

Volker Riedel

Goethe und seine Zeit im Spannungsfeld zwischen Antike und Moderne*

In der zweiten Hälfte des 18. und in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollzogen sich tiefgreifende Wandlungsprozesse auf wirtschaftlichem und sozialem wie auf politischem und religiösem Gebiet, in Wissenschaft und Philosophie sowie nicht zuletzt im ästhetisch-poetologischen und im künstlerisch-literarischen Bereich. Der Übergang von einer höfischen zu einer weitgehend bürgerlich geprägten Gesellschaft, die von England ausgehende industrielle Revolution, der amerikanische Unabhängigkeitskrieg und die Französische Revolution mit den ihr folgenden Napoleonischen Feldzügen, die Abkehr von einem religiös-metaphysischen Weltbild und der Triumph kritischer Vernunft, der dennoch bereits frühzeitig in eine Krise des aufklärerischen Denkens umschlug: all dies bedeutete einen gewaltigen Umbruch in der neuzeitlichen Geschichte.

Im Rahmen dieser Entwicklungen (die hier nur angedeutet werden können) kam es zu entscheidenden Paradigmenwechseln in Kunst und Kunsttheorie – und dabei spielte das Verhältnis zur Antike eine bedeutende Rolle: hatte das Altertum doch seit Jahrhunderten, besonders seit der Renaissance, in einem heute kaum noch vorstellbaren Ausmaß das Weltbild, die Denkweise, das Kunstschaffen und die Lebenshaltung der Menschen geprägt. Sogar die Herausbildung betont *moderner* Konzeptionen geschah im allgemeinen unter ständiger Bezugnahme auf die "Alten".

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts waren in zunehmendem Maße Unterschiede zwischen Antike und Moderne erkannt worden. Die Renaissance hatte im Rückgriff auf das Altertum und in der Anerkennung von dessen Vorbildlichkeit die Überlegenheit der eigenen Epoche über das sogenannte Mittelalter behauptet und sich selbst als "Wiedergeburt" der Antike verstanden; die Kontrahenten in der "Querelle des anciens et des modernes" hingegen haben sich mit der Antike direkt auseinandergesetzt.¹ Dabei hatten sie sich zunächst noch relativ linear auf den grundsätzlichen Vorrang der "Alten" beziehungsweise auf einen ebenso grundsätzlichen, aber nur antithetisch zur Antike bestimmten Vorrang der "Neueren" fixiert. Im weiteren Verlauf des Streites aber gelangte man zu einer – im einzelnen reich nuancierten – "mittleren Haltung"², die Herder so charakterisierte, "daß uns die Alten, die an Sitten und Staatsverfassung so entschieden voraus waren, an Künsten unerreichbar sind, wir sie aber in Bildung und Vernunft übertreffen"³. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Problematik der "Querelle" erneut und verschärft aufgegriffen und nunmehr vor allem auf die Literatur bezogen: Autoren wie Schiller oder Friedrich Schlegel – selbst profunde Kenner und Verehrer der antiken Kultur – bestimmten das Wesen der modernen Dichtung nicht mehr allein durch deren Entgegensetzung zur griechischen und römischen Kunst, sondern durch eigene Charakteristika wie "sentimentalisch", "interessant" und "subjektiv". Im literarischen Schaffen nach 1800 dann kam es – im Zusammenhang mit dem Zerfall einer jahrhundertealten, von der Intention her auf das Römische Reich zurückgehenden politischen Ordnung und der Orientierung an nationalen Traditionen, im Zusammenhang aber auch mit der genaueren Kenntnis orientalischer, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kulturen sowie mit einem erneuten Rückgriff auf das Christentum – zu einer spürbaren Abwendung von den traditionellen antiken Leitbildern.

Auch wenn man eine ausdrückliche Entgegensetzung von Antike und Moderne vermied und sich vorrangig an den "Alten" orientierte, führte die Frage nach dem Unterschied der beiden Zeitalter zu bedeutsamen Akzentverlagerungen, insbesondere zum Übergang von der Position einer normativen zu der einer historisch-methodischen Geltung des Altertums. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein waren die überlieferten Werke und Lehren oft in einer ausschließlichen, starren und formalen Art als

musterhaft betrachtet worden, galten die klassischen Autoren als gleichsam naturgegebene Autoritäten. So hat etwa Gottsched in der Vorrede zu seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* ausdrücklich betont, daß er "die Regeln und Lehrsätze des griechischen und römischen Alterthums" vorgetragen und "keine neue Kunstgriffe in der Poesie erdacht", sondern "allein die alten Wahrheiten [...] fortzupflanzen" gesucht habe, und seiner *Deutschen Schaubühne* gab er den bezeichnenden Untertitel "nach den Regeln und Mustern der Alten".⁴ Nunmehr aber setzte sich eine frische und lebensnahe, umfassende und innovative Rezeptionsweise durch. Dies äußerte sich in der Ablösung der Nachahmungspoetik und einer Dichtung, die sich als *imitatio* von *exempla* verstand, im Aufbrechen des Kanons der literarischen Gattungen sowie in der Gewinnung neuer Regeln – mitunter sogar im Verzicht auf Regeln überhaupt – und in der Ausrichtung der Literatur auf die Wirklichkeit der eigenen Zeit, auf das subjektive Erleben. Die Griechen und Römer galten nicht mehr als *Muster*, sondern als *Beispiele* für das künstlerische Schaffen. Winckelmann zwar hat noch die "Nachahmung der Alten" als den "einzig[e]n Weg für uns" gepriesen, "groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden"⁵; doch Lessing, der ebenfalls auf allgemeine, aus der Antike überkommene Regeln zielte, berief sich ausdrücklich nicht auf die *Autorität*, sondern auf die *Argumente* seiner Gewährsleute: "[...] zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte"⁶, und Herder wies vor allem auf die *Unterschiede* zwischen antiker und moderner Welt in "Geschichte, Tradition, Sitten, Religion, Geist der Zeit, des Volks, der Rührung, der Sprache" hin⁷, erkannte den Eigenwert anderer Kulturen und sprach der griechischen Kunst zwar Vollendung, aber auch Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit zu.

Die Spannung zwischen klassizistischer Ästhetik und aufklärerischem Historismus, zwischen Kanonisierung des Altertums und Anerkennung der Eigenständigkeit anderer Kulturen gehört zu den Wesensmerkmalen des Antikebildes um 1800.⁸ Bereits in Winckelmanns Frühschrift finden wir einen gewissen Widerspruch zwischen der Erkenntnis von der historischen und geographischen Bedingtheit der griechischen Kunst und dem Postulat ihrer Nachahmung⁹ – in der *Geschichte der Kunst des Altertums* hat er dann vorwiegend historisch und kaum noch normativ argumentiert¹⁰. Bei Schiller liegen Idealisierung der antiken und Differenzierung zwischen antiker und moderner Literatur eng beieinander, und Friedrich Schlegel entwickelte sich von einem ausgesprochenen "Graecomanen" zu einem Verkünder der romantischen Kunst, von einem Kritiker zu einem Apologeten der Moderne.

Eine weitere Spannung im neuzeitlichen Verhältnis zum Altertum bestand zwischen einer Antikerezeption, die vor allem einzelne Werke und Lehren griechischer und römischer Autoren als paradigmatisch für die Gesetze künstlerischen Schaffens und die Charakteristika literarischer Gattungen ansah, und einer Rezeption, die auf die Vorbildlichkeit des antiken Lebens insgesamt zielte – eine Spannung also zwischen ästhetischer und geschichtsphilosophischer, zwischen punktueller und universeller Rezeptionsweise. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts dominierte die erste Richtung; danach gewann die zweite zunehmend an Gewicht. Winckelmann erklärte programatisch: "In Absicht der *Verfassung* und *Regirung* von Griechenland ist die *Freiheit* die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst"¹¹; und auch Lessing – im allgemeinen mehr der ästhetischen Spielart verpflichtet – hat sich seit dem *Laokoon* mehrfach anerkennend über das beispielhafte griechische Menschentum geäußert¹². Für Herder, Schiller und Hegel dann sind es nicht so sehr einzelne Werke, sondern das Leben, der Mythos, die Kultur schlechthin, auf die sie ihre geschichtsphilosophischen Überlegungen zum Altertum gründen.

Zugleich verlagerte sich – im Zusammenhang mit der Kritik an der absolutistischen Ordnung und an der modernen arbeitsteiligen Gesellschaft sowie mit der Sehnsucht nach einem ganzheitlichen, natürlichen, ursprünglichen und wahrhaften Leben – der Schwerpunkt der Antikerezeption von Rom, das in der gesamten früheren Rezeptionstradition dominiert und dieser einen hochgradig politischen Charakter verliehen hatte, auf Griechenland und den allgemein-menschlichen und individuellen, primär von künstlerischen und philosophischen Leistungen bestimmten Gehalt seiner Kultur. Dies war ein Prozeß, der ganz Europa erfaßte und der in Deutschland geradezu eine Verabsolutierung des griechischen Altertums herbeiführte. Bahnbrechend hierfür war Winckelmann, der "die *Kunst der Griechen*" "die vornehmste Absicht" seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* nannte und der "die Menschlichkeit der Griechen" sowie "das wilde Herz der Römer" einander gegenüberstellte.¹³ Auch bei Lessing ist, trotz aller Hochachtung vor den römischen Autoren, der Übergang zu den griechischen Vorbildern unverkennbar; ja, manche rezeptionsgeschichtlichen Wendepunkte lassen sich bei ihm fast minutiös verfolgen, wie zum Beispiel der Umschlag in der Bewertung Senecas.¹⁴ Herder hat Griechen und Römer in extremer Schärfe einander entgegengesetzt, und bei Schiller, Wilhelm von Humboldt, Hölderlin und im wesentlichen auch Hegel war der hellenische Anteil bestimmend. *Im Schatten der Griechen*, so lautet der Titel eines vor gut vier Jahrzehnten erschienenen Aufsatzes über die Rezeption der römischen Dichtung in der deutschen Literatur um 1800.¹⁵

Allerdings hatte diese unbedingte Griechenverehrung – laut Schiller: "Wie ganz anders, anders war es da!"¹⁶ – auch viele irrealer und utopischer Züge. Im Grunde war man sich wohl sogar mehr oder weniger bewußt, daß es beim "klassischen" Griechenbild nicht so sehr um die historische Richtigkeit als um die aktuelle Idealbildung ging. Wenn Gleim 1802 in einem Brief an Herder bemerkte: "könnt' ich noch ein Schriftsteller sein, so schrieb' ich etwas von den unmenschlichen Mythen der Griechen und erklärte mich gegen sie", und wenn Herder im Widmungsbrief an Gleim zu seinem *Entfesselten Prometheus* entgegnete, "daß die harte Mythologie der Griechen aus den ältesten Zeiten von uns nicht anders als milde und menschlich angewandt werden dürfe"¹⁷, dann heißt dies doch, daß ihnen die tatsächlichen Antagonismen der Antike nicht fremd waren und daß sie das Ideal der Humanität aus den Bedürfnissen der eigenen Zeit heraus in die antiken Paradigmata hineinprojizierten. In jugendlichem Übermut hatte Herder noch pointierter formuliert: "Bald ist alles Gut, was Griechisch ist: man findet in den Griechen, was man in ihnen finden will, verschönerte Gesichter, erdichtete Idole und Engelsgestalten, Gegenden voll Glanzes oder heiliges Dunkels, wo man lobjauchzet, oder anbetend feiert."¹⁸ Ähnlich respektlos hatte auch der junge Lessing glossiert, was die Neueren "mit dem Alterthume zu thun pflegte[n]": "[...] sie verschönern alle Personen desselben; auch das Böse, das sie von einigen sagen müssen, sagen sie auf eine Art, die sie dem ungeachtet zu ausserordentlichen Geistern macht."¹⁹ Deutet dies nicht schon auf Friedrich Schlegel voraus?: "Man kann niemand zwingen, die Alten für klassisch zu halten, oder für alt; das hängt zuletzt von Maximen ab. [...] Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst."²⁰

Doch kehren wir von diesen ironischen *Aperçus* wieder zu ernsteren Überlegungen zurück! Das Griechenbild in der deutschen Literatur um 1800 kann keineswegs auf Verherrlichung und Idealisierung reduziert werden; es enthält vielmehr zugleich elegische Momente (*Götterstille und Göttertrauer* nannte Walther Rehm eine Sammlung seiner kleineren Schriften²¹), es ist offen für inhumane und brutale Aspekte des menschlichen Lebens, und es weiß von der Vergänglichkeit antiker Harmonie.

Schiller hat Ende der achtziger und Mitte der neunziger Jahre mit Gedichten wie *Die Götter Griechenlandes*, *Die Künstler* und *Das Ideal und das Leben* große Idyllen verfaßt, in denen er – seiner eigenen Definition in dem Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* gemäß – "die Natur und das Ideal [...] als wirklich vorgestellt" hat und zum "Gegenstand der Freude" werden ließ; doch seinen Plan, die Verklärung des Herakles aus *Das Ideal und das Leben* mit der Vermählung von Herakles und Hebe fortzusetzen und eine "olympische Idylle" zu schreiben, hat er nicht ausgeführt²². In den Gedichten seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre werden (um nochmals den Essay von 1795 zu zitieren) die "Natur" als "verloren" und das "Ideal" als "unerreicht" dargestellt und zum "Gegenstand der Trauer"²³; an die Stelle der *Idylle* tritt die *Elegie* – so in *Die Klage der Ceres*, in *Kassandra* oder expressis verbis in *Nänie*:

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.

Das Schicksal der Eurydike, des Adonis und des Achill lassen die Härte des wirklichen Lebens deutlich werden; Aufgabe der Dichtung kann nur sein, die Vergänglichkeit namhaft zu machen. Was bleibt, ist "ein Klaglied [...] im Mund der Geliebten".²⁴

Friedrich Hölderlin gedenkt in *Mnemosyne*, seiner letzten vollendeten Hymne aus dem Jahre 1803, der Toten des Trojanischen Krieges:

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See [...]

 Und es starben
 Noch andere viel.²⁵

Heinrich von Kleist gestaltet im *Amphitryon* eine "Verwirrung des Gefühls"²⁶, die das seit Plautus als Komödie behandelte Sujet mit ausgesprochen *tragischen* Zügen anreichert, und macht in der *Penthesilea* den Trojanischen Krieg zum Paradigma für die Gebrechlichkeit des Menschen und der Welt, für den Zusammenstoß zweier miteinander unvereinbarer gesellschaftlicher Systeme und Konventionen, die dennoch gleichermaßen dem Anspruch der Liebenden entgegenstehen und diese in einen entsetzlichen Untergang führen.

Wo aber antike Ideale beschworen werden, dort geschieht dies oft unter dem Aspekt eines unwiederbringlichen Verlustes – in der Rom-Erfahrung aus Jean Pauls *Titan* nicht minder als in Hyperions und Diotimas Gang durch die Ruinen von Athen in Hölderlins Roman oder in der Trauer um die Götterferne der modernen Welt in seiner Elegie *Brot und Wein*.²⁷ Heinrich Heine schließlich verbindet noch kurz vor seinem Tode das Bekenntnis zur griechischen Kunst mit der Einsicht in deren ewigen Gegensatz zu einer häßlichen Realität:

O dieser Streit wird end'gen nimmermehr,
Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen,
Stets wird geschieden seyn der Menschheit Heer
In zwey Parthey'n, Barbaren und Hellenen.²⁸

Vielfältig sind in den Jahrzehnten vor und nach 1800 die Spannungen sowohl zwischen Antike und Moderne wie innerhalb des Antikebildes selbst. Im Rahmen dieser divergierenden Tendenzen ist auch das Werk Goethes zu sehen. Es gibt in der Forschung ein gewisses Dilemma: Das Verhältnis des Dichters zur Antike ist gründlich dokumentiert und analysiert worden²⁹; die "Querelle des anciens et des modernes" und die daran anschließenden Debatten wurden in den letzten Jahrzehnten ebenfalls sorgfältig aufgearbeitet³⁰ – doch beides geschah mehr oder weniger nebeneinander. Bezeichnenderweise wird in Peter Szondis Aufsatz *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit* Goethe selbst kaum beachtet. Auch andere Gelehrte gehen vor allem auf Herder, Schiller und Friedrich Schlegel ein. Dies mag zum Teil daran liegen, daß diese Schriftsteller in umfangreichen theoretisch-essayistischen Arbeiten die Probleme begrifflich exakt benannt haben, während sie sich bei Goethe eher in kleineren Aufsätzen, in gelegentlichen Äußerungen und in poetischen Bildern niederschlagen, deutet aber auch auf eine Sonderstellung dieses Autors innerhalb seiner Zeit (und damit nicht zuletzt auf die Fragwürdigkeit des Begriffes "Goethezeit") hin. Im folgenden geht es mir darum, Goethes Beziehung zur Antike gleichermaßen in ihrer Singularität und höchst individuellen Ausprägung wie in ihrer Zeitgebundenheit, ja, in ihrer Repräsentanz für allgemeine historische und geistige Entwicklungsprozesse im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu zeigen.

Goethes Antikebegegnung ist in den einzelnen Phasen seines Lebens und in den einzelnen Bereichen seines Schaffens keineswegs homogen gewesen. Wolfgang Schadewaldt hatte sich in erster Linie auf die *Konstanz* der Goetheschen Vorstellungen vom klassischen Altertum bezogen und die innere *Einheit* seines Werkes hervorgehoben; in neueren Arbeiten hingegen werden eher die *Wandlungen* und *Divergenzen* betont – ebenso wie der Dichter weniger im Rahmen einer "deutsch-antiken Begegnung" (so die Formulierung Walther Rehms) als vielmehr im gesamteuropäischen und weltliterarischen Kontext gesehen wird.

Lassen Sie mich zunächst die verschiedenen Phasen der Goetheschen Auseinandersetzung mit der Antike kurz charakterisieren. In der ersten Hälfte der siebziger Jahre hatte der Autor ein starkes inneres Verhältnis zu den Griechen, die ihm als beispielhaft für ein natürliches Dasein, für die kraftvolle Äußerung des eigenen Lebensanspruchs und für rebellische Haltungen galten; er näherte sich den "Alten" auf eine schöpferische, originäre, eigenwillige Weise und hat die tradierten Formen und Werke äußerst frei behandelt. An eine Verabsolutierung oder gar an ein Nachahmungspostulat dachte er nicht: "Nicht in Rom, in Magna Gräcia; / Dir im Herzen ist die Wonne da!"³¹ Auch im ersten Weimarer Jahrzehnt ging Goethe primär von modernen Fragestellungen aus an die Antike heran; das Rebellische und Dynamische des frühen Griechenbildes aber wich jetzt einer Haltung, die eher auf Ausgleich und Einordnung, auf Harmonisierung und Humanisierung gerichtet war. Die "Wiedergeburt"³², die der Dichter von 1786 bis 1788 in Italien erlebte, war in hohem Maße eine "Wiedergeburt" im Zeichen der Antike, die er in Landschaft und Kunstwerken überwältigend spürte und die ihn eine Steigerung seines Lebensgefühls erfahren ließ. In der Zeit zwischen der Italienreise und 1805 hat sich Goethe sowohl als Schriftsteller wie als Theoretiker mit der Antike befaßt, hat ihre Literatur wie ihre bildende Kunst studiert und das Altertum gleichermaßen wegen seines beispielhaften Menschentums wie wegen seiner ästhetischen Gesetze geschätzt. Es war die Zeit seiner größten Griechenverehrung, und insbesondere seit der Mitte der neunziger Jahre neigte er zu einer Verklärung und sehr direkten Nachahmung der antiken Vorbilder. Das letzte Vierteljahrhundert von Goethes Leben dann ist ebenso sehr durch eine gleichbleibende Hochachtung vor den "Alten" gekennzeichnet wie durch eine Erweiterung seiner Interessen über die Antike hinaus.

Im Rahmen der Debatten um den Unterschied zwischen Antike und Moderne beziehungsweise

um die Eigenständigkeit der neueren Kunst stand Goethe in höherem Maße als Herder, Schiller oder Friedrich Schlegel auf Seiten der "Alten" – besonders deutlich in der "klassischen" Phase seines Wirkens und dabei namentlich in seinen kritischen und theoretischen Äußerungen. So gab er in den Jahren von 1798 bis 1800 *Die Propyläen* heraus, in denen er – vor allem in der Einleitung und in dem Aufsatz *Über Laokoon* – engagiert die griechische Kunst zum Vorbild der modernen erklärte, und er verband das ausgesprochen klassizistische Programm dieser Zeitschrift aufs engste mit dem Bemühen, das zeitgenössische Kunstschaffen zu fördern: nämlich durch sieben Preisaufgaben, in denen er zwischen 1799 und 1805 zu Gestaltungen nach Homer und den griechischen Göttersagen aufforderte. In der von ihm, Johann Heinrich Meyer und Friedrich August Wolf verfaßten Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) – dem Höhepunkt und Abschluß dieser Schaffensphase – bekannte sich Goethe zum "Nächsten, Wahren, Wirklichen" des griechischen Menschentums und der griechischen Kunst und sagte der romantischen Moderne ab, deren Grundtendenz "in's Unendliche" gehe³³. Auch später betonte Goethe in seinen Autobiographien *Dichtung und Wahrheit* und *Italienische Reise* – die letztere dürfte sogar eher als klassizistisches Bildungsprogramm denn als Reisebeschreibung zu lesen sein³⁴ – die Rolle der Antike in seinem Leben; und seine Faszination von der griechischen Plastik, insbesondere von den Friesreliefs und Giebelskulpturen des Parthenons, war nahezu grenzenlos: "[...] denn hier ist doch allein Gesetz und Evangelium beysammen".³⁵ Auch die Poesie der Griechen – allen voran die Homerischen Epen – war ihm höchster Ausdruck dichterischen Schaffens und vorbildhaft für die epische und dramatische Gattung schlechthin. In mehreren seiner *Maximen und Reflexionen* und in verschiedenen Briefen und Gesprächen hat sich Goethe zum "Musterhafte[n]" der griechischen Kunst³⁶ und zum "Studium der griechischen und römischen Literatur" als "Basis der höhern Bildung"³⁷ bekannt; er meinte, daß wir durch die Anschauung des Altertums "erst eigentlich zu Menschen würden"³⁸, stellte Homer oder Pheidias sowohl der außereuropäischen wie der nachantiken europäischen Kunst strikt entgegen³⁹ und scheute sich nicht vor schroffer Polemik⁴⁰. Insbesondere das "Romantische" erfuhr dabei gegenüber dem "Antiken" oder dem "Klassischen" mitunter eine deutliche Abwertung⁴¹, und an Kleist kritisierte Goethe das düstere Antikebild und eine unzulässige Vermischung von Antikem und Modernem⁴².

Wir sollten allerdings nicht übersehen, daß viele dieser Äußerungen situationsbedingt sind oder in ihrer apodiktischen Form sogar auf die Gesprächspartner zurückgehen können. Trotz mancher normativen Ausrichtung und trotz einer gewissen Tendenz zur Verabsolutierung war sich Goethe in der Regel des mehr beispiel- als musterhaften Charakters der griechischen Kunst durchaus bewußt, zielte eher auf deren *methodisches* Vorbild und war auch anderen Traditionen zugänglich – ganz im Gegensatz zu Johann Heinrich Voß, von dem Wilhelm von Humboldt berichtete: "Wir redeten vorzüglich und fast einzig über die Alten, ihren Geist und ihre Sitten, und ihre Verschiedenheit von den Neueren. Hier ist er offenbar partheiisch und einseitig. Er erkennt schlechterdings keine Eigenthümlichkeit der modernen Dichter an, die nicht fehlerhaft und nur Schlacke der Zeit wäre."⁴³ Bereits in der Winckelmann-Schrift galten Goethe die "Griechen in ihrer besten Zeit" als *Beispiele* für Menschen, die "das Einzige, ganz Unerwartete" leisten⁴⁴; und in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung von Diderots *Rameaus Neffe* aus demselben Jahr verwahrte er sich sogar dagegen, die Griechen und Römer "ausschließlich" als Muster zu nehmen: "Wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge."⁴⁵ In dem 1813 und 1816 entstandenen Aufsatz *Shakespeare und kein Ende!* war ihm der englische Dramatiker zwar ein "naiver", aber auch "ein entschieden moderner Dichter, von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt".⁴⁶

Nachdem der Widerhall der *Propyläen* und der Preisausschreiben bei den Zeitgenossen recht gering gewesen war und Goethe eher das Gegenteil seiner Absichten erreicht hatte⁴⁷, nahm er später in der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* eine vermittelnde Position ein: So lobte er 1818 in dem Aufsatz *Antik und modern* an Raffael, daß dieser "nirgends" "gräcisirt", sondern "fühlt, denkt, handelt [...] wie ein Grieche", und verkündete programmatisch: "Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's!"⁴⁸ Und in dem Aufsatz *Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend* (1820) hielt er es für möglich, daß ein Künstler, "ohne es zu wissen, modern endigt, wenn er antik angefangen hat".⁴⁹ Laut Eckermann bedeutete für Goethe das "Studium der Alten" nichts anderes als ein Studium der "wirklichen Welt" in der Art der "Alten"⁵⁰; und auch den Gegensatz zwischen "Klassischem" und "Romantischem" spielte er bisweilen gegenüber seinem Gesprächspartner herunter⁵¹. Die romantische *Bevorzugung* der Moderne auf Kosten der Antike war ihm fremd, einer *Synthese* von "Klassischem" und "Romantischem" hingegen stand er durchaus aufgeschlossen gegenüber.

Stärker noch als der *Theoretiker* war der *Dichter* Goethe der Gegenwart zugewandt. Er bevorzugte moderne Sujets und behandelte auch in den meisten seiner von der Antike angeregten Werke gegenwärtige Probleme. Sosehr er ein Verehrer des Altertums war – es ging ihm nicht um eine Neubeschwörung der Antike, sondern darum, sie für die Bewältigung aktueller Anliegen, für die Artikulation des eigenen Lebensgefühls zu nutzen. Versuche einer allzu direkten Übernahme antiker Stoffe, wie die Tragödie *Nausikaa* und das Epos *Achilleis*, in denen er den Aufenthalt des Odysseus auf Scheria oder das Geschehen vor Troja nach Hektors Tod in antikem Ambiente neu gestalten wollte: derartige Versuche hat Goethe nach kurzer Zeit abgebrochen. Zwar hatten auch diese Werke durchaus moderne Elemente, namentlich durch den Anteil der *Liebe* an den bei Homer ausschließlich *heroischen* Vorgängen; ja, den Stoff der *Achilleis* hat der Dichter selbst als "subjectiv" und "pathologisch", als "durchaus *sentimental*" und "einer modernen Arbeit" angemessen bezeichnet⁵². Doch sein Bestreben war darauf gerichtet, sich "nahe an die echten alten Muster [zu] halten"⁵³ und sich möglichst eng an Homer *anzuschließen*⁵⁴. Dagegen hat er – um zunächst einige Werke aus seiner "klassischen" Phase zu nennen – mit den Epen *Reineke Fuchs* und *Hermann und Dorothea*, in denen er moderne Sujets mit antiken Gestaltungsprinzipien verband, abgeschlossene und von den Lesern anerkannte Werke geschaffen. Auch die großen Gedichte zwischen 1796 und 1800, die in Distichen oder in Hexametern geschrieben sind (wie *Euphrosyne* oder *Die Metamorphose der Pflanzen*) vereinigen auf eine glückliche Art Motive der antiken Poesie mit persönlichen Gefühlen und mit Themen der eigenen Weltanschauung. Die *Römischen Elegien*, die *Venezianischen Epigramme* und die *Xenien* oder die Balladen *Der Zauberlehrling* und *Die Braut von Korinth* aber geben in antikem Gewand oder an einem antiken Stoff individuelle, historische und literarische Erfahrungen der Gegenwart wieder. Es ist aufschlußreich, daß auch Schiller mit dem Versuch eines antikisierenden Dramas, der *Braut von Messina*, keine dauerhafte Wirkung erzielte, während es ihm im *Wallenstein* gelang, ein modernes Sujet mit Elementen der griechischen Tragödie anzureichern.

Freier noch ist der Umgang mit den antiken Vorgaben in den Werken aus "vor-" und "nachklassischer" Zeit. *Iphigenie auf Tauris* (1779 in Prosa entstanden und in Italien in Versen fertiggestellt) ist modern und antik zugleich. Friedrich Wilhelm Riemer überliefert die folgende Äußerung vom 20. Juli 1811: "*Das Unzulängliche ist produktiv*. Ich schrieb meine Iphigenia, aus einem Studium der griechischen Sachen, das aber unzulänglich war. Wenn es erschöpfend gewesen wäre, so wäre das Stück ungeschrieben geblieben."⁵⁵ Gegenüber Schiller sprach Goethe von einem "gräcisirenden Schauspiel"⁵⁶ – dieser aber nannte die *Iphigenie* "so erstaunlich modern und

ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stücke zu vergleichen"⁵⁷. Gewiß hat Goethe viele Züge aus der Antike übernommen: So stellte er im Einklang mit Euripides die Ambivalenz des Oresteischen Muttermordes heraus, konnte auch in seiner Götterkritik an diesen griechischen Tragiker anknüpfen, und die Wahrheitsliebe seiner Titelheldin hat er dem Verhalten des Neoptolemos aus dem Sophokleischen *Philoktet* nachgebildet.⁵⁸ In erster Linie aber ist *Iphigenie auf Tauris* charakterisiert durch die – laut Hegel – "Umwandlung" der "bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjektives, in Freiheit und sittliche Schönheit"⁵⁹. Im Unterschied zu Euripides ist die Entsühnung des Orest ein "rein menschlicher", nicht des Bildraubs im Auftrag der Götter bedürftiger Vorgang, und Iphigenie bewahrt ihre sittliche Integrität, indem sie es ablehnt, Thoas zu betrügen. Menschliche Autonomie im Sinne der Aufklärung und spontanes "Selbsthelfertum", wie es Goethes Dramenhelden aus den siebziger Jahren auszeichnete, haben die mythischen und künstlerischen Vorgaben deutlich modifiziert.⁶⁰

Geradezu symptomatisch ist die Geschichte des Helena-Stoffes. Im Jahre 1800 hat Goethe an der frühesten Passage aus *Faust II* gearbeitet: an einer Helena-Dichtung, die die Form einer griechischen Tragödie hat. Die Handlungsmotive stammen vor allem aus dem *Orestes* und aus den *Troerinnen* des Euripides, der antiken Metrik sind der jambische Trimeter und das Chorlied nachgebildet, und auch die Sprache lehnt sich an griechische Muster an. Goethe fühlte, wie er Schiller mitteilte, "nicht geringe Lust eine ernsthafte Tragödie" zu schreiben, und war "betrübt", daß er "das Schöne in der Lage meiner Heldin [...] zunächst in eine Fratze verwandeln" sollte.⁶¹ Erwies sich einerseits (ähnlich wie in der *Achilleis*) das klassische Modell als nicht reproduzierbar, so war es dem Dichter andererseits noch nicht möglich, es in die Konzeption des *Faust* zu integrieren und die verschiedenen Elemente – das Schöne und das Häßliche, das Heroische der Antike und den modernen Zauberspuk – miteinander zu verschmelzen. Das *Satyr-Drama*⁶² (wie der Untertitel lauten sollte) blieb unvollendet. Fünfundzwanzig Jahre später hat Goethe die Arbeit wieder aufgenommen und den dritten Akt von *Faust II* geschrieben, den er 1827 unter dem Titel *Helena*.

Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust veröffentlichte. Gegenüber dem Fragment von 1800 hat er zunächst einmal die antiken, insbesondere die Euripideischen Momente weiter ausgebaut. So hat er die Anklänge an den *Orestes* des Euripides verstärkt und die Problematik von dessen *Helena* – das Motiv der nach Ägypten entrückten und den Idolcharakter der trojanischen Helena – hinzugefügt. Bis zum Auftreten Fausts ist der Helena-Akt im wesentlichen ein "euripideisches" Drama, und auch in den späteren Teilen sind noch antike Formen und Motive verwendet. Des weiteren aber hat Goethe neben der heroischen Tragödie auch die bukolische Idylle rezipiert und dabei nicht allein auf die antike, sondern auf die gesamte neuzeitliche Tradition der Pastoralichtung zurückgegriffen. Von nichtantiken Elementen nutzte er den mittelalterlichen Minnesang, die persische Dichtung und sogar ein Ereignis aus der Zeitgeschichte – den Tod Byrons. Goethe hat, eigenen Aussagen zufolge, mit diesem Werk eine Versöhnung zwischen Klassikern und Romantikern im Sinn gehabt.⁶³ Aus dem klassizistischen Fragment von 1800, das an dem Widerspruch zu dem modernen Kontext gescheitert war, ist, wie Horst Rüdiger in einem Aufsatz aus dem Jahre 1964 eindrucksvoll dargelegt hat, mit der Integration weltliterarischer Traditionen im weitesten Sinne eine Dichtung von universellem Charakter geworden.⁶⁴

Goethes Schaffen ist fern jeder Imitationspoesie; es ist aus innerer Verwandtschaft mit den antiken Vorbildern heraus ein freies Spiel mit überlieferten Motiven. So greift er in den großen Hymnen aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre unbekümmert mythologische und literarische Sujets auf. In den zwischen 1788 und 1790 entstandenen sogenannten *Römischen Elegien* dominiert zwar bei der

direkten Nachbildung antiker Motive und Wendungen eine Affinität zu Properz; entscheidend aber sind nicht so sehr einzelne Reminiszenzen als vielmehr die Rezeption von Sprache und Stil der augusteischen Liebeslegie in einer, wie ein neuerer Kenner dieses Genres schrieb, "Art Koine, in der properzische Elemente überwiegen". Die Sprachmelodie der *Elegien* erinnert mehr an Tibull, während das Besingen des Liebesglücks eher auf Ovid zurückgehen dürfte und die idyllischen Züge sogar im Unterschied zu den Vorbildern eingebracht wurden. Die griechische Mythologie ist vor allem durch Homer präsent, und unverkennbar ist auch die Epigrammtradition.⁶⁵ In den späten Gedichten schließlich hat sich Goethe auf orphische, heraklische und platonische Motive weniger in konkreter als in allgemein-philosophischer Weise bezogen.

Auf die Übernahme antiker Metren – mit Ausnahme des Hexameters und des Pentameters in Epen und Gedichten und des jambischen Trimeters im Drama – hat Goethe, anders als Klopstock oder Hölderlin, verzichtet; eine Zeitlang schrieb er Gedichte, die er unter dem Titel *Antiker Form sich nähernd* zusammenfaßte. Den Ehrgeiz einer exakten Wiedergabe der klassischen Versmaße hat der Autor offenbar nicht entwickelt – Voß zumindest schrieb an seine Frau: "Goethe bat mich, ihm die schlechten Hexameter anzumerken; ich muß sie ihm alle nennen, wenn ich aufrichtig sein will"⁶⁶ –; und die Verstheorie des Eutiner Dichters erschien ihm allzu "mystisch"⁶⁷: Er habe sich damit "abgequält", heißt es in der *Kampagne in Frankreich*, und könne sich ihrer nur "der redlichen Absicht [...], aber nicht des daraus gewonnenen Vortheils" wegen erinnern.⁶⁸ Als Goethe, gegenüber den *Xenien* von 1796, in den *Zahmen Xenien* wieder auf den Reim zurückgriff, schrieb er nicht ohne Selbstironie: "Wir sind vielleicht zu antik gewesen, / Nun wollen wir es moderner lesen."⁶⁹

Im zweiten Teil des *Faust* hat Goethe nicht nur souverän mit antiken Motiven unterschiedlichster Provenienz gespielt, sondern auch sämtliche Konventionen der Gattung "Tragödie" gesprengt, und seine Romane sind, anders als diejenigen Wielands, nicht mehr im antiken, sondern ausschließlich im modernen Umfeld angesiedelt und erweisen sich damit als beispielhaft für die Schriftsteller der nachfolgenden Generationen. Was jedoch die Regeln betrifft, so hat – nach Gottscheds Festhalten an einer Regelpoetik und nach Lessings Orientierung an *begründeten* Regeln – Goethe in seiner Jugend deren Verbindlichkeit abgelehnt ("Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Principien"⁷⁰) und später *selbstermittelte* Regeln bevorzugt – etwa hinsichtlich der Unterschiede zwischen Epik und Dramatik –, und er ist dabei recht frei mit den antiken Autoritäten umgegangen. In der Schrift *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* von 1827 zum Beispiel hat er eine Deutung des Katharsis-Begriffs vorgetragen, die auf eine Versöhnung *innerhalb* der Stücke zielte und damit zwar seiner eigenen Tragikauffassung entsprach, den *wirkungsästhetischen* Intentionen des Griechen aber keineswegs gerecht wurde, während Lessings Auseinandersetzung mit Aristoteles in der *Hamburgischen Dramaturgie* bei aller Zeitbedingtheit als eine philologisch fundierte Interpretation angesehen werden kann.⁷¹

Es sind nicht so sehr der einzelne Autor, das einzelne Werk, die einzelne Regel, das einzelne Motiv, die Goethe interessieren, sondern es sind die antike, insbesondere die griechische Kunst, der griechische Mythos, die griechische Lebenshaltung insgesamt. An die Stelle eines punktuellen und ästhetischen Zugriffs, wie er von der Humanistenpoesie bis zu den Anakreontikern und im wesentlichen noch bis Lessing dominierte, ist auch bei ihm die durch Winckelmann begründete universelle und geschichtsphilosophisch intendierte Rezeption getreten.

Dies zeigt sich bereits – reich nuanciert – in den Hymnen der frühen siebziger Jahre. Postuliert der Dichter in *Wandrer's Sturmlied* in der Anrufung Jupiters, Apollons und des Dionysos enthusiastisch und mit dithyrambischem Pathos eine Göttergleichheit des Genies in Kunst und Leben, so läßt in

der Idylle *Der Wanderer* die göttliche Natur auf eine schlichte und harmonische Art aus den Trümmern eines antiken Tempels neues Leben hervortreten. Während Goethe in *Ganymed* das Streben nach einer Einheit von Göttlichem und Menschlichem besingt, artikuliert er in *An Schwager Kronos* einen ungeheuren Lebensanspruch und formuliert in der Ode *Prometheus* eine rebellisch-radikale Kampfansage an irdische und himmlische Gewalten, bei der ihm der Titan zugleich zum großen Vorbild eines schöpferischen Künstlers wird:

11

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!⁷²

In der Farce *Götter, Helden und Wieland* bekennt sich Goethe zu dem kraftvollen, übermütigen Herakles der Euripideischen *Alkestis*, der gleichsam zum Vorbild eines Sturm-und-Drang-Helden wird; und im *Werther* schildert der Titelheld Wahlheim als eine natürliche, harmonische, idyllische Welt in Analogie zu einigen Gesängen der *Odyssee* – wobei der Autor allerdings, in einer Balance von Emphase und Ironie, zugleich deutlich werden läßt, daß Werther *kein* "neuer Odysseus" ist, und von Anfang an signalisiert, daß die Idylle scheitern muß.

Eine herausragende Bedeutung hat für Goethe der Aspekt einer natürlichen Sinnlichkeit, die er in der Antike ausgeprägt sieht – und die, nebenbei bemerkt, noch bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein als "anstößig" empfunden wurde.⁷³ Hatte bereits *Künstlers Morgenlied* von 1773 das Studium Homers, die Wiedergabe von Szenen aus der *Ilias*, die Inspiration zu eigenem Schaffen und das (in der ersten Fassung recht direkt geschilderte) Liebesleben eines modernen Künstlers aufs engste miteinander verknüpft⁷⁴, so verherrlichen insbesondere die *Römischen Elegien* – der bedeutendste literarische Ertrag des in Italien gewonnenen neuen Lebensgefühls – ein erotisch erfülltes, von der Kunst bestimmtes und mythologisch überhöhtes Dasein. Wie Schiller in *Die Götter Griechenlandes* eine heitere antike und eine unpoetische moderne Welt einander gegenüberstellt, so kontrastiert auch Goethe in der Ballade *Die Braut von Korinth* den natürlichen Lebens- und Liebesanspruch junger Menschen und die asketische Intoleranz des Christentums als des Paradigmas für einen neuen Glauben. Das Liebesbündnis zwischen Faust und Helena ist als ein "Arkadisch frei[es] [...] Glück"⁷⁵ gedacht, und angesichts der nackten Fabelwesen in der *Klassischen Walpurgisnacht* bricht sogar Mephisto in die Worte aus:

Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
Doch das Antike find' ich zu lebendig;
Das müßte man mit neustem Sinn bemeistern
Und mannichfaltig modisch überkleistern ...⁷⁶

Unverkennbar ist bei Goethe seit der Begegnung mit Herder in Straßburg, dem *eigentlichen* Beginn seiner spezifischen Antikerezeption, die Wendung von Rom zu Griechenland. Seine großen Vorbilder sind Homer, Pindar und Euripides, die wichtigsten der von ihm rezipierten Gestalten

Prometheus, Iphigenie, Pandora und Helena. Charakteristisch ist dabei, gemäß den bereits zitierten Worten Herders und Gleims, die Milderung und Humanisierung der "harten Mythen" im Sinne einer historischen und ästhetischen Idealbildung. Iphigenie verschmäht den Betrug, Pandora wird aus einer Unheilbringerin zum Symbol der Schönheit und der Liebe, Helena aus einer ambivalenten zu einer Gestalt, an der sich eine Vermählung von Altertum und Neuzeit exemplifizieren läßt. In ähnlicher Weise haben Schiller und Hölderlin, nach dem Vorbild Winckelmanns, Herakles zu einem idealen Helden stilisiert, während noch Lessing gerade auf den Kindermörder Bezug genommen hatte.⁷⁷

Allerdings vermeidet Goethe – anders als Winckelmann und insbesondere Herder – eine allzu schroffe und prinzipielle Entgegensetzung von Griechen und Römern oder eine ausschließliche Orientierung an den Griechen wie Hölderlin. Gewiß hat er, mit den meisten seiner Zeitgenossen, gegenüber Rom Distanz gewahrt: So wandte er sich bereits 1772 in einer Rezension der *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* gegen eine Bevorzugung Vergils auf Kosten Homers⁷⁸ und bedauerte in der *Geschichte der Farbenlehre*, daß die deutsche Bildung nicht durch die griechische, sondern durch die lateinische Sprache beeinflusst worden sei⁷⁹. Als er Ende 1797 feststellte, daß die Eroberung von Troja "weder episch noch tragisch" sei, fügte er spitz hinzu: "Virgils rhetorisch-sentimentale Behandlung kann hier nicht in Betracht kommen"⁸⁰; und noch 1831 nannte er gegenüber Eckermann Longos' bukolischen Roman *Daphnis und Chloe* "ein Meisterstück, das ich oft gelesen und bewundert habe [...] und wogegen der gute Virgil freilich ein wenig zurücktritt"⁸¹. Der Hauptgrund für diese Distanzierung dürfte in Goethes Ablehnung des römischen Politikprimats zu sehen sein: "Römerpatriotismus!" heißt es in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, "Davor bewahre uns Gott, wie vor einer Riesengestalt! wir würden keinen Stuhl finden, darauf zu sitzen; kein Bett, drinnen zu liegen"⁸² – und angesichts des Colosseums war er befremdet von der "Masse deß was der Staat war, an und für sich": "mir ist er, wie Vaterland, etwas Ausschließendes"⁸³. Dennoch war Goethe empfänglich für die Bukolik und die Liebeslegie, für die Epigrammatik und das Lehrgedicht der Römer. Der Anfang des *Tasso* und der dritte Akt von *Faust II* stehen in der römischen und neuzeitlichen Pastoraltradition; es ist Vergil, der im *Tasso* die antike Poesie repräsentiert und neben Homer gestellt wird⁸⁴, den der Schriftsteller (wenngleich nicht ganz korrekt) am Anfang der *Italienischen Reise* beim Anblick des Gardasees zitiert⁸⁵ und der ihm zeit seines Lebens "gegenwärtig und vertraut" war⁸⁶; es sind Verse aus Ovids *Tristien*, an die er sich beim Abschied von Rom erinnert⁸⁷, und es ist ein pikantes Motiv aus dessen *Amores*, das er in dem Gedicht *Das Tagebuch* von 1810 aufgreift⁸⁸.

Wir können dies als Zeichen für die Weite des Goetheschen Blickfeldes und für die weltmännische Konzilianz sehen, mit der er Gegensätze auszugleichen bestrebt war und durch die er sich von jeglichem wissenschaftlichen und weltanschaulichen Fundamentalismus fernhielt. Diese Souveränität zeigt sich generell in seiner Stellung zu den verschiedenen Bereichen des Altertums und in seiner Sicht auf das Verhältnis von Antike und Moderne. Das Bewußtsein, daß es sich bei dem Antikebild von 1800 um eine Stilisierung handele, war ihm ebensowenig fremd wie Herder oder Wilhelm von Humboldt (wenn er sich auch ironischer Spitzen in der Art Friedrich Schlegels enthielt). Bereits im Winckelmann-Buch schrieb Goethe, eine Formulierung Humboldts aufgreifend: "Aber es ist auch nur eine Täuschung, wenn wir selbst Bewohner Athens und Roms zu sein wünschten. Nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Alterthum uns erscheinen."⁸⁹ Und in den *Maximen und Reflexionen* lesen wir: "Unter allen Völkerschaften haben die Griechen den Traum des Lebens am schönsten geträumt."⁹⁰ Daß der

Begriff "Antike" keine Seins-, sondern eine Beziehungsqualität ausdrückt – ein Wissen, das spätere Generationen durch Harmonisierungen und Trivialisierungen zu verdrängen wußten – formulierte, mit Bezug auf Goethe, Novalis: "[...] man irrt sehr, wenn man glaubt, daß es Antiken giebt. Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen. Sie wird unter den Augen und der Seele des Künstlers. Die Reste des Alterthums sind nur die specifischen Reitze zur Bildung der Antike."⁹¹

Bei Goethe führte dieses Wissen zu erheblichen Differenzierungen in seiner Einschätzung des Altertums. Er hat ebenso wie die römische auch die griechische Antike nicht schlechthin verherrlicht, sondern sich vor allem auf deren künstlerische und philosophische Leistungen und auf deren individuelle Lebenshaltung bezogen – im Bereich des Politischen hingegen (der "Staatsverfassung", die Herder, im Anschluß an Winckelmann, für ebenso vorbildlich hielt wie die "Künste") war er skeptischer. Er hat bei den Griechen zwar "Künste und Wissenschaften", nicht aber "ihre übrigen Handlungen und Verhältnisse als musterhaft" angesehen, ihre Freiheitsliebe stark relativiert und sich von ihrer Geschichte ebenso wie von der römischen distanziert.⁹²

Auffallend ist die Problematisierung des emanzipatorischen Pathos: Prometheus – in der Ode von 1774 eine der großen Leitfiguren des Sturm und Drangs – zeigte bereits im Fragment aus dem Jahr zuvor einige fragwürdige Züge; in dem Gedicht *Ilmenau* von 1783 wird er dann zu einer ambivalenten Gestalt: "Ich brachte reines Feuer vom Altar; / Was ich entzündet, ist nicht reine Flamme."⁹³ In dem Festspiel *Pandora* von 1807/08 schließlich, das erste Erfahrungen der nachrevolutionären Wirklichkeit – der industriellen Revolution und der politischen Zentralisation unter Napoleon – reflektiert, wird der rastlos arbeitende Titan vollends mit Distanz gesehen und eine humane Perspektive nur noch in der Synthese zwischen prometheischer Tätigkeit und epimetheischer Kontemplation – symbolisiert durch die Heirat der Titanenkinder – angedeutet. Es sind Reduzierungen des ursprünglichen Anspruchs, wie wir sie ähnlich auch bei Wieland, Herder und vor allem in der *Idylle über den Müßiggang* aus Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* finden.⁹⁴

Am deutlichsten zeigen sich die Differenzierungen des Antikebildes in Goethes Spätwerk, und zwar an drei Erscheinungen: in der Affinität zu einer "unklassischen" Antike, in der Offenheit für nichtantike Traditionen und in der elegischen Gebrochenheit des Bekenntnisses zum Altertum. – In der um 1830 entstandenen *Klassischen Walpurgisnacht* dominieren die "niederen" Gottheiten, die archaischen und dionysischen Züge; Goethe verwendet ausgiebig Motive aus dem seinerzeit noch keineswegs als "Klassiker" angesehenen Aristophanes, insbesondere aus dessen Gelehrtsatire *Die Wolken*; und der Dichter spart nicht mit spielerisch-ironischen "Piken"⁹⁵ auf die Philologen.⁹⁷ Bemerkenswert ist der "Einstieg" von der Entscheidungsschlacht zwischen Caesar und Pompeius bei Pharsalos und von Lucans *Bellum civile* her, wodurch die rauhe geschichtliche Wirklichkeit von Anfang an als Kontrast zur Welt des ästhetischen Scheins sichtbar wird: "Sie streiten sich, so heißt's, um Freiheitsrechte, / Genau besehn sind's Knechte gegen Knechte."⁹⁸ Goethe ist in der Desillusionierung keineswegs so weit gegangen wie Kleist, doch manches, was erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts gegenüber einem allzu glatten und harmonischen Antikebild eingewendet wurde, ist bei ihm schon vorgeprägt.

Was die "nachklassische" Hinwendung zu anderen Traditionen betrifft, so ist bemerkenswert, daß Goethe zur selben Zeit, als er am klassizistischen Bildungsprogramm der *Italienischen Reise* arbeitete, den *West-Östlichen Divan* schrieb, in dem er – im Gedicht *Lied und Gebilde* – orientalische und antike Poesie prononciert einander entgegensetzte:

Mag der Grieche seinen Thon
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken; /
Aber uns ist wonnereich,
In den Euphrat greifen
Und im flüss'gen Element
Hin und wieder schweifen. /
Löscht' ich so der Seele Brand,
Lied es wird erschallen;
Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen.⁹⁸

Im *Faust* wird sogar die Vermählung von Antike und Moderne durch ein orientalisches Motiv symbolisiert: Nachdem Goethe im *Divan* die Legende von der Erfindung des Reims durch ein persisches Liebespaar aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. aufgegriffen hatte⁹⁹, läßt er nunmehr Helena dank ihrer Liebe zu Faust vom reimlosen Metrum des Altertums zum modernen Reim übergehen¹⁰⁰.

Im vierten und fünften Akt der Tragödie treten antike Motive deutlich zurück. So sind bei Fausts Ende ausgerechnet die Lemuren zugegen, die seiner Schlußvision eine hintergründige Ironie verleihen. Und für die Erlösung greift der Dichter – ganz anders als in der antiklerikal akzentuierten Entgegensetzung von Antike und Christentum in seiner "klassischen" Phase – vor allem auf die christlich-mittelalterliche Mythologie und auf Dantes *Paradiso* zurück.¹⁰¹

Den elegischen Charakter des Bekenntnisses zur Antike schließlich spüren wir bereits in der Ballade *Die Braut von Korinth*, die nicht nur, wie schon erwähnt, als eine Lobpreisung natürlichen sinnlichen Lebens erscheint, sondern in der der Triumph der Liebenden allein im Tode möglich ist und die Sympathie mit der griechischen Lebenshaltung das Wissen um deren Vergänglichkeit einschließt:

Wenn der Funke sprüht,
Wenn die Asche glüht,
Eilen wir den alten Göttern zu.¹⁰²

In der *Marienbader Elegie* (1823) spielt Goethe auf die unwiederbringlich verlorene Pandora an¹⁰³ und relativiert damit die wie auch immer gebrochene Hoffnung aus dem Festspiel von 1807/08 – und vor allem bedeutet der Ausklang der Helena-Handlung in *Faust II* eine Verabschiedung der Antike. Helena ist zwar im Sinne des humanen Griechenbildes der klassischen deutschen Literatur gegenüber der Unglücksträgerin, Schuldbewußten und Verwerflichen in den Tragödien des Euripides zu einem Symbol der Schönheit umgewertet worden; aber eine Vereinigung von Antike und Moderne ist nur vorübergehend im Reich des ästhetischen Scheins – als "Phantasmagorie" – möglich. Die geschichtliche Wirklichkeit siegt über die Beschwörung des Altertums: "Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir: / Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint."¹⁰⁴ Eine der 1831 zuletzt geschriebenen Szenen von *Faust II* ist gleichermaßen eine Reminiszenz an Ovids Geschichte von Philemon und Baucis wie eine definitive Absage an die antike Idylle angesichts moderner Antagonismen: "Was sich sonst dem Blick empfohlen, / Mit Jahrhunderten ist hin."¹⁰⁵

Im Rahmen des vor allem von Winckelmann inaugurierten klassischen Antikebildes hat Goethe eine gewaltige Entwicklung durchlaufen und sich gleichermaßen als Repräsentant seiner Epoche wie als ein Mensch gezeigt, der bewußt eigene Wege ging: sei es, daß er nachdrücklicher als viele seiner Zeitgenossen auf der Beispielhaftigkeit der griechischen Kunst bestand; sei es, daß er in der Distanz von den Römern weniger apodiktisch war; sei es, daß er manch utopischen Überschwang zu vermeiden wußte. Dank seiner Wesensverwandtschaft mit griechischer Kunst und griechischer Lebenshaltung war er vielleicht der letzte Dichter, der in einer vom Altertum selbst und dann vor allem von der Renaissance an lebendig wirkenden Tradition stand (Horst Rüdiger hat ihn nicht nur einen *poeta doctus*, sondern geradezu einen *poeta doctissimus* genannt¹⁰⁶) – und er zeigte zugleich eine hohe Empfänglichkeit für nichtantike Kulturen, suchte immer wieder nach einer Vermittlung zwischen Antike und Moderne¹⁰⁷ und wußte, ebenso wie Hegel oder Heine¹⁰⁸, daß die "Kunstperiode" ihrem Ende entgegenging.

Anmerkungen

* Festvortrag, gehalten auf der Jahreshauptversammlung der Winckelmann-Gesellschaft am 5. Dezember 1998 in Stendal. – Goethes Werke und Briefe werden nach der Weimarer Ausgabe (WA) zitiert, mit Ausnahme der *Maximen und Reflexionen*, die nach der Berliner Ausgabe (BA) wiedergegeben werden. – Für die Gespräche wurden folgende Ausgaben benutzt: Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig. Zürich/Stuttgart 1965–1987 (Gespräche); Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Regine Otto unter Mitarb. von Peter Wersig. Berlin, Weimar 1982 (Eckermann). – Vgl. auch folgende Arbeiten des Verfassers: Antike. In: Goethe-Handbuch. Hrsg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt. Stuttgart, Weimar 1996–1998, Bd. 4/1, S. 52–72; Goethe und Voß, Kulturräume in Dichtung und Wirkung. In: Johann Heinrich Voß und sein Kulturraum. Hrsg. von Andrea Rudolph. Dettelbach 1999, S. 19–46; Goethe und Homer. In: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst des 18. Jahrhunderts. Eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum, Stendal, 6. November bis 9. Januar 2000. Hrsg. von Max Kunze. Mainz 1999 – jeweils mit weiteren Literaturangaben.

1 Vgl. Manfred Fuhrmann: Die Querelle des Anciens et des Modernes, der Nationalismus und die Deutsche Klassik. In: Fuhrmann: Brechungen. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antik-europäischen Bildungstradition. Stuttgart 1982, S. 129.

2 Victor Klemperer: Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Berlin/Halle 1954–1966, Bd. 1, S. 103 f.

3 Johann Gottfried Herder: Hodegetische Abendvorträge an die Primaner Emil Herder und Gotthilf Heinrich Schubert. In: Herder: Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Berlin 1877–1913, Bd. 30, S. 517.

4 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. 4. Aufl. Leipzig 1751, S. VIII f.; Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten. Leipzig 1741–1745.

5 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Winckelmann: Sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe. Von Joseph Eiselein. Donaueschingen 1825–1829, Bd. 1, S. 8.

6 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Karl Lachmann. 3. Aufl., besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart/Leipzig/Berlin 1886–1924, Bd. 10, S. 97.

7 Johann Gottfried Herder: Shakespeare. In: Herder (wie Anm. 3), Bd. 5, S. 217.

8 Vgl. Wolfgang Heise: Zur Antikerezeption in der klassischen deutschen Literatur. In: Heise: Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine. Berlin 1982 = Literatur und Gesellschaft, S. 39–45; Reimar Müller: Hegel und Marx über die antike Kultur. In: Müller: Menschenbild und Humanismus der Antike. Studien zur Geschichte der Literatur und Philosophie. Leipzig 1980 = Reclams Universal-Bibliothek 841, S. 324 f.

9 Vgl. Peter Szondi: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. 5. Aufl. Frankfurt am Main 1991 = suhrkamp taschenbuch wissenschaft 40, S. 28–30.

10 Vgl. Jochen Schmidt: Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin. In: Hölderlin-Jahrbuch 28 (1992/93), S. 96 f.

11 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. In: Winckelmann (wie Anm. 5), Bd. 4, S. 18.

12 Vgl. Volker Riedel: Winckelmann und Lessing. Gemeinsamkeiten und Unterschiede im klassischen deutschen Antikebild. In:

Riedel: Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge. Jena 1996 = Jenaer Studien 2, S. 105.

13 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums. In: Winckelmann (wie Anm. 5), Bd. 3, S. 29 und Bd. 4, S. 16.

14 Vgl. Volker Riedel: Lessing und die römische Literatur. Weimar 1976.

15 Anton Gail: Im Schatten der Griechen. Die augusteische Dichtung, vor allem Vergil und Horaz im deutschen Schrifttum um 1800. In: *On Romanticism and the Art of Translation. Studies in Honor of Edwin Hermann*. Ed. by Gottfried Felix Merkel. Princeton, N. J. 1956, S. 141–161.

16 Friedrich Schiller: Die Götter Griechenlandes. In: Schiller: Werke. Nationalausgabe. Weimar 1943 ff., Bd. 1, S. 190.

17 Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Brief an Herder, 14. November 1802. In: Herder (wie Anm. 3), Bd. 28, S. 563; Johann Gottfried Herder: Der entfesselte Prometheus. Szenen. Ebd., S. 329.

18 Johann Gottfried Herder: Über die neuere Deutsche Literatur. Fragmente. Zweite Sammlung. Zweite völlig umgearb. Ausgabe. In: Herder (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 144.

19 Gotthold Ephraim Lessing: Berlinische privilegierte Zeitung, 28. Juni 1753. In: Lessing (wie Anm. 6), Bd. 5, S. 178.

20 Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente 143 und 151. In: Schlegel: Kritische Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. München, Paderborn, Wien, Zürich 1958 ff., Bd. 2, S. 188 f.

21 Walther Rehm: Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung. Bern 1951.

22 Friedrich Schiller: Brief an Wilhelm von Humboldt, 30. November 1795. In: Schiller (wie Anm. 16), Bd. 28, S. 119 f. – Vgl. Volker Riedel: Herakles-Bilder in der deutschen Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts. In: Riedel (wie Anm. 12), S. 53 f. (mit weiteren Literaturangaben); Norbert Oellers: "Herkules im Himmel" und "Orpheus in der Unterwelt". Zu zwei Gedichtplänen. In: Oellers: Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers. Frankfurt am Main, Leipzig 1996, S. 192–208.

23 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Schiller (wie Anm. 16), Bd. 20, S. 448.

24 Friedrich Schiller: Nänie. In: Schiller (wie Anm. 16), Bd. 2/1, S. 326. – Vgl. Norbert Oellers: Das verlorene Schöne in bewahrender Klage. Zu Schillers "Nänie". In: Oellers (wie Anm. 22), S. 178–191.

25 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Günther Mieth. Berlin, Weimar 1970, Bd. 1, S. 497.

26 Goethe: Tagebücher, 13. Juli 1807. In: WA III, Bd. 3, S. 239.

27 Vgl. Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Weimar und Berlin 1927 ff., Abt. 1, Bd. 9, S. 209–215; Friedrich Hölderlin (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 178–193; Bd. 1, S. 415.

28 Heinrich Heine: An die Mouche. In: Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973–1997, Bd. 3/1, S. 396.

29 Vgl. Ernst Maaß: Goethe und die Antike. Berlin, Stuttgart, Leipzig 1912; Humphry Trevelyan: Goethe and the Greeks. Cambridge 1941; Ernst Grumach: Goethe und die Antike. Eine Sammlung. 2 Bde. Berlin 1949; Wolfgang Schadewaldt: Goestudien. Natur und Altertum. Zürich, Stuttgart 1963; Ernst Richard Schwinge: Goethe und die Poesie der Griechen. Stuttgart 1986 = Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1986, Nr. 5.

30 Vgl. Hans Robert Jauf: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der "Querelle des Anciens et des Modernes". In: Charles Perrault: Parallele des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. München 1964 = Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 2, S. 8–64; Ders.: Schillers und Schlegels Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes". In: Jauf: Literaturgeschichte als Provokation. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1970 = edition suhrkamp 418, S. 67–106; Hans Kortum: Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit im Zeitalter der klassischen französischen Literatur. Berlin 1966 = Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 22; Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts. Hrsg. und eingel. von Werner Krauss und Hans Kortum. Berlin 1966 = Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriftenreihe der Arbeitsgruppe zur Geschichte der deutschen und französischen Aufklärung 7; Peter Szondi (wie Anm. 9), S. 11–265; Peter K. Kapitza: Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland. München 1981; Manfred Fuhrmann (wie Anm. 1), S. 129–149; Karl Menges: Herder und die "Querelle des Anciens et des Modernes". Eine wirkungsgeschichtliche Replik. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Hrsg. von Albert Schöne. Tübingen 1986, Bd. 8, S. 154–160. – Vgl. auch Hans Gerd Rötzer: Querelle des Anciens et des Modernes. In: Goethe-Handbuch (wie Anm. *), Bd. 4/2, S. 880–882.

31 Sendschreiben. In: WA I, Bd. 2, S. 191.

32 Italienische Reise. In: WA I, Bd. 30, S. 233.

33 WA I, Bd. 46, S. 22 f.

34 Vgl. Wilfried Barner: *Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes "Italienischer Reise"*. In: *Goethe-Jahrbuch 105 (1988)*, S. 64–92.

35 Brief an Georg Friedrich Christoph Sartorius, 20. Juli 1817. In: WA IV, Bd. 28, S. 188 f.

36 Gespräch mit Eckermann, 31. Januar 1827. In: Eckermann, S. 198.

37 Maximen und Reflexionen, Nr. 762. In: BA, Bd. 18, S. 597.

38 Ebd., Nr. 660. In: BA, Bd. 18, S. 581.

39 Vgl. Brief an Karl Ludwig von Knebel, 9. November 1814. In: WA IV, Bd. 25, S. 76; *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. In: WA I, Bd. 7, S. 109 f.

40 Vgl. Maximen und Reflexionen, Nr. 763. In: BA, Bd. 18, S. 598; Brief an Carl Joseph Hieronymus Windischmann, 20. April 1815. In: WA IV, Bd. 25, S. 274 f.

41 Vgl. Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer, 28. August 1808. In: *Gespräche*, Bd. 2, S. 328; *Shakespeare und kein Ende!* In: WA I, Bd. 41/1, S. 58; Gespräch mit Eckermann, 2. April 1829. In: Eckermann, S. 286; Maximen und Reflexionen, Nr. 1031–1033. In: BA, Bd. 18, S. 628.

42 Vgl. *Tagebücher*, 13. Juli 1807. In: WA III, Bd. 3, S. 239 f.; Brief an Adam Müller, 28. August 1807. In: WA IV, Bd. 19, S. 402; Brief an Heinrich von Kleist, 1. Februar 1808. In: WA IV, Bd. 20, S. 15 f.

43 Wilhelm von Humboldt: *Reisetagebücher aus den Jahren 1796 und 1797*. In: *Humboldt: Gesammelte Schriften*. Berlin 1903–1936, Bd. 14, S. 311 f.

44 WA I, Bd. 46, S. 21 f.

45 WA I, Bd. 45, S. 176.

46 WA I, Bd. 41/1, S. 58.

47 Vgl. Ernst Osterkamp: *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*. In: *Goethe-Jahrbuch 112 (1995)*, S. 135–148.

48 WA I, Bd. 49/1, S. 154 und 156.

49 WA I, Bd. 41/1, S. 137.

50 Gespräch mit Eckermann, 29. Januar 1826. In: Eckermann, S. 149.

51 Vgl. *Gespräche mit Eckermann*, 16. Dezember 1829 und 21. März 1830. In: Eckermann, S. 325 und 350.

52 Briefe an Schiller, 12. und 16. Mai 1798. In: WA IV, Bd. 13, S. 141 und 148.

53 Brief an Knebel, 15. Mai 1798. In: WA IV, Bd. 13, S. 145.

54 Vgl. Brief an Schiller, 12. Mai 1798. In: WA IV, Bd. 13, S. 141.

55 *Gespräche*, Bd. 2, S. 677.

56 Brief an Schiller, 19. Januar 1802. In: WA IV, Bd. 16, S. 11.

57 Friedrich Schiller: Brief an Johann Gottfried Körner, 21. Januar 1802. In: *Schiller (wie Anm. 16)*, Bd. 31, S. 89 f.

58 Vgl. Theodor Cornelis van Stockum: *Zum Orestes-Problem in Goethes "Iphigenie auf Tauris" und in der altgriechischen Tragödie*. In: van Stockum: *Von Friedrich Nicolai bis Thomas Mann. Aufsätze zur deutschen und vergleichenden Literaturgeschichte*. Groningen 1962, S. 152–175; Albin Lesky: *Goethe und die Tragödie der Griechen*. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 74 (1970)*, S. 5–17.

59 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin, Weimar 1965, Bd. 1, S. 225.

60 Vgl. Wolfdieter Rasch: *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*. München 1979; Dieter Liewerscheid: *Selbsthelferin ohne Autonomie – Goethes Iphigenie*. In: *Goethe-Jahrbuch 114 (1997)*, S. 219–230. – Iphigenies "Selbsthelfertum", wie es Liewerscheid herausgearbeitet hat, dürfte eher als Ergänzung denn als Kontrast zu dem von Rasch in den Vordergrund gerückten Autonomiekonzept zu sehen sein.

61 Brief an Schiller, 12. September 1800. In: WA IV, Bd. 15, S. 102.

62 WA I, Bd. 15/2, S. 65.

63 Brief an Jakob Ludwig Iken, 27. September 1827. In: WA IV, Bd. 43, S. 81 f.; Gespräch mit Eckermann, 16. Dezember 1829. In: Eckermann, S. 325. – Vgl. Thomas Zabka: Faust II – Das Klassische und das Romantische. Goethes "Eingriff in die neueste Literatur". Tübingen 1993 = Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 68.

64 Horst Rüdiger: Weltliteratur in Goethes "Helena". In: Rüdiger: Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944–1983. Berlin, New York 1990, S. 89–116. – Vgl. Theodorus Cornelis van Stockum: Deutsche Klassik und antike Tragödie II. Goethes Versuch der Neubelebung der antiken Tragödie: der Helena-Akt in Faust II. In: van Stockum (wie Anm. 58), S. 136–151; Thomas Gelzer: Die Bedeutung der klassischen Vorbilder beim alten Goethe. In: Classical Influences on Western Thought A. D. 1650–1870. Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, March 1977. Ed. by Robert Ralph Bolgar. Cambridge 1979, S. 309–326; Ders.: Helena im Faust. Ein Beispiel für Goethes Umgang mit der antiken Mythologie. In: Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten. Hrsg. von Walther Killy. Wiesbaden 1984 = Wolfenbütteler Forschungen 27, S. 223–253.

65 Vgl. Georg Luck: Goethes "Römische Elegien" und die augusteische Liebeselegie. In: Arcadia 2 (1967), S. 173–195 (Zitat: S. 182); Horst Rüdiger: Goethes "Römische Elegien" und die antike Tradition. In: Rüdiger (wie Anm. 64), S. 233–261; Alfred Behrmann: Goethes "Römische Elegien": 1788–1790. In: Behrmann: Das Tramontane oder die Reise nach dem gelobten Lande. Deutsche Schriftsteller in Italien 1755–1808. Heidelberg 1996 = Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3, 145, S. 81–104.

66 Johann Heinrich Voß an Ernestine Voß, 13. Juni 1794. In: Voß: Briefe. Nebst erläuternden Beilagen hrsg. von Abraham Voß. Halberstadt 1829–1833, Bd. 2, S. 392.

67 Brief an Schiller, 21. August 1799. In: WA IV, Bd. 14, S. 161.

68 WA I, Bd. 33, S. 268.

69 WA I, Bd. 3, S. 245.

70 Von deutscher Baukunst. In: WA I, Bd. 37, S. 142.

71 WA I, Bd. 41/2, S. 248. – Vgl. Volker Riedel: Aristoteles, Lessing, Goethe und Fragen der modernen Wirkungsästhetik. In: Riedel (wie Anm. 12), S. 22–31 (mit weiteren Literaturangaben).

72 WA I, Bd. 2, S. 78.

73 Vgl. Wolfgang Riedel: Eros und Ethos. Goethes "Römische Elegien" und "Das Tagebuch". In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 147–180; Olaf Hildebrand: Sinnliche Seligkeit. Goethes heidnischer Sensualismus und seine Beziehung zu Heine. In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 231–251.

74 WA I, Bd. 2, S. 178–181. – Vgl. die erste Fassung in: Der junge Goethe. Neu bearb. Ausgabe. Hrsg. von Hanna Fischer-Lamberg. Berlin 1963–1974, Bd. 3, S. 75–77.

75 Vers 9573. In: WA I, Bd. 15/1, S. 222.

76 Vers 7086–7089. Ebd., S. 113

77 Vgl. Volker Riedel: Herakles-Bilder in der deutschen Literatur des 17. bis 20. Jahrhunderts. In: Riedel (wie Anm. 12), S. 48–56 (mit weiteren Literaturangaben).

78 WA I, Bd. 37, S. 200.

79 WA II, Bd. 3, S. 201 f.

80 Brief an Schiller, 23. Dezember 1797. In: WA IV, Bd. 12, S. 385.

81 Gespräch mit Eckermann, 9. März 1831. In: Eckermann, S. 409.

82 WA I, Bd. 37, S. 270.

83 Italienische Reise. In: WA I, Bd. 32, S. 116.

84 WA I, Bd. 10, S. 106 und 158.

85 WA I, Bd. 30, S. 41. – Vgl. Vergil: Georgica 2, 160 und Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein. In: WA III, Bd. 21, S. 182.

86 Über Goethes Verhältnis zu Vergil vgl. Maria Erxleben: Goethe und Vergil. In: Vergil. Antike Weltliteratur in ihrer Entstehung und Nachwirkung. Eine Aufsatzsammlung. Hrsg. von Johannes Irmscher. Amsterdam 1995, S. 131–141 (Zitat: S. 132).

- 87 WA I, Bd. 32, S. 337 f.
- 88 WA I, Bd. 5/2, S. 345–350. – Vgl. Wolfgang Riedel (wie Anm. 73), S. 176 f.
- 89 WA I, Bd. 46, S. 38.
- 90 Maximen und Reflexionen, Nr. 298. In: BA, Bd. 18, S. 518.
- 91 Novalis: Über Goethe. In: Novalis: Schriften. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 3. Aufl. Stuttgart 1977 ff., Bd. 2, S. 640.
- 92 Vgl. Tagebücher, 31. Januar 1813. In: WA III, Bd. 5, S. 11 (Zitat); Gespräch mit Riemer, 20. November 1813. In: Gespräche, Bd. 2, S. 851; Gespräch mit Eckermann, 24. November 1814. In: Eckermann, S. 108.
- 93 WA I, Bd. 2, S. 145.
- 94 Vgl. Volker Riedel: Wandlungen des Prometheus-Bildes in Literatur und Philosophie. In: Deutschunterricht 50 (1997), S. 370 f. (mit weiteren Literaturangaben).
- 95 Gespräch mit Eckermann, 21. März 1830. In: Eckermann, S. 350.
- 96 Vgl. Sven-Aage Jørgensen: Zum Bild der unklassischen Antike. In: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Hrsg. von Carl Otto Conrady. Stuttgart 1977, S. 72–74; Thomas Gelzer: Aristophanes in der "Klassischen Walpurgisnacht". In: J. W. Goethe – Fünf Studien zum Werk. Hrsg. von Anselm Maler. Frankfurt am Main, Bern, New York 1983, S. 50–84; Ders.: Mythologie, Geister und Dämonen: Zu ihrer Inszenierung in der "Klassischen Walpurgisnacht". In: Orchestra. Drama – Mythos – Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages. Hrsg. von Anton Bierl und Peter von Möllendorff unter Mitwirkung von Sabine Vogt. Stuttgart, Leipzig 1994, S. 195–210.
- 97 Vers 6962 f. In: WA I, Bd. 15/1, S. 107.
- 98 WA I, Bd. 6, S. 22.
- 99 WA I, Bd. 6, S. 180.
- 100 Vers 9377–9384. In: WA I, Bd. 15/1, S. 214 f.
- 101 Vgl. Dieter Bremer: "Wenn starke Geisteskraft [...]". Traditionsvermittlungen in der Schlusszene von Goethes Faust. In: Goethe-Jahrbuch 112 (1995), S. 287–307.
- 102 WA I, Bd. 1, S. 226.
- 103 WA I, Bd. 3, S. 26.
- 104 Vers 9939 f. In: WA I, Bd. 15/1, S. 239. – Vgl. Wolfgang Heise (wie Anm. 8), S. 51–53.
- 105 Vers 11336 f. In: WA I, Bd. 15/1, S. 303.
- 106 Horst Rüdiger: Weltliteratur in Goethes "Helena". In: Rüdiger (wie Anm. 64), S. 90.
- 107 Vgl. Ernst Richard Schwinge (wie Anm. 29), S. 21–23; Uwe Japp: Modernität als Mangel. Antike und Moderne bei Goethe. In: Japp: Literatur und Modernität. Frankfurt am Main 1987 = Das Abendland. N. F. 17, S. 100–147; Naoji Kimura: Goethes Alterspoetik. In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 187 und 193–197.
- 108 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (wie Anm. 59), S. 21 f., 24, 110 f. und 581; Heinrich Heine: Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel, 1828. In: Heine (wie Anm. 28), Bd. 10, S. 247 f.; Ders.: Die romantische Schule. Ebd., Bd. 8/1, S. 125.