



Martin Dönike

Jenseits „edler Einfalt und stiller Größe“ -
die „Zerstörung der Familie Priamo“ auf der Weimarer Kunstausstellung
von 1803

Erstpublikation:

Goethe-Jahrbuch 121 (2004), S. 38-52.

Vorlage:

PDF-Datei des Autors.

URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/bildende_kunst/doenike_kunstaussstellung.pdf

Eingestellt am 10. Januar 2008

Autor:

Dr. Martin Dönike

Sonderforschungsbereich 644 „Transformationen der Antike“

Humboldt-Universität zu Berlin

Unter den Linden 6

10099 Berlin

E-Mail: <martin.doenike@staff.hu-berlin.de>

MARTIN DÖNIKE

Jenseits „edler Einfalt und stiller Größe“ – die „Zerstörung der Familie Priamo“ auf der Weimarer Kunstaussstellung von 1803*

I.

Die Kunst des deutschen Neoklassizismus zählt nicht zu den großen Publikumsmagneten. Zwar können Ausstellungen, die den Werken Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins, Asmus Jacob Carstens' oder Christian Gottlieb Schicks gewidmet sind, stets auf die wohlwollende Aufmerksamkeit einer kunsthistorisch interessierten Öffentlichkeit zählen. Die hierbei erzielten Besucherzahlen stehen jedoch in keinem Verhältnis zu dem Besucherstrom, den Namen wie etwa Albrecht Dürer, Peter Paul Rubens oder Rembrandt unfehlbar anlocken. Der Grund hierfür dürfte nicht allein in dem ohne Zweifel überragenden künstlerischen Rang jener großen Meister der Renaissance und des Barock liegen. Es scheint, daß zumindest ein weiterer Faktor hinzukommt, und dieser betrifft die Epochenwahrnehmung an sich. Die Rezeption der Kunst des Neoklassizismus ist bis heute gerade in Deutschland (aber nicht nur hier) durch den Winckelmannschen Topos von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ geprägt.¹ Was von Johann Joachim Winckelmann jedoch als spannungsgeladenes Konzept an einer der dramatischsten Skulpturen der Antike, nämlich an der *Laokoon-Gruppe*, entwickelt worden war, wird heute leicht mit Leidenschaftslosigkeit, Blutleere und ausdrucksarmer Langeweile assoziiert.

Wie spannungsgeladen Winckelmanns Konzept der „Ruhe“ bzw. „Stille“ tatsächlich ist, mag bereits seine Erstlingsschrift *Gedanken über die Nachahmung* von 1755 verdeutlichen. Mit Blick auf die Figur des Laokoon heißt es hier: „So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele“.² Wütende, tobende

* Die folgenden Ausführungen basieren auf Ergebnissen meiner im Jahre 2002 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereichten Dissertation (Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*. Berlin 2005). Neben der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen (SWKK), die meine Recherchen mit einem Stipendium unterstützt hat, gilt mein besonderer Dank Dr. Hermann Mildner (SWKK) für die Hilfe beim Aufspüren und Identifizieren der hier vorgestellten Zeichnung.

¹ Erste Schritte zu einer Revision dieses Topos bereits bei Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991, S. 185-223; ders.: *Johann Joachim Winckelmanns „Heftigkeit im Reden und Richten“. Zur Funktion der Polemik in Leben und Werk des Archäologen*. Stendal 1996, besonders S. 14-16; Helmut Pfotenhauer: *Vorbilder. Antike Kunst, klassizistische Kunstliteratur und „Weimarer Klassik“*. In: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990*. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Stuttgart, Weimar 1993, S. 46ff.; Alex Potts: *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven, London 1994.

² Johann Joachim Winckelmann: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*. Hrsg. von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann. Berlin 1968, S. 43. Vgl. auch Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altherthums*. Dresden 1764 (Reprint Baden-Baden, Strasbourg 1966), S. 152f.: „Ein schönes

Oberfläche und unbewegte Tiefe beziehungsweise (auch das kommt bei Winckelmann vor) stiller, ebener Meeresspiegel und bewegter Untergrund: Das energetische Potential der Winckelmannschen Ästhetik beruht auf dem Antagonismus einander widerstrebender Kräfte, die es zu bändigen gilt und die er wiederholt im erhabenen Bild des Meeres zusammenzudenken versucht hat.³ Heute dagegen, so ließe sich zugespitzt sagen, ruft die Formel von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ meist nur noch die Assoziation eines beschaulichen Dorfteichs hervor.

Der Vorwurf, einen anämischen und damit letzten Endes nicht überlebensfähigen Gipsklassizismus gefördert zu haben, ist insbesondere gegen die Weimarischen Kunstfreunde erhoben worden. Die Einschätzung, daß es sich bei der Kunstpolitik Goethes, Johann Heinrich Meyers und Schillers um ein von Anfang an zum Scheitern verurteiltes Unternehmen handelt, gehört zu den Gemeinplätzen der Forschung. Man hat sich daran gewöhnt, sowohl die Kunstzeitschrift *Propyläen* als auch die von 1799 bis 1805 stattfindenden Weimarer Preisaufgaben als wirkungslose Instrumente zur Durchsetzung einer längst überholten Kunstdoktrin zu betrachten. Überblickt man die alljährlich in Weimar prämierten Blätter, so ist der künstlerische Ertrag in der Tat eher enttäuschend: Ob nun Venus Helena dem Paris zuführt, Hektor von seiner Frau Andromache Abschied nimmt, Achill auf Skyros entdeckt wird oder Perseus Andromeda befreit – unübersehbar ist die Distanz sogar der mit Preisen ausgezeichneten Werke zu dem an der Kunst der Antike entwickelten Ideal einerseits wie auch zu dem internationalen Standard klassizistischer Kunst um 1800 andererseits.⁴ Verglichen mit den etwa gleichzeitig entstandenen Arbeiten eines Jacques-Louis David, Antonio Canova oder John Flaxman, muten die Blätter eines Heinrich Kolbe, Johann August Nahl und Ludwig Hummel wie Entwürfe von Dilettanten an. Es sind uninspirierte, im besten Fall epigonale Zeichnungen ohne eigenständige künstlerische Idee – starre Kompositionen, die das Klischee von der Ausdrucksarmut und Leidenschaftslosigkeit klassizistischer Kunst in jeder Hinsicht bestätigen.

Doch ist dies gewissermaßen nur die halbe Wahrheit. Ein Blick in die von Goethe und Meyer herausgegebenen Ausstellungsprogramme zeigt, daß in Weimar auch künstlerisch

jugendliches Gewächs aus solchen Formen gebildet ist, wie die Einheit der Fläche des Meers, welche in einiger Weite eben und stille, wie ein Spiegel, erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist, und Wogen wälzet“.

³ Zur Meeresmetaphorik bei Winckelmann siehe Walther Rehm: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*. München 1951, S. 101 f., 112ff.; Edouard Pommier: *Der Begriff der Grazie*. In: *Winckelmann: Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*. Stendal 1994, S. 46; Helmut Pfotenhauer: „Würdige Anmut“. *Schillers ästhetische Verlegenheiten und philosophische Emphasen im Kontext bildender Kunst*. In: ders.: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*. Tübingen 1991, S. 162.

⁴ Vgl. Ernst Osterkamp: „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit“. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. In: *Goethe und die Kunst*. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern 1994, S. 310. Die prämierten Zeichnungen von Heinrich Kolbe (Preisträger 1799), Johann August Nahl (Preisträger 1800 und 1801) und Ludwig Hummel (Preisträger 1802) finden sich abgebildet bei Walter Scheidig: *Goethes*

weitaus ambitioniertere Arbeiten eingereicht und ausgestellt wurden. In Reaktion auf das ernüchternde Ergebnis der ersten Preisauflage hatten Goethe und Meyer sich zudem entschieden, von 1800 an jeweils zwei Sujets auszuschreiben, von denen das eine „gefälliger“, das andere dagegen „pathetischer“ Natur sein sollte.⁵ Es ist bezeichnend, daß die künstlerisch interessanteren Beiträge fast durchweg aus der Reihe der heroisch-pathetischen Sujets stammen: Neben Christian Friedrich Tiecks und Philipp Otto Runge's Darstellungen *Achill im Kampf mit den Flüssen* aus dem Jahre 1801 gehören hierzu u. a. Peter Cornelius' Gemälde *Odysseus und Polyphem* von 1803 sowie Ridolfo Schadows Gipsrelief *Die Sintflut* von 1804.⁶ Es sind dies alles zwar keine Meisterwerke, aber doch vielversprechende Arbeiten begabter junger Künstler, die die enttäuschenden Blätter Georg Kolbes, Johann August Nahls und Johann Erdmann Hummels sowohl an künstlerischer Qualität, wie auch an Lebendigkeit und Ausdruck weit übertreffen. Zwar wurde keine einzige dieser Arbeiten prämiert. Doch sollte dies nicht zu dem Schluß führen, die Weimarischen Kunstfreunde hätten die Darstellung heroisch-pathetischer Sujets per se abgelehnt. Daß genau das Gegenteil der Fall ist, daß nämlich sowohl die Weimarischen Kunstfreunde wie die avancierteren neoklassizistischen Künstler ein besonderes ästhetisches Interesse auch und gerade an Werken hatten, die – zumindest auf den ersten Blick – mit dem Ideal der „edlen Einfalt und stillen Größe“ unvereinbar erscheinen, läßt sich am Beispiel der Weimarer Kunstausstellung von 1803 zeigen.

II.

Unabhängig von den Einsendungen zur Preisauflage hatten Goethe und Meyer auf der Kunstausstellung von 1803 eine kleine Gruppe von Exponaten so zusammengestellt, daß sie innerhalb der Präsentation so etwas wie einen inhaltlichen Schwerpunkt bildeten. Der Nenner, der diese Objekte miteinander verband, war das ihnen gemeinsame Thema: Mit der Iliupersis, das heißt der Eroberung Trojas durch die Griechen, stand im Zentrum des kleinen, eigenständigen Komplexes eines der grausamsten Sujets, das die antike Kunst überhaupt kennt. Ausgestellt waren zum einen zwölf Blätter, die die Brüder Friedrich und Johann Christian Riepenhausen nach Pausanias' Beschreibung einer verlorenen antiken Wandmalerei des griechischen Malers

Preisauflagen für bildende Künstler 1799-1805. Weimar 1958 (= SchrGG, Bd. 57), Abb. 1,7 u. 24.

⁵ Siehe dazu u.a. MA 6.2, S. 503 f. (*Weimarer Kunstausstellung vom Jahre 1803 und Preisauflage für das Jahr 1804*, Abschnitt: *Rückblick*). Die Unterscheidung „gefälliger“/„pathetischer“ nach MA 6.2, S. 412 (*Nachricht an Künstler und Preisauflage*).

⁶ Siehe Scheidig (Anm. 4), Abb. 19, 20, 28 u. 43. Zu nennen wären darüber hinaus die den *Tod des Rhesus* behandelnden Zeichnungen, die Christian Friedrich Tieck und Philipp Otto Runge, angeregt durch die Preisauflage von 1800, anfertigten, jedoch nie in Weimar einreichten (siehe dazu Bernhard Maaz: *Friedrich Tieck. Briefwechsel mit Goethe*. Berlin 1997, S. 23 mit Abb. 53, und Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*. München 1975, Nr. 128, 129), diverse unaufgefordert eingesandte Zeichnungen von Künstlern wie Robert Langer oder den Brüdern Riepenhausen sowie nicht zuletzt die 1804 ausgestellten Zeichnungen des bereits 1798 gestorbenen Asmus Jacob Carstens.

Polygnot angefertigt hatten. Goethe hat sich von diesen Blättern bekanntlich zu seinem grundlegenden Aufsatz *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi* anregen lassen.⁷ Wie sich dem Aufsatz Goethes entnehmen läßt, war den modernen Umrißzeichnungen der Brüder Riepenhausen die Nachzeichnung eines antiken Vasengemäldes zur Seite gestellt, auf dem ebenfalls die „Eroberung von Troja“ zu sehen war:

Wir hatten eine Zeichnung des Vasengemäldes neben den riepenhausischen Blättern aufgestellt. Hier ist nichts, das mit der polygnotischen [...] Darstellungsweise übereinstimmte; alles scheint mehr ins Kurze zusammengezogen. Taten und Handlungen werden mit voller Wirklichkeit, neben einander aufgezählt; woraus sich, wie uns dünkt, ohne die übrigen, von Geschmack, von Anordnung, u. s. w. hergenommenen Gründe in Anschlag zu bringen, schon mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine jüngere Entstehung schließen läßt.⁸

Daß diese Zeichnung in der Forschung bislang wenig Beachtung gefunden hat, hängt sicher damit zusammen, daß Goethe sie zwar erwähnt, nähere Angaben, die eine einfache Identifizierung erlaubt hätten, aber verschweigt.⁹ Immerhin bemerkte er, daß der Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein die fragliche Zeichnung seines Wissens bereits in Kupfer hatte stechen lassen.¹⁰ Folgt man diesem Hinweis und geht die damals greifbaren Kupferstichwerke Tischbeins durch, so wird man allerdings weder in seinem Vasenwerk für Hamilton noch in den bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Heften *Homer nach Antiken gezeichnet* auf die gesuchte Szene stoßen.¹¹ Zwar hat Tischbein tatsächlich eine Zeichnung der Eroberung Trojas publiziert, die zweifarbige Reproduktion der berühmten Neapolitaner *Vivenzio-Hydria*

⁷ *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi* (MA 6.2, S. 509-536).

⁸ MA 6.2, S. 536 („Nachtrag“). Was dieser Zeichnung innerhalb des größeren Rahmens der Ausstellung ein besonderes Gewicht verlieh, ist der Umstand, daß es sich bei ihr um die Kopie eines Werks aus der als vorbildlich erachteten Antike handelte. Da Werke griechischer Maler zum damaligen Zeitpunkt so gut wie unbekannt waren, kam der Vasenmalerei eine besondere Bedeutung zu, insofern sie Anhaltspunkte geben konnte, wie man sich die Werke der antiken Malerei vorzustellen habe. Vgl. dazu Osterkamp (Anm. 1), S. 142-148.

⁹ Vgl. Kommentare in BA 19, S. 901f., FA I, 18, S. 1323, und MA 6.2, S. 1118, sowie den entsprechenden Eintrag im *Goethe-Handbuch*, Bd. 3, S. 608, die in diesem Zusammenhang alle auf Tischbeins Vasenwerk für Hamilton verweisen.

¹⁰ Vgl. MA 6.2, S. 536: „Wir wünschen, diese Abbildung gedachten Vasengemäldes künftig der riepenhausischen Arbeit beigelegt zu sehen. Denn obgleich, so viel wir wissen, Herr Tischbein solches bereits in Kupfer stechen lassen, so ist es doch immer noch viel zu wenig bekannt“.

¹¹ *Collection of engravings from ancient Vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchres in the Kingdom of the two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years 1789 and 1790, now in the possession of Sir William Hamilton [...] with remarks on each Vase by the Collector*, Bd. 1-3, Neapel 1791-1795, Bd. 4 o. O., o. J. [ca. 1804]; *Homer nach Antiken gezeichnet von Heinrich Wilhelm Tischbein*. Heft 1-6, mit Erläuterungen von Christian Gottlieb Heyne. Göttingen 1801-1805. Eine deutsche Ausgabe der ersten drei Bände des Hamilton-Werkes erschien in Weimar zwischen 1797 und 1800 unter dem Titel *Umriss griechischer Gemälde auf antiken, in den Jahren 1789 und 1790 in Campanien und Sizilien ausgegrabenen Gefäßen*; ergänzt wurde sie durch die von Carl August Böttiger herausgegebenen Textbände *Griechische Vasengemälde* (Weimar, Magdeburg 1797-1800), in deren letztem Heft die *Vivenzio-Hydria* lediglich erwähnt wird.

(Abb. 1) erschien jedoch erst 1823 im letzten Heft des *Homer*-Werks.¹² Als Exponat für die Kunstausstellung von 1803 scheidet dieses Blatt damit aus.

Trotzdem ist die von Goethe gelegte Fährte richtig, denn tatsächlich hat Tischbein schon viel früher die Zeichnung einer „Eroberung Trojas“ nach Weimar geschickt. Bereits 1794, noch aus Neapel, wo er der dortigen Akademie vorstand, hatte er der Herzoginmutter Anna Amalia von einer aufsehenerregenden Entdeckung berichtet: „Vor einigen Wochen ist der Vivenzio in Nola sehr glücklich gewesen, eine sehr schöne Vase zu finden, die sehr viel Aufsehen macht, denn sie enthält eine der merkwürdigsten Geschichten aus dem Alterthum. Die Zeichnung darauf“, so präzisiert er, „stellt die Zerstörung der Familie von Priamo vor“.¹³ Der Fundort, den Tischbein nennt (die süditalienische Stadt Nola), der Name des Finders (des Marchese Vivenzio) sowie das auf dem Gefäß dargestellte Sujet (die Zerstörung der Familie von Priamo) weisen alle auf die bereits erwähnte *Vivenzio-Hydria*. Daß es sich bei dem Gefäß, von dessen Fund Tischbein berichtet, in der Tat um genau jene Vase handelt, belegt die äußerst präzise Beschreibung der auf ihr dargestellten Szene (vgl. Abb. 1):

Der alte König sitzt auf einem Altar mit den Füßen, so dass er die Erde nicht berührt, auf den Knien liegt ein ermordeter junger Sohn ganz mit Blut befleckt. Kopf und Arme und Beine hängen schlaff hernieder. Pyrrhus, ganz beharnischt, läuft auf den Alten los, fasst ihn bei den Schultern und mit dem Schwert haut er ihn in den Kopf, der Alte hält mit einer Hand die Augen zu, mit der andern eine Wunde, die er schon in den Kopf bekommen hat, über dem ihm das Blut herunter läuft. Sein Scheitel ist ganz ohne Haare, auch nur wenige im Bart. Zu seinen Füßen liegt ein anderer Sohn todt hingestreckt im Harnisch, mit dem Gesicht gegen die Erde gekehrt. Hierneben ist ein junger griechischer Held auf die Erde gestossen, er ist auf den Knien und vertheidigt sich mit dem Schwert gegen eine sehr schöne weibliche Person, die eine majestätische Figur hat und auf ihn zuschlägt mit einem Holz, das etwas ähnliches mit einem Joch hat. Hierneben sitzt die Hecabe an die Erde gekaut in einer bejammernswürdigen Stellung und flehet mit aufgehobenen Händen zwei Helden an. Die Arme sind doch so, dass die Ellenbogen nicht weit von ihren Knien erhoben sind. Der jüngste von diesen Griechen ist im Fortgehen und streckt den Arm aus, als thät er sie nicht achten, aber der Aeltere, welcher Ulis ist, fasst sie bei ihren mageren Händen und hebt sie auf, hierneben sitzt noch eine kleine weibliche Figur, die weinet. Dann ist ein Palmbaum neben dem Altar, auf welchem Priamo sitzt, unter dem stehet das Bild der Pallas und auf dem Fussgestell sitzt eine weibliche Figur, die die Hände und den Kopf in dem Schoss liegen hat und weint, neben ihr über sitzt eine mit zerstreuten Haaren, die auch weinet. Um die Statue der Pallas hat sich die Cassandra mit einem Arm geklammert, sie liegt auf den Knien, mit dem Leib und Kopf hinterwärts gekehret, indem sie Ajax bei ihren Haaren gefasst hält, um sie von hier los zu reissen. Den einen

¹² *Homer nach Antiken gezeichnet von Heinrich Wilhelm Tischbein*. Heft 7-9, mit Erläuterungen von Dr. Ludwig Schorn. Stuttgart, Tübingen 1821-1823; hier Heft 9, S. 25-41. Als „Hydria“ werden in der Archäologie griechische Wassergefäße bezeichnet, die mit einem senkrechten und zwei waagerechten Henkeln versehen sind. - Zu der Lithographie von 1823 siehe jetzt Hermann Mildner: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. „Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor“. Ein Konkurrenzbild zu Jacques-Louis David von 1786 und die Folgen*. In: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. „Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor und mahnt ihn, in den Kampf zu ziehen“*. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Weimar, Berlin 2003, S. 19-52; hier S. 40 mit Abb. 26.

¹³ Tischbein an Anna Amalia, 16.12.1794. Zitiert nach: *Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel*. Hrsg. von Friedrich von Alten. Leipzig 1872, S. 60. Vgl. auch die von Böttiger veröffentlichten *Nachrichten über die griechischen Vasen aus Briefen von Tischbein und Meyer* im ersten Heft *Griechische Vasengemälde* (Anm. 11), S. 64 f.

Arm streckt sie aus gegen eine Leiche, welche ihr zur Seite liegt, als wollte sie sagen: Sohn, nun höre auf zu morden. Dann kommet Eneas, der umfasst seinen alten Vater und trägt ihn unter dem Arm fort und der kleine Ascan in einen Mantel gehüllt, läuft neben her.¹⁴

Soweit Tischbeins Beschreibung aus dem Jahre 1794, die – zusammen mit anderen Hinweisen – belegt, daß die berühmte *Vivenzio-Hydria*., anders als von der Archäologie bislang angenommen, nicht erst im Jahre 1797, sondern bereits drei Jahre zuvor entdeckt wurde.¹⁵

Drei Monate später, im März 1795, kündigte Tischbein an, eine Zeichnung der „Vase des Vivenzio“ nach Weimar zu senden, doch verging mehr als ein Jahr, bis er sie auch wirklich auf den langen Weg nach Norden bringen sollte.¹⁶ In der festen Überzeugung, daß das Präsent mittlerweile angelangt sei, schrieb er schließlich am 8. November 1796 an Anna Amalia:

Ich weiss wirklich nicht, mit was ich mich entschuldigen soll, dass die Zeichnung von der Vase, wo die Vorstellung darauf gezeichnet ist, wie Priamo und seine Familie zerstört wird, nicht eher gekommen ist und doch war sie schon seit langer Zeit gemacht, aber die wahre Ursache ist, ich hatte keine gute Gelegenheit, sie zu schicken, ohne dass sie brauchte zusammen gelegt zu werden, weil sie sehr lang ist, und dann würde sie verdorben sein. Aber jetzt glaube ich, dass Ew. Durchlaucht die Zeichnung schon erhalten haben oder gewiss in Kurzem erhalten werden. Ich gab selbige an einen Kaiserlichen Legationsecretair, der von hier nach Wien reiste mit, um sie bei seiner Ankunft sogleich an Ew. Durchlaucht zu schicken, das muss nunmehr schon geschehen sein, weil schon einige Monate verflossen sind. Die Zeichnung ist genau mit Farben, wie die Vase selbst.¹⁷

Folgt man den in diesen Briefen gegebenen Informationen, so ist davon auszugehen, daß Tischbein eine Zeichnung der Neapolitaner *Vivenzio-Hydria* bereits 1796 nach Weimar geschickt hat. Wie er eigens betont, war diese Zeichnung „sehr lang“ und „genau mit Farben wie die Vase selbst“, also in schwarz und rot, ausgeführt. Ob die Zeichnung je in Weimar eintraf, was mit ihr geschah, und ob sie unter Umständen sogar noch existiert – all diese Fragen blieben mangels dokumentarischer Belege bislang ungeklärt.

Die Antwort, so möchte ich im folgenden darlegen, findet sich weder in den Briefen Tischbeins noch in denen Anna Amalias, sondern im Depot der Weimarer Kunstsammlungen.

¹⁴ Tischbein an Anna Amalia, 16.12.1794. Zitiert nach: von Alten (Anm. 13), S. 60f. Tischbeins Identifikation des auf Priamos einschlagenden Kriegers als Pyrrhus statt Neoptolemos geht auf Vergil und dessen Schilderung der „Eroberung Trojas“ im zweiten Buch der *Aeneis* zurück; als Neoptolemos erscheint er in Tischbeins Autobiographie (*Aus meinem Leben*. Hrsg. von Lothar Brieger. Berlin 1922, S. 289 f.) wie auch in seinem Homer-Werk (Anm. 12).

¹⁵ Die Angabe der Jahreszahl 1797 geht offensichtlich auf den um 1800 erschienenen Katalog der Sammlung Vivenzio (*Museo Vivenzio in Nola. Catalogo ragionato del museo*, o. O., o.J. [um 1800], Nr. 210, S. 41-43) zurück, in dem dieses Datum zum ersten Mal genannt wird und auf den sich die folgende Fachliteratur mehr oder weniger explizit bezieht. Neben den bereits erwähnten Briefen Tischbeins spricht für eine frühere Datierung des Fundes auch der Hinweis Aloys Hirts, daß die „jetzt in dem Museo des Hauses Juvenzio“ [sic!] befindliche Vase bereits „im Jahre 1794 zu Nola gefunden“ worden sei (Aloys Hirt: *Laokoon*. In: Die Horen 12 [1797], 12. Stück, S. 16).

¹⁶ Tischbein an Anna Amalia, 17.3.1795 (von Alten [Anm. 13], S. 64).

¹⁷ Von Alten (Anm. 13), S. 65.

Denn hier wird noch heute eine großformatige Tuschezeichnung aufbewahrt, die eindeutig auf das Vorbild der *Vivenzio-Hydria* zurückgeht (Abb. 2). Sie ist zweifarbig, mißt 43 x 140 Zentimeter und wird traditionell Tischbein bzw. seinem Umkreis zugeschrieben.¹⁸ Über ihre Provenienz weiß man nur so viel, daß sie bis 1923 in der Thüringischen Landesbibliothek zu Weimar verwahrt wurde, sodann im Weimarer Schloß zu sehen war, um schließlich in den 1990er Jahren ins Depot der Graphischen Sammlung zu wandern. Wann und von woher sie in die Landesbibliothek (die ehemalige Herzogliche Bibliothek und heutige Herzogin Anna Amalia Bibliothek) gelangte, ist unbekannt: Material, Technik und Erhaltungszustand sprechen jedoch für eine Datierung in die Zeit um 1800. Der Umstand, daß Größe und Farbgebung der Weimarer Zeichnung mit den in Tischbeins Brief gemachten Angaben übereinstimmen, läßt vermuten, daß es sich um ein und dasselbe Werk handelt. Möglich, ja nahe liegend wäre, daß die von Tischbein übersandte Zeichnung spätestens nach dem Tod Anna Amalias (1807) gemeinsam mit anderen Kunstwerken aus ihrem Besitz zunächst in die Obhut der Herzoglichen Bibliothek gelangte. Als deren Nachfolgeinstitution, die 1919 gegründete Thüringische Landesbibliothek, begann, sich sukzessive allen kunst- und kulturhistorischen ‚Ballasts‘ zu entledigen, ging die Zeichnung im Jahre 1923 in den Besitz der Kunstsammlungen über, wo sie seitdem verblieb.¹⁹

Anders als man vielleicht annehmen würde, hatte die auf dem Präsent dargestellte schreckliche Szenerie, die ja nicht allein die Ermordung eines Herrschers²⁰ sondern darüber hinaus auch die Vergewaltigung einer adligen Frau zeigt, für den Weimarer Musenhof offenbar

¹⁸ Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Graphische Sammlung, Inv. Nr.G 1241. Bei dem querformatigen, auf einen Holzrahmen gespannten Bild handelt es sich um eine aus drei Blättern zusammengesetzte und sodann gefirnifte Tuschezeichnung auf Papier, die von einem Palmettenfries gerahmt wird. Während der Hintergrund schwarz gehalten ist, sind Figuren und Gegenstände (wie für die Vasenmalerei dieses Typs üblich) in roter Farbe wiedergegeben. Im alten Bestandskatalog der Kunstsammlungen wird die Zeichnung als „Ermordung und Flucht der Familie des Priamus. Kopie nach antikem Vasengemälde“ geführt, wobei die Kopie von Tischbein stammen soll. Vgl. hierzu neuerdings Mildnerberger (Anm. 12), S. 40-43. Mildnerberger zufolge ist diese Zuschreibung an Tischbein persönlich zwar nicht zu halten, doch sei das Blatt „möglicherweise dessen Umkreis zuzuordnen“. Denkbar wäre, daß Tischbein das repräsentative Werk nur in seinen Grundzügen anlegte und dann von seinen Schülern an der Neapolitaner Kunstakademie ausarbeiten ließ.

¹⁹ Zum Schicksal der Sammlungen Anna Amalias, die durch ein Dekret Carl Augusts vom 10. April 1807 in die Weimarer Bibliothek eingingen, siehe Ulrike Steierwald: *Zentrum des Weimarer Musenhofes. Die Herzogliche Bibliothek 1758-1832*. In: *Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Kulturgeschichte einer Sammlung*. Hrsg. von Michael Knoche. München 1999, S. 62-107; besonders S. 94 f. Vgl. auch Goethe an Christian Gottlob Voigt, 10.1.1811 (WA IV, 22, Nr. 6092, S. 5 f.), und Goethe an Meyer, 7.5.1814 (*Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*. Hrsg. von Max Hecker. Bd. 2, Weimar 1919, Nr. 396, S. 339-341). - Adolf Schölls Weimarfürher aus dem Jahre 1847 läßt sich entnehmen, daß die „Zeichnung der Vivenzio-Vase“ sich zum damaligen Zeitpunkt im zweiten Gemach des im Bibliotheksgebäude untergebrachten Kunstkabinetts befand, wo sie in (bzw. über?) einem Glasschrank mit Sammlungsgegenständen, die Anna Amalia aus Italien mitgebracht hatte, zu sehen war (Adolf Scholl: *Weimar's Merkwürdigkeiten einst und jetzt. Ein Führer für Fremde und Einheimische*. Weimar 1847, S. 172).

²⁰ In seiner Autobiographie hat Tischbein selbst eine Parallele zwischen der auf der Vase dargestellten „Zerstörung der Familie Priamo“ und der Ermordung der französischen Königsfamilie im Gefolge der Französischen Revolution gezogen. Vgl. dazu Hermann Mildnerberger: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Historienmalerei und niedere Bildgattungen vereint im Dienst monarchischer Restauration*. In: *Idea* 8 (1989), S. 77.

nichts Skandalöses an sich. Zumindest bot sie für die Herzogin nichts Überraschendes: Wohl schon seit Beginn der 1790er Jahre befand sich eine antike Vase in ihrem Besitz, auf der, wie auf der Zeichnung, der Raub der Cassandra dargestellt ist.²¹ Daß diese Vase, ein rotfiguriger campanischer Krater, das heißt Mischkrug, damals keinesfalls als unbedeutend galt, wird schon durch die Tatsache belegt, daß er Gegenstand einer umfangreichen Publikation war: Unter dem Titel *Über den Raub der Cassandra auf einem alten Gefässe von gebrannter Erde* hatten Johann Heinrich Meyer und Carl August Böttiger im Jahre 1794 einen großformatigen, allein dem Weimarer Krater gewidmeten Band veröffentlicht, der sowohl eine „artistische“ als auch eine „archaeologische Abhandlung“ enthielt. Dem durchaus möglichen Vorwurf moralischer wie auch ästhetischer Anstößigkeit von Seiten der Laien begegnete der Archäologe Böttiger dabei mit der folgenden Rechtfertigung:

Freylich möchte diese Handlung, ein schönes Mädchen bey den Haaren fortzuschleppen, nach unserm Geschmack eben nicht die passendste zu einem niedlichen Kabinettstücke seyn. Aber Frauen die von feindlichen Kriegern bey den Haaren fortgezogen werden, war [sic!] nun einmal im Alterthum charakteristisch für eine eroberte Stadt, und dem verständigen Künstler entgegen die Vortheile nicht, die eine solche Situation gewährte.²²

Hinweisen ließe sich in diesem Zusammenhang auch auf einen weiteren adligen Förderer klassizistischer Kunst, Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg. Unter den vier Gemälden, die Tischbein in seinem Auftrag zwischen 1806 und 1819 für das Homer-Zimmer im Residenzschloß zu Oldenburg anfertigte, befand sich nicht zufällig auch eines, das den *Raub der Cassandra* zeigt.²³ Wie der Weimarer Krater und die Zeichnung nach der *Vivenzio-Hydria* gehört auch dieses Gemälde zum Kernbereich des deutschen Klassizismus, der sich somit keineswegs im Klischee „edler Einfalt und stiller Größe“ erschöpft.²⁴

Aber zurück nach Weimar: Wenn die heute im Besitz der Kunstsammlungen befindliche

²¹ Eine Abbildung des ebenfalls ehemals in der Landesbibliothek verwahrten und heute im Besitz des Weimarer Schloßmuseums befindlichen Volutenkraters (Inv. Gr. M. VIII, 426) findet sich in dem Ausstellungskatalog *Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*. Hrsg. von Max Kunze. Mainz 2001, S. 57. Die Provenienz des Stücks ist unklar, möglicherweise hat die Herzogin es während ihrer Italienreise (September 1788 bis Mai 1790) erstanden.

²² Carl August Böttiger/Johann Heinrich Meyer: *Über den Raub der Cassandra auf einem alten Gefässe von gebrannter Erde*. Zwey Abhandlungen [...]. Nebst drey Kupfertafeln. Weimar 1794, S.45f.

²³ Zu Tischbeins bereits 1802 entworfenem Gemälde *Aias und Cassandra* siehe den Ausstellungskatalog *Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“*. Oldenburg 1994, Nr. 5, S. 59 f. mit Abb. auf S. 42. Die anderen drei Gemälde zeigen: 1) *Hektor und Andromache* (1812), 2) *Helena und Menelaos* (1816), 3) *Odysseus und Nausikaa* (1819). Eingerichtet wurde das schon länger geplante Homer-Zimmer wohl erst ab 1817. Daneben entstand das Gemälde *Achill und Penthesilea* (1823), siehe dazu ebd., Nr. 10, S. 71-74 (mit Abb.).

²⁴ Zumindest im Weimarer Klassizismus scheint dabei die Cassandra-Thematik von zentraler Bedeutung gewesen zu sein. Vgl. etwa Schillers Ballade von 1802 (SNA 2/1, S. 258) oder Friedrich Tiecks Cassandra-Statue für das Berliner Schloß, die Goethe in seinem Aufsatz *Heroische Statuen, von Tieck* von 1828 (MA 18.2, S. 266-269) lobend erwähnt. Als Geschenk des Künstlers war ein Modell dieser Statue zudem in den Besitz Goethes gelangt. Sie befindet sich noch heute im Goethe-Nationalmuseum (Inv.-Nr. GPI/01153).

Zeichnung nach der *Vivenzio-Hydria* sich tatsächlich bereits seit 1796 im Besitz Anna Amalias befand, so kann als nahezu sicher gelten, daß dieses Werk mit jener Zeichnung der „Eroberung Trojas“ identisch ist, die Goethe und Meyer auf der Kunstausstellung von 1803 neben den Blättern der Brüder Riepenhausen präsentierten. Für diese These spricht nicht zuletzt auch der Hinweis Meyers, daß die der ausgestellten Zeichnung zugrundeliegende Vase „groß“, „aus gebrannter Erde hergestellt“ und, wie die *Vivenzio-Hydria*, „vor wenig Jahren bey Nola ausgegraben“ worden sei.²⁵ Dies hieße aber nichts anderes, als daß man mit der Weimarer Zeichnung eines der von Goethe im Jahre 1803 ausgestellten Objekte nach etwas mehr als zweihundert Jahren wiederentdeckt hätte.

III.

Sieht man sich die im Depot der Weimarer Kunstsammlungen aufbewahrte Zeichnung (Abb. 2) genauer an und vergleicht sie mit der heute im Neapeler Museo Archeologico Nazionale ausgestellten Originalvase (Abb. 1), die auf ca. 490-480 v. Chr. datiert und dem Kleophradesmaler zugeschrieben wird, ist der klassizistische Zug der modernen Nachzeichnung unverkennbar. Dieser zeigt sich nicht nur in der abweichenden Wiedergabe mancher Details, wie z. B. der Palme, sondern auch und vor allem in der gegenüber dem Original abgeänderten Disposition der Szene: Das auf der Schulter der Vase zusammengedrängte, tumultuös verdichtete Geschehen erscheint auf der abgerollten Zeichnung weiter auseinandergezogen mit relativ viel Raum zwischen und über den Figuren. Der Effekt einer Beruhigung und buchstäblichen Ent-Spannung, der sich daraus ergibt, dürfte durchaus in der Absicht des modernen Künstlers gelegen haben. Dadurch, daß die Nachzeichnung das Vasenbild in abgerollter Form präsentiert, tritt die Weimarer „Eroberung Trojas“ als eine Szene mit Anfangs- und Endpunkt vor die Augen des Betrachters. Die Ermordung des Priamos ist gleichsam als inhaltlicher Fokus ins Zentrum des Bildes gesetzt, unmittelbar neben ihr befinden sich Kampfszenen zwischen Griechen und Trojanerinnen, darunter die Aias-und-Kassandra-Szene zur linken Seite der Hauptgruppe. Dagegen sind die äußeren Enden des Blattes, und das ist bezeichnend, mit hoffnungsvolleren Szenen besetzt: Links schließt der mit seinem Vater und seinem Sohn fliehende Aeneas, rechts die von den Griechen aus der trojanischen Sklaverei befreite Aithra das Geschehen ab. An den Rändern positioniert, weisen diese Figuren auf eine friedlichere Zukunft voraus und vermögen damit, den schrecklichen Eindruck des zentralen Ereignisses wenigstens teilweise zu mildern.²⁶

²⁵ Johann Heinrich Meyer: *Anmerkungen zu Polygnots Gemälden in der Lesche* (unpubliziert; GSA 25/XLVI, 6a). Vgl. dazu Horst Nahler: *Goethes Aufsatz über Polygnot*. In: GJb 1966, S. 98 f.

²⁶ Die Identifikation der Figuren nach Meret Mangold: *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen*

Strukturell entspricht die klassizistische Nachzeichnung des frühklassischen Vasengemäldes dem Beschreibungsverfahren von Goethes Aufsatz *Polygnots Gemälde*, der, wie Ernst Osterkamp gezeigt hat, ebenfalls bestrebt ist, das unstrukturierte Neben- und Übereinander der von Pausanias geschilderten frühklassischen Szenen in ein klassisch-klassizistisch geordnetes Nacheinander zu verwandeln.²⁷ Der einzige Unterschied besteht in der Disposition der jeweiligen Szenen: Während Goethes Beschreibung die verschonte Laodike „ruhig“ inmitten der über, unter und neben ihr dargestellten „Gewalttätigkeiten“ erscheinen läßt, sind Rettung und Überleben in der Nachzeichnung des Vasengemäldes an die Ränder verlegt. Doch ob nun im Zentrum oder an der Peripherie: In beiden Fällen triumphiert das Leben über den Tod.²⁸ Neben den Blättern der Brüder Riepenhausen ausgestellt, sollte das antike Vasengemälde offenbar die große Leistung der klassischen griechischen Kunst vor Augen führen, selbst die tragischsten und schrecklichsten Ereignisse in sinnlich ausgewogener und damit angenehmer Form darzustellen.

Allerdings hatte Goethe kein klassisches Kunstwerk, sondern – in sozusagen gleich doppelter Abweichung – die klassizistische Wiedergabe eines frühklassischen Vasengemäldes ausgestellt. Die Originalvase, die Tischbein in Nola gesehen hatte, bildet das Geschehen mit exakt denselben Figuren in einer archaischen und damit formal weniger geglätteten Formensprache ab. Durch die dichtere Abfolge der Figuren erscheint die Szenerie im Original wesentlich turbulenter und weniger ausgewogen als in der Nachzeichnung, wo jeder einzelnen Figur bzw. Figurengruppe ein eigener Bildraum zugewiesen ist. Besonders anschaulich wird dies an der Aeneas-und-Anchises-Gruppe: Während sie auf der Nachzeichnung deutlich von der Figur des Aias getrennt ist, wird sie auf der Vase selbst sowohl von dessen Schwertscheide als auch von der Leiche des unter ihm liegenden Gefallenen angeschnitten.²⁹ Erscheinen die drei Trojaner in der Nachzeichnung als bereits glücklich Gerettete, so sind sie Gewalt und Tod auf der Vase noch nicht entkommen. Man könnte es sogar noch weiter zu-

Vasenbildern. Berlin 2000, S. 47f., 71 f., 106 f.

²⁷ Ernst Osterkamp (Anm. 1), S. 142-184. Osterkamps überzeugender Analyse zufolge ist Goethes Rekonstruktion von dem Bestreben gekennzeichnet, das von Pausanias geschilderte „Nebeneinander unterschiedlicher Schreckensszenen, das den Schrecken strukturell zu keinem Ende kommen läßt, in das Nacheinander des Geschehens [...] mit Anfang und Schluß“ (S. 167f.) zu verwandeln: Schrecken und Gewalt werden aus dem Bild der Iliupersis nicht ausgegrenzt, aber doch an seine Ränder verdrängt und damit dem (Über)Leben untergeordnet, das Goethe in der von ihm im Zentrum des Bildes verorteten Figur der Laodike (der vom Tod verschonten Tochter des Priamos) verkörpert sieht.

²⁸ Dies scheint auch die allgemein anerkannte Auffassung der modernen Archäologie zu sein, die sich damit, bewußt oder unbewußt, von der Hermeneutik der Weimarer Klassik beeinflusst zeigt. Siehe beispielsweise Wilhelm Kraiker: *Die Malerei der Griechen*. Stuttgart 1958, S. 60f.; Erika Simon: *Die Griechischen Vasen*. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer. München 1976, S. 106; Mangold (Anm. 26), S. 127.

²⁹ Gleiches gilt für die Figuren des mit seinem Schwert auf Priamos einschlagenden Neoptolemos und der mit einer Mörserkeule gegen den vor ihr knienden Krieger ausholenden Trojanerin (Andromeda?): Während sich ihre Waffen auf der Vase kreuzen, wodurch der Eindruck eines tumultartigen Geschehens entsteht, in dem jeder gegen jeden kämpft, sind beide Figuren auf der Nachzeichnung so weit voneinander entfernt, daß sie und ihre jeweiligen Gegner als voneinander unabhängige Gruppen wahrgenommen werden müssen.

spitzen: Während Aeneas, Anchises und der kleine Askanius auf der Nachzeichnung über deren linken Rand hinaus sozusagen ins Freie fliehen, führt sie ihr Weg auf dem in sich geschlossenen Vasenfries (über die vermeintliche Grenze des Henkels hinweg) wieder direkt in Zerstörung und Untergang hinein. Dieser Deutung könnte entgegengehalten werden, daß der auf der Hydria senkrecht angebrachte Henkel das Bild zwischen der Aeneas- und der Aithra-Gruppe teilt und somit Anfang und Ende des Frieses markiert. Zudem berichtet ja auch der Mythos von der geglückten Flucht des Aeneas. Nimmt man indes Goethes und Meyers Gegenstandslehre ernst, nach der eine Handlung aus sich selbst heraus, das heißt ohne Rekurs auf ein literarisches oder historisches Vorwissen verständlich sein sollte,³⁰ so muß man anerkennen, daß der rein visuelle Befund den Eindruck eines kreisförmig geschlossenen Ablaufs, aus dem es keinen Ausweg gibt, nahelegt: Zwischen den beiden Ansatzpunkten des Henkels läuft der Fries ohne Unterbrechung weiter, so daß sich die Schilde des Aeneas auf der einen und des bartlosen Kriegers auf der anderen Seite bis auf wenige Millimeter annähern: Nur ein Schritt, und der vor den Eroberern fliehende Trojaner stößt auf den mit einer Lanze bewaffneten Griechen.³¹

IV.

Mit dem in seinem „Nachtrag“ erwähnten Vasengemälde wollte Goethe also eine seiner Meinung nach klassisch-antike Bearbeitung der Eroberung Trojas neben der modernen *Iliupersis*-Rekonstruktion der Brüder Riepenhausen präsentieren. Doch sollte das Vasengemälde ja nicht nur dem Vergleich mit den Riepenhausischen Zeichnungen, sondern auch dem Vergleich mit der von Goethe selbst literarisch rekonstruierten „polygotischen Behandlung“ dienen.³² Was er den Besuchern der Weimarerischen Kunstausstellung von 1803 zeigte, war allerdings (wie gesagt) die klassizistische Nachahmung eines frühklassischen Musters, die den gleichen ästhetischen Idealen wie seine eigene literarische Neuschöpfung der Polygotischen Gemälde verpflichtet war, ja diese sogar allem Anschein nach maßgeblich beeinflusst hat. Hätte Goethe und Meyer eine wirklich originalgetreue Reproduktion des Vasengemäldes vorgelegen, so hätten sie diese vermutlich nicht öffentlich gezeigt. Zu gedrängt, zu unruhig, zu altertümlich

³⁰ Siehe dazu Meyers Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* (MA 6.2, S. 27-68).

³¹ Siehe die Abbildungen 44 und 59 bei Mangold (Anm. 26), S. 71 u. 107. Daß der Vasenmaler den Henkel nicht als einen gleichsam natürlichen Riegel begriffen hat, zeigt der Umstand, daß er den Helmbusch des Aeneas auch auf dem Henkel weitergeführt hat, dieser also selbst Teil des Bildraums ist. - Natürlich soll hier nicht in Abrede gestellt werden, daß der Fries der *Vivenzio-Hydria* von der Aeneas- und Aithra-Gruppe auf der linken bzw. rechten Seite gerahmt wird. Dafür spricht allein schon die Tatsache, daß die beiden äußersten Figuren, Askanius und die trauernd auf dem Boden sitzende Trojanerin, sich nach ‚innen‘, also zu der zentralen Priamos-und-Neoptolemos- Gruppe wenden. Hier geht es lediglich darum, die Hermeneutik Goethes und Meyers auf das von ihnen ausgestellte Vasengemälde anzuwenden, um auf diese Weise auf die ihrer Kunstlehre immanenten Widersprüche aufmerksam zu machen.

³² „Auf ähnliche Weise wird sich eine Vorstellung der Eroberung von Troja, wie sie auf einer antiken Vase

und vor allem wohl zu ungemildert in der Darstellung grausamer Details dürfte ihnen die *Iliupersis* des Kleophradesmalers erschienen sein. Ja mehr noch: Anders als die klassizistische Nachzeichnung hätte das authentische Vasengemälde Goethes literarische Konstruktion der Polygotischen Kunst letztlich wohl ihrer eigenen Konstruiertheit überführt.

Bei allen Vorbehalten gegenüber dem entschärften Charakter der von Goethe und Meyer ausgestellten Zeichnung sollte jedoch nicht übersehen werden, daß diese – ungeachtet ihrer klassizistischen Überformung – noch immer eines der gewalttätigsten Sujets abbildet, das von der Kunst der Antike überliefert ist.³³ Und genau hier, in der alles andere als edlen, einfältigen und stillen, sondern bewegten und bewegenden Kunst der Antike wie auch des Neoklassizismus, liegt für die Kunsttheorie der Weimarer Kunstfreunde das eigentliche Problem. Denn bei allem Streben nach Beruhigung und Harmonisierung ist auch auf der modernen Nachzeichnung der grausame Untergang des trojanischen Königshauses dargestellt: Verrenkt und blutüberströmt liegt der tote Astyanax auf dem Schoß seines Großvaters Priamos, der sich vergeblich mit bloßen Händen vor den Schwertschlägen des Neoptolemos zu schützen sucht. Zu Füßen des Priamos liegt ein bereits getöteter trojanischer Krieger, bei dem es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um seinen Sohn Polites handelt, der den Vater verteidigen wollte. Zur Linken, das heißt im Rücken des Priamos, bemächtigt sich Aias der fast gänzlich entblößten Königstochter Cassandra, um sich im nächsten Moment an ihr zu vergehen. Dies alles ist auch auf der klassizistischen Zeichnung zu sehen und wurde von Goethe und Meyer nicht etwa hinter verschlossenen Türen, sondern öffentlich auf der Weimarer Kunstaussstellung von 1803 gezeigt.³⁴

Die Tatsache, daß Goethe und Meyer ausgerechnet dieses Werk als nachahmenswertes Muster für junge Künstler empfohlen, mag hier zweierlei zumindest andeuten: zum einen, wie wenig der Weimarer Klassizismus dem gängigen Klischee der „edlen Einfalt und stillen Größe“ faktisch entspricht, zum anderen, wie groß die Bandbreite künstlerischer Ausdrucksgestaltung im Rahmen der Weimarer Kunslehre tatsächlich sein konnte. Hinter dem Bild eines vermeintlich statischen, in idealischer Schönheit und Stille gleichsam versteinerten Klassizismus wird damit eine weitaus flexiblere Ästhetik erkennbar, für die die Darstellung von Pathos, Ausdruck und Bewegung kein Tabu, sondern vielmehr ein *Movens* ästhetischer Reflexion war.

vorkommt, mit der polygotischen Behandlung vergleichen und dergestalt benutzen lassen“ (MA 6.2, S. 536).

³³ Nur am Rande erwähnt werden kann hier, daß es exakt dasselbe Vasengemälde ist, das der Archäologe Aloys Hirt in seinem bereits 1797 in Schillers *Horen* erschienenen *Laokoon*-Aufsatz als nur einen von zahlreichen Beweisen gegen die frühklassizistische Kunstlehre Winckelmanns und Lessings angeführt hatte. Siehe Hirt (Anm. 15), S. 14-16; dazu Dönike (Anm. *), S. 65-71.

³⁴ Erinnert sei daran, daß Goethe und Meyer bereits 1801 eine die „Ermordung des Priamos durch Neoptolemos“ darstellende, seitdem jedoch verschollene Zeichnung von der Hand Friedrich Tiecks ausgestellt

V.

Ein abschließender, allerdings notwendig kurzer Ausblick kann zeigen, daß die hier bloß angerissene Frage nach einem Klassizismus jenseits „edler Einfalt und stiller Größe“ nicht bloß in Weimar, sondern auch auf europäischer Ebene von Bedeutung war. Nicht zufällig steht hier wiederum die „Eroberung Trojas“ im Zentrum der Aufmerksamkeit, doch ist der Fokus verschoben von der ästhetischen Reflexion zur künstlerischen Produktion.

Zwischen 1787 und 1790 schuf der italienische Bildhauer Antonio Canova eine Reihe autonomer Gipsreliefs, unter denen sich auch eine Darstellung der Ermordung des Priamos findet (Abb. 3). Im Zentrum des 140 x 245 Zentimeter messenden Reliefs zeigt er den Griechen Neoptolemos, wie er die Stufen des trojanischen Zeusaltars hinaufsteigt und sich in plötzlicher Bewegung zu dem hinter ihm stehenden trojanischen König umwendet. Während er den unbewaffneten Greis, der ihn vorsichtig am Bein berührt, mit der Linken bei den Haaren gepackt hält, holt er mit der Rechten zum tödlichen Schwerthieb aus. Betont wird die Dynamik der Bewegung nicht nur durch die Körperhaltung des Neoptolemos und seinen wehenden Mantel, sondern auch durch die Frauen links und rechts des Altars, in denen Canova das ganze Spektrum tragischer Affekte von Furcht und Schrecken über Entsetzen und Grauen bis zu ohnmächtiger Verzweiflung und Bestürzung darstellt. Gemeinsam bilden sie eine in sich geschlossene, räumlich gestaffelte Dreieckskomposition, die ihren sowohl formalen als auch inhaltlichen Höhepunkt in der geballten Faust und dem Schwert des Neoptolemos findet. Unterstrichen, im übertragenen wie im eigentlichen Sinne, wird die Szene durch die Leiche eines Jünglings, die ausgestreckt vor dem Altar liegt, beide Seiten des Reliefs als eine Art visuelle Klammer verbindet und zugleich das unmittelbar bevorstehende Schicksal des trojanischen Königs vorwegnimmt.³⁵

Anders als Carl Ludwig Fernow, der in seiner Canova-Monographie von 1806 behauptete, kaum je eine schlechtere Arbeit als die „Ermordung des Priam[os]“ gesehen zu haben,³⁶ zählt die moderne Forschung gerade Canovas Reliefs zu den fortschrittlichsten Werken der

hatten, die dieser unaufgefordert eingesandt hatte. Siehe dazu Maaz (Anm. 6), S. 62 f.

³⁵ Angesichts dieser sowie zahlreicher anderer Tötungs- und Gewaltszenen ist Erik Jaymes Urteil: „Die Auswahl der Themen richtete sich auf Szenen des Mitgefühls und der Solidarität“ nicht nachvollziehbar und entspricht eher dem Canova-Klischee, das in den vermeintlich gefühlsbetonten Reliefs den „Schlüssel zu Canovas Persönlichkeit“ sehen will. Siehe Erik Jayme: *Zwischen Klassizismus und Romantik. Antonio Canova und die Kunstschauungen der Goethezeit*. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 1994, S. 195 f.

³⁶ Carl Ludwig Fernow: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*. Zürich 1806, S. 125: „Schlechteres als die Ermordung des Priam durch den Neoptolem, als den Tanz der Pääkischen Jünglinge, als den Tanz der Venus mit den Grazien, als den Sokrates vor dem Areopag, als die Entführung der Briseis, als den Tod des Adon, erinnern wir uns in dieser Art von Arbeiten kaum gesehen zu haben“. Die einzige Ausnahme unter den „mislungenen Gebilden“ (ebd., S. 127) stellt für Fernow die weibliche Personifikation der *Stadt Padua* (eigentlich: *La Giustizia*) dar, die „mit gehöriger Erhabenheit und Rundung gearbeitet, und sowohl in den Formen als im Gewande besser gezeichnet“ sei (ebd., S. 126).

damaligen Zeit:

In den Reliefs [Canovas] müssen wir Formen und Hintergrund als unvereinbare Elemente erkennen. Die Form wird als in sich geschlossen und isoliert betrachtet. Der Raum hat die von der Renaissance eingeführte Logik der Struktur, die Ausrichtung auf einen bestimmten Fluchtpunkt hin verloren; wir stehen stattdessen vor einer gleichsam zweidimensionalen Abstraktion, ohne Koordinaten oder Artikulation. Diese radikal neue Auffassung vom Raum ist eine notwendige Voraussetzung für alles, was in der Reliefskulptur des 19. und 20. Jahrhunderts geschehen sollte. Mit Canovas Reliefstil beginnt die neue Erfahrung von Raum und Materie, die in Rodins *Toren der Hölle* kulminiert.³⁷

Betrachtet man Canovas und Tischbeins völlig unabhängig voneinander entstandene Darstellungen der Ermordung des Priamos (Abb. 2 u. 3) nebeneinander, so mag deutlich werden, wie nah die Weimarischen Kunstfreunde Goethe und Meyer den künstlerischen Problemen ihrer Zeit waren und wie modern die auf ihren Ausstellungen präsentierten Kunstwerke mitunter sein konnten.³⁸

³⁷ Fred Licht: *Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur*. München 1983, S. 244 f. Vgl. auch Ottorino Stefani: *I rilievi del Canova. Una nuova concezione del tempo e dello spazio*. Mailand 1990, S. 157-162.

³⁸ Zur Modernität des Klassizismus vgl. zuletzt Sabine M. Schneider: *Klassizismus und Romantik - Zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven*. In: *Jb. der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002), S. 86-128.

ABBILDUNGEN



Abb. 1: Kleophradesmaler: Sog. Vivenzio-Hydria mit Darstellung der Iliupersis. Höhe 42 cm. 490-480 v. Chr. Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 81669 (aus: Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder. Hrsg. von Adolf Furtwängler und Karl Reichhold, Serie I: Tafeln. München 1904, Taf. 34).



Abb. 2: Unbekannt (Umkreis J. H. W. Tischbein?): Ermordung des Priamos. Tusche auf Papier, 43 × 140 cm. 1795/96(?). Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Graphische Sammlung, Inv.-Nr.: G 1241 (Foto: Renno).

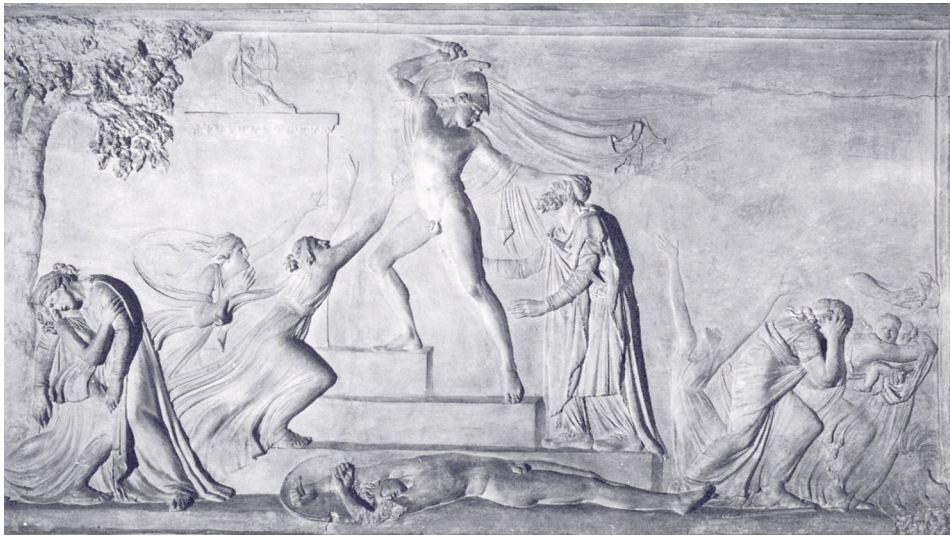


Abb. 3: Antonio Canova: Tod des Priamos. Gips, 140 × 245 cm. 1787-1790. Possagno, Gipsoteca (aus: Mario Praz/Giuseppe Pavanello: L'opera completa del Canova. Mailand 1976, Taf. XIV A).