eingenommen und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben.“³³⁵ Wollte der Dichter etwas Entsprechendes schaffen, so bestände seine Aufgabe darin, den Stoff mit Geist zu durchtränken und eine vollkommene Einheit aus beidem zu erreichen. Eben dies ist Schillers Plan. Sein Projekt greift also auf Winckelmann zurück, möchte ihn aber widerlegen. Die „Idylle in *meinem* Sinne“³³⁶ soll das Mittel hierzu sein. Was Schiller unter einer Idylle in seinem Sinne versteht, erhellt aus einem Blick in seine Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, die eben jetzt, da er mit Humboldt korrespondiert und so hochfliegende Pläne entwickelt, im Erscheinen begriffen ist und die er seinem Briefpartner als Beilage zukommen läßt.³³⁷ Einige Grundzüge dieses wichtigen Textes sollen darum hier in aller Kürze referiert werden.

³³³ NA 28, S. 119.

³³⁴ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 180.

³³⁵ Ebd., S. 183.

³³⁶ Ebd., S. 118.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 121.

1.4.1 Über naive und sentimentalische Dichtung

Schillers dreiteiliger Aufsatz versucht im ersten Kapitel „Über das Naive“³³⁸ eine nähere Bestimmung des Begriffes. Dabei greift er eine Debatte über das Naive auf, die – ähnlich wie im Falle des „Erhabenen“ – in den ästhetischen Diskursen des 18. Jahrhunderts breiten Raum einnahm³³⁹ und für Schiller hauptsächlich in der Ausarbeitung Kants wichtig wurde.³⁴⁰

Hier genügt es, festzuhalten, daß das Naive „als verlorene Natur charakterisiert, als das der eigenen Zeit völlig Entgegengesetzte und bestenfalls in Zukunft Wiedergewinnende“³⁴¹ gedacht wird. „Deswegen ist das Gefühl, womit wir an der Natur hangen, dem Gefühle so nahe verwandt, womit wir das entflohenen Alter der Kindheit und der kindischen Unschuld beklagen. Unsre Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen, daher es kein Wunder ist, wenn uns jede Fußstapfe der Natur außer uns auf unsre Kindheit zurückführt.“³⁴² Da Phylo- und Ontogenese hier ähnlich parallelisiert werden wie schon in Schillers Dissertation,³⁴³ läßt sich das Naive, nun als Epochenbegriff verstanden, der Antike als der gewissermaßen unschuldigen Kindheit des Menschengeschlechtes zuordnen. In dieser wirkt der Mensch als eine „ungeteilte sinnliche Einheit, und als ein harmonierendes Ganzes.“³⁴⁴ Wie in der Entwicklung des Menschen durch die Pubertät, so zersplittert diese Einheit im Laufe der Geschichte durch den Zugewinn an Reflexion: „Ist der Mensch in den Zustand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als *moralische* Einheit, d.h. als nach Einheit strebend, sich äußern. Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande *wirklich* statt fand, existiert jetzt bloß idealisch; sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm; als ein Gedanke,

³³⁸ FA 8, S. 706–732.

³³⁹ Vgl. Alt: Schiller, Bd. II, S. 210ff. Hier ein knapper Abriß der Begriffsgeschichte. Auch Koopman, S. 629.

³⁴⁰ Kritik der Urteilskraft, §54, S. 270f.

³⁴¹ Koopmann, S. 630.

³⁴² FA 8, S. 725f.

³⁴³ Vgl. FA 8, S. 134ff.

³⁴⁴ FA 8, S. 733.

der erst realisiert werden soll, nicht mehr als Tatsache seines Lebens.“³⁴⁵ Das Sentimentalische wäre demnach der antagonistische Begriff für eine dem naiven Wesen der Antike entgegengesetzte Moderne, deren Merkmale nicht Natur, sondern Reflexion und Kultur sind. Vor diesem Hintergrund versucht Schiller nun, zwei Arten von Dichtern voneinander zu unterscheiden, und auch für deren Charakterisierung wählt er die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“. Zwar läßt sich der naive Dichter eher in der naiven Epoche der Antike und der sentimentalische eher in der sentimentalischen Zeit der Moderne finden, aber strikt ist diese Zuordnung nicht: Wie die Moderne naive Dichter kennt,³⁴⁶ so kennt auch schon die Antike den sentimentalischen Autor.³⁴⁷

Weniger die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Epoche entscheidet also, ob ein Dichter sentimentalisch oder naiv ist, als vielmehr sein Verhältnis zur Natur, das sich nach dem Grad seiner Reflexion bemißt. Dichter „werden also entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird.“³⁴⁸ Aus dem unterschiedlichen Verhältnis zur Natur gewinnt Schiller die unterschiedlichen Aufgaben des je seine Epoche repräsentierenden Dichters. Die „möglichst vollständige *Nachahmung des Wirklichen*“ ist Aufgabe des naiven Dichters, der „in dem Zustande natürlicher Einfalt“ lebt und „als harmonische Einheit wirkt“, weil „das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt“. Demgegenüber hat der sentimentalische Dichter, der „in dem Zustande der Kultur“ lebt, „wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist,

³⁴⁵ FA 8, S. 733f.

³⁴⁶ Schiller charakterisiert den naiven Dichter folgendermaßen: „Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht wie ein schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk; Er ist das Werk und das Werk ist Er [...]. In diesem Punkt vergleicht er Shakespeare und Homer: „So zeigt sich z.B. *Homer* unter den Alten und *Shakespeare* unter den Neuern; zwei höchst verschiedene, durch den unermesslichen Abstand der Zeitalter getrennte Naturen, aber gerade in diesem Charakterzuge völlig eins.“ FA 8, S. 728f.

³⁴⁷ Schiller nennt Horaz „den wahren Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart“. FA 8, S. 727f.

³⁴⁸ FA 8, S. 728.

die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal“ zur Aufgabe, so daß „die *Darstellung des Ideals den Dichter machen muß*.“³⁴⁹

Eine geschichtsphilosophische Perspektive verleiht Schiller dem Aufsatz, indem die Begriffe „naiv“ und „sentimentalisch“ nicht nur antagonistisch aufeinander bezogen werden, sondern zugleich Teile eines triadischen Systems sind, das Schiller aus Kants „Kritik der reinen Vernunft“ übernimmt³⁵⁰ und das für die Geschichtsphilosophie des 18. und 19. Jahrhunderts bestimmend werden sollte.³⁵¹ Fast wörtlich übernahm Schiller diesen Passus von Kant:

„Für den wissenschaftlich prüfenden Leser bemerke ich, daß beide Empfindungsweisen, in ihrem höchsten Begriff gedacht, sich wie die erste und dritte Kategorie zu einander verhalten, indem die letztere immer dadurch entsteht, daß man die erstere mit ihrem geraden Gegenteil verbindet. Das Gegenteil der naiven Empfindung ist nemlich der reflektierende Verstand, und die sentimentalische Stimmung ist das Resultat des Bestrebens, *auch unter den Bedingungen der Reflexion* die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen. Dies würde durch das erfüllte Ideal geschehen, in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet. Geht man jene drei Begriffe nach den Kategorien durch, so wird man die *Natur* und die ihr entsprechende naive Stimmung immer in der ersten, die *Kunst* als Aufhebung der Natur durch den frei wirkenden Verstand immer in der zweiten, endlich das *Ideal* in welchem die vollendete Kunst zur Natur zurückkehrt, in der dritten Kategorie antreffen.“³⁵²

1.5 Eine Olympische Idylle

Welche Gattung in dieser „dritten Kategorie“ angemessen wäre, steht für Schiller außer Frage: Es ist die ‚Idylle in *seinem* Sinne‘, die den Menschen, „der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elysium* führt.“³⁵³ Auch über die Merkmale einer solchen Idylle gibt Schillers Text Auskunft: „Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freien

³⁴⁹ FA 8, S. 734.

³⁵⁰ Kritik der reinen Vernunft, §10 und 11. Vgl. FA 8, S. 1438.

³⁵¹ Vgl. Alt: Schiller, Bd. II, S. 216: „Novalis und Hölderlin, Schelling und Hegel stützen sich gleichermaßen auf die Logik des Dreischritts, demzufolge der geschlossenen Kulturordnung (als Kennzeichen von Antike oder Mittelalter) eine Periode der Zersplitterung der Kräfte mit gleichzeitiger Vertiefung der Vernunftvermögen, dieser wiederum die (erwartbare) Neugewinnung der Unschuld unter den veränderten Bedingungen der ästhetischen Moderne folge.“

³⁵² FA 8, S. 777, A 25.

³⁵³ Naive und sentimentalische Dichtung. In: Sämtliche Werke, Bd. V, S. 488.

Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze [...]. Ihr Charakter besteht also darin, daß *aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale* [...] vollkommen aufgehoben sei, und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre. *Ruhe* wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle nicht aus der Leerheit fließt³⁵⁴. Auch hier mag Schiller an Winckelmann gedacht haben, der über den Torso schrieb: „in der Ruhe und Stille des Körpers offenbaret sich der gesetzte große Geist“, ja die ganze Skulptur ist „ein Denkmal“ der „Vollkommenheit seiner Seele“. Diese Ruhe kann aber, glaubt Winckelmann, nur die bildende Kunst ausdrücken: Die Dichter können „nur die Stärke seiner Arme besingen“³⁵⁵, nicht aber die Ruhe dieses großen Geistes darstellen. Schiller hat den Torso bereits bei seinem Besuch im Mannheimer Antikensaal als eine „Ausforderung“ an alle Völker der Erde³⁵⁶ begriffen. Jetzt will er sie annehmen und als Dichter den Zweykampf mit dem bildenden Künstler wagen. Er glaubt zu wissen, wie Winckelmanns Bestimmung griechischer Kunst, die dieser in idealer Weise im Torso erkannte, von der Plastik auf die Poesie übertragen werden kann. Nachahmung der Griechen ist für Schiller keineswegs ein einfaches Kopieren. Nicht das Arkadien der Vergangenheit kann das Ziel sein, sondern nur das Elysium der Zukunft, in welcher die Antagonismen eines triadischen Geschichtsmodells zu einer höheren Synthese gelangt sind. Die literarische Gattung, die dann adäquat wäre, ist die Idylle. Auch in ihr sind alle Gegensätze aufgehoben. Idealer Gegenstand einer solchen Dichtung wäre der vergöttlichte Herkules. Schiller stellte sich die Arbeit an einem solchen Werk beglückend vor:

„Denken Sie Sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermöge – keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen – Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe – wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erst ganz frey und von allem Unrath der Wirklichkeit recht rein gewaschen ist: ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätherischen

³⁵⁴ Ebd., S. 488.

³⁵⁵ Torso-Beschreibung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 183.

³⁵⁶ Brief eines reisenden Dänen. In: Pfothenhauer: Klassik, S. 459.

Theil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bey dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden.³⁵⁷

Daß es zur Ausarbeitung dieses Kunstwerkes nie kam, darf angesichts der Maßstäbe, die der Dichter an sich selbst stellt, nicht verwundern. Schon Thomas Mann machte in seiner Schiller-Rede von 1955 darauf aufmerksam. „Große empor verlangende Seele! Wann sollte sie denn wohl ‚ganz frei‘, ‚von allem Unrat der Wirklichkeit rein gewaschen‘ sein? Wann denn hinieden würde der ätherische Teil seiner Natur sich flammend vom Menschen geschieden haben, um sich in diesem Gedicht zu verströmen? Die Idee ist völlig transzendent, dem Leben nicht angehörig, überirdisch, sie scheint einem seligen Geiste vorbehalten.“³⁵⁸ Wirklich greift Schiller in seinem Brief eine Formulierung Winckelmanns aus dessen Torso-Beschreibung auf. In diesem Kunstwerk komme nicht mehr der „Körper welcher annoch wider Ungeheuer und Friedensstörer zu streiten hat“, zur Anschauung, sondern „derjenige, der auf dem Berge Oetas von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt worden“³⁵⁹. Wie Winckelmann einst erkannte, daß nur eine künstlerische Beschreibung den Kunstwerken des Altertums gerecht werden könnte („Die Kunst selbst müßte mir rathen, und die Hand leiten“³⁶⁰), so ahnte Schiller, daß nur ein ‚seliger Geist‘ ohne alle ‚Schlacken der Menschlichkeit‘ imstande wäre, dieses Thema zur Darstellung zu bringen. Und so hat, um es noch einmal mit Thomas Manns so schönen wie treffenden Worten zu sagen, der Mann der Tat „in den zehn Jahren Erdenlebens, die ihm blieben, an das Gedicht seines Traumes niemals die Künstlerhand gelegt, obgleich er sich ‚höchsten Genuß‘ davon versprach. Von dem ätherischen Teil seiner Natur hat er jedem der edelmütigen, wenn auch irdisch beschränkten Werke etwas vermacht, die er dem Leben noch gab, so daß sie alle davon einen Schimmer tragen.“³⁶¹

³⁵⁷ NA 28, S. 120.

³⁵⁸ Mann, S. 360.

³⁵⁹ Torso-Beschreibung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 183f.

³⁶⁰ Apollo-Beschreibung (Fassung aus der „Geschichte der Kunst des Altertums“). In: Frühklassizismus, S. 166.

³⁶¹ Mann, S. 360.

2. Goethe

Goethe beschrieb Schiller zehn Jahre nach dessen Tod als einen seligen Geist, als einen von allen „Schlacken der Menschlichkeit“ Gereinigten, als einen, der „das Gemeine“, das „uns alle bündigt“, in „wesenlosem Scheine“³⁶² hinter sich ließ, ja er stellte ihn, so Thomas Manns Vermutung, im zweiten Teil des „Faust“ sogar im Bilde des Herkules dar.³⁶³ Es versteht sich, daß es sich dabei um keine mimetischen Abbildungen handelt. Goethes Anliegen war nicht, den empirischen Menschen möglichst präzise zu erfassen. Seine Darstellungen wollen nicht das ‚Leben‘, sondern das ‚Ideal‘ abbilden, nicht die Wirklichkeit, sondern, wie es später in den „Propyläen“ heißt, „das Bedeutende, Charakteristische, Interessante“³⁶⁴.

Entsprach Schillers Wesen in Goethes Augen nach dessen Tod einem vergöttlichten Herkules, so sah dieser in ihm wiederum einen beinahe elysischen Geist, einen also, der die Entwicklungsstufen des Menschengeschlechts bereits zurückgelegt und von der Reflexion zur Intuition, vom Gedanken zurück zum Gefühl gekommen war. Beschreiben sich beide wechselseitig, wenn auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten, nicht der Natur, sondern dem Ideal nach, so folgen sie damit, wie im folgenden zu zeigen sein wird, einem zentralen Paradigma der Weimarer Klassik, der Forderung nach Idealität. Der Geburtstagsbrief, den Schiller für Goethe einen guten Monat nach deren Gespräch über die Urpflanze schrieb, das sich in Jena ergeben hatte, markiert den Beginn dieser Epoche, die 1805 mit Schillers Tod endete. Es hätte ihm, bedankte sich der Empfänger, „kein angenehmer Geschenk werden können“ als dieser „Brief, in welchem Sie, mit freundschaftlicher Hand, die Summe meiner Existenz ziehen und mich, durch Ihre Teilnahme, zu einem emsigern und lebhafteren Gebrauch meiner Kräfte aufmuntern.“³⁶⁵ Wie Schiller in seinem Brief den Werdegang von

³⁶² „Er glänzt und vor, wie ein Komet entwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.“

„Denn hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bündigt, das Gemeine.“ Epilog zu Schillers „Glocke“ (1815). MA 11.1.1, S. 297ff.

³⁶³ Vgl. Mann, S. 358f. und Faust II, „Klassische Walpurgisnacht“, V. 7325–7494.

³⁶⁴ MA 6.2, S. 17.

³⁶⁵ MA 8.1, S. 16 (Goethe an Schiller am 27.8.1794).

Goethes Geist entwickelt, greift vieles von dem auf, was in seinen großen Aufsätzen der 90er Jahre theoretisch ausgearbeitet wird. Da Goethes „griechischer Geist“ nicht in Griechenland oder doch wenigstens Italien zu Hause war, sondern in eine „nordische Schöpfung geworfen“ wurde, hatte er

„keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden, oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen, und so gleichsam von innen heraus auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären. In derjenigen LebensEpoche, wo die Seele sich aus der äußern Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt, hatten Sie schon eine wilde und nordische Natur in sich aufgenommen, als Ihr siegendes, seinem Material überlegenes Genie durch die Bekanntschaft mit der Griechischen Natur davon vergewissert wurde. Jetzt mussten Sie die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene schlechtere Natur nach dem besseren Muster, das Ihr bildender Geist sich erschuf, korrigieren, und das kann nun freilich nicht anders als nach leitenden Begriffen von Statten gehen. Aber diese logische Richtung, welche der Geist bei der Reflexion zu nehmen genötigt ist, verträgt sich nicht wohl mit der ästhetischen, durch welche allein er bildet. Sie hatten also eine Arbeit mehr, denn so wie Sie von der Anschauung zur Abstraktion übergangen, so mussten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen, und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann.“³⁶⁶

Die Entwicklung, die der menschliche Geist in der Geschichte durchschreitet, sieht Schiller in Goethe vorweggenommen. Die „Bekanntschaft mit der Griechischen Natur“ markiert in dieser Entwicklung einen zentralen Punkt. Sie vergewissert den ‚griechischen Geist‘ seiner selbst und leitet ihn dazu an, auf ‚rationalem Wege ein inneres Griechenland zu gebären.‘ Es ist nicht das historische Griechenland, das hier gemeint ist, sondern Winckelmanns ideales Reich der edlen Einfalt und stillen Größe. Ist im vorigen Kapitel über Goethe gezeigt worden, wie er mit Winckelmann in Berührung kam und wie er auf seine Weise das Gebot der Nachahmung der Alten verstand, so soll nun nachgezeichnet werden, welchen Einfluß dessen Werk auf Goethes Denken während des Jahrzehnts der Weimarer Klassik hatte. Natürlich kann auch dies nur anhand einiger Beispiele geschehen, und auch jetzt sollen mehr die theoretischen als die dichterischen Arbeiten im Fokus der Untersuchung stehen.

³⁶⁶ MA 8.1, S. 14f. (Schiller an Goethe am 23.8.1794).

2.1 „Die Propyläen“

Gemeinsam mit Johann Heinrich Meyer, der ihn in Italien mit Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ näher vertraut gemacht hatte, gab Goethe von 1798–1800 die Zeitschrift für bildende Kunst „Propyläen“ heraus. Der Titel ist vielsagend: Propyläen, das ist die griechische Bezeichnung für ein Tor, für den Eingangsbereich zum Parthenon, dem Tempel der Athena Parthenos.³⁶⁷ Goethe erläutert schon in der Einleitung maßgebliche Kriterien einer klassizistischen Kunst, die, durchaus auch in Abgrenzung zur aufkommenden Romantik, „im Geiste Winckelmanns tief in die Lebenswelt hineinwirken wollte.“³⁶⁸ Was Goethe in dieser Einleitung schreibt, ist zwar in erster Linie auf die bildende Kunst bezogen, dabei aber so grundsätzlich, daß es auch für die Literatur gelten kann. Wohl möglich also, daß die „Theorie und Kritik der Dichtkunst“³⁶⁹, die im ersten Heft angekündigt wird, nicht nur darum nie nachgereicht wurde, weil die Zeitschrift nur zwei Jahre lang erschien, sondern auch, weil das Prinzipielle bereits gesagt war. Als die „vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird,“ bezeichnet Goethe, „daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.“ Man würde diese Forderung aber gänzlich mißverstehen, wollte man in ihr eine Aufforderung zur mimetischen Abbildung der empirischen Natur begreifen. Ein Künstler soll vielmehr „sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüts“ eindringen, um nicht „bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistlich-organisches“ hervorzubringen, wodurch ein Kunstwerk „natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“³⁷⁰ Kunst und Natur sind also tief miteinander verbunden, weil in beiden ähnliche Prinzipien des Wachstums, der Organisation wirksam sind. Goethe knüpft hier an seine Überlegungen an, die er in Italien über die Urpflanze anstellte, weist aber jetzt, um nicht mißverstanden zu werden, explizit noch einmal darauf hin, daß die Natur zwar eine „Schatzkammer der Stoffe im

³⁶⁷ Vgl. Goethe FA 18, S. 1246. Athena Parthenos bedeutet soviel wie „jungfräuliche Athena“.

³⁶⁸ Goethe FA 18, S. 1244.

³⁶⁹ MA 6.2, S. 25.

³⁷⁰ Ebd., S. 13.

allgemeinen“ ist, daß ein „Gegenstand der Natur“ aber bereits „nicht mehr der Natur“ angehört, sobald ein Künstler ihn ergreift, „ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt.“ Denn: „Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens, in ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert.“³⁷¹ Goethe zieht daraus eine unmißverständliche Folgerung: „Der echte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der Gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit, durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.“³⁷² Kunst und Natur sind also aufeinander bezogen und doch grundverschieden. In der (klassizistischen) Kunst kommt das ideale Wesen der Natur zur Darstellung; alles Zufällige und Schlackenhafte fällt von ihr ab.

2.2 Laokoon noch einmal

Daß Goethe sich zu Laokoon äußerte, hatte einen konkreten Anlaß: Aloys Hirt (1759–1837), ein deutscher Kunsthistoriker und Altertumsforscher, den Goethe aus Rom kannte, war im Sommer 1797 in Weimar und Jena zu Besuch und überließ Schiller einen Aufsatz über „Laokoon“ zur Veröffentlichung in den Horen. Hirt richtet sich darin polemisch gegen Winckelmann und dessen „Betonung der gefaßten Leidenschaftsdarstellung der Antike“ und setzt Wahrheit und Charakteristik gegen die Doktrin von edler Einfalt und stiller Größe. Daß Schiller den Aufsatz wohl nicht nur veröffentlichte, um Friedrich Schlegels Ansichten über

³⁷¹ Ebd., S. 16f.

³⁷² Ebd., S. 20.

Antike und Moderne entgegenzutreten,³⁷³ sondern auch, weil er darin eigene Ansichten bestätigt fand, überrascht zunächst. Es wäre, meint Schiller, „jetzt gerade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von Seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden, denn allgemein herrscht noch immer der Winkelmannische und Leßingische Begriff [...]“. Schiller findet, die Methode der „allerneusten Ästhetiker“, die „das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien und dieses zum Merkzeichen der Moderne zu machen“ suchen, greife zu kurz. Andererseits warnt er vor dem Fehler,

„den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke als auf die Behandlung zu beziehen [...]. Wie hat man sich von jeher gequält und quält sich noch, die derbe, oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem Griechischen Schönen gebildet hat. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen, und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn, an seine Stelle zu setzen.“³⁷⁴

Schillers Gedankengang nimmt ein Problem wieder auf, das ihm bereits bei der Rezension von Goethes Iphigenie bewußt geworden ist. Der Inhalt der Kunstwerke, vor allem der attischen Tragödien, aber auch der Homerischen Epen, paßt nicht unbedingt zu den (von Winckelmann übernommenen) „Begriffen“, die man sich „von dem Griechischen Schönen gebildet hat“. Der Brief weist aber auch auf die Lösung dieses Problems voraus, die Goethe in seiner Erwiderung auf Hirts Aufsatz und in seinem Kunstgespräch „Der Sammler und die Seinigen“ ausführlich darlegen sollte. Hirt vertrat in seiner Abhandlung die These, nicht Ideal und Schönheit seien bei der Darstellung des Laokoon bestimmend gewesen, sondern „Karakteristik“³⁷⁵. Er ist davon überzeugt, daß die Meister der griechischen Kunst „in Bewegung und Ausdruck“ nicht „weniger Bedeutung und Wahrheit“ zum Ausdruck brachten, „als die Natur der vorgestellten Szene“³⁷⁶ es erfordert hat. Darum lehnt er „jegliches Bestreben, einen Gegenstand oder eine Handlung zu verschönern, als Abweichung von der

³⁷³ Schlegel betrachtet das Charakteristische als Merkmal der Moderne, wohingegen er in der griechischen Poesie die Objektivität und Schönheit verwirklicht sieht. Vgl. Dönike, S. 26ff.

³⁷⁴ MA 8.1, S. 371ff. (Schiller an Goethe am 7.7.1797).

³⁷⁵ Hirt: Laokoon, zit. nach Müller-Bach, S. 1.

³⁷⁶ Hirt: Laokoon, zit. nach Dönike, S. 49.

Wahrheit [ab]. Maßstab des ästhetischen Urteils über ein Kunstwerk kann ihm zufolge nur die Angemessenheit (*decorum/aptum*), das heißt die genaue Übereinstimmung von vorgegebenem Thema und künstlerischer Darstellung sein [...]. Anders als bei Winckelmann und Lessing ist das *decorum* bei Hirt jedoch nicht auf den Bereich des Schönen, im Sinne des Maßvollen und Schicklichen, eingegrenzt, sondern orientiert sich allein an dem darzustellenden Sujet³⁷⁷. Diese These belegt Hirt nicht nur mit einer Analyse des Laokoon, sondern auch mit zahlreichen weiteren Beispielen der antiken Kunst.³⁷⁸ In Laokoon sieht er die „Pathologie eines Erstickungstodes“, das heißt, er liest die Skulptur gleichsam mit dem Blick eines Mediziners. August Wilhelm Schlegel hat dieses Verfahren treffend als eine „chirurgische“³⁷⁹ Methode bezeichnet, denn Hirt erklärt die äußere Erscheinung der Figur mit physiologischen Vorgängen in ihrem Inneren. „Zug um Zug gleicht sich Hirts Beschreibung des Laokoon einer sprachlichen Vivisektion an, die die plastische Figur bei (noch) lebendigem Leib zerlegt.“³⁸⁰ So unterschiedlich Hirts Beschreibungsverfahren verglichen mit denen seiner Vorgänger Winckelmann und Lessing auch sein mag, so beruhen sie doch allesamt auf einem Interpretament außerhalb des zu beschreibenden Objekts. Auch bei Hirt „regiert die Fabel explizit oder implizit die Anschauung, Erklärung und Deutung der Skulptur“³⁸¹, die erst verstehbar wird vor dem Horizont literarischer Berichte bzw. anatomischen Wissens. Gegen eine solche Beschreibung wandte sich Goethe.

³⁷⁷ Dönike, S. 49.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 58.

³⁷⁹ Schlegel, S. 226.

³⁸⁰ Mülder-Bach: Laokoon, S. 9.

³⁸¹ Mülder-Bach: Laokoon, S. 7.

2.2.1 „Über Laokoon“

Natürlich war Goethe mit der Debatte über die richtige Deutung der Skulptur vertraut. Schon früh lernte er sie kennen. Ein Brief vom November 1769 belegt seinen Besuch im Mannheimer Antikensaal.³⁸² Auch „Dichtung und Wahrheit“ erzählt davon, wenn in der Autobiographie der Besuch auch um zwei Jahre nach hinten verschoben wird, – vermutlich, weil dadurch dem Bildungsgang eine folgerichtige organische Entwicklung zugeschrieben werden konnte. Erst nach der Begeisterung für die Gotik zur Zeit des Sturm und Drang³⁸³ sollte sich die Begegnung mit der klassischen Antike in Mannheim ereignen, durch welche sein „Glaube an die nordische Baukunst etwas zu wanken anfang.“³⁸⁴ Das 11. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ berichtet von dem Besuch im Antikensaal: Nachdem Goethe – wie könnte es anders sein? – vor allem von der Laokoon-Gruppe beeindruckt worden ist, geht er hinaus ins Freie und wünscht, „jene Gestalten eher, als lästig, aus meiner Einbildungskraft zu entfernen, und nur erst durch einen großen Umweg sollte ich in diesen Kreis zurückgeführt werden. Indessen ist die stille Fruchtbarkeit solcher Eindrücke ganz unschätzbar, die man genießend, ohne zersplitterndes Urteil, in sich aufnimmt.“³⁸⁵ Auf „großen Umwegen“ kam Goethe tatsächlich auf dieses Jugenderlebnis zurück, das seine „stille Fruchtbarkeit“ nun in dem Aufsatz „Über Laokoon“ von 1798 bewähren konnte. Es ist seine vielleicht „am meisten beachtete ästhetische Schrift“³⁸⁶ geworden; sie erschien im ersten Heft seiner eigenen Zeitschrift „Propyläen“.

Obwohl man also davon ausgehen darf, daß Goethe mit den einschlägigen Debatten um Laokoon bestens vertraut war, zieht er sie zur Deutung nicht heran, ja er geht sogar noch weiter und erklärt, Laokoon sei „ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die

³⁸² „Sur la fin de mois passé, j’ai fait un tour bien agreable dont le but etoit Mannheim. Entre bien de magnifiques qui frappent les yeux, rien n’a pu tant attirer tout mon etre, que la Groupe e Laokoon, nouvellement moulee sur l’original de Rome. J’en ai été extaise, pour oublier presque toutes les autres statues qui ont ete moulies avex elle, et qui sont dans la meme salle. [...]” In : Goethe FA 28, S. 174.

³⁸³ Vgl. Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“. MA 1.2, S. 415ff.

³⁸⁴ MA 16, S. 537.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd.

Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht, es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwei gefährlichen Tieren zu unterliegen.³⁸⁷

Wenn Hirt, gegen Winckelmann und Lessing polemisierend, behauptet, daß der Künstler bei der Gestaltung des Laokoon „weder Reflexion auf die stille Größe, noch auf die – den Ausdruck mildernde – Schönheit genommen, sondern vielmehr den Moment des höchsten Grades von Ausdruck zu seiner Wahl gemacht hätte“³⁸⁸, so widerspricht Goethe dieser These gar nicht. Vielmehr setzt er sie voraus: „Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntnis des menschlichen Körpers, daß sie das charakteristische an demselben, sowie Ausdruck und Leidenschaft zeige.“³⁸⁹ Das aber steht für Goethe mit der Behauptung, die Figurengruppe sei schön und anmutig, keinesfalls im Widerspruch, wie er mehrfach betont. Es schließt sich nicht aus, denn „die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse“, haben ihre „Kunstwerke als solche“³⁹⁰ auch angezeigt. Insgesamt sechs Eigenschaften, die wir aus den „höchsten Kunstwerken“ kennen, führt Goethe an,³⁹¹ und alle findet er in der Figurengruppe versammelt, ja man könnte alle diese Eigenschaften sogar „aus derselben allein“³⁹² entwickeln. Gerade weil Laokoon dezidiert als ein Kunstwerk, nicht aber als naturalistisches Abbild der Wirklichkeit verstanden wird, ist der „Sturm der Leidenschaft durch Anmut und Schönheit“³⁹³ gemildert. „Die an sich realistische und charakteristische Darstellung des leidenden *Laokoon* wird demzufolge also durch eine künstlerisch ausgewogene Formgebung und Komposition ästhetisch integriert.“³⁹⁴ Darin unterscheidet sich Goethes Deutung des Laokoon deutlich von der Hirts. Aber auch zu Winckelmanns Beschreibung läßt sich eine Differenz erkennen. Sieht Hirt in Laokoon einen realistisch abgebildeten Todeskampf (er „schreit nicht, weil „er nicht mehr schreien kann“

³⁸⁷ MA 4.2, S. 78.

³⁸⁸ MA 4.2, S. 977. (Hirt: Laokoon).

³⁸⁹ Ebd., S. 77.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 74: „Lebendige, hochorganisierte Naturen“, „Charaktere“, „In Ruhe oder Bewegung“, „Ideal“, „Anmut“, „Schönheit“.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd., S. 78.

³⁹⁴ Dönike, S. 100.

denn „der erstickende Schmerz, der die Lippen des Mundes umzieht,³⁹⁵ läßt es anatomisch gar nicht mehr zu), und beschreibt Winckelmann eine „grosse und gesetzte Seele“, die kein Schreien, sondern allenfalls ein gefäßtes „beklemmtes Seufzen“³⁹⁶ erlaubt, so erkennt Goethe im einen wie im anderen Zuschreibungen des Rezipienten und warnt nachdrücklich davor, „die Wirkungen, die das Kunstwerk auf uns macht, [...] zu lebhaft auf das Werk selbst“³⁹⁷ zu übertragen. Winckelmann glaubt den „Schmertz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, [...] beynahe selbst zu empfinden.“³⁹⁸ Goethe sieht darin eine Projektion. Das unterscheidet seine Deutung nicht nur von der Winckelmanns, sondern auch von derjenigen Schillers, der „unterstellt, daß Laokoon und seine Söhne sich über ihr Leiden erheben oder daß wir es an ihrer Stelle täten.“³⁹⁹ Zwar stimmt Goethe mit Schiller darin überein, daß die Dämpfung der Affekte im Bereich der Kunst elementar ist, was bei Schiller aber eine Forderung an die seelische Beschaffenheit der Dargestellten ist, die sich frei über ihre Affekte erheben sollen, das ist bei Goethe eine Forderung an die Darstellung selbst. Nicht die Seele einer Figur hat die Dämpfung des Affekts zu leisten, sondern die künstlerische Darstellung. Ein Kunstwerk versteht es, „den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit zu mildern.“⁴⁰⁰

2.3 „Der Sammler und die Seinigen“

Unter dem Titel „Der Sammler und die Seinigen“ veröffentlichte Goethe im zweiten Jahrgang der „Propyläen“ ein Kunstgespräch in acht Briefen. Im fünften und sechsten dieser Briefe kommt er, seine im „Laokoon“ geäußerten Ansichten bündelnd und erweiternd, noch einmal auf die Debatte um die antike Skulpturengruppe zurück. In dem fiktiven Dialog tritt eine als „Gast“ bezeichnete Figur auf, welche Meinungen vertritt, die unschwer als diejenigen Hirts auszumachen sind. Die Ansicht des Icherzählers, Schönheit sei „das letzte Ziel der Kunst“,

³⁹⁵ Hirt: Laokoon. Zit. nach Müller-Bach, S. 2.

³⁹⁶ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 30f.

³⁹⁷ MA 4.2, S. 83.

³⁹⁸ Gedanken über die Nachahmung. In: Pfothenhauer: Frühklassizismus, S. 30.

³⁹⁹ Boyle: Goethe, Bd. II, S. 629.

⁴⁰⁰ MA 4.2, S. 78.

will er mit dem Hinweis auf das „Charakteristische“ nicht gelten lassen. „Treten Sie vor den Laokoon, und sehen sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts“.⁴⁰¹ Die „falsche[n] Grundsätze“ von Lessing und Winckelmann, so der Gast in Hinsicht auf den Laokoon, könnten nur von jemandem nachgesprochen werden, der „den Gegenstand nicht kennt und versteht“. Lessing, der uns „den Grundsatz aufgebunden daß die Alten nur das Schöne gebildet“, und Winckelmann, der uns „mit der stillen Größe der Einfalt und Ruhe eingeschläfert“ hat, verweilten immer „nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien“. Was sie aber „verhehlen“, sind „die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die strippichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen“⁴⁰², kurzum: alles Häßliche. Die Erwiderung auf diesen Vorwurf folgt im nächsten Brief, der nochmals den Unterschied zwischen „unerträglichen Gegenständen“ und einer „alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machenden Behandlung“⁴⁰³ thematisiert. Durch ein „mildernde[s] Schönheitsprinzip“, durch „Einfalt und stille Größe“ in der Darstellung wird das Häßliche in die Ästhetik integriert. So können „wohl sogar sophokleische Tragödien als ekelhaft und abscheulich“ angesehen werden, wenn man „in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grunde liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht als hätte man, an seiner Statt, die Begebenheiten in der Natur erfahren“⁴⁰⁴.

Das ist nicht nur Goethes Standpunkt, auch Schiller teilt ihn: Die Formstrenge seiner klassischen Dichtung, die zur Zeit der Weimarer Klassik entsteht, ist kein Selbstzweck. Sie will vielmehr das Dunkle und Häßliche in die Kunst integrieren, und sie will Kunstwerke auch als solche kenntlich machen. Der Prolog zum „Wallenstein“, mit dessen Uraufführung im von Thouret völlig umgestalteten Theatersaal – bezeichnenderweise wollte man in Weimar ein

⁴⁰¹ MA 6.2, S. 101.

⁴⁰² Ebd., S. 100f.

⁴⁰³ Ebd., S. 105.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 106.

Theater in „griechischer Form“⁴⁰⁵ – eine neue Ära begann, bringt beide Anliegen prägnant zum Ausdruck:

„Und wenn die Muse heut,
Des Tanzes freie Göttin und Gesangs,
Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel,
Bescheiden wieder fodert - tadelts nicht!
Ja danket ihr's, daß sie das düstre Bild
Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt,
Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“⁴⁰⁶

Die anmutige Hülle, die sich um die Wahrheit legt, der Schein der Kunst, der durch Formstrenge und Artifizialität gebrochen wird, dies alles sind Kennzeichen der Weimarer Klassik, deren ästhetische Paradigmen sich letztlich auf Winckelmann beziehen. Ein Beispiel aus dem „Sammler und den Seinigen“ verdeutlicht das Verhältnis von Natur und Kunst noch einmal: „kein Portrait kann etwas taugen als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.“⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Vgl. Boyle: Goethe, Bd. II, S. 754ff. Dort auch eine Abbildung des Zuschauerraumes.

⁴⁰⁶ FA 5, S. 17, Prolog, V. 129ff.

⁴⁰⁷ MA 6.2, S. 110.

2.4 „Winckelmann und sein Jahrhundert“

Um ein solches Portrait, das Goethe im „eigentlichsten Sinne“ erst erschaffen hat, handelt es sich bei dem Text „Winckelmann und sein Jahrhundert“. Er wurde lange Zeit als „Kampfschrift gegen die Romantik“, insbesondere „gegen das Kunstprogramm Friedrich Schlegels gedeutet, wie dieser es 1803–1805 in seiner Zeitschrift ‚Europa‘ entfaltet hatte.“⁴⁰⁸

Allerdings finden sich außer der deutlichen „antichristlichen Polemik“ keine „negativ formulierten Äußerungen gegen die Romantik“⁴⁰⁹. Vielmehr postuliert das Werk zwar klassizistische Kunstanschauungen, entspricht diesen inhaltlichen Positionen formal dabei aber nicht unbedingt. So könnte das Disparate, fast Fragmentarische der von drei Autoren zusammengetragenen Schrift sogar als ein Merkmal des Romantischen aufgefaßt werden. Übrigens wurde die den Band eröffnende Kunstgeschichte Meyers, obwohl „rigiden gräzisierenden Maßstäben“ verpflichtet und die „Überlegenheit der ganzheitlichen hellenischen Tradition gegenüber der ‚zerstückelten‘ christlich-romantischen“⁴¹⁰ betonend, auch von den Romantikern positiv aufgenommen und zwischen 1809 und 1815 zu einem universalen Abriß erweitert.

Wie kam es aber dazu, daß Goethe sich 1805 noch einmal so intensiv mit Winckelmann befaßte? Schon im Jahre 1799 hatte ihn die Herzogin Anna Amalia damit beauftragt, die Briefe Winckelmanns herauszugeben, welche dieser an ihren inzwischen verstorbenen Geheimsekretär Hieronymus Dietrich Berendis geschrieben hatte. Aufgrund widriger Umstände kam Goethe erst 1805 dazu, diesen Auftrag zu erfüllen. Der Sammelband, der dabei zustande kam, enthält aber wesentlich mehr als nur die besagten Briefe: „Winckelmann und sein Jahrhundert“ beinhaltet 1. den Entwurf einer *Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, verfaßt von Meyer, 2. die *Briefe* Winckelmanns an Berendis und 3. eine *Schilderung Winckelmanns*, die wiederum in drei Teile untergliedert ist. Goethe ‚portraitiert‘ Winckelmann,

⁴⁰⁸ Goethe FA 19, S. 763.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Jacobs: Empfindliches Gleichgewicht, S. 105. Vgl. MA 6.2, S. 234.

Meyer würdigt ihn als Kunsthistoriker, und Wolf untersucht seine Verdienste aus Sicht eines Philologen. Gerade Wolf hat sich schwergetan mit dieser Aufgabe. Immer wieder mußte Goethe ihn darum bitten, den versprochenen Beitrag doch endlich abzuliefern. Als er seinen Text im März 1805 mit vielen Entschuldigungen endlich einreichte, war er mit seiner Arbeit selbst recht unzufrieden. Doch in seinem Begleitbrief an Goethe findet sich eine bemerkenswerte Einsicht. „Jetzt“, schreibt Wolf, „streiche ich sogar die Überschrift aus: Einiges über W. als Gelehrten. Denn es befriedigt kaum von irgendeiner Seite. Doch liegt die Schuld nicht an mir allein, sondern auch an dem Stoff. *Palmariae emendationes*, wie meine Leute sagen, oder auch Aufklärungen einzelner Stellen, die den wahren Philologen verraten, sind überaus selten bei W., und in historischer Kritik ist er gar nicht gewandt und gewissenhaft genug.“ Daraus zieht Wolf eine erstaunliche Folgerung: „Aber wäre er mit größerem Talent zu dergl. Studien geboren, vermutlich sprächen wir dann nicht so viel über ihn.“⁴¹¹ Wolf war sich also darüber im klaren, daß Winckelmann kein Gelehrter im strengen Sinne war und daß seine Wirkung sich gerade aus einer höchst subjektiven Betrachtungsweise der Antike ergeben hatte.

Goethes Sicht auf Winckelmann läßt sich ganz ähnlich beschreiben. Auch ihm liegt nichts an präziser Deskription, an exakter Wissenschaftlichkeit, auch Goethes Darstellung ist höchst eigenwillig. Was zeichnet Goethes Zugriff aus? Wie sieht er Winckelmann? Seine „Skizzen einer Schilderung Winkelmanns“ geben darüber Aufschluß. Nur von ihnen soll hier die Rede sein; Meyers und Wolfs Beiträge können im Rahmen dieser Arbeit nicht näher erläutert werden.

⁴¹¹ Wolf an Goethe am 18. März 1805. Zitiert nach Holtzhauer, S. 20.

2.4.1 Winkelmanns „antike Natur“

In vierundzwanzig unterschiedlich langen, schlagwortartig betitelten Abschnitten und einer knappen Einleitung stellt Goethe skizzenhaft Winckelmanns Lebensgeschichte und Lebensweise dar. Er changiert dabei zwischen allgemeinen Betrachtungen und spezifischen Erlebnissen Winckelmanns, stets darum bemüht, einen Bezug zwischen beidem herzustellen.

Worum es Goethe geht, macht er gleich in der „Einleitung“ deutlich. Dort heißt es: „Das Andenken merkwürdiger Menschen, so wie die Gegenwart bedeutender Kunstwerke, regt von Zeit zu Zeit den Geist der Betrachtung auf. Beide stehen da als Vermächtnisse für jede Generation, in Taten und Nachruhm jene, diese wirklich erhalten als unaussprechliche Wesen. Jeder Einsichtige weiß recht gut, daß nur das Anschauen ihres besonderen Ganzen einen wahren Wert hätte, und doch versucht man immer aufs neue durch Reflexion und Wort ihnen etwas abzugewinnen.“⁴¹² Bedeutendes Kunstwerk und merkwürdiger Mensch, beide sind Goethe zufolge etwas „Ganzes“, und beide sollen auf eine bestimmte Weise rezipiert werden, nämlich durch „Anschauen“.⁴¹³ Das Leben ‚Winkelmanns‘ soll also als eine Art von Kunstwerk betrachtet werden. Wodurch ein solches Kunstwerk ausgezeichnet ist, sagt Goethe im Kapitel „Schönheit“: „Ist es [das Kunstwerk] einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor.“⁴¹⁴ Kunst ist also *ideale* Wirklichkeit, weil sie das Schöne ihres Gegenstandes abbildet. In der Welt ist dieses Schöne dem Werden und Vergehen unterworfen, doch im Kunstwerk wird das Schöne von allen Schlacken, von allem Zufälligen, Nicht-Wesenhaften befreit, dauerhaft festgehalten und *verewigt*. Die Aufgabe des Künstlers ist es also, das Ideale, das Wesenhafte seines Gegenstandes zu erkennen und abzubilden. Genau das tut Goethe, indem er aus Winckelmann, dem Menschen, ‚Winkelmann‘, die literarische Figur, macht. Goethe verewigt ihn in seinem Text als eine „antike Natur“. Diese antike Natur bestimmt sein Wesen im Kern, ist gewissermaßen das Best-Destillierte von ihm. Wodurch sie

⁴¹² Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 177.

⁴¹³ Goethe mißt aber dem Anschauen die Fähigkeit bei, „Sinnlichkeit und Vernunft zur Präsenz der Idee im (Ur)Phänomen zu vereinen.“ Vgl. Jacobs: Empfindliches Gleichgewicht, S. 106.

⁴¹⁴ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 177.

gekennzeichnet ist, beschreibt Goethe hauptsächlich in den Abschnitten „Eintritt“, „Antikes“ und „Heidnisches“. Heinrich Detering hat darauf aufmerksam gemacht, daß Goethe die „homoerotische Liebe [...] zur Grundtatsache dessen“ erklärt hat, „was er [...] Winckelmanns ‚Kunstleben‘ nannte“⁴¹⁵, so daß, was zunächst „nur über Charakterzüge und Lebensumstände gesagt scheint“, sich als „unauflöslich verknüpft mit Winckelmanns *Ästhetik*“⁴¹⁶ erweist. Darauf läßt sich die Bestimmung einer „antiken Natur“ freilich nicht reduzieren. Goethe grenzt die „Neuern“ von den „Alten“ ab und kommt zu dem Schluß, daß der Mensch das „Einzig, ganz Unerwartete“ nur dann leiste, „wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen.“ Genau dies „war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit“⁴¹⁷. Es liegt nahe, hier an Schillers „Ästhetische Erziehung“ zu denken, in welcher die Zersplitterung der Kräfte, die Funktionsteilung, unter der die Moderne krankt, beschrieben wird,⁴¹⁸ so daß man Passagen wie diese auch als eine Ehrung Schillers begreifen darf. Der Antike, in welcher „die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes“ wirkt und sich der Mensch „in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt“ und „jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft“ noch „nicht vorgegangen“⁴¹⁹ war, gebührt auch in Goethes „Winkelmann“ eindeutig der Vorzug gegenüber einer Moderne, die all dieser Vorzüge verlustig gegangen ist im Laufe der Geschichte. Doch in „Winkelmann“ ist eine „solche antike Natur“ wieder „erschieden“, sofern „man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann“⁴²⁰. Winckelmanns „antike Natur“ zeigt sich darin wirksam, daß sie „durch dreißig Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erschien er ganz und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne.“⁴²¹ Winckelmanns Weg gleicht in Goethes Beschreibung dem eines

⁴¹⁵ Detering, S. 43.

⁴¹⁶ Ebd., S. 44.

⁴¹⁷ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 178f.

⁴¹⁸ Vgl. Schillers „Ästhetische Erziehung“, FA 8, S. 572f. Auch in Goethes „Wilhelm Meister“ (5,3), finden sich ähnliche Ausführungen. Vgl. MA 5, S. 288ff.

⁴¹⁹ Torso-Beschreibung. In: Pfothner: Frühklassizismus, S. 179f.

⁴²⁰ Ebd., S. 180.

⁴²¹ Ebd.

Helden aus klassischen Bildungsromanen. Beiden geht es darum, das eigene Subjekt auch gegen äußere Widerstände zu entwickeln,⁴²² die Anlagen des eigenen Wesens zur Entfaltung zu bringen und so – wie Pindar sagt – zu dem zu werden, was man ist.⁴²³ Goethe begreift Winckelmanns Biographie als eine folgerichtige organische Entwicklung und sieht in ihr ein Prinzip am wirken, das sich auch in Kunst und Natur entfaltet. Winckelmann wird, so betrachtet, zum Kunstwerk.

2.4.2 Nachahmung des Unnachahmlichen

Die *Skizzen* haben noch eine Pointe: Wenn Goethe Winckelmanns Wesen als die Wiedergeburt einer echt „antiken Natur“ darstellt, so ist damit auch erfüllt, was Winckelmann selbst als den einzigen Weg, unnachahmlich zu werden, beschrieben hat, nämlich die Nachahmung der Alten. Diese aber geschieht nicht in mimetisch exakter Art und Weise, sondern ideal, genau so also, wie der Text selbst es vorführt, indem er aus Winckelmann, dem Menschen, Winkelmann oder auch W., die Figur, macht. Als Figur Goethes ist Winckelmann so die vollkommene Nachahmung des Wesens und der Kunst der Alten; ‚Winkelmann‘ ist die Nachahmung dessen, was Winckelmann als unnachahmlich bezeichnet hatte.

Die 24 Abschnitte der *Skizzen* beleuchten auf den ersten Blick zwar hauptsächlich das Leben Winckelmanns; letztlich enthalten sie aber auch eine ästhetische Theorie der Klassik – und zwar weniger in Form eines theoretischen, als vielmehr in der eines literarischen Textes, in welchem Winckelmann nicht seiner Wirklichkeit, sondern seiner „Idee“ nach gezeigt wird. Goethe kommt es darauf an, den inneren Kern seines Wesens zur Anschauung zu bringen, und dabei ist es bedeutungslos, daß eine solche Darstellung „um 1800 jedoch nur um den Preis der Verschiebung und Verdrängung des Historischen“⁴²⁴ glücken konnte. Der „Mangel an konkreter lebendiger Ausgestaltung“ und das Aussparen der „unregelmäßigen und schwachen

⁴²² Vgl. Jacobs: Bildungsroman, S. 230. „Erzählerische Darstellung des Wegs einer zentralen Figur durch Irrtümer und Krisen zur Selbstfindung und tätigen Integration in die Gesellschaft.“

⁴²³ Vgl. Pindar, II. Pythische Ode, 72, S. 98.

⁴²⁴ Jacobs: Empfindliches Gleichgewicht, S. 105f.

Züge des Winckelmannschen Charakters“ ist weniger Zeuge „unwillkürlicher Zensur“⁴²⁵, wie Angelika Jacobs meint, als vielmehr Ausdruck eines bewußten Gestaltungswillens.

2.4.3 Abschluß

Goethe selbst hat seinen Text im Rückblick mit Schillers Ableben in Verbindung gebracht und es in den „Tag- und Jahres-Heften“ für 1805 so dargestellt, als sei seine Arbeit erst nach seines Freundes Tod entstanden. Richtig ist das nicht, wie ein Brief an Schiller vom 20. April 1805 beweist: „Die drei Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns sind gestern abgegangen. Ich weiß nicht welcher Maler oder Dilettant unter ein Gemälde schrieb in doloribus pinxit. Diese Unterschrift möchte zu meiner Gegenwärtigen Arbeit wohl passen.“⁴²⁶ „Winkelmann und sein Jahrhundert“ war also bereits vollendet, als Schiller am 9. Mai starb. Goethes späterer Bericht, der zwischen Schillers Tod und der Entstehung des Textes eine Verbindung herstellt, mag bei der Frage seiner Datierung auf einem simplen Erinnerungsfehler beruhen, was bei einem Abstand von fast 20 Jahren zwischen Ereignis und schriftlicher Fixierung durchaus vorstellbar ist. Vielleicht weicht er von der faktischen Wirklichkeit aber auch darum ab, weil er – um es mit dem Begriffspaar aus der Einleitung zu den „Propyläen“ zu sagen – keine „Naturwirklichkeit“ darstellen, sondern eine tiefere „Kunstwahrheit“ ans Licht bringen wollte.⁴²⁷ In den „Tag- und Jahresheften“ schildert Goethe seinen jämmerlichen Zustand nach Schillers Tod und vor allem nach seinem eigenen Scheitern an dem Vorhaben, den „Demetrius“, den Schiller als Fragment hinterlassen hatte, zu vollenden. „[I]ch darf noch jetzt nicht an den Zustand denken in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst entsagt [...], so war ich in traurigster Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand“. Seine Arbeit an der „Farbenlehre“ und an „Rameau’s Neffen“ erinnern Goethe an Schiller, der beide Projekte noch begleitet hatte,

⁴²⁵ Ebd. S. 112.

⁴²⁶ MA 8.1, S. 999. (Goethe an Schiller am 20.4.1805).

⁴²⁷ MA 6.2, S. 20.

„und so wirkte seine Freundschaft vom Todtenreiche aus noch fort, als die meinige unter die Lebendigen sich gebannt sah. Die einsame Thätigkeit muß ich auf einen andern Gegenstand werfen. Winkelmanns Briefe, die mir zugekommen waren, veranlaßten mich über diesen herrlichen längst vermißten Mann zu denken, und was ich über ihn seit so vielen Jahren im Geist und Gemüth herumgetragen ins Enge zu bringen. Manche Freunde waren schon früher zu Beyträgen aufgefordert, ja Schiller hatte versprochen nach seiner Weise Theil zu nehmen.“⁴²⁸

Wenn später „theilnehmende Freunde Schillers Monument in Weimar vermißten“, so „mußt ich“, schreibt Goethe, „still bey mir lächeln [...]; mich wollte fort und fort bedünken, als hätt ich ihm und unserm Zusammenseyn das erfreulichste stiften können.“⁴²⁹ War der Plan, Schillers „Demetrius“ zu vollenden, auch gescheitert, so kam „Winkelmann und sein Jahrhundert“ doch zustande. Dem „Zusammenseyn“ Goethes mit Schiller ist damit durchaus ein „Monument“ gesetzt.⁴³⁰ Auch unter ihm könnte das „in doloribus pinxit“ stehen, verlor Goethe in Schiller doch einen wichtigen Freund.

„Winkelmann und sein Jahrhundert“ ist also weniger eine Kampfschrift gegen die Romantik, als vielmehr ein kunstvoller Text, der – Abschluß und Resümee einer mit Schillers Tod zu Ende gegangenen Epoche – zentrale Positionen der Weimarer Klassik in poetischer Form noch einmal bündelt. Goethes Werk ist nach dieser Zäsur kaum mehr von einer klassizistischen Programmatik geprägt. „Die Wahlverwandschaften“ und „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, der „West-östliche Divan“ und der zweite Teil des „Faust“ gehorchen anderen Paradigmen als denen, die, von Schiller und Goethe auf je eigene Art aus Winckelmanns Werk abgeleitet, für die Epoche der Weimarer Klassik Gültigkeit beanspruchen konnten. Nicht anders als Winckelmann selbst, haben auch Schiller und Goethe erfüllt, was letzterer in seinem Aufsatz „Antik und Modern“ forderte: „Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei’s.“⁴³¹

⁴²⁸ Goethe FA 17, S. 142f.

⁴²⁹ Ebd. S. 143.

⁴³⁰ Katharina Mommsen deutet „Winkelmann und sein Jahrhundert“ überzeugend als ein solches „Monument“. Vgl. S. 169ff.

⁴³¹ MA 11.2, S. 501.

VI. Literaturverzeichnis

Goethes, Schillers und Wielands Werke werden nach folgenden Ausgaben und Siglen zitiert:

1. Goethe

Frankfurter Ausgabe:

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. Frankfurt/Mail 1988ff.

Goethe FA 5 Dramen 1776-1790. Hg. v. Dieter Borchmeyer. 1988.

Goethe FA 17 Tag- und Jahreshefte. Hg. v. Irmtraut Schmid. 1994.

Goethe FA 18 Ästhetische Schriften 1771-1805. Hg. v. Friedmar Apel. 1998.

Goethe FA 19 Ästhetische Schriften 1806-1815. Hg. v. Friedmar Apel. 1998.

Goethe FA 28 Briefe Tagebücher und Gespräche. Vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775. Hg. v. Wilhelm Große. 1997.

Münchener Ausgabe:

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. München 1985ff.

MA 1.1 Der junge Goethe 1757-1775. Hg. v. Gerhard Sauder. 1985.

MA 1.2 Der junge Goethe 1757-1775. Hg. v. Gerhard Sauder. 1987.

MA 4.2 Wirkungen der französischen Revolution. 1791-1797. Hg. v. Klaus H. Kiefer, Hans J. Becker u.a. 1986.

MA 5 Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hg. v. Hans-Jürgen Schings. 1988

MA 6.2 Weimarer Klassik. 1798-1806. Hg. v. Victor Lange, Hans. J. Becker u.a. 1988.

- MA 8.1 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Hg. v. Manfred Beetz. 1990
- MA 11.1.1 Divan-Jahre, 1814-1819.Hg. v. Karl Richter und Christoph Michel. 1998.
- MA 11.2 Divan-Jahre, 1814-1819. Hg. v. Johannes John u. a. 1994
- MA 12 Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden. Hg. v. Hans J. Becker u.a. 1989.
- MA 15 Italienische Reise. Hg. v. Andreas Beyer und Norbert Miller. 1992.
- MA 16 Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Peter Sprengel. 1985
- MA 19 Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Heinz Schlaffer. 1986.

2. Schiller

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Bd. I. Gedichte und Dramen I. Hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1962.

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Bd. II. Gedichte und Dramen II. Hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1985.

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Bd. V. Philosophische Schriften. Vermischte Schriften. Mit einer Einführung von Benno von Wiese und einer Zeittafel von Helmut Koopmann. München 1968.

FA 4

Friedrich Schiller: Wallenstein. Hg. v. Frithjof Stock. Band 4 in: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann, Axel Gellhaus u.a.Frankfurt/Main 2000.

FA 5

Friedrich Schiller: Klassische Dramen. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Band 5 in: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann, Axel Gellhaus u.a. Frankfurt/Main 1996.

FA 8

Friedrich Schiller: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Band 8 in: Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann, Axel Gellhaus u.a. Frankfurt/Main 1992.

NA 26

Friedrich Schiller: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.3.1790-17.5.1794. Hg. v. Edith Nahler und Horst Nahler. Bd. 26 in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. v. Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Weimar 1992.

NA 28

Friedrich Schiller: Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796. Hg. v. Norbert Oellers. Bd. 28 in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 28. Hg. v. Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar 1969.

Friedrich Schiller: Säkularausgabe. Schillers Sämtliche Werke in 16 Bänden. Hg. v. Eduard von der Hellen. Bde. 11 u. 12. Hg. v. Oskar Walzel. Stuttgart/Berlin 1905

3. Wieland

Christoph Martin Wieland: Briefe an einen jungen Dichter. In: Von der Freiheit der Literatur. Kritische Schriften und Publizistik. Hg. v. Wolfgang Albrecht. Frankfurt/Main 1997.

Christoph Martin Wieland: Briefe der Bildungsjahre. 1. Juni 1750 - 2. Juni 1760. Hg. v. Hans Werner Seiffert. Berlin 1963.

Christoph Martin Wieland: Werke. Dritter Band. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. München 1967.

Christoph Martin Wieland: Werke. Neunter Band. Der goldne Spiegel, Singspiele und kleine Dichtungen. 1772-1775. Hg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. Berlin 1931.

Sonstige Literatur

Adelung, Johann: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Bd. 1. Wien 1811.

Alt, Peter André: Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie. 2 Bde. München 2000.

Bordt, Michael: Platon. Freiburg 2004.

Boyle, Nicholas: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Bd. I 1749-1790; Frankfurt/Main 2004.

Cicero, Marcus Tullius: Tusculanae Disputationes. I., II., V. With Introduction and Notes by H.C. Nutting. Boston 1909.

Colonna, Giovanni/Donati, Mario: Vatikanische Museen. München 1962.

Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 1994.

Dönike, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806. Berlin/New York 2005.

Euripides: Iphigenie bei den Taurern. Übersetzt von J.J.C. Donner. Nachwort und Anmerkungen von Hans Strohm. Stuttgart 2007.

Fridrich, Raimund M.: „Sehnsucht nach dem Verlorenen“. Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption. Bern 2003.

Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, Longin; Düsseldorf/Zürich 2003.

Geese, Uwe: Antike als Programm – Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. In: H. Beck und P.C. Pol (Hg.): Natur und Antike in der Renaissance. Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt/Main 5.12.1985 bis 2.3.1986.

Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte u.a. Bd. 4/2. Personen, Sachen, Begriffe. Hg. v. Hans Dieter Dahnke und Regine Otto. Stuttgart/Weimar 1998.

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon (...). Leipzig 1770.

Heinz, Jutta (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2008.

Heinze, Anton: Rom und Latium. Baudenkmäler und Museen. Dritte erweiterte Auflage. Stuttgart 1997.

Heres, Gerald: Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns. Berlin/Leipzig 1991.

Holtzhauer, Helmut (Hrsg.): Johann Wolfgang Goethe. Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Mit einer Einleitung und einem erläuterndem Register. Leipzig 1969.

Irrlitz, Gerd (Hrsg.): Kant-Handbuch. Leben und Werk. Stuttgart/Weimar 2002.

Jacobs, Angelika: Empfindliches Gleichgewicht. Zum Antike-Bild in Goethes „Winckelmann und sein Jahrhundert“, in: Goethe-Jahrbuch 2006, hrsg. v. Werner Frick (u.a.). Göttingen 2006.

Jacobs, Jürgen: Bildungsroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin/New York 1997.

Jeßing, Benedikt u.a. (Hrsg.): Metzler Goethe-Lexikon. Personen, Sachen, Begriffe. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar 2004.

Justi, Carl: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 3 Bde. Zweite durchgesehene Auflage. Leipzig 1898.

Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. In: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften. Band IV. Berlin 1968.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main 1974.

Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart 1998.

Krüger, G.T.A.: Des Q. Horatius Flaccus Sämtliche Werke. Für den schulischen Gebrauch erklärt. Zweiter Teil. Satiren und Episteln. Leipzig 1894.

Kunz-Saponaro, Susanne: Rom und seine Künstler. Darmstadt 2008.

Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen ²2003.

Leppmann, Wolfgang: Winckelmann: ein Leben für Apoll. Berlin 1996.

Mann, Thomas: Versuch über Schiller. In: Thomas Mann. Essays Band 6. 1945-1955. Meine Zeit. Hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/Main 1997.

Meixner, Horst: „Ein Wald von Statuen“. Zur Wirkungsgeschichte des Mannheimer Antikensaals. In: Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769-1803. Ausstellung des Archäologischen Seminars der Universität Mannheim (22.11. - 10.12.1982); hg. v. Wolfgang Schiering; Mannheim 1984.

Mommsen, Katharina: Kein Rettungsmittel als die Liebe. Schillers und Goethes Bündnis im Spiegel ihrer Dichtungen. Göttingen 2010.

Mülder-Bach, Inka: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert. München 1998.

Mülder-Bach, Inka: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz *Über Laokoon*. In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/laokoon_muelderbach.pdf (Stand: 31. März 2012).

Müller, Reinhard: Volkmann, Joahann Jakob. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Begründet von Wilhelm Kosch, forgef. v. Carl Ludwig Lang. Bd. 26, hrsg. v. Konrad Feilchenfeldt u. Hubert Herkommer. Zürich/München 1968ff.

Osterkamp, Ernst: ‚Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit‘. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Ostfildern 1994.

Osterkamp, Ernst: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der Geschichte der Kunst des Altertums. Text und Kontext. In: *Il cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Hg. v. Matthias Winner, Bernard Andreae und Carlo Pietrangeli. Mainz 1998.

Pindar: Oden. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt. Stuttgart 2007.

Platner, Ernst: Anthropologie für Ärzte und Weltweise. Erster Teil. Mit einem Nachwort von Alexander Kosenina. Hildesheim/Zürich/New York 1998

Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. In: *Bibliothek der Kunstliteratur*. Hg. v. Gottfried Boehm und Norbert Miller. Bd. 2. Frankfurt/Main 1995.

Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Klassik und Klassizismus. In: *Bibliothek der Kunstliteratur*. Hg. v. Gottfried Boehm und Norbert Mitter. Bd. 3. Frankfurt/Main 1995.

Riedel, Manfred: Kunst als „Auslegerin der Natur“. Naturästhetik und Hermeneutik in der klassischen deutschen Dichtung und Philosophie. Köln/Weimar/Wien 2001.

Riedel, Volker: Antikenrezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2000.

Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel 1971ff.

Schlaffer Heinz: Essay. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin/New York 1997.

Schlegel, August Wilhelm: Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss. In: Athenäum, Bd. II, 1799. Reprint. Darmstadt 1992.

Safranski, Rüdiger: Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München 2004.

Schrader, Monika: Laokoon – „eine vollkommene Regel der Kunst“. Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe. Hildesheim 2005.

Schwinge, Ernst-Richard: Schiller und die griechische Tragödie. In: Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e.V. Hamburg. Jahrgang 23. 2005. Heft 3. Hamburg 2006

Shakespeare, William: Romeo und Julia. In: Shakspeare's dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Erster Theil. Berlin 1797.

Uhlig, Ludwig: Schiller und Winckelmann. In: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. Folge 8. Berlin/Weimar 1985.

Vergil: Aeneis. Hg. v. Johannes Götte. Lateinisch-Deutsch. München 1988.

Voßkamp, Wilhelm: Winckelmann, Johann Joachim. In: Goethe-Handbuch. Hg. v. Bernd Witte u.a. Bd. 4/2. Personen, Sachen, Begriffe. Hg. v. Hans Dieter Dahnke und Regine Otto. Stuttgart/Weimar 1998.

Wangenheim, Wolfgang von: Der verworfene Stein. Winckelmanns Leben. Berlin 2005.

Wilpert, Gero von: Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen. Stuttgart 1958.

Wünsche, Raimund: Der Torso. Ruhm und Rätsel. Ausstellungskatalog der Staatlichen Antikensammlungen und der Glyptothek München in Zusammenarbeit mit den Vatikanischen Museen in Rom. München 1998.

VI. Erklärung

Der Unterzeichnete versichert, daß er die vorliegende schriftliche Hausarbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die von ihm angegebenen Hilfsmittel benutzt hat. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, wurden in jedem Fall unter angaben den Quellen (einschließlich des World Wide Web und anderer elektronsicher Text- und Datensammlungen) kenntlich gemacht.

Saint Louis, am 1. April 2012

Christian Gohlke