



Das Land der Griechen mit der Seele suchend

Antikerezeption im Kontext der Weimarer Klassik



Stadtmuseum

Schloss Tiefurt

Wielandgut Oßmannstedt
S. 15

Wittumpalais

Stadtschloss Weimar (Schlossmuseum)
S. 16, 20, 22

Schillers Wohnhaus

Pompejanische Bank
S. 9

Goethe-Nationalmuseum (Ausstellung und Wohnhaus)
S. 8

Goethes Gartenhaus
S. 14

Fürstengruft

Römisches Haus
S. 10, 21



Das Land der Griechen mit der Seele suchend

Antikerezeption im Kontext der Weimarer Klassik

- 2 Einleitung
- 7 Reisen nach Italien – Souvenirs im Gepäck**
- 8 Goethes »erste Liebschaft« in Rom**
Kolossalbüste der Juno Ludovisi in Goethes Wohnhaus
- 9 Anna Amalias Erinnerungen**
Pompejanische Bank im Park an der Ilm
- 10 Ideen für den Baumeister**
Römisches Haus im Park an der Ilm
- 13 Sehnsucht oder Selbstdarstellung? Funktionen der Antikerezeption**
- 14 Iphigenie verkörpert Menschlichkeit**
Manuskript der *Iphigenie auf Tauris* in Goethes Gartenhaus
- 15 Ein Dichter stilisiert sich selbst**
Gutshof und Parkanlage des Wielandguts Oßmannstedt
- 16 Der Herzog demonstriert Macht**
Gentzsches Treppenhaus im Schlossmuseum Weimar
- 19 Was ist schön? Kunstverständnis vor antikem Hintergrund**
- 20 Winckelmann benennt Vorbilder**
Porträt Winckelmanns im Schlossmuseum Weimar
- 21 Goethe verarbeitet Enttäuschungen**
Römisches Haus im Park an der Ilm
- 22 Tischbein setzt Maßstäbe**
Tischbeins *Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor*
im Schlossmuseum Weimar
- 24 Literaturverzeichnis

Einleitung

Im Jahr 2004 kam der Hollywood-Film *Troja* des deutschen Regisseurs Wolfgang Petersen in die Kinos. Er erzählt von Helena (Diane Kruger), der schönen Frau des Königs Menelaos (Brendan Gleeson), die mit ihrem Geliebten Paris (Orlando Bloom) nach Troja flieht und damit einen langjährigen Krieg auslöst. Den Stoff für den Film lieferte die *Ilias*, ein Werk des antiken Dichters Homer. Die Filme *Alexander* (Regie: Oliver Stone, 2004) und *Gladiator* (Regie: Ridley Scott, 2000) brachten das Leben Alexanders des Großen sowie die Zeit des Kaisers Marc Aurel auf die Leinwand.

Die aktuelle Rezeption des Altertums zeigt sich überaus vielfältig: Nicht nur Filme, sondern auch Computerspiele und Comics handeln von antiken Feldherren, von Göttern oder Helden aus der Mythologie. Sie greifen in ihren Stoffen auf das gesamte Altertum zurück, von der Herausbildung der griechischen Staatenwelt im 1. Jahrtausend v. Chr. bis zum Ende des Römischen Reichs um 600 n. Chr.

Wenn Johann Wolfgang von Goethe sich um 1800 auf eine für ihn vorbildliche Antike mit einer überzeitlich gültigen Kultur berief, so hatte er vorzugsweise einen klar abgegrenzten Zeitraum im Blick: die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., in welcher der Stadtstaat (oder die »Polis«) Athen eine außerordentliche kulturelle Blüte erlebte, enorm Wohlstand erlangte und zur politisch führenden Macht in Griechenland aufstieg. Dieses sogenannte Perikleische Zeitalter brachte nicht nur die Staatsform der Demokratie, sondern auch herausragende kulturelle Leistungen hervor. Sie umfassten Geschichtsschreibung ebenso wie Philoso-

phie, Architektur, Bildhauerei und Literatur. Bis in unsere heutige Zeit wird dieser Ausschnitt der Antike weithin als Grundlage der europäischen Kultur verstanden. Damit einher gehen jedoch oft auch eine Verklärung und Idealisierung, die kritische Perspektiven ausschließen.

Rückgriff auf Vergangenes

Die Auseinandersetzung mit antiker Kunst und Literatur durchzieht die neuzeitliche Kulturgeschichte auf unterschiedliche Weisen. Einige Epochen verdanken sogar ihre Benennung dem intensiven Umgang mit der antiken Kultur, so etwa die Renaissance als »Wiedergeburt« der Antike im 15. und 16. Jahrhundert. Eine erste Rückbesinnung auf das Altertum erfolgte bereits in der Antike selbst: im Augusteischen Zeitalter. Die Römer waren zu dieser Zeit, also am Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, zwar politisch äußerst erfolgreich, ihr kulturelles Leben jedoch lag brach. So nahmen sie sich die griechische Kunst als Vorbild: Deren Stilelemente sollten nachgeahmt und neu kombiniert werden, um die eigene Kunst zu befördern.

Mit der bereits erwähnten »Wiedergeburt« der Antike sollte dann im Zeitalter der Renaissance das Mittelalter überwunden werden. Dafür war eine Unterscheidung von griechischer und römischer Antike unerheblich. Man entwickelte das Bild einer einheitlichen vorchristlichen Welt, die – durchaus normativ – als Orientierung für die neue moderne Welt dienen sollte.

Diese Sichtweise wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit der *Querelle des anciens et des modernes* in Frage gestellt, als die Verfechter eines als vorbildlich anzusehenden Altertums und ihre Kritiker in Streit gerieten. Letztere vertraten die Ansicht, dass die starre Orientierung am Althergebrachten produktive Neuerungen in der Kunst geradezu lähme und ersticke. Erst die Aufklärung löste diesen Konflikt, indem sie der Moderne einen eigenen Wert zuerkannte – ebenso wie der Antike. Zudem gewann die Altertumswissenschaft im späten 18. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung, so dass die Antike wieder stärker in den Blick rückte. Antike Stätten wurden nicht nur für die Forschung erschlossen, sondern entwickelten sich auch zu einem festen »touristischen« Programmpunkt. Die systematischen Ausgrabungen der beiden Städte Pompeji und Herculaneum, die durch einen Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 n. Chr. verschüttet worden waren, weckten großes Interesse; auch die Ruinen von Paestum feierten im 18. Jahrhundert eine regelrechte Wiederentdeckung.

A. Chichi: Korkmodell des Konstantinbogens in Rom, Ende 18. Jh.



Die zunehmend intensive Beschäftigung mit der Antike erfuhr im ausgehenden 18. Jahrhundert die unterschiedlichsten Ausprägungen: Während sich das antike Rom als streitbarer Staat zu einem festen Bezugspunkt etwa für das nachrevolutionäre Frankreich entwickelte, wandte man sich in Deutschland vorwiegend der griechischen Antike zu. Als Wegbereiter der deutschen Antikerezeption im 18. Jahrhundert kann Johann Joachim Winckelmann gelten, wenngleich auch dem Neuhumanismus – etwa mit Wilhelm von Humboldt – eine zentrale Bedeutung für das wachsende Interesse an antiker Literatur und Sprache für die Bildung in Deutschland zukommt.

Idealbild Griechenland

Winckelmann bemüht sich in seinen kunsttheoretischen und kulturgeschichtlichen Schriften immer wieder darum, die griechische Kunst nicht als isoliertes Phänomen, sondern im Zusammenhang mit verschiedenen Einflussfaktoren zu betrachten. So sucht er die Voraussetzungen dieser kulturellen Blüte in ihrem gesellschaftlichen und historischen Kontext zu ergründen und benennt politische Freiheit, anregende gesellschaftliche Verhältnisse, Erziehung und ein angenehmes Klima als Grundbedingungen. Er versteht die »schöne Kunst« ganzheitlich als musterhaften Ausdruck eines humanen Menschenbildes. In der Antike – so Winckelmann – hätten sich Natur und Kultur im Einklang befunden; das Altertum verkörpere daher das Ideal menschenwürdigen Lebens. Diese Idealwelt setzt er der eigenen, als unzulänglich empfundenen Lebensrealität entgegen, der Schönheit und Harmonie verloren gegangen seien. Mit der Formel der »edlen Einfalt und stillen Größe« empfiehlt er 1755 in seinem Werk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* die antike Kunst als normatives Muster und Leitbild.

Winckelmann bezieht sich dabei stets auf die Hochblüte der Polis Athen. Mit seinen Betrachtungen begründet er die Hinwendung zu einer utopisch-idealisierten griechischen Antike und stößt zugleich eine neue Diskussion um das Schöne in der Kunst an. Maßgeblich trägt er dazu bei, dass sich der Klassizismus im ausgehenden 18. Jahrhundert in weiten Bereichen und an vielen Orten etabliert: in Architektur, Literatur und bildender Kunst; in München, Weimar und Berlin.

Die nachdrückliche Orientierung an der athenischen Polis ist vor dem Hintergrund der schwierigen politischen Situation in Deutschland zu sehen, das zur damaligen Zeit



J. H. W. Tischbein: Anna Amalia in Pompeji, 1789

aus einer Vielzahl von Klein- und Kleinststaaten besteht. Sie werden als absolutistische Herzogtümer geführt, in denen das Bürgertum nur über geringe politische Macht verfügt, so dass es im Nachklang der Französischen Revolution immer wieder zu revolutionären Bestrebungen und Unruhen kommt. Zugleich beginnt sich die moderne arbeitsteilige Gesellschaft herauszubilden; sie verunsichert die Menschen, die eine Entfremdung von sich selbst beklagen. In diesem Empfinden sucht man um 1800 nach einem Vorbild, das Ganzheitlichkeit und Natürlichkeit des Lebens einschließt. Dabei erhofft man sich Halt in der Kultur, die einen ausgleichenden Weg ohne gewaltsame Veränderungen ermöglichen soll. Auf dieses Bedürfnis nach Orientierungsmustern antwortet vor allem die Klassik, zum Teil aber auch die Romantik, indem sie aus dem oben beschriebenen Bild von der griechischen Antike Idealvorstellungen wie Harmonie und Humanität ableiten.

Zugrunde liegt ein triadisches Geschichtsmodell, das die eigenen Wünsche auf Vergangenes projiziert: Der als mangelhaft empfundenen Gegenwart wird eine ideale Vergangenheit gegenübergestellt, deren Verhältnisse es in einer (utopischen) Zukunft wiederherzustellen gilt. Diese Gedankenfigur ist also im 18. Jahrhundert als Reaktion auf die als krisenhaft erlebte Gegenwart zu verstehen. Sie birgt jedoch ein grund-



J. H. W. Tischbein: Das verfluchte zweite Kissen, 1787

legendes Dilemma: Es wird eine produktive Nachahmung der Antike gefordert, obwohl ihr Vorbildliches Ideal doch zugleich als unerreichbar gilt.

Besonders augenfällig werden die skizzierten Bedingungen in der kleinen Residenzstadt Weimar, die um 1800 gerade einmal 7 000 Einwohner hat. Die hier entwickelten Konzepte in Kunst und Literatur reagieren deutlich auf eine fehlende politische Einheit und auf die als bedrohlich empfundenen revolutionären Stimmungen. In einem engen Verständnis umfasst die sogenannte Weimarer Klassik lediglich die Zusammenarbeit Johann Wolfgang von Goethes mit Friedrich von Schiller in den Jahren 1794 bis 1805. Sie kann jedoch nicht isoliert von der Universitätsstadt Jena und dem deutschen wie internationalen kulturellen Schaffen betrachtet werden.

Weimarer Klassik

Eine wichtige Grundlage für die Antikerezeption in Weimar, aber auch weit darüber hinaus, legt Christoph Martin Wieland, der im Jahr 1772 nach Weimar gekommen war. Mit seinen von ihm meist ausführlich kommentierten Übersetzungen antiker Werke, etwa der Schriften von Euripides oder Horaz, trägt er entscheidend zur Verbreitung der lateinischen und griechischen Dichtung im deutschen Sprachraum

bei. Zugleich verarbeitet er in seinen eigenen Werken antike Stoffe. Wieland stellt sich freilich nicht in eine direkte Tradition Winkelmanns, sondern reflektiert neben der griechischen auch die römische Antike. Er entwickelt einen kritischeren Klassizismus, indem er auch die Unvollkommenheit des antiken Menschen in den Blick nimmt. Gleichzeitig hegt er zeitlebens große Sympathien für die Antike, in der er jedoch weniger Vorbilder für seine Gegenwart als vielmehr Parallelen zur aktuellen Zeit sucht. Dieses Bestreben bestimmt sein gesamtes literarisches Schaffen, vor allem seine Konzepte von Humanität und Weltbürgertum.

Goethe, der sich wenige Jahre nach Wieland 1775 in Weimar niederlässt, beschreitet einen anderen Weg. Besonders die Zeit nach seiner Italienreise, die ihm zwischen 1786 und 1788 die kulturellen Zeugnisse der römischen wie der griechischen Welt unmittelbar vor Augen geführt hat, steht ganz im Zeichen einer Auseinandersetzung mit der Antike. Sie prägt sein Schaffen jedoch nicht nur im literarischen Bereich; beständig erweitert Goethe auch seine umfassende Sammlung antiker Kunst, insbesondere mit Abgüssen und Zeichnungen von Originalen. Vor allem aus der Betrachtung griechischer Kunst leitet er in Anlehnung an Winkelmann eine grundsätzliche Vorbildhaftigkeit des antiken Lebens ab.

Aus dieser Vorstellung entwickelt er seine Kunsttheorie, die er zudem mit seinen naturwissenschaftlichen Studien verbindet. So gelangt er zu der Auffassung, dass weder die Nachahmung der antiken Kunst noch die bloße Nachbildung der Natur allein ausreichend sei. Wesentlich erscheint ihm vielmehr, das allen Dingen zugrunde liegende Prinzip zu erkennen und der Natur in der Kunst gleichsam eine zweite, vollkommene Gestalt zu verleihen. Nachdrücklich bemüht er sich, diese ästhetischen Auffassungen im Kunstschaffen seiner Zeit zu verankern. Letztlich kommt er jedoch zu der Einsicht, dass die griechische Idealkultur nicht wieder einzuholen sei, und beginnt sich daher nun für eine mögliche Vermittlung zwischen Antike und Moderne zu interessieren. Dieses Interesse spiegelt sich vor allem in seinem Drama *Faust II* wider, wenn etwa Faust als mittelalterlich-moderner Feldherr der antiken Helena begegnet. Goethes Auseinandersetzung mit der Antike ist dabei nicht frei von gewissen Diskrepanzen zwischen seinen theoretischen Forderungen und seiner eigenen Dichtung und verändert sich im Laufe seines Lebens grundlegend.

Schiller akzeptiert schon früh die Unwiederholbarkeit der antiken Kunst, die auch ihm als vollkommen gilt. Während seiner ersten Jahre in Weimar (1788/89) erkennt er, welchen Stellenwert die Kenntnis der Antike im Dichterkreis um Goethe und Wieland einnimmt, und wird so zu einer erneuten Beschäftigung mit ihr angeregt. Nun beginnt er, über seine bisherige Anschauung antiker Kunstwerke hinaus auch antike Literatur in deutschen Übersetzungen zu lesen. In diesem Prozess entwickelt er seine Vorstellung von der Schönheit als erstrebenswertem Ideal, das in der griechischen Gesellschaft verwirklicht gewesen sei und somit auch Ziel einer ästhetischen Erziehung der eigenen Zeit sein müsse. In dem Gedicht *Die Götter Griechenlandes* stellt er der aus seiner Sicht zerrissenen Welt seiner Gegenwart mit ihrer seelenlosen Natur eine (vergangene) »Goldene Zeit« gegenüber, in der die Welt von der Natur beseelt sowie Irdisches und Himmlisches miteinander vereint gewesen seien. Dabei zeigt sich ein deutlicher Unterschied zu Goethe: Wo dieser in den Griechen alle idealen Eigenschaften des Menschen verkörpert sieht, geht es Schiller um einen harmonischen Ausgleich von Widersprüchen zwischen Sinn und Geist, Vernunft und Natur, Mensch und Gott.

Beiden Dichtern gemein ist jedoch die entschiedene Überzeugung, dass Kunst eine Relevanz für die Gesellschaft haben müsse. Sie wollen die Menschen durch die Kunst erziehen



Laoköon-Gruppe, Gipsabguss 19. Jh., nach antiker Vorlage

und entwickeln ein Bildungsideal, das wesentlich auf dem Konzept der Humanität beruht. Wenn sie auch kein klassizistisches Programm verfassen, das ihre Überzeugungen geschlossen wiedergibt, so verfolgen sie doch gemeinsam ein ästhetisches Konzept, in dem das ideale bzw. idealisierte Griechenland stets präsent ist. Der Rückbezug auf die Antike befördert die Idee vom »ganzen Menschen«, der das »allgemein Menschliche« vertritt. Klassik und Bildung sind so in ihrem Verständnis untrennbar miteinander verbunden.

Bereits während der 1790er Jahre problematisieren insbesondere junge Autoren das idealisierte Bild der Antike, indem sie auch »nicht-klassische« Phänomene wie Gewalt und zerstörerische Leidenschaft in ihre Betrachtungen einbeziehen. Andere wiederum wenden sich verstärkt dem Christentum zu und erklären nicht das Perikleische Zeitalter Athens, sondern das katholische Mittelalter zu einer idealen Epoche der Menschheitsgeschichte. Während des 19. Jahrhunderts führen schließlich die historischen und gesellschaftlichen Ereignisse zu einer allmählichen Abkehr von der idealisierenden Antikerezeption im Gefolge Winckelmanns und Goethes.



Reisen nach Italien

Souvenirs im Gepäck

*Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rat, durchblättr' die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuss.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.*

Johann Wolfgang von Goethe: Römische Elegie V

Römisches Lebensgefühl, neue Freundschaften und antike Kunst – Johann Wolfgang von Goethe tauchte während seiner zweijährigen Italienreise von 1786 bis 1788 intensiv in die mediterrane Kultur ein und ließ seine Erlebnisse in zahlreiche literarische Werke, unter anderem in die *Römischen Elegien*, einfließen. Der Dichter hatte Weimar im Jahr 1786 fast fluchtartig verlassen, um sich von seinen zunehmend als Belastung empfundenen Ministerpflichten befreien zu können. In Italien wollte Goethe wieder Muße für seine schöpferische Tätigkeit finden und »den heißen Durst nach wahrer Kunst« stillen, wie er in einem Brief an Herzog Carl August erklärte (15. Jan. 1788). Er suchte insbesondere die Begegnung mit den antiken Kunstwerken, die er zuvor nur aus den Beschreibungen Winckelmanns, wie dessen *Geschichte der Kunst des Altertums*, oder von Abbildungen her kannte: etwa den *Apoll von Belvedere* oder die *Laokoon-Gruppe*. Goethe hielt sich nicht nur in Rom auf, sondern besuchte auch die antiken Stätten Pompeji, Herculaneum und Paestum. Auf Sizilien vertiefte er seine Begegnung mit der griechischen Kultur weiter; Griechenland selbst konnte zu dieser Zeit aufgrund der türkischen Besatzung kaum bereist werden.

Als Goethe im Juni 1788 nach Weimar zurückkehrte, hatte er sich bereits entschlossen, fortan dem Kunstschaffen absolute Priorität einzuräumen: Seine literarische Produktivität war wieder hergestellt, die Basis für sein künftiges klassizistisches Konzept gelegt. Bereits in Italien vollendete Goethe sein erstes Drama in »klassischer« Form: die *Iphigenie auf Tauris*. In Weimar verfasste er sodann auch Lyrik im antiken Versmaß (zum Beispiel die *Römischen Elegien*) und entwarf gemeinsam mit dem Architekten Johann August Arens das Römische Haus im Weimarer Park. Die Sammelstücke, Erinnerungen und Ideen, die er aus Italien mitgebracht hatte, bereiteten den Boden für die Ausbildung der Weimarer Klassik mit ihrer Ausrichtung auf eine antike Welt.

Goethes Begeisterung für Italien lässt sich in einem größeren zeitgenössischen Kontext verankern: War Italien als Ort schon seit dem frühen 17. Jahrhundert ein wichtiger

Bezugspunkt der Weimarer Kultur, so vermittelte der Italiener Christoph Joseph Jagemann zu Goethes Zeiten hier auch die italienische Sprache, Kultur und Lebensart. Die von Jagemann herausgegebene italienischsprachige Zeitschrift *Gazzetta di Weimar* (1787–1789) bezeugt dieses ausgeprägte Interesse auf eindrucksvolle Weise. Doch nicht nur in Weimar war Italienisches populär, vielmehr hatten sich mehrere bedeutende italienische Städte zu obligatorischen Stationen auf der sogenannten Grand Tour von Adligen und zunehmend auch Bürgerlichen entwickelt. So könnte Goethe schon durch die Erzählungen und Souvenirs seines Vaters, die dieser von seiner Bildungsreise 1739 mitgebracht hatte, angeregt worden sein. Italien jedenfalls ist schon zu seinen Frankfurter Kinderzeiten durch Spielzeuge, Kupferstiche und mündliche Erzählungen stets präsent.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Goethes Briefe aus der Ferne ebenso wie seine enthusiastischen Berichte wohl auch anderen einen letzten Anstoß zu eigener Reise gegeben haben: Anfang August 1788 brach Johann Gottfried von Herder von Weimar nach Italien auf, eine Woche später folgte die Herzogin Anna Amalia. Sie führte ebenso wie ihre Hofdame Luise von Göchhausen Reisetagebücher, die von großem Interesse an der Kunst der Antike und der Renaissance zeugen. Doch trug ihre Fahrt nicht nur den Charakter einer enzyklopädischen Studienreise; Anna Amalia genoss darüber hinaus auch das italienische Leben, nahm zahlreiche gesellschaftliche Verpflichtungen wahr und erfreute sich an geselligen Zusammenkünften. Ihrer Reisegesellschaft schloss sich auch Herder an, dennoch kehrte er enttäuscht nach Weimar zurück. Er erlebte sich als Nordeuropäer, der dem südlichen Land nicht viel abgewinnen konnte. Christoph Martin Wieland und Friedrich von Schiller, die beiden anderen Dichter des »Weimarer Vierecks«, traten die Reise erst gar nicht an. Sie haben Italien nie gesehen.

↪ J. G. Schütz: Italienische Reisegesellschaft Anna Amalias, 1789

Goethes »erste Liebschaft« in Rom

Mit ihren gerundeten Wangen, den weichen Lippen und den sanft geschwungenen Augenbrauen verkörpert die Büste der Juno Ludovisi den klassizistischen Stil der frühen Kaiserzeit. Vor allem aber beeindruckt sie durch ihr gewaltiges Format. Die mehrfache Lebensgröße verleiht ihr gemeinsam mit den symmetrischen Gesichtszügen eine ruhige Monumentalität, die schon Goethe in ihren Bann gezogen hat.

Goethe begegnete der Originalbüste aus Marmor erstmals in der römischen Villa Ludovisi. Rückblickend bezeichnete er sie als »meine erste Liebschaft in Rom« (Brief an Charlotte von Stein, 6. Jan. 1787). Die Juno Ludovisi galt Goethe als Symbol der ihn stets aufs Neue inspirierenden antiken Kunst. Eine gänzlich neue Entdeckung war die Büste für ihn freilich nicht, denn sie war ihm durch die Beschreibungen Winckelmanns längst bekannt. Dessen ungeachtet übte der unmittelbare Anblick eine überwältigende Wirkung auf Goethe aus. Winckelmann und auch Johann Heinrich Füssli hatten das Kunstwerk durch ihre Aufsätze populär gemacht und ihm damit große Resonanz beschert. Lange Zeit war es in Privatgemächern verschlossen und eine Besichtigung daher nicht ganz einfach; so merkte auch Goethe an, dass er die Büste nur ausnahmsweise habe sehen dürfen. Überhaupt besuchte Goethe während seiner Aufenthalte in Rom ausgiebig die Museen der Stadt. Vieles, was er nur aus Beschreibungen, »Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten in Gips und Kork« kannte (Brief an den Freundeskreis in Weimar, 1. Nov. 1786), wollte er hier im Original betrachten.

Goethe war im Oktober 1786 in Rom angekommen und sogleich in die Wohnung des deutschen Malers Johann



Wilhelm Heinrich Tischbein am Corso eingezogen. Er schloss sich der deutschen Künstlerkolonie an, die sich in Rom zusammengefunden hatte; Tischbeins Skizzen aus dieser Zeit lassen die Freizügigkeit und Zwanglosigkeit im Zusammenleben der Künstler erahnen. Eine dieser Zeichnungen, *Das verfluchte zweite Kissen*, zeigt Goethes Zimmer, in dem er eine Kopie vom vorderen Teil des Junokopfs aufgestellt hatte. Neben dem geselligen Zusammenleben profitierte Goethe insbesondere von der großen Fachkenntnis seiner Freunde. In ihrer Begleitung machte er sich auf, um die römischen Museen mit ihren antiken Kunstwerken zu ergründen. Besonders herzlich entwickelte sich – zumindest zu Beginn – die Freundschaft zu Tischbein selbst, der nicht nur Goethes Zeichenlehrer, sondern auch sein Stadt- und Kunstführer wurde: »Gemälde und Statuen zu sehen hilft mir [...] Tischbeins

Künstler Auge« (Brief an Carl August, 3. Nov. 1786).

Vor seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1788 verschenkte Goethe seinen Teilabguss der Juno an die Malerin Angelika Kauffmann. Die Maske war wohl zu groß und zu schwer, um als Souvenir im Reisegepäck verstaut zu werden. Lange Zeit später aber sollte die Büste doch noch Einzug in Goethes Weimarer Wohnhaus halten, wo sie bis heute steht: 1823 schenkte ein Berliner Staatsrat Goethe eine neue Kopie, diesmal einen Vollabguss. Solche großformatigen Kopien der Juno wurden auch an anderen Orten in Deutschland aufgestellt; kleinere, handlichere Abgüsse fanden ebenfalls Verbreitung. Selbst wenn der Kopf heute nicht als Juno, sondern als Porträt der Mutter eines römischen Kaisers gilt, lässt sich die Bewunderung für die Figur doch noch immer nachvollziehen.

Anna Amalias Erinnerungen

Halbkreisförmig lädt die Bank im Weimarer Ilmpark zum Ausruhen ein; Löwenfüße und Löwenköpfe zieren ihre seitlichen Armstützen. Als die Bank im Jahr 1799 aufgestellt wurde, markierte sie den zentralen Eingang zum Park. Schräg gegenüber, am Haus der Frau von Stein, hatte man bereits 1794 eine Orangerie aus Lorbeerbäumen errichtet, zwei Jahre später wurde in der Nähe ein Brunnen mit der antiken Ildefonso-Gruppe aufgestellt. Mit ihrem Rückbezug auf die antike Stadt Pompeji fügte sich die Bank gut in das italienische Flair ihrer Umgebung ein. Das Original, dessen lateinische Inschrift es als Grabmal der Venus-Priesterin Mammia ausweist, besichtigte Anna Amalia während ihrer Italienreise. Nach ihrer Rückkehr ließ sie es für den heimischen Park nachfertigen.

Im Alter von 50 Jahren hatte sich die Herzogin Anna Amalia einen lange gehegten Wunsch erfüllt, indem sie zu ihrer großen Italienreise aufbrach. Im

Gegensatz zu Goethe reiste und residierte sie jedoch standesgemäß – mit entsprechenden Folgen für die Reisekosten. Über Verona gelangte sie zunächst nach Rom, wo neben deutschsprachigen Künstlern und Mitgliedern der höheren Gesellschaft auch der Altertumsforscher Aloys Hirt an ihren Geselligkeiten teilnahm. Er begleitete die Herzogin zu den Zeugnissen der verschiedenen Epochen in der Stadt. Gerade die Antike hatte es Anna Amalia angetan: »die Ruinen der Kaiserpaläste, die Triumphbögen, die Bäder, die Aquädukte, das alles erfüllte einen mit Respekt und Verehrung für die Alten; die schönen Altertümer, die man in den Galerien und den Kabinetten findet, [...] ein wahrer Hochgenuss« (Brief an Friedrich August von Braunschweig-Oels, 24. Okt. 1788).

Auf solche Besichtigungen war sie bestens vorbereitet, kannte sie doch die bedeutende Antikensammlung ihres Onkels Friedrich des Großen ebenso

wie Goethes Leidenschaft für antike Skulpturen. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* diente ihr vermutlich als Reisebegleiter durch die Stadt. Vorwiegend verbrachte die Herzogin ihre Zeit jedoch im Süden Italiens. Hatten schon die Kunstschatze Roms sie begeistert, so beeindruckten die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum sie noch tiefer. Anna Amalia brachte zahlreiche Souvenirs aus Italien mit zurück in die Heimat. In ihrer Vasensammlung etwa findet sich eine Vielzahl von Gefäßen mit antiken Motiven; sie kaufte Kopien von Kunstwerken, Notenabschriften und Fächer mit entsprechendem Schmuck. Zudem hielt die von ihr erworbenen Grafiken ihre Erinnerungen an antike Bauwerke und italienische Landschaften, zugleich aber auch an Künstler, die sie in Italien kennen gelernt hatte, in der Weimarer Heimat lebendig.

Im Süden Italiens ließ sich Anna Amalia von Johann Wilhelm Heinrich Tischbein malen. Solche »Reiseporträts« waren damals in adeligen Kreisen weit verbreitet. Sie zeigen die Reisenden ganz selbstverständlich im Einklang mit der ihnen fremden Umgebung. Anna Amalia ließ sich auf der Bank der Priesterin Mammia vor pompejanischer Kulisse darstellen und verlieh damit ihrer Antikeverehrung programmatischen Ausdruck. Einige Jahre nach der Rückkehr aus Italien ließ diese Hochschätzung der Antike in ihr den Entschluss reifen, eine Kopie des Grabmals in Weimar zu errichten. Hinter diesem Nachbau wurden schon früh Pflanzkübel mit mediterranen Gewächsen aufgestellt. So hielt der Ort eine zweifache Erinnerung aufrecht: an Italien ebenso wie an die Begegnung mit der Antike.



Ideen für den Baumeister

Hoch auf der Kante eines Steilhangs thront das Römische Haus über dem Weimarer Ilmpark. Dort bot es seinem einstigen Eigentümer Herzog Carl August eine weite Aussicht. Er betrat das Gebäude mit seinen Gästen über eine Vorhalle, die bis heute von vier Säulen getragen wird. Dieser architektonische Anklang an die Antike war Programm. Ihn schrieb Carl August schon in der Urkunde zur Grundsteinlegung im Jahr 1792 fest: Er wünsche

ich mit« (Brief an Carl August, 27. Mai 1787). Insbesondere die Tempelfront des Römischen Hauses verweist auf die Tradition italienischer Villen, die der italienische Baumeister Andrea Palladio im ausgehenden 16. Jahrhundert begründet hat. Goethe musste zwar auf seiner Italienreise erkennen, dass der von ihm hoch geschätzte Palladio mit den antiken Vorbildern sehr frei umgegangen war. Letztlich jedoch brachte ihn die Auseinandersetzung mit Palladio

des Römischen Hauses in Weimar wider: Hier lässt Goethe die unmittelbaren Eindrücke von der antiken Architektur, die er auf seiner Reise in Italien gewonnen hatte (etwa die dorische Säulenordnung des Poseidontempels in Paestum), einfließen.

Als Architekten konnte Goethe Johann August Arens gewinnen. Ihn hatte er in Rom kennen gelernt und von dort nach Weimar empfohlen mit den Worten, er, Goethe, könne »*aufrichtig versichern, dass ich ihn als einen solchen Künstler kenne, der vorbereitet genug ist, Rom zu schätzen und zu nutzen*« (Brief an Carl August von Hardenberg, 3. Nov. 1787).

Bildete das Äußere des Römischen Hauses den Höhepunkt in der Gestaltung des weitläufigen Ilmparks, so hatte seine Inneneinrichtung den vielfältigen Bedürfnissen des Herzogs zu genügen. Es sollte ihm als privater Rückzugsort dienen und zugleich höfische Repräsentation und die gelegentliche Ausführung von Amtsgeschäften ermöglichen. Dies brachte Goethe und den ihn seit Mitte der 1790er Jahre bei Bau und Ausgestaltung unterstützenden Kunstgelehrten Johann Heinrich Meyer in einen Zwiespalt. Der Anspruch auf eine gewisse Prunkhaftigkeit kollidierte mit dem klassizistischen Ansinnen, antike Vorbilder zu vergegenwärtigen. So kreuzten sich letztlich verschiedene Architekturtypen im Römischen Haus: fürstliches Lusthaus, zeitgenössische Parkarchitektur in Tempelform und mediterrane Villa. An der Südseite pflanzte man Orangenbäume, um den italienischen Charakter des Hauses zu unterstreichen.



sich ein »*Lusthaus [...] nach dem soliden Geschmack der Baukunst der Alten*«. Damit wollte der Herzog einen eigenen Akzent in der allgemeinen Antikebegeisterung der Zeit setzen.

Verantwortlich für den Bau war Goethe, dem die Villen in der Umgebung Roms wohl Anregungen für die Lage und den Entwurf lieferten. Von dort hatte er an Carl August geschrieben: »*Gartenhäuser und Brunnen bringe*

dio zu der Auffassung, dass Architektur eine Kunst sei, in der innere (antike) Gesetzmäßigkeiten und freie (zeitgenössische) Gestaltung zusammenträfen. Gemäß seiner aus den italienischen Kunsterfahrungen erwachsenen Ästhetik verstand Goethe die Antike als ein Ideal, das nach den Bedürfnissen der eigenen Zeit zu überformen sei. Diese Form der Antike-rezeption spiegelt sich in der Ausfüh-

Weiterführende Hinweise zu »Souvenirs im Gepäck«

Themen für den Unterricht

Die Italienreisen und ihre »Souvenirs« lassen sich mit verschiedenen Themenbereichen verknüpfen:

- Bildungsreisen um 1800 und moderner Tourismus
- Andenken und Souvenirs, Erinnerungskultur
- Begegnungen mit fremden Kulturen
- Antike und Klassizismus in Kunst, Architektur und Parkgestaltung

Weitere Exkursionstipps

• Goethe-Nationalmuseum

Die ständige Ausstellung *Lebensfluten – Tatensturm* bietet vielfache Anknüpfungspunkte zum Thema. So widmet sich das Ausstellungskapitel *Welt* der Italienreise Goethes; dort sind seine Reiseutensilien, aber auch seine Mitbringsel aus Italien ausgestellt. Im Kapitel *Kunst* können Materialien zum Römischen Haus sowie ein Teilabguss der Junobüste erkundet werden. Die in der Ausstellung gesammelten Eindrücke können in Goethes Wohnhaus vertieft werden, dessen Einrichtung in vielerlei Hinsicht von Goethes Italienaufenthalt geprägt ist.

• Wittumspalais

Im Stadtpalais Anna Amalias verweisen zahlreiche Gemälde, Skulpturen und Objekte auf die Italienreise und die Antikebegeisterung der Herzogin. Auf ihrer Italienreise bekam sie von Papst Pius IV. wohl anlässlich ihrer Audienz ein Mosaik geschenkt, das heute im Esszimmer gezeigt wird.

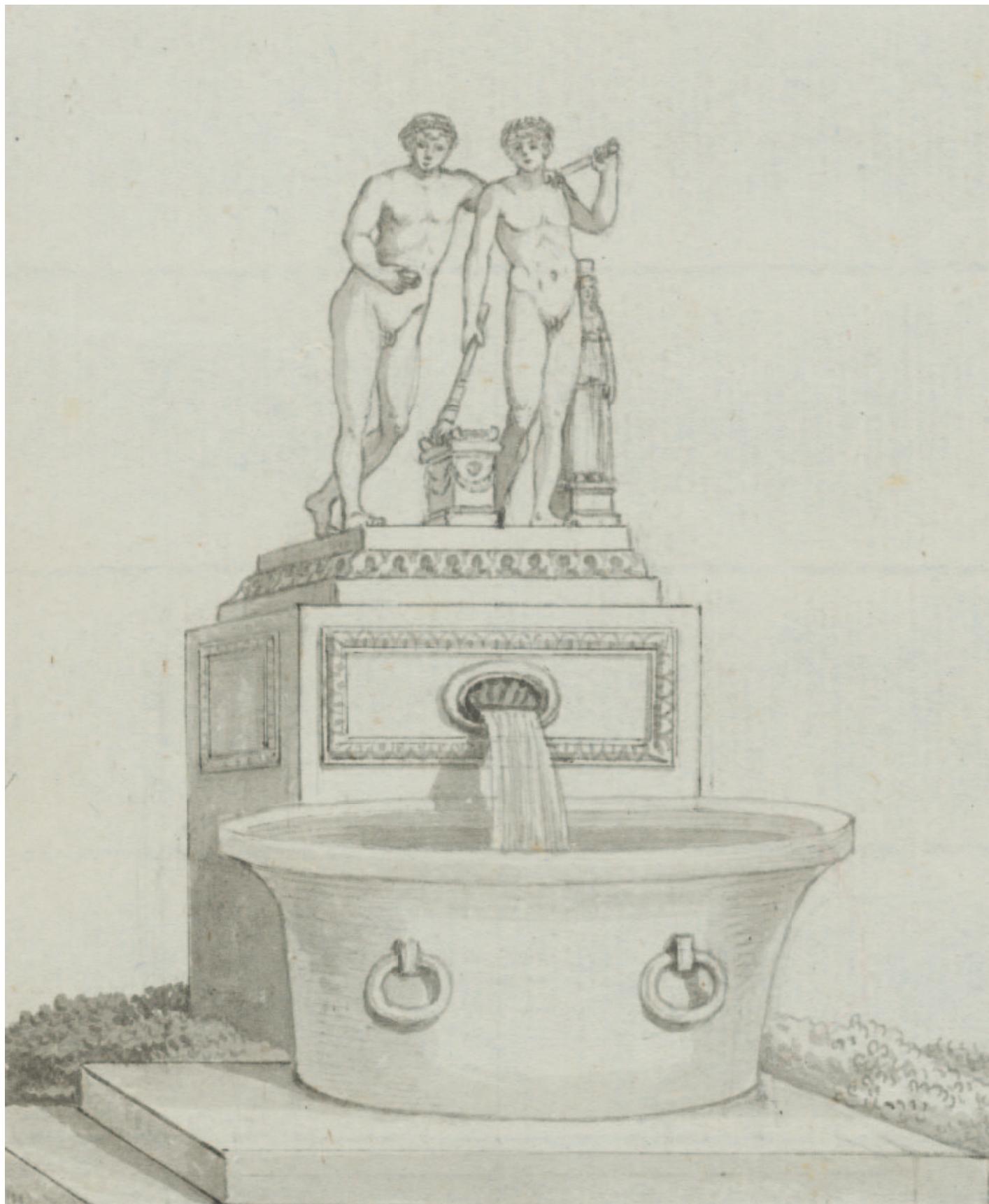
• Schloss Tiefurt

In Anna Amalias Sommerresidenz mit ihrem weitläufigen Park finden sich zahlreiche Belege für die Italien-Begeisterung der Herzogin. Hier ist zudem Tischbeins Gemälde, das Anna Amalia auf der Pompejanischen Bank zeigt, ausgestellt.

Literaturhinweise

- Juliane Brandsch (Hrsg.)
»Es sind vortreffliche italienische Sachen daselbst«. Louise von Göchhausens Tagebuch ihrer Reise mit Herzogin Anna Amalia nach Italien vom 15. August 1788 bis 18. Juni 1790. Göttingen 2008.
- Johann Wolfgang von Goethe
Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Tübingen, Stuttgart 1811–1833. Text im Internet verfügbar (über zeno.org).
- Johann Wolfgang von Goethe
Italienische Reise. Tübingen, Stuttgart 1816/1817. Text im Internet verfügbar (über Gutenberg-Projekt).
- Weitere Informationen und Quellen zu Goethes Italienreise finden sich im Internet unter www.goethezeitportal.de in der Rubrik *Wissen*.
- Briefe von Goethe aus Italien sind über die Datenbank des Goethe- und Schiller-Archivs auf den Internet-Seiten der Klassik Stiftung Weimar recherchierbar: ora-web.swkk.de/swk-db/goerep/index.html.





Sehnsucht oder Selbstdarstellung?

Funktionen der Antikerezeption

Weshalb wendet man sich in einer Zeit, die kulturelle Umbrüche durchläuft, politisch instabil ist und mit nationalen Identitätsfragen kämpft, einer längst vergangenen Epoche zu? Handelt es sich um Ablenkung oder gar um Realitätsflucht, wenn man sich um 1800, um 1900 oder auch in der Gegenwart mit Staatsform, Kunst und Mythologie der Antike beschäftigt? Oder versucht man vielmehr, durch die Rückbesinnung auf ein vergangenes und als ideal angesehenes Zeitalter Maßstäbe für Handlungen der eigenen Gegenwart zu gewinnen?

Das ausgehende 18. Jahrhundert wurde von vielfältigen politischen, gesellschaftlichen und technischen Umwälzungsprozessen bestimmt und zeichnete sich zugleich durch ein großes Interesse am Altertum aus. Dies zeigen nicht nur die zahlreichen Übersetzungen antiker Werke von Christoph Martin Wieland, die er mit historischen und poetologischen Kommentaren versah, sondern auch Dichtungen wie Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Die Antike lieferte um 1800 freilich nicht nur Stoffe für die Literatur und die bildende Kunst, auch die zeitgenössische Architektur orientierte sich vielfach an antiken Vorbildern. Das *Journal des Luxus und der Moden*, eine ambitionierte Zeitschrift des Weimarer Unternehmers Friedrich Justin Bertuch, empfahl sogar Möbel und gesamte Raumeinrichtungen im antikisierenden Stil.

Bei der Rezeption der Antike um 1800 handelte es sich jedoch nicht um eine bloße Anreicherung des künstlerischen Stoff- und Formenrepertoires oder um eine flüchtige Modeerscheinung. Die Kunst des Altertums wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert als musterhaft, ja als Ausdruck höchster Vollkommenheit angesehen und trug entscheidend zur Selbstaufwertung derer bei, die sich ihr zuwandten. Dieser Zusammenhang lässt sich beispielhaft an der berühmten Schiller-Büste des Bildhauers Johann Heinrich Dannecker vergegenwärtigen: Friedrich von Schillers Gesicht zeigt keine Spuren jener kräftezehrenden Krankheit, unter welcher der Dichter viele Jahre litt; er wirkt souverän, ruhig und geistvoll. Der Ansatz eines antiken Gewandes und die Frisur setzen ihn in Bezug zum griechischen Gott Apoll, dessen Unsterblichkeit gleichsam auf den Dichter übergehen soll.

Solche an der Antike orientierte Stilisierungen finden sich nicht nur in den Porträts und Büsten der Weimarer Akteure um 1800 wieder, sondern auch in ihren konkreten Lebensgestaltungen und ihrem Habitus. So setzte Wieland seinen Rückzugsort, das Landgut Oßmannstedt bei Weimar, mit dem Landgut des römischen Dichters Horaz gleich,

während sich der Weimarer Herzog Carl August im Treppenhause seines Schlosses als machtvoller und starker Göttervater präsentierte. Neben der Selbststilisierung und Selbstdarstellung diente der Rückbezug auf die Antike vielfach auch einer Gegenwarts kritik: Mit der zum Ideal und Vorbild erhabenen Antike gewann man einen Maßstab, um die eigene, als defizitär empfundene Gegenwart schärfer und klarer beurteilen zu können. Besonders deutlich zeigt sich diese Funktion des Antikebezugs in Schillers Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Im *Sechsten Brief* etwa kontrastiert Schiller seine eigene Zeit, insbesondere deren »*Form der Menschheit*«, mit der griechischen Vergangenheit: »*Die Griechen beschämen uns nicht bloß durch eine Simplizität, die unserm Zeitalter fremd ist [...] Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen.*« Diese Ganzheitlichkeit des Menschen sei – so Schiller – im Prozess der menschlichen Zivilisation zunehmend verloren gegangen. Aufgabe der Kunst sei es daher, »*diese Totalität in unsrer Natur [...] wiederherzustellen*« und damit der Zerrissenheit des Menschen entgegenzuwirken.

↪ J. H. Meyer: Brunnenentwurf mit Ildefonso-Gruppe, Ende 18. Jh.

Iphigenie verkörpert Menschlichkeit

»Meine Iphigenie mag ich nicht gern, wie sie ietzo ist, mehrmals abschreiben lassen und unter die Leute geben, weil ich beschäftigt bin, ihr noch mehr Harmonie im Stil zu verschaffen und also hier und da dran ändern« (Brief an Johann Casper Lavater, 13. Okt. 1780). Diese Zeilen schrieb Goethe, nachdem er die Prosafassung seiner *Iphigenie* vollendet hatte. Ihre erste Aufführung, in der Goethe selbst den Orest spielte, fand im Jahr 1779 durch das Weimarer Liebhabertheater statt. Vier Jahre zuvor hatte Herzog Carl August den erst 26 Jahre alten Dichter nach Weimar geholt und ihm das sogenannte Gartenhaus geschenkt, nicht zuletzt, um ihn an die Stadt und an den Hof zu binden. Inmitten der Natur entfaltete Goethe hier einen geselligen und kreativen Lebensstil, doch schränkten die Belastungen der politischen Ämter und Pflichten seine literarische Produktivität zunehmend ein. Trotz intensiver und mehrfacher Überarbeitungen blieb er mit seiner *Iphigenie* unzufrieden: »Hier will das Drama gar nicht fort; der König von Tauris soll reden, als ob kein Strumpfwirker in Apolda hungerte« (Brief an Charlotte von Stein, 6. März 1779). Die nötige Freiheit und Inspiration zu künstlerischer Produktivität fand Goethe erst während seiner Italienreise und im Zuge seiner intensiven Beschäftigung mit antiken Kunstschätzen wieder. Nun ging er auch dazu über, seine *Iphigenie* in Verse zu fassen.

Mit dem antiken Stoff, den Goethe für sein Drama aufgreift, waren die gebildeten Zeitgenossen im ausgehenden 18. Jahrhundert bestens vertraut, nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen zeitgenössischen Bearbeitungen des antiken Dramas *Iphigenie bei den Taurern* von Euripides: Iphigenie stammt aus dem Geschlecht der Tantaliden, das



von den Göttern mit einem Fluch beladen ist. Sie soll der Göttin Artemis geopfert werden, wird jedoch von dieser selbst gerettet und zu den Taurern gebracht. Als Priesterin vollzieht sie dort fortan die Menschenopfer und soll eines Tages auch ihren eigenen Bruder Orest opfern, der als Fremder zu den Taurern gekommen ist. Gemeinsam gelingt beiden schließlich die Flucht in das heimische Griechenland.

Der Fortgang der Handlung wird bei Euripides allein von äußeren Konflikten und göttlicher Überlegenheit bestimmt. Dies verändert Goethe in seiner Bearbeitung grundlegend. Er verinnerlicht und psychologisiert die Handlung, die er mit Iphigenies Sehnsucht nach dem Land der Griechen fern ihrer Heimat auf Tauris beginnen lässt. Im weiteren Verlauf gelingt es Iphigenie nicht nur, den taurischen König Thoas zu überzeugen, die

Menschenopfer auszusetzen. Sie durchbricht durch ihr Bekenntnis zur Wahrheit und durch ihre Humanität vielmehr auch den Kreislauf menschlicher Schuld. Thoas lässt sie und ihren Bruder ziehen. Goethe setzt damit in der Priesterin Iphigenie dem König Thoas, aber auch den Göttern ein selbstbestimmt handelndes und seine persönliche Freiheit behauptendes Individuum entgegen und humanisiert den Stoff der griechischen Tragödie.

Mit seinem antikisierenden und zugleich den Forderungen der Aufklärung verpflichteten Drama wollte Goethe bildend auf seine Zeitgenossen und korrigierend auf die gesellschaftlichen Verhältnisse einwirken. Bezeichnenderweise galt Goethes *Iphigenie* bereits um 1800 als vollkommene literarische Ausprägung des antiken wie humanistischen Ideals von Tugend und Menschlichkeit.

Ein Dichter stilisiert sich selbst

Nur wenige Kilometer von Weimar entfernt liegt der kleine Ort Oßmannstedt – heute wie zu Christoph Martin Wielands Zeiten ist die Strecke zwischen der (ehemaligen) Residenzstadt und dem abgeschiedenen Dorf zu Fuß in etwa eineinhalb Stunden zurückzulegen. Wieland verwirklichte sich dort im Alter von 63 Jahren einen lang gehegten Traum: Er erwarb ein großes ehemaliges Rittergut und zog mit seiner Frau, den Kindern und Enkelkindern aufs Land. Anna Amalia hatte den populären Dichter schon 1772 als Prinzenzieher an ihren Hof berufen, aus dessen Diensten er bereits wenige Jahre später austrat, um fortan – versorgt durch eine großzügige Pension – ausschließlich als Dichter, Übersetzer und Herausgeber wirken zu können. Mit seinem Umzug nach Oßmannstedt stilisierte Wieland sich selbst und insbesondere seine literarisch-publizistische Tätigkeit im Geist der Antike: Sein Anwesen, schrieb er am 4. März 1797 an Georg Joachim Göschen, habe »alles, was man zu einem Horazischen Sabinum verlangen kann«. In Anlehnung an den Landsitz des antiken Dichters Horaz in der Nähe von Tivoli gab Wieland seinem Gut den Namen *Osmantinum*.

Wieland fühlte sich unter den Dichtern der Antike Horaz am stärksten verbunden; er hatte verschiedene seiner Werke ins Deutsche übersetzt und ausführlich kommentiert. Wie Horaz pflegte Wieland selbst ein Leben zwischen Weltläufigkeit und Idylle, zwischen Kulturkritik und einem Streben nach Harmonie. In der Beschreibung seines eigenen Lebensentwurfs lehnte er sich an das geschätzte und berühmte Vorbild an: »Ein kleines Horazisches Sabinum [...] war schon lange der liebste meiner wachenden

Träume« (Brief an Karl Leonhard Reinhold, 27. März 1797). Mit eigenen Augen hatte er das Anwesen in Italien zwar nie gesehen. Aus den Aufzeichnungen seines Sekretärs geht jedoch hervor, dass er die vom Maler Philipp Hackert geschaffenen *Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz* als Radierungen besaß. Ohne jemals nach Italien gereist zu sein, teilte Wieland mit vielen seiner Zeitgenossen die Vorstellung von Italien als einem nahezu idealen Ort.



Sein eigener Traum eines Osmantinums jedoch scheiterte; der Tod seiner Frau, landwirtschaftlicher Misserfolg und finanzielle Schwierigkeiten veranlassten ihn, das Gut bereits im Jahr 1803 wieder zu verkaufen und nach Weimar zurückzukehren. Gleichwohl zog er letztlich eine positive Bilanz: »Ich habe diesem Oßmannstedt doch auch viele selige Stunden zu verdanken. [...] Dieser reinen Natur- und Genuss-

Fülle entkeimte die schönste Blüte meines Alters, mein Aristipp, der ohne diesen stillen Selbstgenuss, ohne dieses heitere Land- und Gartenleben nie empfangen und geboren worden wäre« (überliefert von Johann Gottfried Gruber 1803).

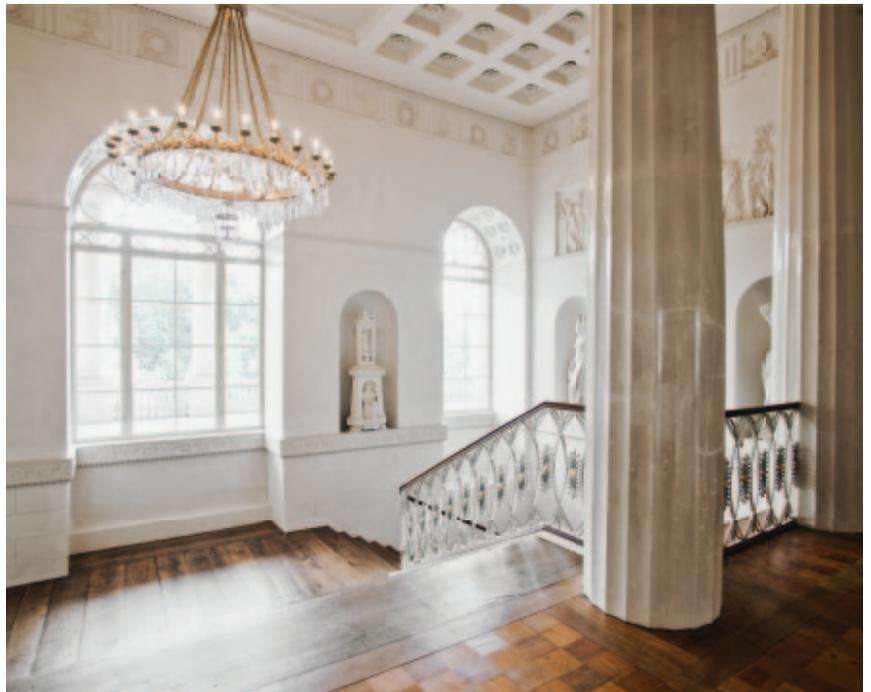
Das genannte Werk, *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, hat Wieland in seinem Arbeitszimmer, im ersten Stock des Oßmannstedter Wohnhauses geschrieben. Heute erinnert hier ein Manuskript an diesen bedeutenden

literarischen Text, in dem er sein Verständnis der europäischen Aufklärung ausgestaltet hat: In Form eines historischen Romans analysiert er die Wurzeln der westlichen Kultur und sieht die Ideale einer kosmopolitischen Orientierung durch den im ausgehenden 18. Jahrhundert erstarkenden Nationalismus in Frage gestellt. So dient ihm die griechische Antike als Folie, auf der er seine eigene Zeit reflektiert.

Der Herzog demonstriert Macht

Betritt man das Gentzsche Treppenhaus im Weimarer Stadtschloss, so findet man sich zunächst in einem Raum von schlichter Eleganz. Von hier aus steigt man über eine zweiflügelige Treppe zur Eingangshalle empor. Diese ist den repräsentativen Schlossräumen vorgelagert und wird von dorischen Säulen getragen – ganz nach dem Vorbild der Athener Akropolis, die um 1800 durch zahlreiche zeitgenössische Stiche weithin bekannt war. An prominenter Stelle, direkt über dem Haupteingang, prangt ein großes Relief, auf dem der Göttervater Jupiter thront. In ihm gipfelt das reiche mythologische Bildprogramm des Treppenhauses, das freilich nicht nur das Interesse des Herzogs an antiker Kunst und seine Kenntnis der antiken Mythologie sichtbar machen sollte. Vielmehr beinhaltet das Bildprogramm auch eine klare politische Aussage: Es vermittelt mit der Idee eines aufgeklärten Staates das grundlegende Selbstverständnis des Weimarer Herzogtums. So zeigt das große Wandrelief am rechten Treppenflügel den jugendlichen Herrscher Carl August, wie er in antikem Gewand Lorbeerkränze an Dichter, Naturwissenschaftler und Gelehrte sowie Philosophen und bildende Künstler verteilt. Er selbst wird als Beschützer der Künste und der Wissenschaften dargestellt, sein Herzogtum als blühendes Staatswesen, in dem diese Bereiche wertgeschätzt werden.

Ihm gegenüber, am linken Treppenflügel, befindet sich seine Gattin Louise in Gestalt der Demeter, der Göttin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit. Dieser direkte Verweis auf ihre Rolle als Landesmutter wird bekräftigt durch die Figuren in ihrem Umfeld, die Glück und Wohlbefinden symbolisieren. Ergänzt werden diese beiden raum-



bestimmenden Reliefs durch vier römische Götterstatuen, die als Sinnbilder für ein friedfertiges und doch abwehrbereites Weimarer Herzogtum stehen, das vor Aufruhr, Revolution oder Krieg zu schützen sei. Dieser Erzählfaden mündet im Jupiter-Relief über dem Haupteingang: Hier zeigt sich Carl August selbst in seiner Rolle als Landesvater und nimmt die Huldigung seines Volkes entgegen. Er verkörpert in dieser Darstellung den aufgeklärten Herrscher schlechthin, der sich in seiner Weisheit und Kraft für die ihm Untergebenen verantwortlich fühlt. Das Volk wiederum bringt ihm als glückliche und zufriedene Staatsgemeinschaft seine Dankbarkeit entgegen.

Das Programm des gesamten Treppenhauses propagiert mit den Mitteln antiker Kunst ein Herzogtum, das im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen

Fürstentümern keiner Revolution bedarf, da es als starker Staat die Freiheit von Kunst und Wissenschaft befördert, seine Bürger beschützt und ihnen Wohlstand bereitet. Entwickelt wurde dieses idealisierende Programm wohl in gemeinsamen Überlegungen des Herzogs Carl August mit seinem Minister Goethe: Sie bringen ihre Überzeugung zum Ausdruck, dass in Weimar das Goldene Zeitalter schon begonnen habe, eine gewaltsame Veränderung in diesem Staatswesen folglich nicht notwendig sei.

Für die Umsetzung ihrer Ideen konnten Carl August und Goethe den Architekten Heinrich Gentz gewinnen, das Bildprogramm führte der Berliner Bildhauer Friedrich Tieck aus. Das Treppenhaus des Weimarer Stadtschlosses gilt heute als eine Glanzleistung des deutschen Frühklassizismus.

Weiterführende Hinweise zu »Funktionen der Antikerezeption«

Themen für den Unterricht

Fragen nach der Funktion von Antikerezeption lassen sich mit verschiedenen Themenbereichen verknüpfen:

- Selbstinszenierung und Selbstdarstellung
- Antike Stoffe in Literatur und bildender Kunst
- Motivationen für eine Rückbesinnung auf vergangene Epochen
- Spannungsfeld Ideal und Realität: perfekte Gesellschaft – idealer Mensch?
- Bildung und Erziehung durch Kunst

Weitere Exkursionstipps

- **Schillers Wohnhaus**
Die antikisierende Schiller-Büste von Dannecker lässt sich mit anderen idealisierten und realistischeren Porträts und Büsten vergleichen. Zudem wird hier das Lebens- und Schaffensumfeld Schillers greifbar.
- **Goethes Gartenhaus**
Das Gartenhaus vermittelt einen Eindruck von Goethes Lebensumfeld während seines ersten Weimarer Jahrzehnts. Zu besichtigen ist auch das Schreibzimmer, in dem er an der *Iphigenie* arbeitete.
- **Goethe-Nationalmuseum**
In Goethes Wohnhaus am Frauenplan, aber auch in der Ausstellung *Lebensfluten – Tatensturm* lassen sich Goethes Motive für eine intensive Auseinandersetzung mit der Antike nachvollziehen. In der ständigen Ausstellung befindet sich auch ein Gemälde von Georg Melchior Kraus, das in einer Szenedarstellung aus *Iphigenie auf Tauris* Goethe als Schauspieler in der Rolle des Orest zeigt.

Schlossmuseum Weimar

Die mythologische Figur der Iphigenie ist als Bildnis von Tiepolo in der Kunstaussstellung des Schlosses präsent, zudem wird Iphigenie neben anderen standhaften Frauen auch im Zedernzimmer der Herzogin Maria Pawlowna in Reliefform dargestellt. Schließlich ist im sogenannten Goethezimmer, das mit Bildern zu Werken des Dichters ausgestaltet ist, Goethes *Iphigenie* im Rahmen eines Wandgemäldes ausgeführt. Der klassizistische Bildungsanspruch durch Kunst wiederum wird insbesondere in der Architektur und Gestaltung des Festsaaes deutlich.

Literaturhinweise

- Das *Journal des Luxus und der Moden* ist über die Internet-Seiten der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena digital verfügbar ([zs.thulb.uni-jena.de/content/main/journals/jlm.xml](https://www.zs.thulb.uni-jena.de/content/main/journals/jlm.xml)).
- Johann Wolfgang von Goethes Venezianisches Epigramm 34b (»*Klein ist unter den Fürsten...*«) lässt sich vor dem Hintergrund der Selbstinszenierung Carl Augusts und der engen Verbundenheit des Dichters mit seinem Fürsten in politisch instabiler Zeit diskutieren.





Was ist schön?

Kunstverständnis vor antikem Hintergrund

Lässt sich Schönheit anhand allgemeingültiger Kriterien beschreiben? Gibt es Regeln, die Künstler befolgen können, um die Schönheit ihres Werkes sicherzustellen?

Die Frage nach dem Schönen ist zwar zunächst eine Frage nach dem individuellen Geschmack, dennoch gibt es in Gesellschaften oftmals einen zumindest vagen Konsens hinsichtlich dessen, was als schön anzusehen ist. Doch auch dieser Konsens ist einem beständigen Wandel unterworfen. Ist das Schöne also flüchtig und dem permanenten Wechsel der Moden unterworfen? Oder gibt es auch ein Schönes, das zeitlos ist?

Die Kunst strebte im deutschen Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach überzeitlicher Schönheit; ihr Maßstab war das Ideal der griechischen Antike. Insbesondere Johann Joachim Winckelmann hat ihren Vorbildcharakter in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 festgeschrieben. Nach Winckelmann lässt sich nur durch die Anschauung antiker Kunstwerke ein Verständnis für das Schöne überhaupt entwickeln. Antike Kunst beeindruckte den prominentesten Archäologen und Kunstschriftsteller des 18. Jahrhunderts jedoch nicht nur aufgrund ihrer ästhetischen Schönheit; vielmehr vergegenwärtigte sie für ihn auch eine gleichsam ideale Gesellschaft. Winckelmann wollte die Grundlagen des Schönen ergründen, um sie für eine Nachahmung fassbar zu machen. So benannte er insbesondere die klare Sprache der Form sowie Harmonie, Anmut und Angemessenheit als Charakteristika des Schönen. Seine poetischen Beschreibungen antiker Kunstwerke wurden ebenso wie seine wissenschaftlichen Ansätze zum Ausgangspunkt vielfältiger Diskussionen über das Schönheitsideal in der europäischen Kunst. Er prägte damit eine neue, an der Antike geschulte Kunstanschauung, die den Menschen stets mit in den Blick nahm.

In diesem Kontext entwickelten Johann Wolfgang von Goethe und der Schweizer Johann Heinrich Meyer eine Kunsttheorie, die Winckelmanns Ansätze mit ihren eigenen Anschauungen verband. Meyer und Goethe hatten einander spätestens 1787 in Rom kennen gelernt; wenige Jahre später war Meyer einer Einladung nach Weimar gefolgt, wo er sich dauerhaft niederließ. Gemeinsam suchten Goethe und Meyer nach Mustern in der antiken Kunst, um sie als Normen einer klassizistischen Schönheit in der zeitgenössischen Kunst verbindlich zu verankern. Zunächst veröffentlichten sie ihre ästhetisch-kunstpolitischen Grundsätze in Zeitschriften wie den *Propyläen*, die Goethe zwischen 1798 und 1800 in enger

Abstimmung mit Meyer herausgab. Sie wollten mit diesem Projekt die Kunstproduktion professionalisieren sowie den Geschmack des Publikums bilden.

Zugleich waren Goethe und Meyer bestrebt, Weimar zu einem Zentrum der Kunstförderung und Kunsterneuerung zu machen – ähnlich wie sie es in der römischen Künstlergemeinschaft selbst erlebt hatten. Allerdings stießen sie mit ihrem Vorhaben auf eine enttäuschend geringe Resonanz, weshalb sie einen anderen Weg erprobten: Sie riefen die *Weimarer Preisaufgaben* ins Leben, um direkt »ins Praktische der Kunst einzugreifen« (Goethe, Literatur- und Kunstausätze). Ihre Anforderungen an die »Schönheit« der Kunst waren jedoch so hoch, dass im Jahr 1804 keine einzige der 17 eingereichten Wettbewerbsarbeiten ausgezeichnet wurde. Der Versuch, die (jungen) Kunstschaffenden auf ein klassizistisches Konzept zu verpflichten, schlug fehl.

Nach dem Misserfolg mit den *Weimarer Preisaufgaben* zog sich Goethe aus der Kunstpolitik zurück und verfolgte fortan ein Konzept, das die Geschichtlichkeit der Kunst und damit auch die Geschichtlichkeit des Schönen betonte: Die Konzepte von Kunst und von Schönheit seien an ihre jeweilige Zeit gebunden; die unmittelbare Anschauung von Kunstwerken ermögliche, eine historische Entwicklung aufzuzeigen. Aus diesem Verständnis heraus erweiterte Goethe seine eigene und die herzogliche Kunstsammlung nach systematischen Grundsätzen, wobei er seine pädagogischen Intentionen durchaus beibehielt. Zugleich begründeten Goethe und Meyer zwei explizit als solche ausgewiesene Winckelmann-Projekte: Im Jahr 1805 veröffentlichten sie die Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, um dem verehrten Kunstgelehrten ein erstes Denkmal zu setzen und sich gegen die »fast ganz falsche Richtung unserer Zeit« zu richten (Brief an Karl Ludwig von Knebel, 17. Sept. 1799). Aus diesem Projekt erwuchs die Idee, Winckelmanns Werke in einer Gesamtausgabe herauszugeben: Die insgesamt neun Bände erschienen in den Jahren 1808 bis 1820.

↪ J. H. Meyer: Deckenentwurf für das Römische Haus, 1796

Winckelmann benennt Vorbilder

In dem Gemälde von Anton Maron präsentiert Winckelmann sich als selbstbewusster Gelehrter in einer legeren Garderobe. Er trägt einen tiefroten, vornehm mit Pelz gefütterten Hausmantel, verzichtet jedoch auf eine standesgemäße Perücke und hat stattdessen einen Turban auf dem Kopf. Nur kurz scheint er von seiner Arbeit am Kupferstich eines antiken Kunstwerks aufzublicken. Rechts hinter ihm steht eine Büste des antiken Dichters Homer.

Am Weimarer Hof räumte man dem Bild von Maron zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen hohen Stellenwert ein. Diese besondere Wertschätzung war jedoch nicht in erster Linie der Leistung des Malers geschuldet, sondern resultierte vor allem aus der Bewunderung für Winckelmann selbst. Sein Porträt steht programmatisch für einen aktiven und bekenntnishaften Rückbezug auf die Antike.

Durch Winckelmanns Werke erfuhr im späten 18. Jahrhundert insbesondere die sogenannte *Laokoon-Gruppe* große Aufmerksamkeit; ein Abguss der antiken Skulptur ist heute im Schlossmuseum Weimar neben Marons Porträt ausgestellt. Sie zeigt eine Szene aus der griechischen Mythologie: Im Kampf um die Stadt Troja bedienen sich die Griechen einer List, sie lassen ein hölzernes Pferd als vermeintliches Geschenk in der Stadt zurück. Im Inneren jedoch befinden sich Krieger, die den Eroberern die Stadttore von innen öffnen sollen. Der Priester Laokoon durchschaut diesen Plan und wird durch göttlichen Willen gemeinsam mit seinen Söhnen von Schlangen getötet. Genau diesen Todeskampf mit all seinen Schmerzen fängt das überlebensgroße Kunstwerk ein. An dieser Skulptur entwickelte Winckelmann seine Idee von griechischer Kunst

und ihrer Wirkung und machte die *Laokoon-Gruppe* damit zum Inbegriff antiker Kunst schlechthin: »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe [...] Laokoon leidet, [...] sein Elend geht uns an die Seele, aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können« (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*). Für Winckelmann führt die Skulptur die »schöne Seele« des Laokoon direkt vor Augen: Laokoon wirke trotz des Todeskampfes beherrscht und verkörpere so die griechische Norm, die Affekte stets zu zügeln, in ihrer reinsten Form. Winckelmann galt der dargestellte Laokoon damit als ethisches Vorbild schlechthin – eine Zuschreibung, der heute freilich vielfach widersprochen wird.

Im weiteren Verlauf gab die Skulptur vor allem Anlass, um über die Vorstellungen von Ideal und Charakter in der Kunst sowie über das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst zu diskutieren. Goethe ordnete in seinem Beitrag *Über Laokoon* aus dem Jahr 1798 die Skulpturengruppe nicht wie Winckelmann einem ethischen Grundprinzip unter, sondern bettete sie vielmehr in den mythologischen Kontext ein und betrachtete sie als Darstellung eines erzählerischen Moments. *Laokoon* galt auch Goethe als vollendetes Kunstwerk, das in seiner Schönheit auf die Menschen wirken könne: »Genug wir dürfen kühnlich behaupten, dass dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe, und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns: dass, wenn der Meister ein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch



eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfacher Charaktere seine Kraft beweist, und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur, in der Kunstdarstellung zu mäßigen und zu bändigen versteht« (Über Laokoon).

Goethe verarbeitet Enttäuschungen

»Armselig« nannte Goethe die »dorischen Zwerge«, als er die antike Säulenform erstmals in Italien sah (*Italienische Reise*). Die schlichten und massiven dorischen Säulen waren ihm zwar schon durch Winckelmann als alte Bauform der Griechen bekannt gewesen, Gefallen fand er jedoch nicht an ihnen. Dessen ungeachtet ließ er ab dem Jahr 1791 beim Bau des Römischen Hauses im Weimarer Ilmpark mehrere dorische Säulen fertigen: Sie stützen bis heute das Gebäude in der Sockelzone auf der abfallenden Hangseite.

Goethes Enttäuschung über die dorischen Säulen rührte von seiner Italienreise her, zu der er auch mit dem Ziel aufgebrochen war, sich ganz in die Kultur Griechenlands, also die Zeugnisse der griechischen Antike auf italienischem Boden zu vertiefen. Seine Vorstellung von einer schönen Architektur, wie er sie nach Lektüre verschiedener Beschreibungen entwickelt hatte, wurde vor Ort in Frage gestellt, als er den Poseidon-Tempel in Paestum besuchte: »der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen, ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unsere Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so dass uns diese stumpfen, kegelförmigen, enggedrängten Säulenmassen lästig, ja furchtbar erscheinen« (*Italienische Reise*). Die wuchtige Dorica stellte seine bisherige Vorstellung von einer ruhigen und schönen antiken Baukunst, die er noch in Oberitalien bestätigt gefunden hatte, ernsthaft in Frage. Zwar relativierte er seinen ersten Eindruck schnell und

ordnete die Dorica historisch als Zeugnis der ältesten griechischen Kunst ein. Dennoch blieb ihm die Erkenntnis, dass es für die Künstler seiner Epoche nicht mehr möglich sei, zu diesen Anfängen zurückzukehren, da sich der Geschmack zu sehr gewandelt habe.

Trotz dieser Einsicht in die unüberwindbare historische Distanz verwendete Goethe die dorischen Säulen beim Bau des Römischen Hauses. Sie sind hier geradezu Ausdruck seiner architekturtheoretischen Überlegungen, die verständlich werden, wenn man sich dem Haus von der Talseite her nähert. Am Fuße des Hügels hatte Goethe schon 1782 eine Steintafel anbringen lassen, die Nymphen als Wesen der wilden, ungezähmten Natur anspricht. Gemeinsam mit einer kleinen Quelle symbolisieren sie den Ursprung allen Lebens. Über eine Treppe bewegt man

sich nach oben und schreitet gleichsam in der geschichtlichen Entwicklung fort. So gelangt man zu dem Sockelgeschoss, in dem Goethe die dorischen Säulen als früheste Beispiele der menschlichen Baukunst platzierte. Nach einem weiteren – zeitlichen wie räumlichen – Aufstieg gelangt man dann zur Schauseite des Hauses, dessen Giebel von ionischen Säulen getragen wird. Diese schlankeren und dynamischer wirkenden Säulen vergegenwärtigen dem Betrachter eine bereits fortgeschrittene und weiterentwickelte, mithin »gefälligere« Antike. Während sich die ionische Architektur dem Betrachter auf der Schauseite zur Stadt hin präsentiert, ist die dorische Baukunst als Ausdruck einer archaischen Kunstepoche bereits halb im Hang versunken.



Tischbein setzt Maßstäbe

Eine Szene aus Homers *Ilias*: Hektor betritt erzürnt den Raum, deutet erregt nach draußen auf das umkämpfte Troja und fordert Paris auf, seine Stadt zu verteidigen. Dieser vertreibt sich stattdessen sehr beschaulich die Zeit mit Helena, deren Entführung den Krieg um Troja ausgelöst hat. Eine äußerst dramatische Situation, die Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in seinem Gemälde einfängt. Doch gestaltet er seine Figuren fast statuenhaft in idealem Gestus, so dass die Anspannung unter ihnen kaum spürbar wird: Sie kommt nicht in der Körperhaltung der Dargestellten zum Ausdruck, sondern vor allem in Hektors Mimik und seiner Armbewegung sowie in den entsetzten Gesichtszügen der Mädchen im Hintergrund.

Goethe bewunderte wohl als einer der ersten Tischbeins Gemälde in dessen Atelier in Rom. Die künstlerische Umsetzung entsprach ganz seinen klassizistischen Kunstvorstellungen in Fortführung antiker Tradition. Besonders beeindruckte ihn die farbliche Meisterschaft Tischbeins, dessen Werke er – ihre Motive ebenso wie ihren Stil – zur Nachahmung empfahl. Damit wandte er sich einerseits gegen den als überkommen und schwülstig empfundenen Manierismus, zugleich jedoch auch gegen die sentimentalische und religiöse Malerei in Deutschland, die vor allem im Kontext der Romantik eine zunehmende Bedeutung gewann. Diese Haltung entwickelte Goethe gerade auch aus seinen Erfahrungen in der römischen Künstlergemeinde heraus; später mündete sie in sein klassizistisches Kunstideal. Für Goethe lag die vornehmste Aufgabe der Malerei in der Darstellung historischer Stoffe, insbesondere aus der Mythologie und Geschichte der



Antike. Allerdings sollte die Illustration der Historie kein reiner Selbstzweck sein; Goethes Anspruch war es vielmehr, dem Betrachter mit tugend- und heldenhaften Charakteren Vorbilder vor Augen zu führen. Denn im klassizistischen Verständnis sollte die Kunst nicht nur durch den Rückbezug auf die Antike erneuert werden, sie sollte auch den Menschen bilden und ihn ästhetisch-moralisch reifen lassen.

Die intensiven Kunsterfahrungen Goethes in Italien gaben nicht nur den Anstoß zur Entwicklung seines klassizistischen Kunstideals, sondern führten auch zu Versuchen, die zeitgenössische Kunstproduktion auf ein klassizistisches Motiv- und Formenrepertoire festzulegen. Gemeinsam mit Meyer begann Goethe, die *Weimarer Preisaufgaben* auszuschreiben. Solche Wettbewerbe waren in der damaligen

Zeit ein gebräuchliches Verfahren, um insbesondere jungen Künstlern die Möglichkeit zu geben, auf sich aufmerksam zu machen und neue und größere Aufträge zu erlangen. Auch Goethe und Meyer wollten in ihrer Rolle als Preisrichter herausragende Werke auszeichnen. Zunächst wurde die Herausforderung rege aufgegriffen, doch scheiterten die Bemühungen nach wenigen Jahren, da die Preisaufgaben ein zu enges Themenfeld vorgaben: Gefragt waren vorwiegend künstlerische Umsetzungen von Szenen aus den homerischen Epen, wobei das klassizistische Formenvokabular strikt einzuhalten war. Aufgrund einer nur spärlichen Resonanz stellte Goethe 1805 seine Preisaufgaben ein. Seine Bemühungen hatten keinen Erfolg gezeigt, seine kunstpolitischen Bestrebungen liefen ins Leere.

Weiterführende Hinweise zu »Kunstverständnis vor antikem Hintergrund«

Themen für den Unterricht

Die Frage nach Schönheit lässt sich mit verschiedenen Themenbereiche verknüpfen:

- Schönheitsideale, ästhetische Konzepte
- Kunstpolitik und Kunstbeeinflussung
- Umgang mit Vergangenen

Weitere Exkursionstipps

- **Dorica**
Die dorische Säulenform ist neben dem Römischen Haus auch im Gentschen Treppenhaus des Weimarer Stadtschlusses, an der Fürstengruft auf dem Historischen Friedhof sowie im ehemaligen Wohn- und Geschäftshaus Friedrich Justin Bertuchs (heutiges Stadtmuseum) zu finden.
- **Schlussmuseum Weimar**
In der Kunstsammlung ist mit Caspar David Friedrich (Gemälde *Huttens Grab*) ein Maler vertreten, der im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben ausgezeichnet wurde, obwohl er nicht den klassizistischen Vorstellungen entsprach.
- **Goethe-Nationalmuseum**
Insbesondere in den Kapiteln *Kunst* und *Natur* der ständige Ausstellung *Lebensfluten – Tatensturm* wird Goethes Arbeits- und Erkenntnisweise nachvollziehbar: Er gelangt über die Anschauung zu Erkenntnis und bemüht sich, die daraus abgeleiteten Theorien durch aktive Kunstpolitik umzusetzen. Im Kapitel *Kunst* wird zudem seine Zusammenarbeit mit Meyer und seine Auseinandersetzung mit Winckelmann vorgestellt.

Literaturhinweise

- Johann Joachim Winckelmann
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. o. O. 1755. Text im Internet verfügbar (über Gutenberg-Projekt).
- Gotthold Ephraim Lessing
Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Berlin 1766. Text im Internet verfügbar (über Gutenberg-Projekt und zeno.org).
- Johann Wolfgang von Goethe
Über Laokoon. In: Propyläen Bd. 1, 1798, S. 1–19. Text im Internet verfügbar (über zeno.org).



Literatur

Beyer, Andreas (Hrsg.)

Das Römische Haus in Weimar. München, Wien 2001 (Hausmonographie der Klassik Stiftung Weimar).

Beyer, Andreas

Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. München 2001.

Bothe, Rolf

Dichter, Fürst und Architekten: Das Weimarer Residenzschloss vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit 2000.

Güse, Ernst-Gerhard u. Oppel, Margarethe (Hrsg.)

Goethes Gartenhaus. Weimar 2008 (Hausmonographie der Klassik Stiftung Weimar).

Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.)

Schlossmuseum Weimar. München, Berlin 2007.

Klassik Stiftung Weimar u. Sonderforschungsbereich 482 »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« der Universität Jena (Hrsg.)

Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807. Katalog zur Ausstellung im Schlossmuseum Weimar. Leipzig 2007.

Manger, Klaus u. Reemtsma, Jan Philipp (Hrsg.)

Wielandgut Oßmannstedt. Weimar 2008 (Hausmonographie der Klassik Stiftung Weimar).

Riedel, Volker

Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar 2000.

Schulz, Gerhard u. Doering, Sabine

Klassik. Geschichte und Begriff. München 2003.

Schulze, Sabine (Hrsg.)

Goethe und die Kunst. Ostfildern 1994.

Schuster, Gerhard u. Gille, Caroline (Hrsg.)

Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. München, Wien 1999.

Thomé, Horst

Klassik. In: Harald Fricke u. Georg Braungart (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 2007, Bd. 2, S. 266–270.

Valk, Thorsten

Klassisch. In: Gerhard Lauer u. Christine Ruhrberg (Hrsg.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2011, S. 143–147.

Voßkamp, Wilhelm

Theorie der Klassik. Stuttgart 2009.

Herausgeber

Klassik Stiftung Weimar
Referat Forschung und Bildung

Konzeption

Elke Kollar

Texte

Elke Kollar

Fotografien

Anton Blumenstein (Cover),
Alexander Burzik (S. 5),
Roland Dreßler (S. 2, 3, 20),
Martin Hasse (S. 14),
Jens Hauspurg (S. 8, 9, 10, 15, 16, 21),
Klassik Stiftung Weimar, Fotothek.

Gestaltung

Goldwiege | Visuelle Projekte, Weimar

© Klassik Stiftung Weimar 2014

Klassik Stiftung Weimar

Information

Referat Forschung und Bildung

Burgplatz 4 | 99423 Weimar

TEL +49 (0) 36 43 1545-561

FAX +49 (0) 36 43 1545-569

forschung.bildung@klassik-stiftung.de

www.klassik-stiftung.de