

XI. Weimarer Ästhetik **(Karl Philipp Moritz / Johann Wolfgang Goethe)**

Die Epoche des Sturm und Drang ist durch Regelfeindlichkeit charakterisiert: Unter dem Leitgedanken des Emotionalismus wurde die regelgeleitete Poetik der französischen Klassizisten aufgegeben. Auf diese Phase folgt die Weimarer Klassik, die im Interesse einer ›autonomen‹, d. h. nicht auf Nützlichkeit verpflichteten Kunst, zur Regelhaftigkeit und zur Orientierung an künstlerischen Traditionen der klassischen Antike zurückkehrte.

Das elementare Prinzip der Weimarer Klassik ist Schönheit: Kunst hat die Aufgabe, durch Idealisierung des Wirklichen Schönheit zu schaffen. Dieses Schönheitskonzept wird als überzeitlich und daher normativ verstanden.

Die Umorientierung auf das Vorbild der griechischen Kunst kann anhand von Goethes Italien-Erfahrung erläutert werden:

Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfahren. Die Reinheit der Conture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die **Harmonie** von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben.¹

Goethes Sizilien-Erwartung (1787) drückt gewissermaßen das Leitprinzip der Weimarer Klassik aus: Es geht um eine harmonische Kunst, bei der Form und Stoff ineinander aufgehen. Goethe fährt unter dem Eindruck der idealisierenden Landschaftsmalerei von Claude Lorrain (1600-1682) nach Sizilien und versucht, dessen Schönheitskonzept dort in der Wirklichkeit wiederzufinden:

Nun versteh' ich erst die Claude Lorrain und habe Hoffnung, auch dereinst in Norden aus meiner Seele Schattenbilder dieser glücklichen Wohnung hervor zu bringen.²

Das, was als Möglichkeit einer idealen landschaftlichen Schönheit in der Kunst erfahren worden ist, soll in Deutschland nach dem zusätzlichen Eindruck der realen Landschaft nachgeahmt werden – das Defizit (hier die Unzulänglichkeit der nordischen Natur) wird kompensiert. Dies ist nun eine dezidierte Distanzierung von der Ästhetik des Sturm und Drang:

Wäre nur alles Kleinliche so rein daraus gewegewaschen als die Kleinheit der Strohdächer aus meinen Zeichenbegriffen.³

Das ästhetische Konzept der Weimarer Klassik geht auf Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) zurück, speziell auf dessen *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755) und *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764).

¹ Goethe, Johann Wolfgang: Italienische Reise. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Herausgegeben von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. Band 15: Italienische Reise. Herausgegeben von Andreas Beyer und Norbert Miller. München – Wien 1992, S. 288 (3. April 1787).

² Ebd., S. 288 (3. April 1787).

³ Ebd., S. 288 (3. April 1787)

I. Johann Joachim Winckelmann

Gedancken über die Nachahmung (1755)

Dieser Aufsatz ist noch in Deutschland entstanden und hat Winckelmann schlagartig berühmt gemacht. Die Leitthese lautet:

Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem Griechischen Himmel zu bilden.⁴

Weil Griechenland als Heimat des guten Geschmacks gilt, muss alles künftige Schöne diesem Vorbild folgen. Charakteristika dessen, was den guten Geschmack ausmacht, sind idealisierte Schlichtheit – die über das Normale hinausgeht – und ruhige Darstellung (wenig Bewegung); auf überflüssige schmückende Elemente wird verzichtet: In diesem Sinn definiert Winckelmann:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfachheit, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck.⁵

Durch Orientierung am Stilideal der ›edlen Einfachheit‹ und ›stillen Größe‹ soll eine Kunst geschaffen werden, die am griechischen Muster Maß nimmt und doch zu neuer, eigenständiger Vielfalt gelangt:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunst-Wercken der Alten, sonderlich der Griechen.⁶

Namentlich die Barock-Ästhetik – für Winckelmann die französisch-höfische Kunst, die er immer scharf attackiert hat, obwohl er selbst wesentlich von französischen Kunstdiskussionen beeinflusst ist – verstößt gegen die von Winckelmann favorisierten Prinzipien. In Abwendung vom Barock (vgl. z. B. die Skulpturen von Gianlorenzo Bernini, 1598-1680) soll daher auf das Vorbild des klassischen Griechenland zurückgegriffen werden.

Geschichte der Kunst des Altertums (1764)

Kunst ist für Winckelmann die Überhöhung der Natur nach vernünftigen Prinzipien:

Die Natur aber und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel, und hat Formen oder Theile, die sich in andern Körpern vollkommener finden oder denken lassen, und dieser Erfahrung gemäß verfahren diese weisen Künstler, wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pfpflet; und wie eine Biene aus vielen Blumen sammet, so blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das Individuelle einzelne Schöne eingeschränkt, [...], sondern sie suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen.⁷

⁴ Winckelmann, Johann Joachim: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. In: Winckelmann, Johann Joachim: *Kleine Schriften. Vorreden – Entwürfe*. Herausgegeben von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann. Berlin 1968, S. 27-59, hier S. 29.

⁵ Ebd., S. 43.

⁶ Ebd., S. 29 f.

⁷ Johann Winckelmanns, Präsidentens der Alterthümer zu Rom, und Scrittore der Vaticanischen Bibliothek, Mitglieds

Optimale Kunstschönheit weist über die individuelle Schönheit und die Natur, die keine makellose Schönheit kennt, hinaus und entsteht durch die Kombination einzelner Elemente, die für sich vollkommen sind. Die ästhetische Vollkommenheit der Griechen resultiert für Winckelmann zum einen aus klimatischen Vorzügen (»[...] je mehr sich die Natur dem Griechischen Himmel nähert, desto schöner, erhabner und mächtiger ist dieselbe in Bildung der Menschenkinder.«⁸), zum anderen aber auch aus der politischen Freiheit der griechischen Stadtstaaten (im Unterschied zum Zentralismus des kaiserlichen Rom und des absolutistischen Frankreich):

Die Ursache und der Grund von dem Vorzuge, welchen die Kunst unter den Griechen erlanget hat, ist theils dem Einflusse des Himmels, theils der Verfassung und Regierung, und der dadurch gebildeten Denkungsart, wie nicht weniger der Achtung der Künstler, und dem Gebrauche und der Anwendung der Kunst unter den Griechen, zuzuschreiben.⁹

Für Winckelmann wird Schönheit zwar sinnlich wahrgenommen, aber rational im Verstand konstruiert und begriffen. Sie ist somit sinnlicher Ausdruck eines geistigen Ideals:

Die Schönheit wird durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt und begriffen, wodurch jener mehrentheils weniger empfindlicher auf alles, aber richtiger gemacht wird und werden soll.¹⁰

Damit wird der Schönheitsbegriff allgemeingültig/normativ:

In der allgemeinen Form aber sind beständig die mehresten und die gesittetsten Völker in Europa so wohl, als in Asien und Africa, übereingekommen; daher die Begriffe derselben nicht für willkürlich angenommen zu halten sind, ob wir gleich nicht von allen Grund angeben können.¹¹

Inbegriff schöner griechischer Kunst ist für Winckelmann der *Apoll im Belvedere* (Vatikanische Museen, Rom):

Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung derselben entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebauet, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andere Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strohm ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet.¹²

Das Kunstideal Winckelmanns hat sich durchgesetzt und dominiert noch heute die Vorstellungen

der Königl. Englischen Societät der Alterthümer zu London, der Maleracademie von St. Luca zu Rom, und der Hetrurischen zu Cortona, Geschichte der Kunst des Alterthums. Erster Theil. Mit Königl. Pohnisch= und Churfürstl. Sächs. allergnädigsten Privilegio. Dresden, 1764. In der Waltherischen Hof=Buchhandlung, S. 154.

⁸ Ebd., S. 21.

⁹ Ebd., S. 128.

¹⁰ Ebd., S. 147.

¹¹ Ebd., S. 147.

¹² Ebd., S. 392.

von ›klassischer‹ Schönheit als ›weiß‹:

Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist [...].¹³

In Wirklichkeit ist allerdings – was Goethe noch registrieren konnte - die Helligkeit der antiken Statuen ein bloßes Verwitterungsprodukt; ursprünglich waren die Figuren nicht monochrom, sondern polychrom.

II. Goethes Italienreise

Italien wird ab dem späten 18. Jahrhundert zu dem wichtigsten kulturellen Bezugsland für Deutschland. Italien war

- 1) Ersatz für das touristisch unerschlossene Griechenland
- 2) Heimat der Kunstschönheit (Antikensammlungen in Rom und Florenz)
- 3) Land der sinnlichen Freiheit

Diese Italien-Vorstellung war aber immer auch Ausdruck eines ›künstlichen‹ / idealisierten Italienbildes, das die südliche Italia als Schwester der nordischen Germania und damit als komplementären Gegensatz zu Deutschland sah.

Goethes *Italienische Reise* ist die – allerdings erst Jahrzehnte nach dem eigentlichen Geschehen entstandene (1816/17 erschienen erst die ersten beiden Teile des Werkes) - Dokumentation seiner Reise in den Süden. Nur wenige zeitgleiche Zeugnisse der Reise sind überliefert: das **Tagebuch für Frau von Stein** (bricht Ende 1786 ab), Briefe, Aufsätze in Wielands Zeitschrift *Teutscher Merkur* sowie Goethes *Das Römische Carneval* (1789).

Goethe bricht am 3. September 1786 aus Karlsbad nach Italien auf und nimmt anfangs die normale Route: Regensburg - München - Brenner - Verona - Vicenza - Padua - Venedig - Ferrara – Bologna. Er weicht dann jedoch davon ab, um – ausgesprochen unüblich für jene Zeit – Florenz zu vernachlässigen und sofort nach Rom zu gelangen:

Ich habe eben einen Entschluß gefaßt, der mich sehr beruhigt. Ich will nur durch Florenz durchgehen und grade auf Rom. Ich habe keinen Genuß an nichts, bis jenes erste Bedürfnis gestillt ist [...].¹⁴

Den Winter 1786/87 verbringt er in Rom, reist im Frühling dann nach Neapel und Sizilien und kehrt

¹³ Ebd., S. 147 f.

¹⁴ Goethe, Johann Wolfgang: Tagebuch-Notiz vom 18. Oktober 1786 in Bologna. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung: Briefe, tagebücher und Gespräche. herausgegeben von Karl Eibl zusammen mit Horst Fleig u.a. Band 3: Italien-Im Schatten der Revolution. Briefe , Tagebücher und Gespräche vom 3. September 1786-12. Juni 1794. Herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt am Main 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker 61), S. 129.

im Juni 1787 nach Rom zurück, wo er sich nun ein Jahr lang aufhält (>Zweiter Römischer Aufenthalt<). Goethe stellt seine Italienreise unter den pietistischen Topos der Wiedergeburt (vgl. Vorlesung vom 13.11.06): »[...]an diesen Ort [Rom] knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat«¹⁵.

Warum ist Rom für Goethe von derart großer Bedeutung?

Goethe folgt dem Vorbild Winckelmanns und versucht in Rom die Ideen der winckelmannschen Ästhetik zu bestätigen. Er glaubt, in Rom und erst recht im einst griechisch besiedelten Süden den Inbegriff klassischer Schönheit finden und studieren zu können und sich dort selbst zu einem klassischen Künstler (Maler!) zu entwickeln.

In Norditalien scheint sich die Erwartung zu bestätigen: Die Bauwerke Andrea Palladios (1508-80), des bedeutendsten Baumeisters der italienischen Renaissance, verkörpern für Goethe den Geist der antiken = griechischen Kunst. Musterbeispiel dafür ist ihm die *Villa Rotonda*, die er am 21. September 1786 besucht:

Heute besuchte ich das eine halbe Stunde von der Stadt auf einer angenehmen Höhe liegende Prachthaus, die Rotonda genannt. Es ist ein viereckiges Gebäude, das einen runden, von oben erleuchteten Saal in sich schließt. Von allen vier Seiten steigt man auf breiten Treppen hinan und gelangt jedesmal in eine Vorhalle, die von sechs corinthischen Säulen gebildet wird. Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben. [...] Der Saal ist von der schönsten Proportion, die Zimmer auch; aber zu den Bedürfnissen eines Sommeraufenthalts einer vornehmen Familie würden sie kaum hinreichen. Dafür sieht man es auch in der ganzen Gegend von allen Seiten sich auf das herrlichste darstellen. Die Mannigfaltigkeit ist groß, in der sich seine Hauptmasse zugleich mit den vorspringenden Säulen vor dem Auge der Umherwandelnden bewegt.¹⁶

Das erste vollständig erhaltene antike – freilich nicht griechische, sondern römische – Bauwerk, das Goethe sieht, ist der Minerva-Tempel in Assisi (spätes 1. Jh. n.Chr.):

An der Fassade konnte ich mich nicht satt sehen, wie genialisch konsequent auch hier der Künstler gehandelt.[...]. Was sich durch die Beschauung dieses Werks in mir entwickelt, ist nicht auszusprechen und wird ewige Früchte bringen.¹⁷

Scheinbar wird Oberitalien also der palladianischen Erwartung gerecht: Die Baukunst im Stil der Antike ist >gefällig<! Umso größere Hoffnung setzt Goethe auf Süditalien und Sizilien: »Wir wollen sehen, was diese Königin der Inseln tun kann«. ¹⁸ Der Glaube an eine schöne und gefällige Antike wird aber in Süditalien – vor allem in Paestum – grundlegend enttäuscht: Goethe hat sich eine palladianische Anlage vorgestellt und muss einen ästhetischen Schock erleben:

Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das

¹⁵ Goethe: Italienische Reise, S. 174 (Rom, 3. 12. 1786).

¹⁶ Ebd., S. 62 (21. 09. 1786)

¹⁷ Ebd., S. 134 -137 (25. 10.1786, Abends).

¹⁸ Goethe: Italienische Reise, S. 288 (3. April 1787).

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.¹⁹

Dieser Eindruck verstärkt sich – befördert auch durch ungünstige äußere Bedingungen wie Regen und die Spuren des Erdbebens von Messina (1783) - auf der Rundreise durch Sizilien, vor allem bei der Besichtigung der Villa Palagonia in Bagheria:

Heute den ganzen Tag beschäftigte uns der Unsinn des Prinzen *Palagonia*, und auch diese Torheiten waren ganz etwas anderes, als wir uns lesend und hörend vorgestellt. [...] Der Weg nach dem Schlosse zu ist breiter als gewöhnlich, die Mauer in einen fortlaufenden hohen Sockel verwandelt, auf welchem ausgezeichnete Basamente seltsame Gruppen in die Höhe tragen. Das Widerliche dieser von den gemeinsten Steinhauern gepfuschten Mißbildungen wird noch dadurch vermehrt, daß sie aus dem losesten Muscheltuff gearbeitet sind, doch würde ein besseres Material den Unwert der Form nur desto mehr in die Augen setzen. Ich sagte vorhin Gruppen und bediente mich eines falschen, an dieser Stelle uneigentlichen Ausdrucks; denn diese Zusammenstellungen sind durch keine Art von Reflexion oder auch nur Willkür entstanden, sie sind vielmehr zusammengewürfelt. Jedesmal drei bilden den Schmuck eines solchen viereckten Postaments: [...] meistens Ungeheuer von tierischer und menschlicher Gestalt.[...] Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt,[...] so wird man das unangenehme Gefühl mitempfinden, das einen jeden überfallen muß, wenn er durch diese Spitzruten des Wahnsinns durchgejagt wird.[...] Das Widersinnige einer solchen geschmacklosen Denkart zeigt sich aber im höchstem Grade darin, daß die Gesimse der kleinen Häuser durchaus schief nach einer oder der andern Seite hinhängen, so daß das Gefühl der Wasserwaage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht und der Grund aller Eurhythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird.²⁰

Goethe erfährt Sizilien als Verbindung von gewalttätiger Natur und hässlicher Kunst. Sein Fazit bei der Abreise (auf Reede vor Messina) lautet daher:

In dieser Lage wollte mir unsere ganze sizilianische Reise in keinem angenehmen Lichte erscheinen. Wir hatten doch eigentlich nichts gesehen, als durchaus eitle Bemühungen des Menschengeschlechts, sich gegen die Gewaltsamkeit der Natur, gegen die hämische Tücke der Zeit und gegen den Groll ihrer eigenen feindseligen Spaltungen zu erhalten.²¹

Nach diesem Erlebnis verkehrt Goethe ein Jahr lang als »Künstlerbursche« mit jüngeren Deutschen in der Via del Corso. Er begreift sich als Künstler und sieht ein, zum Dichter statt zum Maler geboren zu sein: »Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalb-jährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? — Als Künstler!«.²² Dies geschieht vor allem in den römischen Gesprächen mit Karl Philipp Moritz.

III. Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788)

Moritz hat sein Konzept einer autonomen Kunst bereits in dem Aufsatz *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff ›des in sich selbst Vollendeteten‹* (1785) entwickelt. Die in Rom entstandene Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) führt diese Ideen fort.

¹⁹ Ebd., S. 274 f. (23.03.1787).

²⁰ Ebd., S. 301-306 (9.04.1787).

²¹ Ebd., 385 (13.05.1787).

²² Goethe: Briefe, Tagebücher und Gespräche (Vgl. Anm 14), S. 394 (Brief an Herzog Carl August, 17. / 18. 3. 1788).

Autonomie der Kunst bedeutet (im Gegensatz zur Auffassung der Aufklärung), dass Schönheit nicht nützlich sein kann und trotzdem einen eigenständigen Wert besitzt. Nützlichkeit und Schönheit schließen sich gegenseitig aus. Schönheit wird vorausgesetzt; daher kann sie durch den Künstler nur durch kreative Nachahmung in eigenständigen Werken *geschaffen* werden:

Wir können also das Schöne im Allgemeinen auf keine andre Weise erkennen, als in so fern wir es dem Nützlichen entgegenstellen, und es davon so scharf wie möglich unterscheiden. Eine Sache wird nehmlich dadurch noch nicht schön, daß sie nicht nützlich ist, sondern dadurch, daß sie nicht nützlich zu sein *braucht*.²³

Nur ein *in sich selbst vollendetes Ganzes* kann ein schönes Werk sein. Es bedarf also nicht der Komplettierung durch einen Gebrauchswert/ eine Funktion.

Hieraus sehen wir also, daß eine Sache, um nicht nützlich sein zu dürfen, notwendig ein für sich bestehendes Ganze sein müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden ganzen unzertrennlich verknüpft ist.²⁴

Ein Kunstwerk muss so beschaffen sein, dass es den Sinnen bzw. der Einbildungskraft als als Ganzheit erscheint:

Zu dem Begriff des Schönen, welches uns daraus entsprungen ist, daß es nicht nützlich zu sein braucht, gehört also noch, daß es nicht nur oder nicht sowohl, ein für sich bestehendes Ganze wirklich sei, als vielmehr nur wie ein für sich bestehendes Ganze, *in unsre Sinne fallen*, oder von unsrer *Einbildungskraft umfaßt* werden könne.²⁵

Shaftesburys Idee vom Künstler als ›kleiner Gott‹ (›second maker‹) wird von Moritz weiterentwickelt:

Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur; welches das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte.²⁶

Das vollendete Schöne kann nur von einem genialen Künstler geschaffen werden. Wer dieses – sehr seltene - Genie nicht besitzt, bleibt notwendig ein Dilettant, wie groß seine Empfindung für Kunstschönheit auch immer sein mag: »Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muß hervorgebracht - oder *empfunden* werden.«²⁷

Literaturhinweise

Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main 1989 (es 1563), S. 7-103 (= 1.-6. Vorlesung).

Meier, Albert: »eine wahre Wiedergeburt«. In: Gerhard Schuster/Caroline Gille (Hrsgg.): Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik. 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-

²³ Moritz, Karl Philipp: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden. Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Band 2: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1997 (Bibliothek deutscher Klassiker 145), S. 958-991, hier 966.

²⁴ Ebd., S. 967.

²⁵ Ebd., S. 967.

²⁶ Ebd., S. 969.

²⁷ Ebd., S. 974.

Nationalmuseums. München – Wien 1999, S. 337-344.

Meier, Albert: Karl Philipp Moritz. Stuttgart 2000, S. 172-195.

Meier, Albert: Sizilianische Enttäuschungen. Johann Hermann Riedesel und Johann Wolfgang Goethe in der Magna Graecia. In: Christiana Albertina. Forschungsbericht und Halbjahresschrift der Universität Kiel. Heft 50 (Neue Folge). April 2000, S. 5-19.

Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 2. Herausgegeben von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt am Main 1974, S. 11-265.